Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 61 (2019)
Heft: 383

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

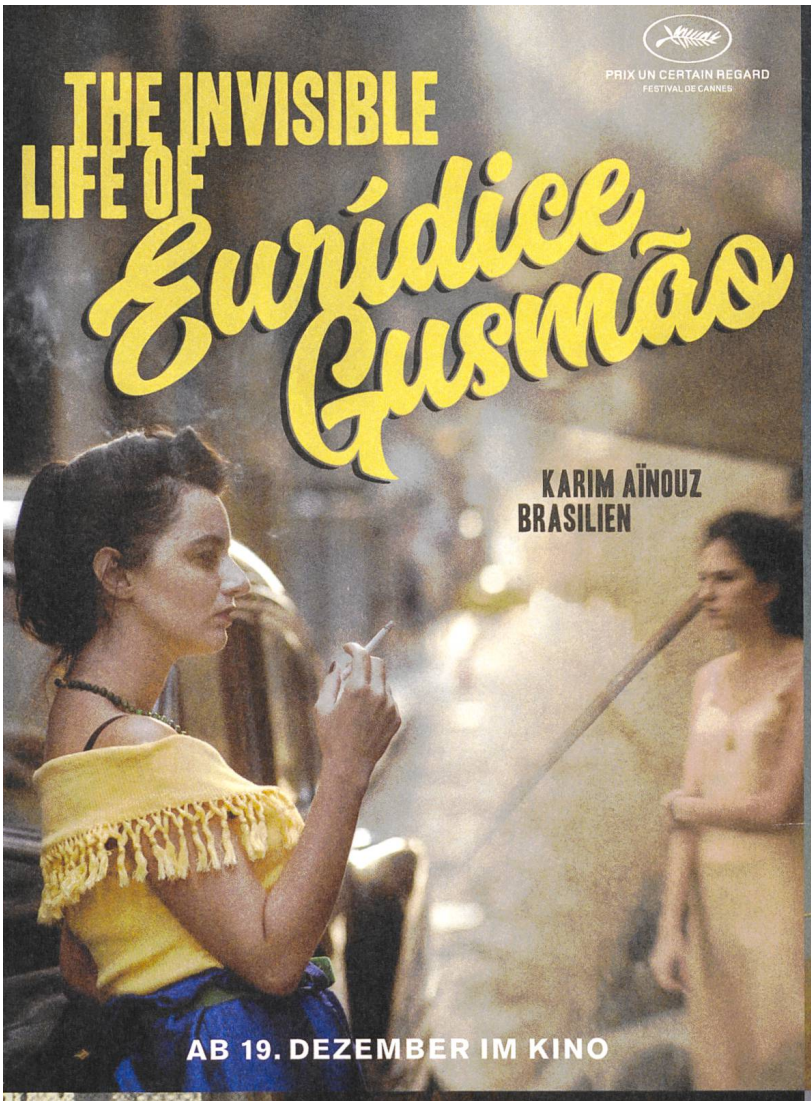
Fr. 12.– €9.–

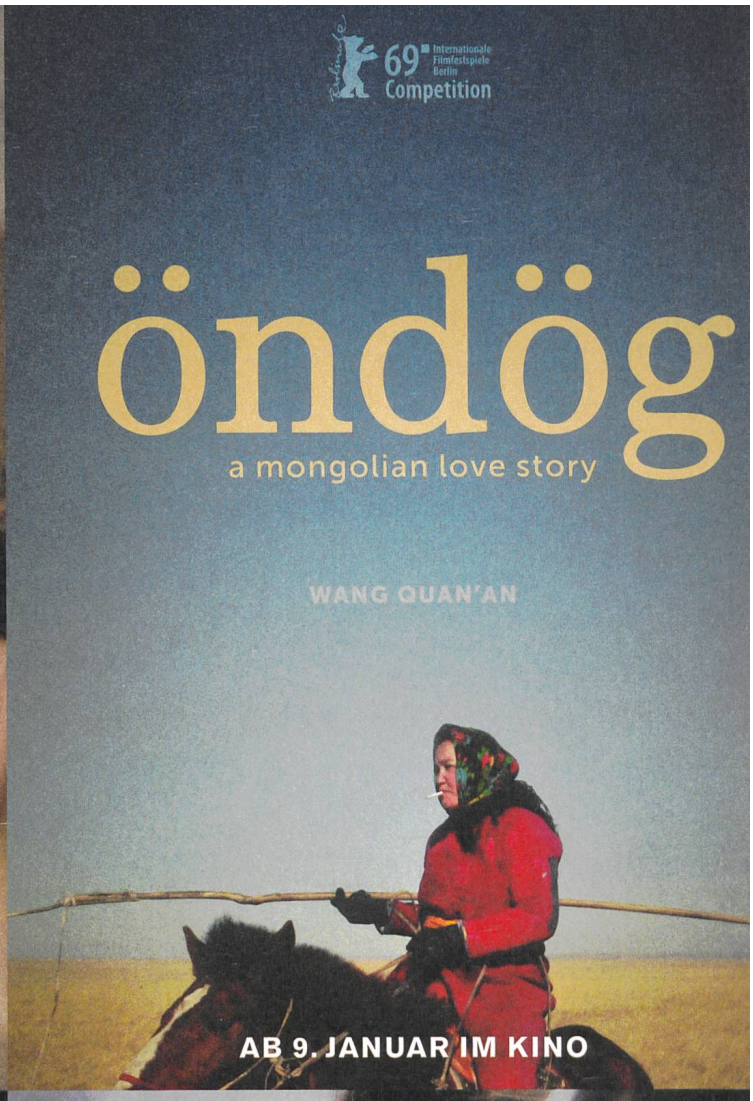
9 770257 785005 08

Zeitschrift
für Film und Kino
№ 8 / 2019
filmbulletin.ch

Konzentrierte Splitter –
Partisanenfilme auf der
Viennale 2019

Politischer Aktivismus
im postjugoslawischen
Dokumentarfilm





trigon-film

AB 16. JANUAR IM KINO

Laden im App Store

JETZT BEI Google Play

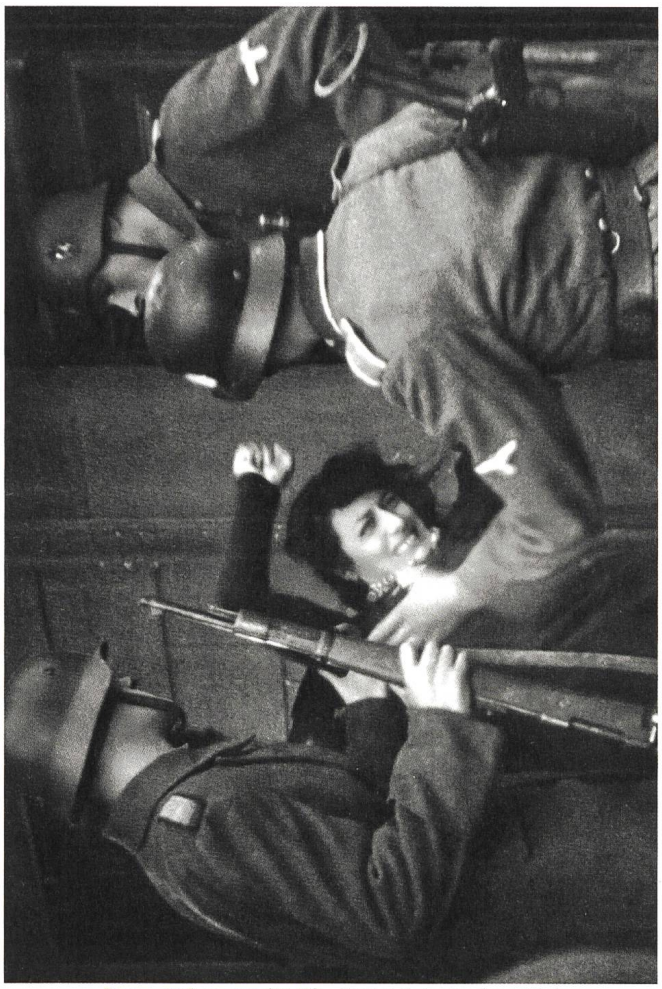
www.filmingo.c

Widerstand

Ich bin sicher, dass sich auch in Ihnen Widerstände regen, wenn Sie die Bilder im Inhaltsverzeichnis oder das gleich hier auf dieser Seite anschauen. Es sind Widerstände dagegen, etwas genau zu betrachten, das unangenehm, ja vielleicht sogar verstörend ist, Widerstände, die uns zum Weiterblättern antreiben. Oder in anderen Fällen zum Gar-nicht-erst-Hinschauen. Wie oft geht man dem Unbequemen aus dem Weg? Wie oft wählt man trotz Interesse dann doch einen Film für den Kinobesuch aus, der unterhält, aber nicht allzu sehr heraus- oder gar überfordert? Und doch ist es so wichtig, sich den unbequemen Tatsachen auszusetzen und sich mit ihnen auseinanderzusetzen.

Das vorliegende Heft widmet sich Filmen, die Gegenbilder schaffen: gegen Konventionen, gegen das Vergessen, gegen den Mainstream, gegen Propaganda, gegen eine Einheitsmeinung. *Alejandro Bachmann* hat sich an der diesjährigen Viennale der Retrospektive gewidmet, die sich vorgenommen hatte, den Partisanenfilm als eigenes, paneuropäisches Genre sichtbar zu machen. Da fragt sich der kritische Autor: Gibt es dieses Genre wirklich? Was sind die Bilder, die ein Genre konstituieren? Wo liegen die Gemeinsamkeiten und Unterschiede zwischen den einzelnen Werken? Es genügt kaum, dass Partisanen vorkommen. Und vor allem: Wie lässt sich Widerstand filmisch fassen? Indem er diesen Fragen anhand der an der Viennale programmierten Filme nachgeht, lässt er uns zugleich an Filmen teilhaben, die man sonst kaum zu sehen bekommt.

Auffällig viele der von Bachmann evozierten Filme stammen aus Ex-Jugoslawien. Sie schaffen so eine historische und thematische Brücke zu unserem zweiten Essay: *Andrea Reiter* macht uns mit Filmen bekannt, die nach dem Zusammenbruch Jugoslawiens entstanden sind – trotz fehlenden finanziellen Mitteln und trotz Zensurbestrebungen der neu geschaffenen Nationalstaaten. Auch sie könnte man vielleicht als Partisananfilme bezeichnen. Es handelt sich um kaum bekannte Werke, die nie effektiv in die nationalen oder internationalen Öffentlichkeit vordringen konnten. Doch was sie bieten, sind notwendige Gegenbilder zur nationalistischen, staatlichen Propaganda und zur verdrängten Kriegsvergangenheit. Sie sind elementarer Teil eines kulturellen Widerstands.



Roma città aperta (1945) Regie: Roberto Rossellini

In eigener Sache

In der letzten Ausgabe ist uns ein grosser Fehler unterlaufen, für den wir uns entschuldigen möchten: Wir haben ein Inserat angenommen und veröffentlicht, von dessen Aussagen wir uns hiermit distanzieren wollen. Das Inserat soll hier nicht identifiziert werden, um ihm nicht Aufmerksamkeit zukommen zu lassen, die es nicht verdient. Wir hatten den Auftraggeber, der das erste Mal in Filmbulletin inserieren wollte, und später dann den Inhalt seines Inserats zu wenig geprüft. Wir haben nicht genau hingeschaut! Tereza Fischer

Konzentrierte Splitter

S. 4–15 Essay
von Alejandro Bachmann

Partisanenfilme auf der Viennale 2019

Idi i smotri (1985) Regie: Elem Klimow

Kritiken

S. 24
The Irishman
von Martin Scorsese
Michael Pekler

S. 27
Midnight Family
von Luke Lorentzen
Michael Pfister

S. 28
Adam von Maryam Touzani
Elena Meilicke

S. 31
The Invisible Life
of Eurídice Gusmão
von Karim Aïnouz
Patrick Straumann

S. 32
Entre dos aguas
von Isaki Lacuesta
Martin Walder

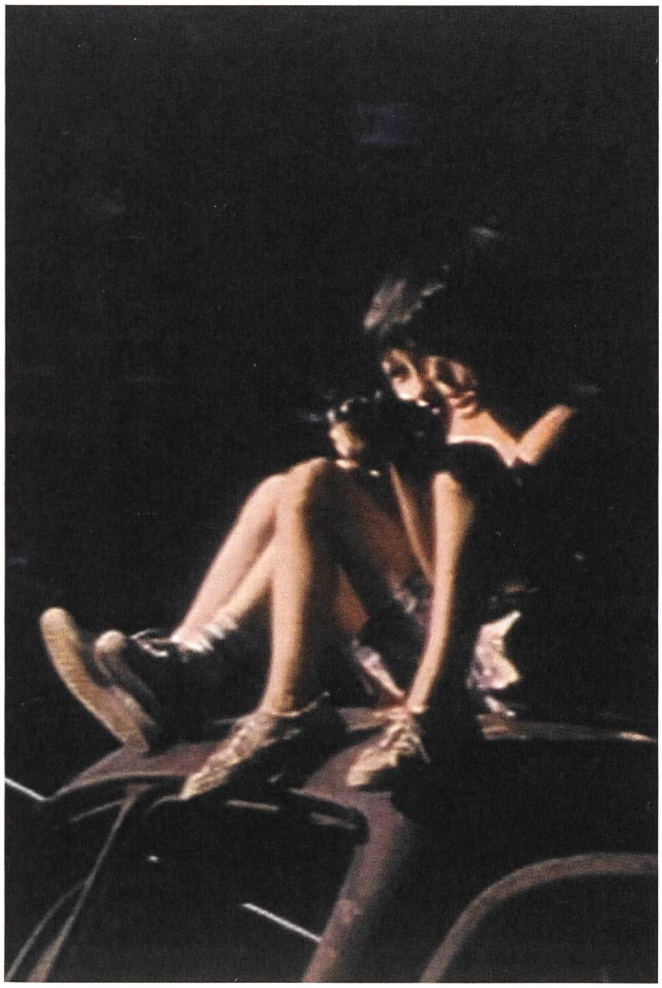
S. 35
The Farewell
von Lulu Wang
Tereza Fischer

S. 37
Öndög von Wang Quan'an
Dominic Schmid

S. 39
Les Particules von Blaise Harrison
Julian Hanich

S. 40
Midnight Traveler
von Hassan Fazili
Stefan Volk

S. 42
Where'd You Go, Bernadette?
von Richard Linklater
Lukas Foerster



Ecce Homo: Behold the Man (1994) **Regie: Vesna Ljubić**

Bilder nach dem Krieg

S. 50–57 Essay
von Andrea Reiter

Politischer Aktivismus im postjugoslawischen Dokumentarfilm

Rubriken

S. 1 Editorial
Widerstand
Tereza Fischer

S. 17 Cinéma romand
Madame oder zwei parallele Schicksale
Stéphane Gobbo

S. 18 Close-up: White Christmas
Zwischen den Kulissen
Johannes Binotto

S. 20 Festival: 42. Duisburger Filmwoche
Exterritorial werden
Lukas Foerster

S. 44 True Crime
Summer of Scam
Daniel Eschkötter

S. 48 Ins Netz gegangen
Why does the sun go on shining?
Geesa Tuch

S. 59 Kurz belichtet
Bücher, Comics, Filme, Serien, Soundtracks, Websites

S. 63 Geschichten vom Kino
Rivoli, Neu-Delhi, Indien
Faizal Kahn

Konzentrierte Splitter

Alejandro Bachmann

Alejandro Bachmann ist Kulturarbeiter mit Schwerpunkten im Vermitteln von und Schreiben über Film sowie in der Zusammenstellung von Filmprogrammen. Er ist Teil der Auswahlkommission im Bereich Dokumentarfilm der Diagonale und der Auswahlkommission der Duisburger Filmwoche.

Partisanenfilme auf der Viennale 2019

Idi i smotri (1985) Regie: Elem Klimow

1 homme de trop (1967) **Regie: Costa-Gavras**

«O Partigiano! – Paneuropäischer Partisanenfilm» war die diesjährige Retrospektive der Viennale überschrieben. Das legt Fragen nahe: Gibt es so etwas wie ein Genre des Partisanenfilms? Oder wurde in Wien einfach nur eine Reihe von Filmen vorgeführt, in denen Partisanen auftauchen? Was unterscheidet einen Partisanenfilm von einem Kriegsfilm? Oder auch: Was zeichnet Filme aus, die sich dem Kampf gegen den Faschismus widmen?

Zwei, drei ruhige Schwenks über eine Berglandschaft. Ein Bach, der sich zwischen den Anhöhen durchschlängelt. Ein Schimmel am Ufer, trinkend. Idylle. Am Himmel tauchen Jagdflieger auf, erst geräuschlos, dann übermächtig dröhnend. Sie beginnen, das Pferd zu verfolgen, nehmen es ins Visier, Maschinengewehrsalven entladen sich, bis sie ihr eigentliches Ziel gefunden haben: Partisanen, die sich in den Bergen verschanzt haben.

In *Hajrudin Krvavacs* Diverzanti (Männer in Nacht und Flammen, Jugoslawien 1967) fühlt sich der Partisanenfilm, dem das Österreichische Filmmuseum und die Viennale in Kooperation mit dem Institut für Slawistik der Universität Wien eine umfangreiche Retrospektive widmen, an wie ein Genrefilm: Eine klar umrissene Situation, die Partisanen sind eingekesselt, hinter ihnen die Wehrmacht, vor ihnen ein Gebirgsplateau, also muss sich ein kleiner Trupp durchschlagen, um die Flugzeuge der Deutschen zu zerstören. Die Figuren sind schablonenhaft, es gibt den tollpatschigen Roma, den Juden, der nun in SS-Uniform als Partisan kämpft, und den durchgedrehten Jungspund. Alles ist hier Genre – amerikanisches Genre, Kriegsfilm, Komödie, Western, möchte man sagen –, weil Krvavac, der in seiner Karriere ausschliesslich Partisanenfilme gemacht hat, um die Wirkmacht der Wiederholung des Immergleichen und die Schönheit des Formelhaften weiss.

Die Retrospektive aber schlägt vor, im Partisanenfilm nicht nur Verweise auf das amerikanische Genre zu suchen, sondern ihn als eigenständiges, paneuropäisches Genre zu betrachten, das – wie der Western für Amerika – für Europa eine Narration und eine Form enthält, die im Kern antifaschistisch ist und darin den Flickenteppich der Länder einer Union in einem Narrativ und einer filmischen Form vereint.

Gemeinsame Geschichte

Das ist ein wiederkehrendes Moment in diesen Filmen: In Diverzanti laufen der jüdische Doktor und der Partisanen-Roma in einer Gefechtspause nebeneinander her und erzählen sich von der Ermordung ihrer Familien durch die Nazis. Von den Szenarien über die Personenkonstellationen bis zu den Kamera- und Schnitttechniken und dem Soundtrack ordnet der Film historische Authentizität jener Einfachheit unter, die das Kino zum eher aus der Körpermitte, den Eingeweiden heraus wahrnehmbaren immersiven Spass macht (und Diverzanti macht – bis zum letzten One-Liner, mit dem der Doc eine ihn umzingelnde Kompanie von Nazis mit in den Tod nimmt – wirklich verdammt viel Spass); und doch ist in diesem Moment eine moralische wie politische Ernsthaftigkeit, die nichts und niemandem unterzuordnen ist, spürbar. Ähnliches gilt für viele Filme der Retrospektive, und der Reiz einer solchen Schau könnte darin liegen, dem nachzugehen: Wie fühlt es sich an, überzeugter Antifaschist zu sein, was macht es mit einem als Individuum, aber auch, wie entsteht daraus Gemeinschaft, an welchen Orten, in welchen Momenten der Geschichte? In *France Štiglics* Dolina Miru (Tal des Friedens, 1956), der den jugoslawischen Film mit seiner Teilnahme an den Filmfestspielen in Cannes 1957 international sichtbar machte, sind es ein slowenischer Junge, ein deutsches Mädchen und ein schwarzer US-Soldat, die zur antifaschistischen Gemeinschaft werden und in den Bergen Sloweniens nach dem Tal des Friedens suchen. Wieder ein Film, der sehr schablonenhaft daherkommt, der aber auch seine grossen Momente hat, wie etwa, wenn Marko den GI fragt, ob in seinem Land auch Krieg herrsche, und dieser nachdenklich ins Off blickend antwortet: «Noch nicht!» Am Ende wird er tot sein, Marko und Lotti werden das Tal finden, allerdings verwüstet und verlassen, und von der nächsten Anhöhe aus ins nächste Tal blicken, vielleicht diesmal ins richtige Tal des Friedens.

Film und Geschichte: Thema und Variation?

Die 41 in der Retrospektive versammelten Filme stammen aus Italien (5 Filme), Frankreich (2 Filme), Polen (3 Filme), der Tschechoslowakei (4 Filme), dem ehemaligen Jugoslawien (14 Filme), der Sowjetunion (7 Filme) sowie Deutschland, Italien, Norwegen, Albanien, Griechenland und Dänemark (je 1 Film) und decken einen Zeitraum von über vierzig Jahren ab (von Sekretar' raykoma/Der Bezirkssekretär, Iwan Pyrjew, Sowjetunion 1942, bis Idi i smotri/Komm und sieh, Elem Klimow, Sowjetunion, 1985). In dieser Fülle entsteht auch eine Überforderung, die es schwer macht, das vorgeschlagene Genre in seiner Komplexität und seinen Verläufen nachzuvollziehen. In punktuellen

Le quattro giornate di Napoli (1962) Regie: Nanni Loy

Gegenüberstellungen aber wird sichtbar, was den Reiz dieses Genres ausmachen könnte: die Erfüllung der Schablone einerseits und deren ständige Erweiterung und Verschiebung bis hin zur Entdeckung einer völlig neuen Form andererseits.

Ganz anders als Diverzanti und Dolina Miru zum Beispiel *Živojin Pavlovićs* Hajka (Menschenjagd, Jugoslawien 1977): Zunächst geht es nicht um die einfache Gegenüberstellung von Nazis und Partisanen, sondern um den Kampf der Letzteren gegen die Tschetniks, die wiederum von der Wehrmacht und dem italienischen Faschismus unterstützt wurden. Dieser ersten Verschiebung der Schablone folgt eine zweite: Die Konstellationen sind genauso unübersichtlich wie die montenegrinischen Berglandschaften, die Pavlović als einen Matsch aus ausgewaschenem Grün der Wälder, eisgrauen Bergflüssen und braunen Erdhängen inszeniert, in dem früher oder später alle gnadenlos untergehen. Weder sind die Menschen hier Typen, noch folgt die Geschichte einem Muster. Von Anfang an reihen sich in fast unerträglicher Härte Vergewaltigungen an Exekutionen, die zweiten Hälfte mündet in der gnadenlosen Jagd auf eine kleine und immer kleiner werdende Gruppe von Partisanen. Kein Spass an der Formel, aber auch keine Heroisierung des Kampfes, nur brachialer Naturalismus: das permanente Pfeifen des Windes, das armselige Ausharren hinter Erdhügeln, der Kugelhagel, der auf Männer, Frauen, Kinder niedergeht, das Verbinden von Wunden mit versifften Lappen, das schlechte Essen, die bescheidene Ausrüstung, die Abwesenheit militärischer Infrastruktur, die faulende Moral. Das Verlesen marxistischer Phrasen über das Ende der Klassengesellschaft nach der Revolution in der Gefechtspause wird zum Hohn, zum lächerlichen Kommentar, der jegliche Ideologisierung von Kampfhandlungen hinterfragt. Am Ende überleben nur zwei Partisanen, und man weiss, was das heisst: Die Frau einer Roma-Familie – sie hat kurz zuvor einer Fliehenden bei der Geburt ihres Kindes geholfen, in kotzgrünem Heu, mit verrosteter Schere – singt im Vorbeifahren auf der Kutsche sowohl von der Zukunft als auch der Vergangenheit dieser Gegend: «Bruder, viele Wunden hast du. Mehr Wunden als Jahre. Mehr Schmerzen als Tage.»

Unterschiedlicher als die Imagination des Kampfes der Partisanen in Hajka könnte ein Film wie *Andrzej Munks* Błękitny krzyż (Das blaue Kreuz, Polen 1955) gar nicht sein. Slowakische Partisanen sind hier gegen Kriegsende in einem Krankenhaus in den Bergen untergebracht, umgeben von deutschen Stützpunkten und nicht ausreichend versorgt mit medizinischen Notwendigkeiten, um die Schmerzen der Versehrten zu lindern. Zu Beginn zeigt Munk die improvisierte Amputation von Zehen, die in eigenartig verquerer Weise zu einer poetischen Bildmelodie schwitzender Gesichter wird, die gemeinsam das Unerträgliche durchstehen, das hier so gar nicht unerträglich scheint, weil alles von einem tieferen Sinn – der in der Poetisierung Munks hergestellt wird – durchdrungen ist. Die darauffolgende Evakuierung durch die Bergrettung des Blauen Kreuzes ist ein Gedicht über Männer und Solidarität, Mensch und Natur, eine leise und doch aufdringliche Ode an den Kampf: das Umlegen des Kletterseils, das Knarzen der schweren Stiefel im blendend weissen Schnee, der warme Atem in der eisigen Luft, das Kondenswasser in den Bärten. Munk mag in der Zusammenarbeit mit tatsächlichen Bergsteigern und dem Dreh in den Bergen an das Herstellen einer Authentizität geglaubt haben, auf der Leinwand aber wirkt Błękitny krzyż eher wie die verklärte Erzählung des Grossvaters von den schönen Tagen des Kriegs, wie die verzierenden Fransen der Realität: Da ist die niederstürzende Lawine nur der Vorwand für die kameradschaftliche Zigarette danach, da erinnert man sich in unendlicher Verblendung lieber an die vom Hund stibitzte Wurst als an den Tod der Kameraden, da ist die Verfolgung durch deutsche Soldaten nur der Anlass für ein Spiel der Formen und Kontraste, für eine äusserliche Dynamisierung, die das visuelle Äquivalent einer innerlich verspürten Erhabenheit ist (oder sein soll).

Die Retrospektive «O Partigiano!» besteht vollständig aus fiktionalen Filmen, aus Poetisierungen der Realität. Die darin versammelten Filme sind alle in Ländern entstanden, in denen der bewaffnete Widerstand in dieser Form stattgefunden hat, weswegen zum Beispiel keine amerikanischen Filme über Partisanen zu sehen sind. Im Neben- und Hintereinander dieser Poetisierungen wird ein Bild von der Rolle und dem Kampf der Partisanen, ein Gefühl für die historische Realität eines antifaschistischen Kampfs spürbar, im Zwischenraum der Ähnlichkeiten und Kontraste der Bilder. Irgendwo zwischen dem Nihilismus von Pavlović und der Verklärung Munks, in den Variationen eines Themas liegt die Geschichte – als Bild aus Bildern – vergraben.

Die Leinwand wird grösser, die Geschichten werden kleiner

Siegfried Kracauer hat dieses Verhältnis von Film und Geschichte beschrieben: «Es ist anzunehmen, dass jeder Zeitraum ein neues Bild beisteuert und die so hergestellten sukzessiven Bilder Schicht um Schicht die immer grösser werdende Leinwand bedecken.» Die Retrospektive «O Partigiano!» versammelt nur in geringem Masse die schon bekannten Schichten, etwa mit Filmen wie Andrzej Wajdas Kanal (Polen 1957) über die Flucht polnischer Widerstandskämpfer_innen vor den Deutschen durch das Kanalisationssystem Warschaus, Roberto Rossellinis Roma città aperta (Italien 1946), oder Idi i smotri, der die Verwüstungen in Weissrussland durch die Augen eines jungen Partisanen schildert, in einer Art und Weise, die – wer den Film gesehen hat, wird es vermutlich bestätigen können – sich für immer auf die innere Leinwand einbrennt.

Zu diesen die Diskurse der Filmgeschichte dominierenden Bildern von Partisanen fügen sich Filme, die selbst wirken wir Partisanen: klein, eigenständig, nicht beteiligt an den grossen, sichtbaren Schlachten und Schauplätzen der Geschichte, eher im Untergrund tätig, mit beschränkten Mitteln, aber effektiv und in ihrer Wirkung ebenso nachhaltig. Ganz besonders ist Nusja dhe shtetrrethimi (Die Braut und die Ausgangssperre, Albanien 1978) hervorzuheben, der vom 1952

Idi i smotri (1985) Kamera: Alexei Rodionow

Idi i smotri (1985) Schnitt: Walerija Belowa

gegründeten staatlichen Kinostudio Albaniens produziert wurde, das sich in seinen Filmen mehrheitlich auf die Thematisierung des kommunistischen Sieges gegen die Faschisten konzentrierte. Ein wenig merkt man das diesem Film an, er hat diese Bilder schon gesehen, er weiss, wie man einen Nazi filmt, wie man eine besetzte Stadt inszeniert, ist davon aber nicht müde, sondern hebt sein Thema auf eine andere Ebene – der Abstraktion, der modernistischen Verdichtung. Trocken, unaufgeregt und äusserst präzis, geprägt von Auslassungen und Verkürzungen berichten die Bilder der Exposition von einem Anschlag auf einen faschistischen Beamten durch eine Partisanin. Wenn der Partisanenfilm ein Genre ist, sind die Regisseure *Kristaq Mitro* und *Ibrahim Mucaj* mit diesem Film vielleicht so etwas wie sein Jean-Luc Godard. Nusja dhe shtetrrethimi verhält sich zum Partisanenfilm wie À bout de souffle zum Gangsterfilm: Er verehrt die Partisanen, aber er muss sie nicht mehr auserzählen. Ein Stahlhelm, der Lauf eines Maschinengewehrs, die Augen einer Frau hinter einer Glasscheibe, ein Vorhang wird zugezogen – das reicht, um klarzumachen, in welchem Verhältnis Faschisten und Partisanen zueinander stehen und dass nun ein Attentat folgen wird. Begleitet wird dieser kleine grosse Film von *Kujtim Laros* grossartiger Orchestrierung, die hier und da den Groove von Isaac Hayes entwickelt, nur um ihn im nächsten Moment mit der wiederkehrenden Variation von «Lilli Marlene» zu verweben. Um aus der Stadt zu entkommen, muss die Frau sich als Braut verkleiden. In Rückblenden erzählt der Film von ihrer tatsächlichen Heirat mit einem Mann, der selbst Partisan war: Sie müsse die Mutter nun verlassen, sagt sie, sie habe nicht nur einen Mann gefunden, sie habe einen Sinn entdeckt, in der Gruppe, als Partisanin. Am Ende, sie schafft es aus der Stadt, die sie verfolgende SS-Limousine wird beiläufig mit einer aus ihrer Kutsche geworfenen Granate in die Luft gesprengt, nimmt sie den Schleier ab und sitzt wieder in der Partisanenuniform da: «Happily married – to an idea», das gilt für die Protagonistin des Films, das gilt für den Film selbst, der sicherlich eine der Entdeckungen dieser Retrospektive ist.

Frauen und Feldherren

Überhaupt: Frauen spielen in den Partisanenfilmen wiederholt eine zentrale, entscheidende Rolle, das vielleicht auch im Unterschied oder als Abgrenzung zum Genre des Kriegsfilms, als dessen Teil die Filme in ihren Produktionsländern oft geführt wurden (nach Auskunft *Jurij Medens*, des Kurators der Reihe, wurde der Begriff «Partisanenfilm» vor allem in der Sowjetunion und in Italien verwendet). In Zvony pre bosých (Glocken für die Barfüssigen, Tschechoslowakei 1965) ist es der Eintritt einer Frau in das unter freiem Himmel in den verschneiten Bergen verlegte Kammerspiel des slowakischen Regisseurs *Stanislav Barabáš*, der die moralische Komplexität der Situation auf den Punkt bringt: Zwei Partisanen nehmen mehr aus Versehen einen jungen deutschen Soldaten als Gefangenen, nachdem dessen Versuch, sich tot zu stellen, gescheitert ist. Also schleppen sie ihn und sich selbst durch die weisse Leere, und immer wieder stellt sich die Frage, ob man ihn nicht besser erschiessen solle. Als eine Frau aus einem zerstörten Dorf zu ihnen stösst, schläft sie erst mit einem der Partisanen, dann mit dem deutschen Soldaten, und die Frage des moralisch richtigen Handelns bindet sich an Fragen von verletzter Männlichkeit.

Noch viel aktiver sind die Frauenfiguren in Raduga (Regenbogen, Sowjetunion 1944), einem von drei Filmen der Retrospektive, die noch während des Kriegs entstanden. Zuerst ist da eine Partisanin, die aus den Wäldern in ihr von Deutschen besetztes Dorf in der Ukraine zurückkehrt, um ihr Kind auf die Welt zu bringen. Der Lagerkommandant lässt erst ein Kind erschiessen, das ihr nachts Brot in die Zelle reichen will, später ihr Kind, das kurz zuvor in einer wahrhaftig irren Sequenz auf die Welt gekommen ist: Die Partisanin liegt in den Wehen, die Sonne geht auf, die schneebedeckten Äste tropfen in der winterlichen Luft, Schnitt auf Gewehr und Raketenfeuer in der Nacht, auf Ivan, den Partisanenführer, der zu spüren glaubt, dass sie ihm einen Sohn geschenkt hat.

Nazis sind in Partisanenfilmen meist das gesichtslose Böse, das niedergemäht wird, oder das Gesicht des Bösen, und *Mark Donskoi* inszeniert hier einen der Bösesten, dem er vor allem die Solidarität der Frauen im Dorf gegenüberstellt. Alles mündet in eine im Ergebnis wenig überraschende, in den Details aber erstaunliche Sequenz: Die Partisanen befreien das Dorf, und die Nazis werden eingekreist. Gerade als die Männer diese mit allen zur Hand stehenden Dingen erschlagen wollen, hebt eine der älteren Frauen zu einer schallenden Rede von einem Schneehügel herab an, gefilmt in agitatorischer Untersicht, der Hintergrund detaillos, wie ein bewegtes Poster. Nicht für Gnade plädiert sie, sondern dafür, die Nazis am Leben zu lassen, auf dass die Geschichte sie strafen und ihre Kinder sich von ihnen abkehren werden. Man muss das nicht gleich feministisch nennen, aber die moralische Überlegenheit der Frau – über die Männer des Dorfes, die Partisanen aus den Wäldern und die Nazis sowieso – als schallende Botschaft am Ende des Films ist in jedem Fall etwas, das einem in der westlichen Propaganda oder im Kriegsfilm in dieser Form nicht begegnen wird.

In krassem Kontrast dazu Sutjeska (Die fünfte Offensive – Kesselschlacht an der Sutjeska, Jugoslawien 1973), der dritte und letzte Teil der drei offiziellen jugoslawischen Partisanengrossproduktionen, die vom Rückzugsgefecht einer weit unterlegenen Gruppe von Partisanen, unter persönlichem Befehl von Marschall Tito (gespielt von *Richard Burton*), gegen eine vollkommen überlegene Armada von Nazis in den bosnischen Bergen erzählt. Frauen kommen hier in Form blonder, blauäugiger Arzthelferinnen vor, die bereits gebrauchte Bandagen im Bergfluss reinigen und dann auf Stöcken zum Trocknen aufhängen, was der Film in einem irrsinnig affigen Pathos zu einer grossen Sache macht. Die Partisanen sind nicht nur in der historischen Realität dieser Schlacht Kanonenfutter, sie sind es auch in der Inszenierung und Dramaturgie des Films. Denn der kreist durchweg um ein Zentrum: Tito, der als weiser Feldherr den ausweglosen Krieg befehligt, gegen endlose Ketten von SS-Schergen mit deutschen

1 homme de trop (1967) Kamera: Jean Tournier

Schäferhunden, alleingelassen von den Alliierten. Hier fühlt sich der Partisanenfilm gar nicht mehr an wie ein Partisanenfilm, hier geht es nicht um eine kluge, improvisierende, eine andere Form des Kriegs führende und eine andere Form der Solidarität praktizierende Gruppe von Männern und Frauen, hier ist der Partisanenfilm wieder Kriegsfilm westlicher Prägung, in Bewunderung für epische Schlachten, gigantische Blutbäder und erhabene Führerfiguren.

Wie Partisanen kuratieren

Die Idee eines Partisanenfilmgenres scheint in «O Partigiano!» einerseits aufzugehen und andererseits immer wieder auszuwaschen und etwa vom Kriegsfilmgenre ununterscheidbar zu sein. Man kann definitiv Spuren verfolgen: von propagandistischen Filmen der Kriegszeit über verklärte, einfach gestrickte Nachkriegsromantisierungen bis hin zu reflexiven Formen, wie zum Beispiel Nusja dhe shtetrrethimi oder dem Abgesang wie in Hajka aus den späten Siebzigerjahren. Um das konsequent zu verfolgen und ein Genre sichtbar werden zu lassen, ist die Schau aber zu gross geraten, bietet mit 41 Filmen eine eher unübersichtliche Auswahl an Filmen, die in dieses Genre fallen könnten. Darin verpasst sie vielleicht ein wenig die Chance, in der konzentrierten Verdichtung die Unterschiede in den verschiedenen europäischen Ländern herauszuarbeiten oder zum Beispiel nachvollziehbar zu machen, warum manche «Klassiker des Genres» Teil der Schau sind (etwa Roma città aperta) und andere nicht (zum Beispiel L'armée des ombres, Jean-Pierre Melville, 1969). Das schliesst nicht aus, dass hinter diesen Entscheidungen kuratorische Überlegungen stecken, die Frage ist nur, ob sie im Programm selbst sichtbar werden.

Ohne Frage ist die Schau eine seltene und schon deswegen dankenswerte Möglichkeit, Filme, die in westeuropäischen Kontexten wenig bis gar nicht gezeigt wurden, mehrheitlich auf 35-mm-Kopien zu sehen und dabei auch den einen oder anderen herausragenden Film zu entdecken. Aber zugleich besteht bei so einem Umfang die Gefahr einer gewissen Beliebigkeit: Die Filme gehören zwar thematisch zusammen (in allen kommen Partisanen vor, sie sind alle in Ländern produziert worden, in den Partisanen Teil der Geschichte des Widerstands gegen den Faschismus waren), aber eine Linie innerhalb der Geschichte des Kinos wird nicht wirklich sichtbar (sondern eben nur ein Thema, das auch in der Literatur auffindbar wäre). Nicht jeder Film, in dem ein Cowboy vorkommt, ist ein Western, nicht jeder Film, in dem Partisanen vorkommen, ist Teil des Partisanenfilmgenres.

Zweifelsohne tut es gut, gerade jetzt Filmen zu begegnen, deren Narrativ der bewaffnete Widerstand gegen den Faschismus ist. Dennoch möchte man fragen: Was ist seine spezifisch filmische Form, wie genau hat das Kino im Verlauf seiner Geschichte diesen Widerstand filmisch gedacht, gefestigt, variiert und daraus – vielleicht – ein eigenständiges Genre hervorgebracht? Am Ende bleibt die Frage, ob es ein paneuropäisches Genre, eine spezifische Form des Partisanenfilms gibt oder ob Partisanen nur ein wiederkehrendes Thema und Motiv in Filmen sind. Ausgehend von den gesehenen Filmen der Retrospektive gäbe es eine Form, eine Atmosphäre, ein filmisches Narrativ samt Wiederholung und Variation, die sich zu so etwas wie einem Partisanengenre fügen könnte; eine Form der Solidarität, die sich nicht entlang von Hautfarbe, Nationalität oder Ethnie definiert und deshalb nicht mit den tendenziell binären Oppositionen des Westerns übereinstimmt und aus der spezifische narrative Schablonen erwachsen; eine Form des konzentrierten, kleinteiligen, gewitzten, teils amateurhaften, teils effektiven, oft auch unterlegenen Kampfs an bestimmten Schauplätzen (den Bergen, im Schnee, der besetzten Stadt), der eine leise, behutsame und vorsichtige Form der Kriegsführung mit sich bringt und damit einen Inhalt und eine Form, die sich vom Genre des Kriegsfilms unterscheidet oder zumindest eine Subkategorie darin sein könnte: Nicht der grosse epische Wurf unter Aufwendung aller zur Verfügung stehenden Mittel, sondern die konzentrierte Versammlung des spärlich Vorhandenen, um etwas Kleines effektiv umzusetzen und sich so – Schritt für Schritt – vorzuarbeiten, gegen den Faschismus und in der Geschichte des Films. ×

Ni liv (1957) Regie: Arne Skouen

AB 12. DEZEMBER IM KOSMOS

Vollbesetzte Säle und emotional berührte Zuschauer_innen allerorten: Stéphane Riethausers Madame, ein Dokumentarfilm über eine doppelte Emanzipation, ist ein Erfolg auf ganzer Linie.

Madame oder zwei parallele Schicksale

Gerüchteweise hörte man es bereits im vergangenen April in Nyon, am Eröffnungswochenende der 50. Ausgabe des Dokumentarfilmfestivals Visions du Réel. Eine Dokumentarfilm aus der Westschweiz habe am RTS-Abend die Anwesenden zu Tränen gerührt. Der Film erhielt gar eine Standing Ovation. Seither schwebt der Genfer Regisseur *Stéphane Riethauser* auf einer Wolke. Das Gerücht konkretisierte sich im August bei der Vorführung von Madame in der Sparte Panorama Suisse am Filmfestival Locarno. Auch dort wurde der Dokumentarfilm vom Publikum wie von der Fachwelt enthusiastisch aufgenommen, und selbst im Ausland erhält er grosses Lob. Riethauser hat sein aus der Ich-Perspektive erzähltes Werk ausschliesslich aus Kurzfilmen seines filmaffinen Vaters gebaut, sowie aus eigenen Aufnahmen, die er am 90. Geburtstag seiner Grossmutter machte.

Nach der Weltpremiere im Rahmen von Visions du Réel wurde Madame an einem knappen Dutzend Festivals auf der ganzen Welt gezeigt, von Buenos Aires bis New York. Bei Drucklegung dieses Artikels hatte der Film bereits fünf Auszeichnungen erhalten, darunter kürzlich den Publikumspreis der Escales documentaires in La Rochelle. Bereits im Mai hatte er den Jurypreis am Filmfestival Documenta Madrid erhalten.

Feministin vor der Zeit

Ursprünglich wollte Riethauser einen Film drehen, der ganz seiner Grossmutter gewidmet sein sollte. Die Lebensgeschichte dieser aussergewöhnlichen Frau namens Caroline wäre in der Tat stark genug, um den gesamten Film zu tragen. Ohne sich als Feministin zu verstehen, lebte sie ein freies Leben und erlaubte sich Tabubrüche. Sie war die zweite Frau, die in Genf einen Führerschein erhielt. Mit ihrer eigenen Kollektion von Hüftgürteln aus Seide verdiente sie ein Vermögen. Später wurde sie Antiquitätenhändlerin und betrieb ein Restaurant, in dem sich alles traf, was in Genf Rang und Name hatte. Damals wurde von einer Frau erwartet, dass sie sich an die Regeln des Patriarchats hielt. Caroline hätte also eher eine gute Hausfrau als eine couragierte Unternehmerin werden sollen. Sie nahm für sich den berühmten Spruch von Simone de Beauvoir vorweg: «Man kommt nicht als Frau zur Welt, man wird es.»

Riethauser wuchs umgekehrt mit der Vorstellung auf, dass ein richtiger Mann keine Pussy sei, dass er eine gewisse Virilität ausstrahlen sollte. «Ich wurde heterosexuell geprägt, ich habe den homophoben Diskurs und das übliche Machoverhalten verinnerlicht, um meine Rolle als Repräsentant des sogenannten starken Geschlechts zu spielen», sagt er im Nachhinein. Als Zwanzigjähriger hatte er noch eindringlich erklärt: «Ich bin nicht schwul!» Zwei Jahre später hatte er sein Coming-out. Er wurde zu einem Mann, der zu seinem Innersten stehen kann, wie auch Caroline sich ihren Lebensweg nicht diktieren liess.

Die Kunst der Montage

Madame ist in der Ich-Form gehalten. Wie Stéphane Riethauser über persönliche und universelle Dinge spricht, erinnert teils an Alain Cavalier. Der Regisseur porträtiert seine geliebte Grossmutter, seine engste Verbündete, als er zum LGBT-Aktivisten wird, und blickt offen auf seine eigene Jugend zurück, auf die Jahre, in denen er eine fremde Rolle spielen musste. Aus diesen beiden verflochtenen und korrespondierenden Schicksalen schafft er einen Film von hoher formaler Stringenz, obwohl er sich vor allem in der Kunst der Montage übt. Eingestreut sind Sprachnachrichten der Grossmutter an ihn, die er nicht gelöscht hatte.

Vor Erscheinen des Films in Westschweizer und dann in Deutschschweizer Kinos fanden zahlreiche Vorführungen samt anschliessender Diskussion mit dem Regisseur statt. Jedes Mal vor vollbesetzten Sälen und emotional berührtem Publikum. Schon lange nicht mehr hat ein Dokumentarfilm so viele Menschen bewegt. Dies ist umso erfreulicher, als die darin vertretenen Werte – Respekt und Toleranz – uneingeschränkt gelten sollten.

Stéphane Gobbo / Le Temps

Deckerinnerungen, die aufschliessen, was sie wegsperren sollen: In White Christmas von Michael Curtiz erweist sich gleich die allererste Einstellung als das komplexe Vexierbild einer traumatisierten Gesellschaft.

Zwischen den Kulissen

Wer den Film nur dem Namen nach kennt, darf sich auf eine Überraschung gefasst machen. Benannt nach dem wohl berühmtesten US-Weihnachtssong, ist White Christmas nur teilweise die Festtagsunterhaltung, die der Titel verspricht, sondern zugleich eine irritierend abgründige Meditation über undarstellbare Verwundung und brüchige Erinnerung. Hinter der Fassade des Weihnachtsfilms schaut ein Kriegsfilm hervor. Regisseur *Michael Curtiz* wartet gar nicht lange, um uns das klarzumachen. Schon in den ersten dreissig Sekunden nach dem Vorspann wird Unbequemeres erzählt als im ganzen Rest des Films.

Die allererste Einstellung zeigt uns eine verschneite Landschaft, einen Ort in New England wahrscheinlich, inklusive Kongregationskirche mit spitzem Turm. Über das Bild geschrieben der Hinweis «Weihnachtsabend 1944». Während uns das Datum bereits zu denken geben sollte, fährt die Kamera zurück und zeigt, dass die Winterlandschaft in Wahrheit nur ein Bild auf Leinwand ist, aufgespannt auf einer Bühne. Vor dem Bild steht neben einem dürren, mit Staniolpapier geschmückten Bäumchen ein Tisch, auf dem ein Spitzentuch liegt und darauf das Militärabzeichen eines Sergeant der US-Army, ausserdem ein Stiefel, Lederzeug und brauner Uniformstoff. Neben dem Bild sitzt ein Soldat mit Helm am Klavier. Die beiden Männer, die nun ins Bild geraten und offenbar heitere Stimmung verbreiten sollen, tragen auf dem Kopf zwar rote Weihnachtsmannmützen mit weissem Saum, über der roten Kutte aber ihren Militärgürtel, und unten schauen ihre Beine in Uniform und Stiefeln heraus. Die Schauspieler sind *Bing Crosby* und *Danny Kaye*, die auch in Wirklichkeit während des Zweiten Weltkriegs als Truppenunterhalter unterwegs waren. Immer noch weiter zurück fährt die Kamera, sodass nun auch das Publikum dieser Vorstellung sichtbar wird – Reihen von Soldaten in voller Montur. Der Hintergrund lässt sich erst jetzt betrachten: Hinter und neben der Bühne ragen Steinruinen und zerborstene Baumstämme in den dunkelblauen Himmel, die Lichtblitze von Geschützfeuer und das dumpfe Donnern machen klar, dass in der Nähe Bomben niedergehen. Heiligabend sieht anders aus.

Mit nur einer einzigen Kamerafahrt führt uns White Christmas aus der idyllischen Weihnachtslandschaft in eine zerstörte Kriegszone und von der amerikanischen Heimat an die Front in Europa. Die Ambivalenz dieses Moments und mithin dieses ganzen merkwürdigen Films zeigt uns die Kamera als eine Staffelung im Raum: im Vordergrund die Soldaten, die sich aus dem Krieg nach Hause fantasieren möchten, dann die Unterhalter, die sie zu dieser Fantasie animieren, dann das Gemälde, das ihre Fantasie darstellt, hinter dem Gemälde aber und dieses überragend, bereits die lauernden Ruinen des Kriegs. Imaginäres und Reales – in Schichten übereinandergelegt.

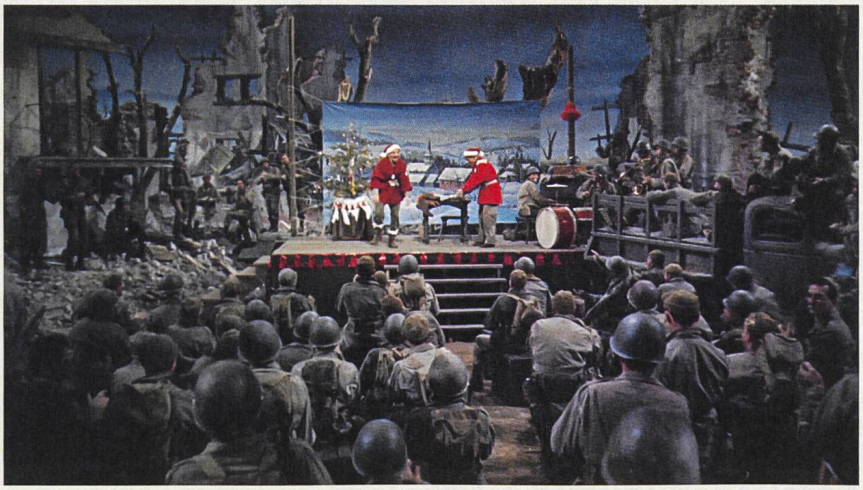
Das Bild der Winterlandschaft von New England als Schicht im Zentrum fungiert damit buchstäblich als das, was Sigmund Freud eine «Deckerinnerung» nennt – ein Bild, das sich als Sichtschutz vor eine traumatische Erfahrung schiebt, um diese in Schach zu halten. Wir sehen die Deckerinnerung, um den wirklichen Schrecken nicht sehen zu müssen. Zugleich aber, so macht Freud klar, fungiert paradoxerweise gerade die Deckerinnerung als ein Schlüssel, der zugänglich macht, was sie wegsperren sollte. Ein Symptom, das aufgrund einer traumatischen Erfahrung überhaupt erst entsteht, ist niemals nur Abwehr, sondern zugleich auch Signal dafür, dass hier etwas begraben liegt. So verrät die Deckerinnerung immer etwas von dem, wovor sie hatte schützen wollen. Auch das Bild auf der Frontbühne in White Christmas sagt mehr, als es soll. Zum Beispiel macht es klar, wie sehr diese Heimat, an die die Soldaten erinnert werden sollen, eine blosse Fiktion ist: die Winterlandschaft von New England, wir haben sie bereits in der allerersten Einstellung sofort durchschaut als das, was sie

ist – nicht fotografierte Wirklichkeit, sondern gemalte Illusion, kitschig und fadenscheinig. Doch gerade in seiner offenkundigen Künstlichkeit zeigt das Bild treffend den Verlust von Heimat.

Als White Christmas 1954 in die Kinos kam – also genau zehn Jahre nach dem Zeitpunkt, zu dem diese Szene spielt – wusste das amerikanische Publikum nur zu gut, wie schwierig die Heimkehr für jene war, die der Krieg an Körper und Seele versehrt hatte. *John Hustons* Dokumentarfilm Let There Be Light oder *William Wylers* Drama The Best Years of Our Lives erzählen davon, ganz offen. White Christmas tut es auch, verdeckt. Dazu passen die vielen Ungereimtheiten, die der Film uns später unterjubeln möchte, allen voran die in keinem Moment glaubwürdige Liebesgeschichte zwischen *Rosemary Clooney* und dem 25 Jahre älteren Crosby, der so gar keine Erotik verkörpern kann. Als Liebhaber ist er eine Fehlbesetzung, als Verkörperung beschädigter Männlichkeit aber umso idealer.

In noch verstörenderer Weise ist die Deckerinnerung des Gemäldes auf der Frontbühne ein Schlüssel – sie zeigt nicht nur an, wie sehr die Heimat eine blosse Fantasie ist, sondern auch, wie die Ereignisse an der Front sich der Darstellung entziehen: Die Umgebung, in der diese Weihnachtshow stattfindet, ist selbst für ungeübte Augen

in der finalen Weihnachtsshow zu Ehren eines ehemaligen Generals, der sich nach dem Krieg recht erfolglos als Hotelier in Vermont versucht. Unheimlich ist an dieser Schlussszene, wie die Kriegslandschaft plötzlich selbst zum Sehnsuchtsort wird, an den man sich voller Wehmut erinnert. Wünschten die Soldaten sich von der Front nach Hause, so wünschen sie sich nun vom Zuhause an die Front. Oder, wie es Elisabeth Bronfen in ihrer virtuosen Lektüre dieser Schlussszene formuliert: «Die Soldaten sind vereint in einer Nostalgie für ein Frontlager, das ebenso zum Schauplatz der Fantasie geworden ist wie jene weisse Weihnacht, von der sie damals träumten, als sie dort waren.»



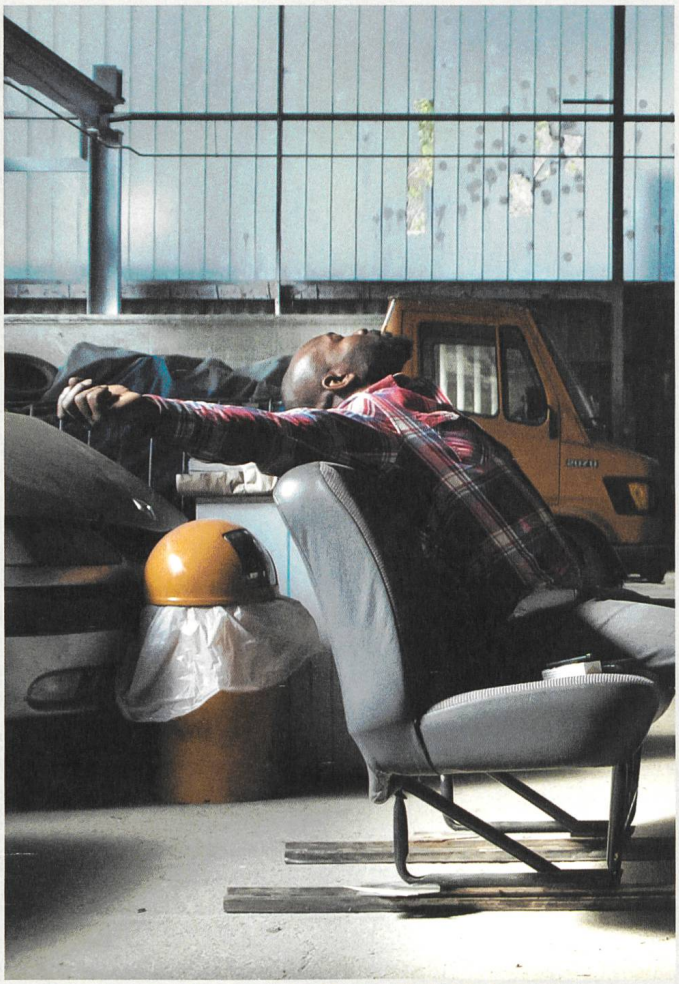
sofort als Filmset durchschaubar. Die zerbombten Mauern und die verwüsteten Bäume sind ganz offensichtlich nur Kulissenmalerei, gefertigt von denselben Designern, die auch das Bild der Winterlandschaft gemalt hatten. Nicht nur die Ansicht des verschneiten New England ist eine Deckerinnerung, sondern auch die Kriegsfront selbst. Prompt wird am Ende des Films eben diese Kriegsfront noch einmal zum Einsatz kommen, dann aber explizit als blosse Kulisse, und zwar als imposante Bühnendeko

Doch schon in der Anfangsszene wird uns die Front nur als Fantasie, als Kulisse hinter einer Kulisse gezeigt. Der Schrecken des Kriegs wird dadurch nicht verharmlost, sondern im Gegenteil akzentuiert: Das, was 1944 in Europa stattfand, lässt sich nicht adäquat ins Filmbild übertragen, auch nicht mithilfe eines noch so überzeugenden Setdesigns. Stattdessen kann man es spürbar machen als etwas, das hinter den Fantasien und Deckerinnerungen immer lauert, ohne je ganz gezeigt werden zu können. Umherirrend zwischen den Kulissen der Deckerinnerungen können wir nie ganz sehen, was sich dahinter verbirgt, aber umso besser können wir es ahnen.

«I'm dreaming of a white christmas» singt Bing Crosby uns ins Ohr. Seit wir diesen Film und seinen Anfang gesehen haben, wissen wir indes, dass von der weissen Weihnacht zu träumen immer auch heisst, zugleich von deren traumatischem Gegenteil zu fantasieren. Ob daran auch jene Soldaten denken müssen, die in dieser Anfangsszene nicht vor, sondern hinter der Bühne stehen und der Show zuschauen? Anstatt der New-England-Weihnachtslandschaft können sie aus ihrer Perspektive nämlich nur die unbemalte Rückseite der Leinwand sehen. Ob ihnen beim Anblick dieser weissen Kehrseite vielleicht noch klarer wird, was hinter ihrem eigenen Rücken lauert, immer spür-, aber nie ganz sichtbar? Johannes Binotto

→ White Christmas (USA 1954)
00:01:37–00:02:07
Regie: Michael Curtiz; Drehbuch: Norman Krasna, Norman Panama, Melvin Frank; Kamera: Loyal Griggs; Musik: Irving Berlin. Darsteller_in (Rolle): Bing Crosby (Bob Wallace), Danny Kaye (Phil Davis), Rosemary Clooney (Betty Haynes), Dean Jagger (General Waverly)

Den sicheren Boden des Dokumentarischen verlassen zwei der interessantesten Arbeiten der diesjährigen Duisburger Filmwoche – weil sie sich nur so dem fantasmatischen Überschuss nähern können, der das Leben ihrer Protagonist_innen prägt.



Bewegungen eines nahen Bergs Regie: Sebastian Brameshuber

Exterritorial werden

Autos werden, im Allgemeinen, über ihren Gebrauch definiert: Sie sind Mittel zur Fortbewegung, gelegentlich auch zum Warentransport. Für manche Leute sind sie darüber hinaus emotional besetzt, als Fetisch- oder Hassobjekte. In ihrer tatsächlichen physischen Realität sind sie uns dagegen kaum einmal wirklich präsent. Theoretisch wissen wir, dass Autos komplexe Maschinen sind, bestehend aus Tausenden von Einzelteilen. Über deren Form, Beschaffenheit und Funktion können die meisten von uns allerdings nicht die geringste Rechenschaft ablegen; das ist alles verborgen, unter der Motorhaube, und wenn da etwas rumort, dann bringt man das Auto in die Werkstatt. Wenn das irgendwann auch nicht mehr hilft, landet es vielleicht bei Cliff.

Cliff stammt aus Nigeria und lebt in Österreich, in der Steiermark. Hier, unweit einer Landstrasse, hat er sich in einer alten Lagerhalle einen Geschäfts- und wohl auch Lebensraum eingerichtet. Früher war die Gegend vom Bergbau geprägt, für Cliff sind die Autos Mine und Rohstoff in einem. Er kauft und verkauft sie, schraubt sie auseinander und wieder zusammen. Beziehungsweise: Er weidet sie aus. Das ist in diesem Fall die perfekte Metapher, denn in Bewegungen eines nahen Bergs, *Sebastian Brameshubers* Film über Cliff und sein Unternehmen, blicke ich auf Autos tatsächlich wie auf Organismen, wie auf grosse Tiere, die nach der Schlachtung aufgeschnitten und auseinandergenommen werden. Maschinenteile werden aus dem automobilen Gewebe herausgelöst wie Organe, Öl tropft wie Blut in sorgsam bereitgestellte Eimer.

Das ist es wohl, was Dokumentarfilme im besten Fall leisten: Sie verändern unseren Blick auf die Welt. Das ausrangierte Auto ist plötzlich nicht mehr die Rostlaube, kaum eines zweiten Blicks würdig, sondern ein mysteriöses Wesen mit einem bizarr, fast schon obszön reichhaltigen Innenleben – und ausrangiert ist es schon gleich gar nicht, sondern ganz im Gegenteil mit Haut und Haaren eingespannt in den globalisierten Wirtschaftskreislauf. Genauer gesagt ist Cliffs Werkstatt als eine Art Scharnier zu verstehen, das unterschiedliche Wirtschaftsräume und Mechanismen der Wertschöpfung aneinanderkoppelt: Hochkomplexe Maschinen, die einst für die Konsumsphären West- und Mitteleuropas konstruiert wurden, dort aber nicht mehr funktional sind, werden umgerüstet für eine zweite Karriere in den globalen Peripherien. Die meisten von Cliffs Kunden kommen aus Osteuropa. Einer versucht, den Preis für einen wiederhergerichteten Honda mit Verweis auf Rostbefall um 50 Euro zu drücken. Benzinmotoren wiederum gehen in Ungarn nicht weg, weshalb Cliff sie aus den Wagen herausoperiert und, gemeinsam mit weiteren Eingeweiden, nach Nigeria verschifft.

Brameshuber filmt das alles in langen Einstellungen, die sich seinem Protagonisten angleichen: Genau wie Cliff ist der Blick des Films aufmerksam und relaxed zugleich. Gelegentlich verlässt der Film den beobachtenden Modus, wird durchlässig für Erinnerungen, Träume, Mythen. Die Übergänge sind klar markiert: So wird gleich mehrmals aus dem Off

eine lokale gleichnisartige Sage vorgelesen, die von den Versprechungen, aber auch von den Gefahren handelt, die unter der Erde lauern; an anderer Stelle setzt sich die ansonsten zumeist statische Kamera in Bewegung und synthetisiert vermittels eines Schwenks zwei Zeitebenen in einem einzigen profilmischen Raum.

Dass solche Überschreitungen des Dokumentarischen nicht gimmickhaft aufdringlich wirken, sondern sich organisch aus der sorgfältig etablierten Welt des Films ergeben, gehört zu den vielen Stärken von Brameshubers eindrücklichem Film, der seit seiner Premiere schon jede Menge Fürsprecher gefunden hat und zuletzt auf der diesjährigen Duisburger Filmwoche völlig zu Recht mit einem der beiden Hauptpreise ausgezeichnet wurde. Deutlich diverser waren (nicht nur) in Duisburg die Reaktionen auf Searching Eva von *Pia Hellenthal*, einen Film, der für mich so etwas wie ein Zwillingsfilm von Bewegungen eines nahen Bergs ist – obwohl er, was Tempo und visuelle Textur angeht, fast schon dessen Antithese darstellt. Das ist eine der Besonderheiten der Filmwoche: Die Konzentration auf recht wenige Filme, die dafür «konkurrenzlos», also ohne Parallelscreenings vorgeführt und anschliessend ausführlich diskutiert werden, macht Verbindungen sichtbar, die man auf anderen, hektischeren Festivals kaum wahrnehmen würde. Das Festival ist eine schöne Plattform nicht nur für Diskussionen über Filme, sondern auch für einen Dialog der Filme untereinander.

Searching Eva zeichnet in grellen, poppigen und teilweise extrem stilisierten Bildern das Porträt einer jungen Italienerin, die ein wildes, unstetes Leben führt zwischen Berliner WGs und südfranzösischen Luxushotels, zwischen Sexarbeit und Modeljobs, Drogenexzessen und Introspektion, toughem Tomboy-Look und Lolita-Heroin-Chic. Die sprunghafte Montage gleicht sich den diskontinuierlich in die Weiten des Internets hineinprojizierten Blogposts an, in denen Eva ihr Leben bis in die grafischen Details hinein offenlegt. In seiner hybriden ästhetischen Textur (deutlich inszenierte Szenen stehen unvermittelt neben Zufallsbeobachtungen, Blogbeiträge und -kommentare dringen als Voice-over und Texteinblendungen in den Bilderfluss ein) ist Searching Eva eine Studie über den prekären Status von Subjektivität im Zeitalter digitaler Medien; aber vielleicht noch mehr, und das ist für mich die zentrale Verbindung zu Bewegungen eines nahen Bergs, hat Hellenthal einen Film über Exterritorialität gedreht.

Beide Filme handeln einerseits von Migrationserfahrungen: Sowohl Cliff als auch Eva haben sich ein Leben ausserhalb ihrer Herkunftsländer aufgebaut, in beiden Fällen sind das bewusste Reaktionen auf die ökonomischen (Cliff) beziehungsweise ideologischen (Eva) Verhältnisse in der Heimat. Die in fast allen anderen Migrationsfilmen zentralen Fragen nach Möglichkeiten und Grenzen von Integration oder allgemeiner: nach dem Verhältnis von Migrant_innen und Mehrheitsgesellschaft, sind allerdings in beiden Filmen bestenfalls nebensächlich. Eben weil Cliff und Eva weniger «im Ausland» als exterritorial leben. Nicht im juristischen Sinn, natürlich, aber doch im Selbstverständnis ihres alltäglichen Handelns, das einen autonomen, im Kern nicht mehr nationalstaatlich eingehegten sozialen Raum hervorbringt.

Das entscheidende Problem ist dann in beiden Filmen: Wie lässt sich eben diese Autonomie in Bilder übersetzen? Denn schliesslich ist die Exterritorialität von Cliff und Eva mindestens ebenso sehr ein innerer wie ein äusserer Zustand, sie entzieht sich der unmittelbaren Sichtbarkeit. Beide Filme haben ein Bewusstsein dafür, dass man dieser speziellen Form von Aussenseiterschaft nur beikommt, indem man den sicheren Boden des dokumentarischen Blicks zumindest zeitweise verlässt. Wenn in Bewegungen eines nahen Bergs Vergangenheit und Gegenwart unter mythologischen Vorzeichen miteinander verschmelzen, wenn in Searching Eva die Titelheldin immer wieder hinter gleichermassen voyeuristischen und narzisstischen Projektionen zu verschwinden droht, dann bricht sich ein fantasmatischer Überschuss Bahn, der in den Lebensumständen der Protagonist_innen selbst angelegt ist. Die Filme von Brameshuber und Hellenthal mögen auf komplett unterschiedliche Traditionen des Dokumentarischen verweisen, und vielleicht auch auf zwei grundverschiedene Begriffe vom Kino (hier die klassische Cinephilie, da ein multimedial entgrenzter Bildraum); zusammen finden sie in der Erkenntnis, dass Filme über Exterritorialität selbst exterritorial werden müssen.

Lukas Foerster

Searching Eva Regie: Pia Hellenthal

Ab 2020 auf den Kanälen der SRG

WILDER 2
PIERRE MONNARD

FÜR DEN SCHWEIZER FILM

SRG SSR

Kritiken

S. 24
The Irishman
von Martin Scorsese
Michael Pekler

S. 27
MIdnight Family
von Luke Lorentzen
Michael Pfister

S. 28
Adam
von Maryam Touzani
Elena Meilicke

S. 31
The Invisible Life of
Eurídice Gusmão
von Karim Aïnouz
Patrick Straumann

S. 32
Entre dos aguas
von Isaki Lacuesta
Martin Walder

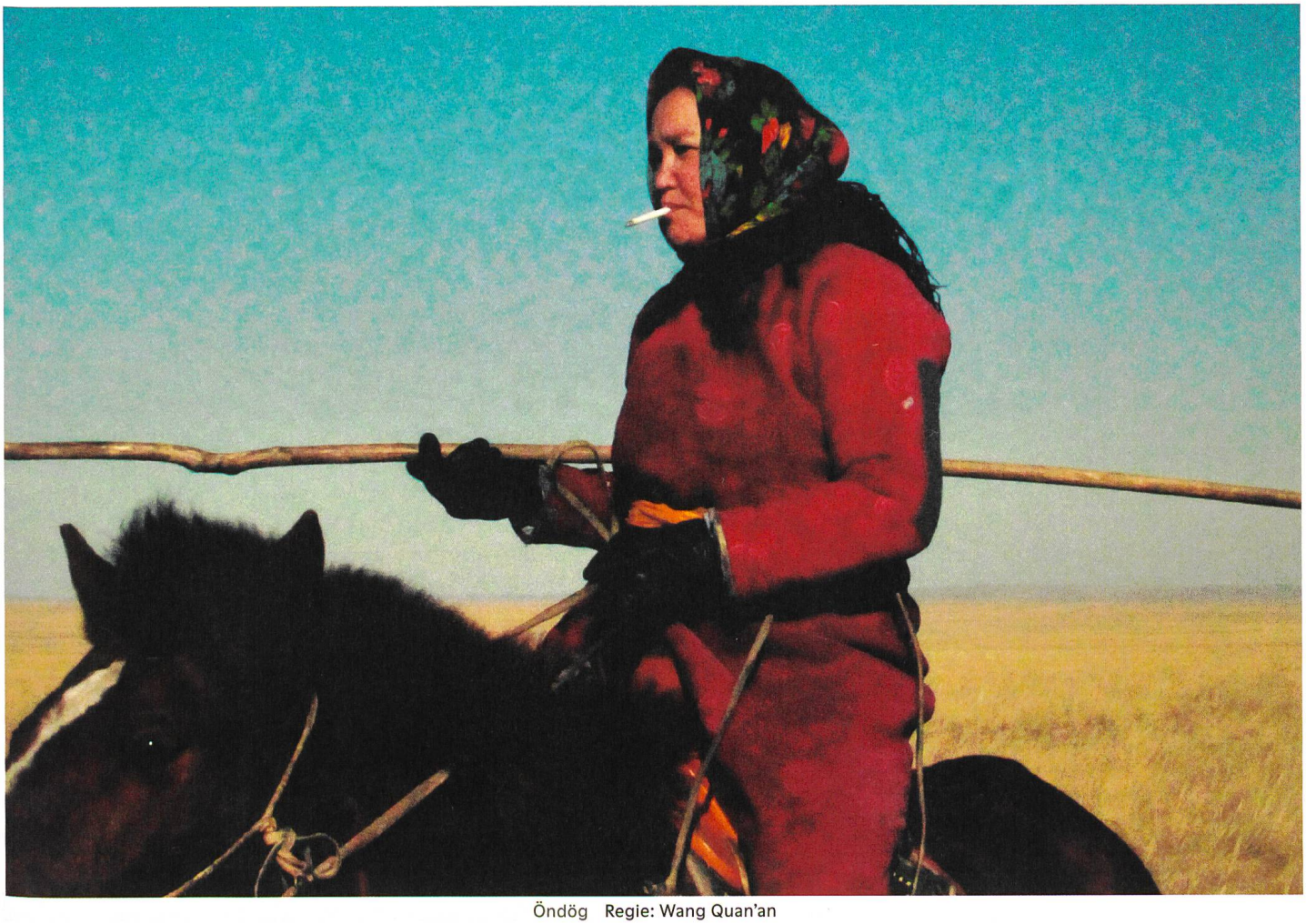
S. 35
The Farewell
von Lulu Wang
Tereza Fischer

S. 37
Öndög
von Wang Quan'an
Dominic Schmid

S. 39
Les Particules
von Blaise Harrison
Julian Hanich

S. 40
Midnight Traveler
von Hassan Fazili
Stefan Volk

S. 42
Where'd You Go,
Bernadette?
von Richard Linklater
Lukas Foerster



Öndög Regie: Wang Quan'an

The Irishman

Martin Scorseses dreieinhalbstündiges Mafiaepos hat es mithilfe von Netflix ins Kino geschafft. Und versammelt Robert De Niro, Al Pacino und Joe Pesci für ihren ersten gemeinsamen Auftritt in einem Gangsterfilm.

Martin Scorsese

Dass ein Film von Martin Scorsese im Kino anläuft, hätte man vor wenigen Jahren nicht nur freudig erwartet, sondern als Selbstverständlichkeit betrachtet. Tatsächlich ist das starbesetzte, dreieinhalbstündige Mafiaepos The Irishman nur aufgrund zäher Verhandlungen auf der grossen Leinwand zu sehen. Denn Scorseses jüngster – und wohl letzter – Gangsterfilm wurde nicht von einem der grossen US-Studios, sondern von Netflix produziert; und vom Streamingriesen bereits knapp zwei Wochen nach seinem Kinostart auf der hauseigenen Plattform feilgeboten.

Dass einer der einflussreichsten Filmemacher des 20. Jahrhunderts sich jahrelang vergeblich darum bemühte, dass dieser Film von einem Studio produziert werden würde, und es ausgerechnet einem Streamingdienst zu verdanken ist, dass The Irishman überhaupt existiert, entbehrt nicht einer gewissen Ironie. Der 77-jährige Scorsese ist einer der letzten grossen, originären Kinoveteranen. Seine jüngst geäusserte Kritik am die Kinosäle dominierenden Superheldenfilm («That's not cinema. […] The closest I can think of them […] is theme parks.») sorgte über Branchenmagazine hinaus für Schlagzeilen.

Doch die eigentliche Frage, die The Irishman bereits wochenlang vor seinem Start begleitete, war eine andere. Nämlich jene, ob und wie die Kinoindustrie selbst den Film als Kunstform zerstört. The Irishman liefert darauf eine Antwort – nicht als optimale Lösung, sondern als Zeichen eines Kompromisses: Ein milliardenschweres Streamingunternehmen ermöglicht einem der renommiertesten Filmemacher dessen Arbeit («It, and it alone, allowed us to make The Irishman the way we needed to», so Scorsese in einem langen Artikel in der «New York Times») und erwirbt dadurch seinerseits symbolisches Kapital. Denn der wenigstens kurzfristige Kinoeinsatz ermöglicht die Teilnahme an der prestigeträchtigen Oscar-Verleihung.

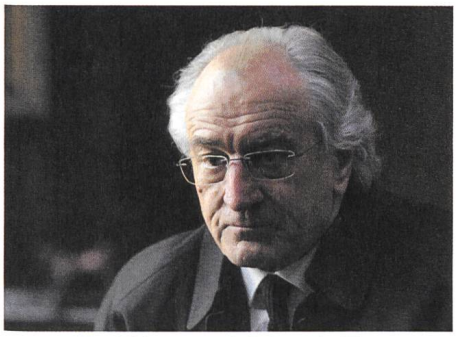
The Irishman basiert auf der True-Crime-Story «I Heard You Paint Houses» von *Charles Brandt*, in dem der Lastwagenfahrer Frank Sheeran (*Robert De Niro*) davon erzählt, wie er zu jener Figur wurde, der Scorsese seit Jahrzehnten sein Interesse widmet und zu deren mythologischer Verklärung im Kino er massgeblich beitrug: Sheeran berichtet von seinem Leben als Mafiakiller, so wie der echte Sheeran dem ehemaligen Ermittler und Schriftsteller Brandt seinen Werdegang erzählte. Doch The Irishman unterscheidet sich, wie bereits nach wenigen Filmminuten ersichtlich ist, von Scorseses Mobster-Klassikern wie GoodFellas oder Casino aufgrund seiner Abgeklärtheit, Ernsthaftigkeit, seinem bitteren Humor und, ja, aufgrund einer ihm innewohnenden Traurigkeit. Vor allem aber fehlt jene Attitüde von Coolness, die Scorseses bisherige Gangsterfilme bestimmte. Dieser Frank Sheeran, den man zum ersten Mal – nach einem für Scorsese typischen Tracking Shot – zu den Klängen von «In the Still of the Night» von The Five Satins zu Gesicht bekommt, ist ein Wrack im Rollstuhl, gestrandet in einem Altersheim. Sheeran ist gezeichnet von seinem Leben, auf das er im Gegensatz zu vielen seiner Wegbegleiter zurückblicken kann. Aber hat sich das Überleben bezahlt gemacht?

Tatsächlich macht Scorsese im Gegensatz zu Sheeran das Beste aus der ihm – für diesen Film – gegebenen Zeit. Ruhig, nahezu bedächtig verfolgt The Irishman Sheerans Aufstieg in den Fünfzigerjahren vom Kriegsveteranen und Lieferanten von tiefgefrorenen Rinderhälften in Philadelphia zum mörderischen Mobster, für den das «Häuseranmalen», das Brandts Vorlage im Titel führt, zum lukrativen Geschäft wird. Die Farbe ist rot und macht hässliche Spritzer, nicht nur auf Mauern. In einer breit angelegten Rückblende – und mittels gezielt eingesetzter De-aging-Technologie – erzählt Sheeran von seiner Bekanntschaft mit Russell Bufalino (eigens für Scorsese aus dem Ruhestand zurückgekehrt: *Joe Pesci*) und seinen ersten Auftragsmorden, den «little things to do». Vor allem aber von seiner Freundschaft zum einflussreichen, korrupten Gewerkschaftsboss Jimmy Hoffa, auf den ihn die «Familie» als Aufpasser ansetzt und dem ein grossartig aufspielender *Al Pacino*, der erstmals für Scorsese vor der Kamera steht, mehr Charisma verleiht, als der historische Hoffa jemals hatte.

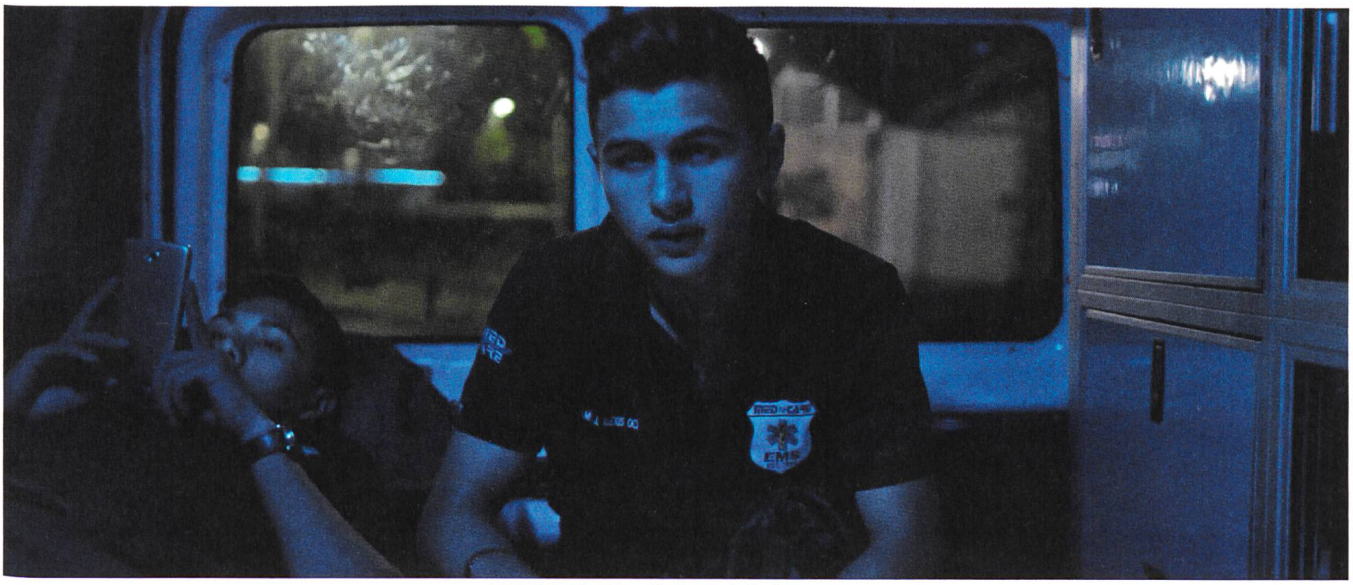
So undurchsichtig die Fronten zu sein scheinen, so klar ist bald, dass Sheeran zwischen diese geraten wird. Scorsese erzählt dessen Biografie als eine des Niedergangs und des Verlusts; gerade so, als ob damit der Mythos des Verbrechers, den er über Jahrzehnte massgeblich mitschrieb, an sein Ende gelangt sein könnte. The Irishman ist eine doppelte Selbstbefragung: Natürlich geht es um Ehre und Geld, um Männer und Macht. Doch eindringlicher erzählt dieser von *Steven*

Midnight Family Regie: Luke Lorentzen

The Irishman Regie: Martin Scorsese



The Irishman mit Robert de Niro



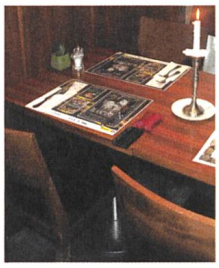
Midnight Family Kamera: Luke Lorentzen

Anzeige

Filmpromotion

Werbung für Filme, Kinos und an Filmfestivals

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



Filmpromotion

ganze Schweiz
schnell, günstig, sympathisch

www.filmpromotion.ch Telefon 044 404 20 28

Anzeige

www.cinebulletin.ch

Cinébulletin
Die einzigartige Informationsquelle für professionnelles Filmschaffen in der Schweiz.

Branchennews und Abonnement auf cinebulletin.ch

www.cinebulletin.ch

www.cinebulletin.ch

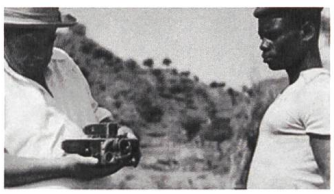
www.cinebulletin.ch

Anzeige

expand the experience

FILMEXPLORER

EXPLORE BY #LOGBOOK



African Mirror
Reviews EN

Jacqueline Zünd | Where We Belong
Interviews DE

Madame
Tips DE

La belle époque
Reviews IT

Vif-Argent
Tips FR

Beanpole
Reviews EN

The Wild Goose Lake
Reviews DE

Liberté | Albert Serra
Reviews EN

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

www.filmexplorer.ch

Zaillian hervorragend geschriebene Film vom Beenden. Von zerstörten Familien und Kindern, die sich beim «Onkel» nicht für Schlittschuhe unter dem Weihnachtsbaum bedanken wollen und den Vater aus ihrem Leben aussperren. «It's what it is», so Sheeran zu Hoffa, der diese Wahrheit bis zuletzt nicht wahrhaben will.

Das spärlich eingestreute Archivmaterial, auf das Scorsese zurückgreift – von der Präsidentschaft JFKs über das US-Desaster in der Schweinebucht bis zu Watergate – wirkt angesichts dieser hässlichen Wirklichkeit Sheerans wie eine fremde, unwirkliche Realität im Hintergrund. In einer der besten Szenen erfährt der die Kennedys hassende Hoffa von der Ermordung des Präsidenten in Dallas. Er steht in einer Eisdiele, löffelt wie fast in jeder Szene sein süsses Gefrorenes und blickt mit ausdruckslosem Gesicht auf den Fernseher. Denn er weiss, dass mit diesem Tod soeben ein neuer Mythos geboren wurde.

Michael Pekler

Regie: Martin Scorsese; Buch: Steven Zaillian nach «I Heard You Paint Houses» von Charles Brandt; Kamera: Rodrigo Prieto; Schnitt: Thelma Schoonmaker; Musik: Robbie Robertson. Darsteller_in (Rolle): Robert De Niro (Frank Sheeran), Joe Pesci (Russell Bufalino), Al Pacino (Jimmy Hoffa), Anna Paquin (Peggy Sheeran), Jesse Plemons (Chuckie O'Brien). Produktion: Fábrica de Cine, STX Entertainment, Sikelia Productions, Tribeca Productions. USA 2019. Dauer: 209 Min. Verleih: Netflix

Midnight Family

Sie kämpft ums Überleben, um das ihrer Kund_innen wie ums eigene: eine Familie, die in Mexiko-Stadt eine private Ambulanz betreibt.

Luke Lorentzen

Wer abseits der U-Bahn-Linien in der Megacity Mexiko-Stadt mit ihren 20 Millionen Einwohner_innen unterwegs ist, besteigt vielleicht einmal einen «Pesero», einen klapprigen Kleinbus, der so heisst, weil die Fahrt früher wirklich einen einzigen Peso kostete. Heute sind es fünf Pesos (etwa 25 Rappen). Diese grün-weissen Blechkisten sind oft schon mehrere Jahrzehnte alt und verkehren vor allem auf den vielen mehrspurigen Hauptachsen. Zuweilen ganz gemächlich, sodass man den Musikanten und Poetinnen zuhören kann, die an Bord kommen, um für ein paar Münzen ihre Kunst darzubieten. Doch ein paar Sekunden später packt man besser den nächsten Haltegriff. Denn um möglichst viele Passagiere aufzugabeln, überholen sich die Chauffeure mit halsbrecherischen Manövern immer wieder gegenseitig.

Dass sich in der mexikanischen Hauptstadt nicht nur Busse, sondern auch Krankenwagen solche gefährlichen Wettrennen liefern, ist die verstörende Erkenntnis, die uns Luke Lorentzens Dokumentarfilm Midnight Family vermittelt. Weil es in Mexiko-Stadt offenbar nur 45 öffentliche Ambulanzen gibt, ist ein Markt für Kleinunternehmer_innen entstanden. Auch die von Lorentzen porträtierte Familie Ochoa verdankt ihren Unterhalt einem immer blitzblank geputzten, feuerroten Rettungswagen, dem eigentlichen Protagonisten des Films. Jede Nacht cruisen Vater Fernando, der als Einziger über eine Sanitätsausbildung des mexikanischen Roten Kreuzes verfügt, sein siebzehnjähriger Sohn Juan (meist am Steuer), der pummelige Josué, vielleicht elfjährig, und ein, zwei weitere männliche Familienmitglieder durch die nächtlichen Strassen – auf der Suche nach Versehrten. Dabei hören sie den Polizeifunk ab oder lassen sich von Ordnungshütern gegen eine Beteiligung über frische Unfälle informieren. Dann geht es darum, als erster Krankenwagen vor Ort zu sein und die Verletzten möglichst schnell in ein kleines Privatspital zu bringen, das ihnen für neue Patienten eine Provision zahlt.

Doch oft genug gehen die Retter leer aus: Ein in Not geratener Junkie bedankt sich aufrichtig, hat aber keinen Centavo in der Tasche; eine junge Frau, deren Freund ihr mit einem Kopfstoss das Nasenbein gebrochen hat, ist zwar eine «fresa», eine Tochter aus wohlhabendem Haus, aber die Eltern wollen nicht zahlen. Die Ochoas kämpfen nicht nur um das Überleben ihrer «Kunden», sondern auch um ihr eigenes.

Und so brettert die Ambulanz durch die selbst nachts verstopften Strassen, schlängelt sich von Spur zu Spur und kratzt die Kurven, während Vater Fer über das Megafon die anderen Verkehrsteilnehmer («Motorrad, mach Platz!») dazu zu bringen versucht, eine Gasse zu bilden. Man fühlt sich an die Verfolgungsjagd samt Crash in der berühmten, technisch brillanten Anfangsepisode von Alejandro González Iñárritus Amores perros (2000) erinnert. Doch während Gónzalez Iñárritu neun simultane Kameras einsetzte, kommt Lorentzen mit zwei Sony-FS7 aus, wobei er eine davon meistens auf der Motorhaube des Krankenwagens montiert, mit der anderen durch die Windschutzscheibe filmt und die Gespräche der selbsternannten Sanitäter mit Personenmikrofonen aufzeichnet.

Die Bilder, die dabei entstehen, sind rasant und packend, aber sie würden sich wohl erschöpfen, wenn sie der erst sechsundzwanzigjährige US-amerikanische Regisseur, der über ein stupendes Gefühl für Dramaturgie und Rhythmus verfügt, nicht mit stillen, lyrischen Passagen kontrastierte. Immer wieder müssen diese kuriosen Rettungsengel der Nacht auf neue Katastrophen warten – dann jongliert Josué auf einem Spitalparkplatz mit seinem Fussball, der schweigsame, melancholische Fer summt ein Lied von Julio Iglesias («Me olvidé de vivir»), und der hyperaktive Juan mit seiner blitzenden Zahnspange ruft seine Freundin Jessica an und erzählt ihr die bizarrsten und traumatischsten Erlebnisse der Nacht, um sie sich von der Seele zu reden. In solchen Momenten klingt eher Luis Buñuels La ilusión viaje en tranvía (1954) an, eine Liebeserklärung an Mexiko-Stadt, die die Zuschauer_innen – genau wie Midnight Family – bald bestürzt, bald berührt. Manche Komödieneffekte wirken fast inszeniert, etwa wenn den Sanitätern das Benzin ausgeht und sie die Ambulanz zu einer Tankstelle schieben. Luke Lorentzen hat aber auf jegliche Reenactments verzichtet und sich strikt dem beobachtenden Dokumentarfilm verschrieben. Während dreier Jahre sind in rund hundert Nächten 400 Stunden Filmmaterial entstanden.

Der Film zeigt uns die Ochoas als Helden und Schufte zugleich. Einmal retten sie ein Baby, das nicht mehr atmet, durch Herzmassage, ein andermal aber fahren sie eine junge Frau, die aus dem vierten Stock gestürzt ist, wegen der Provision in ein etwas weiter entferntes Spital. Die Patientin überlebt nicht – Lorentzen hat ihr seinen Film gewidmet. Doch weder Tränendrüsen noch schnelle Schuldzuweisungen sind seine Sache. Dieser Erbe Bertolt Brechts bringt uns nicht zum Weinen, sondern zum Nachdenken, und dabei merken wir: Böse ist nicht diese Familie, sondern eine Gesellschaft, die keine Verantwortung übernimmt. Indem der Film zeigt, welche Folgen die Aushöhlung des Service public hat, ist er ein Lehrstück auch für all diejenigen, die uns hierzulande immerzu Privatisierung, deregulierte Marktwirtschaft und Sparmassnahmen im öffentlichen Bereich anpreisen.

Doch die Kontextualisierungen und Reflexionen überlässt Lorentzen seinen Zuschauer_innen. Er setzt glücklicherweise ganz auf das Charisma seiner Protagonisten, denen er eines Tages auf der Strasse vor seiner Wohnung in Mexiko-Stadt begegnete. Aus diesem Zufall hat er mit sicherem Gespür eine Studie über die Schönheit des Schrecklichen geschaffen. Die Ochoas verkörpern jene sehr mexikanische, tragikomische Mischung aus Fatalismus und sisyphushafter Auflehnung gegen den Jammer der Welt. Michael Pfister

→ Regie, Buch, Kamera: Luke Lorentzen; Schnitt: Luke Lorentzen, Paloma López. Produktion: Hedgehog Films, No Ficción. Mexiko 2019. Dauer: 90 Min. CH-Verleih: Outside the Box

Adam

Kulinarisches Kino fern von Wohlfühlkitsch – Maryam Touzani verknüpft in ihrem Langfilmdebüt die Themen Backen und Schwangerschaft.

Maryam Touzani

Es wird viel gebacken in diesem Film. Mehl, Wasser und Griess werden zusammengerührt, Teig mit feuchten Händen geknetet, gefaltet, geformt. Heraus kommen Msemen, eine Art marokkanischer Pfannkuchen, rechteckig, goldgelb, der mit Honig, Schokolade oder Käse gefüllt wird, dann Harcha, ein Fladenbrot, und schliesslich Rziza, eine weitere Art Pfannkuchen, der aber rund ist und aus langen zusammengerollten Teigfäden besteht; wie kleine, zerrupfte Vogelnester sieht das aus.

Abla ist Witwe und Mutter einer kleinen Tochter, sie verkauft die Teigwaren aus einem Fenster ihres Hauses heraus an Passant_innen auf der Strasse. Eines Tages steht die junge Frau Samia, hochschwanger, vor Ablas Tür und bittet um Arbeit. Abla schickt sie weg, lässt sich dann aber doch erweichen, als sie die Jüngere auf der Strasse vor ihrem Haus übernachten sieht. Ihren, zumindest vorübergehenden, Platz im Haushalt kann sich Samia mit ihren Rziza sichern, den Vogelnest-Pfannkuchen, die sie nach einem Rezept ihrer Grossmutter backt. Abla erklärt sich bereit, Samia bis nach der Geburt ihres Kindes dazubehalten, ohne weiter nach den Umständen ihrer Schwangerschaft zu fragen.

Adam, der erste Langfilm der marokkanischen Regisseurin und Drehbuchautorin Maryam Touzani, der im Frühjahr in Cannes Premiere hatte, erzählt von weiblicher Solidarität unter schwierigen Bedingungen, davon, wie sich zwei gegensätzliche Frauen begegnen: Abla, die nach dem Tod ihres Mannes verhärmt und verhärtet ist, und Samia, weich und warm. Ein wenig

Adam Regie: Maryam Touzani

The Invisible Life of
Eurídice Gusmão

Adam mit Nisrin Erradi

Adam mit Lubna Azabal

The Invisible Life of Eurídice Gusmão Regie: Karim Aïnouz

vorhersehbar und kalkuliert, wie auf dem Reissbrett entworfen, ist diese Gegenüberstellung schon; die Art und Weise, wie Adam seine Geschichte erzählt, ist es nicht. Über weite Strecken Kammerspiel, entwirft der Film eine enge und kleine Welt, mit Interieurs, die Touzanis polnische Kamerafrau *Virginie Surdej* malerisch ins Bild gesetzt und ausgeleuchtet hat: Räume in erdigen Brauntönen, deren Ecken im Dunkeln verschwimmen, Fliesenornamente an den Wänden, hinzu kommen viele nahe Einstellungen und Grossaufnahmen der Gesichter von Abla und Samia.

Die Begegnung der beiden Frauen findet vor allem in der Küche statt, zwischen Ofen und Backschüsseln. Während Ablas Gesicht wie eingefroren ist und ihre Bewegungen abgezirkelt wirken (*Lubna Azabal* erinnert als Abla an die vielen unterkühlten Frauenfiguren von *Isabelle Huppert*), steht Samias Backkunst für ein sinnliches Wissen – ein Wissen, das im Körper, in den Fingern steckt und das mit Berührung und Spüren zu tun hat: «Du machst es falsch, du musst den Teig fühlen», korrigiert Samia, als Abla mit groben Bewegungen einen Teigklumpen bearbeitet. An anderer Stelle sinniert Samia über die Beschaffenheit des Mehls, während sie es durch ihre Finger rieseln lässt. Wenn Abla ihren starren Panzer später im Film ablegt, dann geschieht das ebenfalls in der Backstube, das Gleiche gilt für den Beginn von Samias Wehen: grosse Küchen-Katharsis.

Man kann Adam durchaus als kulinarisches Kino oder Gastro-Cinema bezeichnen, auch wenn diese Labels verpönt sind, weil sie so oft für verkitschtes Wohlfühlkino stehen. Adam macht mehr draus, und zwar in der Verknüpfung seiner beiden zentralen Themen, dem Backen und der Schwangerschaft. Auf Samias schwangeren Körper blickt der Film so genau und aufmerksam, wie man es nur selten im Kino sieht. Die Kamera registriert ihren schweren Gang und ihre Atemlosigkeit, beobachtet ihre plumpe Gestalt, die sich nachts im Bett von einer Seite auf die andere rollt. Sie zeigt den prallen Bauch, den Samia mit Öl einreibt, weil er, wie sie Ablas Tochter Warda erklärt, juckt und spannt. «Dein Bauch ist ein Ei», sagt das kleine Mädchen.

«Having a bun in the oven» ist eine englische Redewendung, um den Zustand des Schwangerseins zu bezeichnen, «einen Braten in der Röhre haben» sagt man auf Deutsch. Die Metaphern sind jüngeren Datums, von Anfang des 20. Jahrhunderts, basieren aber auf viel älteren Analogien zwischen Uterus und Ofen. Obwohl sie Feuer und Wärme aufrufen, sind diese Sprachbilder nicht gerade schön, eher schmierig und latent misogyn, denn sie beschreiben die schwangere Frau als passives Ding, dem was reingeschoben wurde.

Ganz anders Touzanis Film: Auch der stellt seine Schwangere neben den Ofen, lässt unter ihrer Hand Mehl, Wasser und Griess sich vermischen, verbinden und verwandeln zu Rziza, Msemen oder Harcha. Die Analogie läuft darauf hinaus, Backen und Schwangerschaft als Prozesse kreativer, schöpferischer Verwandlung und des Werdens zu fassen – ein Werden, das nicht nur das Kind, sondern auch die Mutter betrifft. Man ist gewöhnt, Schwangerschaft als Prozess anzusehen, der in der Geburt seinen Höhe- und Endpunkt findet; Adam jedoch endet nicht mit der Geburt von, genau, Adam, sondern läutet damit nur seinen finalen Akt ein, in dem Samia sich weiterwandelt und wieder eine andere Form annimmt, mit Ablas Hilfe. Abla umwickelt Samias Körper fest mit einem stützenden Tuch: «Meine Mama schloss meine Knochen nach Wardas Geburt», sagt sie: «Wir müssen verschliessen, was sich geöffnet hat, um Leben zu schenken.»

Wollte man dem Film eine Moral unterjubeln, dann ist es vielleicht die: dass Leben eine Gratwanderung zwischen (sich) Öffnen und Schliessen ist. Über die engen Kadrierungen von Gesichtern und geschlossenen Räumen hat Adam eine sorgfältig gebaute Tonspur gelegt. Menschenstimmen und Hundegebell hört man und Möwen, die von der Nähe des Meeres erzählen – Öffnung aufs Off. Elena Meilicke

→ Regie, Buch: Maryam Touzani; Kamera: Virginie Surdej; Schnitt: Julie Naas. Darsteller_in (Rolle): Lubna Azabal (Abla), Nisrin Erradi (Samia), Douae Belkhaouda (Warda), Hasna Tamtaoui (Rkia), Aziz Hattab (Slimani). Produktion: Ali n'Productions, Artemis Film, Les Films du Nouveau Monde. Marokko, Frankreich, Belgien 2019. Dauer: 98 Min. CH-Verleih: Filmcoopi Zürich

The Invisible Life of Eurídice Gusmão

Ein historisches Familienmelodram mit Anklängen an Fassbinder, Sirk, Ophüls – und einer Coda, die die Geschichte der Eurídice Gusmão in die Gegenwart überführt.

Karim Aïnouz

Die Gegenwart bietet der brasilianischen Literatur in der Regel genügend Stoff, um auf historische Rückblicke verzichten zu können. Bücher, die sich der Vergangenheit und deren Einfluss auf die Jetztzeit widmen, sind Ausnahmen. Der Roman «Die vielen Talente der Schwestern Gusmão» von *Martha Batalha* gehört dazu. 2016 erschienen, zeichnet er die Chronik einer aus Portugal eingewanderten Familie aus dem Mittelschicht Rio de Janeiros nach.

Karim Aïnouz' Adaption von Batalhas Werk ist allerdings weniger der verästelten Handlung der Vorlage als der Konstanz sozialer Gesetzmässigkeiten verpflichtet. Die Biografien und Empfindungen der Figuren sind zugunsten ihrer Lesbarkeit geglättet, Lichtsetzung und Cadrage filtern den Bildausschnitt, um den Blick auf die grösseren Zusammenhänge zu lenken. Der feuchte Tropenwald rings um Rios Wohnquartiere, die Bäche, die durch die Vegetation und schliesslich ins Meer fliessen: Gleich die ersten Einstellungen geben den fatalistischen Grundton vor, der die stumme Rebellion der beiden Protagonistinnen bis zum (offenen) Ende begleiten wird.

«Unsichtbar» ist das Leben Eurídice Gusmãos in zweifacher Hinsicht. Ihre künstlerische Ambition wird die junge Brasilianerin den familiären Konventionen opfern, vor allem jedoch verliert sie ihre Schwester Guida aus den Augen, die sich, kaum achtzehnjährig, mit einem griechischen Matrosen aus dem Staub macht und vom Vater trotz einer reuevollen Rückkehr acht Monate später hochschwanger aus dem Haus geworfen wird. Da die Eltern jede Wiederbegegnung der Schwestern verhindern, werden deren Existenzen in der Folge in parallelen Bahnen verlaufen: Während Guida nach der Geburt ihres Kindes zwischen Gelegenheitsprostitution und Fabrikarbeit mäandert, muss Eurídice ihren Traum von einem musikalischen Leben im aufreibenden Kleinkrieg mit der Familie täglich aufs Neue verteidigen.

Die uferlose Sehnsucht, die die beiden Schwestern füreinander empfinden, liefert den emotionalen Treibstoff der Handlung, wobei das Wunschdenken mit den jeweiligen Realitäten kontrastiert: Guida ist zeit ihres Lebens überzeugt, dass Eurídice eine Karriere als Konzertpianistin auf den europäischen Bühnen absolviert, wohingegen diese sich ihre Schwester nicht anders als glücklich am Arm ihres griechischen Matrosen vorstellen kann. Sozusagen als Gegenschuss zu den deprimierenden Lebenslagen der jungen Frauen fungiert das Patriarchat, verkörpert vom Vater, der den Existenzraum seiner beiden Töchter bis in die intimsten Winkel zu dominieren versucht.

Im Gegensatz zu Karim Aïnouz' älteren Filmen, die im Nordosten Brasiliens entstanden sind und auf die expressive Monotonie des öden Hinterlands bauen – O ceú de Suely etwa oder Viajo porque preciso, volto porque te amo (in Koregie mit *Marcelo Gomes*) –, resultiert die Bildsprache von The Invisible Life of Eurídice Gusmão aus einer formalen Reduktion. Die Kamera kreist stets um dieselben Orte, die Einstellungen sind in klar umrissene Bildfelder unterteilt, Vorder- und Hintergrund des szenischen Raums entsprechen unterschiedlichen Bedeutungsebenen.

Die konzentrierte Bildsprache mag dem zeitlichen Rahmen der Handlung geschuldet sein (die Erzählung ist in den Fünfzigerjahren situiert); interessant ist die Wahl der visuellen Mittel jedoch auch, weil sie Aïnouz erlaubt, sein Drama in einen Dialog mit dem Filmschaffen der Nachkriegszeit treten zu lassen: Die Blickwinkel erinnern an den interpretativen Gestus des amerikanischen Melodramas, die Mise en Scène greift dort kommentierend ein, wo das individuelle Schicksal der Figuren mit den atavistischen Gesetzen der Gesellschaft in Resonanz treten kann.

Sprechend in dieser Hinsicht ist die weihevolle Erscheinung des schwarzen Detektivs, der, von Eurídice angestellt, um ihre Schwester zu finden, diskret an die Tragik der Hausangestellten in Douglas Sirks Imitation of Life erinnert. Das am Radio übertragene Fussballspiel lässt sich unschwer als ein Bekenntnis zur melodramatischen Tradition von Fassbinders späten Frauenporträts – namentlich Die Ehe der Maria Braun – verstehen. Die flammenden Briefe wiederum, die Guida an ihre unerreichbare Schwester adressiert, lassen Parallelen zum dramatischen Aufbau von Max Ophüls' Letter from an Unknown Woman erkennen.

Verbaut sich die Regie hiermit jeden Zugang zur Wirklichkeit? Umso optimistischer gibt sich die Coda: Eine Ellipse, vom Rotorenlärm eines Helikopters eingeleitet, überführt die Handlung in die Gegenwart. Erstmals tritt die zeitgenössische Stadt ins Bild, Eurídice, die eben ihren Mann zu Grabe getragen hat, empfängt ihre Enkel und sortiert die Hinterlassenschaft.

Momente geistiger Verwirrung lassen erst den Verlust des Gedächtnisses befürchten, darauf folgt jedoch eine unverhoffte Begegnung mit einer jungen Frau, die der Szene eine radikal utopische Wende verleiht: Erst die Abwesenheit der Männer, so scheint es, ermöglicht die Suche nach der verlorenen Zeit. Patrick Straumann

→ Regie: Karim Aïnouz; Buch: Murilo Hauser, Inés Bortagaray, Karim Aïnouz nach einem Roman von Martha Batalha; Kamera: Hélène Louvart; Production Design: Rodrigo Martirena; Kostüme: Marina Franco; Musik: Benedikt Schiefer. Darsteller_in (Rolle): Julia Stockler (Guida), Carol Duarte (Eurídice), Flávia Gusmão (Ana), António Fonseca (Manoel), Mikoas Antunes (Yorgos). Produktion: Canal Brasil, Pola Pandora Filmproduktions, RT Features, Sony Pictures Releasing. Brasilien, Deutschland 2019. Dauer: 139 Min. CH-Verleih: trigon-film, D-Verleih: Piffl Medien

Entre dos aguas

Gibt es ein fragileres Genre als die Langzeitbeobachtung? Eine Dokufiktion über zwei Brüder und die primitiven Zeichen des Lebens.

Isaki Lacuesta

Die primitiven Zeichen eines Lebens sind die geheimnisvollsten. Vom Vater mit der Messerklinge in Türrahmen gekerbt oder draussen im Wald in Baumrinden geschnitzt. Vermutlich mit Leerstellen, aber himmelwärts datiert im schönen Kinderglauben an eine Zukunft. Nicht ohne Rührung neu aufgesucht oder auch ganz vergessen. Die Zeit lässt sie vernarben, überwuchern oder verblassen. Eines Tages werden sie wiedergefunden oder auch nicht.

Das Wunder Film kann, was dem Leben nicht gegeben ist: Zeit, wie neu in Fluss gesetzt, rekapitulieren. Es sind Langzeitstudien, in denen ein Leben im Zeitraffer zu uns spricht. Gibt es ein fragileres Genre?

Dem heute 54-jährigen katalanischen Cineasten baskischer Herkunft Isaki Lacuesta und seiner Partnerin Isa Campo schwebte vor einem Dutzend Jahren ein Langzeitprojekt vor. Für ihren Film La leyenda del tiempo tauchen sie auf der Isla de León im tiefen andalusischen Süden ins Leben eines Teenagers und seines Bruders ein. Baustellenleiter oder Polizist möchte der zwölfjährige Isra werden. Aber hat man schon mal einen Roma-Polizisten gesehen? Die Arbeitslosigkeit droht. Die Alternativen für seinesgleichen bewegen sich im Kreis: Drogenhandel, Knast, Suizidversuche, genau so klingt ohne jede Koketterie Jahre später Isras Bilanz. Wie zwangsläufig verläuft ein Leben? Es ist diese existenzielle Frage, die die Brüder und uns in Lacuestas neuem Film Entre dos aguas umtreibt.

Anzeige

88 Seiten Comics
mit Audio-Links zu
3 Stunden Interviews

Einzelheft nur 12.- oder
Jahres-Abo/Geschenk-Abo:

www.strapazin.ch/abo

Inzwischen sind beide Brüder Väter von jeweils drei Töchtern. Der ältere, Cheíto, hat sich eine gewisse Lebensgrundlage als Bäcker geschaffen; ausserdem fährt er in gefährlicher Schutzmission der spanischen Marine ans Horn von Afrika. Isra, unbehauster und Lebenszauberer in einem, trotzt dem Alltag das Beste und das Schlechteste ab, auf Muschelsuche im Schlick, mit Alteisenbeute, die er verfallenen Mauern entreisst, im Handel mit Drogen, der ihn hinter Gitter bringt. Eigentlich sind beide fern vom Radar filmischen Interesses.

Wäre da nicht der berühmte Sohn der Stadt, José Monje Cruz (1950–1994), genannt Camarón de la Isla, Flamenco-Legende aus San Fernando, Isras Vorbild. In dessen Fussstapfen hat der Bub mit dem drahtig gequirlten Haarschopf und dem bohrenden dunklen Blick treten wollen. Als sein Vater zu Hause auf der Terrasse vor seinen Augen durch eine Kugel stirbt und er selbst nur um Haaresbreite verfehlt wird, kann und will Isra nicht mehr singen. So hat der Junge es in La leyenda del tiempo erzählt, und mit dieser Rückblende beginnt Entre dos aguas.

Über die Jahre sind Lacuesta und Campo den Brüdern nahe geblieben, eine Freundschaft ist entstanden, ihre Geschichte wollte weitererzählt werden. Die Baumsequenz mit den Wachstumsmarkierungen wird ein Dutzend Jahre später für Entre dos aguas aufdatiert, zusammen mit den drei kleinen Wildfängen, denen Isras ganze Zärtlichkeit gilt. Überhaupt beginnt die Geschichte glücklich auf der Entbindungsstation mit der Geburt des jüngsten Töchterchens; die Sequenz im Spital überrumpelt uns mit einem anderen Drama. Isras Frau will den aus dem Gefängnis Zurückgekehrten nicht mehr in ihr Leben lassen. Wie wird es ausgehen? Isras sekundenkurzer Seitenblick Richtung Kamera in der allerletzten Einstellung lässt die Frage offen.

Jedenfalls etablieren sich Isras Lebenskerben zur Metapher seines Lebens. Vor allem als Memento jener traumatischen Erfahrung, die er sich düster und flächendeckend in die Rückenhaut stechen lässt: das Sterben des Vaters. Weder Erinnerung noch Tattoo sind mehr zu tilgen. In den Lebensläufen von Entre dos aguas, Cheítos vergleichsweise bewältigtem und Isras autodestruktivem, werden die Wasser des Filmtitels immer wieder heftig aufgeraut, manchmal in einer schönen Balgerei in den Fluten der Bucht, in Mutsprüngen von den schwindelhohen Bogen der Stahlbrücke, zunehmend dann in peinvollen Dialogen, die den beiden die Tränen in die Augen treiben und die Stimme ersticken lassen: Der Ältere hat sich offenbar eines Tages mit der Mutter solidarisiert und den Jüngeren denunziert.

Explizit erzählt wird nichts in diesem Film, dessen Form Dokumentarisches und Fiktionales verbindet. Hinweise deuten an, Leerstellen lassen vermuten, freilich in einer Intensität des Wirklichen, die den schönen Begriff der «visions du réel» beim Wort und beim Bild nimmt. Dieser Film erzählt von Isra, Cheíto, ihren Frauen, Kindern, Kumpanen, indem alles Seelische in den unverstellten Gesichtern und Körpern unmittelbar physisch wird, fern jeder «Darstellung», ungeschönt und im Lebendigen atemberaubend schön. Steadicam und Schnitt agieren traumwandlerisch präzise am psychologischen Momentum. Roh wird Schärfe ins Unscharfe gerissen und wieder zurück, mit Vorliebe aus Rückenansicht, vom einen zum andern pendelnd, zwischen Licht und Schatten über dem Wasser. Apropos «Schatten»: Cassavetes ist in dieser Dynamik nicht sehr fern, nur sind Lacuestas Protagonist_innen eben alle sie selbst.

Inszenierung geht so schlichtweg vergessen. Die einmontierten Sequenzen aus La leyenda del tiempo nehmen wir als Erinnerungsfetzen in Isras Kopf wahr oder als seine dunklen Tagträume, in denen sich sein und Cheítos Leben schicksalshaft ineinanderblenden, grundiert von einem halluzinativen Soundtrack.

Wie ist das konkret gemacht? Wiewohl die Geschichte von Cheíto und Isra sich in realistischer Weise entfalte, schliesse sie – so der Genfer Koproduzent *Dan Wechsler* – gelegentlich auch Nichterlebtes, also Fiktives, mit ein, um sie realistisch weiterzuspinnen. Für die Inszenierung habe man, sagt der Regisseur im Interview mit «Filmexplorer», «beim Publikum nicht den Eindruck einer Wahrnehmung und Empfindung von Drehbuch oder Regie, Beleuchtung und Spiel wecken», sondern «eher von einer Erklärung von Absichten mit möglichen Situationen, Protagonisten ausgehen» wollen. Diese wurde dann in der Recherche zu einem hundertseitigen Drehbuch ausgebaut. Kurz: «Die Beziehung zur Kamera wurde so nicht viel anders als im Fall eines Spielfilms organisiert.» (Lacuesta)

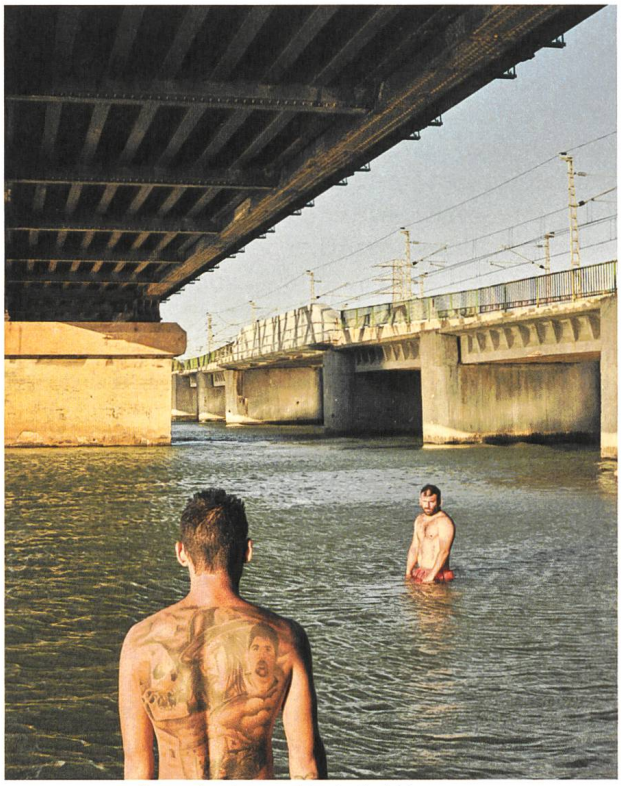
Die Arbeit mit Isra und Cheíto gestaltete sich dabei nicht so, dass mit den Brüdern lediglich Themenfelder einer danach zu improvisierenden Sequenz abgesteckt worden wären. Laut Wechsler haben die beiden auch zum Drehbuch nicht direkt beigetragen, sondern sich «als Darsteller in den Dienst des Films gestellt, indem sie ihre Geschichte dem Regisseur anvertrauten». Ausformulierte Dialoge habe es zwar gegeben, aber in offener Diskussion zwischen den Beteiligten. Mitunter seien Takes wiederholt worden. Dieser Hybrid von Film ist also weder ganz dokumentarisch zugerichteter «roman d'ados» respektive «roman d'adultes», noch ist er fiktionalisiert wie Antoine Doinel in den Truffaut-Filmen oder «Boyhood» mit seinen «echten» Langzeitprotagonisten; er ist immer beides zugleich in doppelt erarbeiteter Authentizität zwischen Dokument und Fiktion.

Wundert man sich zu guter Letzt, dass Isra nun offenbar Schauspieler werden will? Der junge Mann in seiner frappanten Ähnlichkeit mit dem jungen John Turturro hat etwas, was man hat oder nicht und was keine Kamera der Welt herzaubern kann: enorme Leinwandpräsenz. Aber da begänne für Israel Gómez Romero eine ganz andere Geschichte. Die auf andere Weise vielleicht nicht minder riskant wäre als sein bisheriges Leben.

Martin Walder

→ Regie: Isaki Lacuesta; Buch: Fran Araújo, Isa Campo, Isaki Lacuesta; Kamera: Diego Dussuel; Schnitt: Sergi Dies, Domi Parra; Musik: Raül Fernández Miró, Kiko Veneno. Darsteller_in (Rolle): Israel Gómez Romero (Isra), Francisco José Gómez Romero (Cheíto). Produktion: All Go Movies, BTeam Pictures, Bord Cadre Films, Studio Indie Productions, La Termita Films. Spanien 2018. Dauer: 136 Min. CH-Verleih: Cinémathèque suisse

The Farewell Regie: Lulu Wang



Entre dos Aguas Regie: Isaki Lacuesta

The Farewell Kamera: Anna Franquesa Solano

The Farewell mit Awkwafina als Billi (Mitte)

Entre dos Aguas
Kamera: Diego Dussuel

The Farewell

Eine Hochzeitsfeier, die gleichzeitig eine Verabschiedung ist. Die Welt fällt auseinander, um sich neu zusammenzufügen.

Lulu Wang

«Ha! Ha!» tönt es aus dem Off, während wir Ausschnitte eines belebten Innenhofs sehen. Eine Frau hängt Wäsche auf, die Männer haben es sich mit Qigongkugeln auf dem Sofa gemütlich gemacht. Was transkribiert als Lachen gelesen werden könnte, sind laut und scharf ausgestossene Atemübungen, Teil einer Leibesertüchtigung. Die Grossmutter der Protagonistin Billi übt täglich im Hof, um Gifte aus dem Körper zu schaffen, wie sie ihrer Enkelin erklärt. Sie weiss allerdings nicht, dass es tatsächlich noch etwas Anderes in ihrem Körper gibt, das heraus sollte, weiss nichts von ihrem Lungenkrebs im fortgeschrittenen Stadium – denn das hält ihre Familie vor ihr geheim. Sogar die Ärzte sind an dieser Lüge beteiligt. Ganz selbstverständlich. Nur Billi kann nicht überzeugt bei dieser Unwahrheit mitmachen, genauso wenig wie ihr die Übung gelingt, die ihr die Grossmutter zeigt. Ihr «Ha, ha» tönt eher wie ein Witz.

Doch zum Lachen ist Billi nicht zumute. Sie ist mit ihrer Familie aus New York, wo sie seit ihrem sechsten Lebensjahr lebt, nach China zurückgereist – vordergründig, um an der Hochzeit ihres Cousins teilzunehmen. Die übereilte Heirat nach nur drei Monaten Beziehung scheint den Bräutigam nicht wirklich glücklich zu machen. Wohl weil es für alle vor allem darum geht, der Grossmutter so etwas wie ein Abschiedsfest auszurichten, ohne dass sie es weiss. Während der Onkel Billi erklärt, warum die Familie für die Grossmutter die emotionale Bürde tragen muss, sagt sie zwar nach jedem seiner Sätze «Ich weiss», begreifen kann sie es aber nicht wirklich. Sie bemüht sich, nichts zu verraten, doch so wie *Awkwafina* sie in sich zusammengesackt und schlurfend spielt, merkt man ihr die inneren Widerstände nur zu gut an. Sie ist in den USA sozialisiert worden, spricht nicht mehr gut chinesisch. Der Grossmutter fühlt sie sich jedoch sehr nah und verbindet mit ihr Erinnerungen an eine glückliche Kindheit vor der Emigration. Sie ist eine Entwurzelte, die weder in den USA noch in China ganz zu Hause ist, die sich in New York mit wenig Erfolg als Filmemacherin versucht und in der Heimat wie eine Touristin wirkt.

Lulu Wangs bittersüsse Komödie, die unaufgeregt eine herzzerreissende Familiengeschichte erzählt, basiert auf eigenen Erlebnissen der Regisseurin. Sie erzählt von einem Culture Clash, der Ang Lees The Wedding Banquet ins Gegenteil verkehrt: Nicht die Eltern verstehen die fremde Kultur in der neuen Heimat ihrer Kinder nicht, sondern das Kind kehrt in die Heimat der Eltern zurück und versteht ebenso wenig. So tut sich Billi schwer mit der Performance, an der alle anderen so souverän und selbstverständlich teilnehmen.

Es ist nachvollziehbar – und sehr vereinfachend –, dass der Verleih für die Presse nur Bilder zur Verfügung stellt, die jeweils die ganze Familie darstellen. Genau dieses Gefühl des starken Zusammenhalts vermittelt auch der Film. Er variiert im Gegensatz zur Einförmigkeit des Promomaterials seine Bildsprache subtil und ohne Klischees. Billi steht anfangs ausserhalb, während die Familie als Einheit erscheint, oft um den mit Essen reich gedeckten Tisch versammelt. Was jedoch stärker auffällt, sind Bilder, die beinah zufällig kadriert wirken. Die Präzision liegt in dieser scheinbaren Beiläufigkeit. Die Figuren bewegen sich in den Bildausschnitt hinein oder aus ihm hinaus, als wäre die Kamera nicht an ihrem Tun interessiert. Doch genau darum werden ihre Bewegungen zueinander und voneinander herausgestellt. Oder anders betrachtet: Als würden sie eine Bühne bespielen, wird damit auch ihre Performance betont, die Lüge gegenüber der Grossmutter in jeder Einstellung aufs Neue wiederholt.

Viele Bildgestaltungen erinnern zudem an traditionelle chinesische Malerei, in der die Leerstellen von den Betrachter_innen mit eigenen Vorstelllungen gefüllt werden können und in denen der einzelne Mensch nicht im Zentrum steht. In The Farewell sind die Bilder flächig gehalten, sodass immer wieder solch prägnante Leerstellen entstehen. Eine Person allein im Bild wirkt isoliert und aus dem Lot, ob dem leeren Bildraum über ihren Köpfen erscheinen auch Paare etwas verloren. Neben Billi tut sich mehr als einmal eine Lücke auf, die nur von den anderen geschlossen werden kann. Umgekehrt lernt Billi, dass auch sie die ihr manchmal fremde Welt komplett machen kann. Tereza Fischer

→ Regie, Buch: Lulu Wang; Kamera: Anna Franquesa Solano; Schnitt: Matt Friedman, Michael Taylor; Musik: Alex Weston. Darsteller_in (Rolle): Awkwafina (Billi), Zhao Shuzhen (Nai Nai), X Mayo (Suze), Lu Hong (Little Nai Nai), Lin Hong (Dr. Qu), Tzi Ma (Haiyan), Diana Lin (Lu Jian), Jiang Yongbo (Onkel Haibin). Produktion: Big Beach Films, Depth of Field, Kindred Spirit, Seesaw Productions. USA, China 2019. Dauer: 100 Min. CH-Verleih: Ascot Elite Entertainment, D-Verleih: DCM Film Distribution

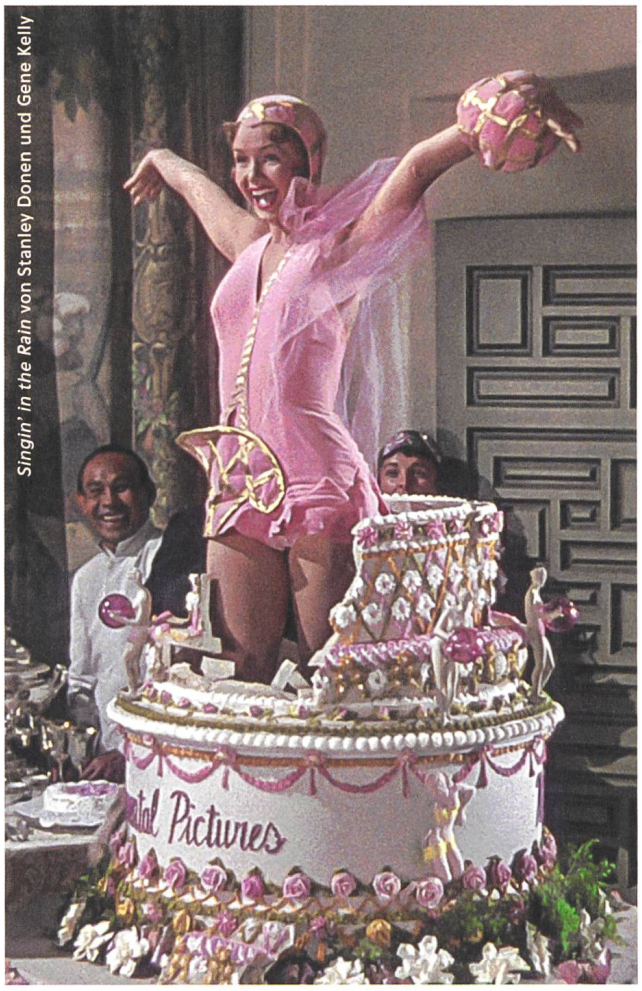
Anzeige

filmpodium

Stadt Zürich
Kultur

STUMMFILMFESTIVAL
1. Januar – 15. Februar 2020
www.filmpodium.ch

Anzeige



Singin' in the Rain von Stanley Donen und Gene Kelly

film bulletin

Achtmal im Jahr überrascht werden

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

Zeitschrift für Film und Kino

Öndög

Hunde, die wie Wölfe aussehen, eine flackernde Handlung, die sich im Nebel der Unbestimmbarkeit verliert, und eine Hirtin, die über Dinosauriereier philosophiert. Ein wundersames Rätsel von einem Film.

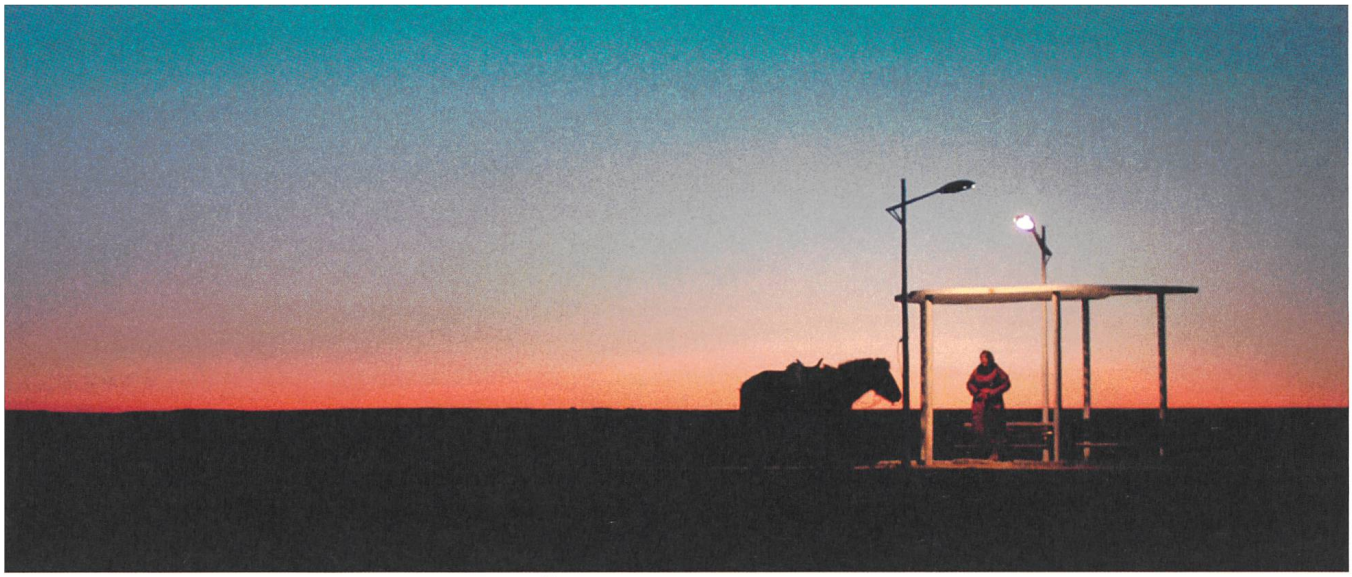
Wang Quan'an

Möchte man den Rhythmus eines Films mit der Atmung vergleichen, wäre jene von Öndög so langsam und gleichzeitig so tief, dass sie kaum einer menschlichen entsprechen würde. Das gilt nicht nur für die Abfolge seiner Bilder, die grösstenteils zwischen extremen und moderaten Totalen variieren, sondern auch für seinen Umgang mit Zeit. Der Film besteht aus kaum mehr als zehn längeren Sequenzen, in denen innerhalb unermesslicher Landschaften gleichzeitig alles und nichts passiert. Die thematischen Kontraste von Öndög sind so gross wie jener zwischen der endlosen mongolischen Steppe und dem tausendfarbigen Himmel, mit dem Horizont als messerscharfer Trennlinie. Dazwischen treffen Tradition auf Moderne, Himmel auf Erde, Feuer auf Kälte, Leben auf Tod. Das alles vermittelt der chinesische Regisseur Wang Quan'an mit einer poetisch-modernen Bildsprache, für die das aktuelle Weltkino kaum Vergleiche bietet. Es gibt Fahrten in die Landschaft hinein, aber ohne ein Näherkommen, horizontale Kameraschwenks, die vergeblich versuchen, das Geschehen zu erfassen, sowie Schnittfolgen, die sich mehr an den Himmelsrichtungen orientieren als an den Figuren. Öndög ist ein wundersames Rätsel von einem Film.

Am Anfang sehen wir diese Welt aus einem fahrenden Auto heraus. Eine Gruppe von Jägern, die wir nie zu Gesicht bekommen, unterhält sich im Off über die Unterschiede zwischen Wahrnehmung und Wirklichkeit. Die Realität sei nicht das, was die Augen sehen. Manchmal sehe ein Wolf wie ein Hund aus und manchmal ein Hund wie ein Wolf. Man müsse sich da auf die Instinkte verlassen, besonders während der Dämmerung, die alle Dinge mit einem Schleier der Unbestimmbarkeit überzieht. Da kommt das Auto abrupt zum Stehen. Eine unbekleidete Frauenleiche liegt, mitten im Nirgendwo. Sie bringt die Handlung von Öndög aber nicht zum Laufen, sondern eher zum Flackern. Eine Gruppe von Polizisten trifft am Ort des Geschehens ein und begutachtet die Frau, die offenbar Opfer eines Verbrechens wurde. Ein junger Polizist wird abkommandiert, über Nacht auf die Leiche aufzupassen und zu verhindern, dass sich die Wölfe über sie hermachen. Dabei soll ihn eine Hirtin unterstützen, die einzige Person im Umkreis von hundert Kilometern, die hier lebt. Die hat eigentlich kaum Zeit, hat mit ihren Schafen und Kühen schon genug zu tun. Sie kommt dann aber doch, um Wärme zu schaffen und den Polizisten vor dem Erfrieren zu bewahren. Zwischen ihrem Kamel, das sonderbare Laute von sich gibt, und dem Feuer kommen sich der Polizist und die Hirtin, deren Namen wir nie erfahren, näher. Ein reichlich belangloses Ereignis, das Wang mit einer seltsamen Zeitlupe als kleinen Einbruch des Mythologischen inszeniert, vor allem wenn die Hirtin noch während des Sex einen sich annähernden Wolf erschiesst.

Die Kontraste reiben sich in Öndög aneinander, ohne sich je ganz zu vermischen. Das Mythologische findet nur im Dunklen seinen Weg ins Bild hinein, während tagsüber die Dinge pragmatischer betrachtet werden. Die Krimihandlung zerfliesst im Beiläufigen: Ein Mann wird zwar verhaftet, aber Näheres erfährt man kaum. Der Film gehört jetzt ganz der namenlosen Hirtin. Alles zuvor scheint ein Vorwand gewesen zu sein, sich ihr anzunähern. Wir beobachten sie dabei, wie sie mithilfe ihres einzigen Nachbarn ein Schaf schlachtet, ein Kalb zur Welt bringen hilft, auf einen Schwangerschaftstest pinkelt und über Dinosauriereier philosophiert. Der Nachbar rät ihr immer wieder, sich endlich einen Mann zu nehmen und ein Kind zu bekommen. Er stünde da zur Verfügung. Sie will nichts davon wissen, ignoriert die Frage, nicht aber das Begehren. Über die neuen seltsamen Laute legt sich Musik, und das Bild wird schwarz. Tod und Leben, Leben und Tod. In der Abenddämmerung können einen die Augen täuschen. Dominic Schmid

Regie, Buch: Wang Quan'an; Kamera: Aymerick Pilarski; Schnitt: Yang Wenjian; Ausstattung: Bater; Kostüme: Wurichaihu. Darsteller_in (Rolle): Dulamjav Enkhtaivan (Hirtin), Norovsambuu Batmunkh (Polizist), Gangtemuer Arild (Polizeichef), Aorigeletu (Hirte). Produktion: Wang Quan'an. Mongolei 2019. Dauer: 100 Min. CH-Verleih: trigon-film



Öndög Regie: Wang Quan'an

Les Particules Regie: Blaise Harrison

Les Particules mit Thomas Daloz

Öndög mit Dulamjav Enkhtaivan

Les Particules

Verwuschelte Schlafmützigkeit, plötzliche Energieschübe und das Rätsel vom Ursprung der Welt. Ein Film über den paradoxen Kosmos der Teenagerjahre.

Blaise Harrison

Eine kalte, farblose Spätherbstlandschaft. Regen, später Schnee. Oft ist es Nacht und die Dunkelheit nur durch gelbstichige Lichtflecken erhellt. Wir befinden uns im Grenzland zwischen der Schweiz und Frankreich: in den Vorstadtausläufern von Genf, in einem internationalen Gymnasium im Pays de Gex, tief unten im Inneren des Teilchenbeschleunigers Cern oder an der Quelle des Allondon. Im Mittelpunkt stehen vier Jungen aus der Mittelschicht: P. A., Mérou, Cole und JB. Sie gehen gemeinsam auf die Abschlussprüfung zu, spielen in einer Garagenband, trinken Wein, kaufen Drogen, hängen auf Konzerten ab, lungern auf Partys herum und machen einen Ausflug in die Berge. Was man so macht mit 18 oder 19 Jahren. Der Film folgt ihnen dabei in einer Reihe lose verknüpfter Szenen. An der Peripherie der Jungenclique gibt es zwei Mädchen, Léa und die Deutsche Roshine. Irgendwann wird sich der linkische P. A., der eigentlich Pierre-André heisst, in Roshine verlieben. Doch da ist die Handlung auch schon fast vorbei.

Les Particules ist der erste Spielfilm des 39-jährigen französisch-schweizerischen Regisseurs Blaise Harrison, der in Lausanne studiert und dann vor allem als Dokumentarfilmemacher gearbeitet hat. Ein Film über Jugendliche also, der dem vielseitigen Buch des Teenager- und Highschool-Films ein weiteres Kapitel hinzufügt – ein Kapitel mit besonderem Reiz. Dabei geht es Harrison nicht um das nostalgische Schwelgen in der Vergangenheit, wie man es aus Fellinis Amarcord oder George Lucas' American Graffiti kennt. Ihn treibt auch nicht das Interesse Larry Clarks für den jugendlichen Drang zum Transgressiven an. Seine Empathie mit der waidwunden Psyche der Jugendlichen – das Kennzeichen vieler Teenagerfilme von Gus van Sant oder Richard Linklater – ist eher verhalten. Auch wenn Harrison seinen Protagonisten P. A. kaum aus den Augen lässt, bleibt dessen Innenleben weitgehend unzugänglich. Überhaupt halten die Cinemascopebilder von *Colin Lévêque* die Jugendlichen häufig auf Abstand, in Totalen oder Halbtotalen. Die erwachsenen Autoritätsfiguren sind sogar fast komplett abwesend; ihnen bleibt oft nur ein Platz im Off des Bildes.

Das Genre des Teenagerfilms erlaubt Blaise Harrison das Eintauchen in einen paradoxen Kosmos: eine reale Fantasywelt. Dieser Kosmos ist bevölkert mit merkwürdigen Kreaturen, die uns zwar äusserlich ähneln, aber doch sehr fremd sind – bis einem betroffen, bestürzt oder beschämt einfällt, dass man selbst einmal Bewohner_in dieser andersartigen Welt war. Ihre verwuschelte Schlafmützigkeit mit pickligem Antlitz, ihre linkische Apathie mit überbordenden Energieschüben, Wortkargheit, Aggressionen und tief empfundene Freundschaften: Das alles liegt in weiter Ferne und ist durch diesen Film doch wieder so nah. Um ihnen die Natürlichkeit und Spontaneität nicht zu rauben, hat der Regisseur seinen jungen Darsteller_innen nur wenige Vorgaben gemacht, ihnen buchstäblich genug Spielraum zum Ausprobieren gelassen. Man spürt das allenthalben.

Was Harrison an seinen Figuren besonders fasziniert: Ihre Erfahrung der Welt ist noch nicht von den Routinen des Alltags abgeschliffen. Kurz vor dem Übergang zum Erwachsensein bleibt eine letzte Gelegenheit für den ungeformten und unbeholfenen Blick auf die Welt. Das Stockend-Tapsige seiner Teenager gleicht einem sinnlichen Tasten und Testen, das Ähnlichkeiten mit der ästhetischen Wahrnehmung hat. So sind für P. A. die wogenden Vogelschwärme am Himmel noch ein bedrohliches Faszinosum, und die technologische Erhabenheit des Cern wird zum Rätsel über den Ursprung der Welt. Dass dabei Drogen eine Rolle spielen könnten, gehört zu den Standards des Genres.

Für das abgezockt-routinierte Publikum hält Harrisons Verfahren dabei im besten Fall den ästhetischen Effekt der «Defamiliarisierung» bereit, wie es die russischen Formalisten um Wiktor Schklowski einst nannten: Auch wir Zuschauer_innen werden angehalten, die Welt, zumindest für die Dauer der sich bedachtsam entfaltenden 98 Minuten, noch einmal mit vergangenen Augen zu sehen. Dem arbeitet Harrison mit abrupten Szenenwechseln, kontemplativen Kamerafahrten und Hubschraubereinstellungen zu, die aus Kubricks The Shining stammen könnten. Zeitlupenaufnahmen, Drogenvisionen und der dräuende Elektrosoundtrack des belgischen Musikers *Èlg* injizieren dem Film zusätzlich atmosphärische Energie. Man merkt: Hier hat jemand nicht nur ein Drehbuch bebildert, sondern sich Gedanken gemacht, was er zeigen möchte und was nicht, wie er es auf die Leinwand bringen will und warum nicht anders. Nach diesem Spielfilmdebüt ist Blaise Harrison auf einmal: ein Versprechen. Julian Hanich

→ Regie: Blaise Harrison; Buch: Blaise Harrison, Mariette Désert; Kamera: Colin Lévêque; Schnitt: Gwenola Heaulme, Isabelle Manquillet; Ausstattung: Florence Emery; Kostüme: Isa Bouchariat; Musik: Èlg. Darsteller_in (Rolle): Thomas Daloz (P. A.), Néa Lüders (Roshine), Salvatore Ferro (Mérou), Emma Josserand (Léa), Léo Couilfort (Cole). Produktion: Les Films du Poisson, Bande à Part Films. Frankreich, Schweiz 2019. Dauer: 98 Min. CH-Verleih: Cineworx

Midnight Traveler

Weltreisedokus haben Konjunktur. Doch in Midnight Traveler geht es für einmal nicht um zivilisationsmüde Sinnsuche, sondern um eine Flucht vor den Taliban.

Hassan Fazili

Tausende Kilometer durch Asien und Europa. Festgehalten auf drei Handykameras. Das klingt wie eine der boomenden Weltreisedokus, in denen Alternativtourist_innen und Zivilisationsaussteiger_innen mit Digitalkameras und Drohnen im Gepäck losziehen, um ihren Horizont zu erweitern. Raus aus der Komfortzone, rein ins Abenteuer. Auf der Suche. Nach Sinn. Und sich selbst.

Das Einzige aber, was Regisseur Hassan Fazili und seine Frau *Fatima Hossaini*, ebenfalls Filmemacherin und Schauspielerin, suchen, als sie 2015 mit ihren Töchtern Nargis (11) und Zahra (6) aus Afghanistan aufbrechen, sind Schutz und Sicherheit. Sie reisen nicht, sie fliehen.

2014 drehte Fazili einen Dokumentarfilm über Mullah Tur Jan, einen Kommandanten der Taliban, der aus dem bewaffneten Kampf ausstieg. Kurz nachdem Peace in Afghanistan im afghanischen Fernsehen lief, wurde Mullah Tur Jan von den Taliban ermordet. Einige Zeit später erhielt Fazili einen Anruf von einem alten Freund, der sich mittlerweile den Taliban angeschlossen hatte und ihn warnte, dass sein Leben in Afghanistan nicht länger sicher sei. Fazili und seine Familie mussten fliehen.

Midnight Traveler hat keine gestochen scharfen Panoramen oder in sonnige Farben getauchten Landschaftsbilder zu bieten. Nur verwackelte Aufnahmen, durch Gestrüpp stolpernde Beine und betongraue, mit Stacheldraht eingezäunte Baracken. Fazili flieht mit seiner Familie über den Iran zunächst in die Türkei. Die erste Etappe legen sie im Auto zurück. Sie fahren nachts. Zwischendurch kommen sie bei Verwandten und Bekannten unter. Dann begeben sie sich in die Hände von Schleppern. Die Männer, die plötzlich mehr Geld verlangen und damit drohen, die Töchter zu entführen, sieht man im Film nicht. Zu sehen ist nur, wie die Mutter hinterher verzweifelt weint, während andere Flüchtlinge sie zu beruhigen versuchen.

Drei Jahre lang dokumentiert die Familie ihre Flucht über die Balkanroute mithilfe von drei Handykameras. Dennoch können sie vieles von dem, was sie unterwegs über sich ergehen lassen müssen, nicht filmen, weil die Behörden oder die Umstände es nicht zulassen. Das Schlimmste findet im Off statt. Mehrere Tage müssen sie in Bulgarien im Gefängnis verbringen. Später werden sie auf offener Strasse von bulgarischen Nationalisten angegriffen und mit Steinen beworfen.

An einem anderen Abend, im Flüchtlingsheim, läuft die Kamera. Fazili hält das Handy durch eines der vergitterten Fenster, versucht, die tobende, schreiende Menge einzufangen, die sich vor dem Lager zusammengerottet hat. «Wir greifen an! Wir greifen an!», skandieren die Nationalisten auf Bulgarisch. Im Hintergrund hört man Fazilis Töchter weinen. Auf den Fluren herrscht ein wildes Gedränge. Einige Männer kehren verletzt von draussen zurück. «Das hättest du filmen sollen», ruft einer und berichtet, wie die Polizisten mit dem Mob gemeinsame Sache gemacht und die Flüchtlinge mit Elektroschockern attackiert hätten.

Es sind Aufnahmen wie diese, die Midnight Traveler zu einem einzigartigen Zeitzeugnis machen. Der Filmemacher und Künstler Fazili versteht sein

Midnight Traveler Regie: Hassan Fazili

Midnight Traveler Buch und Schnitt: Emelie Mahdavian

Where'd You Go, Bernadette? Regie: Richard Linklater

Where'd You Go, Bernadette? mit Cate Blanchett

Midnight Traveler Musik: Gretchen Jude

Werk jedoch nicht als historisches Videoarchiv. Aus den vielen Offkommentaren, mit denen er und seine Tochter Nagris die fragmentarischen Bilder in einen narrativen Kontext einbetten, lassen sich die Stationen ihrer Flucht nur vage rekonstruieren. Fazili blendet keine Orts- und Datumsangaben ein und lässt auch die organisatorischen, technokratischen und juristischen Aspekte im Ungefähren. Dafür entfaltet der Film im Montagegewitter übergangslos einprasselnder Eindrücke eine umso unmittelbarere Wirkung.

Impressionen einer Flucht. Mal schlafen die vier nachts in einem Rohbau. Ein andermal direkt am Strassenrand. Als sie über die grüne Grenze nach Serbien fliehen, verbringen sie vier Tage und Nächte im Wald. Im Film ist das in wenigen Sekunden erzählt. Mehrfach verdichtet Fazili die Fluchterlebnisse zu schlaglichtartigen achronologischen Sequenzen, in denen bisweilen auch das Ringen um ein wenig alltägliches Glück aufflackert. Hussaini lernt im Flüchtlingslager Fahrrad fahren. Die Töchter liefern sich eine Schneeballschlacht. Gemeinsam mit der Produzentin und Cutterin *Emelie Mahdavian* kreiert Fazili im Spannungsfeld von Hoffnung und Hoffnungslosigkeit einen assoziativen Erzählrhythmus, der dem Film im Verbund mit seinem wuchtigen, emotionalen Score eine faszinierende Dynamik verleiht.

Fazili lernte Mahdavian zu Beginn seiner Flucht in Tadschikistan kennen und schickte ihr von unterwegs wann immer möglich die aktuellsten Handyaufnahmen. Während Fazili noch floh, bemühte sich Mahdavian bereits um die Filmförderung. Eine paradoxe Situation, die im Film selbst nicht thematisiert wird. Dafür schildert Fazili darin umso eindringlicher, wie das Filmen sein Erleben veränderte. Als seine Tochter Zarah einmal für mehrere Stunden verschwunden war und sie im Flüchtlingslager überall verzweifelt nach ihr suchten, schoss ihm plötzlich der furchtbare Gedanke in den Kopf, was für ein starkes Filmmotiv es wäre, wenn er vor laufender Kamera ihren leblosen Körper aus dem Gebüsch ziehen würde. «Und ich hasste mich dafür», gesteht Fazili aus dem Off. Das Bild bleibt dabei schwarz. Fazili filmte die Suche nicht. Zarah tauchte unversehrt wieder auf.

Für die Flucht der Familie ist ein ähnliches Happy End vorläufig nur eine schöne cineastische Imagination. Fazili hofft derzeit auf dauerhaftes Asyl in Deutschland. Das Verfahren ist noch nicht abgeschlossen. Da er erstmals in Ungarn registriert wurde, droht ihm und seiner Familie die Abschiebung. Stefan Volk

→ Regie: Hassan Fazili; Buch: Emelie Mahdavian; Schnitt: Emelie Mahdavian; Musik: Gretchen Jude. Mit: Hassan Fazili, Nargis Fazili, Zahra Fazili, Fatima Hossaini. Produktion: Old Chilly Pictures. Katar, GB, Kanada, USA 2019. Dauer: 90 Min. CH-Verleih: trigon-film

Where'd You Go, Bernadette?

Eine Stadt wendet sich gegen ihre Bewohner_innen. Aber Seattle ist in Richard Linklaters zauberhaften Depressionskomödie eher Symptom als Ursache.

Richard Linklater

Es regnet in Seattle. Gleich in der ersten Totalen, die wir vom (zunächst) zentralen Schauplatz von Richard Linklaters Where'd You Go, Bernadette? zu Gesicht bekommen und dann immer wieder, einmal sogar so stark, dass sich die Stadt selbst in Bewegung setzt: Das Haus, in dem die Titelheldin Bernadette Branch (muss man nach dem Film noch mehr lieben: *Cate Blanchett*) gemeinsam mit Mann Elgie und Tochter Bee wohnt, befindet sich auf einem Hügel; der wiederum ist irgendwann dermassen von Wasser durchtränkt, dass sich eine Schlammlawine löst und das Wohnzimmer eines weiter unten gelegenen Anwesens überflutet – wo sich ausgerechnet an diesem Tag Seattles Geldadel trifft, eingeladen von Bernadettes Nachbarin und Intimfeindin Audrey Griffin.

Eine Stadt wendet sich gegen ihre Bewohner_innen. Das ultraliberale New-Economy-Seattle ist in Where'd You Go, Bernadette? ein Paradies, vor dem man sofort Reissaus nehmen möchte, so schnell und so gründlich wie möglich. Am besten gleich in Richtung Südpol. Das ist der Fluchtpunkt der ersten Filmhälfte: eine Reise in die Antarktis, die sich Bee von ihren Eltern wünscht, bevor sie in ein Internat an der amerikanischen Ostküste (also ebenfalls weit weg von Seattle) verschifft werden wird.

Freilich wird schnell klar: Seattle ist eher Symptom als Ursache. Die Probleme, die sich im Leben der Branches und vor allem Bernadettes auftürmen, haben andere, tiefere Wurzeln. Biografische zum Beispiel: Bernadette war einst eine gefeierte Architektin, hatte

sich dann aber, nach einer beruflichen Niederlage, ins Privatleben zurückgezogen. Nur, dass sie eben mit diesem Privatleben nicht zurande kommt. Selbst die simpelsten Erledigungen wie Einkäufe und Tischreservierungen delegiert sie per Mail an eine persönliche Assistentin, die in Indien lebt (oder zumindest behauptet, in Indien zu leben).

Where'd You Go, Bernadette? beruht auf dem gleichnamigen Bestseller von *Maria Semple* – einem in seiner textuellen Hybridität interessanten, aber in seiner ziemlich konsequenten Menschenfeindlichkeit auf die Dauer etwas anstrengenden Erzählexperiment, das die Geschichte der Branches kollagenartig in einer Montage von E-Mail-Korrespondenzen, Tagebucheinträgen und anderen «vorgefundenen» Textsorten konstruiert. Die Kinoadaption ist konventioneller erzählt, die entscheidenden Verschiebungen sind aber andere: Satirische Überzeichnung interessiert Linklater weniger als psychologisch feinfühlige Beobachtungen, der im Buch allgegenwärtige Zynismus schmilzt in der Sonne seiner Empathie.

Die Schlammschlacht im Wohnzimmer zum Beispiel, die bei Semple nach allen Regeln der Kunst zelebriert beziehungsweise generalstabsmässig durchexerziert wird, handelt Linklater eher im Vorübergehen ab. Viel mehr interessiert ihn ein Streitgespräch bald darauf, in dessen Verlauf Audrey versucht, Bee gegen ihre Mutter auszuspielen, woraufhin nicht nur die zunächst noch mühsam das eigene Temperament im Zaum haltende Bernadette, sondern auch die ansonsten mit cleverer Teenieverachtung ihre Umgebung beobachtende Tochter aus der Fassung geraten. Oder eine Szene noch etwas später, vielleicht die schönste im ganzen Film, in der Bernadette plötzlich vor Audreys Tür steht und um Zuflucht bittet: ein wie aus dem Nichts kommender Blickwechsel, der die Verhältnisse neu ordnet, ohne dass es hinterher grosser Erläuterungen bedürfen würde. Das ist eine der wenigen Grundkonstanten des ansonsten wundervoll flexiblen Linklater-Kinos: Seine Figuren sind meist weniger hart und konsequent und mit sich selbst identisch, als das eine Nacherzählung der blossen Filmhandlung nahelegen würde.

Eine andere Grundkonstante: Die Aufteilung in Haupt- und Nebenfiguren hat im Linklater-Kino nicht wirklich eine Bedeutung. Jede Person, die in einem seiner Filme auftaucht, egal wie klein die Rolle ist, erhält die gleiche Aufmerksamkeit. In Where'd You Go, Bernadette? gibt es zum Beispiel eine Apothekenangestellte, die kaum eine halbe Minute im Bild ist und mir dennoch lange im Gedächtnis bleiben wird. Ihre einzige Aufgabe im Film besteht darin, eine Bestellung Bernadettes entgegenzunehmen – aber es ist einfach fabelhaft, wie sie dabei ihre verschrobene Kundin mit einer Mischung aus Neugier und Arroganz anblickt und schliesslich sogar theatralisch die Augen verdreht, als stünde sie auf einer Boulevardtheaterbühne.

Die Szene in der Apotheke markiert auch im grossen Ganzen des Films einen Wendepunkt. Linklaters Film ist im Kern eine Depressionskomödie. «Where'd You Go, Bernadette?» ist vor allem zu lesen als: Wie ist es so weit mit dir gekommen, Bernadette? Bernadette ist eine Frau, die sich dauergestresst durch ein Leben bewegt, in dem sie sich nicht mehr so recht zu Hause fühlt, in dem sie, manchmal ganz buchstäblich, aneckt: Die durchweg umwerfende Blanchett bewährt sich insbesondere als begnadete Körperkomikerin, auf ihrem Leidensweg durch Seattle gerät sie immer wieder ins Schlingern, bewahrt jedoch stets eine linkisch-verschrobene Eleganz.

Es geht aber nicht nur um die Diagnosestellung, sondern auch um Perspektiven von Heilung. Deshalb müssen die Branches nach einigen Verwicklungen die Reise an den Südpol doch noch antreten: Es bedarf eines anderen Blicks, eines Blicks ins Offene, ins gleissende Weiss des ewigen Eises, um die Prioritäten zu klären. Das mag etwas einfach gedacht sein, und auch sonst ist die Auflösung der Geschichte ein wenig an den Haaren herbeigezogen, von ein paar Zufällen zu viel abhängig. Anders ausgedrückt: Der gesunde Menschenverstand meldet Einspruch an. Warum berührt mich dann gerade das dezent überzuckerte Ende ganz besonders? Vielleicht, weil Linklaters den Menschen in all ihren Schwächen und Widersprüchlichkeiten zugeneigtes Kino mich lehrt, dass der gesunde Menschenverstand manchmal eher Teil des Problems als der Lösung ist.

Lukas Foerster

→ Regie: Richard Linklater; Buch: Richard Linklater, Holly Gent, Vincent Palmo; Kamera: Shane F. Kelly; Schnitt: Sandra Adair; Musik: Graham Reynolds. Darsteller_in (Rolle): Billy Crudup (Elgie Branch), Cate Blanchett (Bernadette), Audrey (Kristen Wiig), Emma Nelson (Bee). Produktion: Annapurna Pictures, Color Force. USA 2019. Dauer: 109 Min. CH-Verleih: Ascot Elite Entertainment, D-Verleih: Universum Film

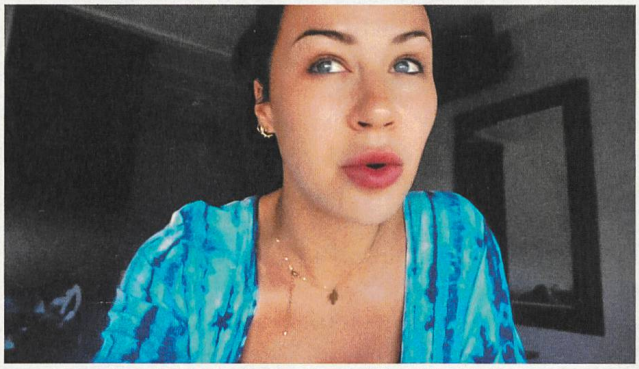
True Crime

Nicht genug bekommen kann die Populärkultur derzeit von gross angelegten Scams wie dem «Fyre Fraud» oder dem Theranos-Skandal. Kein Wunder: Das Geschichtenerzählen gehört bei einer Reihe spektakulärer Betrugsfälle der letzten Jahre schon zur Masche dazu.

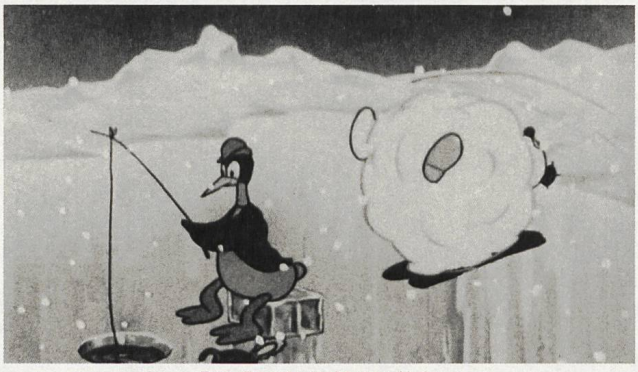
Summer of Scam

Auch wenn es nicht alle mitbekommen haben werden: Letztes Jahr war mal wieder ein Betrugssommer. Als «Summer of Scam» (wir dürfen «Scam» mit «Bescheissen» oder «Abzocke» übersetzen) hatten US-amerikanische Medien den langen Sommer 2018 ausgerufen, einen Sommer, der mir zunächst einmal als sehr heiss in Erinnerung geblieben ist. Um einen Zusammenhang von Erderwärmung und Betrugskriminalität ging es dabei aber nicht. Viel mehr betrogen als sonst wurde wohl auch in den USA 2018 nicht, zumindest geben die Kriminalstatistiken darüber keinen gesicherten Aufschluss. Aber eine Reihe von Fällen, einige von ihnen Jahre in der Mache und Masche, hatten nicht nur die USA 2018 in Bann gehalten.

Der Sommer war auch einer, in dem journalistisch die Ernte eingefahren wurde: Der Wirtschaftsjournalist John Carreyrou veröffentlichte im Mai «Bad Blood: Secrets and Lies in a Silicon Valley Startup», das Buchergebnis seiner mehrjährigen Recherche und Artikelserie für das «Wall Street Journal» über das Bluttest-Start-up Theranos des früheren Techszene-Darlings und erhofften und hofierten weiblichen Steve Jobs *Elisabeth Holmes*. Ende Mai erschien im «New York Magazine» Jessica Presslers Fallgeschichte über die russisch-deutsche «SoHo Scammer» *Anna Sorokin* alias Delvey, die sich 2017 als deutsche Erbin durch Luxushotels und den High-Society-Nachwuchs Manhattans geschwindelt hatte. Und ein weiterer Fall aus dem Jahr 2017 beschäftige Gerichte, Tabloids, Magazinjournalistinnen und die Instagram-Gesellschaft den ganzen Sommer über: der des «Unternehmers» *Billy McFarland* und seines Luxusmusikfestivals auf den Bahamas, Fyre Festival. Das Festival war 2017 spektakulär baden gegangen, weil McFarland und Partner zwar Luxus und Exklusivität teuer verkauft, aber niemals vor Ort irgendwie umgesetzt hatten – was vielen Besucher_innen erst in den Linienflugzeugen, Schulbussen und durchnässten Hurricaneopferzelten aufgefallen war.



Fyre Fraud Regie: Jenner Furst, Julia Willoughby Nason



Fyre Fraud Anbieter: Hulu

Wer den Betrugssommer von 2018 heute nacherleben will, hat 2019 ausreichend Material dafür bekommen: John Carreyrous Buch gibt es nun auf Deutsch, ein Buch über die SoHo Scams auch, Podcasts ohne Ende sowieso (empfehlenswert minutiös: «The Dropout» von ABC News über Theranos). Über das Fyre Festival kamen im letzten Januar im Abstand von wenigen Tagen gleich zwei Dokumentationen ins Programm der konkurrierenden Streaminganbieter Netflix und Hulu: Fyre: The Greatest Party That Never Happened (Regie: *Chris Smith*) und Fyre Fraud (Regie: *Jenner Furst, Julia Willoughby Nason*). Sie sind nicht nur spektakuläre komplementäre Dokumente eines spektakulären Falls und gleichzeitig auch mitunter konkurrierende Wahrheitsversionen. Sie sind auch emblematische Akteure in unseren gegenwärtigen *streaming wars*, zwei Filme, die, wenn nicht die Scams, mindestens doch deren Viralpraktiken fortsetzen: Hulu hat McFarland eine hohe Summe gezahlt, um dem nun zerknirschten Ex-Frat-Bro exklusiv eine Gesprächsbühne bieten zu können, während bei Netflix eine der am Scam beteiligten PR-Firmen, Fuck Jerry Media, noch mehr unerträgliche Bro-ige Typen, erstaunlich unbehelligt bleibt – respektive, wenig erstaunlich: Sie hat den Film mitproduziert.

In The Inventor: Out for Blood in Silicon Valley führte der Dokumentarfilmregisseur *Alex Gibney*, der

auch schon den Enron-Skandal filmisch aufgearbeitet hatte, im Frühjahr bei HBO eindrücklich vor, wie sich Elisabeth Holmes mit ihrem scheinbar revolutionären Bluttestapparat «The Edison» zwar virtuos in die Reihe amerikanischer Grosserfinder stellte und sich dabei viel in die niemals blinzelnden Augen, aber eben nie in den schwarzen Kasten ihrer Bluttestmaschine schauen liess.

Ästhetisch leisten sich alle drei Filme ihre kleinen Eigensinnigkeiten, die ihnen etwas mehr verleihen sollen als eine generische prozeduralistische True-Crime-Streaming-Konformität (für die sorgen freilich ausreichend Elemente, die Talking Heads und ihr Framing zum Beispiel, aber auch die mitunter David-Fincher/Trent-Reznor-haften Scores, die sich als musikalische Trope im ambitionierten True-Crime-Segment etabliert haben). Netflix hat viel Bahamas- und überhaupt exklusives Material; kein Wunder, siehe die Mitproduzierenden, aber so kommen auch einige der wirklich Geschädigten zu Wort, stellvertretend für die Hunderten von Arbeiter_innen von der Insel, die nie entlohnt wurden. Fyre Fraud versucht, den Mangel an Locationmaterial durch Anleihen an Meme-Ästhetiken (viele kurze Clips und Querreferenzen) auszugleichen. Und die naturgemäss nüchternere, gravitätischere Gibney-Dokumentation über Theranos, schon der Bluttestgegenstand ist ja die Antithese zum Influencerpartyexzessversprechen, ist im Kern ein Horrorfilm, der das Unheimliche und Automatenhafte der Silicon-Sphinx Holmes ins Zentrum stellt – neben ihrem Blick vor allem ihre lange schon unter Fake-Verdacht stehende Stimmlage, eine kehlig-raue baritonale – und der dazu den so gar nicht sterilen Splatter im Inneren der buchstäblichen Bluttestblackbox imaginiert. (Apropos in die Kiste kucken: In Europa schauen wir bei HBO und Hulu derzeit oft oder eben nicht in die Röhre, denn legales Streaming ist da kompliziert.)

Fyre Fraud

Millennial Grifters

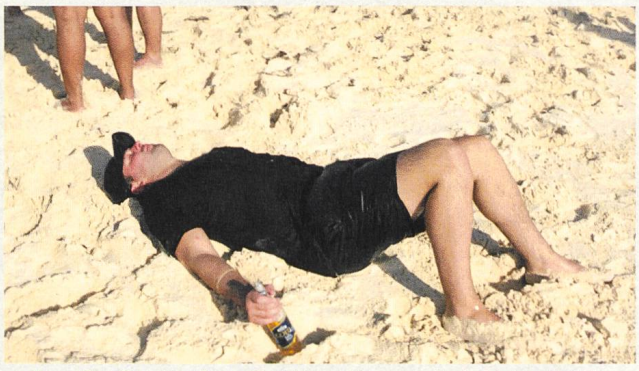
Im True-Crime-Genre, egal ob in Magazin-, Podcast- oder Film- und Serienform, haben sich solche und andere Hochstapelei-, Betrugs- und Scheitergeschichten längst als erfolgreiche vierte Säule etabliert. Neben dem Schauder der Serienkiller, dem Thrill der «kalten» Morde, der Wut über Justizversagen und zu Unrecht Verurteilte ist auch Platz für diese Mischung aus Schadenfreude, Verblüffung und Bewunderung, die Geschichten über Scams gemeinhin auslösen.

Fyre: The Greatest Party That Never Happened Regie: Chris Smith

Klar, Serien- und ungeklärte Morde sind die Dauerbrenner für die Faszination von der Heimcouch aus. Aber auch die Betrugs- und Hochstapeleigeschichten gehen gut, und sie haben ihre eigenen Erzählformen und ihre eigene Poetik. Dass die aus der Ferne so frappierend uncharismatisch wirkenden Menschenfänger_innen Anna Sorokin, Billy McFarland und Elisabeth Holmes uns besonders im Bann ihrer Dreistigkeit halten, lässt sich auch damit erklären.

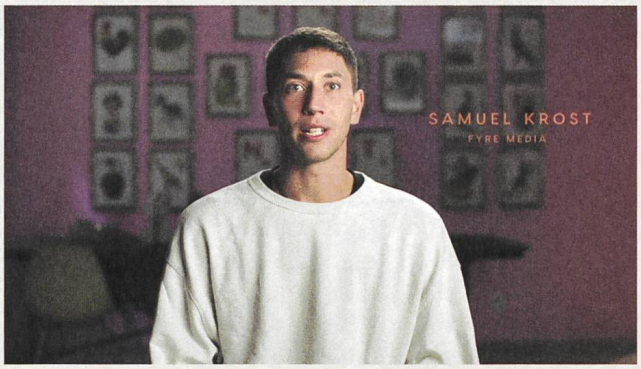
Die drei Fälle bilden ein generationelles Untergenre in der grossen Betrugs- und Bullshitblase: Ihre Protagonisten und gefallenen Heldinnen sind Millennials, Angehörige einer Generation geboren 1981 ff., die es gewohnt ist, Selbstbilder online zu verbreiten und zu beschauen – Digitalhochstapelei-nativ sozusagen – und die damit eigentlich ausreichend medienkompetent sein sollte, um die Lücke zwischen diesen Bildern und der psychischen, sozialen oder ökonomischen Realität zu kennen. Ausser uneinholbarer Grossambitionen und einer Neigung zu Altsprachenbullshit (Theranos soll ein Neologismus aus «Therapie» und «Diagnose» sein; und McFarlands «Unternehmen» vor Fyre war eine Luxuspseudokreditkarte namens «Magnisis») verband die sonst so unterschiedlichen (und unterschiedlich relevanten, Holmes' Unternehmen war ja mal Milliarden wert) McFarland und Holmes die strategische Kompetenz, ihre Verbündeten immer auch in zwei Alters- und Gewichtsklassen zu finden, bei den jungen Techies, Influencer_innen und Marketingleuten, die die «Visionen» mit etwas – irgendetwas – füllen sollten, und bei den grauen soignierten Herren, die der jungen Ambition nur zu gerne ihre Reputation liehen (zu Theranos' *board* gehörten etwa Henry Kissinger, George Shultz und James Mattis).

Bei grossen Hochstapeleien und Betrügereien wird ein Element zentral, das bei anderen populären Verbrechen oft von der spektakulären Grausamkeit



Fyre: The Greatest Party That Never Happened Anbieter: Netflix

überwuchert wird: das vertrauensbildende Erzählen, die Erzählakte, die diesen Taten schon selbst innewohnen. In unserer populären Vorstellung ist es das, was Profiler und Kriminalpsychologinnen machen: die Erzählmuster, die Kohärenz einer Serie von Taten herauszuarbeiten. Von Spuren, Indizien und Modi Operandi auf den Geisteszustand, die Motivation oder den Antrieb zu schliessen. In Betrugsfällen ist daran für gewöhnlich wenig mysteriös, selbst wenn es faszinierende psychopathologische Auswüchse geben mag. Die den Taten möglicherweise zugrunde liegenden Verhaltens- oder Persönlichkeitsstörungen (narzisstische, antagonistische, antisoziale) sind wenig glamourös. Und selbst die spektakulärsten Betrugsfälle wirken in der Rückschau meistens schlicht, die Opfer einfältig, die Taten eher dreist als deviant oder durchdacht. Dafür gehört das Geschichtenerzählen schon zum Scam selbst dazu. Taten und Erzählungen sind nicht voneinander zu trennen, weshalb die Psychiatrie den grossen Hochstapler-Ich-Erzähler der deutschen Literatur, Thomas Manns Felix Krull, auch irgendwann als Namensgeber für ein Syndrom entdeckt hat, das pathologisches Lügen bezeichnet.



Fyre: The Greatest Party That Never Happened

Aber im «Summer of Scam» waren wir nicht auf die Textproduktion unzuverlässiger autobiografischer Erzähler_innen angewiesen, die Erzählungen und Selbsterzählungen dieser Betrügereien waren keineswegs klandestin. Immer waren Kameras, PR-Teams, Handys, Social Media dabei. Immer wurde selbst dokumentiert, was uns nun nachträglich in den Dokumentarfilmen frappiert. Umso besser, wenn es viele Bilder von allem gibt – solange sie keine von den nicht existierenden Fortschritten in Labor und Werkstatt oder auf dem so gar nicht luxuriösen Festivalgelände sind. Elisabeth Holmes versprach immer, dass sich die aus den regelmässigen Bluttests, die man mit der Edison-Maschine kurz und schmerzlos regelmässig durchführen können sollte, erzeugten Blutbilder bald zu einem unerreicht genauen Film über die Gesundheit jedes Einzelnen addieren würden, so wie eben Thomas Alva Edison den Bildern das Laufen beigebracht hatte. Und das Fyre Festival kam ins Rollen durch eine Horde von Instagram-Influencer_innen, die sich auf die Bahamas fliegen liessen und dann anschliessend koordiniert die Festivalvision bewarben.

Betrug und Selbstbetrug, Masche und Methode, Chuzpe und Scheitern, all das war dabei jedenfalls

Fyre: The Greatest Party That Never Happened

wohl auch für die Täter_innen mitunter kaum zu unterscheiden – denn es gab ja die schönen Bilder. Jia Tolentino, Millennial-Zuständige für den «New Yorker» und auch eine der Talking Heads in Fyre Fraud, hat in einem dem Untergenre der Millennial-Scams gewidmeten Kapitel ihrer Essaysammlung «Trick Mirror: Reflections on Self-Delusion» diese entsprechend in einen grösseren generationellen Krisenzusammenhang einer dysfunktionalen Selbstreflexion gestellt.

Dass Holmes' Unternehmen den Godfather des True-Crime-Kinos, *Errol Morris*, als Werberegisseur engagieren konnte, ist deshalb nicht nur eines von vielen frappierenden Details in Gibneys Film, zudem eine Spitze von einem Dokumentarinvestigativen gegen den anderen, grossen. Die Bilder von Morris' Arbeit gelangen nicht nur über eine mittelpeinliche Szene von den Dreharbeiten in den Film, bei der Holmes und Morris routiniert Komplimente austauschen. Es ist gerade Morris' berühmtes Interrotron – die Kamera-Monitor-Anordnung, die ein Face-to-Face in der Dreiecksanordnung von Morris, den Befragten und der Kamera herstellt –, sein filmisches «Wahrheits»-Dispositiv, das Holmes' Augen, ihren Blick so ins Zentrum rückt, als könne die frontale Konfrontation die Seriosität der Unternehmerin und «Erfinderin» garantieren. Eine Krise der Reflexion auch hier.

Der sozial-mediale Körper

Am Ende der Netflix-Dokumentation über das Fyre Festival hat einer der am Scam beteiligten Werber eine Epiphanie. Eigentlich ist es trivial: Das Festival gab es zweimal, als die zumindest für eine kleine Gruppe «reale» Party, die das Fotoshooting für das alles lostretende Werbevideo war; und als «shit show», als nach einem Tag abgesagte Chaosveranstaltung mit Hurricanezeltüberresten, Käsetoast

The Inventor: Out for Blood in Silicon Valley Regie: Alex Gibney

und Katastrophenstimmung statt Luxusresort mit Sternecatering und Instagrammodels, die als spektakulärer Betrugsfall in die jüngere Geschichte eingehen sollte.

Dass fast alle von uns heute mindestens zwei «Körper» haben, einen physischen und einen sozial-medialen, auch das ist eine Banalität. Aber was uns an den Betrugsfällen und ihren Erzählungen der letzten Jahre fasziniert, ist vielleicht, dass sie eben nicht wie beim Hauptmann von Köpenick auf einer Uniformierung und Maskerade, nicht wie beim Postzusteller Gert Postel alias Amtsarzt Dr. med. Dr. phil. Clemens Bartholdy auf dem eigenmächtigen und aufwendigen Verleihen oder Erschwindeln eines Titels beruhen. Sondern dass da auch unsere digitalen Selbstbilder gemeint sind, unsere Biografien, Lebensläufe und Profile, die kleinen Inszenierungen, das alltägliche Bluffen, die harmlosen Selbstvergrösserungen. Und dass sie hier einfach riesig und mit zunehmender krimineller Energie aus dem Ruder gelaufen sind. Eine ausbleibende Investition erzeugt den nächsten Schwindel, den nächsten Fake, die nächste Lüge, und aus ihrer Kette wird ein spektakulärer Fall. Oder doch ein erfolgreiches Unternehmen. Oder eine Präsidentschaft.

The Inventor

Zumindest für die USA und für alle von uns, die Abhängige der aktuellen White-House-Seifenoper sind, liegt deshalb die Vermutung nahe, dass die auch historisch belegte US-amerikanische Faszination für die Betrugskünstlerinnen und Vertrauenserschleicher, von dubiosen Religionsstiftern über Quacksalber bis zu Fernsehvertretern und Investitionsbetrügern, von dem «Confidence Man» Herman Melvilles über Steven Spielbergs Frank-Abagnale-Film bis zu Anna Sorokin/Delvey heute, gerade heute durchaus eine kompensatorische und sublimierende Dimension hat. Nicht nur weil sich in der Faszination eine mehrdimensionale Schadenfreude niederschlägt, die auf Opfer und Täter_innen gleichermassen zielt: die Opfer, deren Gier oder Geltungsbedürfnis den Betrug erst möglich gemacht haben (sehr anschaulich in der Memeifizierung des Fyre Festivals); die Täter_innen, weil sie als grosse Repräsentant_innen einer ganzen Generation, einer ganzen Ökonomie, eines ganzen Landes von Blendern, Bullshittern und Trickbetrügerinnen überführt und symbolisch zur Rechenschaft gezogen werden können. Sie füllt damit aber auch ein kapitolgrosses Loch in der kollektiven Psyche, immer wieder neu aufgerissen durch eine Präsidentschaft, die

The Inventor

von ihrer Entstehung bis zum täglichen Regierungshandeln als Kette von Fakes und Lügen aufgebaut scheint und die jeden noch so kleinen Fehler lieber mit einer bizarren Fälschung zu verschleiern sucht als ihn einzugestehen. (Im Sommer 2019 gehörte #sharpiegate zu den spektakulärsten wie lächerlichsten, die dilettantische Korrektur einer Hurricaneverlaufswetterkarte mit einem Filzstift durch den Präsidenten oder einen seiner Vasallen, um den Bundesstaat Alabama in die Projektion einzuschliessen. Der Präsident hatte das in einem Tweet schliesslich so verkündet. Da gab es noch mehr, aber, ach, wer hat dafür noch Zeit bei all den Impeachment-Anhörungen.)

Derweil sitzt Anna Sorokin, erst im berüchtigten Rikers-Knast auf der Gefängnisinsel im East River von New York und jetzt im nicht minder bekannten Frauengefängnis im wohlhabenden Westchester County. Sie sitzt ihre Strafe ab, vier bis zwölf Jahre, und sie wartet. Auf Buchverträge, Medienecho, eine mögliche Abschiebung nach Deutschland, vielleicht auf einen Besuch von Jennifer Lawrence, die sie sich als Darstellerin ihres Wirkens wünscht. Wie sie noch vor Gericht sozial-medial effektvoll gekleidet sein konnte; wie sie ihren Instagram-Account aus dem Hochsicherheitsgefängnis punktuell weiter bedienen konnte, bleibt ihr Geheimnis oder das ihres Anwalts und ihrer Mitinsassinnen. Draussen erzählen sich die Leute weiter ihre Geschichte. Die New Yorker Gesellschaft, die Schadenfrohen und Scamfans, die Opfer (ein Buch von Rachel DeLoache Williams, «My friend Anna: Die wahre Geschichte, wie Anna Sorokin mich und halb New York aufs Kreuz legte», ist im Sommer auch auf Deutsch erschienen. Unter uns: lohnt sich nicht). Und auch Netflix und HBO warten auf die Adaptionen. Serienmogul *Shonda Rhimes* und eine andere Stimme ihrer Millennial-Generation, *Lena Dunham,* sind an den Fällen dran. Wir bleiben es auch. Daniel Eschkötter

The Inventor

Ins Netz gegangen

Im Netflix-Universum finden sich manchmal ungeahnte Parallelen: etwa zwischen der liebenswürdig-zynischen Serie The End of the F***ing World und der feministischen Based-on-a-true-story-Krimiserie Unbelievable.

Why does the sun go on shining?

Die Sonne kann sehr taktlos sein und Ereignisse so grausam sichtbar werden lassen, dass es kaum zu fassen ist, dass die Welt sich weiterdreht. Aber das tut sie, egal wie schmerzhaft das ist. Im Fernsehen lässt sich mit der Welt so gut wie alles machen, ohne dass sie untergeht, und gerade seelische Katastrophen liefern die interessantesten Stoffe. Zum Beispiel für The End of the F***ing World, eine rabenschwarze britische Serie, die schon seit Anfang 2018 auf Netflix zu sehen ist, einem aber erstaunlich lange im Gedächtnis bleibt. Die Ausgangslage ist eigenwillig: Alyssa, 17, fühlt zum Nicht-mehr-Aushalten viel und meistens Wut, James, ebenfalls 17, fühlt nichts. James ist ziemlich sicher, dass er ein Psychopath ist. Als sich die beiden treffen, will er diese Hypothese überprüfen und Alyssa töten. Doch vorher schlägt er seinem Vater die Faust ins Gesicht und stiehlt dessen Mercedes. Und plötzlich sind die beiden Teenager zusammen auf der Flucht. Auf Autodiebstahl folgt Raub, auf Einbruch Totschlag. Acht Folgen enden schliesslich mit Sonnenschein am Meer: James rennt um sein Leben, Alyssa steht schreiend in den Dünen, zwischen ihnen ein Sondereinsatzkommando. Es folgt ein Schuss, und der Bildschirm wird schwarz. Emotionsökonomisch ist das der doppelte Rittberger: Nervenkitzel, Fallhöhe, sauberer Abschluss. Bonnie und Clyde, Thelma und Louise, Alyssa und James. «Why does the sun go on shining?» singt *Julie London* noch über den Abspann. «Why does the sea rush to shore? Don't they know it's the end of the world?»

Das Schöne an diesem Genre ist, dass ich mich nicht damit beschäftigen muss, wie das Leben von zwei Jugendlichen auseinanderfällt, die jemandem die Kehle aufgeschlitzt haben. Die Sache war nämlich die: Der Mann, dem James sein Messer in die Halsschlagader gerammt hat, hatte sich gerade angeschickt, Alyssa zu vergewaltigen. Das Ereignis hat Alyssa und James nur für einen kurzen Moment innehalten lassen. Dann wurden bereits Beweise verbrannt, Haare gefärbt und ein neues Auto geknackt. Schock löst sich in Bewegung auf.

Ich konnte gar nicht anders, als Alyssas Tatkraft begeistert zu folgen und gelungenen Überfällen zu applaudieren. Auf der Strasse liegt bekanntlich das Glück, und wir wissen besser als unsere naiven Held_innen, dass in einem Roadmovie der Weg das Ziel ist. Deswegen sind Schuss und Schwarzblende das optimale Ende: Die Liebenden triumphieren moralisch über juristischen Realismus und seelisches Trauma. Unmöglich, eine Fortsetzung zu drehen.

Unglaublich, aber wahr

In einer ganz anderen Liga spielt die amerikanische Serie Unbelievable, die seit September dieses Jahres auf Netflix läuft. Unbelievable basiert auf realen Ereignissen, die sich zwischen 2008 und 2011 in Washington State und Colorado abgespielt haben. Immer wieder ist ein Mann in die Wohnungen von Frauen eingebrochen und hat diese stundelang vergewaltigt, ohne auch nur die geringste Spur zu hinterlassen. Eine dieser Frauen war die 18-jährige Marie Adler. Ihrem Erleben widmet die Serie die erste Folge, wodurch sich der Gesamtfokus der Serie von der für Crime typischen Polizei-Täter-Beziehung auf das Dreieck Opfer-Polizei-Täter verschiebt.

Marie hat am Morgen nach der Tat selbst die Polizei verständigt, aber im Lauf des Tages wird sich zeigen, wie riskant es ist, eine Vergewaltigung anzuzeigen. Unerbittlich muss Marie den Tathergang immer wieder neu beschreiben. Kleine Widersprüche wecken das Misstrauen zweier altgedienter Kommissare. Hinzu kommt eine problematische Kindheit: Wäre es da nicht möglich, dass dieser sexuelle Übergriff frei erfunden ist? Unbelievable gelingt es, das Wirken struktureller Misogynie als Alltagsphänomen zu zeigen, das niemanden so recht tangiert, ausser die betroffenen Frauen. Für Marie ist der Vorwurf der Falschaussage der eigentliche Absturz: Ihre Freunde wenden sich von ihr ab, sie verliert ihren Job und ihre Wohnung. Zu guter Letzt wird sie verklagt. «Why does the sun go on shining?»

Maries blasses Gesicht, das auch unter Tränen in Habachtstellung bleibt, erinnert mich an Alyssa. *Kaitlyn Dever* spielt Marie unaufdringlich, verletzlich und zäh zugleich. Die zerbrechlich wirkende Marie steht in einer androgynen Jobuniform im Lager einer Warenhauskette – wie eine Gefangene. *Jessica Bardens* Alyssa ist viel trotziger. Dennoch gleichen sich die beiden Gesichter, die beinahe selbst wie Leinwände wirken und mehr erzählen, als wir entziffern können.

Unbelievable lässt das Erleben eines Opfers auf die Zuschauer_innen wirken und vermeidet es, das Trauma selbst zum Showcase zu machen. Die erste Folge ist schwer auszuhalten, dann folgt die Rettung in einem zweiten Handlungsstrang. Ab da sind die Detectives Karen Duvall (*Merritt Wever*) und Grace Rasmussen (*Toni Colette*) in Colorado im Einsatz. Zwei sehr unterschiedliche Frauentypen, aber beide verkörpern das Gegenteil ihrer männlichen Kollegen in Washington. Sie lassen den Gewaltopfern Zeit, achten die Privatsphäre der Frauen und schenken ihren Aussagen Glauben. Mitunter wirkt das didaktisch. Der Wunsch der Serienmacher_innen *Susannah Grant, Ayelet Waldman* und *Michael Chabon*, auf allen Ebenen alles richtig zu machen, mag einem an manchen Stellen zu offensichtlich erscheinen. Das aber sagt mehr über unsere Sehgewohnheiten und Crime-Show-Konventionen als über Unbelieveable aus. Kommisar_innen, die nicht ungefragt in medizinische Untersuchungen reinplatzen, Vergewaltigungsopfer, die älter als 25 oder schwerer als 55 Kilogramm sind, alte Frauen bei der Arbeit und unkomplizierte Ehemänner sind einfach nicht häufig zu sehen.

Am Ende steht der Täter vor Gericht, und Marie erhält eine Entschädigung. Im Sonnenschein steht sie am Meer, unterwegs auf einem Roadtrip. Das Auto hat sie selbst bezahlt, und die Strasse ist keine Sackgasse. Die Ähnlichkeit zum Ende von The End of the F***ing World ist ein merkwürdiger Zufall.

Liebe ohne Ende

Im November, knapp zwei Monate nach Unbelievable, erschien, dem perfekten Ende der ersten Staffel zum Trotz, dennoch eine Fortsetzung von The End of the F***ing World. Darin trägt Alyssa in 75 Prozent der Szenen ein Brautkleid; die Push-up-Polster

Unbelievable von Susannah Grant, Ayelet Waldman, Michael Chabon

The End of the F***ing World von Charlie Covell

The End of the F***ing World Jessica Barden, Alex Lawther, Naomi Ackie

Unbelievable mit Kaitlyn Dever

zieht sie allerdings recht bald mit langen Fingern aus dem Kleid heraus. Sie verwandelt sich zurück in die Alyssa der ersten Staffel, die zerbrechlich und vor allem in ihrer Arbeitsuniform in einem einsamen Diner wie eine Gefangene wirkt.

Einige Rezensionen beklagen, dass sich alles um die Ereignisse aus der ersten Staffel drehe, die Fortsetzung deren hervorragendes Tempo jedoch nie erreiche. Aber genau das macht sie so interessant. Während in sehr vielen Serien routinemässig Flashbacks eingesetzt werden, um auf das Trauma einer Figur zu verweisen, vermitteln sie meist wenig über den Zustand der Traumatisierten. Die zweite Staffel von The End of the F***ing World versucht, sich diesem zu nähern. Topoi und Motive aus der ersten Staffel werden wiederaufgenommen, laufen aber ins Leere. Manchmal verdrehen sie sich in sich selbst. Das Fluchtauto dient nur noch planlosem Herumkurven, der ehemals emotional abwesende Vater von James – der den Schluss von Staffel 1 wundersamerweise überlebt hat – ist inzwischen gestorben und in einer Urne omnipräsent, und die Liebe zwischen Alyssa und James erinnert an ein feuchtes Streichholz. Nur Bonnie (*Naomi Ackie*), die am Strassenrand aus dem Nichts auftaucht, glaubt noch an die endlose Kraft der Liebe, und sie ist eine der traurigsten Figuren, die je über einen Bildschirm gelaufen sind.

Bonnies Geschichte wird unserem Wiedersehen mit Alyssa und James vorangestellt, denn sie ist die Einzige, die noch einen Plan hat: Sie will Alyssa und James töten. Die junge Bibliothekarin hält sich für die grosse Liebe des Professors, der Alyssa vergewaltigen wollte und vor ihr bereits viele andere Frauen vergewaltigt hatte. Ihn will Bonnie rächen. Wieder eine ziemlich eigenwillige Ausgangslage. *Nancy Wilson* singt zu Bonnies erstem Auftritt: «My love has no beginning, my love has no end. No front, no back, my love won't bend.» Grausam. Geesa Tuch

Bilder nach dem Krieg

Andrea Reiter

Andrea Reiter ist Filmwissenschaftlerin und Dokumentarfilmerin. Am Seminar für Filmwissenschaft der Universität Zürich entstand ihre Dissertation «Kritik, Aktivismus und Prospektivität. Politische Strategien im postjugoslawischen Dokumentarfilm», die im September 2019 im Schüren Verlag erschienen ist.

Politischer Aktivismus im postjugoslawischen Dokumentarfilm

Immer geht es Dokumentarfilmen darum, Öffentlichkeiten zu erreichen und die Zuschauer_innen zum Weiterdenken anzuregen. Aus diesem Anspruch kann gesellschaftlicher Wandel resultieren – in den Köpfen der Menschen ebenso wie in politischen Gefügen. Im Kontext des zerfallenden Jugoslawien lässt sich dies anhand eines in unseren Breiten weitgehend unbekannten Korpus erörtern. Ein bruchstückhafter Einblick.

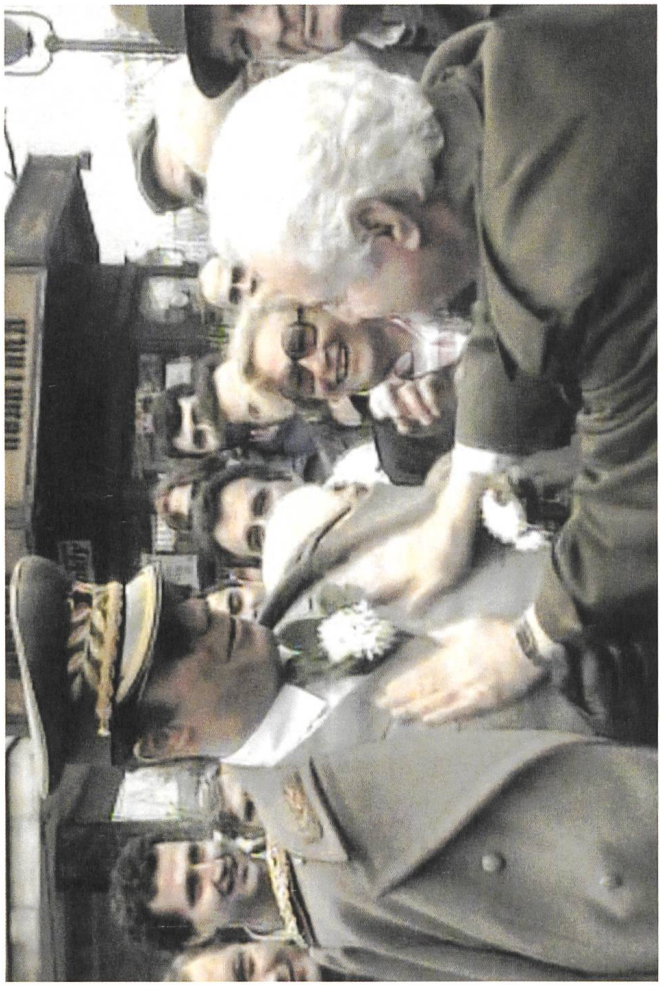
Sehr früh nach der Ausrufung der Sozialistischen Föderativen Republik Jugoslawien – mit ihren sechs Teilrepubliken Serbien, Kroatien, Bosnien-Herzegowina, Slowenien, Montenegro, Mazedonien sowie den beiden zu Serbien gehörenden autonomen Provinzen Kosovo und Vojvodina – erklärte Staatschef Josip Broz Tito, der das Land von 1945 bis zu seinem Tod 1980 regierte, den Film gemäss Lenins Maxime zur wichtigsten Kunstform im Kommunismus. Staatlich organisiert und in den meisten Phasen der Republik weitgehend selbstbestimmt, das heisst ohne restriktive zensorische Kontrolle, entwickelte sich so eine blühende Filmszene mit eigenständigen Traditionen, Schwerpunktsetzungen und individuellen künstlerischen Handschriften in den einzelnen Teilrepubliken, gerade auch im Dokumentarfilmbereich. Viele Dokumentarfilmschaffende zeigten sich politisch und sozialkritisch engagiert, befassten sich mit Ungerechtigkeit, gesellschaftlicher Unzufriedenheit, Arbeitslosigkeit, politischen Entwicklungen oder offizieller Geschichtsschreibung und erfuhren national wie international Beachtung. Da Jugoslawien Teil der blockfreien Staaten war, bestand für die Filmemacher_innen immer die Möglichkeit des internationalen Austauschs, sowohl was den Vertrieb eigener Werke als auch die Inspiration durch künstlerische Strömungen anbelangt.

Der Zerfall Jugoslawiens führte für die Filmemacher_innen der Region zu einem Konflikt mit den spezifischen aktuellen Gegebenheiten. Mit Dokumentarfilmen vielschichtige Sachverhalte in ihrer Komplexität aufzuzeigen, Kritik an den dominanten Rhetoriken der politischen Eliten zu üben und sich damit Gehör zu verschaffen, war in den neu entstandenen Nationalstaaten, vor allem im ersten Jahrzehnt ab 1991 – dem Ausgangspunkt des Zusammenbruchs der Republik –, ein äusserst schwieriges Unterfangen. Nicht nur waren die Bedingungen für die Produktion praktisch über Nacht weitgehend ausser Kraft gesetzt, was bezüglich Finanzierung, Herstellung und Vertrieb auf das gesamte Filmschaffen Auswirkungen hatte. Weit schwerer wogen die staatlichen Restriktionen gegen jegliche Formen des politischen Widerstands. So versuchten die neuen Regierungen durch mediale Kontrolle und Propaganda ihre nationale Politik zu rechtfertigen und zu stärken. Dennoch existierte von Anfang an in allen Ländern Ex-Jugoslawiens ein, wenn auch über lange Jahre marginales, kritisches Medien- und Dokumentarfilmschaffen, das sich der Auseinandersetzung mit dem gewaltsamen Zerfall und seinen Ursachen sowie den sich daraus ergebenden Problemen der jugoslawischen Nachfolgestaaten widmete. Kritische Dokumentarfilme jener Zeit ermutigten die Zuschauer_innen – vor allem jene vor Ort, aber auch ein internationales Publikum mitsamt den im Ausland lebenden «Ex-Jugoslaw_innen» – zur kritischen Reflexion über die populistisch-nationalistischen Entwicklungen und zur politischen Einmischung.

Ein zentraler Protagonist ist der Filmemacher *Želimir Žilnik*. Mit dem «Mockumentary» Tito zum zweiten Mal unter den Serben (Tito po drugi put među Srbima, BRJ 1994) schuf er in der Vermischung von Realität und Fiktion ein herausragendes Beispiel für jene durchaus zahlreichen dokumentarischen Interventionen, die in den Neunzigerjahren realisiert wurden – in Serbien hauptsächlich unter dem (einen gewissen Schutz bietenden) Label des kritischen Radiosenders B92, der auch Dokumentarfilme produzierte. Žilnik, ein seit den Sechzigerjahren anerkannter, unabhängiger Filmemacher, der aufgrund seiner kritischen Themen in Jugoslawien mit einem zeitweiligen Berufsverbot belegt worden war, nimmt in seinem Verwirrspiel zwischen Erfundenem und Authentischem den Zustand der Gesellschaft mittels der inszenierten Wiederkehr des verstorbenen Staatspräsidenten Josip Broz Tito in den Strassen der serbischen Hauptstadt Belgrad in Augenschein. Mit eiserner Hand und mächtigem Personenkult hatte Tito den Vielvölkerstaat unter dem Leitspruch von Brüderlichkeit und Einheit regiert und Sonderwünsche und nationalistische Neigungen der einzelnen Völker unterbunden. Nach seinem Tod hatte die Neuordnung der Macht begonnen, was, verschärft durch die ökonomische Krise, aufflammende nationalistische Tendenzen sowie ethnische Spannungen in einzelnen Regionen, zu einer Eskalation und zum Zerfall Jugoslawiens führte. Žilnik irritierte nach eigenem Bekunden, dass in dieser Zeit des Umbruchs eine falsche Diskontinuität zwischen Titos Herrschaft und der blutigen Zerstückelung der sozialistisch-föderativen Republik propagiert wurde. Der ehemalige Führer galt als Persona non grata. Man hatte Monumente entfernt und Strassen umbenannt. Die politischen Eliten setzten alles daran, ihre Beziehungen zum Titoismus

und ihre durch Tito beförderten Karrieren vergessen zu machen. In diesem Zusammenhang spielten die Medien eine entscheidende Rolle. Unter Einfluss der Politik hatten sie mit einer einseitigen, populistischen und oft falschen Berichterstattung die Bevölkerung auf ein nationalistisches Gedankengut eingeschworen, ethnische Spannungen und Hass geschürt und Serbien als von Feinden umzingelt beschworen.

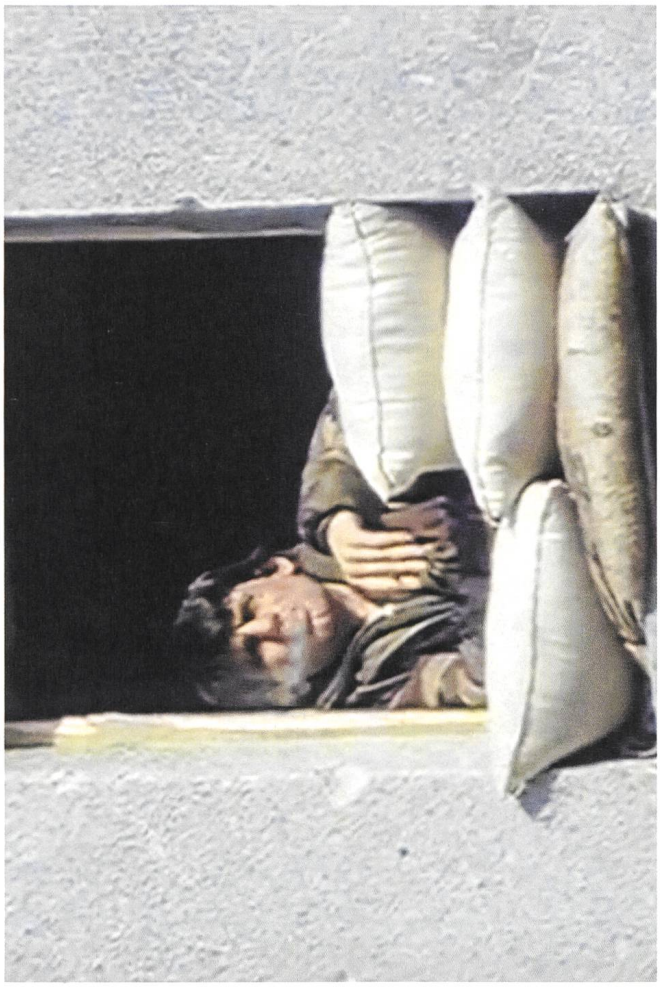
Um diese Zusammenhänge filmisch zu erforschen, durchkreuzt der Regisseur die politische Strategie des Vergessens, indem er den als Tito verkleideten Schauspieler *Dragoljub S. Ljubičić* mit einem Kamerateam durch die Innenstadt begleitet. Als wisse dieser nicht, was in «seinem» Land los sei, lässt sich der falsche Tito von den Passant_innen die aktuellen Entwicklungen erläutern, fordert sie auf, ihm zu erklären, warum man dem serbischen Volk international keinen Glauben mehr schenke und es mit Sanktionen belege. Allen ist der Schwindel bewusst, dennoch nutzen sie die Performance, um über das politisch Verleugnete zu diskutieren, Positives und Negatives gegeneinander abzuwägen und eine Vielfalt politischer Positionierungen zu formulieren. Im Dialog mit dem «Auferstandenen» zeigt sich, dass die Einschätzung der Belgrader Bevölkerung zur Politik der serbischen Regierung keineswegs einheitlich befürwortend war. Das Problem war vielmehr, dass kritische Haltungen zu selten an die Öffentlichkeit gelangten, weil neben den staatlich kontrollierten Medien kaum alternative Plattformen existierten. In diesem Klima der Unsicherheit strebten die Filme von B92 die Aktivierung der gesellschaftlichen Selbstverantwortung an. Sie rückten Themen in den Blick, die in den staatlichen Medien keine Beachtung fanden, ohne jedoch der politischen Propaganda durch Gegenpropaganda zu begegnen. In Žilniks wie in vielen anderen Filmen lag eine Aufforderung an die Zuschauer_innen begründet, ihre eigene Haltung zu überdenken.



Tito zum zweiten Mal unter den Serben (1994) Regie: Želimir Žilnik

Es ist schwer zu beurteilen, wie die Bevölkerung den Tito-Film aufnahm, der über längere Zeit in einem unabhängigen Kino in Belgrad zu sehen war und später auf VHS-Kassette scheinbar unbeobachtet vertrieben werden konnte. Auch ist unklar, warum ihn viele regimetreue Medien nach der Premiere – wenn auch ohne auf die hintergründige Kritik einzugehen – rezensierten und es vonseiten der Politik keinerlei Reaktionen gab. In den Artikeln nach der Erstaufführung des Films erfährt man nichts darüber, sie bleiben oberflächlich. Was sich an diesem Beispiel zeigt, ist das widersprüchliche Verhalten der Regierung. Auf der einen Seite agierte sie totalitär und ablehnend gegenüber jeglicher Kritik am System, auf der anderen Seite räumte sie Žilniks und anderen B92-Filmen gewisse Freiheiten ein. Der Filmemacher erklärte dies salopp mit dringenderen Problemen, die «Milošević und seine Vasallen» in jener Zeit umgetrieben hätten. Nach aussen hin konnte die Regierung so zudem ihren demokratischen Anspruch zur Schau stellen.

Dass aus einer marginalisierten Innenperspektive zuweilen landesweit und über die Grenzen hinaus grosse Aufmerksamkeit generiert wurde, zeigt *Janko Baljaks* kontroverser Dokumentarfilm The Crime that Changed Serbia – See You in the Obituary (Vidimo Se



Hotel Sunja (1992) Regie: Ivan Salaj

U Čitulji, BRJ 1995), der im April 1995 beim Jugoslawischen Dokumentar- und Kurzfilmfestival den Preis der besten Videoarbeit gewann. Der Regisseur hatte in Zusammenarbeit mit den beiden Journalisten *Aleksandar Kneževi*ć und *Vojislav Tufegdžić* und basierend auf deren Buchprojekt einen Film realisiert, der das Phänomen der gewalttätigen, sich ausbreitenden Unterwelt Serbiens und insbesondere Belgrads thematisiert. Baljaks Film verdeutlicht, dass mit dem Zerfall Jugoslawiens eine Parallelgesellschaft entstand, deren Unterbindung oder zumindest Eingrenzung die Staatsführung nicht konsequent verfolgte. Zudem werden Verbindungslinien zwischen der serbischen Mafia und den Kriegen in Kroatien und Bosnien-Herzegowina vor dem Hintergrund der UN-Sanktionen offenbar – während die serbische Regierung jegliche Verbindung zu den Kriegen in den Nachbarländern kategorisch leugnete. So spannt The Crime that Changed Serbia einen argumentativen Bogen von der organisierten Kriminalität zu staatspolitischen Interessen, vor dem Hintergrund einer nationalistischen, grossserbischen Vision.

Das Besondere an Baljaks Film ist, dass er die zentralen «alteingesessenen» und «neuen» Figuren der Belgrader Schattenwelt vor seiner Kamera versammelt und zu Wort kommen lässt. Durchtrainiert, tätowiert und mit schweren Goldketten und -armbanduhren ausgestattet, präsentieren sie sich weltgewandt, arrogant und überzeugt von sich und ihren Taten. Trotz des investigativen Charakters und der szenisch angelegten Selbstentblössung erzielte der Film nicht nur die gewünschte aufklärerische Wirkung. Viele Zuschauer_innen interessierten sich nämlich nicht für das imaginative Movens des Films als Fürsprecher eines politischen Wandels, vielmehr betrachtete ein vornehmlich jüngeres Publikum in Serbien den Film nach seiner Festivalpremiere als absoluten Kult und die Protagonisten als Stars.

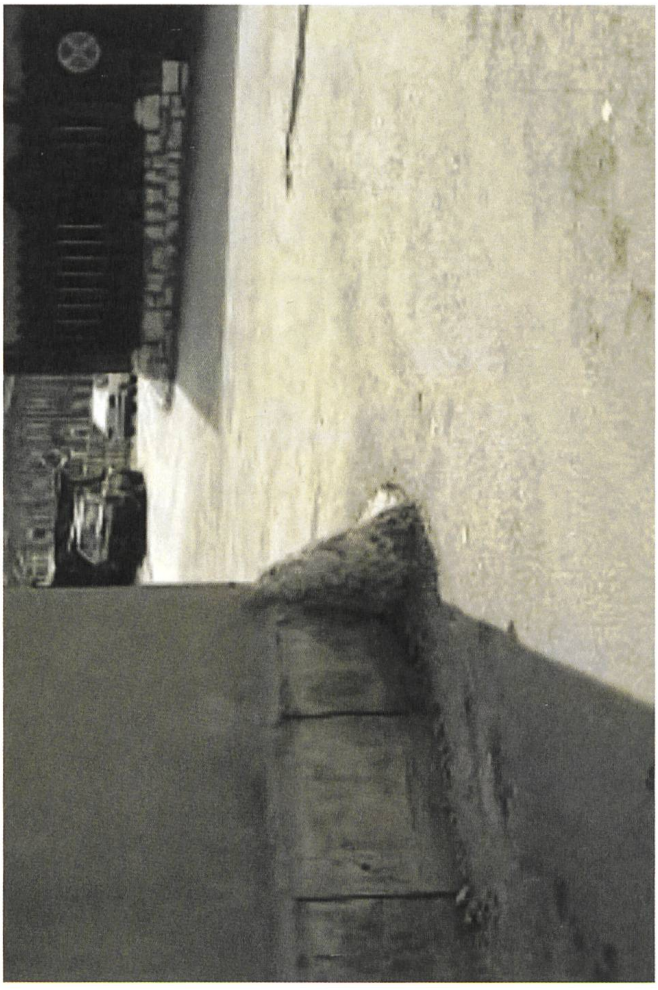
Anders als in Serbien stellte sich die Situation in der ersten Hälfte der Neunzigerjahre in Kroatien dar. Die Republik war nach der Unabhängigkeitserklärung im Juni 1991 von jugoslawischen und serbischen paramilitärischen Einheiten angegriffen und teilweise besetzt worden. In einem Verteidigungskampf versuchten kroatische Truppen, das Territorium zu schützen. Unabhängige Medien oder ein Kommunikationsraum engagierter Gegendiskurse konnten sich nicht etablieren, und eine nationalistische Opferperspektive dominierte die politische Rhetorik. Dennoch formierte sich im Laufe der Jahre Widerstand unter den Filmschaffenden.

Innerhalb eines staatlich kontrollierten Rahmens versuchte *Ivan Salaj* mit Hotel Sunja (HR 1992), koproduziert vom nationalen Fernsehen HRT und der Akademie der Darstellenden Künste Zagreb, das Publikum für einen kritischen Blick zu sensibilisieren. Sein Film befasst sich mit den Auswirkungen des Kriegs auf seine Generation und nutzt das bei den Zuschauer_innen vorausgesetzte Wissen darüber, was offen debattiert werden darf und was besser unausgesprochen bleiben sollte. Anhand von Andeutungen stört er die offizielle Rhetorik von Verteidigung und

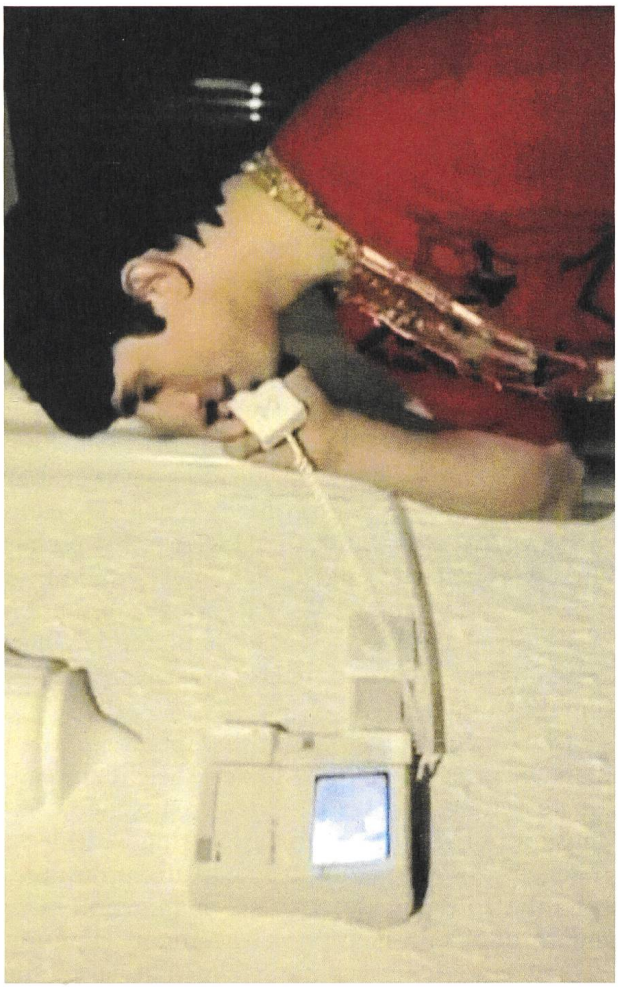
soldatischem Heldentum. Er dokumentiert zwischen Ende April und Anfang Mai 1992 eine Gruppe von Soldaten an der Front, kurz nachdem mit internationaler Hilfe ein Waffenstillstandsabkommen zwischen kroatischen und serbischen Truppen ausgehandelt worden war. Die überwiegend jungen Männer leben jedoch weiterhin in Alarmbereitschaft. Sie haben sich im zentral gelegenen Hotel eingerichtet, um dort die Entwicklungen des aktuellen Waffenstillstands abzuwarten, während das Dorf Sunja auf drei Seiten von serbischen Einheiten abgeriegelt ist. In dieser Phase des Wartens dokumentiert Salaj das «unspektakuläre Alltägliche». Er zeigt die Soldaten beim Rauchen und Kartenspielen, beim gemeinsamen Abendessen, beim Säubern des Hauses, beim Zähneputzen oder beim Reinigen der Waffen. Dabei bringen die Bilder Unordnung und Disziplinlosigkeit zum Vorschein. Alles in dem zur Kaserne umfunktionierten Hotel erweckt den Eindruck, improvisiert zu sein. Jeder der Soldaten scheint zu tun, wonach ihm der Sinn steht. Die «fotografische Botschaft», von der Roland Barthes als dem «buchstäblich Wirklichen» spricht, enthält hier auf denotativer wie konnotativer Ebene die Botschaft der Erschöpfung und der Schwäche. Hotel Sunja zeigt junge Männer, die im Kampf um den Erhalt der Nation an ihre psychischen Grenzen gelangen. Gerade weil das hier gezeichnete Bild letztlich als «dokumentarische Metonymie eines jeden Krieges» zu verstehen ist, wie es der Schriftsteller Evner Kazaz beschreibt, manifestiert sich in der filmischen Perspektive eine Antikriegsposition.

Images from the Corner (2003) Regie: Jasmila Žbanić

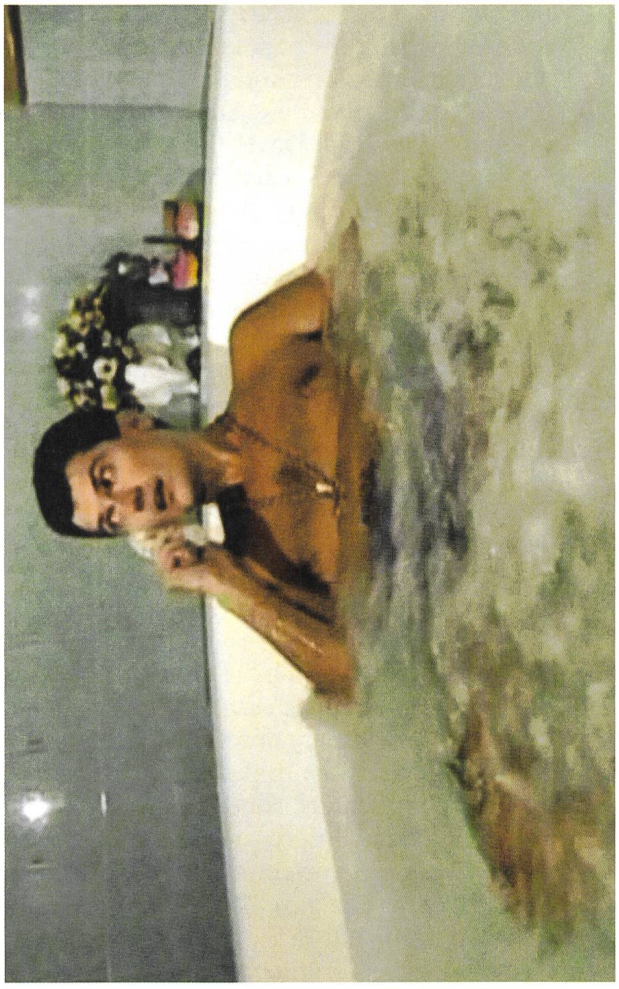
Zvonimir Jurić wiederum spürt in seinem The Sky below Osijek (Nebo ispod Osijeka, HR 1995) dem psychischen Zustand junger Erwachsener in der ostkroatischen Stadt Osijek direkt nach Kriegsende nach. Aufgrund der Nähe zu Serbien lebten die Jugendlichen während des nie gänzlich durchgesetzten Waffenstillstands in einer Ausnahmesituation, die von sporadischen Angriffen und Gewalt geprägt war. Jurićs Schwarzweissfilm zeichnet sich durch eine deutlich subjektive und zugleich ästhetisierte Erzählweise aus. Im Stil einer assoziativ entwickelten Dramaturgie umkreist auch er das traumatische Erleben des Kriegs und präsentiert so das Bild einer Generation, die kurz nach dem kroatischen Rückeroberungsfeldzug «Operation Sturm» (Operacija Oluja) und dem Friedensvertrag von Dayton zu einem normalen Leben zurückzufinden versucht. Wie bereits der Filmtitel in Anspielung an Wim Wenders' Himmel über Berlin andeutet, sind die Verhältnisse im Nachkriegs-Osijek – Jurićs Heimatstadt – aus dem Lot geraten. Doch die Stimmen, die den Film strukturieren, offenbaren, dass diese Menschen die Schrecken des Kriegs hinter sich gelassen haben und sich ihrer Zukunft zuwenden.



Ein dritter Fokus auf jene Länder, die direkt in die kriegerischen Auseinandersetzungen involviert waren, gilt Bosnien-Herzegowina, das während des Kriegs (1992–1995) zu weiten Teilen besetzt war. Die Hauptstadt Sarajevo hatten bosnisch-serbische paramilitärische Einheiten nahezu vollständig von der Aussenwelt abgeschnitten. Ihre Taktik zielte auf eine Schwächung der Zivilbevölkerung und die Zerstörung



The Crime that Changed Serbia – See You in the Obituary
Regie: Janko Baljak



des multiethnischen Zusammenlebens in dieser Region. Wegen der Abriegelung fehlte es an allem Lebensnotwendigen wie Nahrungsmitteln, Hygieneartikeln und Medikamenten, weitaus schlimmer war allerdings die konstante Bombardierung aus den umliegenden Hügeln. Dennoch führte die Extremsituation zu künstlerischer Kreativität und Produktivität – vor allem auch im Dokumentarfilmbereich –, wobei verschiedene Motivationen zusammenkamen: der Wunsch, das Leben im Krieg filmisch festzuhalten, Gegenbilder zur nationalen Propaganda zu schaffen und Zeugnis von der alltäglichen Wirklichkeit abzulegen. Gleichzeitig sollte der internationalen Medienberichterstattung mit ihren zahlenbasierten Beiträgen und Simplifizierungen der komplexen Situation ein anderes Bild entgegengestellt werden, mit dem Ziel, bei den internationalen Zuschauer_innen ein Bewusstsein für die humanitäre Katastrophe des Kriegs zu erwecken. Darüber hinaus gab es das Bedürfnis, dem eigenen Leben mithilfe der künstlerischen Arbeit einen Sinn und Menschen in der gleichen Situation durch die Filme Hoffnung zu machen.

Die in Sarajevo ansässigen Filmemacher_innen realisierten in den Jahren der Belagerung über fünfzig kürzere und längere Dokumentarfilme. Sie dokumentierten den Kampf ums Überleben, die Zerstörung von Lebensräumen oder die Auswirkung des Kriegs auf den Alltag der Kinder. In meist unkommentierten filmischen Beobachtungen stellten sie das Menschliche und die Menschlichkeit dieser trotz Krieg und Hass für einen multiethnischen bosnisch-herzegowinischen Staat einstehenden Gesellschaft ins Zentrum, ohne auf die Angreifer oder die Ursachen des Kriegs einzugehen. Ein herausragendes Beispiel ist der auf 16 mm gedrehte Ecce Homo: Behold the Man (Evo čovjeka: Ecce homo, BIH 1994) von *Vesna Ljubić*: Der Film richtet den Blick auf die Strassen, Plätze und Hügel der Stadt und zeigt in poetisch verdichteter Form, wie die Menschen unter ständiger Lebensgefahr ihren Alltag bestreiten, wie sich ihr Leid durch die immer zahlreicher werdenden Toten vergrössert und dass der fortschreitenden Zerstörung kein Einhalt geboten wird. Es ist ein Film über Leben, Sterben und gesellschaftliche Resilienz, der als ethische Reflexion über die Folgen von Krieg zu lesen ist. Filme wie Ecce Homo unterminieren den sowohl in der Medienberichterstattung aller Nachfolgestaaten Jugoslawiens als auch in den internationalen Medien vorherrschenden Erklärungsansatz, nach dem vermeintlich unausweichliche ethnisch und historisch bedingte Spannungen das gesellschaftliche Leben dominiert und zum Krieg geführt hätten.

Während die Nachkriegsjahre weiterhin von den schwierigen politischen sowie produktionellen Verhältnissen geprägt waren, machte sich um die Jahrtausendwende – nachdem die dominanten, am Krieg beteiligten Staatschefs abgetreten (Alija Izetbegović in Bosnien-Herzegowina), verstorben (Franjo Tuđman in Kroatien) oder vor ein internationales Strafgericht gestellt worden waren (Slobodan Milošević in Serbien) – eine dokumentarfilmische Aufbruchstimmung bemerkbar. Die filmischen Strategien präsentierten sich komplexer, Gegenöffentlichkeiten wurden klarer thematisiert, Tabus gebrochen und subjektive

Perspektiven vermittelt. Das lag am schwindenden politischen Druck auf die Filmschaffenden sowie an den sich wandelnden finanziellen Möglichkeiten und einem sich verstärkenden Austausch auf internationaler Ebene.

Im persönlichen, selbstreflexiven Dokumentarfilm Images from the Corner (Slike sa ugla, BIH, D 2003), der sich mit der postjugoslawischen Gesellschaft befasst, richtet die Filmemacherin *Jasmila Žbanić* die Kamera auf sich selbst, um aus ihrer persönlichen Warte ideologisch dominante Diskurse und restriktive soziale Praktiken einer Kritik zu unterziehen. Für ihre filmische Erkundung arbeitet die Regisseurin mit Inszenierungen, Reenactments, visualisierten Imaginationen und beobachtenden Bildern im Nachkriegs-Sarajevo. Bei all dem versucht sie, leidvolle «Erinnerungsspuren» zu erschliessen und ihnen neue Bilder gegenüberzustellen. Ausgangspunkt sind traumatische Erlebnisse, die viele Jahre nach Kriegsende im Unbewussten weiterhin wirken und durch zufällige Wahrnehmungen oder Ereignisse jederzeit blitzhaft zutage treten können. Diese Unmittelbarkeit dokumentiert sie in der Eröffnungssequenz anhand der filmischen Rekonstruktion eines Zirkusbesuchs, bei dem ihr das, wie sie sagt, «schmerzhafteste und schwierigste Bild aus dem Krieg» wieder vor Augen trat. Sie sieht eine Pferdedompteurin, die sie an ihre Schulkameradin Biljana denken lässt, die zu Beginn des Kriegs im Jahr 1992 als Erste aus Žbanićs Umfeld bei einem Granatenangriff in der Nähe ihres Wohnhauses lebensgefährlich verletzt wurde.

Die Suche nach der visuellen Repräsentation des Leidens und einer Ethik der Bilder, die Žbanić dabei umtreibt, spitzt sie anhand eines aus unterschiedlichen Perspektiven aufgegriffenen Bildmotivs zu: jenem Ort des Geschehens, an dem ein französischer Kriegsfotograf das blutüberströmte Mädchen Biljana mit ihrem toten Hund im Arm fotografierte und damit später den World Press Photo Award gewonnen hatte. Das Foto selbst bekommen weder die Zuschauer_innen zu sehen, noch hat es die Regisseurin nach eigenem Bekunden jemals zu Gesicht bekommen. Das kaleidoskopische Verweben der Erzählstränge, in dem sich ihr tastendes, suchendes Vorgehen abzeichnet, wird auf visueller Ebene durch unvermittelte Detailaufnahmen und sprunghafte Schnitte verstärkt. Fragmentarisch wird dabei die Lebensgeschichte Biljanas rekonstruiert, von der die Zuschauer_innen unter anderem erfahren, dass sie bei dem Anschlag ihren Vater verlor, ihr ein Arm amputiert werden musste und sie seit ihrer Evakuierung aus der belagerten Stadt in Paris im Filmbusiness arbeitet.

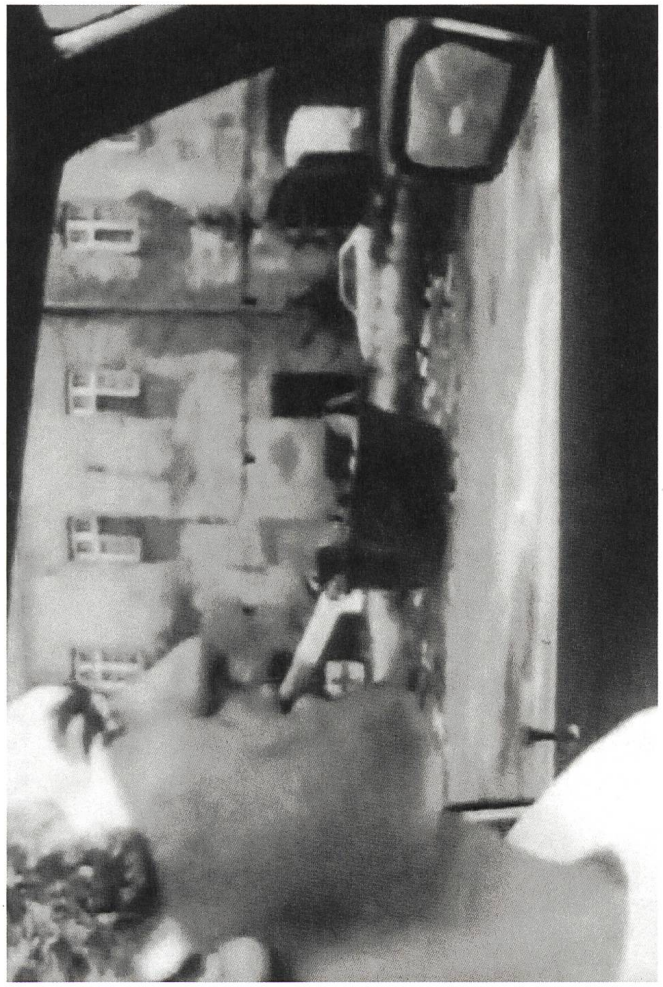
Žbanić verfolgt zahlreiche Assoziationsstränge und Erzähllinien, die ebenso um Fragen der Visualisierbarkeit von Traumata und Leiden, eines ethischen Umgangs mit gewaltvollen Bildern wie um die Schwierigkeiten des individuellen und gesellschaftlichen Weiterlebens angesichts der einschneidenden Erfahrungen von Krieg und Belagerung kreisen. Es geht ihr dabei nicht um eine Einschätzung der Kriegsereignisse oder einer ethnischen und religiösen Differenzierung von Tätern und Opfern, weshalb sie sich von den dominanten Diskursen der Zuordnung und Wertung bewusst abgrenzt und vielmehr an die Reflexionskraft der Zuschauer_innen appelliert, sich der eigenen Haltung zu stellen.

Als weiteres vielschichtiges Beispiel soll abschliessend *Goran Devićs* Dokumentarfilm Three (Tri, HR 2008) dienen. Er erforscht, was die in die Kämpfe involvierten Soldaten aller Kriegsparteien über zehn Jahre nach Kriegsende umtreibt, übertritt damit ein gesellschaftliches Tabu und öffnet den Blick für den Prozess der Versöhnung. Ursprünglich wollte Dević in seinem Filmprojekt die Geschichte des kroatischen Kriegsveteranen Ivica Petrić dokumentieren. Der Regisseur war auf ihn aufmerksam geworden, weil sich dieser in einem Zeitungsinterview darüber beklagt hatte, dass er während des Kriegs als Held gefeiert worden war und nun als Kriegsverbrecher geächtet werde. Die Einzigen, die ihn verstünden, so Petrić, seien andere ehemalige Krieger, egal ob aus den eigenen oder aus gegnerischen Reihen, mit denen er im Rahmen eines international organisierten Dialogs in Kontakt stand.

Devićs anfänglicher Plan, ein Porträt über den ehemaligen Kriegsteilnehmer in der Absicht zu realisieren, dessen Erfahrungen mit der kroatischen Erinnerungskultur in Zusammenhang zu bringen, änderte sich nach der zufällig während einer Autofahrt mitgefilmten Suada Petrićs. Denn sie stach aufgrund ihrer Vehemenz und der reflektierten Auseinandersetzung aus dem bereits reichlich vorhandenen Material heraus und gab den Ausschlag für das Konzept von Three: Drei Bekenntnisse über das Kriegs- und Nachkriegserleben von Veteranen der drei Kriegsparteien sollten miteinander verwoben werden, um daraus ein komplexes Bild des aktuellen Zustands der postjugoslawischen Gesellschaft zu zeichnen. Auf Basis der neuen Konzeptidee inszenierte Dević Gespräche mit dem für ihn eindrücklichen Serben Novica Kostić und dem Bosnier Narcis Mišanović im gleichen Setting wie mit Petrić: während einer Autofahrt vom Beifahrersitz aus gedreht. So entstand die Grundlage für Three, der seine Wirkkraft in der Gegenüberstellung der drei Stimmen mit unterschiedlichen ethnischen und damit verbunden national-ideologischen Perspektiven entfaltet.

Alle drei Protagonisten sprechen als selbstbestimmte, gleichwertige politische Subjekte über ihre Erlebnisse und ihr Handeln während des Kriegs und ordnen sie selbstkritisch ein. Sie hinterfragen den Krieg als Mittel zur Durchsetzung nationalistischer Ziele und zum Machterhalt und machen sich Gedanken über die Beweggründe und Rechtfertigungsmechanismen der Politik ihres jeweiligen Landes, ohne dass ihre Aussagen durch die filmische Struktur in ein kausales oder wertendes Verhältnis zueinander gestellt würden. Indem sie nicht nur Kritik an den gesellschaftlichen und politischen Praktiken üben, sondern auch die gesellschaftlichen Grundwerte und Normen rekapitulieren und reflektieren, wird in ihren Äusserungen ihr in die Zukunft gerichteter Blick auf das Entwicklungspotenzial der gesellschaftlichen Wirklichkeit erkennbar. Denn alle drei appellieren indirekt an eine gesellschaftliche Verpflichtung zur Anerkennung der

Sky below Osijek (1995) Regie: Zvonimir Jurić



eigenen Schuld und der eigenen Verantwortung und damit an einen gesellschaftlichen Wandlungsprozess. Durch das Konzept der dialogischen Kontrastierung bringt Dević – ohne eine ideologische Position zu beziehen – eine ethische Zugangsweise bezüglich der Reflexion von Krieg, Erinnerung und Verantwortung ins Spiel, indem er mittels Parallelisierung der drei Perspektiven Fragen des universell Menschlichen höher als jene der nationalen Eigenheiten gewichtet und so die Überwindung von Feindschaft zur Diskussion stellt.

Die wenigsten der hier aufgeführten Dokumentarfilme vermochten in der konkreten historischen Situation ins Bewusstsein einer breiten Öffentlichkeit vorzudringen. Ihre Bekanntheit in den Ländern des ehemaligen Jugoslawiens blieb meist auf Filmfestivals und private oder halböffentliche Vorführungen beschränkt. Diese Problematik ist ein grundlegendes Phänomen von kritischen Diskursen in schwierigen Zeiten, dennoch schmälert es nicht die Tragweite solcher Gegendiskurse. Denn zumindest in den jeweiligen Aufführungszusammenhängen können kritische Perspektiven mit ihrer inhaltlichen Ausrichtung ein politisches Bewusstsein aktivieren oder verstärken und innerhalb von oppositionellen Bewegungen ihre Wirkung entfalten. Die damit verbundene Hoffnung ist es wohl, die dazu führte, dass die an der Produktion und der Verbreitung von kritischen Standpunkten Beteiligten – selbst wenn sie sich ihres begrenzten Einflusses bewusst waren – nicht davon abliessen, sich stets von Neuem zu engagieren und mit ihren Dokumentarfilmen gegen die Haltung des jeweiligen politischen Establishments, aber ebenso gegen die Fehleinschätzungen der internationalen Meinungs- und Verhandlungsführer_innen anzutreten. Solche politische Dokumentarfilme, die mit ihren vielfältigen Strategien, Zeitkritik ausgehend von gesellschaftlichen Werten und Idealen mit Zukunftsorientierung zu verschränken, sind als Teil eines kulturellen Widerstands zu verstehen, der zu jeder oppositionellen Bewegung gehört und in jedem hegemonialen System anzutreffen ist. ×

Anzeige

Lausanne — Des Lumière à Godard
1896–1982

**Die DVD-Box enthält 49 Filme
und ein Booklet mit 130 Seiten**

www.cinematheque.ch/boutique

Bild: *Lausanne-Ouchy, ville suisse de séjour, d'éducation et de sports*, 1932. Sammlung Cinémathèque suisse. Alle Rechte vorbehalten.

Anzeige

**MEHR PLATZ
FÜR DEINE BEINE**
IM UMGEBAUTEN RIFFRAFF

NEUGASSE 57/63, 8005 ZÜRICH
RIFFRAFF

Kurz belichtet

Bücher
Comics
Filme
Serien
Soundtracks
Websites

Provinzielle Entgrenzung

Film Das Theater ums Theater ist das eigentliche Theater. Die wechselseitige Entgrenzung von Bühne und Leben hat, von Lubitsch über Rivette bis Tsui Hark, schon eine ganze Reihe grossartiger Filme inspiriert. *Patrick Wangs* A Bread Factory fügt sich wunderbar in diese Tradition und profanisiert sie gleichzeitig: Das Dyptichon über den Überlebenskampf eines Kleinstadtkunstraums mäandert munter, entspannt und komplett unberechenbar zwischen Provinzposse, kunstvoll eskalierenden Nonsensdialogen und beschwingten Ad-hoc-Musicalnummern hin und her. Ein Film, der aus vielen Gründen Öffentlichkeit verdient hätte; wir müssen uns bis auf weiteres mit einer Heimkinofassung begnügen, die ab 3.12. als US-Import erhältlich ist. (lf)

→ A Bread Factory, Part One and Part Two (Patrick Wang, USA 2018). Anbieter: Grasshopper Film. DVD (Regionalcode 1)

Wenn alles implodiert

Film Nach 35-jähriger Ehe erfährt Meredith, dass sie HIV-positiv ist. Was folgt, ist die stille, aber höchst präzise Studie einer Existenz, die aus den Fugen gerät. Vakuum ist starkes Frauenkino, bei dem nicht nur die Regie (*Christine Repond*), sondern auch Drehbuch, Produktion, Kamera, Schnitt, Ausstattung und Kostüme in weiblicher Hand lagen. Das Epizentrum dieses leisen Filmbebens ist freilich *Barbara Auer*, die sich einmal mehr als eine der grossen Charakterdarstellerinnen empfiehlt. (phb)

→ Vakuum (Christine Repond, CH/D 2017). Anbieter: good!movies (dt. und schweizerdt. mit dt. UT)

Die grossen Fragen

Film Eine Französin (*Juliette Binoche*) begibt sich in die Wälder Japans, wo sie eine Heilpflanze vermutet, die nur alle tausend Jahre blühen soll. Es ist der Beginn einer spirituellen und rätselhaften Reise. *Naomi Kawases* Vision stellt unerschrocken existenzielle Fragen und fordert unser Bedürfnis nach rationalen Antworten heraus. Das ist gewagt, doch entfalten die ätherisch schönen Bilder und das delikate Sounddesign des Films immer wieder die hypnotische Qualität eines freundlichen Fiebertraums. (phb)

→ Vision (Die Blüte des Einklangs) (Naomi Kawase, J/F 2018). Anbieter: good!movies (engl., franz. und jap. mit dt. UT)

Hexeneinmaleins

Buch Pudowkin sah sie tanzen, fand sie revolutionär und stellte sie Lunatscharski vor, der mit ihr die russische Tanzkunst reformieren wollte, die noch nach alten Ballettnormen funktionierte. Die Rede ist von der exzentrischen Tanzpantomimin *Valeska Gert* (1892–1978), die auch ihr eigenes Kabarett gründete und nach 1933 als entartet diffamiert wurde. 1939 emigrierte sie in die USA und betrieb nach dem Krieg unter anderem ein berühmtes Nachtlokal auf der Insel Sylt. Ihre aus dem Rahmen fallenden satirischen und sozialkritischen Aufführungen brachten ihr Rollen in Filmen von Pabst, Junghans, Cavalcanti oder Fellini ein. Schlöndorff drehte einen Dokumentarfilm mit ihr. Ihre Erinnerungen, die sie ein «Kaleidoskop meines Lebens» nennt, lesen sich wie kurzweilige Erlebnisberichte. (esch)

→ Valeska Gert: Ich bin eine Hexe. Berlin: Alexander Verlag, 2019, 284 Seiten. CHF 26.90, € 19,90

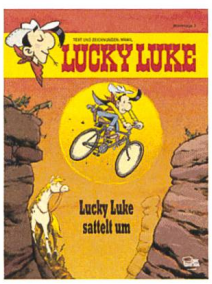
Watchmen-Listening

Soundtrack Nine Inch Nails' *Trent Reznor* und *Atticus Ross* machen längst nicht mehr nur die Musik für analytische David-Fincher-Filme. Sie leihen ihr Prozeduralscoreprestige nun auch durchaus mal Projekten, die damit intellektuell eher überfordert sind, Mid90s, Patriots Day oder Birdbox waren solche Fälle. Dass sich der Seriencreator *Damon Lindelof* (Lost, The Leftovers) mit seiner Watchmen-Fortspinnung für HBO perspektivisch irgendwie interessant verheben wird, ist bei seinen Ambitionen sehr wahrscheinlich, aber der Reznor-Ross-Maximalminimalismus, physisch natürlich nur auf Vinyl in drei Einzelreleases zu haben, steht dieser Monumentalanstrengung im Weltenbauen bislang ziemlich gut. (de)

→ Trent Reznor & Atticus Ross: Watchmen (Music From The HBO Series). The Null Corporation 2019. Vinyl & digital. Vol. 1–3

Er radelt schneller als sein Schatten

Comic In dieser wundervollen Hommage des deutschen Autors Mawil darf der «lonesome Cowboy» auf einem Drahtesel bis ins ferne San Francisco strampeln, um Albert Overmans neuste Erfindung rechtzeitig an einem Radrennen der Öffentlichkeit zu präsentieren. Auf dem Weg dorthin stehen Luke nicht nur Banditen und misstrauische Indianer im Weg, sondern auch ein perforierter Fahrradschlauch und ein neidischer Jolly Jumper. Der klassische Cowboy-Comic aus Belgien in einer erfrischenden Neuinterpretation. (gp)



→ Mawil: Lucky Luke Hommage 3: Lucky Luke sattelt um. Berlin: Egmont Verlag, 2019. 64 Seiten. CHF 23.90, € 15

Charlie Work

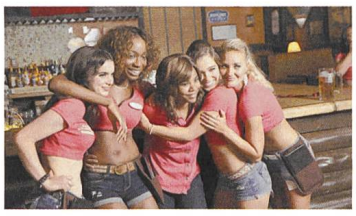
Serie Am 25. September dieses Jahres hat It's Always Sunny in Philadelphia Fernsehgeschichte geschrieben: Mit dem Start der 14. Staffel wurde der über fünf Jahrzehnte alten Laufzeitrekord von The Adventures of Ozzie and Harriet, der vormals langlebigsten Live-Action-Sitcom, eingestellt.

In Europa hat man vom Sunny-Phänomen noch nicht allzu viel mitbekommen. Vielleicht ist der nihilistische Humor der Serie um fünf (jeder für sich, aber erst recht im Team) dysfunktionale Freunde, die in Boston gemeinsam eine Bar betreiben, tatsächlich zu nah an Seinfeld, einer Serie, die in Europa auch nie so recht angekommen ist. Auf DVD immerhin sind die meisten Staffeln in Deutschland greifbar. Anspieltipp: S10E04 «Charlie Work». (lf)

→ It's Always Sunny in Philadelphia Anbieter: 20th Century Fox Home Entertainment. DVD (Regionalcode 2)

Solidarisch

Film Der ehemalige Mumblecorer *Andrew Bujalski* macht filmische Präzisionsarbeit. Und nun auch Filme *über* Arbeit. Support the Girls, einer der schönsten Filme des vergangenen Jahres, ist ein leichter, optimistischer über einen kleinen Kosmos, über ein Solidarsystem an einem genuin amerikanischen Ort, über Frauen, die in einer Sportsbar den zumeist männlichen Gästen tief dekolletiert Bier, Burger und Wings servieren müssen, über ihre Managerin, gespielt von einer grandios alerten *Regina Hall*, über ihre erschöpfende Netzwerk- und Sorgeschwerstarbeit, über einen Tag, an dem erst alles aus dem Ruder läuft und dann der Stress im Idiotenpatriarchat vom Dach gebrüllt wird. An den deutschsprachigen Kinos ging das völlig vorbei, am Streaming auch, da muss man eben nun zur DVD greifen. (de)



→ Support the Girls (Andrew Bujalski, USA 2018). DVD Bulldog Films 2019 (Regionalcode 2)

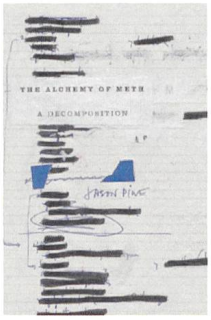
Pionierin

Box *Ida Lupino* war im Amerika der Fünfzigerjahre nicht nur Schauspielerin, Drehbuchautorin und Produzentin, sondern auch eine der wenigen Regisseurinnen (und die erste, die einen Film noir drehte). Ihre eigenwilligen und gesellschaftskritischen Filme waren lange Zeit so gut wie unauffindbar. Jetzt sind vier von ihnen erstmals als Blu-ray-Box erhältlich: Not Wanted (1949), Never Fear (1950), The Hitch-Hiker und The Bigamist (beide 1953). Endlich kann eine empfindliche Lücke geschlossen werden. (phb)

→ Ida Lupino Filmmaker Collection. Anbieter: Kino Lorber (engl. mit engl. UT). Blu-ray (Regionalcode A)

Meth in Missouri

Buch Der New Yorker Anthropologe *Jason Pine* hat in ruralen Teilen von Missouri jahrelang zu der Kehrseite der spektakulären Methamphetamin-Erzählungen unserer Zeit geforscht: der Heimproduktion. Weniger spannend als Vince Gilligans Storytelling sind Pines Geschichten aus dem Hinterland des amerikanischen Narkokapitalismus aber nicht. Crystal Meth ist hier mehr als eine Droge, Meth ist ein magisches Objekt und Produkt einer modernen Alchemie. Und Pine, der schon eine tolle Ethnografie über die neapolitanische Schlagerszene geschrieben hat, ist ein aufgeklärter Romantiker, der das Lied in den Dingen der Dollarstore- und Walmartregale aufspürt und sich eingestimmt hat auf die Melodie der von der Droge angetriebenen Wunschmaschinen. (de)

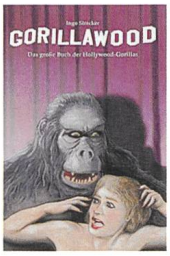


→ Jason Pine: The Alchemy of Meth: A Decomposition. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2019. 200 Seiten. CHF 25

Ins Fell geschlüpft

Buch Zu den weniger bekannten Opfern der Digitalisierung zählen die Gorilladarsteller. Vor allem in der klassischen Ära Hollywoods waren sie gut im Geschäft und machten in teils selbst hergestellten Kostümen unzählige Horrorfilme und Komödien unsicher. Mit enzyklopädischer Sorgfalt rekonstruiert *Ingo Strecker* die Bio- und Filmografien der besten dieser Männer (falls auch Frauen ins Fell schlüpften, ist deren Geschichte noch zu schreiben).

Entstanden ist ein Fanbuch, das es in Sachen Detailverliebtheit und Rechercheaufwand mit jeder akademischen Arbeit aufnehmen kann. In Sachen empathischer Zugewandtheit zum Material sowieso. (lf)



→ Ingo Strecker: Gorillawood. Das große Buch der Hollywood-Gorillas. Selbstverlag, 2017. 516 Seiten. CHF 64.90, € 34,80

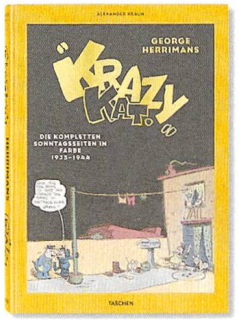
Bordsteinvirtuose

Film Einer meiner Lieblingsfilme von 2019 heisst Verso. Der Titel ist Programm einer *visual poetry*, denn Verso ist als visuelles Palindrom konzipiert. Und als New Yorker Stadtgedicht. Vielleicht nicht unwichtig zu erwähnen, dass es ein Skateboardvideo ist, gefilmt mit dem Skater *Mark Suciu*, einem *bookish* aussehenden Schlacks mit gut sitzendem Scheitel, schneller Fussarbeit und Hüftrotation, einem Virtuosen der *ledge*, der Parkbank-, Beton- und Bordsteinkante. Die Tricks spiegeln sich hier wie die Songs von Beirut am Anfang und Ende dieses von Justin Albert aus 16-mm-Moodshots und krispen HD-Bewegungsbildern gebauten dichten 12-Minuten-Films. Philologische Arbeiten gibt es schon im Netz, die Skateboardwelt ist in Aufruhr. Aber auch für alle anderen ist das schön. (de)

→ Verso (Justin Albert, USA 2019). Online im Youtube-Kanal des Skateboardmagazins Trasher: https://www.youtube.com/watch?v=SIcxbZbHTj8

Surreale Dreiecksbeziehung

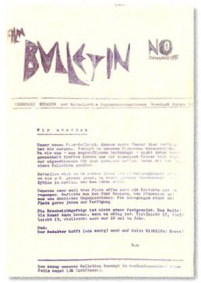
Comic Er gilt als Genie der Comic-Kunst. Von 1911 bis zu seinem Tod 1944 zeichnete *George Herriman* den legendären Comic-Strip «Krazy Kat». In einer skurrilen Dreiecksbeziehung liebt die Katze Krazy die rabiate Maus Ignatz. Diese erwidert die Zuneigung mit Ziegelsteinwürfen, was den Hund Offisa Pup auf den Plan ruft, der sein Herz an Krazy verloren hat. Herriman erschuf eine absurd-surreale Welt mit eigener Sprache. «Krazy Kat» hatte kommerziell mässigen Erfolg, wurde aber von Pablo Picasso, F. Scott Fitzgerald oder Charlie Chaplin vergöttert. (gp)



→ George Herriman: Krazy Kat. Die kompletten Sonntagsseiten in Farbe 1935–1944. Köln: Taschen, 2019. 632 Seiten. CHF 200, € 150

In eigener Sache

Website 60 Jahre Filmbulletin – das sind 383 Ausgaben und eine (mindestens) vierstellige Anzahl an Essays, Filmkritiken, Rubriken, Einwürfen und so weiter. Zum Jubiläum wurde, im Rahmen eines in Kooperation mit der Cinémathèque suisse durchgeführten Projekts, das gesamte Archiv unserer Druckausgaben digitalisiert und auf e-periodica veröffentlicht. Die aktuellen Inhalte sind nach wie vor nur Filmbulletin-Abonent_innen und -käufer_innen zugänglich. Aber alles, was älter ist als zwei Jahre, ist ab sofort in elegantem Design komfortabel navigierbar für die Allgemeinheit zugänglich. (lf)



→ Filmbulletin: Zeitschrift für Film und Kino. Jahrgänge 1959 bis 2017 verfügbar auf: e-periodica.ch. Wird laufend ergänzt.

Filmarchäologie

Buch Aus fünfzig Sekunden Film von 1896, dem ersten in Basel gedrehten Dokument, haben Filmwissenschaftler_innen um *Hansmartin Siegrist* auf 440 Seiten eine minutiöse Analyse aufgespannt. Die Brücke, das Setting dieses frühen Filmchens, ist Sinnbild, Bauwerk, Motiv und sozialer Ort in einem. Von dort lassen sich Spuren verfolgen und ins erweiterte Umfeld extrapolieren: zur Produktionsgeschichte des Films selbst, zu den Protagonisten hinter der Kamera und zu den Akteur_innen vor der Kamera. Der (im Inneren des Buchumschlags) aufgespannte Kontext reicht von der Basler Revolution 1798 bis zur ersten Fluglinie über Basel 1923. Der Horizont dieser Rundumschau sind nicht die Dachkanten im Hintergrund des filmischen Geschehens, vielmehr werden von hier aus soziale, wirtschaftliche und kulturelle Perspektiven der Umbruchszeit um 1900 eröffnet.

In seiner Begrenzung von Zeit und Raum scheint der Film kaum etwas zu erzählen. In detektivischer Recherche haben die Forscher_innen Personen identifiziert und ihre Geschichte jenseits des Films aufgerollt, als faszinierendes Panorama des Fin de Siècle.

Das schöne Buch strahlt die Freude an der Entdeckung des Unerwarteten, am Detail im Verhältnis zum grösseren Ganzen und an der interdisziplinären Recherche auch nach Abschluss der Arbeiten aus. (tf)

→ Hansmartin Siegrist: Auf der Brücke zur Moderne. Basels erster Film als Panorama der Belle Epoque. Basel: Christoph Merian Verlag, 2019. 440 Seiten. CHF 49, € 48

In der №1/2020 …

Max mon amour (1986) Regie: Nagisa Öshima

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 «Cinéma romand»

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

Idi i smotri (1985),
Regie: Elem Klimow

Mitarbeiter_innen dieser Nummer

Alejandro Bachmann, Johannes Binotto, Daniel Eschkötter (de), Stéphane Gobbo, Julian Hanich, Faizal Khan, Elena Meilicke, Michael Pekler, Michael Pfister, Andrea Reiter, Dominic Schmid, Patrick Straumann, Geesa Tuch, Stefan Volk, Marin Walder, Philipp Brunner (phb), Giovanni Peduto (gp), Erwin Schaar (esch)

Fotos

Wir bedanken uns bei:
Andrea Reiter; Ascot Elite; Cinémathèque suisse, Dokumentationsstelle Zürich; Cinémathèque suisse, Photothèque, Penthaz; Cineworx; Filmcoopi Zürich; Filmwoche Duisburg; First Hand Films; Hulu; Netflix; Outside the Box; trigon-film; Xenix Filmdistribution.

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 383 / Dezember 2019 / Nr. 8

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, Kulturstiftung unterstützt:

prohelvetia

Geschichten vom Kino

28°37'52.3"N 77°12'58.8"E

Rivoli, Neu-Delhi, Indien

Das Wochenendpublikum freute sich darauf, den neusten Bollywood-Film Chhichhore im ältesten Kino Neu-Delhis zu sehen. Wie immer war das Rivoli voll von Familien, Freunden, ausländischen Gästen und Tourist_innen aus dem In- und Ausland, die wegen seiner Geschichte, Grösse, aber auch aufgrund der berühmten indischen Leinwandformel «Gesang und Tanz» ins Kino strömten. Die Kinobesucher_innen kicherten, schluchzten und jubelten, während das Collegedrama über einen Haufen Verlierer, die glauben, dass Scheitern Erfolg bringt («chhichhore» bedeutet auf Hindi «wertlos»), fast drei lange Stunden Teenagerweisheiten ausbreitete. Wieder hatten sowohl das Kino als auch der Film ihre Versprechen gehalten.

Das Rivoli liegt am Connaught Place, dem lebendigen Geschäftszentrum der indischen Hauptstadt Neu-Delhi, und ist ein Tempel für Cinephile. Das Kino ist in der gleichen seidig-weissen Farbe wie die Nachbarhäuser gehalten und strahlt ebenso viel Anmut und Charme aus wie die neuen Bollywood-Filme, die es Woche für Woche zeigt. Hinter diesem eleganten Äusseren verbirgt sich eine lange Geschichte, die diejenige des modernen Indiens spiegelt.

Das Rivoli, das 1933 seine Türen öffnete, entstand in der Kolonialzeit. Nach jahrzehntelanger Herrschaft von Kalkutta aus versammelten die Briten ihre besten Architekten, um einen neuen Regierungssitz in Delhi zu errichten. So entstand eine Reihe von prunkvollen Bauten, darunter 1927 das indische Parlament. Ungewöhnlich ist, dass zwischen 1932 und 1940 gleich vier Kinos, Regal, Rivoli, Odeon und Plaza, am Connaught Place gebaut wurden. Das Regal beherbergte neben einem grossen Saal das kleinere Rivoli. Nachdem das Regal vor zwei Jahren seine Türen schloss, um einem Multiplex zu weichen, ist heute das Rivoli das älteste funktionierende Kino in Delhi.

Das Rivoli und die anderen drei Kinos veränderten den Konsum von Unterhaltung, der sich bis dahin auf Volkstänze und Bühnenstücke beschränkte. Mit ihrer Existenz wurden aber auch die Klassenunterschiede in der indischen Gesellschaft sichtbar: Die reichen und privilegierten Inder besuchten mit ihren britischen Chefs die neuen Kinos und hielten die Armen von den neusten Entwicklungen der globalen Unterhaltungsindustrie fern. Hollywood-Blockbuster wurden für die Oberschicht der Stadt vorgeführt, und der luxuriöse Balkon des Rivoli war den britischen Bürokraten und Diplomaten vorbehalten.

In den ersten Jahrzehnten passte die Pracht des Rivoli zu den gross angelegten, mit Stars besetzten Hollywood-Filmen. Die besten Marmorsteine aus Rajastan wurden in die Hauptstadt transportiert, um die Böden des Kinos zu schmücken, während die Backsteinmauern mit breiten Ebenholzplatten verkleidet wurden. Das zweigeschossige Kino hat bis heute seinen alten Charme weitgehend bewahrt, nachdem es in den ersten Jahren des neuen Jahrhunderts grundlegend restauriert wurde. Die Besucher_innen betreten das Gebäude über einen roten Teppich und werden mit einem «Namaskar», dem traditionellen indischen Gruss, empfangen. In den Lobbys verkaufen Snackbars auf zwei Ebenen Popcorn in Pappkartons, und Bildschirme, auf denen Trailer aktuelle Filme bewerben, verzieren die Wände. Während die untere Ebene des Kinosaals 278 Sitzplätze zählt, bleibt der Balkon mit nur 51 Sitzplätzen weiterhin exklusiv, wenn auch ohne die Klassenunterschiede früherer Zeiten.

Mit der Unabhängigkeit Indiens 1947 veränderte sich der Elitestatus des Rivoli. Die britischen Bürokraten wurden durch die indische Oberschicht Neu-Delhis ersetzt. Bereits 1931 lief dort Indiens erster Tonfilm, und in den Fünfzigerjahren folgten grosse Produktionen

in Hindi aus Bombay (später Mumbai). «In den Fünfzigerjahren umkreisten Pferdekutschen und Maultierwagen den Connaught Place und zeigten Poster der Filme, die im Rivoli oder im Odeon gezeigt wurden», schreibt die indische Schauspielerin Sharmila Tagore im Vorwort zu «Delhi 4 Shows: Talkies of Yesteryear», einem Buch der Filmhistorikerin Ziya Us Salam.

Seit diesen Tagen hat sich viel verändert. Das Rivoli hat neue Gönner in der Mittelschicht gefunden, die stark gewachsen ist, nachdem Indien Anfang der Neunzigerjahre seine Wirtschaft für den Weltmarkt geöffnet hatte. Der dem Kino verliehene Status als Kulturerbe wirkt als zusätzliche Attraktion. «Wir sind an mehreren Kinosälen auf dem Weg hierher vorbeigefahren, um einen Film hier zu sehen», sagt Lakshay Aggarwal, ein Student der Biotechnologie, der mit seinem Freund aus dem Umland von Neu-Delhi zum neuen Bollywood-Film Chhichhore ins Rivoli kam. «Es ist eine wunderbare Erfahrung, einen Film in diesem schönen Kino zu sehen», fügt Aggarwal hinzu. Auch Besucher_innen aus anderen indischen Staaten und dem Ausland finden den Charme des Rivoli unwiderstehlich. «Wir sind für ein paar Stunden in der Stadt und haben beschlossen, einen Film im Rivoli zu sehen», erzählen Sanjay Chandrakant Shaha und Sujata Shaha, die aus dem fernen indischen Bundesstaat Maharashtra anreisten, um ihre Tochter Aishwarya Sanjay Shah, die Medizin im russischen Smolensk studiert, zu verabschieden. «Es war unser erster Film in einem Delhi-Kino.»

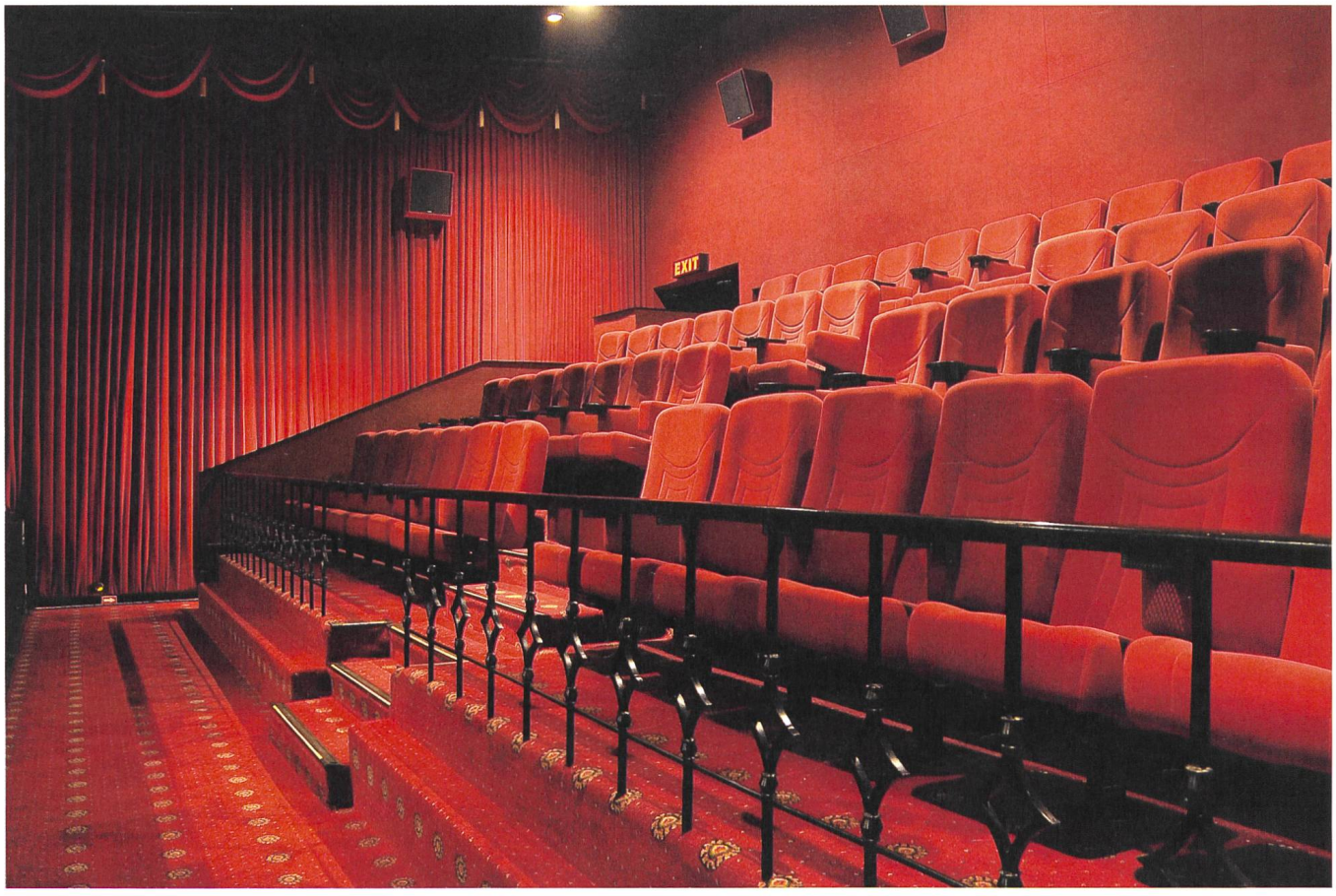
«Das Rivoli ist ein aussergewöhnliches, berühmtes Wahrzeichen von Neu-Delhi», sagt Sanjeev Kumar Bijli, Co-Geschäftsführer von PVR Limited, Indiens grösster Kinokette und Besitzerin des Rivoli. «Es ist ein ikonisches Kino, das mir sehr am Herzen liegt», fügt Bijli, der schon als kleiner Junge Filme im Rivoli sah, hinzu, während er das Büro seines Vaters besuchte, das sich im gleichen königlichen Gebäude wie das Kino befand. Als PVR Limited, die über 800 Leinwände in ganz Indien bespielt, Rivoli erwarb, war es am Verfallen. Es bot einen traurigen Anblick, der Bijli das Herz brach. «Es war eine Herausforderung, das Kino wieder in seinem alten Glanz erscheinen zu lassen, und die verschiedenen Merkmale des majestätischen Kinosaals zu erhalten», erklärt er. «Wir wollten das Erbe der Stadt durch das Kino bewahren.»

Doch auch die indischen Kinos stehen wegen der Konkurrenz durch Streamingplattformen unter enormem Druck. Laut einer aktuellen Studie des Marktforschungs- und Beratungsunternehmens Kantar IMRB wird Indien bis Ende 2019 voraussichtlich 627 Millionen Internetnutzer_innen haben. Im Juli lancierte Netflix in Indien einen günstigen Tarif für Mobilfunkteilnehmer_innen zum monatlichen Preis von umgerechnet 2.80 Schweizer Franken. Laut einer Studie der indischen Industriekammer Assoacham und PwC wird sich die Verbreitung von Smartphones in den nächsten Jahren fast verdoppeln, von 468 Millionen Nutzer_innen im Jahr 2017 auf 859 Millionen bis 2022.

Wenn traditionelle Kinos durch die neue Technologie bedroht sind, wird der Nostalgiewert historischer Kinosäle wie dem Rivoli für das Überleben von Einzelleinwänden entscheidend sein. «Das architektonische Erbe ist ein wichtiger Indikator für die verschiedenen Epochen der Menschheitsgeschichte. Die Erhaltung von älteren, aber auch jüngeren Beispielen von Architektur ist elementar, um die Erinnerung an unsere Geschichte als Kultur und Zivilisation wachzuhalten», sagt Swapna Liddle, Historikerin und Convenor der Delhi-Abteilung des Indian National Trust for Art and Cultural Heritage. Die lange Geschichte des Rivoli zeigt, wie historische Wahrzeichen auch heute unsere Gesellschaften mit der Kultur verbinden und so dem menschlichen Fortschritt dienen.

Faizal Khan

Aus dem Englischen von Tereza Fischer



55. SOLOTHURNER FILMTAGE

22.1.–29.1.2020

SwissLife

swisscom

SRG SSR

cinefile

Stream99

Das Flatrate-Abo
von cinefile

Arthouse-Hits,
Klassiker, Doks

99 Filme pro Jahr für
9 Franken pro Monat

Gratis-Probemonat
auf cinefile.ch