

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 62 (2020)
Heft: 391

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: 26.07.2025

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

Was gibt's
Neues,
Schweizer
Film?

Bettina Oberli und
Markus Imhoof
über Heimatfilme und
Filmförderung



Godard ist 90!
Die jüngsten Werke
der Nouvelle-Vague-Ikone

SRFs Frieden:
Nazis, Nylon und
die Versuchung des Geldes

HAUT ET COURT
PRÉSENTENT

DENIS
MÉNOCHET

LAURE
CALAMY

DAMIEN
BONNARD

NADIA
TERESZKIEWICZ

BASTIEN
BOUILLON

GUY ROGER «BIBISSE»
N'DRIN

UND VALERIA
BRUNI TEDESCHI

SEULES LES BÊTES

Ein Film von DOMINIK MOLL



«Ein kühner, witziger und
raffinierter Mystery-Thriller
mit einem spielerischen Hauch
des Makabren.» *THE GUARDIAN*

«Von Anfang an messerscharf, unberechenbar
und spannungsgeladen.» *SCREEN*

Ab 17. Dezember im Kino
RIFFRAFF **BOURBAKI**

FILM COOP

Schweiz, deine Filme

Kann ein Land, bestehend aus vier Landessprachen und -teilen, einem winzigen Heimmarkt, verwinkelten Landstrichen und sperrigen Dialekten, so etwas wie eine nationale Filmsprache entwickeln? Wir schauen in dieser Ausgabe hinein in das aktuelle Schweizer Filmschaffen und zurück in eine Zeit, in der der Junge Schweizer Film noch jung war.

Damals, in den Sechziger- und Siebzigerjahren, emanzipierten sich aufstrebende Filmemacher_innen wie Alain Tanner, Markus Imhoof und Fredi M. Murer vom vorherrschenden Heimatfilm und fingen an, unter dem Einfluss des Neorealismus und anderen neuen Wellen, die durch das zeitgenössische Kino schwappten, anders erzählende und kritische Filme zu drehen. Sie gruppierten sich in eigenen Produktionsfirmen, setzten kratzbürstige Themen auf die Agenda und veränderten die Filmlandschaft nachhaltig. In Solothurn traf man sich fortan, um die Jahresausbeute zu besprechen. Bald wurden Filme zunehmend grosszügiger vom Bund gefördert, und in den Filmakademien erlernten noch Jüngere das professionalisierte Handwerk.

Doch was taugt der alte Junge Schweizer Film heute noch? Martin Walder schaut für uns in zwölf Flashbacks auf eine bewegte Zeit zurück. Dass sie heute nicht mehr jung sind, können die treibenden Kräfte von damals nicht mehr abstreiten. Viele Vertreter_innen dieser Generation sind schon von uns gegangen, Fredi M. Murer wurde dieses Jahr, Markus Imhoof wird nächstes Jahr 80 Jahre alt (was Letzteren nicht davon abhält, fleissig weiterzudrehen). Und was machen neue Generationen mit diesem Erbe? Wo finden sie ihre Inspiration und Anknüpfungspunkte? Bettina Oberli ist eine der erfolgreichsten Schweizer Regisseur_innen der Gegenwart. Mit *Die Herbstzeitlosen* schuf sie einen jungen Klassiker des Fernsehfilms, der sich ganz explizit auf jene Filme bezieht, an denen sich die damals Jungen die Zähne ausbissen. Ihr neuester Film, *Wanda, mein Wunder*, läuft zwar leider noch nicht im Kino, dafür im Januar im Solothurner Wettbewerb für den Prix du Publique 2021.

Es ist Zeit für ein Gespräch zwischen den Generationen, haben wir uns gedacht. Für diese Ausgabe haben wir uns mit Imhoof und Oberli an den digitalen Tisch gesetzt und Klartext gesprochen; über Filmförderung, die Abscheu gegenüber Drehbuch-Lehrbüchern und die schöne Abwechslung, zwischendurch an einer Oper zu arbeiten.

Und noch ein weiterer alter Schweizer Hase durfte sich dieses Jahr auf einen runden Geburtstag freuen. Vor zwei Wochen, am 3. Dezember, feierte Jean-Luc Godard seinen 90. Wir gratulieren und schauen mit Texten von Jacqueline Maurer und Philipp Stadelmaier auf sein jüngeres Schaffen, das den Bildkader längst gesprengt hat und mit dem sich die Ikone der Nouvelle Vague nun multimedial sein Publikum sucht.

Daneben klopfen wir die neuste SRF-Grossproduktion *Frieden ab*, schauen auf eine strube Dürrenmatt-Verfilmung und ein aussergewöhnliches Werk des Heimatfilmers Franz Schnyder zurück. Und Johannes



Volksmund – oder man ist, was man isst (1972) Regie: Markus Imhoof



Die Schweizermacher (1978) Regie: Rolf Lyssy



Fluchtgefahr (1974) Regie: Markus Imhoof

Binotto schreibt sein letztes Close-up über die Dialektik des Dialektalen in Murers Höhenfeuer.

Mit dieser geballten Ladung Swissness entlassen wir Sie in die Festtagszeit und aus diesem aufwühlenden Jahr. Wir freuen uns, Sie im Februar wieder mit dem Bewegendsten aus den bewegten Bildern zu beliefern – dann in neuem Kleid, sechs Mal im Jahr und mit fast 100 Seiten pro Ausgabe.

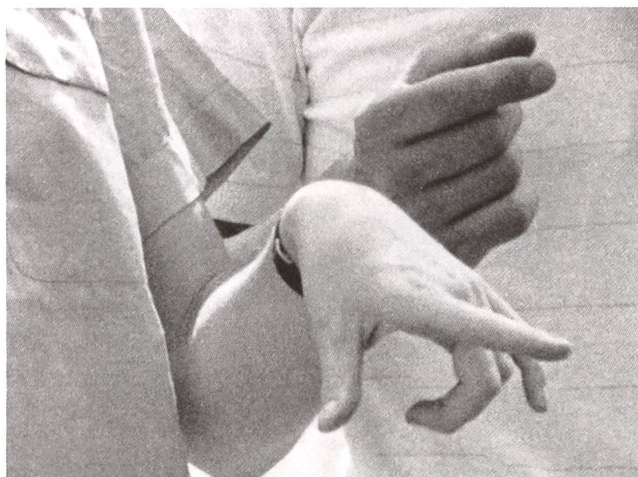
Selina Hangartner und Michael Kuratli

«Zeit ist das Wertvollste für die Regie»

S. 4–13

Michael Kuratli und Selina Hangartner

Bettina Oberli und Markus Imhoof im Gespräch



Die Reise (1986) Regie: Markus Imhoof

Heimat befragen

S. 14–23

von Martin Walder

12 Flashbacks auf eine Zeit, als der Junge Schweizer Film jung gewesen ist



Dällebach Kari (1970) Regie: Kurt Früh

Kritiken

S. 37

Mank

von David Fincher

Simon Spiegel

S. 39

Billie

von James Erskine

Frank Arnold

S. 41

The Undoing

von Susanne Bier

Karsten Munt

S. 42

Borat Subsequent Moviefilm

von Jason Woliner

Lukas Foerster

S. 44

Hillbilly Elegy

von Ron Howard

Andreas Scheiner

S. 45

Mandibules

von Quentin Dupieux

Michael Kuratli

S. 47

Yalda

von Massoud Bakhshi

Teresa Vena

S. 49

The Midnight Sky

von George Clooney

Oliver Camenzind

S. 50

Contra

von Sönke Wortmann

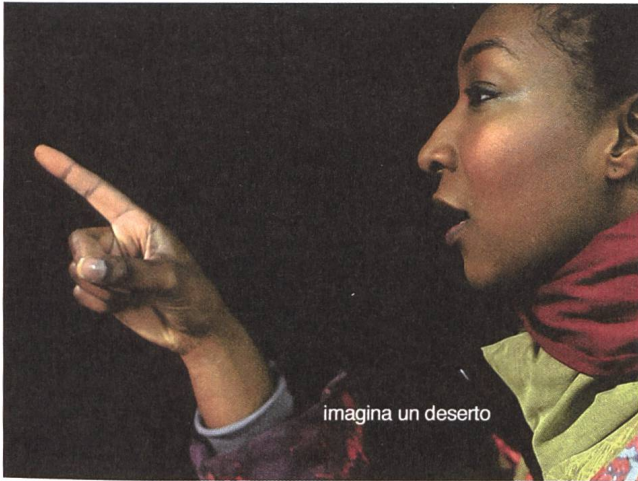
Michael Ranze

S. 53

The Nest

von Sean Durkin

Selina Hangartner



Radikaler Reformismus

S. 58–60
von Philipp Stadelmaier

Godard und die Suche nach der Montage

Le livre d'image (2018) Regie: Jean-Luc Godard



Godard zum Anfassen

S. 61–63
von Jacqueline Maurer

Le livre d'image exposé

Rubriken

S. 1 Editorial

Schweiz, deine Filme

Selina Hangartner und Michael Kuratli

S. 24 Close-up

Muttersprache

Johannes Binotto

S. 26 Hollywood meets Bern

Dürrenmatts Der Richter und sein Henker

Selina Hangartner

S. 29 Cinéma romand

Outside the Box:

Kreativmaschine aus Lausanne

Stéphane Gobbo

S. 30 Kurz belichtet

Comics, Bücher, Festivals und mehr

S. 54 Von Heulsusen und Herrenmenschen

SRF wagt mit Frieden Naziaufarbeitung

Michael Kuratli

S. 56 Heikle Fragen im Kalten Krieg

Franz Schnyders Der 10. Mai

Felix Aeppli



Tannöd (2009) Regie: Bettina Oberli



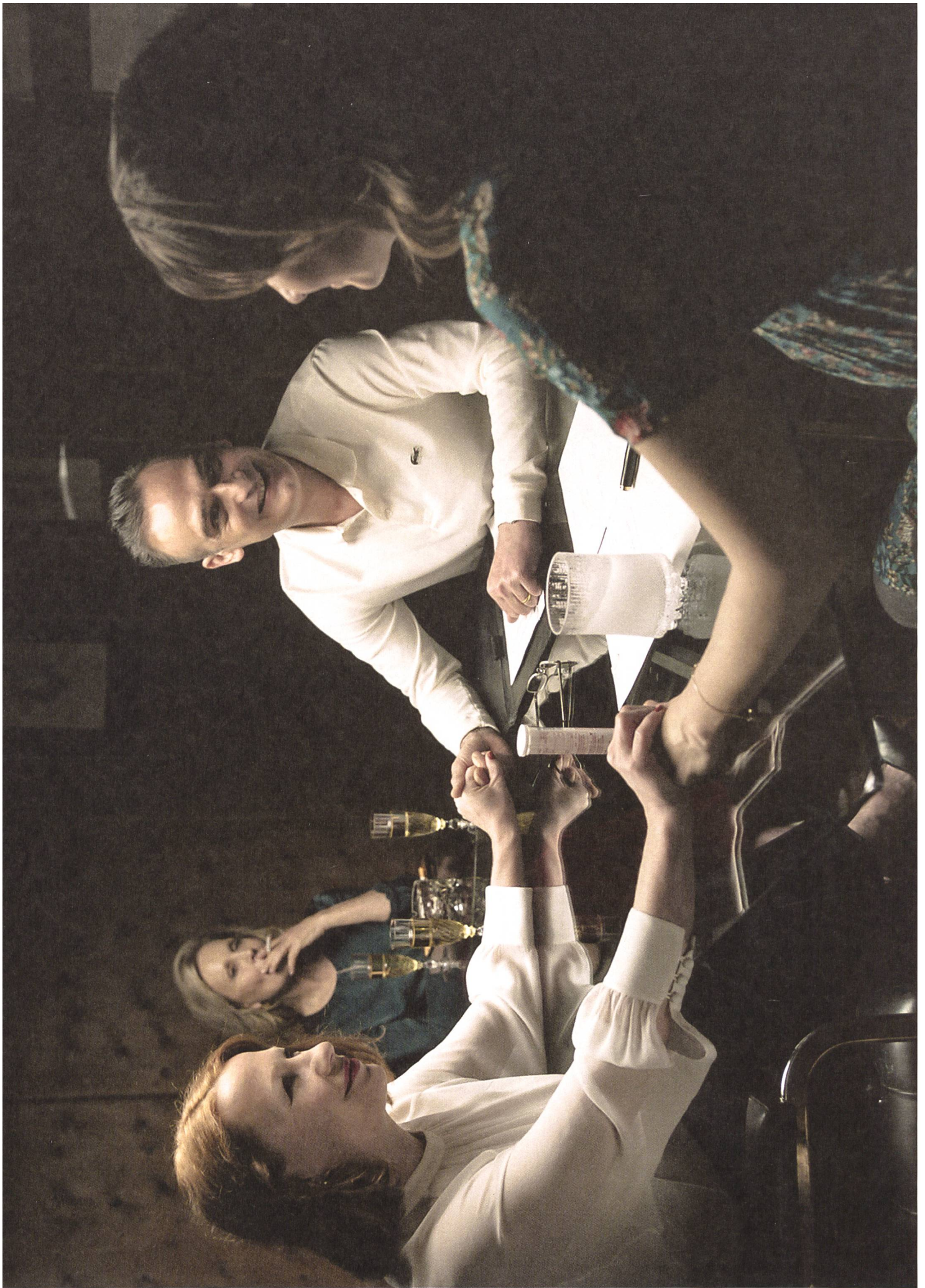
Tannöd (2009) Buch: Petra Lüscho, Bettina Oberli



Flammen im Paradies (1997) Regie: Markus Imhoof



Der Berg (1990) Regie: Markus Imhoof



Wanda, mein Wunder (2020) Regie: Bettina Oberli

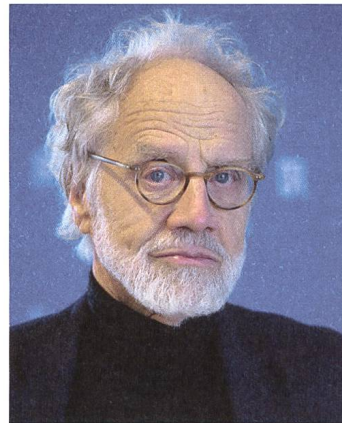


More than Honey (2012) Regie: Markus Imhoof

«Zeit ist das Wertvollste für die Regie»

Bettina Oberli und Markus Imhoof im Gespräch

Die Alten haben sich am Heimatfilm die Zähne ausgebissen, die Jungen erweisen ihm die Ehre. Was ist passiert in der Zeit zwischen dem Aufbruch der Sechzigerjahre und heute? Ein generationenübergreifendes Gespräch mit zwei der erfolgreichsten Schweizer Filmemachenden.



Filmbulletin: *Zwischen Ihnen beiden liegen dreissig Jahre und unzählige Filme. Wie hat Sie der Schweizer Film in Ihrem Schaffen geprägt?*

Markus Imhoof: Ich war einer der Einzigen vom Jungen Schweizer Film mit Kontakt zur Grossvatergeneration: Kurt Früh zum Beispiel war mein Lehrer an der Filmschule. Das Boot ist voll ist eine Antwort auf Die letzte Chance von 1945, einen Film, den ich bewundere, aber dessen Happy End eine vom Bundesrat befohlene Lüge ist. Ich korrespondierte mit dem Regisseur Leopold Lindtberg für mein Drehbuch. Mit Früh habe ich zum Thema Realismus furchtbar gestritten, das konnte man mit ihm, auch über die Verwendung von Dialekt als Komik. Wir haben gegen die Erzählform rebelliert und auch gegen das biedere Publikum. Von Franz Schnyder

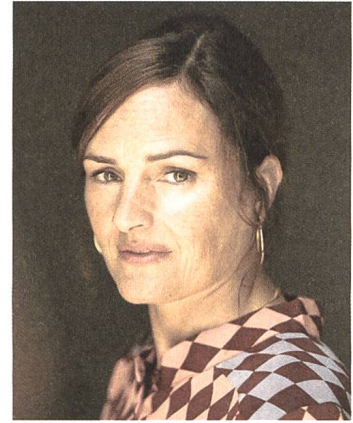
etwa, mit dem ich nie Kontakt hatte. Sein schlimmster Film, *Die 6 Kummer-Buben* (1968), war in unseren Augen der Grabstein des alten Schweizer Films – finanziert mit viel Geld vom Schweizer Fernsehen. Ich als Jungregisseur hatte da einen schwierigeren Stand.

Bettina Oberli: Ich habe den ganzen Korpus des alten Schweizer Films eigentlich erst so richtig entdeckt, als ich an die Filmschule nach Zürich gegangen bin. Franz Schnyders Filme zum Beispiel kenne ich aus dieser Zeit. Bei meiner Generation von ZHdK-Abgänger_innen war, wohl im Gegensatz zu deiner Generationen, nicht mehr der Drang zu spüren, etwas zerstören zu müssen. Bei uns ist eher eine Lust und Freude an alten Schweizer Filmen aufgekommen. Man wollte sich der Sache annähern, einfach auf eine moderne Art und Weise. Etwa Mein Name ist Eugen von Michael Steiner: Das ist ein Film, der zugleich traditionell und frisch daherkommt. Das Gleiche gilt für *Die Herbstzeitlosen*. Ich kann mich daran erinnern, dass ich, als ich das erste Dossier zum Film beim SRF eingegeben habe, ganz konkret geschrieben habe, dass es sich um einen modernen Heimatfilm handle. Wir wollten den Schauspielerinnen, die zu Schnyders Zeiten noch jung waren, bewusst nochmals eine Plattform geben.

Ich muss aber auch sagen, dass meine Begeisterung fürs Filmemachen von woanders herrührt. Die hat sich in dem Moment entzündet, als ich verstanden habe, dass auch Frauen Filme machen. Jane Campion zum Beispiel. Daher kommt meine Inspiration, das war mein Anknüpfungspunkt. Auch das italienische Kino hat mich sehr inspiriert, oder das französische, Olivier Assayas und *Les Nuits fauves* von Cyril Collard zum Beispiel. Das ist eine Art von unmittelbarem, direktem Kino, das sich auch von der klassischen Hollywood-Struktur löst. Sie haben in den Achtziger- und Neunzigerjahren gezeigt, was Kino auch sein kann – und zwar nicht nur *Top Gun* oder was immer gerade aus Hollywood kam. Ausser E. T., den finde ich nach wie vor grandios.

Herr Imhoof, Sie haben sich aber damals wirklich als neue Welle des Schweizer Films begriffen, oder?

Imhoof: Wir haben zum Beispiel die Nemo Film GmbH gegründet, die «Niemand Film», um uns gegen die stolzen Filmproduktionen abzugrenzen. Fredi Murer, Yves Yersin, Kurt Gloor, Alexander Seiler, Claude Champion, Georg Radanowicz und ich, wir trafen uns jede Woche mindestens einmal, hatten ein gemeinsames Büro, besprachen unsere Drehbücher und Filme miteinander, waren gleichzeitig auch fast alle im Vorstand des Regieverbandes. Ich war in der Eidgenössischen Filmkommission. Wir waren am Suchen, aber wir wussten vor allem, was wir nicht wollten. Einfach war's nicht immer: Gloor konnte nicht Französisch, Champion nicht Deutsch, da mussten wir alles zweimal sagen. Aber es war eine unglaublich energiereiche und hoffnungsvolle Zeit, besonders, wenn ich das mit heute vergleiche. Wir glaubten an eine Zukunft, auch politisch; unser Denken und Schaffen hatte diese gemeinsame Energie, eine Euphorie. Um die verlorene Euphorie tut's mir heute manchmal leid.



Wo ist die Euphorie denn hin, Frau Oberli?

Oberli: Ich denke nicht, dass sie weg ist, jedenfalls bei mir und vielen, die ich kenne, nicht. Vielleicht liegt jedoch ein Gefühl allgemeiner Überforderung in der Luft: Heute kann man sich mit so vielem beschäftigen, alles erscheint plötzlich gleich wichtig – das saugt Energie. Man weiss manchmal nicht mehr, auf was man sich konzentrieren soll. Ich habe auch das eine oder andere Mal an der Filmschule unterrichtet, da kam mir alles etwas unverbindlich vor. Als ich noch Studentin war, habe ich es extrem ernst genommen. Ich wusste, ich muss hier Gas geben und mich fokussieren, sonst kann ich keine ernstzunehmende Filmemacherin werden.

Imhoof: Meine Seminare, die ich jetzt noch gebe, heissen «Alle meine Fehler». Ich möchte erzählen, was ich anders gemacht hätte, damit die Jungen nicht die gleichen, sondern andere Fehler machen.

Was bedeutet es für Sie, Schweizer Filmemacher_in zu sein?

Imhoof: Alle meine Filme haben einen persönlichen Ausgangspunkt, also eine Herkunft. Ein Hauptproblem des Schweizer Films bleibt aber die Sprache. Westschweizer wie Claude Goretta oder Alain Tanner konnten dank ihren Koproduktionen mit Paris gleich einen grösseren Raum bespielen. Oder Jean-Luc Godard, der sogar als Franzose gilt. Bei deinem Film *Wanda*, mein Wunder, Bettina, war ich wiederum überrascht, dass gar nicht so auffiel, dass nicht Schweizerdeutsch gesprochen wird, obwohl der Film ja in der Schweiz spielt. In *Der Berg* ist Sprache Teil der Geschichte zwischen dem Schweizer Paar und dem österreichischen Eindringling. Die deutsche Hauptdarstellerin imitierte mit ihren Mundbewegungen Mundart, und wir haben sie anschliessend schweizerdeutsch synchronisiert.

Oberli: Bei *Wanda*, mein Wunder war's so, dass ich mit gewissen Schauspielerinnen arbeiten wollte, die eben nicht Schweizerinnen waren. Auch das Drehbuch habe ich schon mit einer Berliner Autorin, Cooky Ziesche, verfasst. Klar, es spielt in der Schweiz, das sieht man am Setting, oder am Geld, mit dem sie hantieren. Aber die Schweiz steht hier sinnbildlich für den reichen Westen, der Film könnte auch in einem unserer Nachbarländer spielen, deswegen fühlte sich Hochdeutsch richtig an. Zudem spricht die Familie mit *Wanda* sowieso

Hochdeutsch, dann nimmt man es wohl auch leichter in der Gesamtheit an. Ich denke, es hängt immer sehr vom Film ab, Die Herbstzeitlosen hätte ich unmöglich nicht auf Schweizerdeutsch drehen können, das ist so stark im Emmental verwurzelt.

Seit den Sechzigerjahren hat eine starke Professionalisierung in der Branche stattgefunden, gerade was Filmschulen angeht. Hat das dem Schweizer Film gut getan?

Oberli: Ich denke ja. Ich fühle mich allerdings noch etwas als Vorgeneration: Bei mir an der ZHdK vor zwanzig Jahren gab's kaum Noten, wir waren sieben pro Jahrgang, es war ein Werkstattgefühl. Das war wunderbar. Wir mussten jedes Semester einen Film machen, einen Dokumentar-, Spiel- oder Essayfilm. Wir haben noch relativ risikofrei ausprobieren und uns austoben dürfen.

Imhoof: Ein einschneidender Wendepunkt in der Filmbranche war, als diese Drehbuch-Lehrbücher auf den Markt gekommen sind, von Syd Field etwa. Die geben ein Raster vor, in das der Film dramaturgisch passen muss. Wahrscheinlich stehen in Fields Bücher auch intelligente Sachen, aber diese Erfolgsschablone hat dem Kino nicht nur gutgetan. Klar, man muss die Spontaneität der eigenen Arbeit analysieren. Für mein neustes Drehbuch habe ich gerade drei Ordner angelegt: einen für die Figuren, einen für ihren Background und einen für Struktur und Form. Aber am Ende entstehen Geschichten aus menschlichen Emotionen, und nicht daraus, dass man Raster mit Menschenmaterial füllt. Suso Cecchi D'Amico, eine wichtige Drehbuchautorin des Neorealismo, die zum Beispiel für Luchino Visconti und Vittorio De Sica schrieb, meinte einmal an einem Kurs, es müsse einfach alles einen Anfang, eine Mitte und ein Ende haben. Das fanden alle banal. Aber dann fuhr sie fort: auch jeder Teil müsse Anfang, Mitte und Ende haben – und das Ende des einen muss der Anfang des anderen sein. Eigentlich sprach sie also von Dialektik, die allen Lebensvorgängen zugrunde liegt. Das ist es, was Geschichten vorantreibt.

Wie ist es, auf dem internationalen Festivalmarkt als Schweizer Filmemacher_in anzutreten?

Imhoof: Ich hätte nie gedacht, dass Das Boot ist voll eine internationale Karriere haben wird. Wir haben uns über die Einladung zur Berlinale gefreut und waren überrascht über die gewonnenen Preise. In New York wurde er an einem Festival vom Museum of Modern Art gezeigt, am anderen Tag erschien eine hymnische Kritik in der «New York Times». Ich hatte nicht einmal einen Anzug im Gepäck, den musste ich für all die Auftritte, die daraus folgten, noch schnell kaufen. Für die Oscar-Nacht habe ich mir einen Smoking gemietet. Ich glaube, diese Haltung ist fruchtbarer, als wenn man von Anfang an darauf abzielt, international zu landen. Wenn man die Zuschauer_innen als «Francken» anschaut, wird's bestimmt ein schlechter Film. Auf einem amerikanischen Festival habe ich übrigens Alfonso Cuarón kennengelernt, der sagte mir, Alain

Tanner sei einer seiner wichtigsten Einflüsse. Für mich ist Roma einer der grössten Filme der letzten Zeit. Und dass dieser Oscar-Regisseur sich auf einen Schweizer Kollegen bezieht, ist eine Freude.

Frau Oberli, Sie haben hauptsächlich mit der SRG als Produktionspartnerin Filme gedreht. Früher war das Verhältnis zum Staatsfernsehen eher angespannt. Wie geht es Ihnen dabei?

Oberli: Dass die SRG da beinahe ein Monopol hat, ist bestimmt nicht ideal. In Deutschland ist das nochmals anders, da gibt es mehrere Fernsehsender, die mitproduzieren, da hat man die Wahl. Aber insgesamt ist die SRG doch sehr wichtig, wir sind froh, haben wir die Gelder. Die Herbstzeitlosen und Private Banking habe ich fürs Fernsehen gedreht, bei meinen Kinofilmen hat die SRG ebenfalls mitproduziert. Ich habe es selten so empfunden, dass man mir reinredet, besonders nicht bei den Kino-Koproduktionen.

Imhoof: Bei mir ist die Beziehung zur SRG als Produktionspartnerin nach schwierigen Anfängen freundschaftlich geworden. Nur einmal hat man mir ein Drehbuch zurückgeschickt mit der Notiz: «Zu unserer Entlastung zurück.» Aber auch die deutschen Redakteur_innen waren für mich wichtig; ich habe mit einem Redakteur bei WDR gearbeitet, der hat mehrmals nach einem Grundsatzgespräch gleich eine Million zugesagt. Persönliche Kontakte sind entscheidend. Ausserdem sind die erfolgsabhängigen Förderungen «Succès Cinéma» des Bundes und des Kantons Zürich und «Succès Passage Antenne» der SRG ein Segen – dank Eldorado ist mein neues Drehbuch über diese Instrumente schon fast finanziert. Aber insgesamt erscheint mir in der Schweiz die Konkurrenz sehr gross, da sehe ich auch ein Problem.

Oberli: Das stimmt, beim BAK kommt momentan nur eines von etwa sieben Projekten durch. Ich verstehe, wenn man mal die Schweiz verlässt, um irgendwo anders Filme zu machen. Aber ich fühl mich zugleich privilegiert, in der Schweiz Filme machen zu dürfen. Und ich freue mich auch immer über die Errungenschaften anderer Schweizer Regisseur_innen: Ihr Erfolg ist auch Anerkennung für den Schweizer Film insgesamt.

Wie stehen Sie zur Schweizer Filmförderung?

Oberli: Ich bin extrem froh um Filmförderung und dankbar, in einem Land zu arbeiten, das sich dazu entschieden hat, Film zu fördern. Klar, das ideale System gibt's nicht. Ich tendiere am ehesten zum Intendantenmodell in Skandinavien, aber bei uns wäre es ein langer Prozess, überhaupt Personen zu stellen, die als Intendant_innen funktionieren könnten.

Imhoof: Man träumt immer vom idealen, gerechten Gott, der einen ins Paradies lässt. Dabei ist es wohl eine ebenso grosse Kunst, gute Filmförderung zu betreiben, wie jene, gute Filme zu machen. Aber beides braucht Empathie. Ich kenne die Antwort auf die Frage nach dem idealen Prozedere nicht: Ich habe Genickschläge gekriegt und bin auch gefördert worden. Was

interessant ist: Als wir jung waren, gab es keine Förderung für Spielfilme. Das gab es erst ab den Siebzigern. Bei meinem ersten Film habe ich überhaupt nicht an staatliche Subventionen gedacht.

Oberli: Und wie bist du an Geld gekommen?

Imhoof: Ein wenig beim Schweizer Fernsehen – und man hat Geld gesammelt. Bei den Kavalleristen zum Beispiel, um die es im Film ging. Später sammelten die dann wiederum Geld, um den Film zu verbieten. Ich hatte eine vierköpfige Familie und 900 Franken im Monat verdient. Da sind wir schmal durch. Wenn ich heute in den Abspännen der Filme sehe, dass drei Cateringservices genannt sind, oder die ganzen Wagenburgen um Drehorte in Berlin; der Zeitdruck fordert diese grosse Professionalisierung. Wir drehten damals die Spielfilme in acht bis zwölf Wochen. Heute muss man in in der halben Zeit einen Film im Kasten haben.

Oberli: Der zeitliche Druck ist tatsächlich gross. Für Wanda, mein Wunder hatte ich 30 Tage, und ich hätte lieber 35 gehabt. Zeit ist das Wertvollste am Set für die Regie. Ich hatte für Wanda eine Kamerafrau, Judith Kaufmann, die sich glücklicherweise sehr für das Proben eingesetzt hat. Sie studierte mit dem Beleuchter schon am Abend davor die Szenen vom nächsten Tag durch. Dann haben wir geprobt, bis es gesessen hat. Ich habe auch schon am Theater Regie gemacht und nun das erste Mal bei einer Oper. Dort probt man auch den ganzen Tag. Dafür werde ich auch bei meinen künftigen Filmen kämpfen. Klar muss man dafür wiederum Abstriche machen, aber dann habe ich lieber nur ein Catering.

Imhoof: Ich habe das Arbeiten am Theater und der Oper auch sehr genossen. Übrigens haben wir an der gleichen Oper inszeniert. Wann darf man dein Werk erwarten?

Oberli: Erst, wenn man sich wieder berühren darf, nach Corona. Vier Tage vor der Premiere mussten wir die Arbeit stoppen. Aber die Oper ist so physisch, es wäre unmöglich, das jetzt aufzuführen. Wenn ich zwischen den Filmen eine Oper inszenieren kann, werde ich das sicher weiterhin tun, denn ich lerne da auch unglaublich viel für meine Filmarbeit.

Imhoof: An einem der grossen Wendepunkte meines Lebens habe ich angefangen, Theater zu machen, um ein, zwei Mal pro Jahr «spielen» und trainieren zu können. Im Gegensatz zum Druck beim Film sind die Arbeitszeiten menschlich; man kann erfinden und am nächsten Tag nochmals alles ändern. Solche Ansätze sollte man auch wieder beim Film fördern.

Sie plädieren also beide dafür, sich nicht alleine dem Filmemachen zu widmen?

Imhoof: Je breiter das Engagement, desto interessanter das Leben.

Interview: Michael Kuratli und Selina Hangartner

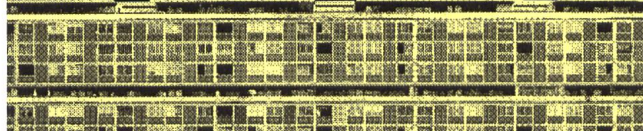
Black Movie

Anzeige

22 – 31.01.21

Festival international
de films indépendants

Genève
blackmovie.ch



Heimat befragen



Die Erschiessung des Landesverrätters Ernst S. (1976)



Il bacio di Tosca (1984)



Reisender Krieger (1981) Regie: Christian Schocher

Martin Walder



Die Schweizermacher (1978)

12 Flashbacks
auf eine Zeit, als
der Junge
Schweizer Film
jung gewesen ist

Von der Stunde Null dieser neuen, filmischen Epoche, über Auteurs, Gruppierungen und Institutionalisierungen bis hin zu den Meilensteinen: 12 Flashbacks auf den damals noch jungen Jungen Schweizer Film.

Am 3. Mai 1964 ist in der NZZ offenbar erstmals vom «Jungen Schweizer Film» die Rede. War damit eine Stunde Null benannt, nachdem der traditionelle, auch tief in der Geistigen Landesverteidigung der Kriegs- und Nachkriegszeit wurzelnde «alte» Schweizer Film Schwäche zeigte und aus der Zeit gefallen schien? Ja, da war ein Epochenbruch, doch wie Seiler einmal geschrieben hat: «Das Jahr Null hat (...) im Schweizer Film fast ein Jahrzehnt gedauert.»

Seit Mitte der Fünfzigerjahre strahlt jedenfalls auch ein internationales filmisches Umfeld ins Land, worin eine «andere» Wirklichkeit anders ins Auge genommen wird: im Free Cinema, dem Neorealismo, der Nouvelle Vague, Impulsen aus Lodz und aus Prag. Und hierzulande gesellt sich als Stimulans und loser Kitt zum eigenen Aufbruch manches zusammen: eine blühende Filmclubkultur. Legendäre Mittelschul-Filmarbeitswochen in diversen Kurorten. Prägende Pilgerfahrten, etwa ans Experimentalfilm-Mekka von Knokke. Austausch unter Copins, unter Autodidakten in anarchischer Ausprobierlust in Zürich, Basel oder Luzern. Man assistiert, bildet sich an den Fotoschulen von Zürich und Vevey, verdingt sich (mit spitzen Fingern) beim dominierenden Auftragsfilm. Schliesslich bietet die Zürcher Kunstgewerbeschule 1967/69 drei halbjährige Filmarbeitskurse an. In Genf ist das Fernsehen unter einem weltoffenen Direktor da schon zehn Jahre lang Brutstätte für Neues.

Die Devise hiess: Filmen wollen, um jeden Preis!

In seiner sarkastischen Lakonie wird Fredi M. Murer später erklären: «Seit 1965 lebe ich von meinen Filmen.» Ein weiter, steiniger Weg war eingeschlagen bis zu den mühselig erkämpften paar Prozenten Marktanteil heute. «Gleichzeitig Versuchslabor und eine Art Sterbehospiz» seien die Sechziger im Schweizer Film gewesen, und eine «Latenzphase», was die öffentliche Wahrnehmung betrifft. Ziemlich drastisch, wie es Thomas Schärer in seiner erinnerten Filmgeschichte «Zwischen Gotthelf und Godard» bilanziert.

3 – Der Auteur ist angesagt

Hat es so etwas wie eine cineastische Keimzelle gegeben? Vielleicht 1956, mit dem zwanzigminütigen Kurzfilm *Nice Time*? Die Genfer Freunde Alain Tanner und Claude Goretta drehen während ihrer Londoner Zeit am Piccadilly Circus während Wochen das nächtliche Leben und fügen, was ihnen da an Sehnsucht und Verheissung vor die Linse kommt, zu einem melancholischen, in Venedig preisgekrönten Reigen. Von einem «documentaire poétique» hart an der Wirklichkeit wird dann später auch im (nicht realisierten) Konzept von Goretta/Tanner/Brandt für ein Expo-64-Filmprojekt die Rede sein. Propagiert wird ein Interesse am Alltag von Einzelnen, von Gruppen, fern von Postkartenglanz und Folklore, aber auch fern vom herkömmlichen, didaktisch bevormundenden Dokfilm-Gestus. Zweifellos steht das Manifest der Londoner Freunde vom Free Cinema Pate: Haltung ist Stil, und Stil ist Haltung. Und: «No film can be too personal.» Der

1 – Besorgte Nachfragen

Da war doch dieser bleiche Bub mit den riesigen, dunklen Augen.

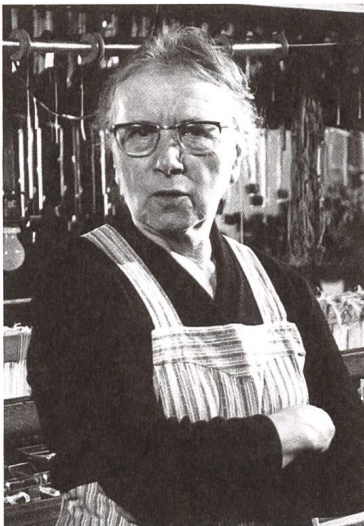
Er schaut uns an vom Rücksitz eines schönen Automobils auf Sonntagsausfahrt. Und sein Kinderblick ist recht eigentlich fassungslos, ein Fragezeichen. Zwei Millionen Menschen werden ihm begegnen, und vielen unter uns Älteren bleibt er *das* Erkennungsmal einer Epoche, als die Schweiz begonnen hat, sich neue Fragen zu stellen. In ihren neuen Filmen.

La Suisse s'interroge hiess die Kurzfilmsuite des Neuenburger Pioniers Henry Brandt, die sich an der Expo 64 in Lausanne als Bestandesaufnahme wachsender Unruhe, wenn nicht Beunruhigung im kollektiven Bewusstsein niedergeschlagen hat. «*La Suisse s'inquiète*» hätte der Film heissen wollen – doch den Verantwortlichen der Landesausstellung war der Titel zu negativ.

Im selben Jahr, 1964, gelang Alexander J. Seiler, June Kovach und Rob Gnant mit *Siamo italiani* der Schlüsselfilm zum andauernden helvetischen Identitätsmalaise um Heimat und Fremde. Gnants Schwarzweissporträts der Saisonniers sind zu Ikonen des Fremden und der Fremdenangst geworden. Das messerscharfe Diktum Max Frischs brachte die Krux auf den Punkt: «Man hat Arbeitskräfte gerufen, und es kommen Menschen.»



Wir Bergler in den Bergen sind eigentlich nicht schuld, dass wir da sind (1974) Regie: Fredi M. Murer



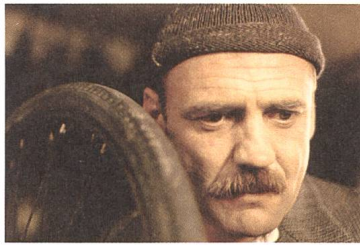
Die letzten Heimposamenten (1974)



Die Schweizermacher (1978) mit Valo Lüönd und Emil Steinberger



Siamo italiani (1964)



Der Erfinder (1980) Regie: Kurt Gloor



Höhenfeuer (1985) mit Dorothea Moritz



Behinderte Liebe (1979) Regie: Marlies Graf Dätwyler



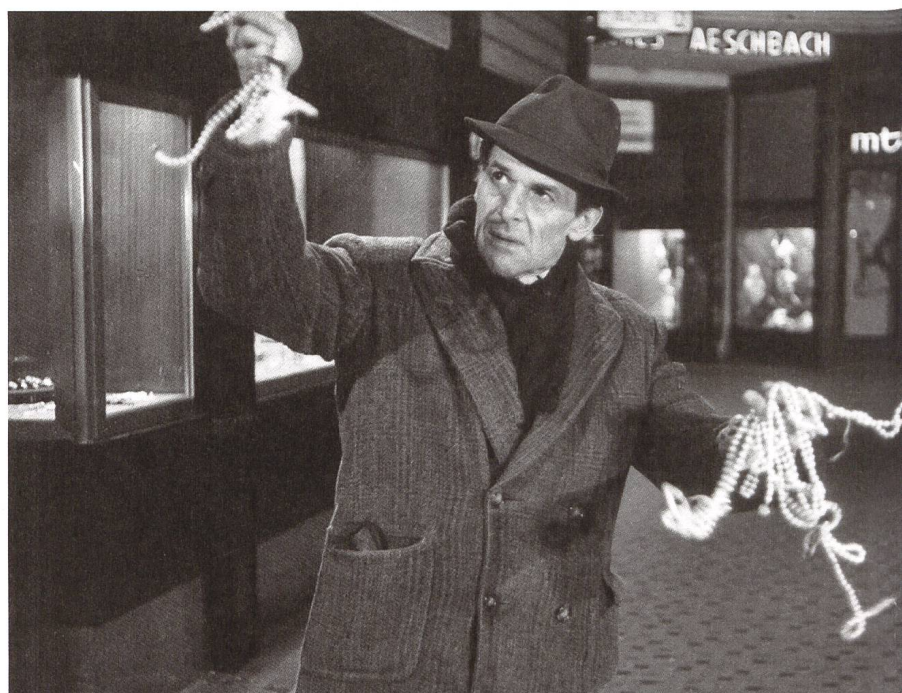
Les petites fugues (1979) Regie: Yves Yersin



Freut euch des Lebens (1973) Regie: Roman Hollenstein



Il bacio di Tosca (1984) Regie: Daniel Schmid



Le fou (1970) Regie: Claude Goretta



Max Haufler, «Der Stumme» (1983) Regie: Richard Dindo



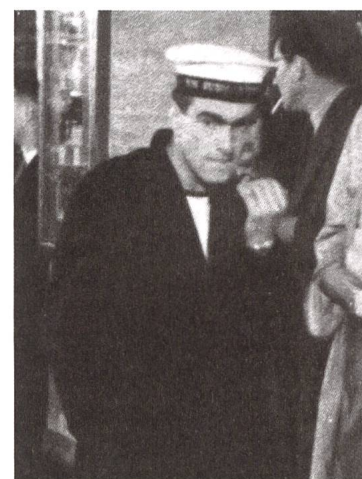
Charles mort ou vif (1969) Regie: Alain Tanner



Siamo italiani (1964) Regie: Alexander J. Seiler, June Kovach, Rob Grant



Il bacio di Tosca (1984)



Nice Time (1957)

berühmte «auteur» ist gefragt, der Junge Schweizer Film hat es sich zu Herzen genommen.

Notgedrungen war dieser erst ein «armer Film» und wollte das auch in seinem ästhetischen Credo sein. Er hatte der heiklen Dialektik von wachsenden Budgets und gefährdetem Freiraum in der Entwicklung einer eigenen Autorenfilmsprache Rechnung zu tragen, wie Tanner helllichtig diagnostizierte. Der fortschreitenden Professionalisierung und Internationalisierung respektive Kommerzialisierung (in Produktionsgemeinschaften wie Nemo oder Filmkollektiv, in Koproduktionen mit dem Ausland, mit dem Fernsehen) war in den Siebzigern freilich nicht mehr zu entgehen. Das wurde erst auch als Verrat an der Sache eben der «eigenen Angelegenheiten» empfunden. Dafür zog das Publikum allmählich mit: Tanners *La salamandre* (1971 in der Quinzaine von Cannes programmiert) wurde zur ersten namhaften Erfolgsgeschichte. Die nach wie vor tollste ist dann 1978 jener Allzeithit, in dem wir bis heute laut auflachen – und zwar so, wie man lacht, wenn es einen zugleich tief schämt und gruselt: Rolf Lyssys Komödie *Die Schweizermacher*.

4 – Und «Papas Kino»?

Nochmals zurück in die Gründerjahre. Der alte und der Junge Schweizer Film mochten sich erst nicht, auch wenn Jungtalente wie die feine Alltagsethnologin Jacqueline Veuve (als damals eine der wenigen Frauen), Markus Imhoof oder Clemens Klopfenstein bei den erfahrenen Meistern wie Hans Heinrich Egger oder Kurt Früh an den Zürcher Filmarbeitskursen das Handwerk lernten. «Papas Kino» (nach dem Schlachtruf des Duisburger Manifests von 1962) musste wohl erst mal tot sein, bis man es in diesen politisch gärenden Jahren wieder mögen durfte. Ab den Siebzigerjahren werden in der Deutschschweiz innere Traditionsfäden unübersehbar zwischen dem späten Früh mit Dällebach Kari (1970), und dem leider etwas in Vergessenheit geratenen Kurt Gloor mit *Die plötzliche Einsamkeit* des Konrad Steiner (1976) oder *Der Erfinder* (1980). Und mit Blick auf zwei Referenzen noch weiter zurück: Die erstmalige Begegnung mit Hans Trommers 1976/78 restauriertem Klassiker *Romeo und Julia* auf dem Dorfe (1941) wurde zur Offenbarung und der Regisseur und Charakterdarsteller Max Haufler, dieser tragische Solitär, dank Richard Dindo zur ergreifenden Entdeckung (Max Haufler, «Der Stumme», 1983).

5 – Neue Institutionen

Ein paar Jahreszahlen: 1960 Internationale Ausstellung «Der Film» im Zürcher Kunstgewerbemuseum – 1962 Gründung des Verbands der Schweizerischen Filmgestalter / Filmproduzenten – 1963 Inkrafttreten des Bundessubventionsgesetzes zur staatlichen Förderung von «Kultur-, Dokumentar- und Erziehungsfilm». Der Spielfilm blieb, abgesehen von Qualitätsprämien, bis 1969 aussen vor, Politikum und Ärgernis in einem – 1966 Gründung der Solothurner Filmtage, unverzichtbare Werkschau des hiesigen Filmschaffens und alljährlicher Durchlauferhitzer verbissener

Auseinandersetzungen um Geld und Geld und Geist. Und nicht zu vergessen: die Etablierung eines Circuit parallèle (bis um ca. 1970), um die neuen Filme auch ins Kino zu bringen (die Kinowirtschaft ist den Jungen lange nicht hold) – 1968! – 1969 in Genf Formierung der «Groupe 5» – 1980 Rahmenabkommen SRG / Film-schaffen als Vorläufer des heutigen Pacte de l'audiovisuel von 1996 – 1981 Gründung des Schweizerischen Filmzentrums.

6 – Im Namen der Gerechtigkeit

«Der Laie ist ein Mann, der sich in seine eigenen Angelegenheiten einmischt», hat Max Frisch 1966 geschrieben. Martin Schaub, dem publizistischen Frontmann des Jungen Schweizer Films, gab der Satz Motto und Titel seiner bis heute massgebenden Darstellung. Er steht für einen pointierten und pointiert anwaltschaftlichen Zugriff in Dokumentar- wie Spielfilmen, dafür, die eigenen Angelegenheiten, will auch heissen, die emotionale Sicht Betroffener vor jene kalter Experten zu stellen.

So ist unsere Wirklichkeit in all ihren Facetten seismografisch erforscht und zur Diskussion gestellt worden, ernsthaft, ernst, mitunter auch mit jener diminutiven helvetischen Ironie, die nicht Menschen blossstellt, sondern deren Lebenskorsetts. Und dies gerne von den Rändern aus, im Bewusstsein, dass eine Gesellschaft sich eher oder leichter dort zu erkennen gebe, wo nicht das Offizielle und Offiziöse die Deutungshoheit haben. Ohne Anstrengung ging das nicht; von den Filmerinnen und Filmern wie von uns, dem Publikum, wurden die Geduld und die Bereitschaft erwartet, Gesichter zu lesen, indem der Blick auf sie gerichtet wird und nicht wohlfeil über sie hinweg. «Poser le regard» heisst es in einem frühen TV-Feature von Goretta.

Und da eroberten sie denn also zäh das Feld, ethnografisch genau, politisch wach, klimatisch sensibel: Filme über Künstlerinnen und Künstler, Visionäre, Sonderlinge und Normalos, Reiche und Arme, über Aussenseiterinnen aller Art, leise Verrückte, Unterprivilegierte, Gastarbeiter, Immigrantinnen und Emigranten, (auch solche, die dann nie abreisen), Bergbauern, Protagonisten aussterbender Berufe, Flüchtlinge, Menschen mit Behinderungen, Eingespernte, die kleinen Leute ohne Sprache, kurz: Menschen «die kein Rendezvous mit der Geschichte haben», wie es der Genfer Literat Georges Haldas einmal formuliert hat – zumindest keines auf Augenhöhe. Mit der Zeit – das sei nicht verhehlt – mochte auch ermüden, in Dokfilmen einer immer ähnlich patenten Rezeptur, oft kaleidoskopisch in Gruppenporträts, zu folgen.

7 – Politisch unter Verdacht von rechts

Anwaltschaftlich war der Junge Schweizer Film, wollte den Betroffenen ihre eigene Stimme geben, stand politisch generell «links», kritisch dem «Establishment» gegenüber. Man wollte bewegen, aufrütteln, ja, erst auch belehren, emanzipieren. Vielleicht um die Welt zu verändern? Alexander J. Seiler im Rückblick: Er habe

schon das Gefühl gehabt, dass die Schweiz, die im modernen Film gespiegelt werde, eine andere Schweiz sein müsse als jene, die bis dahin im Film gespiegelt worden sei. Jedoch: «Eine direkte Auswirkung filmischer Inhalte kam mir immer verstiegen vor.»

Wo diese Inhalte einen empfindlichen öffentlichen Nerv trafen, wurde es politisch heiss. Von heute aus lässt sich leicht den Kopf schütteln ob des Aufruhrs, den Richard Dindos und Niklaus Meienbergs Die Erschiessung des Landesverrätters Ernst S. 1976 entfachte, angeheizt durch die Verweigerung einer Qualitätsprämie durch den Bund. Aber da war eben die historische Gewissenserforschung, die das ganze Land in den folgenden Jahrzehnten schmerzlich und im grossen Stil zu leisten hatte, erst angeritzt. Eine vergleichbare politische Aufmerksamkeit hat in unserem Filmschaffen wohl erst wieder Imhoof mit seinem Spielfilm Das Boot ist voll (1981) zur schweizerischen Flüchtlingspolitik während des Zweiten Weltkriegs erhalten.

8 – Zwischen Zürich und Genf

Stichwort Röstigraben. Über den Daumen gepeilt, galt: Die Welschen, Tanner (der Essayist), Soutter (der Poet), Goretta (der soziale Psychograf) & Co., stehen für die Blüte im neuen Spielfilm, die Deutschschweizer, Murer, Dindo, Hans-Ulrich Schlumpf, Roman Hollenstein (Freut euch des Lebens, 1973), Marlies Graf (Behinderte Liebe, 1979) und Urs Graf (Wege und Mauern, 1982) oder Peter von Gunten für jene des Dokumentarfilms. Durchgehen lassen kann man das höchstens als globale Aussenwahrnehmung. Die Realität war um vieles ausdifferenzierter und verschränkter, die Königsdisziplin Spielfilm freilich eine geheime Versuchung (die erst Mühe bekundete, sich vom dokumentarischen Prinzip zu emanzipieren). Wie auch immer: Es steht ein Yves Yersin sowohl für Die letzten Heimposamenten (1973) wie für Les petites fugues (1979), Murer für Wir Bergler in den Bergen sind eigentlich nicht schuld, dass wir da sind (1974) ebenso wie für Höhenfeuer (1985). Alle vier Titel sind Meilensteine im hiesigen Dokumentarische Fiction-Genre.

9 – Anstaltsbeziehungen

Evident war der Röstigraben beim SRG-Fernsehen. In der Genfer Anstalt herrschte in den Sechzigern ein kreatives Klima, war man auch technisch am Ball mit den neuen Aufnahmeverfahren im Dienst des Direct Cinema. In der Fiction machte 1969 ein neues Finanzierungs-, Produktions- und Auswertungsmodell mit der Groupe 5 Furore: Das Fernsehen fungierte als eine Art Vorkäufer für erwünschtes einheimisches Schaffen, die fünf Filmer aber würden ihre Werke ein Jahr lang erst im Kino auswerten können. Eine Win-Win-Situation. Sie liess aufhorchen mit den zwei (fast komplementären) Kinoerstlingen von Tanner und Goretta, Charles mort ou vif (1969) und Le fou (1970).

Im Fernsehen in Zürich dagegen herrschte während langer Zeit Skepsis, Zögern, gegenseitiges Misstrauen bis Geringschätzung, Unterordnung vor der schrecklichen Chimäre «Objektivität» des (quasi)

öffentlich-rechtlichen Rundfunks. So liess man bei Dindos Schweizer im Spanischen Bürgerkrieg (1973) die kritischen Statements der Spanienkämpfer zur Demokratie für die TV-Ausstrahlung ängstlich wegschnipseln. Allmählich verbesserten sich die Beziehungen.

10 – Die Dialektik des Dialektalen

Ein Problem, das die welschen und Tessiner Compatriotes nicht haben: die Sprache im Dialektspielfilm. Da fuhrwerkte der alte, in der Theatertradition stehende Schweizer Film dem jungen anhaltend ins Handwerk. Kurz gesagt: Wie ist zu verhindern, dass Dialoge nicht wie damals selbst von Ikonen wie Heinrich Gretler zielgerichtet *aufgesagt*, sondern realistisch *gesprochen* werden? Imhoof hat als Erster gründlich das heisse Eisen aufgegriffen und in seinem Gefängnisdrama Fluchtgefahr (1976) den Dialektvätern Früh und Schnyder ein «Realismusprogramm aus Trotz» entgegengesetzt: Er hat die Sprache bei ihrer eigenen, nicht bei ihrer Botschaftswirklichkeit genommen und sie in seinem Filmdialog gebrochen, gar zerbrochen, bis hin zur (im TV heutzutage schnoddrig gefeierten) Unverständlichkeit. Ewige Baustelle!

11 – Schweizer Klima

Als Murers erster bildstarker Spielfilm Grauzone 1979 herauskam, schien ein fragiles Subgenre auf im Schweizer Film mit dem Etikett «Klimafilm». Der immer noch eigenartigste bleibt wohl die lange, von Klopfenstein magisch schwarzweiss fotografierte Odyssee eines einsamen Handlungsreisenden namens Krieger über Berg und Tal, durch ein Land in atemberaubender Transformation zur Agglo: Reisender Krieger (1981) von Christian Schocher. «So wird d' Schwiiz schmöcke, däa Winter!» sagt Krieger, wenn er seine Demo-Fläschchen in den Coiffeurläden auspackt. Und wie eine Schweiz damals roch, hier ist es heute staunend zu erinnern.

12 – Unsterblichkeit

Kino möchte letztlich *bigger than life* zu sein, es ist ein Teil seiner DNA. Schwierig für den Jungen Schweizer Film, von seinen Produktionsbedingungen (was einzelne Cineasten zu spüren bekamen), wohl auch von seinem Naturell her. Der Bündner Daniel Schmid fand seinen Ausweg. Als er im Altersdomizil der Mailänder Casa Verdi greise Operndiven und -stars ihrem vergangenen Ruhm nach- und ihrer Unsterblichkeit entgegenträumen sah, hat er mit dokumentarischer Zärtlichkeit in diese Träume von der Ewigkeit mitträumend investiert. Il bacio di Tosca ist vielleicht mein Liebling unter den Jungen Schweizer Filmen geblieben, doch sind wir da bereits mitten in den Achtzigern. x



Romeo und Julia auf dem Dorfe (1941) Regie: Valérien Schmidely, Hans Trommer



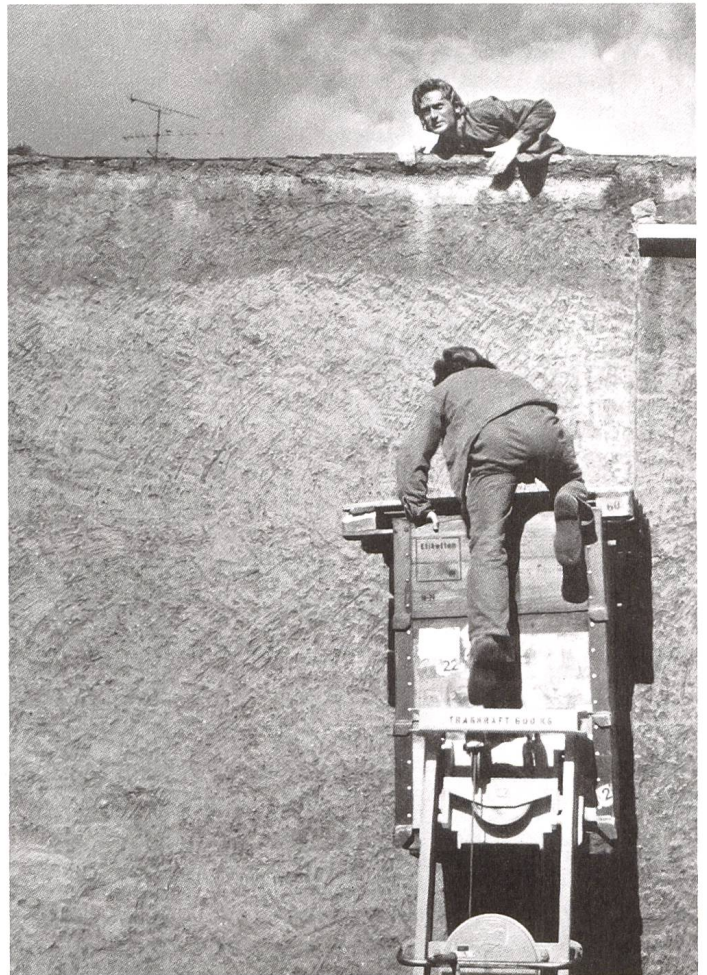
La salamandre (1971)



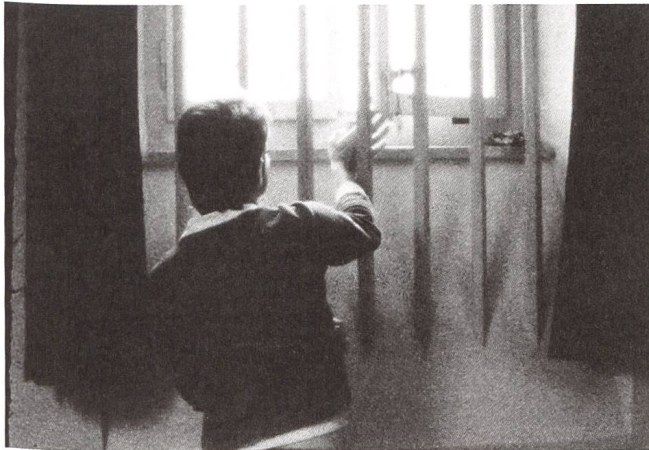
Die plötzliche Einsamkeit des Konrad Steiner (1976) Regie: Kurt Gloor



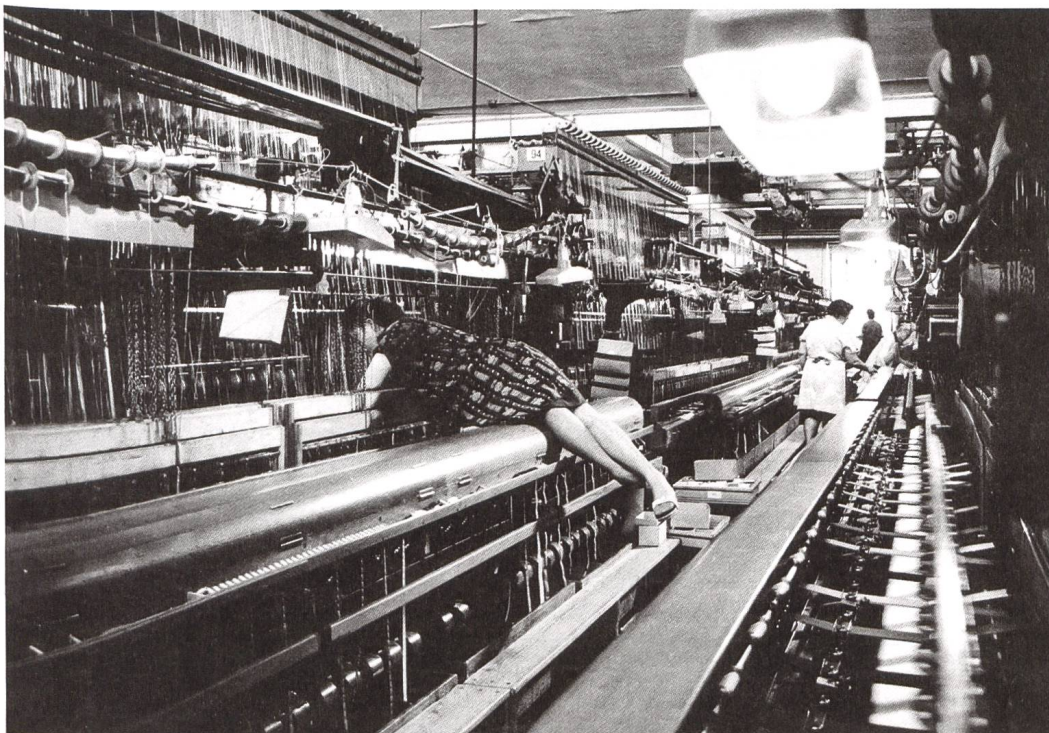
Grauzone (1979) Regie: Fredi M. Murer



Fluchtgefahr (1974) Regie: Markus Imhoof



Wege und Mauern (1982) Regie: Urs Graf



Die letzten Heimposamentier (1974) Regie: Yves Yersin



Höhenfeuer (1985)

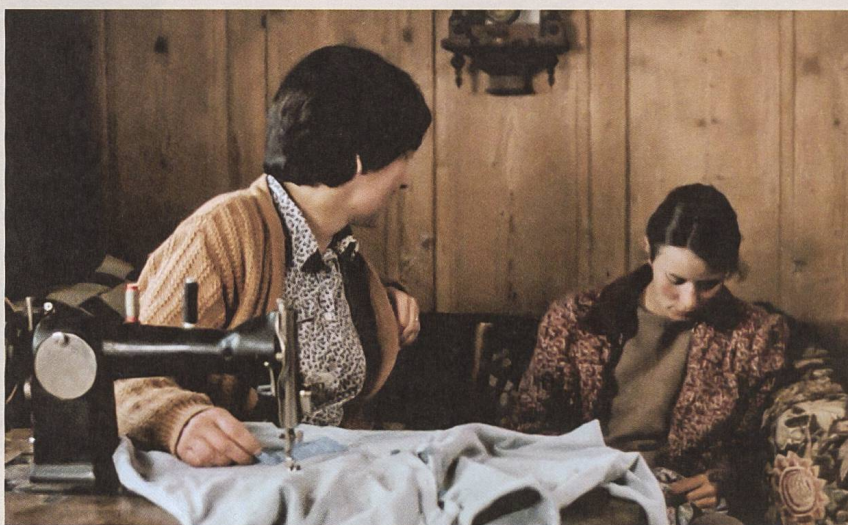
Neben der Sprache der Bilder lohnt es sich, auch auf die gesprochene Sprache in einem Film zu achten. In *Höhenfeuer* verbirgt sich in einem alten Dialektausdruck ein unerschöpflicher Reichtum an Konnotationen.

Muttersprache

Die Sprache des Films ist eine Bildsprache, so heisst es. Darin steckt die Hoffnung, dass Filme nicht an die sonst geltenden Sprachgrenzen gebunden seien. Stattdessen werden die Bilder des Kinos auf der ganzen Welt verstanden. Der globale Erfolg Charlie Chaplins ist dafür ein früher Beweis, und Sergej Eisensteins Panzerkreuzer Potemkin wurde vom amerikanischen Publikum wohl genauso verstanden wie vom sowjetischen. Auch Alfred Hitchcock bildete sich besonders viel darauf ein, dass man seine Tonfilme im Ausland höchstens rudimentär zu synchronisieren brauche, weil doch alles Wesentliche ohnehin nie in den Dialogen zwischen den Figuren, sondern in den Bildern gesagt werde. Kein Wunder, konzentrieren sich darum auch Filmanalysen in überwältigender Mehrzahl auf das, was die Filmsprache nonverbal zum Ausdruck bringt.

Was aber, wenn in einem Film genau das zum Zentrum wird, was nicht in der globalen Sprache der Bilder, sondern in einem gesprochenen Satz liegt, der absolut spezifisch ist für eine bestimmte Sprache und sich darum auch kaum übersetzen lässt? Wie soll man einen Moment analysieren, der nicht der Allgemeinverständlichkeit dient, sondern der absoluten Besonderheit, der unentzifferbar bleiben muss, wenn man die gesprochene Sprache nicht beherrscht?

Es gibt in Fredi Murers *Höhenfeuer* diesen Moment, auf den der Film zu läuft, in dem seine Emotionen kulminieren. Und der Moment ist ein Satz. Die Bergbauern Tochter Belli sitzt auf dem Sofa, hinter der Mutter, die an der alten Nähmaschine arbeitet. Belli will etwas sagen, das merken wir schon lange, bevor sie den Mund öffnet. Sie fängt



an und bricht ab. Die Mutter wartet, wendet sich um, sagt still der Tochter, sie solle sagen, was sie sagen müsse. Und dann spricht Belli sie aus, diese unerhörten drei Wörter: «Bi ir Hoffnig.»

Ich weiss noch ganz genau, wie es war, diesen Moment das erste Mal im Kino zu erleben, wie da etwas gebrochen ist – eingebrochen, durchgebrochen, abgebrochen – im Film, aber auch in mir und im ganzen Publikum. Es ist der Moment, in dem die Tochter sagt, dass sie ein Kind erwartet von ihrem Bruder. Es ist der Moment, wo ihr gemeinsames Geheimnis nicht mehr länger verborgen bleiben kann, sondern aufgedeckt wird vor der Mutter, vor den Eltern – mit fatalen Folgen, wie wir sehen werden. Und trotzdem erklärt sich das Besondere von Bellis Satz nicht allein aus dessen Bedeutung für die Geschichte, die man problemlos auch in andere Sprachen übersetzen kann. Vielmehr hängt das, was mich an diesem Satz so trifft, auch an der besonderen sprachlichen Form, am Schweizer Dialekt, in dem er gesagt wird.

Das merkt, wer sich die anderen Sprachversionen des Films anschaut: «Je suis enceinte», heisst es in der französischen Synchronisation des Films,

in der italienischen gar «aspetto un figlio». Die grobe Bedeutung beliebt dieselbe, aber all die verschiedenen Schichten an Konnotationen, die das schweizerische «Bi ir Hoffnig» in sich trägt, sind in diesen Übersetzungen verschwunden. Zum Beispiel das Gefühl, dass der Ausdruck viel zu altertümlich ist, um von einem jungen Mädchen gesagt zu werden. Es ist ein Ausdruck, nicht wie ihn die Jungen, sondern wie ihn die Eltern und Grosseltern verwenden würden. Ein Ausdruck, der verwurzelt ist in jener religiösen Tradition, die Schwangerschaft als Hoffnung machendes Gottesgeschenk versteht. Und es ist auch ein schamhafter Ausdruck, wie ihn jene verwenden, die von Sexualität und ihren Folgen immer nur verklausuliert zu sprechen wagen. In Erwartung sein, in froher Hoffnung sein – man hört solchen Ausdrücken an, dass man sie auch dazu erfunden hat, um nicht darüber sprechen zu müssen, wie Kinder gezeugt werden, um nicht von Lust und Trieb zu sprechen.

Wenn Belli zu ihrer Mutter sagt «Bi ir Hoffnig», dann rührt uns das vielleicht auch deswegen, weil wir merken – gar nicht mal bewusst, sondern

instinktiv, über unser Sprachgespür –, dass die Tochter nun selber in der Sprache der Mutter spricht. Ist es, dass Belli selbst gar keine eigenen Worte hat, um das erklären zu können, was zwischen ihr und ihrem Bruder geschehen ist? Oder weil sie weiss, dass dies die einzige Art ist, wie sie überhaupt den Eltern das Unerhörte erklären kann? Oder ist es, dass Belli damit nun selber an die Stelle der Eltern tritt, indem sie deren Sprache übernimmt und dadurch nachrückt und sie ablöst (wie es unmittelbar auf diese Szene folgend denn auch tatsächlich geschieht)? Es ist all das zusammen und noch viel mehr, was in Bellis drei Wörtern steckt. Die Worte markieren eine Fortsetzung genauso wie eine Ablösung. Dazu passt, was die Mutter und die Tochter in eben dieser Szene machen. Die Mutter an der Maschine näht Stoff zusammen, die Tochter, hinter ihr, trennt die Nähte eines alten Kleids auf: Zusammenfügen und Auftrennen in einem Bild, in einem Satz.

Ich muss dabei an jenen kurzen Text «Muttersprache» denken, in dem Buch von Roland Barthes, das dieser über sich selbst geschrieben hat. Barthes schreibt darin von seiner Unfähigkeit, in eine Fremdsprache vollständig einzutreten, auch deswegen, weil ihm das Unübersetzbare der eigenen Sprache immer viel zu bewusst war: «beständiger Pessimismus gegenüber der Übersetzung, Verwirrung vor den Fragen der Übersetzer, so sehr scheinen sie gerade das nicht zu wissen, was ich für den Sinn eines Wortes halte: die Konnotation. All diese Blockierung ist die Kehrseite einer Liebe: der für die Muttersprache (die Sprache der Frauen). Es ist keine nationale Liebe: Einerseits glaubt er nicht an den Vorrang irgendeiner Sprache, andererseits fühlt er sich nie in seiner eigenen Sprache im Zustand der Sicherheit.»

Die Muttersprache ist für Barthes also weniger identitätsstiftend als vielmehr ein Ort der immer wieder neuen Verunsicherung. Interessant auch, dass Barthes in dieser Passage von sich mal in der ersten, mal in der dritten Person spricht. Auch darin zeigt sich sein Schwanken zwischen Nähe und Distanz. Muttersprache bedeutet, das Gefühl zu behalten für eine immer weiter sich entfaltende Vielschichtigkeit der Konnotationen der eigenen Sprache. Ein Prozess, der nie zu einem Ende gebracht werden kann und in dem man doch ganz und gar drinsteckt, schon immer verbunden war, wie mit einer Nabelschnur.

Diese Ambivalenz steckt in Bellis Satz und nicht zuletzt in dem einen Wort, das vor allem der Grund dafür

gewesen sein dürfte, dass der Regisseur ausgerechnet diesen Ausdruck seiner Figur in den Mund legte: «Hoffnung». Auch in Fredi Murers schriftlichen Erzählung zum Film ist die Hoffnung ein ganz wichtiges Wort und bildet nicht umsonst den Zwischentitel für diese Episode, in der die Schwangerschaft Bellis offenbar wird. Dass diese Episode nicht mit einer Geburt, sondern mit zwei Toten endet, macht klar, dass Hoffnung nicht bloss jene wohlige Geborgenheit ist, die wir gemeinhin mit ihr assoziieren, sondern etwas Radikales, Dammbrechendes, Gefährliches, Tödliches sogar. In der Hoffnung sein, in der Muttersprache sein – das ist das Gegenteil von in Sicherheit sein.

Zu Beginn habe ich von der Hoffnung des Films geschrieben, mit seiner Bildersprache eine universelle Sprache bilden zu können, die auf der ganzen Welt verstanden wird. Und es ist das, was uns bestimmt zuerst auffällt an diesem Film, mit all seinen sagenhaften Bildern, die keine Worte brauchen und deren Poesie man lange analysieren könnte. Der Film, so hat Fredi Murer über Höhenfeuer gesagt, «könnte überall zwischen Island und Japan spielen; und darum auch in der Innerschweiz». Das stimmt. Und trotzdem erzählt Höhenfeuer, neben dieser Hoffnung von einer universellen, nonverbalen allgemeinverständlichen Bildsprache, in dieser Szene eben auch von einer anderen Hoffnung, von einem absolut einzigartigen, in seinen subtilen Konnotationen unerschöpflichen Sprechen, das allen Übersetzungen widersteht.

Dazu passt, dass die Dialektsprache in Höhenfeuer nicht mal den Schauspielern und Schauspielerinnen selbst gehört: Murer hat sie alle durch Urner Laiensprecher nachsynchronisieren lassen. Die absolut spezifische Ausdrucksweise entpuppt sich damit als eine, die sogar von den Körpern der Personen abgespalten ist. Und trotzdem ist Belli mit ganzem Körper in dieser zugleich fremden und intimen Muttersprache drin, atmet und bewegt sich mit ihr. Wenn der Satz zu hören ist, dann sackt Bellis Körper zusammen, weil mit den Worten auch in ihr etwas gebrochen ist.

Und an noch etwas muss ich dabei denken: Johanna Lier, die die Rolle der Belli spielt, ist nicht Schauspielerin geblieben, sondern Schriftstellerin, Lyrikerin, Reporterin, Erzählerin geworden. Das hat nichts direkt mit diesem Film zu tun und ist doch von einer wundersam poetischen Schönheit: zu wissen, dass die Darstellerin aus Höhenfeuer, deren Stimme mit einer Dialekt-Muttersprache

nachsynchronisiert wurde, sich jenseits des Films ganz der eigenen Sprache zugewandt hat, einer eigenen Sprache, die man ewig erkundet und die doch rätselhaft bleibt – eine Muttersprache als Ort einer immer neuen Geburt. In einem von Johanna Liers Gedichten heisst es:

in uns.
zwei fremde.
mich haben
zwei fremde. dich haben
zwei fremde. gemacht.
beschleunigt zerdreht im schlaf

ein fremdes. wir.
haben gemacht.

aufwachen! schau!
mir zeichne ein dorf
sagt hellwach das kind

Johannes Binotto

Höhenfeuer (CH 1985) 01:35:30–01:36:05

Regie, Drehbuch: Fredi M. Murer;
Kamera: Pio Corradi; Ton: Florian Eidenbenz; Darsteller_in (Rolle): Johanna Lier (Belli), Dorothea Moritz (Mutter);
Stimmen (Rolle): Irene Calcagni (Belli), Annemarie Germann (Mutter).

Hollywood meets Bern

Vor Friedrich Dürrenmatts 100. Geburtstag wird die Schweizer Literaturikone auch auf der Leinwand geehrt: Wir erinnern uns an die wunderbar überladene *Der Richter und sein Henker*-Verfilmung, die 1975 auch New Hollywood auf den Plan rief.

Dürrenmatts Der Richter und sein Henker

Natürlich, 2020, es wird einem in diesem Jahr wohl jede einfache Freude genommen: Just als eine Retrospektive auf *Der Richter und sein Henker* geschrieben werden soll – ein Text über die Dürrenmatt-Verfilmung von 1975 mit Jon Voight in der Hauptrolle des Berner Polizisten Walter Tschanz –, erscheint der gealterte Schauspieler in einem bizarren Video auf Twitter. Im religiösen Rausch erahnt er darin die Apokalypse, seinen Wahnsinn absurderweise von Karten off-screen ablesend; den gewählten Demokraten Joe Biden fürchtet er als einen von Satan Gesandten. Nun stehe den Konservativen ein Kampf bevor – im Ausmass eines Civil War.

Nun gut, man kann heute also höchstens noch erahnen, welch ein New-Hollywood-Star Voight war, als er 1974 nach getaner Arbeit vom Set von *The Odessa File* lief und nach Bern kam, um hier den Schweizer Detektiv zu mimen. Davor hatten ihn etwa *Midnight Cowboy* (1969), *Catch 22* (1970) und *Deliverance* (1972) dem internationalen Publikum bekannt gemacht. Und als Produkt der Siebzigerjahre ist er immerhin für eine aktualisierte Variante der Männlichkeit in Hollywood gestanden – passend zu seinen damals noch liberalen Ansichten und aktiven Protesthandlungen gegenüber dem Vietnamkrieg. Aufregend also, sollte er nach Bern kommen und der Bundesstadt etwas Hollywoodglamour verleihen. Beim Dreh des britischen *Odessa*-Thrillers hatte er ausserdem den österreichisch-schweizerischen Schauspieler Maximilian Schell getroffen, der sich fürs Dürrenmatt-Projekt im darauffolgenden Jahr in den Regiesessel setzen sollte.

«Leiche zur Verfügung gestellt von Donald Sutherland»

Schell bearbeitete gemeinsam mit Dürrenmatt das Drehbuch dieser deutsch-italienischen Koproduktion. Von seiner Romanvorlage liessen sie die Filmversion an einigen Stellen abweichen: Zum Beispiel setzt der Film in geänderter Ordnung, einige Jahre vor dem eigentlichen Geschehen, 1948 in Istanbul, an, um die verhängnisvolle Wette zweier Freunde

zu zeigen, die den Plot erst ins Rollen bringt. Gastmann wettet mit Bärlach, dass er vor seinen Augen einen Mord begehen könnte, und Bärlach nicht in der Lage wäre, ihm diesen zu beweisen. Daran erinnert sich Kommissar Bärlach (nun gespielt vom Amerikaner Martin Ritt) auch Jahrzehnte später, als erneut eine Leiche auftaucht, diesmal ein auf einer Berner Landstrasse erschossener Polizist.

Bereits jetzt, wenige Minuten nach Filmbeginn, wirds etwas absurd, auch grotesk, und es verrät sich, weshalb man den Kriminalfilm wohl selten zu den ganz grossen seiner Kategorie zählt: Der Getötete wird auf einem Foto im Film von Donald Sutherland – damals, kurz nach *M*A*S*H* (1970) und *Don't Look Now* (1973) ebenfalls auf der Höhe seiner Bekanntheit – verkörpert; noch in den Schlusscredits ist zu lesen: «Leiche zur Verfügung gestellt von Donald Sutherland». Wer sich an dieser Stelle fragt, weshalb dafür ein Schauspieler von Format auf den Plan gerufen wurde (es mutet nach einer verlorenen Wette an), wird zugleich abgelenkt vom genremässigen Sprung des Films, der für einen Moment lang zur Slapstickkomödie wird. Denn die Leiche, die nun im Polizeiauto abtransportiert werden soll, erhält plötzlich ein Eigenleben: Sie rutscht über die Sitze des Autos, kippt nach vorne, erschreckt dabei Passanten und bleibt dann mit offenem Mund knien. In einem Film, der Minuten zuvor noch mit dem episch anmutenden Originalsoundtrack von Ennio Morricone ansetzte, und in dem sonst die Schauspieler_innen melancholisch durch dicken Nebel waten, vermag die Szene mehr als nur überraschen.

Too Much of a Good Thing?

Morricone und Sutherland in Bern, Drama und Groteske Hand in Hand: Schon wird klar, dass man es hier mit einem Gemisch an grossartigen Sachen zu tun hat, die für manch puristischen Geist nicht hätten zusammenkommen sollen. Redet man darum so selten über *Der Richter und sein Henker*, über das Sutherland-Cameo, Voights hübsch eingeübten Schweizer Akzent? Den zeitgenössischen Kritiker_innen aus Übersee zumindest war dies schlicht zu viel des Guten: 1976, als der Film im Little Carnegie Theater in New York gezeigt wurde, urteilte der «New York Times»-Kritiker Richard Eder, *Der Richter und sein Henker* (der dort unter dem wenig aussagekräftigen Titel «End of the Game» anlief) sei eine filmische Kuckucksuhr, «full of talent and fog». Aber die Mechanik der Uhr



Martin Ritt als Hans Bärlach

sei kaputt, denn anstelle jeder halben Stunde springe der Kuckuck hier alle anderthalb Minuten aus dem Häuschen. Es sei von allem zu viel: zu viele Symbole, zu viele Paradoxe, zu viele signifikante Kameraeinstellungen.

Man könnte es auch – etwas netter – eine europäische Sensibilität nennen, die Schell an seine dritte Regiearbeit vielleicht hat herantragen wollen und die ihn flexibel mit Tonalitäten und geistreich mit Blickwinkeln umgehen liess. Aber Nebel und Talent, davon gibt es in *Der Richter und sein Henker* unumstritten genug. Dafür stehen auch die nächsten Filmminuten, in denen, zurück im Polizeipräsidium, Bärlach einmal mehr über den Fall grübelt. Da tritt der Star durch die Tür: Der junge Voight, lange bevor er «gecancelled» wurde, mit blonder Pilzfrisur, strahlend. Er spielt den Detektiv Tschanz wissbegierig, eifrig, mit sofortigen Theorien, wie der Kollege Schmied wohl erschossen wurde – sein breites Lachen dabei keine Sekunde lang verlierend. Das perfekte Gegengewicht zu Ritts Bärlach, der, stets Zigarre rauchend, zynisch, eben alte Schule ist. Todkrank auch – was Voights rosige Wangen für seinen Tschanz so gar nicht suggerieren. Alleine der Clash dieser beiden Figuren macht den Film doch sehenswert.

Dürrenmatt selbst gibt's gleich zweifach zu geniessen, einmal als geistiger Vater dieser Geschichte, die so perfekt verwoben ist, wie es eben nur einem Meister und – laut dem Buchumschlag des Sechzigerjahre-drucks – dem *Enfant terrible* der Schweizer Literatur aus der Feder zu kommen vermag. Im Plot gibt er eine Szene lang den Buchautor Friedrich, mit randvollem Rotweinglas gegen sich selbst Schach spielend, und dem jungen Tschanz nochmals erzählend, was damals in Istanbul passiert ist. Es spricht für das *Enfant terrible*, in was für eine wunderbar selbstironische *Mise en abyme* er sich in seinen eigenen Krimi einschrieb. Denn auch im Film erzählt er die Geschichte so, als wäre sie eben nur das: eine Geschichte. Tschanz versucht zu entwirren, sich gegen seine eigene Fiktionalität zu sperren, während er langsam realisiert, dass auch er nur ein Figürchen im Schachspiel ist.

Too Much of a Good Thing
is Wonderful!

Zugegeben, für vollen Genuss darf man auch als Zuschauer_in nicht allzu stier nur der Geschichte folgen, sondern sollte sich an allen Ausschmückungen erfreuen: Da wäre zum Beispiel

das – für Standards narrativer Filme zugegebenermassen etwas lang gehaltene – Close-up von Weimarer-Kinoliebling Lil Dagover, die im Film zwar nur die Mutter von Antagonist Richard Gastmann spielt, davor und danach keine signifikante Rolle im Plot innehat, aber mit Tränen in den Augen und scheinbar bis auf die Knochen erschüttert hier auch im hohen Alter Schauspielertalent beweist. Ein Exzess. Und natürlich Robert Shaw als ihr Sohn, der Bösewicht Gastmann: Im gleichen Jahr noch war Shaw als der kauzige Seebär Quint in *Jaws* zu sehen, und nun steht er da, am Zürcher Flughafen, perfekt die Imagination des Schweizer Grossindustriellen/Kriminellen mimend, grinsend mit Fellmütze, und von bodenloser Kaltherzigkeit.

Das Schönste an diesem wunderbar überladenen Film ist aber, wie nahtlos Hollywood vor dem Berner Backdrop aufgeht; man will beinahe vergessen, dass Voight, Ritt und Shaw hier mitspielen und eben nicht Müller und Meier. Besonders in der deutschen Sprachversion, die damals für die Auswertung im deutschsprachigen Raum gleich mitproduziert wurde, und in der die Schauspieler_innen mit sympathischem Schweizerhochdeutsch synchronisiert sind. Die Schweiz erscheint hier plötzlich nicht mehr als das Schoggi-Paradies, sondern zeigt sich von der düsteren Seite, als perfekte Spielwiese dieser Geschichte um Mord und Totschlag, auf der alles ständig bedrohlich erscheint, der Humor morbide ist und die Dialoge

so wortgewandt daherkommen, dass es für Freund_innen des Genrekinos ein seltenes Vergnügen ist. Hier baut sich ein Schweizer Imaginäres auf, das wohl so falsch wie verführerisch ist: Gepards streichen da durch eine Schweizer Villa, in der zugleich Jacqueline Bisset im Morgenmantel aus den Daunen steigt. Wieso eigentlich nicht.

Wohl wegen dieses «too much» wird *Der Richter und sein Henker* wahrscheinlich auch im kommenden Jahr, anlässlich des 100. Geburtstags des Schriftstellers, allzu gerne vergessen werden, wenn von Dürrenmatts Werken die Rede ist. Gerade deswegen soll einem der Film aber nahe beim Herzen sein: Selten erschien die Schweiz so hollywoodreif, Dürrenmatts Protagonist_innen so wendig. Daran kann 2020 auch ein Trumpf-liebender Voight nicht rütteln.

Selina Hangartner

→ Anlässlich des 100. Geburtstags von Friedrich Dürrenmatt zeigt das Zürcher Filmpodium im Januar/Februar-Programm 2021 eine Reihe mit Verfilmungen von Stoffen Dürrenmatts – darunter auch Maximilian Schells *Der Richter und sein Henker* von 1975. Informationen zum Programm unter filmpodium.ch.



mit Jon Voight und Jacqueline Bisset

Filmpromotion

Werbung für Filme, Kinos und an Filmfestivals

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



Filmpromotion

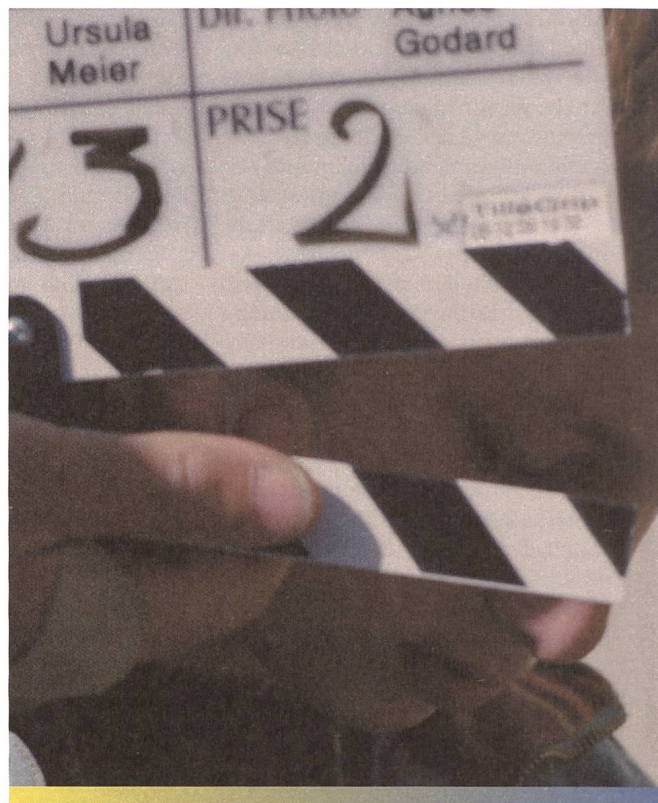


ganze Schweiz
schnell, günstig, sympathisch



www.filmpromotion.ch Telefon 044 404 20 28

Anzeige



Anzeige

CB
CINEBULLETIN

Für den Blick hinter
die Leinwand

Abonnieren Sie Cinébulletin: www.cinebulletin.ch

STRAPAZIN

Nr. 141

**Superheld*innen
in der Krise**

Strapazin
Das Comic-Magazin

**Verschenke ein Abo
zu Weihnachten!**

www.strapazin.ch/abo

Anzeige

RE X BERN

KINO Rex BERN

JEAN-LUC
GODARD ZUM 90.

20 FILME

**VON A BOUT DE
SOUFFLE**

**BIS LE LIVRE
D'IMAGE**

**DEZEMBER /
JANUAR**

www.rexbern.ch

Anzeige

Mit Kurzfilmprogrammen eigens für das jüngste Kinopublikum und Livesendungen für Erwachsene gehört das Produktions-, Filmverleih- und Werbeagenturhaus Outside the Box mit Sitz in Lausanne zu den Vorreitern in Sachen Filmvermittlung.

Outside the Box: Kreativmaschiche aus Lausanne

In den 16 Jahren ihres Bestehens hat die Firma Box Productions etliche bemerkenswerte Spielfilme koproduziert, etwa *Mon frère se marie* (Jean-Stéphane Bron, 2006) und *Home* (Ursula Meier, 2008), aber auch *Até ver a luz* (Basil da Cunha, 2013), *As mil e uma noites* (Miguel Gomes, 2015) und *Ceux qui travaillent* (Antoine Russbach, 2018). Box Productions wurde 2004 von Elena Tatti und Thierry Spicher in Renens gegründet und ist heute in Lausanne ansässig. Dazu gehört mittlerweile auch die Filmverleih- und Werbeagentur Outside the Box, die für die Lancierung von *Heidi* (Alain Gsponer 2015) auch schon mit Disney zusammengearbeitet hat.

Nun hat Outside the Box mit «Au Ciné comme les grands!», ein kuratiertes Kinderprogramm fürs Kino, auch das Angebot für Drei- bis Sechsjährige ausgebaut. Ziel ist, den Kleinsten das Medium Film in einer Form zugänglich zu machen, die sich von der üblichen Fernsehkost und von Hollywoodproduktionen abhebt. «Es gibt einen Markt dafür, auch wenn es alles andere als einfach ist», sagt Thierry Spicher. Die Aufmerksamkeitsspanne von diesem jüngeren Publikum liege zwischen 40 bis maximal 60 Minuten. Daher richten sich nur wenige Spielfilme an diese Gruppe, die das Kinopublikum von morgen sein könnte. Das Programm von «Au Ciné comme les grands!» besteht darum fast ausschliesslich aus Kurzfilmen – und startete übrigens im November auch in Deutschschweizer Kinos unter dem Titel «Grosses Kino für die Kleinen».

Bei Outside the Box ist Laura Grandjean für dieses Kinderprogramm verantwortlich. Sie ist auch Leiterin des Kinos CityClub in Pully, und organisiert seit Jahren Filmvorführungen für Kinder. Ein Problem, mit dem sie zu kämpfen hatte, ist regulatorischer Natur: Viele anerkennen Filme unter 60 Minuten Länge nicht. Es benötigte einiges an Lobbyarbeit beim Bundesamt für Kultur und bei der Westschweizer Stiftung für Filmförderung Cinéforum, bis der Verleih und die Verwertung von Programmen mit mehreren Kurzfilmen überhaupt gefördert werden konnten. Dabei müssen fürs Kinderprogramm jeweils Rechte für die ganze Schweiz ausgehandelt und Synchronfassungen erstellt werden, was zu erheblichen Kosten führt.

Schweizer Animation

«Wenn man sich Kurzfilme für Kinder ab drei Jahren anschaut, entdeckt man eine grosse Vielfalt», freut sich Laura Grandjean und nennt als Beispiele *Chien Pourri*, *la vie à Paris* und *Pirouette et le sapin de Noël* aus ihrem November- und Dezemberprogramm. Die rund 50 Kinos, die derzeit mit Outside the Box zusammenarbeiten, können diese Filme frei programmieren. Im kommenden Januar wird «Zibilla und andere kurze Geschichten über das Anderssein» zu sehen sein: Ein Programm mit sieben Titeln, darunter fünf Schweizer Produktionen. «Man ist sich dessen oft nicht bewusst, aber es gibt hierzulande viele Produktionsfirmen, die auf Animation spezialisiert sind, wie zum Beispiel Nadasdy Film in Genf», sagt Laura Grandjean. Um das Kinoerlebnis nachhaltig zu gestalten, gibt es zu jedem Programm ein Heft mit lustigen und pädagogisch wertvollen Inhalten.

Live im Netz

In diesem ganz besonderen Jahr 2020 hat sich Outside the Box nicht nur mit dem Nachwuchspublikum befasst: Während des Lockdowns im Frühling kam Thierry Spicher die Idee einer wöchentlichen Sendung, die live im Internet ausgestrahlt und auch als Podcast zur Verfügung stehen wird: «Make TV Great Again». Filme, die in der Zeit der geschlossenen Kinos als Video-on-Demand erschienen, sollten durch dieses Format unterstützt werden. Jeweils am Mittwochabend führte der Produzent ein längeres Interview; die Sendung gab auch regelmässig (zum Teil jungen) Kritiker_innen eine Plattform.

Zunächst entstand eine erste Staffel mit Drehbuchautor Antoine Jaccoud, Schauspieler Kacey Mottet Klein oder Kinobetreiberin Edna Epelbaum als Gäste. In der Folge hat sich Thierry Spicher mit Imaginastudio für eine weitere Saison zusammengetan, die noch bis Juni dauert. Es geht nun weniger um aktuelle Filmstarts als um Gespräche zu Film und Kulturpolitik im weiteren Sinne. Zu Gast waren etwa die Persönlichkeiten Nicolas Wadimoff, Frédéric Maire, Christian Jungen oder Mischa Hedinger.

Derzeit schauen sich auf den diversen Kanälen 1500 bis 2000 Menschen die Sendung an. «Unser Publikum besteht hauptsächlich aus Fachleuten aus der Branche, aber ich hoffe, wir können nach und nach auch weitere Kreise ansprechen», sagt Spicher.

Stéphane Gobbo



Zibilla (2019) von Isabelle Favez

Kurz belichtet

S. 30
Sandburg
Comic

S. 31
Nimic
Kurzfilm

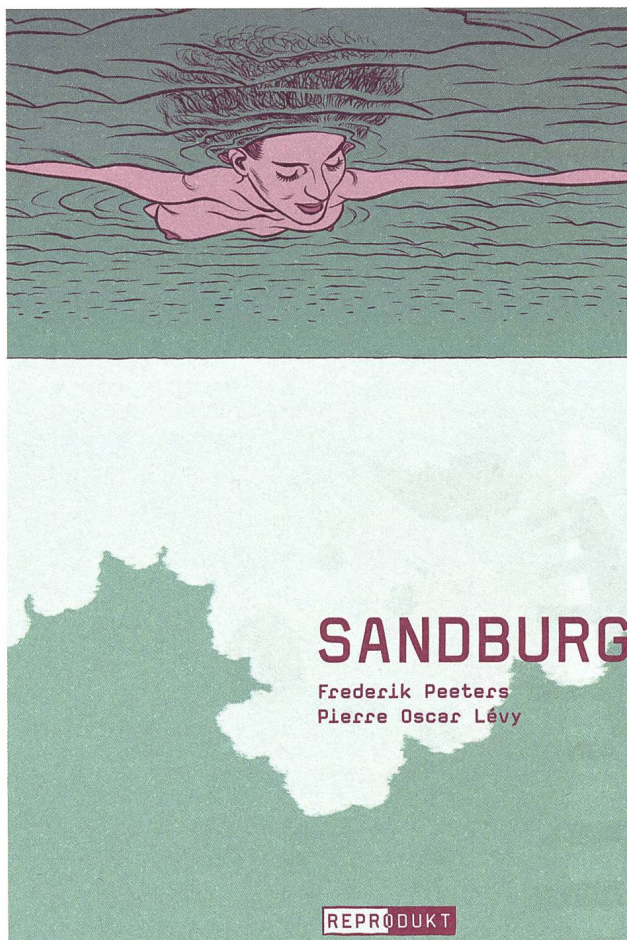
S. 31
Solothurner Filmtage
Festival

S. 32
Tales from the Loop
Comic

S. 32
Gefangene Stimmen
Buch

S. 33
Martin Scorsese's World
Cinema Project No. 3
DVD und Blu-ray

S. 33
Dämon der Leinwand
Buch



Jungbrunnen

Comic

Vielleicht haben Szenarist und Filmemacher Pierre Oscar Lévy und der Schweizer Comicauteur Frederik Peeters an den Song «Castle Made of Sand» gedacht, als sie an ihrem gemeinsamen Werk gearbeitet haben. Jimi Hendrix' musikalische Auseinandersetzung mit der Vergänglichkeit des menschlichen Daseins und das Vergehen der Zeit bilden die Hauptthemen des Comics «Sandburg». Eine Gruppe von Menschen unterschiedlichster Herkunft treffen an einem idyllischen Strand aufeinander und freuen sich auf ein schönes Bad an einem strahlenden Sommertag. Doch die bezaubernde Bucht entpuppt sich nach dem Fund einer Leiche als Gefängnis, aus dem die Protagonist_innen nicht entkommen können. Da sind die Badegäste also gefangen, auch in den ausweglosen zwischenmenschlichen Beziehungen, die sich in diesem «huis clos» gebildet haben. Die übernatürliche Mystery-Erzählung ist kürzlich dem Regisseur M. Night Shyamalan (The Sixth Sense) in die Hände gefallen und wird nun – zehn Jahre nach der französischen Originalausgabe – als lose Vorlage für seinen neuen Film Old dienen, der im Sommer 2021 erscheinen soll.

(gp)

Frederik Peeters, Pierre Oscar Lévy: Sandburg.
Reprodukt Verlag 2013. 104 Seiten. CHF 27 / EUR 18



Flirt mit dem existenziellen Vakuum

Kurzfilm

«To flirt with horror» – das könnte die Phrase passend zu den Filmen Yorgos Lanthimos' sein, der mit *Nimic* ein zwölfminütiges Existenz-Horror-Drama liefert, das allen, für die *The Killing of a Sacred Deer* bereits eine Offenbarung war, nun wie ein zeitiges Weihnachtsgeschenk erscheinen muss. Auch, dass Matt Dillon nach Lars von Triers *The House that Jack Built* – und Jahrzehnte nach seiner Zeit als Gus-Van-Sant-Muse – hier einmal mehr in einer herausfordernden (wenn auch kurzen) Hauptrolle zu sehen ist; als Cellist und Familienvater im elegant-nostalgischen Usonia-Haus. Zunächst wird wenig geredet, die Kamera tastet sich über Frühstückstische und durch eine holzverkleidete Konzerthalle, doch ab der zweiten Minute beginnen die Verschiebungen. Er fragt eine U-Bahn-Passantin, wie spät es ist, sie fragt zurück, wie spät es ist: Man wird ins orientierungslose Vakuum katapultiert; wo etwas aufhört und etwas anderes beginnt, das weiss man nicht mehr so genau. Nachdem *Nimic* vergangenes Jahr in Locarno und Toronto Premiere feierte, gibt es ihn ab nun exklusiv auf der Streamingplattform Mubi zu sehen.

(sh)

Nimic (Yorgos Lanthimos, DE, GB, USA 2019). 12 Minuten.
Mit Matt Dillon, Daphné Patakia, Susan Elle. Anbieter: Mubi

Journées de Soleure

Festival

Anfang kommenden Jahres trifft sich die Schweizer Filmbranche wieder in Solothurn – ein Anlass, den man getrost zu den grössten Kulturveranstaltungen der Schweiz zählen darf. Die 56. Solothurner Filmtage bieten vom 20. bis 27. Januar voraussichtlich hauptsächlich online das Wichtigste zum letztjährigen Schweizer Filmschaffen: gerade im «Panorama Schweiz», der wichtigsten Sektion, für die eine Fachjury dann auch den «Prix de Soleure» und das Publikum den «Prix du Public» verleihen dürfen. Wer nun befürchtet, dass die Onlineausgabe auf Kosten von Gesprächen und Interaktivität durchgeführt wird, darf sich auf virtuelle Formate freuen, die das hiesige Filmemachen auch jenseits der eigentlichen Filmminuten beleuchten. Diesem Interesse wird in diesem Jahr gar eine neue Sektion gewidmet: Als interaktives Forum geplant, gibts dank «Im Atelier» künftig noch mehr Workshops, Masterklassen, Mentoringprogramme (darunter das «First Cut Lab») und Match-Making-Events – extra für Filmschaffende.

(sh)

Solothurner Filmtage, live und virtuell vom 20.1.–27.1.2021, mehr Informationen zum Programm unter www.solothurnerfilmtage.ch

Geschichten aus einer vergangenen Zukunft

Comic

Ein Mann schleppt seine Einkäufe nach Hause und blickt in den Himmel, wo riesige Luftschiffe schweben. In der Dämmerung stapft ein Roboter in einer Waldlichtung durch den Schnee und bleibt vor einem Haus stehen. Der schwedische Illustrator Simon Stålenhag lässt, einem modernen Edward Hopper gleich, menschliche Einsamkeit mit der kargen Landschaft seiner Heimat verschmelzen. Indem er dem Menschen die Technologien aus einer vergangenen Zukunft entgegenhält, verstärkt er die existenzielle Leere eines retro-futuristischen Lebens. Stålenhag beschwört mit seinen Bildern seine Kindheit in den Achtzigern herauf und stellt sich vor, wie es hätte sein können. Wie es sich gelebt hätte, oberhalb eines unterirdischen, staatlichen Forschungslabors für Experimentalphysik, wo der modernste Teilchenbeschleuniger der Welt, «Loop» genannt, entwickelt wurde, zusammen mit der ganzen Technologie, die nun ruinenhaft die Landschaft schmückt und den Kindern als Spielplatz dient. Bevor man die gleichnamige Amazon-Serie schaut, sollte man sich unbedingt «Tales from the Loop» zu Gemüte führen. (gp)

Simon Stålenhag: Tales from the Loop. Ein Illustrierter Roman. Fischer Tor Verlag. 128 Seiten. CHF 50 / EUR 34



Im Lautarchiv

Buch

Wir kennen diese Stimme, die Bhawan Singh, einem kriegsgefangenen Soldaten, gehörte, aus Philip Scheffners Gespenster- und Archiv-Essayfilm *The Halfmoon Files*. Bhawan Singh berichtete der Königlich Preussischen Kommission in einem Kriegsgefangenenlager in Wünsdorf bei Berlin am 8. Dezember 1916 davon, was sich die Alten über Geister erzählten. Bei Scheffner vernehmen die Stimme und die Geisterkunde von der Schellackplatte die Medien- und Kolonialismusforschungsebenen des Films. In der grossen Studie der auch an *The Halfmoon Files* beteiligten Historikerin Britta Lange ist diese Stimme eine in einer Sammlung von knapp einem Dutzend Kriegs-, Platten- und Archivgefangener, die sie exemplarisch aus dem Berliner Lautarchiv gehoben hat: um ihre Geschichten zu erzählen, diejenige ihrer Träger, und soweit rekonstruierbar, die des Archivs, der kolonialistischen akustischen Anthropometrie dahinter. Wir können lesen, was sie hört. Wir können hören, mit einer CD, wie sie hört. Situiertes Wissen, Übersetzungsarbeit: «Um den Geistern zu begegnen, muss man sie nicht nur rumoren hören, sondern ihnen zuhören.» Trotzdem: ein Buch, aus dem es rumoren will, darf, muss. (de)

Britta Lange: Gefangene Stimmen. Tonaufnahmen von Kriegsgefangenen aus dem Lautarchiv 1915–1918. Kulturverlag Kadmos. 400 Seiten + Audio-CD. Ca. CHF 45

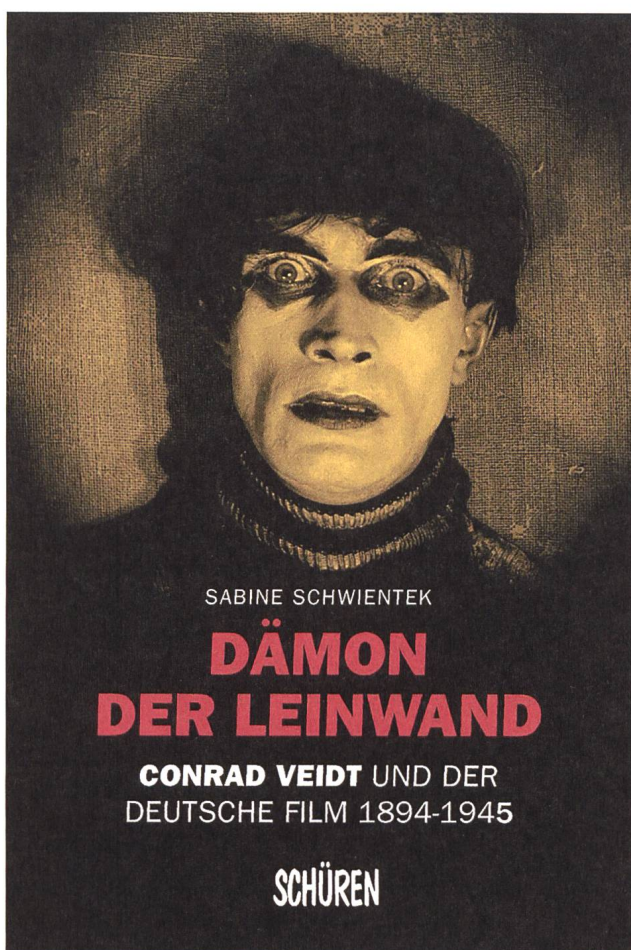
Lückenfüller im besten Sinn

DVD und Blu-ray

Seit einiger Zeit betätigt sich Regielegende Martin Scorsese auch als Fürsprecher zu Unrecht übersehener Werke der Filmgeschichte. 2007 gründete er das «World Cinema Project», um sie einem breiten Publikum – oft zum ersten Mal – zugänglich zu machen. Jede der bei Criterion erschienenen Boxen enthält sechs restaurierte Raritäten aus aller Welt: Sei es in Box 1 der gesellschaftskritische Arbeiterfilm *Redes* von Fred Zinnemann und Emilio Gómez Muriel (Mexiko, 1936) oder in Box 2 das brasilianische Avantgarde-Juwel *Limite* von Mário Peixoto (1931). Die dritte, eben erschienene Box versammelt neben Filmen aus Lateinamerika und Afrika auch *Lewat Djam Malam* (After the Curfew) von Usmar Ismail (1954), dem Vater des modernen indonesischen Kinos, und *Ragbar* (Downpour) von Bahram Beyzaie (1972), der sich als Geburtshelfer der iranischen Neuen Welle entpuppen sollte. Inzwischen hat sich das «World Cinema Project» längst zum unentbehrlichen Korrektiv gemausert, das empfindliche Lücken schliesst und unermüdlich daran erinnert, dass Kino nie nur im Westen stattfand.

(phb)

Martin Scorsese's World Cinema Project No. 3. Dual-Format-Edition: alle Filme sowohl auf DVD (Code 1) als auch auf Blu-ray (Region A). Anbieter: The Criterion Collection (alle Filme in Originalversion mit engl. UT)



Die Kunst der Kompilation

Buch

Vorne als Cesare in *Das Cabinet des Dr. Caligari*, hinten als Major Strasser in *Casablanca*: Während der Umschlag dieses Buches auf die beiden bekanntesten Rollen Conrad Veidts verweist, signalisiert sein Untertitel einen Kontext – eine Karriere im Zusammenhang mit der Entwicklung der Filmindustrie (was hier übrigens auch für Grossbritannien und die USA gilt, in beiden Ländern ist ein nicht unwichtiger Teil von Veidts Filmen entstanden) und der Gesellschaft. Das gelingt der Verfasserin, indem sie Zitate kompiliert, nicht wenige davon aus nur einem halben Dutzend zentraler Quellen («zitiert nach» heisst es immer wieder in den Anmerkungen). Das ist flüssig zu lesen, trennt aber selten Wesentliches von Unwesentlichem: Wer erfahren will, dass eine von Veidts Ex-Ehefrauen später mit seinem Kollegen und Freund Emil Jannings verheiratet war, kommt auf seine Kosten, wer mehr über die schauspielerische Arbeit von Veidt erfahren will, eher nicht. Am Ende bleibt eine ziemlich zwiespältige Lektüre, immerhin verfügt die Publikation über eine brauchbare Filmografie und über ein Namens- und Filmtitelregister.

(fa)

Sabine Schwientek: *Dämon der Leinwand. Conrad Veidt und der deutsche Film 1894–1945*. Schüren, 296 Seiten. Ca. CHF 42 / EUR 28

DIE ADERN DER WELT

**KOS
ZOS**

AB 24. DEZEMBER IM KOSMOS



filmpodium



Eine Kulturinstitution
der Stadt Zürich

STUMMFILMFESTIVAL

Januar/Februar 2021

www.filmpodium.ch

S. 37
Mank
von David Fincher
Simon Spiegel

S. 45
Mandibules
von Quentin Dupieux
Michael Kuratli

S. 39
Billie
von James Erskine
Frank Arnold

S. 47
Yalda
von Massoud Bakhshi
Teresa Vena

S. 41
The Undoing
von Susanne Bier
Karsten Munt

S. 49
The Midnight Sky
von George Clooney
Oliver Camenzind

S. 42
Borat Subsequent
Moviefilm
von Jason Woliner
Lukas Foerster

S. 50
Contra
von Sönke Wortmann
Michael Ranze

S. 44
Hillbilly Elegy
von Ron Howard
Andreas Scheiner

S. 53
The Nest
von Sean Durkin
Selina Hangartner



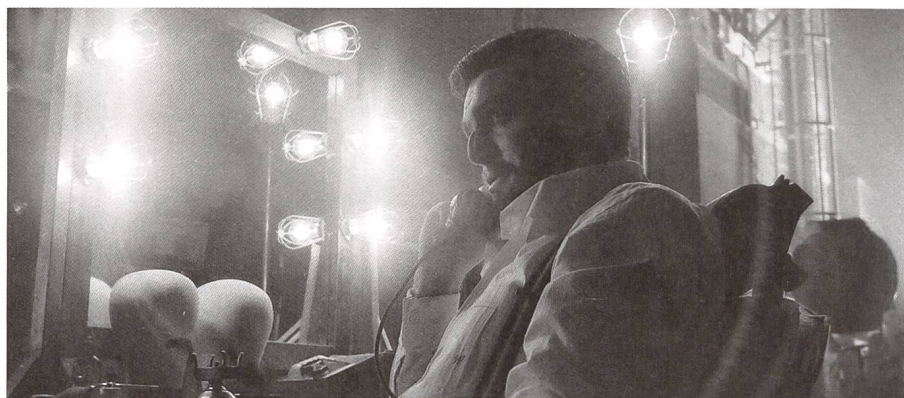
Billie mit Billie Holiday



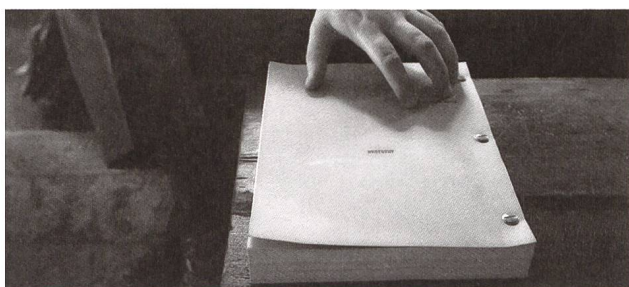
Mank mit Amanda Seyfried



Mank Buch: Jack Fincher



Mank Regie: David Fincher



Mank mit Gary Oldman

Mank



Wer schrieb den scheinbar besten Film der Geschichte? David Fincher macht sich mit dem Drehbuch seines Vaters Jack auf Spurensuche.

David Fincher

Preise und Bestenliste sagen meist mehr über diejenigen aus, die sie vergeben, als über die Ausgezeichneten. Dass Orson Welles' *Citizen Kane* während fünf Jahrzehnten die von der britischen Filmzeitschrift «Sight & Sound» zusammengestellte Liste der hundert besten Filme aller Zeiten anführte, also jene Rangliste, die in der Welt des Films wohl einer offiziellen Bestenliste am nächsten kommt, sagt denn auch mehr über die Welt der Cinephilie aus als über den Film.

Mittlerweile scheint der Stern von Welles' Debüt allerdings etwas zu verblassen, denn in der «Sight & Sound»-Umfrage von 2012 wurde er von *Vertigo* vom Thron gestossen. Es wäre angesichts des zweiten Platzes, den *Citizen Kane* noch immer hält, zweifellos übertrieben, von einem dramatischen Abstieg zu sprechen, aber es ist wohl ein Hinweis darauf, dass sich die Filmwelt gewandelt hat. Gut möglich, dass der Film bei der nächsten Auflage der Umfrage in zwei Jahren weitere Ränge einbüsst.

Hauptfigur von David Finchers *Mank* ist Herman J. Mankiewicz (Gary Oldman), ein begnadeter Drehbuchautor und selbstzerstörerischer Säufer, der von Welles unter Aufsicht einer Sekretärin und einer Pflegerin in die Wüste verbannt wird, wo er ungestört das Drehbuch schreiben soll, das dereinst *Citizen Kane* werden soll. *Mank* geht auf ein Script von Finchers Vater Jack zurück, das dieser in den Neunzigerjahren schrieb. Fincher senior rollt darin die alte Debatte auf, wer wirklich für das Drehbuch von *Citizen Kane* und damit unter anderem für dessen nichtchronologische

und multiperspektivische Erzählweise verantwortlich war. Der Film übernimmt dabei weitgehend die Position der einflussreichen Filmkritikerin Pauline Kael, die in ihrem Essay «Raising Kane» die Ansicht vertrat, dass diese Ehre allein Mankiewicz gebühre und Welles' Beitrag minimal gewesen sei. Kael's 1971 im «New Yorker» erschienener Artikel schlug hohe Wellen, nicht zuletzt, weil sie sich damit gegen die aus Frankreich importierte Vorstellung richtete, dass der Regisseur die zentrale kreative Instanz bei der Produktion eines Films sei. Dass Kael ausgerechnet Welles, der gerade wegen *Citizen Kane* den Status eines Auteur-Schutzheiligen innehatte, angriff, grenzte an ein Sakrileg.

Entsprechend heftig fielen die Reaktionen aus. Kael kam zusätzlich unter Beschuss, weil sie sich weitgehend auf fremde Recherchen stützte, die sich bald als fehlerhaft erwiesen. Heute gilt der Vorwurf, Welles habe nichts Wesentliches zum Drehbuch beigetragen, denn auch als widerlegt.

Dem Vernehmen nach hat Fincher die gegen Welles gerichteten Passagen im Script seines Vaters spürbar abgeschwächt. Tatsächlich ist das 24-jährige Wunderkind, gespielt von Tom Burke, im fertigen Film erstaunlich wenig zu sehen, sein einziger längerer Auftritt erfolgt kurz vor Schluss. Bis dahin ist er per Telefon und vor allem in den Gesprächen der übrigen Figuren in seiner Abwesenheit aber überaus präsent und erscheint als der Strippenzieher, nach dessen Pfeife alle tanzen müssen.

Zentrum des Films ist aber nicht Mankiewicz' Auseinandersetzung mit Welles, sondern sein Kampf mit Hollywood beziehungsweise mit sich selbst. Es ist die Geschichte eines grossen Talents, das in der Scheinwelt der Stars und Sternchen aufgerieben wird. Mankiewicz ist gebildeter und cleverer als alle, die ihn umgeben, was ihn freilich nicht daran hindert, fürstliche Honorare einzustreichen, die er umgehend bei unsinnigen Wetten verpulvert.

Parallel zur Arbeit am Drehbuch erzählt der Film mithilfe einer komplizierten Rückblendenstruktur die Vorgeschichte, wobei der Fokus auf Mankiewicz' Zusammentreffen mit den Menschen liegt, die später die Vorlage für sein Script bilden werden – dem Zeitungszar William Randolph Hearst (Charles Dance) und dessen Geliebter Marion Davies (Amanda Seyfried).

Hearst erscheint bei Fincher anders, als man es vielleicht erwarten würde, nicht als der grosse Finstertling, sondern eher als ein abgehobener Ignorant, der in seinem gigantischen Anwesen dem Luxus frönt, derweil der Rest des Landes mit den Folgen der Weltwirtschaftskrise ringt. Unerwartet positiv kommt auch Davies weg, die bei Fincher kein blondes Dummchen, sondern eine geerdete Pragmatikerin ist. Als Antagonist entpuppt sich dagegen Studioboss Louis B. Mayer (Arliss Howard), ein hemmungsloser Opportunist und Lügner, der sich Hearst schamlos andient.

Mankiewicz' grösster Widersacher bleibt er selber. Zwar durchschaut er die Situation meist und ist nie um ein beissendes Bonmot verlegen, im entscheidenden Moment steht er aber nicht für seine Überzeugungen ein – mit verheerenden Folgen. Wie allmählich klar wird, hat das Drehbuch, das er für Welles schreibt,

für ihn nicht zuletzt eine therapeutische Funktion, ist sein persönliches «Rosebud», der Schlüssel zu seinem grossen Trauma.

Mank richtet sich nicht an ein Massenpublikum, sondern ist Teil von Netflix' Strategie, mit hochwertigen kleineren Produktionen Zuschauersegmente zu bedienen, für die sich die Hollywoodmajors mittlerweile kaum mehr interessieren. Der Film funktioniert in gewisser Weise auch als Gegenstück zu *The Other Side of the Wind*, Welles' letztem Film, der nach einer legendär langen und komplizierten Odyssee dank Unterstützung des Streaminganbieters vor zwei Jahren endlich das Licht der Leinwand respektive des Bildschirms erblickte.

Eine Folge dieser Nischenstrategie ist, dass man bei Netflix offensichtlich davon ausgeht, dass, wer sich für Mank interessiert, auch weiss, was es mit *Citizen Kane* auf sich hat. Es ist geradezu erfrischend, wie wenig Fincher sich bemüsst zu erklären, wer Welles ist und worum es in *Citizen Kane* geht. In vielen anderen Biopics würde auf eine Szene, in der Mankiewicz eine Passage des Drehbuchs diktiert oder dieses sonst kommentiert, früher oder später unweigerlich ein Ausschnitt aus dem fertigen Film folgen. Fincher hingegen verzichtet ganz auf eine solche Belegdramaturgie. Nur ein einziger Moment wird ins Bild gesetzt – allerdings als Mankiewicz' persönliche Erinnerung. Und es ist – mit der Reminiszenz an Kanes langjährigen Mitarbeiter Bernstein – just jene Szene, von der Welles später meinte, er wünschte, er hätte sie geschrieben.



Anzeige



Ähnliches lässt sich beobachten, wenn in Nebensätzen und ohne weitere Erläuterung von Welles' *Macbeth*-Inszenierung mit afroamerikanischen Schauspieler_innen die Rede ist, oder von Mayers Entscheid, in einem Akt der Überassimilation seinen Geburtstag auf den 4. Juli, also den Nationalfeiertag zu legen, weil seine Geburtsurkunde angeblich verloren gegangen sei. Für Liebhaber und Kennerinnen des klassischen Hollywoods gibt es auf jeden Fall viele Details zu entdecken; Fincher lässt mit Mankiewicz' Bruder Joseph, Studioboss David O. Selznick, den Autoren Ben Hecht und Charles Leder, dem Produzenten Irving Thalberg, dem emigrierten Regisseur Josef von Sternberg sowie zahlreichen anderen eine ganz Ära Revue passieren.

Die grösste Referenz erweist Fincher aber einem, dessen Name im ganzen Film nie fällt: Welles' Kameramann Gregg Toland. In einer Art filmästhetischer Mimikry und unter dem massiven Einsatz von digitaler Technik eignen sich Fincher und sein Kameramann Erik Messerschmidt zahlreiche Stilmittel Tolands an; von den Einstellungen in Untersicht und der grossen Tiefenschärfe über die langen Fahrten bis zu den markant weichen Abblenden ist alles da. Fincher wiederholt sogar einen Gag, der bereits in *Fight Club* zu sehen war, und fügt oben rechts im Bild Markierungen für den Filmrollenwechsel ein, obwohl diese im digitalen Kino längst keine Funktion mehr haben.

In Verbindung mit der grossen Sorgfalt bei Ausstattung und Kostümen ist das zwar ungemein schön anzuschauen, wirkt mit der Zeit aber etwas manieriert. Das gilt auch für die Inszenierung. Vielleicht folgt Fincher hier ebenfalls dem Vorbild Welles', der von der Bühne kam und dessen Schauspiel und Regie immer etwas Theatralisches anhaftete. Auf jeden Fall bewegt sich Gary Oldman, ein Schauspieler, der ohnehin zum Overacting neigt, stellenweise hart an der Grenze zum Chargieren. Bei einer Figur, welche die meiste Zeit betrunken ist, lässt sich das wohl nur schwer vermeiden, verstärkt den künstlichen Gestus aber noch zusätzlich.

Mank ist ein – in gewissem Sinne natürlich ganz bewusst – altmodischer Film. Das ist nicht uncharmant, aber manchmal wünschte man sich ein bisschen weniger geistreiche Dialoge und eine etwas schnellere Inszenierung. Ein neuer *Citizen Kane* ist Fincher auf jeden Fall nicht geglückt.

Simon Spiegel

Ab 19. November in Deutschschweizer Kinos und ab 4. Dezember auf Netflix.

→ Regie: David Fincher; Buch: Jack Fincher; Kamera: Erik Messerschmidt; Schnitt: Kirk Baxter; Musik: Trent Reznor, Atticus Ross; Darsteller_in (Rolle): Gary Oldman (Herman Mankiewicz), Amanda Seyfried (Marion Davies), Lily Collins (Rita Alexander); Produktion: Netflix, USA 2020. 131 Min. Verleih CH: Ascot Elite; Streaming CH: Netflix.



Über Sängerin Billie Holiday ist noch längst nicht alles gesagt: In New Jersey wurden über 200 Stunden Interviewmaterial aus dem Umfeld der Jazzlegende gefunden. James Erskine schafft den Dokumentarfilm dazu.

James Erskine

Es war kein Zufallsfund auf einem Flohmarkt (wie im Fall der Fotografin Vivian Maier, der vor einigen Jahren zu dem bemerkenswerten Dokumentarfilm *Finding Vivian Maier* führte), sondern eine gezielte Recherche, durch die es einem Filmproduzenten gelang, einmaliges Material aufzutreiben, das die Basis für diesen Film lieferte. 125 Audiokassetten mit über 200 Stunden aufgezeichneter Interviews waren es, die er bei einem Sammler in New Jersey fand. Der hatte sie fast dreissig Jahre zuvor von der Familie der verstorbenen Interviewerin erworben. Linda Lipnick Kuehl hatte über acht Jahre hinweg Interviews mit Menschen aus dem Umfeld der grossen Jazzsängerin Billie Holiday geführt, um eine definitive Biografie zu verfassen. Doch ihr früher Tod 1978 kam dem zuvor.

Billie Holiday's Lebensgeschichte vermeint man in Varianten schon einige Male gehört zu haben, zuletzt etwa bei Whitney Houston (der vor nicht allzu langer Zeit gleich zwei Dokumentarfilme, von Nick Broomfield und Kevin Macdonald, gewidmet wurden): Auch hier geht es um eine junge Schwarze Frau mit einer schweren Kindheit, die schliesslich dank ihres Gesangstalents den Durchbruch schafft, von den Männern ausgebeutet wird, Drogen nimmt und einen frühen Tod stirbt.

Ihren Vater hat sie nie kennengelernt, sie selber wird als Elfjährige vergewaltigt und prostituiert sich in jungen Jahren, kommt von Marihuana zu Kokain und Heroin, wofür sie 1947 eine einjährige Gefängnisstrafe verbüsst. Sie liebt nicht nur Männer, sondern

auch Frauen, auch wenn es immer die Männer sind, von denen sie nicht loskommt, gleich zweimal wird sie im Film als «Masochistin» bezeichnet. Auch ihr Manager John Levy behandelte sie schlecht und prügelte sie, genau wie ihr letzter Ehemann Louis McKay, was der Film mit dem Song «My Man» verbindet, in dem sie davon singt – aber auch davon, dass sie sich ihm trotzdem unterordne.

Ist sie deshalb ein Opfer? Auch, aber nicht nur. Erst durch ihre Interpretation wurde 1939 der Song «Strange Fruit», eine düstere Anklage gegen Rassismus und Lynchjustiz, wirklich bekannt, für ihre Arbeit mit Weissen Orchestern zahlte sie ihren Preis: auf Tourneen gab es wiederholt Lokale, in denen sie als Schwarze nicht bedient wurde, Hotels, in denen sie nicht übernachten durfte – sie musste im Tourbus schlafen. Aus einigen wenigen (eher späten) Gesangsauftritten von Billie Holiday, die auf Film festgehalten wurden, spricht ihr Selbstbewusstsein.

Widersprüchliche Aussagen lässt der Film als solche stehen, schneidet sie mehrfach sogar pointiert zusammen, am eindringlichsten, wenn der Schlagzeuger Jo Jones dem Produzenten John Hammond vorwirft, er habe Billie gefeuert, weil sie nicht das singen wollte, was er für kommerziell am einträglichsten hielt – was Hammond vehement bestreitet. Jedenfalls verdienten nicht nur Weisse (wie Hammond und John Levy) gut an ihr. Letzte bittere Pointe: Sie hatte schliesslich die Scheidung von Louis McKay eingereicht, starb aber, bevor sie die Papiere unterschreiben konnte – so wurde er zu ihrem Alleinerben, als sie 1958 mit nur 44 Jahren starb.

«Strange Fruit» hat mit dem 2020 so offensichtlich gewordenen Rassismus in den USA eine neue traurige Bedeutung gewonnen, das dürfte auch diesem Film die verdiente Aufmerksamkeit zukommen lassen. Er entreisst aber nicht nur Billie Holiday dem Vergessen, sondern ebenso jene Frau, ohne den es ihn nicht geben würde: Linda Lipnick Kuehl war eine Journalistin, die ihr Interesse an Künstlerinnen zuvor schon umgesetzt hatte und deren Faszination für Billie Holiday erwachte, als sie im Alter von 14 Jahren einen Song von ihr hörte. Kuehl starb 1978. Sie soll Selbstmord begangen haben, indem sie aus dem Fenster sprang. Die Polizeiakten wurden vernichtet, so wurden die Todesumstände nie geklärt. «Jemand hat sie gestossen», mutmasst ihre Schwester und weist daraufhin, dass Linda eine Gesichtsmaske aufgetragen hatte, was sie immer tat, bevor sie zu Bett ging, zudem sei es ungewöhnlich, dass sie – als Autorin – keinen Abschiedsbrief hinterlassen habe. Nach neunzig Minuten kommen die Geschichten dieser beiden Frauen zusammen, Rätsel aber bleiben. Dazu passt Billie Holiday's Antwort auf die Frage, welcher ihrer Songs sie wohl am besten beschreiben würde: «Don't explain».

Frank Arnold

Ab 24. Dezember in Deutschschweizer Kinos.

→ Regie: James Erskine; Schnitt: Adhesh Mohla; Musik: Hans Mullens; Mit: Billie Holiday; Produktion: Altitude Film Entertainment, Concord, New Black Films, Polygram Entertainment; USA 2019. 96 Min. Verleih CH: Praesens.



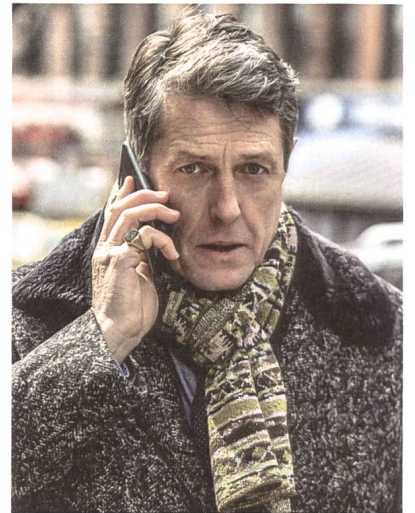
Billie Musik: Hans Mullens



The Undoing mit Nicole Kidman



Billie Regie: James Erskine



The Undoing mit Hugh Grant



Billie Schnitt: Avdhesh Mohla

The Undoing



Ein Mord zieht einer High-Society-Therapeutin und ihrer Familie den Teppich unter den Füßen weg, der ein Leben lang für sie ausgerollt wurde. Showrunner David E. Kelly und Regisseurin Susanne Bier lassen die Upper-East-Side-Oberschicht viel Dreck werfen, inszenieren den Schmutz aber allzu sauber und ordentlich.

Susanne Bier

Die Diagnose, die Grace Fraser (Nicole Kidman) ihrer Patientin stellt, ist eine Selbstdiagnose. Nicht allein der Mann sei der Grund dafür, dass ihre Ehe scheitert, sondern das falsche Idealbild, das sie auf diesen projiziert habe. Sie sei schlichtweg nicht fähig zu sehen, wer ihr Mann wirklich ist. Auch die Therapeutin wird ihren langjährigen Ehemann Jonathan (Hugh Grant) erst durch die Begegnung mit der jungen Mutter Elena (Matilda De Angelis) kennenlernen. Elena ist buchstäblich ein Fremdkörper unter den High-Society-Müttern, die wie Grace ihre Kinder auf eine Eliteschule in Manhattan schicken. Sie ist nicht im mittleren Alter, nicht wohlhabend, nicht aus einer alteingesessenen Familie und im Kreis der High-Society-Ladys damit nicht willkommen. Allein Grace wendet sich ihr zu. Noch einmal wird sie ihr unerwartet begegnen und sehr nahekommen. Dann wird Elenas von dutzenden Hammerschlägen zugerichtete Leiche gefunden. Hauptverdächtiger ist Grades kürzlich verschwundener Ehemann Jonathan.

Über sechs Episoden ziehen Showrunner David E. Kelly und Regisseurin Susanne Bier ihrer Protagonistin und deren Familie jenen Teppich unter den Füßen weg, der ein Leben lang für sie ausgerollt wurde. Der Einzige, der neben Grace noch aufrecht steht, ist ihr Vater Franklin (Donald Sutherland), ein Multimillionär alter Schule; so alter Schule, dass er im modernen New York wie ein Aristokrat des alten Europa auftritt. Alles andere steht erst mal Kopf. Der fröhlich-misanthropie Charme ihres Mannes ist plötzlich nicht mehr

der Charme eines britischen Kinderonkologen, sondern der eines gesuchten Mörders. Mit jeder neuen Information, jedem neuen Indiz, das das Detektivduo O'Rourke und Mendoza (Michael Devine, Edgar Ramirez) Grace auftischt, bricht ein Stück der perfekten Upper-East-Side-Ehe und des dazugehörigen Lebens weg, bis sich Grace die Frage stellt, wie viel Substanz dieses Leben überhaupt jemals hatte.

Unschuld ist auch Grace keineswegs. Während die Medienwelt, die Ermittler und die Justiz auch sie zunehmend als Mitverdächtige ins Visier nehmen, versucht die Therapeutin mithilfe ihres Vaters, alle Verbindungen zum angeblich von ihrem Mann verübten Mord zu kappen. Das Ziel ist dabei jedoch nie die Wahrheit. Jede Aussage, jedes Treffen und jeder Medienauftritt steht im Dienst der eigenen Deutungshoheit. Schuld und Unschuld verkleben sich im Mahlwerk dieses Prozesses zu einem undurchsichtigen Abbild der Geschehnisse. Die von Grace engagierte Staranwältin Haley Fitzgerald (Noma Dumezweni) nennt es *muck*, Schmutz.

Dieser Schmutz, das bewusste Verschmieren der Wahrheit, ist der Kern, um den Susanne Bier die Erzählung inszeniert. Die ist, für eine Serie, die sich mit den dreckigen Seiten der Macht im Allgemeinen und den Perversionen der Upperclass im Speziellen beschäftigt, erstaunlich glatt. Die ohnehin obligatorisch hohe *production value* von HBO-Serien wird in *The Undoing* durch die opulenten Fassaden Manhattans unterstrichen: Die prachtvollen Luxuswohnungen, der Schulhof der Privatschule und die Säle der Frick Collection bilden das detailverliebte Dekor für die geschliffene Inszenierung, die ohne Brüche und Risse die Mechanik des *whodunit* laufen lässt.

Auch die Brüche des Familienlebens – in einem Werk von Bier geradezu obligatorisch – werden fließend in die Mechanik des Verbrechens integriert. *The Undoing* ist ein rigoros getakteter, glatt inszenierter Thriller. Einzig Grace als unzuverlässige Erzählerin unterläuft die lineare Struktur der Verbrechensaufklärung. In kurzen Schnipseln oder präzise gesetzten Volten deutet Bier immer wieder die fehlenden, spricht: verschwiegene Teile des Puzzles an, die nicht allein vor den Ermittlern, sondern auch vor den Zuschauer_innen zurückgehalten werden. «That's what rich entitled people do», fasst es die Staranwältin zusammen, die als Einzige erfahren genug scheint, mit diesem Sumpf aus Halbwahrheiten umzugehen. Das ist spannend genug, schafft es aber nie, die Fassaden, in die sich auch Kelly und Bier ein wenig verlieben, endgültig einzureissen. Es mag um die Perversionen und Abgründe des ultrareichen New York gehen, der Schmutz aber, mit dem diese um sich werfen, perlt doch allzu oft an den glatten Oberflächen der Upper East Side ab.

Karsten Munt

Ab 30. November auf Sky Show.

→ Idee: David E. Kelly; Regie: Susanne Bier; Kamera: Anthony Dod Mantle; Schnitt: Ben Lester; Musik: Evgueni Galperine, Sacha Galperine; Darsteller_in (Rolle): Nicole Kidman (Grace Fraser), Hugh Grant (Jonathan Fraser), Noah Jupe (Henry Fraser), Donald Sutherland (Franklin Reinhardt); Produktion: Blossom Films, HBO, Made Up Stories; USA 2020. Streaming CH: Sky Show.

Borat Subsequent Moviefilm



Was ist Rudy Giulianis Hotelzimmerpeinlichkeit gegen den Real-Life-Auftritt des Anwalts vor dem Four Seasons Total Landscaping? Der zweite Borat-Film offenbart in erster Linie die Hilflosigkeit politischer Satire in der (Post-)Trump-Ära.

Jason Woliner

Der Mann ist Opfer seines eigenen Erfolgs geworden. Als Sascha Baron Cohen 2006 zum ersten Mal Schnurrbart und Polyesteranzug anlegte, um als vermeintlicher kasachischer Reporter Borat Sagdiyev Amerika zu bereisen, durchschauten nur wenige seiner Gesprächspartner_innen die Verkleidung, und eine ganze Reihe von ihnen liess sich vor laufender Kamera zu abenteuerlichen bis beängstigenden Aussagen hinreissen. Wobei im Rückblick weniger die satirischen Spitzen wider gewisse Auswüchse des «American Way of Life» im Gedächtnis bleiben, als die Kunstfigur Borat selbst. Genau das wird nun für das inmitten des amerikanischen Präsidentschaftswahlkampfs und der Corona-Pandemie produzierten Sequel zum Problem. Zu den wenigen komplett authentisch wirkenden Szenen in Borat Subsequent Moviefilm zählt ausgerechnet eine kurze Passage, die zeigt, wie Cohen in seiner Borat-Kostümierung durch die Strassen spaziert und alle paar Meter von Passant_innen abgefangen wird, die ihn sofort erkennen und Selfies mit ihm aufnehmen möchten.

Da die Frontalattacken des ersten Films offensichtlich nicht mehr funktionieren, versuchen sich Cohen und Regisseur Jason Woliner an einer Reihe von Ausweichmanövern. Zunächst einmal schlüpft der Comedian im Laufe des Films in eine ganze Reihe weiterer Verkleidungen. Als effektiv erweist sich insbesondere eine Hillbilly-Kostümierung, mithilfe derer Cohen am Rande einer Militia-Kundgebung einige Trumpisten dazu bringt, Zeilen wie «Journalists – what we gonna do / Chop 'em up like the saudis do» mitzugrölen.

Ausserdem ist Borat nicht mehr allein unterwegs. Mit im Gepäck (zunächst ganz wortwörtlich) hat er seine fünfzehnjährige Tochter Tutar (Maria Bakalova), die er dem amerikanischen Vizepräsidenten Mike Pence als Geschenk darreichen möchte. Die Storyline um Tutar wird zum zentralen dramaturgischen Gerüst: Begeistert von der Idee, die «neue Melania» zu werden, lässt sich die drecksstarrende kasachische Göre bereitwillig zum All-American-It-Girl ummodeln, nur um später einen spektakulären Emanzipationsprozess zu durchlaufen – mit Vorliebe vor den Augen des Hillsborough Republican Women's Club, dem sie nach ihrem ersten Masturbationsversuch einen enthusiastischen Erfahrungsbericht präsentiert.

Solange der Film sich auf Tutar konzentriert, funktioniert der Schritt in Richtung Fiktion teils recht gut, insbesondere, weil Bakalova sich als eine grossartige und enorm wandlungsfähige Darstellerin erweist. Die klamaukig-überdrehten Auftritte gelingen ihr ebenso wie die deutliche Mimikry amerikanischer Youtube-Starlets. Insgesamt jedoch nimmt der weitgehende Verzicht auf «echte» Pranks dem Konzept einiges von seiner Schärfe. So darf man sich etwa fragen, worin genau der Witz einer Nummer bestehen soll, in der eine Bäckerei auf Borats Drängen hin den Schriftzug «Jews will not replace us» mit Zuckerguss auf einer Torte platziert, wenn aufgrund von Kamerapositionierung und Montage klar zu erkennen ist, dass es sich um eine komplett inszenierte Szene handelt.

Ein tiefer liegendes Problem, auf das in den letzten Jahren bereits verschiedentlich verwiesen wurde, dürfte darin bestehen, dass subversive Medieninterventionen fast schon automatisch ins Leere laufen, wenn sich die politische Sphäre selbst nur noch als Wurmfortsatz des Trash-TV inszeniert. Paradoxerweise führt ausgerechnet Trumps Abwahl noch einmal besonders deutlich die gegenwärtige Hilflosigkeit politischer Satire vor Augen. In der vermeintlich spektakulärsten Szene des Borat-Sequels gelingt es Tutar/Bakalova, Rudy Giuliani nach einem Interview auf ein Hotelbett zu locken, wo sich der Trump-Anwalt an seinem Hosenstall zu schaffen machen beginnt. Auch wenn die Situation nicht gar so eindeutig sein mag, wie man zunächst annehmen könnte, ist der Fremdschamfaktor extrem hoch – und doch: Was ist Rudys Hotelzimmerpeinlichkeit gegen seine schon jetzt legendäre Pressekonferenz vor dem Gartenbauunternehmen Four Seasons Total Landscaping, die vor wenigen Wochen die gesamte Schabigkeit der Trump'schen Attacken wider die Mechanismen der parlamentarischen Demokratie mit fast schon unheimlicher Präzision auf den Punkt gebracht hat?

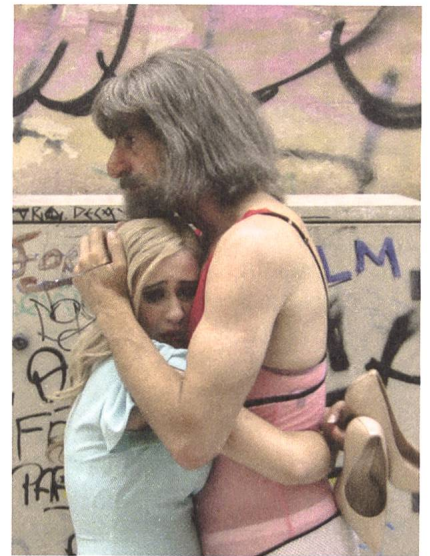
Lukas Foerster

Ab 23. Oktober auf Amazon Prime Video.

→ Regie: Jason Woliner; Buch: Sacha Baron Cohen, Anthony Hines, Dan Swimer, Nina Pedrad; Kamera: Luke Geissbuhler; Musik: Erran Baron Cohen; Schnitt: Craig Alpert, Michael Giambra, James Thomas; Darsteller_in (Rolle): Sacha Baron Cohen (Borat), Maria Bakalova (Tutar), Tom Hanks (Tom Hanks); Produktion: Amazon Studios, Four by Two Films; USA 2020. 96 Min. Streaming CH/D: Amazon Prime Video.



Hillbilly Elegy mit Glenn Close



Borat Subsequent Moviefilm



Borat Subsequent Moviefilm mit Maria Bakalova



Hillbilly Elegy Vorlage: J.D. Vance

Hillbilly Elegy



Der Bestseller «Hillbilly Elegy» galt 2016 als das Trump-Erklärungsbuch der Stunde, es werfe einen erhellenden Blick in den «Korb der Bedauernswerten», hiess es. Der hochkarätig besetzten Verfilmung von Ron Howard schlägt dagegen nun starke Abneigung entgegen.

Ron Howard

Man schreibe das Jahr des Herrn, ertönt aus dem Off kräftig eine Pastorenstimme: «1997, eine Epoche des Wohlstands.» Sonnenstrahlen fallen durch Baumkronen, der Prediger preist «die Wunder des Lebens, die nie heller erstrahlten». Im Bild eine Ameise auf einem Wurzelstock, watende Frösche im Flussbett, Vater und Sohn auf der Ladefläche eines Pick-ups, mit Hund und Bier.

In Jackson, Kentucky, scheint die Welt noch in Ordnung; im Bundesstaat, den sie Bluegrass State nennen wegen der blaugrünen Grasweiden – der aber ideologisch tiefrot ist. Trump wies Biden bei der Präsidentschaftswahl in Kentucky klar in die Schranken.

Regisseur Ron Howard lässt zum Einstieg Bilder ablaufen, die zunächst wirken, als wären sie für einen Südstaaten-Tourismuskatalog gemacht. Aber dem Idyll wohnt die Misere inne: hier eine Autoleiche im hohen Gras, dort Menschen mit zerfurchten Gesichtern und schlechten Zähnen. «Für manche von uns», stellt der Prediger nun klar, der aus einem Transistorradio spricht, «bleibt der amerikanische Traum, die Hoffnung unseres Volkes, unerreichbar.» Aber man dürfe den Glauben nicht verlieren, fügt er hinzu, gerade in Zeiten wie diesen, in der überall die Familien auseinanderbrächen.

Mit dem Intro pflockt Howard die Grundpfeiler der Geschichte ein: Hillbilly Elegy, die Adaption des autobiografischen Bestsellers von J. D. Vance, erzählt von einer zerrütteten Familie aus der US-amerikanischen Unterschicht, von tiefem Elend und sozialem Aufstieg,

kurz, dem letztlich doch unkaputtbaren amerikanischen Traum. 1997 ist J.D. (Owen Asztalos) ein Teenager. Die Sommerwochen verbringt er in ebendiesem Jackson, wo die Familie verwurzelt ist, den Ort nennt er sein Zuhause. Aber aufwachsen tut er in Middletown, Ohio, darniederliegendes Industriegebiet im sogenannten Rostgürtel. Von einer Epoche des Wohlstands ist hier nichts zu sehen. Der Grossvater arbeitet im Stahlwerk, die Grossmutter (beeindruckend verhärtet: Glenn Close) verdämmert vor dem Fernseher, die Mutter (Amy Adams) wechselt die Männer, verfällt den Drogen.

«Wer mit 13 schwanger wird, macht sich aus dem Staub», antwortet sie, als J.D. wissen will, wieso man Jackson überhaupt verlassen habe. In der Schule war die Mutter die zweitbeste des Jahrgangs, aber irgendwann begann der Abstieg. Der Sohn jedoch schaffte den Aufstieg: Als junger Mann (gespielt nun von Gabriel Basso) hat es J.D. zum Jurastudent, an der Eliteuni Yale gebracht.

Die Rahmenhandlung erzählt vom Yale-J.D., der ein wichtiges Bewerbungsgespräch anstehen hat und just in dem Moment den Anruf bekommt, dass seine Mutter im Krankenhaus liege. Heroinüberdosis. J.D. macht sich auf nach Ohio – eine Reise gleichsam in die Vergangenheit: In ausgiebigen Rückblenden kehrt der Film wiederholt zurück zum jungen J.D. und zur Frage: Was lief schief bei der Mutter, was besser bei ihm?

Hillbilly Elegy sieht sich fast durch die Bank weg verrissen. Howard liefere nichts als neoliberal-abgeschmackte Antworten, lautet die Kritik, er singe das hohe Lied der Vereinzelung: Jeder müsse für sich schauen, am Elend sei man selber schuld. Aber das ist eine verkürzte Lesart des Gezeigten. Denn Howard unterstreicht zum Beispiel sehr wohl die haarsträubenden Unzulänglichkeiten des US-amerikanischen Gesundheitssystems: So hat die Mutter nach der Überdosierung kaum die Augen aufgeschlagen, bevor sie bereits wieder aus dem Krankenbett befördert wird. Oder dann muss J.D. ein halbes Dutzend Kreditkarten jonglieren, um ihr einen Platz in der Entzugsklinik zu sichern.

J.D. Vances «Hillbilly Elegy» galt 2016 als Trump-Erklärungsbuch der Stunde, es werfe einen erhellenden Blick in den «Basket of deplorables», den «Korb der Bedauernswerten», wie Hillary Clinton die Globalisierungsverlierer einst bezeichnete. Die starke Abneigung, die der Verfilmung nun entgegenschlägt, irritiert. Ja, man kann Howard vorhalten, eher dick aufzutragen, die klobigen Hans-Zimmer-Kompositionen helfen nicht. Aber Hillbilly Elegy wirft einen empathischen Blick auf Menschen, die sich abseits der Metropolen im Stich gelassen fühlen, und in den Verrissen glaubt man denselben Dünkel zu spüren, den das «progressive» US-Amerika vor vier Jahren abzulegen versprach.

Andreas Scheiner

Ab 24. November auf Netflix.

→ Regie: Ron Howard; Kamera: Maryse Alberti; Schnitt: James Wilcox; Musik: David Fleming, Hans Zimmer; Darsteller_in (Rolle): Gabriel Basso (J.D. Vance), Amy Adams (Bev), Glenn Close (Mamaw); Produktion: Imagine Entertainment, Netflix; USA 2020. 116 Min. Verleih CH: Ascot Elite; Streaming CH: Netflix.

Mandibules



Eine Fliege mischt das Leben zweier trotteliger Kumpels auf. Mit seiner neusten Komödie bleibt Rubber-Regisseur Dupieux seinem absurden Humor treu.

Quentin Dupieux

Ah, der Film mit der Fliege. Vom Typen, der den Film mit dem Pneu gemacht hat. Quentin Dupieux' Filme brennen sich mit ihren absurden Ausgangslagen ins Gehirn. Diesmal: Zwei etwas unterbelichtete Typen fassen eine absurde, irgendwie mafiös anmutende Mission, einen Koffer bei Person A zu holen und bei Person B abzuladen und dafür 500 Euro zu kassieren. Also schnappt sich Manu (Grégoire Ludig) einen alten Mercedes, der unverschlossen am Strassenrand steht, lädt seinen Kumpel Jean-Gab (David Marsais) ein und los gehts. Doch dann machen die beiden eine Entdeckung, die den Plot auf den Kopf stellt: Im Kofferraum des geklauten Wagens finden sie eine gigantische Fliege.

Dupieux' Werk eine tieferliegende Absicht zuzuschreiben, wäre anmassend. Schliesslich betont der Regisseur und DJ (Mr. Oizo) in Gesprächen mit Journalist_innen gerne, dass er keine Ahnung habe, was er mache. So etwa zu seinem letzten Film *Le Daim* gegenüber Filmbulletin (N° 5/19). Eine Ansage, die einen natürlich nicht daran hindert, eine tieferliegende Bedeutung entdecken zu wollen. Rubber wurde beispielsweise mit seiner Metaebene des kommentierenden Publikums als Spitze gegen die Fantasielosigkeit Hollywoods gelesen, *Le Daim* erscheint als Analyse der Subjekt-Objekt-Beziehung, *Au Poste!* drückt einem die Hinterfragung der fiktionalen Prämisse mit der Auflösung des Bühnensets zum Schluss geradezu auf. Und *Mandibules*?

In einem Interview mit den «Cahiers du cinéma», die dem Film unter dem Titel «Dupieux fait mouche» (etwa: Dupieux trifft ins Schwarze, und freilich ein

Wortspiel mit dem französischen Wort für Fliege) einen ganzen Schwerpunkt widmeten, sagte Dupieux, dass er einen «aufrichtig dummen, netten, sonnigen» Film habe drehen wollen. Wollte man böse sein, könnte man Dupieux vorwerfen, er erzähle *Mandibules* wie ein kleines Kind: Und dann entdecken die Männer eine riesige Fliege im Kofferraum. Und dann wollen sie sie dressieren, um Banken auszurauben, und dann hält eine Frau Manu für einen alten Freund und lädt sie zu ihnen in ihr Ferienhaus ein, und dann ... So weit, so willkürlich. Im Verlauf der Geschichte reihen sich Absurditäten an Zufälle, und die beiden Hauptfiguren hangeln sich mit einer rücksichtslosen Dreistigkeit durch eine Geschichte, die sich nur mit zwei zuge-drückten Augen eine gewisse Plausibilität erhält.

Und doch erwischt man sich dabei, wie man in diesem Spiel emotional den beiden unbeholfenen Trotteln verfällt, die man als echte Freunde wohl nicht allzu lange aushalten würde. Ihre Taten haben zwar Konsequenzen, etwa, dass eine Freundin, die aufgrund einer Behinderung immer schreien muss, in die Psychiatrie eingeliefert wird, nachdem sie die Fliege entdeckt hat. Doch auch ihr tragisches Laokoon-Schicksal als unerhörte Warnerin nimmt man in der Leichtigkeit des Films mit einem Schulterzucken hin. Es ist ja nur eine Geschichte.

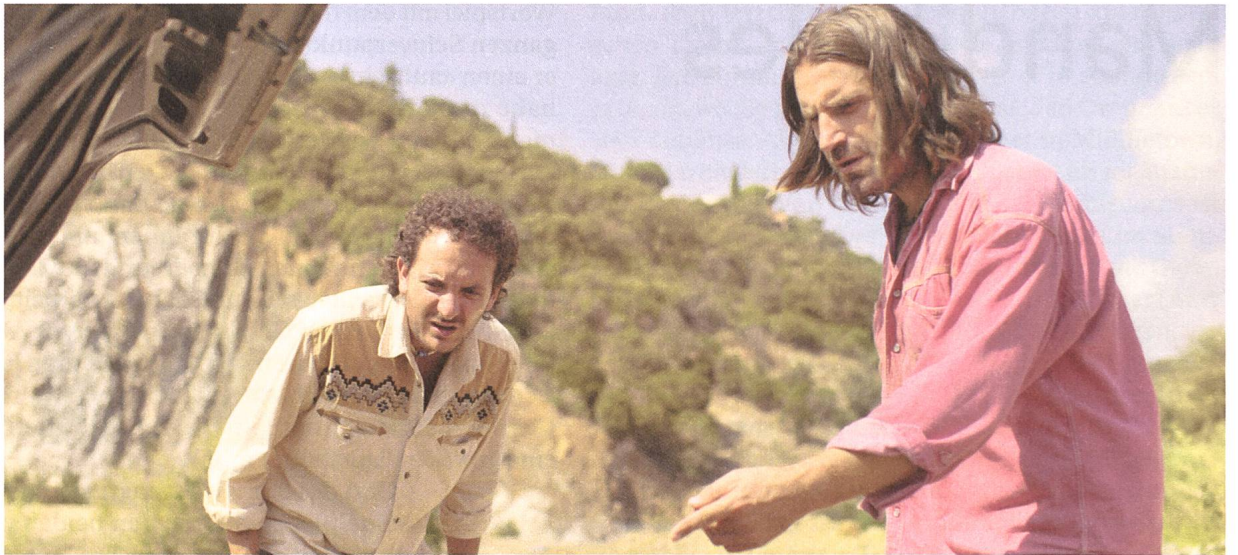
Dupieux will unterhalten, und das tut er. Die Scharade von Manu und Jean-Gab leiert sich zu keinem Zeitpunkt aus. Ja, die Handlung ist ziemlich beliebig, doch ist es eine sorgfältig ausgewählte Beliebigkeit, und Dupieux hat sein Handwerk seit Rubber, Wrong und anderen Tauchgängen in verstörende Traumwelten perfektioniert. *Mandibules* geht zwar der geniale Twist Dupieux' mit Abstand komplexestem Film *Réalité/Reality* ab, in dem ein Regisseur einen Film schreiben will, denselben in seiner Recherche bald schon fertig gedreht im Kino entdeckt und sich daraufhin in einer paradoxen Zeitschleife wiederfindet. *Mandibules* ist kein Mindfuck, und abgesehen von der nimmersatten Riesenfliege bewegt sich die Geschichte in der einigermaßen realen, hitze-firrenden Welt im südfranzösischen Nirgendwo. Dafür triggert er intelligent einen basalen Humor, ohne dabei in einen Klamauk à la Dumb and Dumber zu verfallen.

Vielleicht ist der Film eine irrsinnige Parabel für die Aussichtslosigkeit sozial abgehangter Gesellschaftsverlierer mit der Fliege als Symbol für die Versuche gefährlicher Heilsversprechen. Vielleicht auch nicht. Die titelgebenden Kiefer oder Mundwerkzeuge übrigens, die der Fliege ja abgehen, lösen sich mit dem geheimnisvollen Koffer und der scheinbar mafiösen Lieferung dann doch noch auf: Ein reicher Opa hat sich ganz einfach supercoole, mit unzähligen Brillanten besetzte Zahnaufsätze liefern lassen. Ist das wichtig, um den Film zu verstehen? Ha!

Michael Kuratli

Ab 31. Dezember in Deutschschweizer Kinos.

→ Regie, Buch, Kamera, Schnitt: Quentin Dupieux; Musik: Metronomy; Special Effects: CLSFX Atelier 69, Machine Molle; Darsteller_in (Rolle): Grégoire Ludig (Manu), David Marsais (Jean-Gab), Adèle Exarchopoulos (Agnès); Produktion: Chi-Mi-Fou Productions, Memento Films u.a.; F 2020. 77 Min. Verleih CH: Praesens Film.



Mandibules mit David Marsais und Grégoire Ludig



Mandibules mit Adèle Exarchopoulos



Mandibules Regie: Quentin Dupieux



Mandibules Musik: Metronomy

Yalda



Eine Gameshow, in der es um Leben und Tod geht. Yalda zeigt nicht nur auf, wie tragisch diese echte Absurdität im iranischen Recht ist, sondern stellt grundsätzlich Fragen nach den Rechten unterprivilegierter Schichten und Gruppen.

Massoud Bakhshi

In einem iranischen Fernsehstudio werden die letzten Vorbereitungen für die Livesendung «Freude der Vergebung» getroffen. Die Übertragung fällt mit dem jährlichen Yalda-Fest zusammen, an dem traditionell bei einem üppigen Festmahl mit der Familie gefeiert wird. Der Moderator hofft, dass das Publikum dadurch versöhnlich gestimmt sein wird, denn es kann im Laufe des Abends darüber abstimmen, ob der jungen Maryam ihre Straftat verziehen werden soll. «Senden Sie eine SMS mit 1 für Ja und eine mit 2 für Nein.» In dieser «längsten und dunkelsten» Nacht des Jahres geht es für Maryam wortwörtlich ums Überleben. Nachdem sie von der Justiz zur Hinrichtung verurteilt worden ist, weil man sie für den Tod ihres Ehemanns verantwortlich macht, erhält sie noch eine Chance.

Der Prozess verschiebt sich ins Fernsehen. Vor laufender Kamera trifft Maryam auf Mona, die Tochter aus erster Ehe des Verstorbenen. Vergibt die Angehörige des Opfers der Täterin, kann das Gerichtsurteil aufgehoben werden. Das iranische Rechtssystem sieht diese Option tatsächlich vor. Eine offizielle Vergebung gepaart mit einem finanziellen Schadenersatz, dem sogenannten «Blutgeld», kann als strafrechtliche Kompensation dienen.

Durch dieses System entsteht Willkür, zum Beispiel die, dass Reiche privilegiert sind, und es stellt sich überhaupt die Frage, ob es angemessen ist, dass der Staat seine Aufgabe, für eine sinnvolle Verantwortung zu sorgen, abgibt und an Private delegiert. Dieser Themenkreis ist ein vielbehandeltes Motiv

des iranischen Kinos mit Vertretern wie Mohammad Rasulof oder Vahid Jalilvand.

Regisseur Massoud Bakhshi geht es um diese Machtverhältnisse, die sich in der iranischen Gesellschaft auf verschiedenen Ebenen, nicht nur zwischen Opfern und Täter_innen, sondern auch zwischen den Geschlechtern oder den Sozialklassen reproduzieren. Für die Umstände des Verbrechens, das Maryam begangen haben soll, interessiert sich im Grunde niemand so genau. Als Frau in einer streng patriarchalen Gesellschaft ist sie per se schuldig, schuldig des Ungehorsams dem Mann gegenüber. So geht es Maryam selbst nicht darum, ihre Schuldlosigkeit nachzuweisen, sondern darum, Mona zu besänftigen.

Solange Maryam Monas Angestellte und damit von ihr abhängig gewesen war, hatten sich die beiden gut verstanden. Erst nachdem Monas Vater mit Maryam eine «Ehe auf Zeit» eingegangen war, geriet ihr Verhältnis ins Ungleichgewicht. Geschlechtsverkehr unter Nichtehelichen ist im Iran nicht erlaubt. Um dies zu umgehen, kann ein Paar für eine vorbestimmte Periode von Tagen, Monaten oder auch Jahren heiraten. Nach der Scheidung kann die Frau keine Ansprüche mehr stellen.

Yalda konfrontiert die Zuschauer_innen mit einer Vielfalt von Themen, die die Stellung der Frau, die Sexualität, den Umgang mit dem Gesetz und soziale Unterschiede betreffen. Der Film ist ein beklemmendes Sozialdrama mit einer durchgehenden, fast physisch spürbaren Spannung und dramatischen Wendungen. Die Idee der Realityshow, die auf einem realen Fernsehformat basiert, klagt Yalda an, daraus ergibt sich eine gewisse satirische Note, doch endet die Satire nicht in der Parodie.

Die erzählerische Dichte des Films findet auch auf formaler Ebene ihre Entsprechung. Ein schneller Schnitt, eine souveräne Kameraführung, die den Figuren abwechselnd sehr nahe kommt und ihnen dann in statischen Bildern wieder den nötigen Raum lässt, sowie ein einheitliches Farbkonzept sorgen für eine einprägsame Inszenierung. Die grösste Stärke des Films ist die Wahrung der Einheit von Raum und Zeit. Bis auf eine kurze Szene spielt die Handlung im Fernsehstudio. Fast in Realzeit folgen die Zuschauer_innen dem Verlauf der Sendung und nehmen dabei immer wieder eine andere Sichtweise ein. Einmal ist man mit Maryam auf der Bühne, dann schaut man durch die Linse der Kamera auf das Geschehen, und ein anderes Mal beobachten wir das Ganze aus der Sicht von Maryams Mutter von hinter den Kulissen. Diese Vielschichtigkeit sorgt für eine suggestive Dynamik, die auch die Zuschauer_innen auffordert, Position zu beziehen. Schade ist nur, dass Bakhshi nicht der Versuchung widersteht, am Ende zu moralisieren und der Geschichte eine harmonische Wendung zu geben.

Teresa Vena

Ab 10. Dezember in Deutschschweizer Kinos.

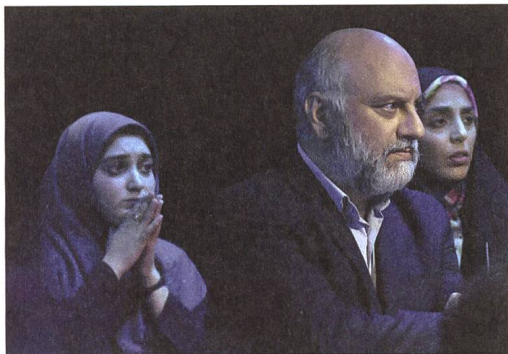
→ Regie, Buch: Massoud Bakhshi; Kamera: Julian Atanassov; Schnitt: Jacques Comets; Darsteller_in (Rolle): Sadaf Asgari (Maryam), Behnaz Jafari (Mona), Babak Karimi (Ayat); Produktion: JBA Production usw.; IRN, FR, D, CH, LUX, LBN 2019. 89 Min. Verleih CH: Sister Distribution.



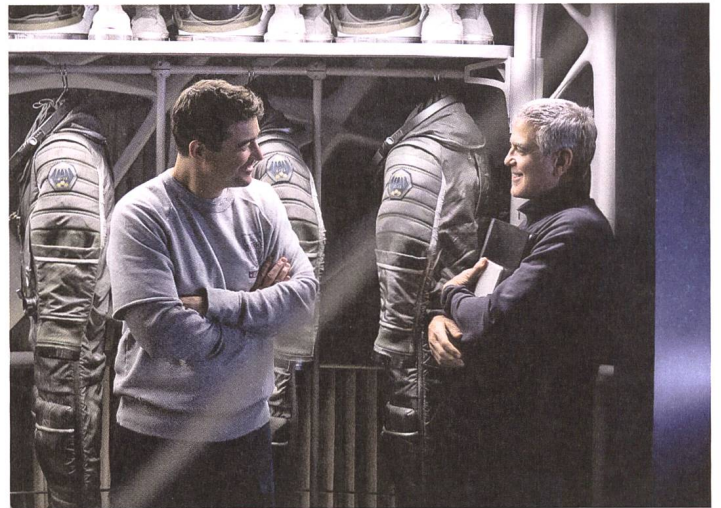
The Midnight Sky Regie: George Clooney



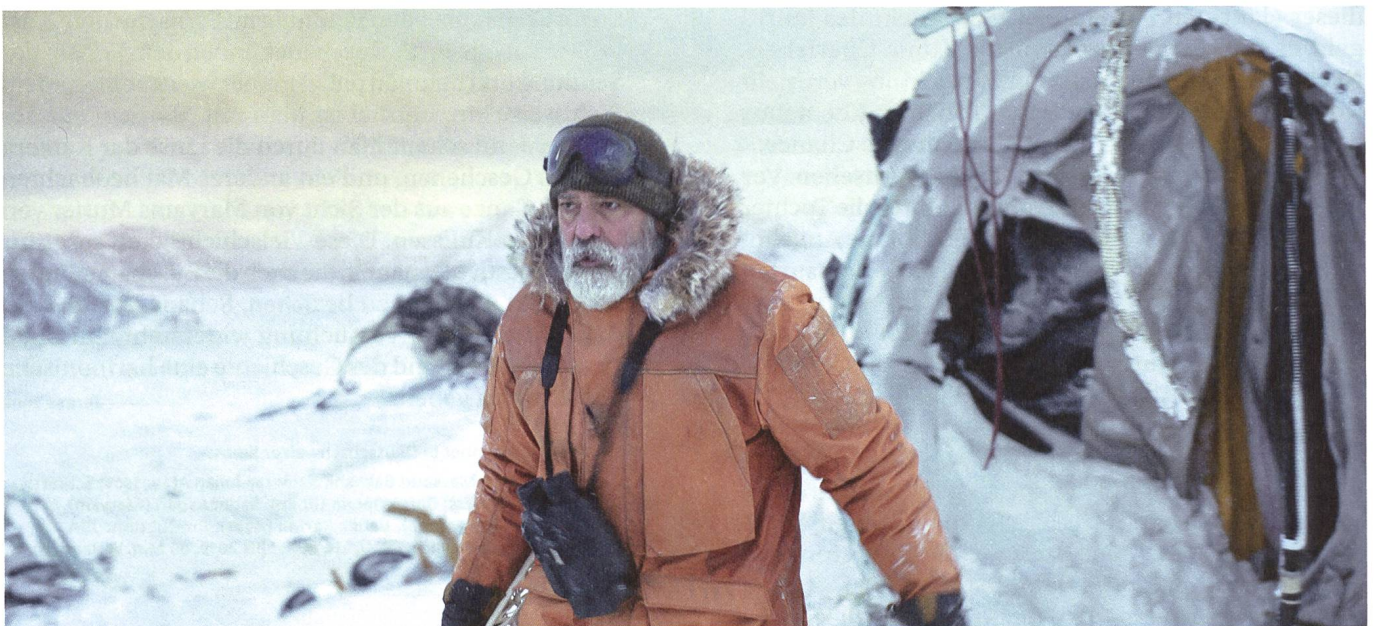
Yalda mit Sadaf Asgari



Yalda Regie: Massoud Bakhshi



The Midnight Sky Buch: Mark L. Smith



The Midnight Sky Vorlage: Lily Books-Dalton

The Midnight Sky



Der Menschheit droht in wunderschönen Bildern ihre letzte Chance für ein Überleben verloren zu gehen. Ein einsamer Held kann das ändern. Mit George Clooney hinter und vor der Kamera löst der Film das Versprechen eines spannenden Plots aber leider nicht ein.

George Clooney

Die Story von *The Midnight Sky* verspricht klassischen Science-Fiction-Stoff: Weil die Welt einmal mehr untergeht, ist die Menschheit auch wieder vom Aussterben bedroht. Zwar ziehen sich die Erdbewohner_innen in unterirdische Bunker zurück, wir aber wissen, dass sie kurz vor ihrem unvermeidlichen Untergang stehen. Doch natürlich gibt es da noch irgendwo einen Helden, der die menschliche Spezies retten kann.

Die Crew des Raumschiffs *Aether* hat einen bewohnbaren Planeten gefunden und befindet sich mit dieser grossen Botschaft gerade auf dem Weg nach Hause, als die Erde in Flammen aufgeht. Nun gilt es, die fünf Rückkehrer_innen zu warnen, damit diese wieder umdrehen und in der Nähe von Jupiter eine neue Population gründen können. Eine Landung auf der Erde würde auch für sie den Tod bedeuten.

The Midnight Sky ist George Clooneys erster Film für Netflix, und der alte Hollywoodstar scheint sich bei seinem Deal mit dem Streamingkonzern ziemlich gute Konditionen ausbedungen zu haben. Denn Netflix liess ihn mit dem eigensinnigen Sternforscher Augustine Lofthouse nicht nur die Hauptrolle spielen, sondern auch noch Regie führen und obendrein als Produzent amten. Dass der Film damit eine ziemlich Clooney-lastige Angelegenheit geworden ist, bräuchte nichts Schlechtes zu sein: Dass er gute Filme produzieren kann, hat Clooney mit *The American* bewiesen, und mit *The Ides of March* und *Good Night, and Good Luck* ist er auch als Regisseur zu Recht gelobt worden. Bei *The Midnight Sky* geht die Clooney-Show aber nicht

annähernd so gut auf. Der Regisseur Clooney überlässt dem Darsteller Clooney viel zu viel Raum. Der spielt den verzweifelden, whiskytrinkenden Forscher im Holzfällerhemd zwar engagiert und ohne Eitelkeiten, kann damit aber nicht darüber hinwegtäuschen, dass es seiner Figur an psychologischer Tiefe mangelt.

Am Anfang dreht sich alles darum, wie Lofthouse als letzter Mann in einem Observatorium zurückbleibt und abwartet, was passiert. Gegengeschnitten wird das mit Sullivan, die im Weltraum verzweifelt auf ein Zeichen von der Aussenwelt wartet. Aufgrund der Geschehnisse auf der Erde hat ihr Schiff sämtlichen Funkkontakt verloren und treibt orientierungslos durch den offenen Weltraum. Dass in diesen Anfangsszenen kaum gesprochen wird und nur wenig Musik läuft, schafft eine bedrohliche Spannung, obwohl fast nichts passiert. Aber es bleibt etwa im Dunkeln, warum Augustine Lofthouse schon von Anfang an ein gebrochener Mann ist. Und das, was ihn mit der Raumschiffpilotin Sullivan (Felicity Jones) verbindet, erfahren wir erst in den letzten fünf Minuten in einer Art emotionalem Schnelldurchlauf. Warum? Weil es der Held bis zu diesem Zeitpunkt vermeidet, seinen Namen zu verraten. Warum? Das wiederum bleibt eines der seltsamen Geheimnisse dieses Films. Die Nachvollziehbarkeit kommt darin des Öfteren deutlich zu kurz: Es fehlt dem Film an menschlichen Schicksalen, die für Drama sorgen könnten. Es fehlt die Liebe, die Freiheit oder sonst eine grosse Idee, für die der Held sich opfert. So aber wird sein Heldentum abgehandelt wie ein Pflichtstoff.

Statt dass der Film die charakterlichen Eigenschaften seiner Figuren ausdifferenziert, arbeitet er immer wieder mit visueller Überwältigung, und zwar durchaus mit Erfolg. Der Kameramann Martin Ruhe (*Control*, *The American*) liefert spektakuläre Bilder von polaren Landschaften und vom Sternenhimmel. Auch die Aufnahmen aus dem Inneren von *Aether* sind grandios. Die Szenen sind zum Teil so gut eingefangen, dass sie durchaus an die ästhetische Qualität von Christopher Nolans *Interstellar* herankommen. Nur machen die schönen Kameraeinstellungen leider nicht wett, dass nicht nur die Figuren oberflächlich, sondern auch der Plot ziemlich dünn ist. Stattdessen setzt der Film auf Action: Auf seinem Weg zum nächstgrösseren Observatorium setzt er Lofthouse etlichen Gefahren aus, die der ohnehin angeschlagene Forscher nur mit grösster Mühe übersteht. Oder dann lässt er das Raumschiff *Aether* durch einen Meteoritengürtel rasen und wegen einer beschädigten Satellitenschüssel erneut den Kontakt zur Erde verlieren. *The Midnight Sky* ist am Ende zwar schön anzusehen, inhaltlich aber ziemlich beliebig.

Oliver Camenzind

Ab 10. Dezember in Deutschschweizer Kinos und ab 23. Dezember auf Netflix.

→ Regie: George Clooney; Buch: Mark L. Smith; Vorlage: Lily Brooks-Dalton; Kamera: Martin Ruhe; Musik: Alexandre Desplat; Darsteller_in (Rolle): George Clooney (Augustine); Felicity Jones (Sullivan); David Oyelowo (Adewole); Produktion: Truenorth Productions, Netflix u.a.; USA 2020. 112 Min. Verleih CH: Ascot Elite. Streaming CH: Netflix.

Contra



Ein rassistischer Professor und eine maghrebinische Studentin finden im erzwungenen Ringen zu gemeinsamem Boden. Regisseur Sönke Wortmann zeigt, dass die französische Vorlage im deutschen Nachbarland genauso relevant ist.

Sönke Wortmann

Naima Hamid kommt zu spät, ausgerechnet am ersten Tag des ersten Semesters ihres Jurastudiums. Der Hörsaal ist voll besetzt, Professor Richard Pohl könnte die kleine Störung übergehen und mit seiner Vorlesung fortfahren. Stattdessen beschämt er die junge Frau mit nordafrikanischem Migrationshintergrund und weist sie auf ihre Unpünktlichkeit hin. Schlimmer noch: Hier ein abfälliges Wort über zu grosse Nasen, dort eine unpassende Bemerkung über muslimische Frauen. Naima ist ob der fremden- und frauenfeindlichen Beleidigungen sprachlos und kann ihre Wut kaum zügeln. Allerdings hat ein Kommilitone die Entgleisungen des Professors mit dem Smartphone aufgenommen und ins Netz gestellt, der interne Skandal ist öffentlich – sehr zum Unwillen des Universitätsdekans Alexander Lambrecht. Der ist aber bereit, seinem alten Weggefährten eine letzte Chance zu geben. Wenn es Pohl, dem begnadeten Rhetoriker, gelingt, Naima erfolgreich für einen bundesweiten Debattierwettbewerb zu coachen, hätte sich die Sache mit dem Disziplinarausschuss erledigt. Pohl ist über dieses Arrangement entsetzt, Naima nicht minder. Zu unterschiedlich sind ihre Temperamente. Trotzdem raufen sich die Streithähne zusammen. Naima erkennt die Chance, von einem zwar zynischen, aber doch klugen Rhetoriker zu lernen. Pohl hingegen findet immer mehr Spass daran, sein Wissen weiterzugeben.

Wem die Geschichte bekannt vorkommt: Yvan Attal hatte sie bereits 2017 unter dem Titel *Le Brio* verfilmt, in Deutschland lief sie als *Die brillante Mademoiselle Neïla*. Sönke Wortmann, der bereits mit *Der Vorname*

eine französische Vorlage adaptierte, übertrug sie nun auf deutsche Verhältnisse. Das ergibt durchaus Sinn, hat sich doch mittlerweile die Erkenntnis durchgesetzt, dass Deutschland, ebenso wie Frankreich, ein Einwanderungsland ist. Wortmann bleibt *Le Brio* bis in einzelne Szenen hinein treu. Eine respektvolle Hommage an das Original, die die Perspektive nicht verschiebt, sondern gleichberechtigt dieselbe Problematik – das Verhältnis von Einheimischen und Migrant_innen – in unterschiedlichen Ländern beschreibt. Der Professor ist nämlich hier wie dort ein desillusionierter Dinosaurier, der die kulturelle Leistung seines Landes hochhält und die Unterlegenheit muslimischer Kulturen schon an ihrer Unpünktlichkeit festmachen will. Es wird also im Folgenden darum gehen, Unterschiede auszuhalten und Vorurteile abzubauen, Rassismus zu benennen und Integration zu ermöglichen.

Zuallererst ist *Contra* aber ein Film über die Macht des Wortes, nicht nur des feinziselierten, sondern auch des lauten, verschleiernden Wortes. Worte lügen, sie lenken vom Thema ab, sie bauen – frei nach Schopenhauers «Eristischen Dialektik» und seiner 38 Kunstgriffe – woanders ein Schlachtfeld auf, das mit dem ersten nichts zu tun hat. Dabei geht es nicht immer um die Wahrheit, sondern darum, bei Disputen die Oberhand zu behalten. Manchmal muss man sich auch Gehör verschaffen. So lässt Pohl Naima in einer vollbesetzten U-Bahn oder auf einem belebten Platz ihre Argumente so laut vortragen, dass er sie von Weitem noch hören kann. Worte können auch beleidigen, das will ebenfalls gelernt sein. Naima erweist sich bei einem «Beschimpfungsduell» mit ihrem Lehrer als ebenbürtige, fantasievolle Gegnerin, weil sie ihre maghrebinische Kultur nicht verleugnet. Eine Eigenständigkeit, mit der sie dem «Pygmalion»-Stoff, der der Figurenkonstellation zugrunde liegt, Paroli bietet.

Mit der Geschliffenheit der Dialoge macht *Contra* Spass und unterhält ebenso intelligent wie komisch. Grossen Anteil daran haben auch die Schauspieler_innen. Während Nilam Farooq mit ihrer frech-forschen Art für ihre Figur einnimmt, profitiert Christoph Maria Herbst von seiner Erfahrung als Stromberg aus der gleichnamigen Fernsehserie (2004–2012): missgünstig, zynisch, gemein. Bis sich das Geheimnis seiner Figur offenbart und so Raum schafft für Gemeinsamkeit auf Augenhöhe. Wenn Pohl und Naima gemeinsam zu Bill Withers' Song «Use Me» tanzen, um sich die Aufregung vor einem öffentlichen Auftritt zu nehmen, ist dies ein emblematisches Bild. Kurz darauf wird Naima ihre vielleicht wichtigste Verteidigungsrede halten. Sie hat gelernt, sprachlich auf die Pauke zu hauen. Und – mit einem von Schopenhauers Tricks – das Positive durch sein Gegenteil zu erklären.

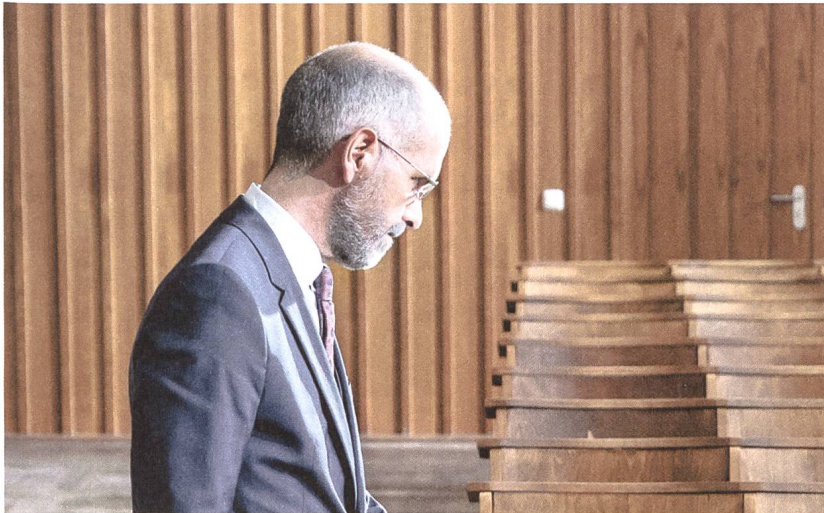
Michael Ranze

Ab dem 23. Dezember in Deutschschweizer Kinos.

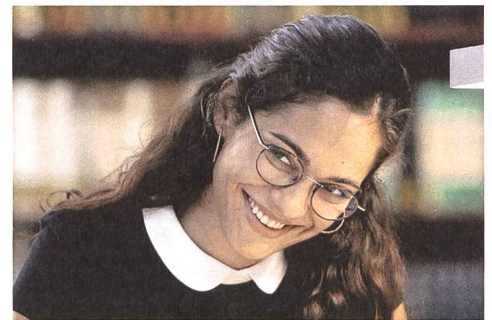
→ Regie: Sönke Wortmann; Buch: Doron Wisotzky; Kamera: Holly Fink; Schnitt: Martin Wolf; Musik: Martin Todsharow; Darsteller_in (Rolle): Christoph Maria Herbst (Richard Pohl), Nilam Farooq (Naima), Hassan Akkouch (Mo); Produktion: Constantin Film, SevenPictures Film; D 2020. 108 Min. Verleih CH: Praesens Film.



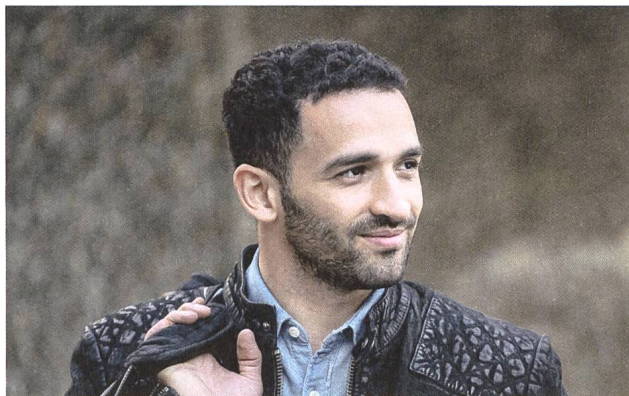
Contra Regie: Sönke Wortmann



Contra mit Christoph Maria Herbst



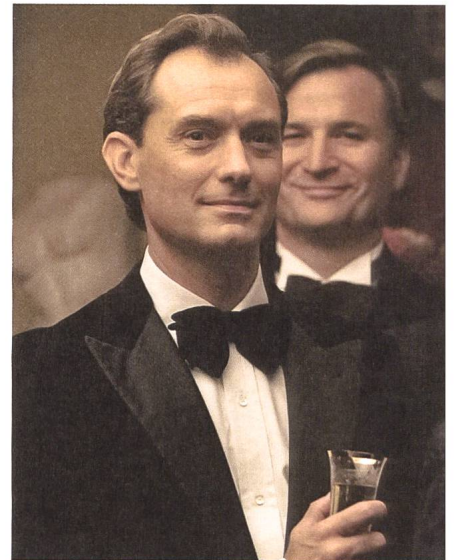
Contra mit Nilam Farooq



Contra Buch: Doron Wisotzky



The Nest Regie: Sean Durkin



The Nest mit Jude Law



The Nest Kamera: Mátyás Erdély



The Nest mit Carrie Coon

The Nest



Ein Zuhause, das keines ist. Das ist der Grundkonflikt von Sean Durkins Familiendrama. Auch in seiner zweiten Spielfilmregiearbeit beweist der Kanadier ein gutes Auge für Mood und Figurenzeichnung.

Sean Durkin

Die Musik, ein langsam wegzoomender Kamerablick durch die Scheibe; die Parameter suggerieren schon zu Beginn, dass in Sean Durkins *The Nest* etwas ausser Balance geraten ist. Durkin war vor Jahren mit seinem Indiethriller *Martha Marcy May Marlene* (2011) dem Sundance-Publikum aufgefallen; jetzt legt der kanadische Regisseur nach, mit diesem erst zweiten Spielfilm (dazwischen hat er Serien gedreht), einem melancholischen Familiendrama.

Es sind die Achtziger, in einem wunderschönen Haus wohnt Rory (Jude Law) mit seiner Familie, die zwei Kinder albern wohl am Tisch, aber dazwischen gibt es immer wieder Leerpausen, verdächtig viel Ruhe und Distanz. Routine auch, Langeweile, die man bei den vielen lange gehaltenen Close-ups in den Gesichtern in Ruhe studieren kann. Dann möchte Rory zurück nach London, wo er herkommt, um sich weiterzuentwickeln, und, wie er meint, um «real money» zu machen. Doch seine amerikanische Frau Allison (Carrie Coon) ist alles andere als begeistert, denn das schöne Haus, das ruhige Leben in Amerika scheint ihr Traum gewesen zu sein. Der Grundkonflikt ist nach den wenigen Filmminuten in *The Nest* also gelegt: Der Vater möchte dieses schöne Nest, das sie gebaut haben, verlassen – um ihr ein neues zu bauen. Sie möchte bleiben.

Dann muss sich Allison von ihrer eigenen Mutter vorwerfen lassen, «kompliziert» zu sein, von ihr wird erwartet, dass sie ihren Job, ihre Hobbys aufgibt. Es sind die Achtzigerjahre: Ihr Mann und die Schwiegermutter finden, sie solle gar nicht arbeiten. Sie sehen sich die

wunderbaren Villen an – noch schöner als ihr jetziges Anwesen –, die sie in England beziehen könnten, doch Allison mag sich mit der Idee nicht richtig anfreunden. Wessen Traum lebt sie hier? Immerhin: Die Kinder scheinen begeistert vom englischen Landhaus. Und der erbarmungslos ambitionierte und scheinbar machthungrige Rory geniesst die Gesellschaft gewichtiger Businessmänner beim Lunch: eine Ermächtigung.

Gemächlich tastet sich *The Nest* an den Ehekonflikt heran, die Hauptdarsteller_innen tragen durch den Film. Besonders Coon in ihrer Rolle als unterforderte, allzu selbstständige Frau besticht. Wie ein Fremdkörper watet sie durch das viel zu grosse und nur spärlich möblierte Haus, bei den Dinnerpartys sticht sie heraus. Schnell hätte ihre Rolle der gelangweilten Hausfrau zum Stereotyp werden können; doch dieser Verlockung widersteht auch das Drehbuch. Coon spielt die Frau mit Nuance, ihr Unwohlsein demonstriert sie mit Nachdruck. *The Nest* schafft es so, nicht in die Falle zu tappen und auch das Duell «dominanter Mann – dominante Frau im historischen Setting» nicht allzu standardisiert durchzuspielen. Stattdessen macht er deutlich, wie bemühend eine kontinenteübergreifende Liebe sein kann, wie anstrengend das Länder-Hopping. Der Film ist nicht interessiert an den ganz grossen Konflikten. Sondern am Subtilen: Man ist im Haus, aber eben nicht zu Hause.

Auch Jude Law geht auf in der Rolle des ambitionierten Geschäftsmanns; getrieben, mit Geltungsdrang, talentiert. Auch seine Welt bröckelt, wenn er zu Hause nicht geschätzt wird. Er will jemand anders sein, als er eigentlich ist. Im Glasbüro sitzt er einmal für einen kurzen Moment zusammengesunken im Stuhl; ein Deal ist geplatzt, man sieht sein wahres Ich, bevor er sich eine Sekunde später wieder aufrichtet, mit einem neuen Blitzeinfall, der ihm schnelles Geld bringen soll. Das ist gelungenes Drama in kleinen Gesten. Selina Hangartner

Ab dem 17. Dezember in Deutschschweizer Kinos.

→ Regie, Buch: Sean Durkin; Kamera: Mátyás Erdély; Schnitt: Matthew Hannam; Musik: Richard Reed Parry; Darsteller_in (Rolle): Jude Law (Rory O'Hara), Carrie Coon (Allison O'Hara), Oona Roche (Samantha O'Hara), Charlie Shotwell (Ben O'Hara); Produktion: Element Pictures, BBC Films, Elevation Pictures, FilmNation Entertainment; GB, CA 2020. 107 Min. Verleih CH: Ascot Elite.

Von Heulsusen und Herrenmenschen

Eine Dramaserie rund um die Schweizer Verwicklungen mit dem untergegangenen Dritten Reich. SRF knüpft damit an eine historische Aufarbeitung im Film an, die seit den Siebzigerjahren das Bild des Landes revidieren.

SRF wagt mit Frieden Nazi- aufarbeitung

Sex und Nazis ziehen immer. Die ungeschriebene Maxime des Boulevardjournalismus gilt für einmal auch für das Schweizer Fernsehen. Wobei sich die 8,4 Millionen teure und von Arte mitproduzierte SRF-Miniserie Frieden nicht gerade bemüht, sich reisserisch zu verkaufen. Im Gegenteil – Drehbuchautorin Petra Volpe legt mit dem Titel, wie schon bei ihrem Erfolgsfilm Die göttliche Ordnung, eine falsche Fährte: Eine fiktionale Miniserie über den Frieden nach dem Ende des verheerendsten Kriegs aller Zeiten? Über eine Schweiz, die im Gegensatz zu Europa intakt erstrahlte? Der Titel scheint schon alles zu erzählen, was man vom Staatssender erwarten kann: Eine patriotische Wohlfühlwelt, die die redlichen Bemühungen eines von den grossen Umwälzungen weitestgehend verschonten Binnenstaats beleuchtet.

Schmutzige
Geschichte

Aber eben, es geht ja um Sex und Nazis. Also hauptsächlich um Nazis, Sex spielt in den jugendfreien Vierzigerjahren und im SRF-Hauptprogramm nach wie vor eine untergeordnete Rolle. Die gefallenen Herrenmenschen sind dafür der Dreh- und Angelpunkt der Erzählung. Über sechs Episoden tischt die Serie grosszügig Konflikte auf, die sich im Grunde um drei Exponent_innen einer Familie und ihre Verandelungen mit den Ruinen des Dritten Reichs drehen: den jungen Unternehmer, der sich die Zukunft seiner vom Schwiegervater übernommenen Spinnerei mit dreckigem Geld und Personal aus Nazibeständen kauft (Max Hubacher), seine Frau, die ihr ganzes Herz in ein Heim mit Kindern aus dem

KZ Buchenwald steckt (Annina Walt), und seinen Bruder, den gebrochenen Soldaten, den seine Erlebnisse an der Grenze wiederum zur Nazijagd antreiben (Dimitri Stapfer). Im Verlauf wird der moralische Kompass dieser Figuren auf dem Spektrum zwischen skrupellosem Onkel/Nazianwalt und perspektivenlosen KZ-Überlebenden, die einmal mehr zum Spielball der Politik werden, auf die Probe gestellt.

Frieden wirbelt in diesem dichten Set-up gleich in mehreren dunklen Ecken der Schweizer Nachkriegszeit Staub auf. Angeprangert werden nicht nur die unrühmliche Grenzpolitik und die fragwürdigen «humanitären Gesten» von Bund und Schweizerischem Rotem Kreuz, sondern auch die zuvorkommende Behandlung gefragter Naziwissenschaftler zum Wohl der Schweizer Wirtschaft und die schützende Hand, die man trotz internationalem Druck über finanzstarke Kriegsverbrecher hielt. Eine Polemik, wie 1976 noch Richard Dinos und Niklaus Meienbergs Die Erschiessung des Landesverrätters Ernst S., löst Frieden damit freilich nicht mehr aus. Auch an Markus Imhoofs emotionales Schwergewicht Das Boot ist voll aus dem Jahr 1980 kommt die Serie nicht heran. Doch das ist auch nicht das Ziel.

SRF bettet die fiktionale Verarbeitung der Nachkriegszeit dafür umsichtig in einen Schwerpunkt ein: Mit dem Start der Serie Anfang November strahlte der Rundfunk mit je einem Dok über die Verwicklungen der EMS-Chemie mit nazideutschen Chemikern und dem Umgang mit den echten Buchenwald-Kindern die gewichtigen Hintergründe zu Frieden aus. Mit einer Sendung, in der junge Leute, die laut Anmoderation «fame sind und sonst als Reporterinnen oder Rapper glänzen, zusammen ein Frieden-Brettspiel spielen, versuchte man die historischen Themen auch einem jungen Publikum schmackhaft zu machen. Die Sendung wirkt leider etwas bemüht cool, doch vielleicht ist sie nötiger denn je. Schon im Mai, zum eigentlichen Anlass des 75. Jubiläums des Kriegsendes, gab es zudem einen Kulturplatz zum Schwerpunkt und im Radio konnte man den Erzählungen der Kinder von Auslandschweizer_innen und ihrer Erlebnisse zu Kriegsende horchen.

Die pädagogische Komponente dieses Megaprojekts ist also nicht zu unterschätzen. Selbst die Schauspieler_innen erwähnen im Making-of mehrmals, wie wenig man doch in der Schule über die Schweizer Rolle im und nach dem Zweiten Weltkrieg gelernt habe.

Weinende Männer,
heulende Trolls

Pädagogisch wertvoll sind auch die Darstellungen der Geschlechterrollen in Frieden. Mehr als einmal ergeben sich nämlich Sichtweisen, die noch nicht so lange Mainstream sind. Die an die amerikanische Kriegsreporterin Lee Miller erinnernde Journalistin (Lou Strenger) etwa läuft dem Schweizer Ermittler, der eher nahe am Wasser gebaut ist, in Sachen Toughness leicht den Rang ab. Und statt seiner Frau weint sich auch der junge Patron in den Schoss seiner Gattin, als ihre Beziehung kriselt. Dass es nicht andersrum sein muss, sollte zwar im Jahr 2020 nicht mehr erwähnenswert sein, in einem historischen Drama ist die Umkehrung der Rollenklischees aber umso gewichtiger. Frieden ist klar für ein heutiges Publikum geschrieben, das mit der Erfahrung der emanzipatorischen Bewegungen der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts auf Zwänge und Lebensumstände zurückblickt, die nach Rebellion schreien.

Nichtsdestoweniger füllten sich die Kommentarspalten im «Blick» mit dem Vorwurf, die Serie sei nichts als «linke Propaganda», und dass man die Geschichte doch endlich ruhen lassen solle – die Macher_innen wird die Polemik gefreut haben, erhofft man sich doch wohl insgeheim von der kritischen Heimatserie doch eine gesellschaftliche Diskussion über die angerissenen Themen.

Das zeigt sich auch an dem Verweis ganz zum Schluss der Serie: Nachdem ihm der Nazischerge Wilhelm Scholz (Stephan Bissmeier) mit seinen Millionen gewaschener Reichsmark durch die Lappen und ab nach Argentinien gegangen ist, hält der verbossene, junge Ermittler ein Dossier zu Friedrich Kadgien in der Hand. Die rechte Hand des Reichswirtschaftsministers Göring, der beste Verbindungen zur Schweizer Wirtschaft und Politik hatte und nach Kriegsende für fast vier Jahre im aargauischen Baden gemeldet war, ist zweifellos Pate für die Figur Scholz gestanden – hierzulande aber kaum bekannt.

Ein moralisches Nebelmeer

Aber: Alles historische Gewicht nützt nichts, wenn die Fiktion nichts taugt. Lohnt es sich also, sich durch sechs Stunden Familiendrama mit moralischen Schlaglöchern zu bingen? Frieden ist alles in allem eine sorgfältig durchkomponierte Erzählung, das Arrangement der Figuren wirkt auf den ersten Blick dennoch etwas



prototypisch verfilzt, doch in der Schweiz, wo die Wege vom scheinbar heilen Land bis hin zum Polit- und Wirtschaftsfilm bekanntlich kurz sind, wirkt dies glaubwürdig genug. Überzeugend ist aber vor allem die Figurentwicklung, hier hat man einiges von zeitgenössischen Serien aus Übersee gelernt: Die traumatisierende Backstory des ehemaligen Grenzsoldaten und bundesanwaltschaftlichen Ermittlers wird gemächlich aufgedeckt, langsam und in Schlaufenbewegungen driftet auch der gutmütige Bruder und junge Patron erst in den moralischen Sumpf hinab. Selbst seine empathische Frau lügt und betrügt, obwohl sie doch nur Gutes will. Die Hauptfiguren reagieren auf Zwänge und Umstände, gehen mit guten Absichten ihren Interessen nach und kompromittieren sich in der Folge.

Die drei Millennials, von denen sie gespielt werden, bewegen sich souverän durch die Lebenswelt ihrer Grosseltern. Dimitri Stapfer etwa, als Ermittler und verlorene Seele, geht geradezu auf in seiner Rolle und im verrauchten Dekor, ausgestattet mit Trenchcoats, Oldtimern, Bakelit-Telefonhörnern und der Flasche Schnaps zum Frühstück. Es sei ihm nach seiner etwas unglücklichen Rolle als homosexueller Lover in *Beyto* vergönnt. Annina Walt hatte die schwere Balance zu finden zwischen emanzipierter Industriellentochter und naiver Weltverbessererin. Das glückt ihr auf der emanzipierten Seite etwas besser als auf der naiven, dennoch verfolgt man ihre Dilemmata über die sechs Folgen hinweg gespannt mit. Alles in allem harmonisiert der Cast sehr gut, Anziehung und Antipathie wachsen natürlich und erklären sich aus der Erzählung heraus; die schweizerdeutschen Dialoge fliessen mit den Emotionen der Darsteller_innen und schleudern einen als Muttersprachler_in nur ganz selten auf die verwirrende Metaebene der Fremd- und Selbstscham.

SRF hat mit *Frieden* also einiges richtig gemacht: ein gutes Drehbuch, glaubwürdige Konflikte, ein guter Cast und ein scheinbar bekanntes Thema, das überraschend neu daherkommt. Das Medienecho war denn auch überwiegend positiv. Man darf sich unter diesen Vorzeichen auf weitere fiktionalisierte Geschichtslektionen freuen. Wie wär's zum Beispiel mit der *Crypto AG*? Michael Kuratli

- *Frieden* und die Dokumentationen rund um das SRF-Projekt sind auf der neuen SRG-Streamingplattform Play Suisse zu sehen. Podcasts und weitere Sendungen zum Themenschwerpunkt 75 Jahre Kriegsende auf SRF Play.



Heikle Fragen im Kalten Krieg

Es ist der erste einheimische Beitrag, der einen unvoreingenommenen Blick auf die Rolle in der Kriegszeit wirft. Er kam erst spät zu Ruhm. Ein Blick auf die neu aufgelegte Nestbeschmutzung des Heimatfilmers Franz Schnyder.

Franz Schnyders Der 10. Mai

Franz Schnyder war mit *Uli der Knecht* (1954) und *Uli der Pächter* (1955) bei der Fachkritik und beim Publikum äusserst erfolgreich, doch mit dem kitschigen Melodram *Zwischen uns die Berge* (1956), einer Auftragsarbeit nach fremdem Drehbuch, erlebte er einen künstlerischen Absturz. Um sich für künftige Produktionen unabhängig zu machen, gründete er Ende

Mai 1957 zusammen mit dem Filmkaufmann Henrik Kaestlin und dem Filmproduzenten Lazar Wechsler die Neue Film AG. Das erste Projekt der neuen Produktionsgesellschaft sollte einen aktuellen Stoff behandeln: die Ereignisse rund um den 10. Mai 1940, jenen Tag, als Hitlers Wehrmacht die Beneluxstaaten überfiel und auch in der Schweiz eine deutsche Invasion befürchtet wurde. Während der Arbeit am Drehbuch (an dem neben Schnyder der Schriftsteller und «Du»-Redaktor Arnold Kübler und der österreichische Theaterautor Wilhelm Michael Treichlinger beteiligt waren) war im November 1956 der ungarische Volksaufstand ausgebrochen, was nicht ohne Wirkung auf das Filmprojekt bleiben sollte.

Zwiespältige Erfahrungen

Der 10. Mai spielt an *einem* Tag (beziehungsweise innerhalb von 24 Stunden), der Film zeichnet mosaikartig Ereignisse in jenem Zeitabschnitt nach. Als Katalysator und teilweise auch als Kommentator dient dabei der deutsche Flüchtling Werner Kramer (Heinz Reincke), der frühmorgens schwimmend den Rhein überquert und anschliessend versucht, sich nach Zürich zu seiner Kindheitsfreundin

Anna Marti (Linda Geiser) durchzuschlagen. Kramers Erfahrungen mit der schweizerischen Zivilbevölkerung sind zwiespältig: Der Lastwagenchauffeur Neuenschwander (Max Haufler) nimmt ihn zwar verbotenerweise mit und lädt ihn zum Mittagessen ein, lässt ihn aber, als am Radio in den Mittagsnachrichten vom deutschen Einmarsch in Holland berichtet wird, brüsk sitzen. Und Annas verwitweter Schwager Albert Widmer (Fred Tanner), ein Angestellter der städtischen Verkehrsbetriebe, solidarisiert sich wohl mit den holländischen Opfern, will aber aus Eifersucht Kramer bei der Polizei anzeigen.

Indem er seinen Blick in *Der 10. Mai* auf Alltagsszenen richtete, stellte Franz Schnyder verschiedene patriotische Klischees infrage. So ist die Schweiz keineswegs das geschlossene, abwehrbereite Land, wie es sich in den Filmen im Dienst der geistigen Landesverteidigung präsentierte. Angst, Nervosität und Eigennutz bestimmen die Handlungsweise der Bevölkerung, wobei die Oberklasse um einiges schlechter abschneidet als das sogenannte einfache Volk. Reiche Mitbürger_innen, die sich ins Landesinnere absetzen wollen, blockieren mit ihren vollgestopften Automobilen die Zufahrtsstrassen in

die Innerschweiz und schrecken in Einzelfällen auch nicht vor Bestechung zurück, um freie Fahrt zu erhalten.

Die Konzentration auf private Episoden bewirkt freilich auch, dass im Film weder Politik noch Behörden infrage gestellt werden. Die Beamten sind sogar erstaunlich hilfsbereit, allerdings vornehmlich auf einer privaten, ausserdienstlichen Ebene, so etwa Bahnwärter Tschumi an der Landesgrenze (Emil Hegetschweiler). Er bietet dem geflohenen Kramer Kaffee an und lässt ihn laufen: «Wenn ich wiederkomme, sind Sie nicht mehr da, und ich habe Sie nie gesehen.»

Die Uraufführung von *Der 10. Mai* fand am 18. Oktober 1957 im Zürcher Kino Capitol statt. Die Kritik lobte das Werk praktisch einhellig, doch der Film floppte an der Kinokasse. Auf dem Höhepunkt des Kalten Krieges (der Volksaufstand in Ungarn und dessen Niederschlagung durch die Sowjetarmee lagen weniger als ein Jahr zurück) war das Schweizer Publikum nicht bereit, sich auf eine selbstkritische Befragung einzulassen. Das war auf oberster politischer Ebene nicht anders: In Bern verweigerte man dem Film die Anmeldung für die Berlinale 1958. «Mit schmutziger Wäsche geht man nicht ins Ausland» war, wie sich Schnyder 1977 in einem Interview erinnerte, die lakonische Begründung für den negativen Entscheid. Sein Werk lief dann ausser Konkurrenz in Berlin, immerhin als Eröffnungsfilm der Veranstaltung.

Retour à Gotthelf

Schnyder als Regisseur und Produzent von *Der 10. Mai* blieb auf einem Schuldenberg von 340 000 Franken sitzen (wobei mitspielte, dass es sich beim Film für die damaligen Verhältnisse um eine Grossproduktion handelte, in der alles, was im Schweizer Film Rang und Namen hatte, zu einem Auftritt kam, teilweise in äusserst kurzen Nebenrollen). «*Retour à Gotthelf*» hiess nun die Parole für Schnyder: 1958 kam *Die Käserei* in der Vehfreude ins Kino (in der BRD unter dem Titel *Wildwest im Emmental* lanciert), 1960 Anne Bäbi Jowäger: *Wie Jakobli zu einer Frau kommt*, 1961 dessen Fortsetzung *Jakobli und Meyeli*, 1962 die *Anne Bäbi Jowäger*: Gesamtfassung, und 1964 schliesslich *Geld und Geist* (der einzige Gotthelf-Film in Farbe). Es waren allesamt Kassenschlager.

Fast zwei Jahrzehnte nach der Uraufführung erlebte *Der 10. Mai* ein kaum erwartetes Comeback: Mitte der Siebzigerjahre waren der Zweite Weltkrieg und insbesondere die Schweizer

Flüchtlingspolitik ins öffentliche Interesse gerückt. 1967 war Alfred A. Häslers bahnbrechendes Buch «*Das Boot ist voll*» erschienen, 1975 gelangte Rolf Lyssys Film *Konfrontation* in die Kinos, und im Januar 1976 erlebte Die Erschiessung des Landesverrätters Ernst S. (Richard Dindo, Niklaus Meienberg) an den Solothurner Filmtagen seine Erstaufführung.

Für Schnyder schien damit der Moment für eine Neulancierung seines Films von 1957 gekommen. Er kürzte dafür die ursprüngliche Version um gut acht Minuten, wobei er auch Passagen entfernte, die 1957 die Flüchtlingspolitik in allzu rosigem Licht erscheinen liessen. Der grösste Eingriff betraf den Anfang des Films: Weil 1976 beim Publikum die Kenntnis der politischen Lage vom Frühjahr 1940 nicht mehr automatisch vorausgesetzt werden konnte, fügten Schnyder und Heinrich Haller (der beim Schnitt assistierte) eine vierminütige Montage aus deutschen Ufa-Wochenschauen ein, welche zentrale Momente von Hitlers Machtergreifung 1933 bis zum Einmarsch in Holland 1940 thematisierte.

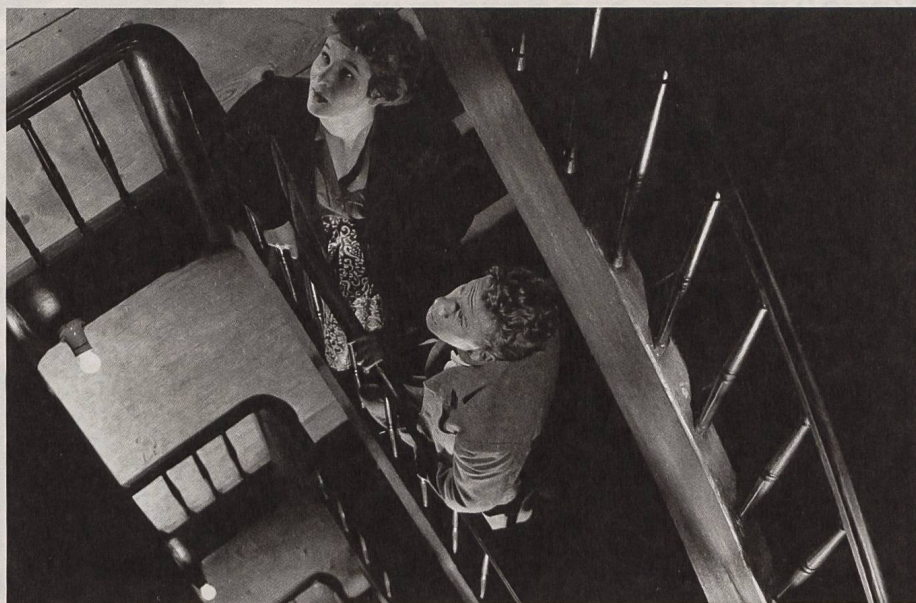
Mustergültige Restauration

Bei der Neubearbeitung zerstörte Schnyder das Originalnegativ von *Der 10. Mai*, was die nachmalige Restaurierung des Films enorm erschwerte. Die vollständige Fassung der 1957er-Version wurde erst nach langem Suchen auf einer 16mm-Kopie gefunden. Umgekehrt kam während der mehrjährigen Nachforschungen in Wiesbaden eine dritte Fassung des Films zum Vorschein, jene, die 1958 an der Berlinale und hernach in der BRD im Kino gezeigt wurde. Sie war in (Schweizer-)Hochdeutsch synchronisiert und

enthielt an etlichen Stellen einen zusätzlichen Offkommentar, mit dem eine Parallele von 1940 zur aktuellen Situation im Kalten Krieg gezogen wurde, so auch gleich zu Beginn: «Die Schweiz wird [...] einer plötzlichen und tödlichen Bedrohung gegenüberstehen, die wie heute, fast zwanzig Jahre später, auch jedes freiheitsliebende Volk gefährden kann. Deshalb erzählen wir die Geschichte vom 10. Mai 1940.»

Die kürzlich erschienene Doppel-DVD enthält nun erstmals alle drei Versionen, dies in digital restaurierter Bildqualität und im 16:9 Bildformat, das auch Schnyder vorsah. Eine Wieder- oder Erstbegegnung mit *Der 10. Mai* lohnt sich nicht nur aus historischem Interesse: Schnyers Meisterwerk überzeugt durch eine abwechslungsreiche Erzählweise sowie durch Detailtreue und atmosphärische Dichte. Ein flüssiger Schnitt (Hans Heinrich Egger) verknüpft Aktuelles mit Alltäglichem und wechselt elegant zwischen verschiedenen Schauplätzen. Speziell erwähnenswert sind die Nachtaufnahmen (Kamera: Konstantin Tschet) und, angesichts der exquisiten Besetzung wenig erstaunlich, die schauspielerischen Leistungen. Felix Aeppli

Die neue DVD-Ausgabe von Praesens-Film enthält *Der 10. Mai* in dreifacher Fassung: Neben der Urfassung von 1957 auch die bundesdeutsche von 1958/59 unter dem (damaligen Original-)Titel *Die Angst vor der Gewalt* sowie die Neufassung von 1976, gelegentlich auch «*Director's Cut*» genannt, unter dem Doppeltitel *Die Angst vor der Gewalt – Der 10. Mai*. Zum umfassenden Bonusmaterial zählen ein 32-seitiges Booklet, «*Personentafeln*» zu über fünfzig Rollen, detaillierte Locations der Innen- und Aussenaufnahmen (Texte und Tafeln Andreas Schumacher), ein neues Interview mit der Schauspielerin Linda Geiser sowie das 130-seitige Originaldrehbuch als PDF.



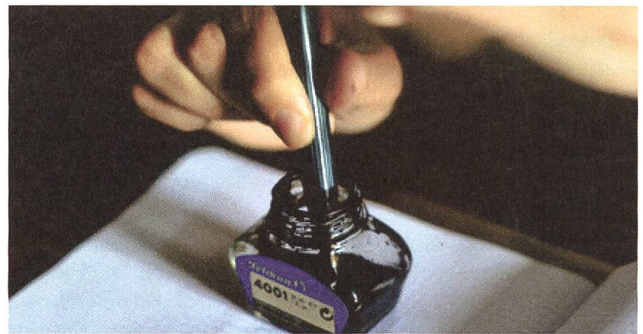
Radikaler Reformismus

Philipp Stadelmaier

Godard und die Suche nach der Montage

Dass die Montage die Essenz des Kinos sei, stellte Jean-Luc Godard, der am 3. Dezember seinen 90. Geburtstag feiert, schon vor dreissig Jahren fest. Das macht ihn nicht zum Revolutionär, sondern zum Reformisten – einem Gläubigen des Kinos.

Im Jahr 1989 stellt Jean-Luc Godard bei einem Vortrag an der französischen Filmhochschule La Fémis eine These auf, die in der umfangreichen Literatur zum Werk des Filmemachers ohne nennenswerte Resonanz geblieben ist. Die Montage, so Godard, sei die Originalität, die Essenz, das ursprüngliche Wesen des Kinos, das jedoch «nie existiert hat, wie eine Pflanze, die niemals wirklich aus der Erde gedungen ist». Ähnlich geäußert hatte sich Godard im Jahr zuvor, in einem Gespräch mit dem Filmkritiker Serge Daney. Gegenstand ihrer Unterhaltung war Godards 1988 begonnenes und erst 1998 fertiggestelltes Opus magnum, die viereinhalbstündige Videoserie *Histoire(s) du cinéma*. In ihr erzählt Godard die Geschichte des Kinos und des 20. Jahrhunderts mit den Mitteln des Kinos selbst, also den Mitteln der Montage, anhand von Versatzstücken der Filmgeschichte sowie der Musik, Malerei, Fotografie und Literatur. Zu Daney sagt Godard, das Kino habe die Montage «gesucht, doch nie gefunden». Selbst grosse Innovatoren im Bereich filmischer Formen wie Griffith, Vertov oder Eisenstein hätten höchstens «Montage-Effekte» hervorgebracht, doch niemals «die Montage» selbst. Die *Histoire(s) du cinéma* sind damit nicht einfach ein



c'est une guerre, de



Montagewerk, sondern Ausdruck der Suche nach der Montage, und der Verschiebung der Montage von einer Technik zu einem Telos des Kinos.

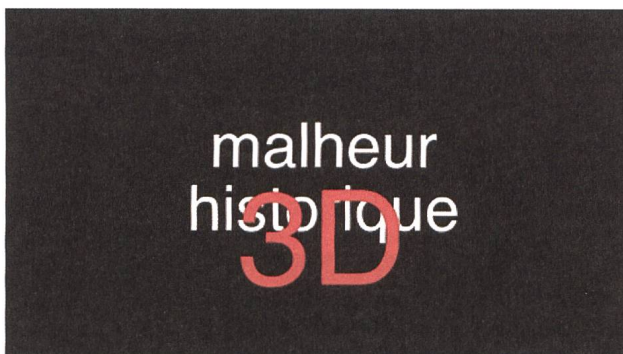
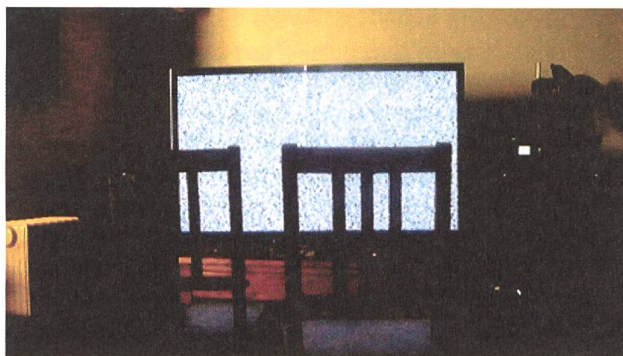
In dieser «nie gefundenen» Montage drückt sich, mit einer Wendung Daney's, Godards «Leidenschaft» für das Kino aus, die das Kino nicht überwinden und in einer neuen Medienlandschaft auflösen will, sondern es erneut auf das Unbekannte in sich selbst öffnet. Denn Godard, so die interessante Einordnung des Kritikers in seinem Aufsatz «Godards Paradox» von 1986, ist eben nicht jener Prophet des Todes des Kinos, nicht jener Avantgardist oder Revolutionär, als der er (bis heute) oft dargestellt wird. Vielmehr betreibt Godard einen «radikalen Reformismus»: Indem Godard unaufhörlich mit Zitaten und Fragmenten spielt, indem er die narrativen und ästhetischen Formen des Kinos in ihre Bestandteile, also einzelne Bilder und Töne zerlegt und neu zusammensetzt, reformiert er das Kino auf radikale – fortlaufende – Art, erhält er es am Leben als nie abschliessbaren Montageprozess, der die Montage als Geheimnis, als unerreichbares Wesen des Kinos bewahrt.

Das Medium des Reformers Godard ist zunächst der analoge Film, ab Mitte der Siebzigerjahre dann zunehmend das elektronische Videoformat, das, wie in den *Histoire(s)*, die Dekomposition des Bewegtbildes und flexiblere Verbindungen zwischen Bild, Ton und Schrift erlaubt. Ein Reformer bleibt Godard auch in seinen jüngsten Werken, in denen er die ästhetischen und technischen Möglichkeiten der digitalen Bildverarbeitung voll ausschöpft, um das Kino als Suche nach der Montage zu bewahren.

Filmsozialismus

Film *Socialisme* (2010), der teilweise auf dem zwei Jahre später gesunkenen Kreuzfahrtschiff *Costa Concordia* gedreht wurde, ist kein Film *über* Sozialismus – das Wort wird nicht einmal erwähnt – und auch kein «sozialistischer Film», der für einen real bestehenden oder utopischen Sozialismus eintreten würde. Gleich zu Anfang wird das «Gemeingut Geld» aufs Wasser verschoben; indem das Wasser gezeigt wird und ein Mann an der Reling Fotos schießt, wird es weiterverschoben auf die Bilder. Da im Informationskapitalismus des 21. Jahrhunderts Bilder eine neue Währung darstellen, kann es Sozialismus nur als Filmsozialismus geben: als Gesellschaft aus Bildern oder Gesellschaft, deren Gemeingut in Bildern besteht.

Der Filmsozialismus vereinigt verschiedene Bildformate. So schliesst sich das HD-Format mit Handyvideos in niedriger Auflösung zusammen. Die Diversität der Bilder zeigt sich noch in der Inklusion von nicht retuschierten (oder nachträglich eingefügten) digitalen Bildstörungen, etwa wenn die Aufnahme hängen bleibt oder Pixelfehler das Bild «zerkratzen». Wie könnte dieser Filmsozialismus anders entstehen als durch Montage, die verschiedene Bilder umverteilt und neu zusammenbringt, gleichstellt? Und wie könnte er, wie die Montage, unmöglich oder zumindest im permanenten Entstehen begriffen bleiben? «Man kann nur Unvergleichbares miteinander vergleichen», sagt eine



la société contre l'Etat



society against State

Figur mit Anspielung auf Jacques Derrida. Um Gleichstellung zu erlangen, muss verglichen werden: Länder, Vermögen, Ereignisse, Figuren und Daten im Kontext der europäischen (Kolonial-)Geschichte – Dinge eben, «des choses comme ça», die durch den Mittelmeerraum und die Route des Kreuzfahrtschiffs miteinander verbunden sind. Und gleichzeitig wird das Vergleichen nie wirklich Gleichheit hervorbringen. Kommt Filmsozialismus durch ein Annähern und Vergleichen der Bilder in der Montage zustande, die einen gemeinsamen Nenner für sie sucht, so müssen seine Bestandteile «unvergleichbar» bleiben, können sie nie ein Ganzes bilden: Filmsozialismus kann es nur geben, wenn er offen bleibt für jene Bilder, die noch nicht in ihn eingegangen sind.

Die Ablehnung jeder Vollendung zeigt sich – gerade mit Bezug auf die Montage – auch in Godards folgendem Film, *Adieu au langage* (2014), seinem ersten Spielfilm in 3D. In einer Szene spielt er mit der Verschiedenheit der Bilder auf der linken und der rechten Netzhaut. Eine Frau sitzt auf einem Stuhl, ein Mann geht nach rechts auf die andere Seite des Zimmers. Die Kamera folgt ihm, so dass sie aus der Einstellung verschwindet. Dennoch scheint sie weiter da zu sein. Man muss abwechselnd ein Auge zu- und das andere aufmachen, um zu begreifen, was man sieht: Auf dem linken Auge die Frau in ihrem Teil des Raumes, auf dem rechten den Mann in seinem. Hat man beide Augen offen, überlagern sich die Bilder, ohne zu «einem Bild» zusammenzukommen. Godard nutzt die Möglichkeiten des digitalen 3D-Effekts, um die Montage aus dem Film in die Augen der Zuschauer_innen zu verlagern: Er «montiert» das linke Auge mit dem rechten und lässt das Bild kollabieren, indem er die Differenzen zwischen

beiden Bildern vervielfacht. Ebenso wenig wie das Bild kommt die Montage selbst zustande, sie bleibt unterbrochen, einer Sehstörung des Zuschauers oder der Zuschauerin unterworfen. Godard versetzt die Montage in einen Zustand «vor» ihrer Erfindung als lineare Komposition und erzählerische Organisation der filmischen Elemente, und bewahrt sie als Ausstand, da man sie nicht sehen kann. Auf diese Weise bewahrt er auch hier die Montage als nie gefundene Originalität des Kinos.

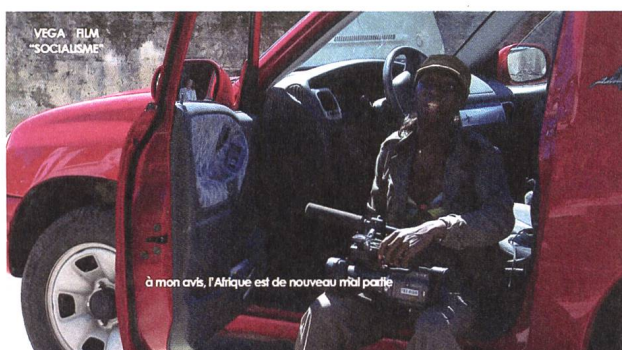
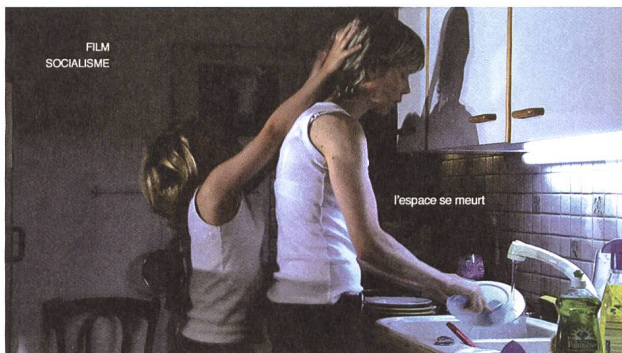
Das Buch der Bücher und das Chaos der Welt

Nach der Gemeinschaft aller Bilder in Film *Socialisme* und der Verabschiedung der Sprache zugunsten der visuellen Potenziale des 3D in *Adieu au langage* ist der Titel von Godards bis dato letztem Spielfilm, *Le livre d'image* (2019), ein explizites Bekenntnis zum Kino als «Text», der aus Bildern besteht und in dem das bildliche Zeigen den Vorzug vor Sprache und Schrift erhält. *Le livre d'image* ist vor allem ein Kommentar zu den *Histoire(s)*, aus denen Godard zahlreiche Motive und Bildfolgen aufgreift und neu montiert. So führt er hier das mit der Videoserie begonnene «Projekt der Montage» unter digitalen Bedingungen fort.

Der signifikante Unterschied zu den *Histoire(s)* besteht darin, dass Godards Montagen den geographischen und geopolitischen Rahmen erweitern, der zuvor auf die Filmgeschichte(n) der Vereinigten Staaten, Europas sowie Russlands beschränkt blieb. So montiert Godard einen Ausschnitt der letzten Episode von Roberto Rossellinis *Paisà* (1946), in dem am Ende des Zweiten Weltkriegs deutsche Soldaten gefesselte italienische Partisanen ins Wasser stossen, mit einem Propagandavideo des Islamischen Staats, in dem Terroristen an einem Flussufer Menschen erschossen. Gerade im fünften und längsten Kapitel mit dem von Michael Snow geborgten Titel «La région centrale» erkundet Godard die afrikanische und arabische Welt anhand von Ausschnitten aus Kinofilmen, Internetvideos und Erzählungen, um die westliche Konstruktion des «Orients» sowie die Reduktion des arabischen Raums und arabischer Geschichte auf den politischen Islam zu kritisieren.

Im Trailer sowie im Abspann listet Godard die Namen der zitierten und montierten Künstler_innen und Werke auf, darüber liegen die Texteinblendungen «Texts», «Films», «Tableaux», «Musique», «Eux Tous». Zeitgleich hört man den Ton der letzten Szene von Godards *Le mépris* (1963), Godards legendärem Film übers Kinomachen, in dem Fritz Lang sich selbst spielt, das Kino zum Protagonisten wird. Im digitalen Zeitalter mit seinen weltweiten Bilderflüssen nimmt Godard den Umweg über diverse Künste, Medien, Formate und erweiterte globale Kontexte, um doch wieder auf «sein» Kino als Kunst der Montage zurückzukommen. Diese Kunst brauchen wir heute mehr denn je, um die komplexe Welt um uns herum ertragen und verarbeiten zu können. Von Godards Montagen hat André. S. Labarthe gesagt: «Sie verweisen die Welt auf ihr fundamentales Chaos, in das keine Ordnung gebracht werden kann.» In dieser Beschreibung erkennen wir den Ort wieder, an dem wir am Ende dieses Jahres 2020 zu Hause sind.

×



Godard zum Anfassen

Jacqueline Maurer

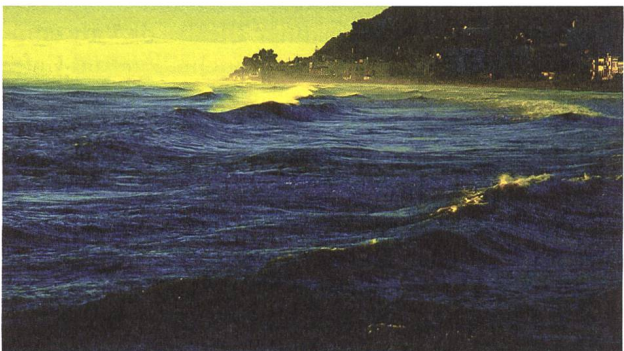
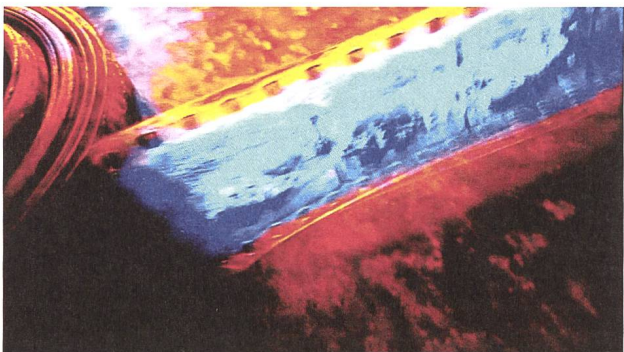
Le livre d'image exposé

Bereits arbeiten der inzwischen 90-jährige Jean-Luc Godard und sein langjähriger enger Mitarbeiter Fabrice Aragno an zwei neuen Projekten. *Le livre d'image* (2018–) entfaltet sich ausserhalb von Kinosälen, um mit variablen Installationen neue kinematografische Räume zu kreieren.

Beinahe wäre *Le livre d'image* 2018 nicht am Festival de Cannes im mehr als 2000 Zuschauer_innen fassenden Auditorium Louis Lumière als Weltpremiere präsentiert worden. Beinahe wäre es nicht zu der Überreichung der für das Werk neu eingeführten Palme d'or spéciale gekommen. Denn Jean-Luc Godard hatte zu Hause in Rolle beim persönlichen Besuch von Direktor Thierry Frémaux dessen Festivaleinladung ausgeschlagen. Als jedoch kurz darauf das Schweizer Bundesamt für Kultur seinerseits den Förderantrag ablehnte, klappte es doch mit Cannes – und dann schliesslich auch mit der BAK-Finanzierung für die Finalisierung des Films. Dreh- und Angelpunkt dieser verrückten Ab- und Zusage ist die Idee, *Le livre d'image* im kleinen Rahmen in der Art eines «Kammerfilms» und so ausserhalb der grossen Kinodistribution zu präsentieren. Seither zirkuliert *Le livre d'image* in mindestens vier Formaten: Als Installation in sogenannten *Accueils* der jeweiligen Veranstaltungsorte, als Kinoversion, als Buchedition mit Godards selbst erarbeiteten englischen Untertiteln für Cannes und neuerdings als Ausstellung. Mit *Le livre d'image* haben Godard und Aragno zwei offene, variable Ausstellungsformate entwickelt: Die intime, kontemplative Installation lädt die Gastgeber_innen ein, diese mitzugestalten; die Ausstellung mit der Multiplikation der Bildschirme und Montagen integriert und reflektiert jeweils die Räumlichkeiten und Geschichte(n) vor Ort, wodurch sich der assoziative Reichtum von *Le livre d'image* vervielfacht. Einzigartige, kinematische Räume und Kinoerlebnisse jenseits der Kinosäle und über die reguläre Verwertungsphase hinaus zu schaffen, ist das Ziel. Seine ersten und gleichzeitig exemplarischen Präsentationen fand *Le livre d'image* dieses Jahr in Lausanne und Nyon.

Théâtre de Vidy, Lausanne 2018

Der erste *Accueil* des Lausanner Théâtre de Vidy empfing die Gäste bereits im durch Buchladen und Cafeteria belebten Foyer: Zwei weisse Seitenwände zeigten Godards Collagen sowie die Druckfahnen der Buchedition, die eines seiner Notizbücher reproduziert, die im Verlauf des Schaffensprozesses gefüllt wurden. Ebenfalls mit zwei Bildwerken Godards bespielt war der Vorraum des kleinen Theatersaals La Passrerelle, wo die Aufführung stattfand. Dort, auf der mit den Sitzreihen bodenebenen Bühne mittig platziert, war ein Flachbildschirm auf einer Kommode, daneben stand ein Schemel, darauf eine technische Apparatur. Eine Stehlampe beleuchtete das Buch «*Images en parole*» von Godards Partnerin Anne-Marie Miéville, das auf einem kleinformatigen Teppich vor dem Bildschirm lag und ein wesentlicher Anknüpfungspunkt von *Le livre d'image* bildet mit notabene dessen Untertitel «*Image et parole*». Grossformatige Perserteppiche säumten den Bühnenboden; an den Seitenwänden gehängt oder gestellt waren Gemälde, Kopien bekannter Maler wie Rembrandt und Macke. Auch erkannte man das Plakat von Antonionis *Avventura* aus JLG/JLG – *autoportrait de décembre* (1995), worin sich der Filmkünstler zu Hause im Städtchen Rolle und am Ufer des Genfersees zeigte. Nun waren sie hierher ans Ufer von Lausanne



transferiert worden, diese persönlichen Objekte aus Godards unweit entfernter Wohn- und Arbeitsumgebung. Die Szenografie im schwarzen, kubischen Theatersaal mit Godards braunem, dem Publikum zugewandten Ledersessel, war von einem weissen Vorhang hinterfangen, ähnlich einer Leinwand. Dann betrat eine Theatermitarbeiterin die Bühnensituation, löschte das Licht und startete den Film.

Die Augen wurden von den gestochen scharfen, leuchtenden, springenden Filmfragmenten, den Formatwechseln, den oft übersättigten Farben in den Bann gezogen. Die Aufmerksamkeit richtete

sich gleichermassen auf die Akustik, sobald die zwei Tonspuren mit Zitaten, Film- und Musikfragmenten und Godards Stimme aus unterschiedlichen Zeiten begannen, zwischen unterschiedlichen Raumebenen zu wechseln. Auf der erwähnten weissen Leinwand lief der Film ebenfalls, jedoch in einer auf die Lichtstärke und Farbwerte reduzierten, indirekt via Bildschirmrückseite projizierten Variation. Diese echoartigen Reflexionen hüllten die an Godards Stube gemahrende Szenerie im Bühnenraum in flackerndes Licht. Der Flachbildschirm war auch Spiegelfläche.

Zwischen Rolle, Lausanne und anderswo

Das von Godard und Aragno vor Ort kreierte intime Kinoerlebnis griff visuell jenes ursprüngliche bei Godard Zuhause im Heimkino und -studio auf, sowie akustisch zusätzlich die für die Premiere in Cannes entwickelte Tonmontage. In der Aufführungssituation in Vidy mit maximal 100 Besucher_innen entfaltete sich eine installative Kinoperformance, bei der sich die von den Klangwelten eingenommenen Anwesenden ihrer Positionen im Saal stets bewusst und durch das Flimmern hinter dem Bildschirm die Godard'sche Bühnensituation stets visuell co-präsent waren – ausser bei den wiederholten Schwarzbildern. Die Dunkelheit wurde Projektionsraum für das Gesehene, Erinnernte, die ausgelösten inneren Bilder jeder einzelnen Person. Die alsbald wieder aufleuchtenden, flachen Bewegtbilder auf dem Bildschirm verräumlichten sich durch die Lichtreflexionen auf den Gesichtern der Zuschauenden gegenüber und der Leinwand dahinter sowie durch die akustischen Fixpunkte rundherum. Der Theatersaal La Passerelle wurde mit *Le livre d'image* zum Passagenraum, zum Zwischenraum von (Re-) Produktions- und Aufführungsort.

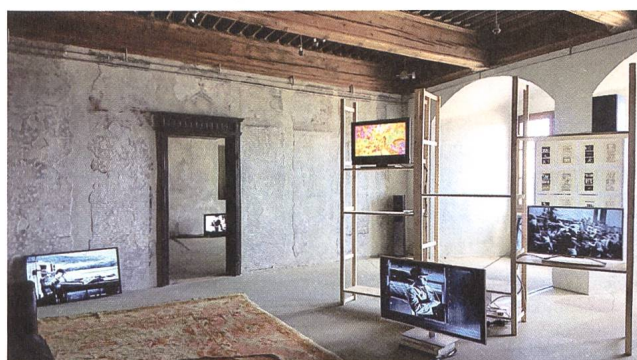
In Lausanne, wohin Godards und Aragnos private Visionierung des Films transponiert wurde, bot sich in einer von Godard benannten *zone d'hospitalité* ein Experimentierfeld, um eine gewollt variable Installation zu entwickeln, die von weiteren initiativen Gastgeber_innen eingeladen werden kann. Seither hat Aragno die *Accueils* an so unterschiedlichen Orten installiert wie etwa in einer Hotellobby in Rotterdam während des dortigen Filmfestivals, in einer umfunktionierten Kirche in La Chaux-de-Fonds oder in der Bibliothek des Literaturzentrums Fondation Jan Michalsky in Montreux. Neben der Intention, die räumliche Charakteristik des spezifischen Aufführungsortes stets explizit aufzugreifen für ein Kinoerlebnis im Hier und Jetzt, ist die Anregung an die gastgebenden Institutionen, die Installation in ihrer Grundanlage von Flachbildschirm und Lautsprechern auch über die *Le livre d'image*-Aufführungen hinaus so weit anzueignen, dass sie für die Zeit ihrer Anwesenheit Teil des Ortes wird. Corona verunmöglichte vorerst das geplante Projekt in Basel.

Château de Nyon 2020

Die Vielfalt und Vielheit an Formaten sowie chromatischen und akustischen Texturen von *Le livre d'image* – wobei Letzteres eine eigene Lektüreart des

so plastischen Films bilden kann – wurde im vergangenen Sommer in Nyon durch eine neue Spielart der Separierung von Bild- und Tonmontage sowie der Diskontinuität erweitert, ja potenziert. Im Rahmen des Dokumentarfilmfestivals Visions du réel gestaltete Fabrice Aragno die Ausstellung «sentiments, signes, passions – à propos du livre d'image».

Die sechs Kapitel des Films verteilte Aragno in einer Zirkelstruktur auf die Haupträume; Nebenräume, zwei Erker, ein Seiteneingangsbereich und ein Treppenhaus gestaltete er als filmische Übergangsräume. Die vorhandenen Ausstellungsdisplays fügte



Aragno zu einem Raumtrenner zusammen oder verwendete sie als umgedeutete Sockel. Ein von Godard zu Hause und für seine Filmstrukturierung genutztes Ikea-Regalsystem hielt Einzug ins Museum, zusammen mit Schirmlampen, Büchern, Bildmaterial und Namen von Schweizer Revolutionär_innen und Dissident_innen. Auf vierzig online erworbenen Flachbildschirmen und Computermotoren aus der Region, neben den vorhandenen High-end-Screens des Museums, sowie zwanzig Lautsprechern wurden Film- und Tonfragmente über je einen angeschlossenen Kleincomputer eingespeist. So generierten sich auf den einzelnen und zwischen den Geräten immerzu neue Bild- und Tonmontagen.

Die Gäste waren eingeladen, sich durch die Räume zu bewegen und sich auf den Sitzgelegenheiten des Museums oder der sorgfältig kombinierten Stuhlpaare aus Brockenhäusern niederzulassen. Durch wechselnde, bewusst hergestellte oder zufällig entdeckte Blickperspektiven, durch bewusst wahrgenommene oder zufällig aufgeschnappte Geräusche stellten die Besucher_innen ihre eigenen Bedeutungszusammenhänge her. Dies vollzog sich innerhalb dieser multiplizierten, zentrifugalen Präsentationsweise: Materialität und Stimmung der vorgefundenen, historischen Räumlichkeiten wurden ins Spiel gebracht; ebenso öffnete sich *Le livre d'image* durch die zeitweilen gar geöffneten Fenster zum Aussenraum. Die weite Genferseelandschaft und der belebte Stadtplatz sind die Umgebung, die freilich mit Godards Biografie eng verwoben ist. Auch die Gegenbewegung hielt die Ausstellung bereit und zusammen: Im zentralen, abgedunkelten, beinahe höhlenartigen Raum, der sich dem kurzen Kapitel «La Région centrale» widmete, versammelten und verdichteten sich die unmittelbar hier gezeigten Bilder und Klänge mit jenen aus den umliegenden Räumen.

Godard bedauert, dass er die *Histoire(s) du cinéma* (1998) nicht ausgestellt hat. Die ambitionierte Schau «Collage(s) de France» im Centre Pompidou konnte er 2006 nicht wie sorgfältig geplant umsetzen. Mit Installation und Ausstellung gelingt es nun, zwei unterschiedliche Dispositive jenseits des Kinosaals zu erproben, zu deren Idee der Produktionsprozess von *Le livre d'image* geführt hat: Das konzentrierte Erleben des extrem dichten Montagefilms während der Spielänge von 84 Minuten ist durch die intime Präsentationsweise an den Produktions- und Projektionsort bei Godard zu Hause zurückgebunden. Zum andern gibt Godard *Le livre d'image* aus der Hand: Durch Fabrice Aragnos entwickelte Neuordnung und Verteilung auf Bildschirme, Räume und historische Kontexte der jeweiligen Ausstellungsorte öffnet sich *Le livre d'image* hin zu einer Vielzahl von Bedeutungsdimensionen. Nächste Station für eine neu- und einzigartige Variation von *Le livre d'image* soll während der Berlinale 2021 das Haus der Kulturen der Welt in Berlin sein. ×



Verlag Filmbulletin
Dienerstrasse 16
CH-8004 Zürich
+41 52 550 50 56
info@filmbulletin.ch
www.filmbulletin.ch

Herausgeberin
Stiftung Filmbulletin

Redaktion
Selina Hangartner (sh)
Michael Kuratli (mik)

Verlag und Inserate
Stefanie Füllemann
+41 52 550 05 56
inserate@filmbulletin.ch

Korrektur
Elsa Bösch, Winterthur

Übersetzung «Cinéma romand»
Karin Vogt, Basel

Konzept und Gestaltung
Nach fünf schönen Jahren im Dienste
von Filmbulletin verabschiedet sich
Bonbon – Valeria Bonin, Diego Bontognali,
Deborah Meier, Basil Knill, Zürich.
Danke, Good Luck!

Lithografie
Widmer & Fluri GmbH, Zürich

Druck, Ausrüstung, Versand
galledia ag, Berneck

Titelbild
Die Schweizermacher (1978)
Regie: Rolf Lyssy

Mitarbeiter_innen dieser Nummer
Frank Arnold (fa), Johannes Binotto, Oliver
Camenzind, Daniel Eschkötter (de), Lukas
Foerster, Stéphane Gobbo, Jacqueline Maurer,
Karsten Munt, Giovanni Peduto (gp),
Michael Ranze, Andreas Scheiner, Simon
Spiegel, Philipp Stadelmaier, Teresa Vena,
Martin Walder.

Fotos
Wir bedanken uns bei: Amazon Prime Video;
Ascot Elite; Cinémathèque suisse, Dokumenta-
tionsstelle Zürich; The Criterion Collection;
Edition Moderne; Filmcoopi Zürich; Fischer Tor
Verlag; Frenetic; Impuls Film; Jacqueline
Maurer; Kulturverlag Kadmos; Mubi; Netflix;
Outside the Box; Praesens; Reprodukt Verlag;
Schüren Verlag; Sister Distributions; Sky;
Solisthurner Filmtage; SRF; Trigon Film; Wild
Bunch; Xenix Films.

Porträt Bettina Oberli: © Maurice Haas
Porträt Markus Imhoof: CC Stefan Brending
Es ist nicht in allen Fällen gelungen, die Urheber
des Bildmaterials zu eruiieren. Anspruchsberech-
tigte sind gebeten, sich an den Verlag zu wenden.

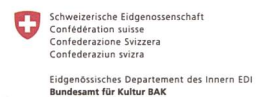
Vertrieb Deutschland
Schüren Verlag, Marburg
www.schueren-verlag.de

Abonnemente
Filmbulletin erscheint ab 2021 sechs Mal / Jahr.
Jahresabonnement Schweiz: CHF 80
(inkl. MWST); International: €56 zzgl. Porto.

© 2020 Filmbulletin
62. Jahrgang
Heft Nummer 391 / Dezember 2020 / Nr. 8
ISSN 0257-7852



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



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

prohelvetia

Wir schreiben

KULTUR.

Wir leben

KULTUR.

Wir sind

KULTUR.



**Vor dem Jahr 2020. Durch das Jahr 2020.
Nach dem Jahr 2020.**

Mit dem Filmbulletin zusammen bilden mehr als ein Dutzend eigenständige Kulturmagazine den «Kulturpool». Mit ihren Regionen bestens vertraut, betreiben die Magazine engagierten Kulturjournalismus und erreichen gemeinsam 921'260 Leserinnen und Leser in der ganzen Deutschschweiz und im Fürstentum Liechtenstein. Allerdings steht einigen von uns das Wasser bis zum Hals, anderen schwappt es bereits übers Kinn. Unterstütze deshalb jetzt das Kulturmagazin Deines Vertrauens. Das geht am einfachsten mit einem Abo oder mit einem Unterstützungsbeitrag. (*)

Wir zählen auf Dich!
www.filmbulletin.ch

(*) Ebenfalls einfach funktioniert ein Geschenkabo, eine Spende oder ein Gönner*innen-Beitrag. Verwaltungen, Politiker*innen oder Stiftungen und Stiftungsräte verfügen vielleicht noch über weitere, etwas weniger einfache, aber umso effektivere Unterstützungsmöglichkeiten. Herzlichen Dank.

Mehr Infos zum Kulturpool: www.kulturpool.com

kolt

KuL

AAKU

coucou

BKA
Basler Kulturmagazin

041
Das Kulturmagazin

ProgrammZeitung
Kultur im Kanton Basel

'echt

SURPRISE

ZUGKultur

Saiten

**Ostschweizer
Kulturmagazin**

filmbulletin

➤+ Play Suisse

Ich streame die Schweiz.

Schweizer Filme, Serien
und Dokumentationen,
so viel Sie sehen möchten.



Jetzt anmelden
playsuisse.ch



eine Idee SRG SSR