

Objektyp: **Issue**

Zeitschrift: **Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino**

Band (Jahr): **57 (2015)**

Heft 346

PDF erstellt am: **24.07.2024**

### **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern. Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

### **Haftungsausschluss**

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*  
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, [www.library.ethz.ch](http://www.library.ethz.ch)

<http://www.e-periodica.ch>





# Filmbulletin

Kino in Augenhöhe

## 3.15

**Frederick Wiseman, Dokumentarist**

...

**Andreas Dresen, Werkstattgespräch**

...

**Lisandro Alonso**

...

THE DUKE OF BURGUNDY Strickland

3 CŒURS Jacquot

EX MACHINA Garland

EDEN Hansen-Løve

BOUBOULE Deville

LES COMBATTANTS Cailley

...

Fr. 10.- € 8.-

[filmbulletin.ch](http://filmbulletin.ch)





WRITTEN AND DIRECTED BY ALEX GARLAND THE WRITER OF  
**28 DAYS LATER**

THERE IS NOTHING MORE HUMAN  
THAN THE WILL TO SURVIVE  
**EX\_MACHINA**

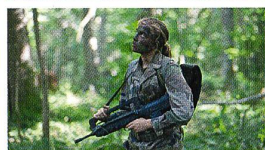
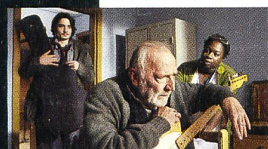
**JETZT IM KINO**

FILM4

[www.ExMachinaFilm.com](http://www.ExMachinaFilm.com)

© 2015 Twentieth Century Fox Film Corporation





## Filmbulletin

Kino in Augenhöhe

3.2015

57. Jahrgang

Heft Nummer 346

Mai 2015

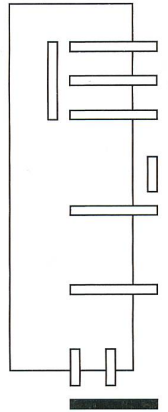
Titelblatt:

Chiara Mastroianni, Catherine

Deneuve und Charlotte

Gainsbourg in 3 CŒURS

Regie: Benoît Jacquot



KURZ  
BELICHTET

- 2 Editorial
- 4 Bari, Rückschau
- 5 Heimkino
- 6 Bücher
- 8 Kon Ichikawa
- 9 Syrisches Kino in Fribourg
- 10 Soundtrack

KINO  
IN AUGENHÖHE

- 11 **Wehmütige Dringlichkeit**  
3 CŒURS von Benoît Jacquot

PORTRÄT

- 14 **«Es ist immer eine Mischung  
aus Glück und eigenem Ermessen»**  
Zu den Dokumentarfilmen Frederick Wisemans

BILDRAUSCH

- 20 **Wege ins Offene**  
Der argentinische Regisseur Lisandro Alonso  
und seine Filme
- 24 **Masochistisches Ritual als Alltagstrott**  
**THE DUKE OF BURGUNDY** von Peter Strickland

KRITIK

- 26 **PAUSE** von Mathieu Urfer
- 27 **EDEN** von Mia Hansen-Løve
- 28 **BOUBOULE** von Bruno Deville
- 29 **A GIRL WALKS HOME**
- ALONE AT NIGHT** von Ana Lily Amirpour
- 31 **EX MACHINA** von Alex Garland
- 32 **BIG EYES** von Tim Burton
- 32 **DAS EWIGE LEBEN** von Wolfgang Murnberger
- 33 **EL TIEMPO NUBLADO** von Arami Ullón

JUNGE KRITIK

- 34 **LES COMBATTANTS** von Thomas Cailley

WERKSTATT-  
GESPRÄCH

- 35 **Wahrhaftig verletzlich**  
Gespräch mit Andreas Dresen

HOMMAGE

- 40 **Poema cinematográfico / Filmisches Poem**  
von Manoel de Oliveira



## Impressum

**Verlag Filmbulletin**  
Hard 4, Postfach 68,  
CH-8408 Winterthur  
Telefon +41 52 226 05 55  
info@filmbulletin.ch  
www.filmbulletin.ch

**Herausgeberin**  
Stiftung Filmbulletin

**Redaktion**  
Tereza Fischer, Josef Stutzer

**Inseratverwaltung**  
**Marketing, Fundraising**  
Lisa Heller  
Telefon +41 52 550 50 56  
lisa.heller@filmbulletin.ch

**Korrektorat**  
Elsa Bösch, Winterthur

**Gestaltung, Layout und Realisation**  
design\_konzept  
Rolf Zöllig sgd cgc  
Nadine Kaufmann  
Hard 10,  
CH-8408 Winterthur  
Telefon +41 52 222 05 08  
Telefax +41 52 222 00 51  
zoe@rolfzoellig.ch  
www.rolfzoellig.ch

**Produktion**  
*Druck, Ausrüsten, Versand:*  
Mattenbach AG  
Mattenbachstrasse 2  
Postfach, 8411 Winterthur  
office@mattenbach.ch  
www.mattenbach.ch

**Mitarbeiter dieser Nummer**  
Walt R. Vian, Philipp  
Brunner, Johannes Binotto,  
Frank Arnold, Michael Ranze,  
Martin Girod, Oswald Iten,  
Gerhard Midding, Wolfgang  
Nierlin, Herbert Spaich,  
Michael Pekler, Simon  
Spiegel, Doris Senn, Erwin  
Schaar, Lorena Funk, Thomas  
Binotto

**Fotos**  
*Wir bedanken uns bei:*  
Bildrausch, Cineworx, Basel;  
Festival International du Film  
de Fribourg, Freiburg; Agora  
Films, Genève; Cinémathèque  
suisse, Dokumentationsstelle  
Zürich, Elite Film, Filmcoopi,  
Filmpodium Zürich, Look  
Now! Filmverleih, Pathé  
Films, Praesens Film, United  
Pictures International,  
Zürich; Capelight Pictures,  
Ahrensfelde; Pandora Film,  
Aschaffenburg; Majestic  
Filmverleih, Berlin; O'Brother  
Distribution, Liège; Wild  
Bunch, München; Haut et  
court, Le Pacte, Wild Bunch,  
Zootrope Films, Paris;  
Thimfilm, Wien

**Vertrieb Deutschland**  
Schüren Verlag  
Universitätsstrasse 55  
D-35037 Marburg  
Telefon +49 6421 6 30 84  
Telefax +49 6421 68 11 90  
ahnemann@  
schueren-verlag.de  
www.schueren-verlag.de

**Kontoverbindungen**  
*PostFinance Zürich:*  
CH62 0900 0000 8957 8840 4

**Abonnemente**  
Filmbulletin erscheint 2015  
achtmal. Jahresabonnement  
Schweiz: CHF 75 (inkl.  
MWST); Deutschland: € 50,  
übrige Länder zuzüglich  
Porto

## Pro Filmbulletin Pro Filmkultur

**Bundesamt für Kultur**  
**Sektion Film (EDI), Bern**



**Direktion der Justiz und des  
Innern des Kantons Zürich**



**Stadt Winterthur**



Filmbulletin – Kino in Augenhöhe ist Teil der Filmkultur. Die Herausgabe von Filmbulletin wird von den aufgeführten öffentlichen Institutionen mit Beträgen von Franken 20 000 und mehr unterstützt.

## Editorial

Es sind wie immer grosse Namen, die heuer in Cannes ihr neuestes Werk präsentieren: Nanni Moretti, Jia Zhang-ke, Hou Hsiao-hsien, Todd Haynes, Hirokazu Kore-eda, Gus Van Sant und viele mehr. Und wie immer, wenn ich das Line-up lese, zeigen sich Symptome der Filmsucht, vor allem die Angst, etwas Grossartiges zu verpassen. Da gebe ich gerne nagenden Futterneid zu. Dieses Jahr werde ich mich gedulden müssen, bis die Filme in die Schweizer Kinos kommen oder wenigstens auf VoD zu sehen sein werden. Cannes muss warten, das Redesign von Filmbulletin hat Vorrang. Aber an dieser Stelle sei noch nicht allzu viel darüber verraten, wie sich unsere Zeitschrift nach fast zwanzig Jahren in ihrem Äusseren und Inneren verändern wird. Da müssen Sie sich auch gedulden.

Ich werde meine Symptome behandeln und mich dabei auf die hoffentlich sehenswerten Cannes-Filme vorbereiten, zum Beispiel mit einer kleinen privaten Retrospektive von Hirokazu Kore-edas Filmen oder mit *SAFE*, dem Erstling von Todd Haynes, den wir auch in unserer Heimkino-Rubrik vorstellen.

Immerhin ist Cannes 2014 in dieser Ausgabe gleich mit drei Filmen vertreten. *JAUJA* des Argentiniers *Lisandro Alonso* hat letztes Jahr den Preis des Internationalen Verbands der Filmjournalisten in der Kategorie «Un certain regard» gewonnen. Diesen besonderen Blick auf eine Reise durch die karge Landschaft Argentiniens ins eigene Innere wird dieses Jahr am Bildrausch Filmfest in Basel zu sehen sein. Wir haben zwei Filme aus dem diesjährigen Programm ausgewählt, um das fesselnde Schaffen der beiden Regisseure *Alonso* und *Peter Strickland* kurz vorzustellen.

Mit seinem Erstling *LES COMBATTANTS* hat *Thomas Cailley* letztes Jahr in Cannes überzeugt. Wir haben diesen Film für das Atelier Filmkritik ausgewählt, das wir jeweils zusammen mit den Schweizer Jugendfilmtagen veranstalten. Der Film ist hier von der Gewinnerin des Filmkritik-Wettbewerbs, Lorena Funk, besprochen.

Ein grosser Name ist auch *Fredrick Wiseman*, der letztes Jahr *NATIONAL GALLERY* in Cannes gezeigt hat. Wir haben die lebende Legende des Dokumentarfilms, den unermüdlichen 85-Jährigen, dessen Antworten, die nicht immer ganz ernst gemeint sind, wie aus der Pistole geschossen kommen und das fragende Gegenüber auf Trab halten, in Zürich getroffen und ihm ein Porträt gewidmet. Das mehr als vierzig Filme umfassende Werk lässt sich als historischen Überblick über die Institutionen der westlichen Gesellschaft lesen. Aber auch die älteren Filme haben an Relevanz nicht verloren. So scheint *LAW AND ORDER* von 1969 über die Polizei in Kansas City erstaunlich aktuell, wenn man an die in den USA immer wieder neuen Fälle von Polizeigewalt denkt.

Unser zweiter Fokus ist *Andreas Dresen* gewidmet, dessen Spielfilme oft als realistisch und halbdokumentarisch bezeichnet werden. In seinem Werk spürt man die Lust, Menschen zu beobachten und sie in ihrer Verletzlichkeit ernst zu nehmen. Wie sich sein neuester Film *ALS WIR TRÄUMTEN* von seinen früheren Werken unterscheidet – oder eben nicht –, erzählt er im grossen Werkstattgespräch.

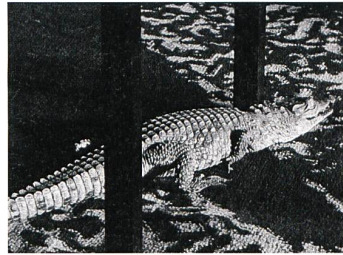
Tereza Fischer



## Kurz belichtet



MA'A AL FIDDA (EAU ARGENTÉE, SYRIE AUTO- PORTRAIT)  
Regie: Ossama Mohammed,  
Wiam Simav Bedirxan



TABU  
Regie: Miguel Gomez



CITIZEN KANE  
Regie: Orson Welles



BJÖRK - BIOPHILIA LIVE  
Regie: Peter Strickland

### Ein Blick auf Syrien

Das Berner Kino Kunstmuseum zeigt im Nachgang des Festival international du film de Fribourg im Mai in seiner Reihe «Festivalfilme» MA'A AL FIDDA (EAU ARGENTÉE, SYRIE AUTO- PORTRAIT) von Ossama Mohammed und Wiam Simav Bedirxan – einen Film, der «das "Yo lo vi" Goyas zitierend» sich einordnet «in eine künstlerische Tradition des Nicht-wegsehen-Wollens auch und gerade angesichts von Ungeheuerlichem» (Martin Girod).

[www.kinokunstmuseum.ch](http://www.kinokunstmuseum.ch)

### Pink Apple

Am 29. April wird mit SANGALÉ von Alanté Kavaité aus Litauen das grösste schwullesbische Filmfestival der Schweiz Pink Apple eröffnet (in Zürich bis 7. Mai, anschliessend vom 8. bis 10. Mai in Frauenfeld). Der Darstellung von Lesben und Schwulen im kubanischen Film gilt ausgehend von FRESA Y CHOCOLATE von Tomás Gutiérrez Alea und Juan Carlos Tabío ein Programmblock, andere Schwerpunkte widmen sich dem Ende des Zweiten Weltkriegs, dem sogenannten New Queer Cinema der neunziger Jahre und dem Outing im Sport. Das Festival versteht seine 18. Ausgabe als Übertritt in die Volljährigkeit und widmet deshalb einen Programmblock Filmen mit Schutzalter 18 inklusive einem Special zum Portugiesischen Antonio Da Silva, der in seinen Filmen die Grenzen zwischen Kunst und Pornografie verwischt.

[www.pinkapple.ch](http://www.pinkapple.ch)

### Videoex

Der Länderschwerpunkt des diesjährigen Experimental Film & Video Festival Zürich Videoex (23. bis 31. Mai) ist dem portugiesischen Experimentalfilmschaffen gewidmet, von seinen An-

fängen in der Filmclubbewegung nach 1947 bis zu jüngsten Autoren wie etwa Filipa César, die sich in Installationen und Filmen mit Portugals kolonialer Vergangenheit auseinandersetzt. Oder wie Miguel Gomez, der 2012 mit TABU auf sich aufmerksam machte, einem schwarzweissen Film über «Zeit und Erinnerung» (Gerhard Midding in Filmbulletin 7.12), und am Festival zusätzlich mit einer Reihe von Kurzfilmen vertreten ist. Auch vom grossen Manoel de Oliveira werden mit A CAÇA (1964) und O MEU CASO (1986) experimentelle Arbeiten zu sehen sein. Der CH-Fokus gilt den verspielten Arbeiten von Elodie Pong.

[www.videosex.ch](http://www.videosex.ch)

### Orson Welles

Am 6. Mai jährt sich Orson Welles' Geburtstag zum hundertsten Mal. Anlass genug für verschiedene Spielstellen, das Werk dieses Magiers des Kinos zu zeigen. Im Berner Kino Kunstmuseum beginnt die Hommage am 2. Mai mit einem Einführungsvortrag von Johannes Binotto und der Vorführung von TOUCH OF EVIL. Neben THE MAGNIFICENT AMBERSONS, THE LADY FROM SHANGHAI, OHELLO, THE TRIAL und F FOR FAKE sind auch THE THIRD MAN von Carol Reed und die Dokumentation ORSON WELLES: THE ONE-MAN BAND mit viel Material zu unvollendeten Projekten von Welles zu sehen. Am 9. Mai wird der Berliner Filmproduzent Jens Koethner Kaul über den Stand der Dinge bei THE OTHER SIDE OF THE WIND berichten, dem letzten Film, den Welles zwar fertig drehen konnte, der aber infolge juristischer Querelen bis heute nicht fertiggestellt worden ist.

Auch das Österreichische Filmmuseum zeigt im Mai eine Welles-Retrospektive, hier kommt noch CHIMES AT MIDNIGHT hinzu.

Zum Abschluss der kleinen Reihe «Das klassische Hollywood als Spiegel der Gesellschaft» im Zuger Kino Gottshard führt Oswald Iten am 13. Mai in CITIZEN KANE ein.

[www.kinokunstmuseum.ch](http://www.kinokunstmuseum.ch),  
[www.filmmuseum.at](http://www.filmmuseum.at), [www.kinozug.ch](http://www.kinozug.ch)

### Bildrausch

Auch die fünfte Ausgabe von «Bildrausch – Filmfest Basel» vom 27. bis 31. Mai verheisst fünf Tage voller Überraschungen, Irritationen und Entdeckungen. Der Wettbewerb ist etwa mit JAUJA des Argentiniers Lisandro Alonso, TALES der Iranerin Rakhshan Bani-Etemad, ZERRUMPELT HERZ, dem Debütfilm von Timm Kröger, und THE INSEMINATOR des Vietnamesen Bui Kim Quy besetzt. Raoul Peck beschäftigt sich in seinem vage von Pasolinis TEOREMA inspirierten Spielfilm MEURTRE À PACOT mit Folgen des Erdbebens auf Haiti auf eine grossbürgerliche Oberschicht. Und Guy Maddin huldigt im albraumartigen THE FORBIDDEN ROOM der Stummfilmästhetik und feiert die Farbigkeit viragierter Filmkopien.

Der Schwerpunkt «Soundings» gilt dem Briten Peter Strickland und dem Finnen Mika Taanila. In beider Werk spielt der Soundtrack eine zentrale Rolle. Von Peter Strickland, dessen THE DUKE OF BURGUNDY von 2014 im Wettbewerb vertreten ist, werden KATALIN VARGA, eine berückende weibliche Racheerzählung, BERBERIAN SOUND STUDIO, ein englischer Sounddesigner wird für die Vertonung eines italienischen Giallo angeheuert, und BJÖRK – BIOPHILIA LIVE gezeigt. Ausserdem hat Strickland unter dem Titel «Movie Orgy» einen Programmblock mit seinen Kurzfilmen zusammengestellt und wird an einer öffentlichen Masterclass (29. 5., 10–13 Uhr) über

seine Arbeit sprechen (befragt von Johannes Binotto und Volker Böhm, Leiter des Studiogangs Audiodesign des Elektronischen Studios Basel).

Mika Taanila hat mit Strickland das Interesse an Geräuschen und Musik gemein (wie dieser ist er auch als DJ, Musiker, Musikverleger tätig). Er hat 2014 für die Kurzfilmtage Oberhausen einen Programmschwerpunkt mit dem Titel «Das süsse Kino der Abwesenheit» zusammengestellt und ist in Basel mit vier Kurzfilmblocken vertreten und der Installation MY SILENCE, einer Bearbeitung von Louis Malles MY DINNER WITH ANDRÉ. Strickland und Taanila werden zusammen auch ein öffentliches Gespräch führen.

[www.bildrausch-basel.ch](http://www.bildrausch-basel.ch)

### The Big Sleep

#### Mathias Gnädinger

25. 3. 1941 – 3. 4. 2015

«Ein Bedächtiger also, selbst wenn er den vitalen Kraftmocken spielte, fein in der grossen dramatischen Geste, ökonomisch beim Einsatz seiner sorgfältig überdachten Emotionsmittel.»

Christoph Schneider im «Tages-Anzeiger» vom 7. April 2015

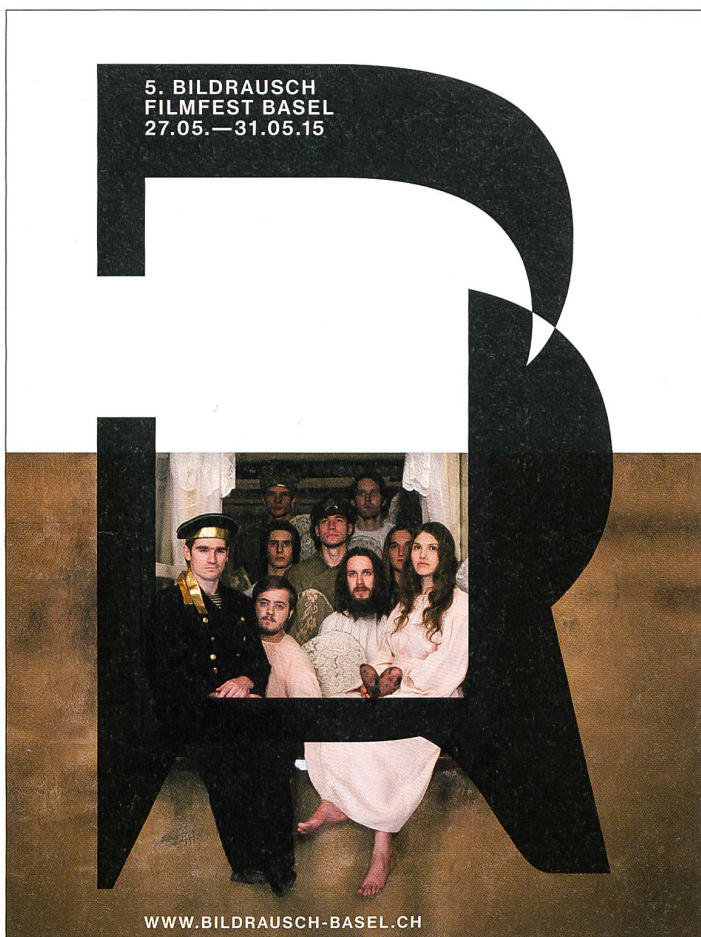
#### Manoel de Oliveira

11. 12. 1908 – 2. 4. 2015

«Sollte JE RENTRE À LA MAISON, was niemand glaubt oder gar wünscht, der letzte Film Manoel de Oliveiras gewesen sein, hat er uns eine Anweisung gegeben, wie wir ihn nicht vermissen müssen. Das Kino ist gleich nebenan, schauen Sie hoch von Ihrer Zeitschrift und Sie werden es sehen. Den Dieb und die traurige Frau und den alten Mann, der sich fragt, ob das denn alles gewesen sei in seinem Leben.»

Josef Schnelle in Filmbulletin 2.2002





## Bifest Bari Rückschau



9 Uhr morgens. 21. März 2015. Teatro Petruzzelli in Bari. Gut neunhundert Leute sitzen vor der grossen Leinwand, um sich *MIDNIGHT EXPRESS* (1978) von Alan Parker anzusehen. Nach der Vorführung ist eine Masterclass mit dem Regisseur anberaumt. Der langjährige Filmkritiker von «The Guardian» und einstige Präsident der Fédération Internationale de la Presse Cinématographique Derek Malcolm befragt Alan Parker rund eine Stunde lang zu dessen Werk. Anschliessend dürfen Interessierte aus dem Publikum ihre eigenen Fragen stellen.

Die Veranstaltung findet im Rahmen des Bifest, des internationalen Filmfestivals in Bari, statt, das in seiner sechsten Ausgabe einen Schwerpunkt auf solche Masterclasses setzte, die in Zusammenarbeit mit dem internationalen Filmkritikerverband erarbeitet wurden. Grund dafür war einerseits, dass die Fipresci dieses Jahr ihr neunzigjähriges Bestehen feiert, und andererseits die langjährige Zusammenarbeit des Verbands mit Felice Laudadio, dem künstlerischen Direktor des Festivals.

9 Uhr morgens war jeden Tag während des Festivals ein Fixpunkt für das filminteressierte Publikum in Bari. Und das Teatro Petruzzelli mit seinen 1200 Plätzen war immer sehr gut besucht. Einen Film auf Grossleinwand zu erleben – und sei er ab DVD oder Blu-Ray eingespielt –, ist eben doch etwas anderes, als ihn im stillen Kämmerlein auf einem Computerbildschirm anzusehen. Präsent waren ausser Alan Parker Andrzej Wajda mit *KATYN*, Nanni Moretti mit *CARO DIARIO*, Margarethe von Trotta mit *DIE BLEIERNE ZEIT*, Costa-Gavras mit *AMEN.*, Edgar Reitz mit *HEIMAT: HERMÄNNCHEN* sowie Jean-Jacques Annaud mit *SEVEN YEARS IN TIBET*.

Ettore Scola, der Präsident des Bifest, wollte nach der Projektion seines *UNA GIORNATA PARTICOLARE* von 1977 in seiner Masterclass lieber über das tolle Publikum und die Zukunft der Jugendlichen reden als über sein Werk.

Als weiteren Schwerpunkt zu nennen wäre die Retrospektive, die dieses Jahr – ziemlich umfassend und kostenlos zugänglich – Fritz Lang gewidmet war. Ergänzt wurden die Filme von Fritz Lang durch Filme über Fritz Lang. Gezeigt wurde etwa *ZUM BEISPIEL: FRITZ LANG*, der 1968 von Erwin Leiser realisierte Kurzfilm, *M – LE MAUDIT*, ein elfminütiger Kurzfilm von Claude Chabrol aus dem Jahre 1982, oder *LE DINOSAURE ET LE BÉBÉ*, einundsechzig Minuten Dialog zwischen Jean-Luc Godard und Fritz Lang aus dem Jahr 1967.

Bifest, dem der sympathische Untertitel *per il cinema italiano* zugeordnet wurde, umfasst neben dem Wettbewerb für internationale Spielfilme insbesondere auch einen Wettbewerb für erste oder zweite italienische Spielfilme. Abgerundet wird das Festivalprogramm mit dem «Panorama internazionale», in dem Filme ausser Konkurrenz gezeigt werden. Das Abendprogramm ist Vorpremierern internationaler Filme wie *LE DERNIER LOUP* von Jean-Jacques Annaud oder *THE GUNMAN* von Pierre Morel vorbehalten, denen jeweils aus dem Archiv des Istituto Luce kurze Wochenschauaufnahmen aus Bari und Region vorangestellt werden, etwa das erste Autorennen in Apulien.

Walt R. Vian

## FILMPROMOTION.CH

### Werbung für Filme, Kinos und an Filmfestivals

Kulturplakat-Säulen, Plakattafeln, indoor-Plakate und sehr gezielte Flyerwerbung in über 2'000 Lokalen, Shops und Kulturtreffpunkten. Auffällige Werbung auf Tischsets und Bierdeckel.



ganze Schweiz  
schnell, günstig  
sympathisch



www.filmpromotion.ch Telefon 044 404 20 28



## Gesellschaftsstudien DVD



THE RIOT CLUB  
Regie: Lone Scherfig



SAFE  
Regie: Todd Haynes



### Dinner for Ten

An der Universität von Oxford gibt es eine Vereinigung namens «Riot Club». Was nach einer Punkband klingt, ist eine Studentenverbindung der exklusiven Art, die den Söhnen der Mächtigen aus Politik, Aristokratie und Wirtschaft vorbehalten ist. Zu denen wollen auch die Erstsemestrigen Miles und Alistair gehören. Das geht nicht ohne Aufnahmezerimonie, dessen Höhepunkt ein Gelage zu zehnt ist, das in einem Pub abgehalten wird. Das Ziel ist einfach: Man will so richtig die Sau rauslassen, will heissen saufen, kotzen, ficken. Die ersten beiden Punkte sind rasch umgesetzt, nur mit dem Sex klappt es nicht. Das eigens bestellte Callgirl weigert sich, den Herren reihum einen Blowjob zu verpassen. Und als Miles' Freundin unter einem Vorwand in die Runde gelockt wird, entgeht sie nur mit Glück der Gruppenvergewaltigung. Frustriert wird daher alles kurz und klein geschlagen und der Pubbesitzer halb tot geprügelt.

Seit die Dänin Lone Scherfig mit ITALIENSK FOR BEGYNDERE (ITALIENISCH FÜR ANFÄNGER, 2000) ihren internationalen Durchbruch hatte, arbeitet sie vor allem in Grossbritannien, wo sie unter anderem WILBUR WANTS TO KILL HIMSELF (2002) und AN EDUCATION (2009) drehte. Nun legt sie mit THE RIOT CLUB eine Gesellschaftsstudie vor, die auf Laura Wades Theaterstück «Posh» basiert. Wie bei vielen Dramenverfilmungen gelingt das Unterfangen nur bedingt. Während das Bühnenstück Handlung und Figurenzeichnung naturgemäss aus dem Dialog entwickelt, ist im Film das gesprochene Wort nur eines unter vielen Gestaltungselementen. Der Dialogreichtum, der auf der Bühne eine Notwendigkeit ist, verwandelt sich in der Verfilmung zur Dialoglastigkeit. Auch die Beschränkung auf wenige Schau-

plätze, die im Theater vollkommen schlüssig ist, wirkt im Film meist künstlich begrenzend und unbeabsichtigt statisch. Hinzu kommt, dass die Mitglieder des Riot Clubs über wenig Individualität verfügen und letztlich austauschbar bleiben, sodass man als Zuschauer das Treiben auf dem Bildschirm eigentümlich distanziert beobachtet. Am Ende bleibt die Erkenntnis, dass reiche Sprösslinge tun und lassen können, was sie wollen, denn irgendein sündteurer Anwalt wird sie schon rausshauen.

Das ist nicht neu, etwas zu simpel und schade. Der Umstand, dass sowohl Theaterstück als auch Film von Frauen stammen, hätte die Möglichkeit eröffnet, einen aufschlussreichen Blick «von aussen» auf gesellschaftliche Mechanismen zu werfen, die letztlich nichts anderes sind als der Ausdruck eines Männlichkeitswahns, gepaart mit dem Festhalten an Versatzstücken aus Imperialismus und rigider Klassenpolitik. Immerhin: THE RIOT CLUB funktioniert dann am besten, wenn er die Verzweiflung derer auf den Punkt bringt, die um jeden Preis dazugehören wollen. Und er schafft etwas, was bereits Michael Haneke (wenngleich präziser, aber auch belehrender) mit DAS WEISSE BAND (2009) gelang: Beide Filme schildern das Umfeld, in das eine Generation hineingeboren wird, als Erklärungsversuch für deren Verhalten im Erwachsenenalter. Bei Haneke waren es die Kinder, die zwanzig Jahre später den Nationalsozialismus ermöglichen sollten. Bei Scherfig sind es junge Männer, die einmal an den Schalthebeln der Macht sitzen werden.

THE RIOT CLUB (GB 2013) Format: 1:2.40; Sprache: Englisch (DD 5.1); Untertitel: D. Vertrieb: Prokino

### Desperate Housewife

Bei der zurzeit hohen Präsenz von Julianne Moore kommt es gerade richtig, dass das amerikanische Label Criterion die Gelegenheit bietet, jenen Film wiederzuentdecken, der den Verlauf ihrer Karriere massgeblich beeinflusste. SAFE von Todd Haynes (1995) ist wie THE RIOT CLUB eine Gesellschaftsstudie, nur dass hier keine Gruppe, sondern ein Einzelschicksal im Zentrum steht. Der Film beginnt wie eine düstere Variante dessen, was später die Serie DESPERATE HOUSEWIVES (2004–2012) in komödiantischer Weise durchspielte. Julianne Moore spielt Carol, eine verheiratete Hausfrau aus dem gehobenen Mittelstand, die in einem Vorort von Los Angeles lebt. Haus und Garten hält sie Ton in Ton, ein Retortenparadies in perfekter Ordnung, dessen Einrichtung sie mit äusserster Sorgfalt auswählt und arrangiert: Helle Spannteppiche dämpfen jeden Laut (und jedes Leben), Gardinen schützen vor Neugier (und erlauben keinen Blick nach draussen).

In dieser Umgebung führt Carol ein sicheres, aber auch vollkommen sinnleeres Dasein. «It's freezing here», lautet ihr erster Satz im Film, und es ist klar, dass es nicht nur um kalte Temperaturen geht. Doch das ist erst der Anfang, denn mit Carol stimmt etwas nicht: Sie ist erschöpft (wovon?), wirkt wie sediert (wodurch?) und verhält sich zunehmend depressiv (weswegen?). Um ihrem rätselhaften Zustand auf die Schliche zu kommen, zieht sie von Hausarzt zu Psychiater, ohne auf befriedigende Antworten zu stossen. Als sich ihre Zusammenbrüche mehren, gelangt sie zur Überzeugung, an extremer Umweltallergie zu leiden. Sie verlässt die Vorstadt und ihren Mann, zieht in die Wüste von New Mexico und schliesst sich der New-Age-Gruppe eines Selbsthilfegurus an. Von ihm

fühlt sie sich zum ersten Mal ernst genommen: «Ja, du bist krank.» Der Kreis schliesst sich: Wieder ist sie die Frau, die sich von Männern sagen lässt, wie es um sie steht, wieder bewegt sie sich in einem höchst kontrollierten Umfeld. Am Ende zieht sie sich in ihren «safe room» zurück, der nichts anderes ist als eine aseptische, fensterlose Zelle. Hier betrachtet sie sich im Spiegel und wispert: «I love you. I really love you.»

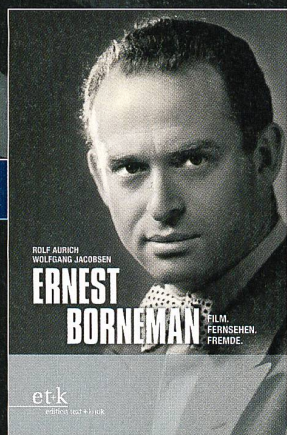
Mit diesem zutiefst beunruhigenden Ende wird SAFE zur pessimistischen Studie über die existenziellen Abgründe seiner Protagonistin (und mit ihr einer ganzen Gesellschaft). Sowohl Moore als auch Haynes beweisen hier einen Sinn für das Melodramatische, den sie in FAR FROM HEAVEN (2002), der atemberaubenden Neuinterpretation von Douglas Sirks ALL THAT HEAVEN ALLOWS (1955), zur vollen Entfaltung bringen. Nachdem SAFE während zweier Jahrzehnte nur in üblichen DVD-Fassungen erhältlich war, ist der Film bei Criterion nun in einer vom Regisseur autorisierten Restaurierung herausgekommen, die DVD enthält als Bonus unter anderem Haynes' ersten Kurzfilm THE SUICIDE (1978).

SAFE (USA 1995) Format: 1:1.85; Sprache: Englisch; Untertitel: Englisch. Vertrieb: Criterion Collection (Achtung: Code 1)

Philipp Brunner



## Film in der edition text + kritik



Rolf Aurich / Wolfgang Jacobsen  
**ERNEST BORNEMAN**  
 Film. Fernsehen. Fremde  
 127 Seiten, zahlreiche s/w-Abb.  
 € 20,-  
 ISBN 978-3-86916-406-9

Diese Monografie würdigt mit Ernest Borneman (1915–1995) einen Intellektuellen, der mit seinem Einfallsreichtum die Film- und Fernsehgeschichte weltumspannend, doch gleichsam unsichtbar über Jahrzehnte begleitet und mitgeprägt hat. Die Autoren erzählen von Bornemans Aktivitäten für Film und Fernsehen und legen Fährten durch ein schier unüberschaubares Reservoir an Bildern und Tönen. Dabei entsteht ein faszinierendes Bild dieser Persönlichkeit.



FILM & SCHRIFT  
 Band 19  
**BRIGITTE DESALM**  
 Filmkritikerin  
 etwa 260 Seiten, ca. € 26,-  
 ISBN 978-3-86916-405-2

Dieser Band aus der Reihe FILM & SCHRIFT widmet sich der Filmjournalistin Brigitte Desalm (1941–2002). Fast 30 Jahre lang war Brigitte Desalm für den »Kölner-Stadt-Anzeiger« tätig. Profunde Kenntnis der Filmgeschichte und ein feines Gespür für sprachliche Präzision und Nuancen zeichneten ihr Schreiben aus. Mit ihren Kritiken prägte sie die Filmpublizistik der Bundesrepublik wesentlich mit.

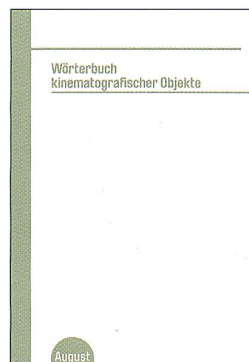
et+k

edition text + kritik

Levelingstraße 6 a  
 81673 München

info@etk-muenchen.de  
 www.etk-muenchen.de

## Mit Dingen denken Wörterbuch kinematografischer Objekte



Bei Louis Aragon heisst es in seinem Artikel «Du décor» von 1918: «Kinder starren manchmal auf einen Gegenstand, bis ihn die Aufmerksamkeit gross macht, so gross, dass er ihr ganzes Gesichtsfeld einnimmt, ein geheimnisvolles Aussehen gewinnt. In gleicher Weise verwandeln sich auf der Leinwand Gegenstände, die eben noch Möbel oder Familienbücher waren, derart, dass sie zu Trägern bedrohlicher und geheimnisvoller Bedeutung werden.» Dieser Verwandlung von zuvor scheinbar unbelebten Gegenständen und dem, wie sie uns begreifen lassen, was Film ist, spürt eines der inspirierendsten Filmbücher der letzten Jahre nach. Das «Wörterbuch kinematografischer Objekte», hervorgegangen aus einem von Volker Pantenburg geleiteten Forschungsprojekt am Internationalen Kolleg für Kulturtechnikforschung und Medienphilosophie (IKKM) in Weimar, verfährt selbst wie eine unstete Kamera, die verschiedene Objekte in Grossaufnahme zeigt und damit deren «geheimnisvolle Bedeutung» aufdeckt. Von A wie «Abfluss» bis Z wie «Zoom» reichen die hundert kurzen Einträge der über sechzig Autoren, wobei schon diese Klammer von hintersinniger Bedeutung ist: Das Buch beginnt mit dem Hinausfliessen, und entlassen wird man mit einer ins Innere zielenden Kamerabewegung – kein Wunder kommt man aus solch einem Buch nicht mehr raus. Dazwischen werden so diverse Objekte in den Fokus gerückt wie Uhren und Schlüssellocher, Swimmingpools und Lichtschwerter, Koffer, Kraken oder Kaugummis. Aber auch Verfahren werden zum Status des vieldeutigen Dings erhoben, sei's Close-up oder Schwenk, Pillow Shot oder Zeitlupe. Gemeinsam ist allen Objekten, dass sie immer verschoben werden und so zwischen den Ebenen vermitteln: Obgleich Elemente der Filmhand-

lung, sind sie zugleich auch Kommentare über mediale Verfahren an sich – am gezeigten Ding wird sichtbar, wie filmisches Zeigen überhaupt funktioniert. So sind etwa Nylonstrümpfe, wie sie Linda Waack begutachtet, nicht nur erotisches, sondern auch filmtechnisches Hilfsmittel, wenn die Strümpfe plötzlich «als Weichzeichner nicht nur Beine umspannen, sondern auch Kameralinsen». Und das Geld, um das es in Filmstories so oft geht, ist immer auch Bedingung des Films selbst. Dazu Rembert Hüser: «Geld ist immer schon da, sonst gäbe es den Film nicht. Aber es ist notorisch knapp. [...] Filme sind kostspielig. Sie spielen Werte durch.» Bei Volker Pantenburg trassiert der Stacheldraht schmerzhaft auch den Bewegungsraum der Kamera, und bei Sulgi Lie zeigt sich an der Perücke der «Mumienkomplex» von Kino per se: Auf der Leinwand findet sich der menschliche Körper auch nach seinem Zerfall noch konserviert, so wie Mutter Bates im Keller von PSYCHO, dieses «Skelett mit eigener Echthaarperücke».

Man findet in fast jedem Eintrag dieses kompakten Bändchens mehr Ideen komprimiert als sonst in dicken Wälzern. Als Lektüremodus schlagen die Herausgeber zwar das Blättern, Auslassen und Querlesen vor. Ist man einmal angefixt, ist Auslassen bald keine Option mehr. Ute Holl schreibt übers Telefon: «Wird der Hörer abgenommen, fliesst Strom, transformiert sich Akustisches in Nervöses und dann: Aktion! [...] Da muss doch etwas klingeln!» In diesem Buch klingelt es andauernd. Auf jeder Seite gleich dutzendfach.

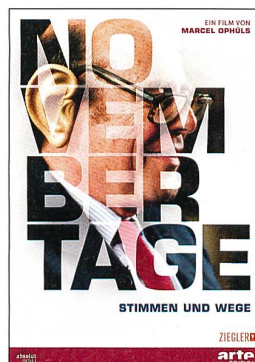
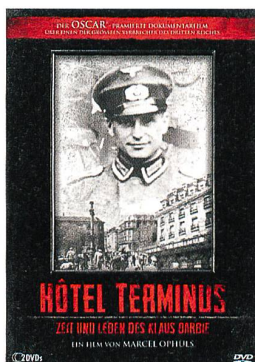
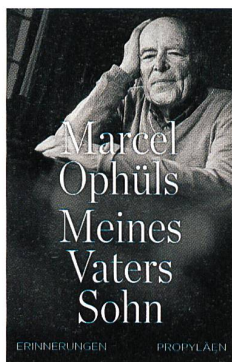
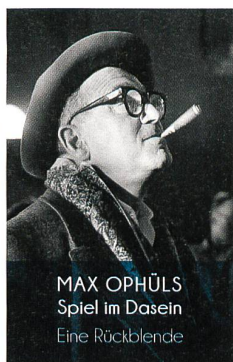
Johannes Binotto

Dennis Göttel, Friederike Horstmann, Jan Philip Müller, Volker Pantenburg, Linda Waack, Regina Wuzella und Marius Böttcher (Hg.): Wörterbuch kinematografischer Objekte. Berlin, August Verlag, 2014, 186 S., Fr. 25.90, € 19,80



## VaterSohn

### Max und Marcel Ophüls



Den einen kennt man als Regisseur elegant-melancholischer Liebesdramen, die die Perspektive der Frau einnehmen, den anderen als hartnäckig-sarkastischen Fragesteller aus Dokumentarfilmen, die verdrängte Zeitgeschichte schmerzhaft vergegenwärtigen: Max Ophüls und Marcel Ophüls.

Die Tatsache, dass jetzt die deutsche Übersetzung der Erinnerungen des Sohns parallel zu einer Neuauflage der Erinnerungen des Vaters erschienen ist, fordert eine parallele Lektüre geradezu heraus. Der Sohn war 26, als der Vater 1957 starb, da dürfte es also einiges geben, von dem beide erzählen könnten.

In der Tat: Die Erinnerungen des Sohns füllen Lücken in denjenigen des Vaters, die bereits mit dessen Ankunft in Hollywood enden. Der Sohn weiss auch die hübsche Geschichte zu erzählen, wie es 1959 zur Erstausgabe von «Spiel im Dasein» kam. Da tauchte eines Tages der Verleger Goverts bei ihm auf und erwähnte die 10 000 DM Vorschuss, die Ophüls senior für ein Buch «über die Filmkunst oder so» bekommen hatte. Ophüls war tot, 10 000 DM hatten weder seine Witwe noch sein Sohn. Da fiel Ophüls junior ein Text ein, den sein Vater 1945 auf Bitte eines Presseagenten geschrieben hatte: Statt der erbetenen «vier bis fünf Seiten» Kurzbiografie verfasste Max Ophüls in einem Schreibrausch allerdings einen Lebensbericht. «Fünf Wochen später hatte ich ihm mehr als dreihundert Manuskriptseiten ins Englische übersetzt», notiert Marcel Ophüls in einem Text, der 2002 auf Französisch erschien und jetzt der Neuauflage von «Spiel im Dasein» vorangestellt wurde. Überhaupt zeichnet sich diese Neuauflage durch eine erfreuliche editorische Arbeit aus. Helmut G. Asper, Verfasser einer 1998 erschienenen umfangreichen und gründ-

lichen Ophüls-Biografie, hat nicht nur eine Chronik und ein Verzeichnis der Film-, Theater- und Rundfunkarbeiten beigezeichnet, sondern vor allem auf 84 Seiten Erläuterungen, in denen Details zu den erwähnten Personen geliefert und auch regelmässig Ophüls' Darstellungen zurechtgerückt werden, denn bei dessen Blick zurück scheint die Fabulierlust oft die Oberhand gewonnen zu haben.

Im Mittelpunkt der Erinnerungen steht Ophüls' Theaterarbeit, zunächst (ab 1920) als Schauspieler, dann, ab 1924, auch als Regisseur. Film kommt auf Seite 104 zum ersten Mal vor. Auf den verbleibenden 74 Seiten folgen dann aber plastische Schilderungen von Schauspielern (sehr schön die von Karl Valentin) und der Filmarbeit im Schatten des aufziehenden Nationalsozialismus und in der französischen Emigration. Die nachfolgende Zeit deckt sehr knapp das 25-seitige Nachwort seiner Witwe Hilde Wall ab, verfasst 1958. Illustriert ist der Band mit schönen Schwarzweissfotos auf Kunstdruckpapier.

«Meines Vaters Sohn», den Titel von Marcel Ophüls' Erinnerungen, kann man auch so lesen, dass dieses Buch eben auch in hohem Masse vom Leben des Vaters handelt. Der Erinnerung des Vaters fügt der Sohn Präzisierungen hinzu, die oft auch von unterschiedlicher Sicht auf einzelne Sachverhalte künden. Und: Ophüls junior hat ein ausgeprägtes Interesse daran, den Leser über die zahlreichen Amouren seines Vaters auf dem Laufenden zu halten, etwa die mit Isa Miranda, der Hauptdarstellerin von LA SIGNORA DI TUTTI (1934). Auch mit den eigenen Einschätzungen von Kollegen hält er sich nicht zurück, so ist Claude Lanzmann «ein kleinlicher Typ und hat überhaupt keinen Humor». Auch dass er einzelne Filme seiner «Freunde» Louis

Malle (nämlich LACOMBE LUCIEN) und Bertrand Tavernier (hier LAISSEZ-PASSER) «nicht schätzt», teilt er mit. Und über die Schauspielerin Hannelore Schroth vermeldet er, sie sei «eine der zahlreichen Geliebten von Dr. Goebbels» gewesen. Wenn er gleich zu Beginn konstatiert, dass er seit einem Unfall in Rio Probleme mit der Erinnerung hat, darf sich der Leser natürlich auch fragen, wie viel Phantasie im Spiel ist.

Die Porträts von anderen Filmschaffenden, etwa John Huston und Julien Duvivier, bei denen er in den fünfziger Jahren in Paris seine «Jahre der Assistenz» verbrachte, sind anekdotenhaft, aber hübsch zu lesen. In den Anmerkungen hat er darüber hinaus zahlreiche weitere Geschichten untergebracht. Die Ausführungen zu seinen eigenen grossen Dokumentarfilmen sind vergleichsweise knapp geraten, darüber hat er in früheren Textsammlungen ausführlicher gesprochen.

Von Ophüls père et fils kann man nicht nur lesen, sondern auch hören und sehen. Zwei der grossen Dokumentarfilme von Marcel Ophüls sind im vergangenen Jahr in Deutschland erstmals auf DVD erschienen: zum einen HOTEL TERMINUS, sein Film über Klaus Barbie, den Gestapo-Kommandanten von Lyon (und dessen Umfeld gestern wie heute), in dem vor allem Ophüls' Befragungsmethode, zwischen einschmeichelnd-sarkastisch und bohrend, noch heute musterhaft wirkt. Zum anderen NOVEMBER TAGE, in dem er ein Jahr nach dem Mauerfall Menschen aufsucht, die ihn damals miterlebt haben – von den grossen Akteuren wie den letzten DDR-Entscheidungsträgern Egon Krenz und Günter Schabowski bis hin zu einfachen Bürgern – Gewinner und Verlierer der Wende, zwischen Enthusiasmus und Skepsis. Als Fragesteller nimmt sich Ophüls

hier mehr zurück, dafür setzt er mit seiner Musikauswahl kommentierende Akzente.

Von Max Ophüls, bei dem die Verfügbarkeit seiner Filme auf DVD in Deutschland erschreckend gering ist, ist immerhin kürzlich ein Rundfunkbeitrag als CD erschienen: Das Hörstück «Gedanken über Film» wurde 1956 vom Hessischen Rundfunk gesendet und basiert auf einem Vortrag. «Ein sonderbarer Vortrag, ich finde ihn zu ausschweifend, ein extravaganter ... zu imaginär ...», sagt eine Stimme in dem Hörstück. In der Tat sind Ophüls' Ausführungen eher assoziativ, nehmen dabei auch eine Reihe von Geschichten aus seinen Erinnerungen wieder auf, so, als er, noch Kind, die Inschrift «Dem Wahren Schönen Guten» las und dies später als «Den schönen guten Waren» erinnerte. «Film muss ein Kampf sein zwischen den schönen, guten Waren und dem Wahren – Schönen – Guten», resümiert er jetzt. Den Text der Sendung konnte man nachlesen, etwa in den 1979 erstmals neu erschienenen Erinnerungen oder auch in der Zeitschrift «Filmkritik». Ihn zu hören, ist allerdings ein anderes, sinnliches Erlebnis.

Frank Arnold

Max Ophüls: *Spiel im Dasein. Eine Rückblende.* Herausgegeben und kommentiert von Helmut G. Asper. Berlin, Alexander Verlag, 2015. 310 S., Fr. 35,90, € 24,90

Marcel Ophüls: *Meines Vaters Sohn. Erinnerungen.* Berlin, Propyläen, 2015, 320 S., Fr. 30,90, € 22

Marcel Ophüls: *HOTEL TERMINUS. ZEIT UND LEBEN DES KLAUS BARBIE.* 1988. 2 DVD, 256 Minuten. Bonus: Booklet (8 S.). Berlin, Turbine Medien, 2014

Marcel Ophüls: *NOVEMBER TAGE.* 1990. 129 Minuten. Bonus: Booklet (20 S.). [www.absolutmedien.de](http://www.absolutmedien.de), 2014

Max Ophüls: *Gedanken über Film. Originaltondokument.* 1 CD, Laufzeit 62 Minuten. Berlin, Speak Low, 2014. Fr. 23,40, € 16,80



## Versehrte Helden

### Drei Filme von Kon Ichikawa im Forum der diesjährigen Berlinale

ENJO (CONFLAGRATION)



OTOTO (HER BROTHER)



YUKINOJO HENGE  
(AN ACTOR'S REVENGE)



Kon Ichikawa bei Dreharbeiten

Nicht so bekannt wie Akira Kurosawa, nicht so verehrt wie Yasujiro Ozu, nicht so monothematisch wie Kenji Mizoguchi, nicht so ein Geheimtipp wie Mikio Naruse – trotzdem gehört Kon Ichikawa (1915–2008) zu den wichtigsten Regisseuren Japans. Über achtzig Filme hat er zwischen 1947 und 2006 gedreht, darunter Meisterwerke wie *BIRUMA NO TATEGOTO* (*THE BURMESE HARP*, 1956), *NOBI* (1959), *KAGI* (1959), *TAIHEIJO HITORIBOCCHI* (*ALONE ACROSS THE PACIFIC*, 1963) oder *SASAME-YUKI* (*THE MAKIOKA SISTERS*, 1983). Kein Regisseur, der sich auf ein Genre festlegen lässt, kein Regisseur, der in eine Schublade passt. Zu unterschiedlich sind seine Filme, zu vielseitig die Themen, zu zahlreich die Erzählformen: Satiren, Komödien, Dokumentationen, Kriegsfilme, Epen. Dabei beweist Ichikawa stets ein besonders feines Auge für Farben, Architektur und Komposition, im Mittelpunkt seiner Filme stehen zumeist versehrte Helden, die zum Äussersten getrieben werden. Das Forum der diesjährigen Berlinale zeigte drei seiner Filme aus den späten fünfziger und frühen sechziger Jahren.

*ENJO* (*CONFLAGRATION*, 1958) beruht auf dem 1956 erschienenen Roman «Der Tempelbrand» von Yukio Mishima, der wiederum auf einem wahren Ereignis basiert (und auch eine Episode von Paul Schraders *MISHIMA* von 1985 ausmacht): Ein Student hatte am 2. Juli 1950 den Goldenen Tempel in Kyoto angezündet, das Nationalheiligtum brannte völlig nieder. Das Motiv: Der Student hat in seiner masslosen Bewunderung die überwältigende Schönheit des Bauwerks nicht mehr ertragen. Vor diesem Hintergrund erzählt Ichikawa die Geschichte von Goichi Mizoguchi, der 1944 auf Wunsch seines verstorbenen Vaters als Novize im Goldenen Tempel anfängt. Goichi ist ein

scheuer junger Mann, der zudem stottert und deswegen an Minderwertigkeitskomplexen leidet. Die Reinheit des Tempels geht ihm über alles, er verteidigt sie gegen respektlose und laute Touristen (die allerdings nach Kriegsende die Kassen füllen) und Prostituierte, die sich in der Nähe mit US-Soldaten treffen. Als seine Mutter später aus Geldnot in den Tempel zieht, ist auch das für Goichi eine Beschmutzung – sie hat den Vater betrogen. Zu allem Überfluss begegnet er in der Altstadt von Kyoto dem Oberpriester Tayama, einem Freund seines Vaters, in Begleitung einer Geisha. Goichi ist zutiefst enttäuscht. Niemand wird seinen hehren Gedanken über Moral und Reinheit gerecht. In einem Akt der Verzweiflung zündet er den Tempel an. Nur so kann er die absolute Schönheit der Pagode auf ewig erhalten.

Erzählt sie diese Geschichte als Rückblende, *ENJO* beginnt mit dem Brand des Goldenen Tempels und Goichis Verhaftung durch die Polizei. Im Nachhinein entfaltet Ichikawa die psychologische Studie eines Aussenstehers und macht die Traumata des Jungen in seinem Familienleben, in seiner Kindheit fest. Zur Schlüsselszene gerät dabei der Seitensprung der Mutter, den der Bub nicht mit ansehen darf: Der Vater hält ihm schützend die Hand vor die Augen. Aber auch die Feuerbestattung des Vaters, bei der in einem surrealen Moment die Flammen über die ganze Leinwand lodern, hat sich Goichi eingeprägt. «Der Film ist mit nahezu Welles'scher Betonung von Tiefenschärfe und schrägen Winkeln, dunklen, kontrastreichen Aufnahmen komponiert, die zusammen mit den sparsamen Musikeinsprengeln nur einen Zweck erfüllen: nachzuzeichnen, wie das alltägliche Grauen auf den immer tiefer in der Neurose versinkenden Jungen wirkt», so Noël Burch.

In *OTOTO* (*HER BROTHER*, 1960) erzählt Ichikawa die Geschichte einer komplizierten Geschwisterbeziehung. Das junge Mädchen Gen opfert sich für seinen jüngeren Bruder Hekiro geradezu auf und stellt darüber seine eigenen Bedürfnisse zurück. Doch Hekiro ist ein verwöhnter Taugenichts, der sich durch Faulheit und Gedankenlosigkeit immer wieder in Schwierigkeiten bringt, aus denen ihn Gen befreien muss. Der Vater schweigt zu alledem, die Mutter hat Rheuma, so kümmert sich das Mädchen auch noch um den Haushalt. Doch plötzlich erkrankt der Junge an Tuberkulose und macht, bettlägerig geworden, so etwas wie eine Läuterung durch. Gen pflegt ihn aufopfernd. Zu den schönsten Szenen des Films zählt, wie sie des Nachts vor seinem Bett auf dem Boden schläft. Mit einem breiten Band ist ihre linke Hand mit seiner rechten verbunden, damit sie sofort geweckt würde, falls er eine plötzliche Bewegung macht und vielleicht etwas braucht.

Ichikawa wertet nicht. Die Strapazen und das Leiden der Frauen führt er nicht auf gesellschaftlichen Druck oder die engen Fesseln des traditionell geprägten Familienlebens zurück. Er steht vielmehr auf Seiten Gens, aus deren Sicht der Film erzählt ist. Sie geht ganz in der Hingabe für ihren Bruder auf, auch wenn der sie nicht zu schätzen weiss oder alles als selbstverständlich hinnimmt. Die Farben sind in diesem Film zurückgenommen und erdverbunden, «das Erdrückende der Familienwohnung (kontrastiert) mit der Schönheit und dem Freiheitsversprechen der Natur», so Annette Lingg. Ein bewegender, selten gezeigter Film, der allerdings beim Start im November 1960 in Japan sehr populär war und Platz 1 der «Kinema Junpo»-Charts erreichte.

Einer der berühmtesten Filme Ichikawas ist *YUKINOJO HENGE* (*AN ACTOR'S REVENGE*, 1963), ein Remake des Films, den *Teinosuke Kinugasa* 1935 gedreht hatte – er schrieb hier am Drehbuch mit – und der im letzten Jahr in der Berlinale-Retrospektive «Ästhetik der Schatten» zu sehen war. Basierend auf einem Roman von Otokichi Mikami, angesiedelt im Tokio des Jahres 1836, erzählt der Film die Geschichte von Yukinojo, der sich nach dem Tod seiner Eltern einer Kabuki-Truppe anschliesst und als sogenannter «onnagata» auf Frauenrollen spezialisiert ist. Während einer Vorstellung erkennt er unter den Zuschauern Sensei Dobe, jenen reichen Händler, der vor zwanzig Jahren seine Eltern in den Ruin und in den Selbstmord getrieben hat, und zwei mitverantwortliche Geschäftsfreunde. Endlich ist der Zeitpunkt der Rache gekommen. Er nähert sich Dobe zunächst über dessen Tochter Namiji und spinnt dann eine raffinierte Intrige, mit der er den Händler und seine Begleiter gegeneinander ausspielt.

Ein Mann, der eine Frau spielt und sich in ein halb so altes Mädchen verliebt – das ist zunächst ein irritierend-beunruhigendes Bild, zumal diese «Frau» äusserst versiert ist in den Kampfkünsten. Der virtuose Schwertkampf in einem abstrakten, dunklen Raum oder das ausgeworfene Seil, das sich im Dunkel in ein Lasso verwandelt und einen Flüchtenden einfängt und heranzieht, gehören zu den visuellen Höhepunkten des Films. «Herausgenommen ist eine filmische Tour de force, die bewusst Bühnen- und Leinwandgeschehen vermischt, alle erdenklichen Farbexperimente anstellt und eines der visuell unterhaltsamsten Filmwerke Japans darstellt», so Donald Richie, der wohl beste Kenner des japanischen Kinos.

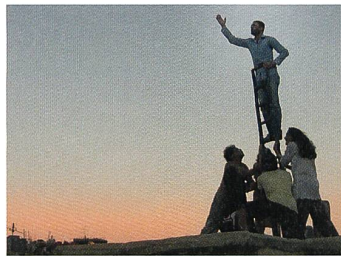
Michael Ranze



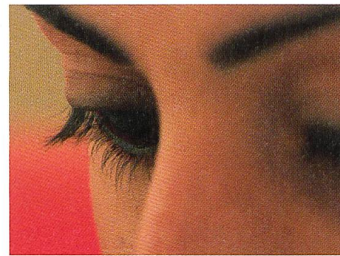
## Streiflichter aus der syrischen Nacht Ossama Mohammeds Auswahl am FIFF in Fribourg



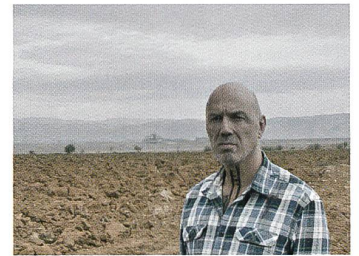
MA'À AL FIDDA (EAU ARGENTÉE, SYRIE AUTO PORTRAIT)  
Regie: Ossama Mohammed,  
Wiam Simav Bedirxan



AL RAKIB AL KHALED  
(THE IMMORTAL SERGEANT)  
Regie: Ziad Kalthoum



SABAHAN AKHAFF MAS'AAN  
UGHANI (MORNING FEARS,  
NIGHT CHANTS)  
Regie: Deiri Salma, Rola Ladqani



AL WADI (LA VALLÉE)  
Regie: Ghassan Salhab

Welche Rolle kann der Film in einem Land wie Syrien spielen, das seit vier Jahren auf tragische Weise in einer Art Bürgerkrieg festgefahren ist? Was bedeuten in einer solchen Situation überhaupt noch die Künste? Werden sie unbedeutend – oder zur (Über-)Lebensnotwendigkeit? Und was haben uns Filme über dieses Land angesichts der Bilderflut aktuellerer Medien noch zu sagen? Solche Fragen musste man sich am *Festival International de Films de Fribourg* stellen. Sie waren es, die eine Syrien gewidmete Festivalsektion spannend machten.

Seit dem letztjährigen Festival von Cannes findet MA'À AL FIDDA (EAU ARGENTÉE, SYRIE AUTO PORTRAIT) an Festivals starke Beachtung. Sein syrischer (Ko-)Regisseur *Ossama Mohammed*, bekannt unter anderem durch sein Spielfilmdebüt *NUJUM AN-NAHAR* (TAGESSTERNE, 1988) und als Drehbuchautor für *Mohamed Malas' AL LEIL* (DIE NACHT, 1992), lebt seit 2011 in Frankreich. Das eindrückliche Zeugnis der Zustände in Syrien hat er in Zusammenarbeit mit der damals in Homs lebenden Kurdin *Wiam Simav Bedirxan* gestaltet. Es stand in Fribourg im Mittelpunkt eines Syrien-Programms, dessen Auswahl Festivaldirektor *Thierry Jobin* Ossama Mohammed anvertraut hat.

Die Zusammenstellung vereinigte unvermeidlich eine ganze Reihe von Filmen, deren Wert primär in der Unmittelbarkeit und Authentizität der – oft unter Lebensgefahr gedrehten – Bilder liegt. Uns ferne Betrachter versetzen sie für einige Momente ratlos in die Wirrnisse der Kampfsituation. Doch anders als das Festival verlauten liess, vermitteln sie uns nicht eine «brennende Aktualität», sondern stammen vorwiegend aus den ersten beiden Jahren des Konflikts und sind damit bereits wieder historisch. Leider

trugen der Festivalkatalog und die Filmpräsentationen wenig dazu bei, diese Filme in ihre Entstehungsbedingungen einordnen und so ihre spezifische Optik und ihre Zeitbedingtheit besser verstehen zu können. Stattdessen wirkten diese Bilder ungebrochen als Zeugnis des Elans einer Eruption, eines lange unterdrückten Widerstands gegen das verhasste Regime und feierten so einen Enthusiasmus, der inzwischen längst einer bestürzten Ernüchterung gewichen ist, und dem Schrecken angesichts einer drohenden Alternative, die vielen noch schlimmer erscheint als das bisherige Regime.

Es blieb Ossama Mohammed (\*1954) überlassen, in einem ausführlichen Werkstattgespräch solche vorschneidenden Eindeutigkeiten zu relativieren. Er erzählte von *Wiam Simav Bedirxan*, die er als Koautorin des Films anführt und deren Namen er sogar in den Titel gesetzt hat: *Simav* heisst auf Kurdisch «silbernes Wasser». Sie blieb 2011 in Homs, als ihre Familie flüchtete, erfuhr so mit dem Aufstand eine neue Freiheit, kaufte sich in Aleppo eine kleine Videokamera, die sie nach Homs schmuggelte, nahm mit Ossama Mohammed Kontakt auf, begann ihren Alltag zu filmen und übermittelte ihm die Bilder. Die letzten stammen vom Dezember 2012. Nicht mehr im Film ist ihre weitere Geschichte: Islamistische Kräfte haben der unverschleierte Kurdin, die eine improvisierte Schule für Kinder in Homs eingerichtet hatte, das Leben in ihrer Stadt unmöglich gemacht, sie musste sie schliesslich doch verlassen, lebt heute in einem Flüchtlingslager – und versucht auch hier, trotz Hunger und Kälte, den Kindern ein Minimum an Unterricht zu bieten.

Am Beispiel *Simavs* wird zugleich klar, was wohl auch auf viele der Filmemacher und Kameraleute zutrifft, deren Bilder wir in anderen Filmen in Fri-

bourg gesehen haben: Das Drehen sei für sie zu einem wesentlichen Element des Überlebens, ein «Lebensfaden», geworden. Wenn die eigene Existenz in jedem Augenblick gefährdet ist, kann der Wunsch, von all dem Zeugnis abzulegen, neue Kraft verleihen. Mit dem Satz «Ich habe es gesehen» beginnt denn auch MA'À AL FIDDA – das «Yo lo vi» Goyas zitierend und den Film einordnend in eine künstlerische Tradition des Nicht-wegsehen-Wollens auch und gerade angesichts von Ungeheuerlichem.

Ossama Mohammed gab seiner Auswahl eine zusätzliche Dimension mit dem Einbezug eines in Syrien ungeliebten Klassikers, *AL HAYATT AL YAWMIYAH FI QARIAH SURIYAH* (ALLTAGSLEBEN IN EINEM SYRISCHEN DORF, 1974) von *Omar Amiralay* (1944–2011). Auch er hat «gesehen»: die prekäre Alltagswirklichkeit im ländlichen Syrien, und er kontrastiert sie ebenso nüchtern wie schonungslos mit der offiziellen Version des politischen Selbstverständnisses.

Auffallend viele der gezeigten Filme stellen hingegen Künstler in den Mittelpunkt: die Dreharbeiten zu einem Spielfilm von *Mohamed Malas* (*AL RAKIB AL KHALED / THE IMMORTAL SERGEANT*), einen Schriftsteller (*BALADNA AL RAHEEB / OUR TERRIBLE COUNTRY*) oder eine junge Sängerin, die zur Stimme des Aufstands wird (*SABAHAN AKHAFF MAS'AAN UGHANI / MORNING FEARS, NIGHT CHANTS*). Das mag angesichts der Zustände auf den ersten Blick überraschen, leuchtet wegen der realpolitischen Perspektivlosigkeit aber völlig ein. «Meine einzige Waffe ist die Kamera», lautet ein Statement in *AL RAKIB AL KHALED*, das auf seine Art durchaus militant klingt.

Ossama Mohammed, der in MA'À AL FIDDA neben *Simavs* Bildern viel auf Youtube gefundenes, oft verwa-

ckeltes Bildmaterial verwendet, sagt im Off einmal: «Statische Einstellungen sind schön.» Und im Werkstattgespräch betonte er, er sei kein Propagandist, seine Bildauswahl sei bestimmt vom Kontrast zwischen Bewegung und Statischem. Tatsächlich wären die Bilder des Schrecklichen – etwa von Folterungen, die die Folterknechte selbst gefilmt haben – als solche kaum auszuhalten. Sinnvoll und dadurch erträglich werden sie erst durch die gestalterische Arbeit des auswählenden und montierenden, durch leitmotivisch wiederkehrende Bild- und Tönelemente strukturierenden Filmemachers. Die Ästhetik, zu der hier zwingend auch *Noma Omrans* Musik gehört, schafft die notwendige Distanz und drückt eine Haltung aus.

Genau das macht auch den im Wettbewerb gezeigten libanesischen Spielfilm *AL WADI (LA VALLÉE)* von *Ghassan Salhab* so eindrücklich. Die Jury der Internationalen Filmkritik hat den in ruhigen, oft fixen Einstellungen gedrehten Film mit dem *Fipresci*-Preis ausgezeichnet. Er beginnt an der syrisch-libanesischen Grenze, dann verlagert sich die Handlung in die trügerische Ruhe des Bekaaats. *Salhab* benutzt die traditionelle Form des parallelhaften Erzählens: Seine durch einen Unfall um das Gedächtnis gebrachte Hauptfigur steht für eine Realität im Nahen Osten, in der viele Araber das Bewusstsein dafür, woher sie kommen, so sehr verloren zu haben scheinen wie das Wissen, wohin sie einmal wollten. So wie die Hauptfigur werden sie zum Spielball von bewaffneten Banden und dubiosen Geschäftemachern. Eine der Figuren ist *Malerin*; sie benutzt schliesslich den Oberkörper des gefesselten Unfallopfers wie eine Leinwand, auf die sie ihre Vision der Welt zeichnet.

Martin Girod



## Orson Welles zum Hundertsten CITIZEN KANE als erweitertes Radiohörspiel



Die innovative Konstruktion von *CITIZEN KANE* (1941) wird gern darauf zurückgeführt, dass *Orson Welles* die etablierten Regeln des Filmemachens schlicht nicht kannte. Im Kontext seines früheren Schaffens zeigt sich jedoch, dass die damals ungewohnte Erzählstruktur des Films weitgehend den Konventionen von Welles' Radiodramen folgte.

Ab 1938 adaptierte Welles mit seinem Bühnensembel unter dem Label «The Mercury Theatre on the Air» literarische Klassiker und aktuelle Bestseller fürs Radio. Diese einstündigen Hörspiele bestanden aus der Aneinanderreihung kunstvoll verdichteter Schlüsselszenen, die von einem oder mehreren Ich-Erzählern zusammengehalten wurden. Getreu seiner Vorliebe für *Mysteries* eröffnete Welles die erste Staffel mit *Bram Stokers* vielstimmigem Briefroman «*Dracula*».

Auch *CITIZEN KANE* rekonstruiert die Geschichte seines Protagonisten anhand von mehreren Zeugenaussagen, wobei der damals vor allem wegen seiner Stimme bekannte Welles hier konsequent auf Voice-over verzichtet und damit die subjektive Erinnerung in vermeintlich objektive Bilder fasst. Als Aufhänger der Mysteryhandlung dient das rätselhafte letzte Wort des verstorbenen Zeitungsmagnaten *Charles Foster Kane*.

Wie in den Hörspielen verzahnt Welles die dichten Dialoge so, dass sich bisweilen ganze Sätze scheinbar realitätsnah überlappen. Dank silbengenauen Timing bleiben sie jedoch durchwegs verständlich. Gleichzeitig kommt dadurch das Machtgefälle zwischen Figuren zum Vorschein, die oft nur in einer einzigen Szene auftauchen.

Als der junge *Charlie Kane* von seiner Mutter dem reichen Vormund *Thatcher* überschrieben wird, schneidet die dominante *Mrs. Kane* ihrem Mann

wiederholt das Wort ab. Als dieser jedoch missmutig murmelnd das Fenster schliesst – und damit seinerseits den im Schnee spielenden Jungen akustisch ausschliesst –, öffnet sie es demonstrativ wieder.

Eine besondere Stärke der Mercury-Hörspiele liegt in der akustischen Erzeugung von Schauplätzen, die trotz der bescheidenen Tonqualität häufig allein anhand des Raumklangs menschlicher Stimmen vor dem geistigen Auge erstehen. Offensichtlich hatte Welles eine besondere Vorliebe für verhallte Gruften und Schall reflektierende Materialien.

Im Film tragen die vom Toningenieur *James G. Stewart* erzeugten Echoeffekte massgeblich zur Illusion bei, *Kanes* Wahlkampfveranstaltung spiele in einem voll besetzten Auditorium, obwohl sie lediglich aus kostengünstigen Nah- und Trickaufnahmen besteht. Ähnlich verhält wie in *Draculas* Kellergewölben klingt es im überdimensionierten Schloss *Xanadu*, dessen unheimliche Atmosphäre überdies massgeblich von *Bernard Herrmanns* ausgefallenen instrumentierter Musik bestimmt wird.

Schon Welles' Radiodramen verdankten ihre unverwechselbare Atmosphäre den differenzierten Klangfarben des streitbaren Komponisten, dessen fragmentartiger Kompositionsstil den Anforderungen der Hörspiele ideal entsprach. Am liebsten arbeitete er mit Kürzestmotiven, die manchmal für zwei, drei Takte zu romantischen Melodiefragmenten anschwellen, um dann in eng harmonisierten Ostinati wieder im Hintergrund zu verschwinden.

Herrmanns erklärtes Ziel war es schon beim Radio, den psychologischen Subtext der Geschichten musikalisch zu vermitteln. Dies gelang ihm erstmals bei der *DuMaurier*-Adaption «*Rebecca*», für deren Vertonung er

ausnahmsweise mehr als eine Woche Zeit hatte. Welles' luxuriöse Anstellungsbedingungen erlaubten es ihm schliesslich, seine Partitur zu *CITIZEN KANE* während zwölf Wochen parallel zur Entstehung des Films zu erarbeiten.

Analog zur übergeordneten Dramaturgie konzipierte Herrmann ein musikalisches Puzzle, dessen verschiedene Teile *Kanes* Persönlichkeit beschreiben. Für *Kanes* Machtstreben verwendete er eine rhythmisierte Abwandlung der liturgischen Totensequenz «*Dies Irae*». Diesem absteigenden Machtmotiv stellte er das tonal verwandte «*Rosebud*»-Motiv gegenüber, das sich als Symbol für *Kanes* verlorene Kindheit gleichfalls in verschiedensten Verarbeitungen durch den Film zieht.

Im Gegensatz zum Radio, wo Herrmann die einzelnen Szenen mit kurzen Musikeinsätzen voneinander abgrenzen musste, setzte Welles die Tonspur im Film oft dazu ein, inhaltliche Entwicklungen über Zeitsprünge und Schauplatzwechsel hinweg zusammenzufassen. So gelingt es ihm, die Verdichtungsstrategien seiner Radiodramen noch weiter auszubauen, indem er Dialog, Geräusche und Musik um visuelle Informationen ergänzt, ohne dabei in die übliche audiovisuelle Redundanz zu verfallen.

Als der junge *Kane* etwa aus *Colorado* weggebracht wird, sehen wir lediglich einen allmählich eingeschneiten Schlitten. In das Rauschen des Windes und der Musik mischen sich jedoch weit entfernt die Geräusche einer Eisenbahn, deren Pfeifen sich bei der Überblendung auf einen neuen Schlitten in weihnächtliche Glöckchen derselben Tonhöhe verwandeln.

Das vom Jungen begonnene «*Merry Christmas*» vervollständigt *Thatcher* unmittelbar mit «and a happy New Year». Dazwischen liegt jedoch ein Schnitt, der einen Zeitsprung von fast

zwanzig Jahren überbrückt. In der Folge werden *Kanes* private und berufliche Projekte in seriellen Montagen gezeigt, die zu hektischen Tänzen von *Herrmanns* vorgängig komponiertem «*Miniatur-Ballett*» geschnitten wurden.

Den Niedergang von *Kanes* erster Ehe mit *Emily* wird zu einer zweiminütigen Abfolge von Frühstücksszenen verdichtet, die Herrmann mit zunehmend dissonanteren Variationen eines Walzers kommentiert. Interessant an dieser viel zitierten Schuss-Gegenschuss-Sequenz ist jedoch die Tatsache, dass die Zeitsprünge nur visuell kommuniziert werden, derweil die allmählich von *Kane* dominierte Konversation kontinuierlich weitergeht.

Der soziale Aufstieg seiner Zufallsbekanntschaft *Susan Alexander* zur Geliebten erfolgt in einer Überblendung von zwei identisch gefilmten Totalen, wobei sich neben der Ausstattung auch *Susans* kontinuierlicher Gesang verändert: Während sie die *Rosini*-Arie «*Una voce poco fa*» an einem verstimmt Klavier auf Englisch beginnt, endet sie im italienischen Original zum Klang eines Flügels. In der Folge wird ihre Stimme zu einer Art *Gradmesser* von *Kanes* zerstörerischen Machtdemonstrationen. Als *Kane* die bescheidene Amateursängerin mit einer erzwungenen Opernkariere überfordert, verändert sich auch ihre weiche Sprechstimme in gellendes Kreischen. Nach dem totalen Verlust ihrer Singstimme – visuell mit dem Ausgehen einer flackernden Bühnenlampe synchronisiert – spricht sie schliesslich nur noch leise krächzend.

Oswald Iten

Welles' zwischen 1938 und 1940 entstandene CBS-Hörspiele lassen sich online beispielsweise unter [mercurytheatre.info](http://mercurytheatre.info) nachhören, ein detailliertes Cue Sheet zu *CITIZEN KANE* findet sich auf der Seite der *Bernard Herrmann Society* unter [goo.gl/JPL7Xa](http://goo.gl/JPL7Xa).



# Wehmütige Dringlichkeit

3 CŒURS von Benoît Jacquot



Die Spiegel sind tief in diesem Film. Es wird gründlicher auf sie geschaut, sie geben mehr preis, als es im Kino üblicherweise geschieht. Sie werden befragt nicht nur als Reflexion der Realität, sondern als deren Bestätigung. Auch als Ratgeber könnten sie dienen, wäre die Selbsterkenntnis nicht ein so schwer erstrittenes, kostbares Gut in 3 CŒURS.

Gleich in der zweiten Szene setzt Benoît Jacquot den Spiegel hinter dem Tresen eines Cafés raffiniert in Szene. Der Finanzbeamte Marc, der den letzten Zug verpasst hat und nicht weiss, was er nun in der nächtlichen Provinzstadt mit sich anfangen soll, blickt auf das Wasserglas, das er füllt. Sodann schwenkt die Kamera fort von dem Requisit und offenbart, dass er jetzt sein Spiegelbild betrachtet. Fortan wird die Kamera ihn immer wieder in dieser Haltung ertappen. Nachts, wenn er seiner Unruhe nicht Herr werden kann, rückt er im Wohnzimmer einen Stuhl zurecht, damit er dem Spiegel exakt gegenüber steht. Er muss sich dem Urteil des eigenen Blicks stellen; auch in seiner letzten Szene, dem agonalen Höhepunkt, in dem er sein Leben noch einmal einer Prüfung unterzieht, nachdem es endgültig aus der Bahn geworfen worden ist.

## Unerwartete Frische

Ein verpasster Zug, ein Abend in einer verschlafenen Provinzstadt, zwei Fremde, die sich begegnen und aus ihrer Einsamkeit erlöst werden: Davon hat uns das Kino, zumal das französische, schon oft genug erzählt. Aber diesmal ist es ganz anders. Dieser Film formiert das Bekannte neu. Aus ihm spricht ein Elan, der sich souverän darüber hinwegsetzt, dass die Bilder sich längst schon in Klischees erschöpft haben könnten. Sie sind schliesslich nicht von ungefähr entstanden. 3 CŒURS erstattet ihnen ihre ursprüngliche, funkelnde, brennende Gültigkeit zurück. Es ist beinahe so, als würden die Figuren und die Zuschauer vertraute Erfahrungen zum ersten Mal durchleben.

Eines Abends begegnet Marc einer Unbekannten, deren Identität und Namen er nicht erfährt. Ihre Wiederbegegnung am nächsten Freitag in den Pariser Tuileries bereitet ein Herzanfall, der ihn auf dem Weg ereilt. Nun sucht er verzweifelt in der namenlosen Kleinstadt nach der Unbekannten. Er findet dort ein zweites Mal eine Liebe. Zufällig lernt er Sophie kennen, heiratet sie und entdeckt viel zu spät, dass sie die





Schwester der Gesuchten ist. Wie viel die Mutter der unzerrennlichen Geschwister vom Aufruhr der Gefühle ahnt, offenbart deren Darstellerin *Catherine Denève* nur der Kamera.

Jacquot belebt einen Grundimpuls des Kinos neu: das Melodram. Er nimmt es auseinander und setzt es wieder zusammen, bis es in schöner Kennlichkeit neu entsteht. *3 CŒURS* ist ein Film, der weiss, woher er kommt und was er der Tradition hinzufügen kann. Eine verschwörerische Geste der Schwestern, den Mund mit den Fingern zu einem Lächeln zu verziehen, stammt geradewegs aus Griffiths *»ROKEN BLOSSOMS*. In der Regel steht eine Frau im Zentrum dieses Genres. In diesem Wechselbalg aus Konvention und Eigensinn ist es ein von Angstzuständen gepeinigter Mann. Die Moral wird den Figuren des Melodrams üblicherweise von der Gesellschaft auferlegt, hier regt sie sich allein in ihnen selbst: als ein romantisches Schuldgefühl, das entsteht aus der Gewissheit, dass es unmöglich ist, die anderen nicht zu verletzen. Den Widerstreit zwischen Sehnsucht und Schicksal trägt Jacquots Film mit wehmütiger Dringlichkeit aus.

Das Erzählterrain der bürgerlichen Liebesverhältnisse ist ihm wohlvertraut. Oft schon hat er seine Figuren, meist sind es Frauen, durch die Verrücktheiten der Liebe geschickt. Vor ein paar Jahren erst hat er in *VILLA AMALIA* erzählt, wie eine Frau ihre Koffer packt und sich brüsk aus ihrem bisherigen Leben verabschiedet. Hier geschieht es gleich zweimal (die früheren Partner der zwei Schwestern bleiben stets Randfiguren im Familienzusammenhalt). Allerdings

steckte in seinen bisherigen Filmen insgeheim ein Moment der Widerlegung der Genregegewissheiten. Dieses analytische Besteck gibt er auch in *3 CŒURS* nicht aus der Hand. Aber das Ungestüm, das zuvor seinen Figuren vorbehalten war, macht er ein Stück weit zu seiner eigenen erzählerischen Haltung. Er lässt sich von der Sehnsucht seines Helden ins Schlepptau nehmen, tiefer in die Intimsphäre der Frauen vorzudringen. Zweifellos hat ihm die zwischenzeitliche Inszenierung mehrerer Opern zu einer grösseren Direktheit des Gefühlsausdrucks geführt. Er scheut sich nicht, die Dinge zuzuspitzen, vertraut auf die Unbedingtheit der Gefühle. «Wir tauschen unsere Nummern aus», sagt Marc beim ersten Abschied von Sylvie, um sicherzugehen, dass ihr Rendezvous in den Tullerien stattfindet. Sie widersetzt sich: «Ich werde da sein.»

Nie zuvor hat Jacquot es zugelassen, dass sich die Musik so nachdrücklich in die Geschehnisse einmischte. *Bruno Coulais'* Partitur schillert zwischen einem Thema für Streicher, das der Handlung Suspense verleiht, als sei dies ein Thriller, und einer Klaviermelodie, die ein romantisches Versprechen ausgibt. Mit kluger Agilität spannt *Julien Hirschs* Kamera den Raum zwischen den Liebenden auf, legt mit Reisschwenks Stolpersteine aus und wagt Heranfahrten an Abgründe. Bis zur verblüffenden Schlusspointe ist *Julien Boivents* Drehbuch um das Motiv des Doubles konstruiert. Beharrlich greift es Gesten (das konstruierte Lächeln), Requisiten (ein unberechenbares Feuerzeug, die Alarmanlage im Antiquitätengeschäft der Schwestern), Situationen (das ri-

tuelle Mittagessen im Haus der Mutter) und Dialoge (in keinem Film ertönt so oft «Je ne sais pas») auf und lässt sie zwischen den Beteiligten zirkulieren. Die Montage pflichtet diesem Prinzip der Dopplung bei, wenn sie etwa das Zuschlagen von Türen aufeinanderfolgen lässt. Die Perspektiven wechseln, die Einfühlung der Zuschauer belebt sich immer wieder neu. Selbst dem viel gescholtenen Verbindeten des Melodrams, dem Zufall, verleiht derlei erzählerische Präzision ungehobte Noblesse.

#### Ein romantischer Besetzungscoup

In seinem Darstelleresemble findet Jacquot grossartige Bündnispartner. *Charlotte Gainsbourg* verleiht ihrer vertrauten, widerspenstigen Melancholie ungekannte Nuancen, die Rolle ihrer Schwester hätte undankbar geraten können, würde *Chiara Mastroianni* ihrer Zaghaflichkeit nicht so viel Verve beifügen. *Benoit Poelvoorde* wiederum ist ein verblüffender Besetzungscoup in einer Rolle, die zunächst *Vincent Lindon* spielen sollte. Als Komiker ist er eigentlich ein Mann ohne Geheimnis: Seine Misogeschichte entlarven ihn. Es trifft sich, dass er seine Figur eminent physisch zeichnen kann: Marc wird regelmässig von Beklemmungen befallen, einer Kaskade psychosomatischer Signale. Seine Ärztin rät ihm, ein ruhiges Leben zu führen. Aber er lässt sich auf Abenteuer

ein, die für ihn zu mächtig sind. Er kann nur schwer verbergen, was in ihm vorgeht. Die moralische Improvisation gelingt ihm schlecht.

Poelvoorde findet sicher zur Zerbrechlichkeit seiner Figur. Deren Freundlichkeit wirkt hastig, ist stets einer Anspannung abgetrotzt. Ihr Verhalten wird zusehends selbstzerstörerisch. Zumeist wird Poelvoorde als Komödiant von robuster, zuweilen unerfreulicher Durchschnittlichkeit besetzt. Auch diese Figur offenbart sein Faible für Zudringlichkeit. Sein Ausseres demontiert jeden Anflug von Romantik. In einem handelsüblichen Melodram würde keine Frau Notiz von ihm nehmen. Aber selbst dem Beruf des Steuerprüfers gewinnt er poetische Seiten ab. Die Liebe sucht nicht nach der Idealbesetzung. Sie erwischt, wen sie erwischen will.

Gerhard Midding

Regie: Benoit Jacquot; Buch: Benoit Jacquot, Julien Boivent; Kamera: Julien Hirsch; Ausstattung: Sylvain Chauvelot; Kostüme: Julia Gregory, Catherine Leterrier; Musik: Bruno Coulais; Darsteller (Rolle): Benoit Poelvoorde (Marc), Charlotte Gainsbourg (Sylvie), Chiara Mastroianni (Sophie), Catherine Denève (Madame Berger), Patrick Milla (Sylvain Mann), Céline Vietra (Sophie Freund), Thomas Doret (Gabriel), André Marcon (Bürgermeister). Produktion: Rectangle Productions, Pandora Filmproduktion, Scope Pictures, Edward Weil, Aliza Girard. Frankreich 2014. 99 Min. CH-Verleih: Agora Films, Genève; D-Verleih: Wild Bunch Germany, München





## «Es ist immer eine Mischung aus Glück und eigenem Ermessen»

Zu den Dokumentarfilmen von Frederick Wiseman

Mehr als vierzig Dokumentarfilme hat der 85-jährige Frederick Wiseman gedreht, und alle widmen sich einer Institution: der Schule, der Universität, dem Spital, dem Militär, der Polizei, der Sozialhilfe oder auch den Rennbahnen, dem Zoo, der Pariser Oper oder zuletzt der National Gallery in London. Damit ist Wiseman selbst zu einer Institution geworden.

von Tereza Fischer

Etwa einen Film pro Jahr macht Frederick Wiseman seit 1967, fast im Alleingang. Die Crew besteht aus einem Kameramann – seit Jahrzehnten John Davey –, einem Assistenten, der Material schleppt, und Wiseman selbst, der auch den Ton macht, spricht den ganzen Tag das Mikrofon am Galgen hält. Eine reife Leistung für den 85-Jährigen, der gerne scherzend sein hohes Alter abstreift. Und auch im Schnittraum ist er unermüdlich. Sieben Tage in der Woche bis spät in die Nacht organisiert er das Filmmaterial, schneidet erst Sequenzen und montiert sie zu einem organisch anmutenden Porträt einer Institution. «Ich drehe Filme über das, was mich interessiert und meinem sehr weit verstandenen Begriff einer Institution entspricht.»

Seinen ersten Film hat Wiseman Mitte der sechziger Jahre über eine forensische Klinik gedreht, in einer Zeit, in der sich der Dokumentarfilm in einer ideologischen und ästhetischen Umbruchphase befand. Das sogenannte *Direct Cinema* entstand aus einem sozialwissenschaftlich und journalistisch motivierten Bedürfnis nach einem «objektiven» Zugang zur Realität. Die Unmittelbarkeit des Dargestellten sollte mit einer lebendigen Ästhetik zusammen den Zuschauern die Möglichkeit bieten, besondere Ereignisse und den Alltag hautnah mitzuerleben. Statt wie bis anhin die Darstellung der Wirklichkeit dank autoritärer Kommentare unmissverständlich zu erklären und Szenen auch nachzuzensurieren, zogen sich die Filmemacher hinter die Kamera zurück und beobachteten

das Geschehen, ohne sich einzumischen. Die Kamera hatte unaufdringlich, fast unsichtbar zu sein, um die Menschen in Alltagssituationen authentisch und unverstellt einzufangen. Dank technischer Innovationen – leichter, mobiler 16-mm-Kameras, lichtempfindlichem Filmmaterial und synchronen Tonaufnahmen – gelang es tatsächlich, einen Beobachtungsmodus in den Dokumentarfilm einzuführen.

Durch geschickte Wahl der Sujets, die sich zum Beispiel dank einer möglichst kontrastierenden Gegenüberstellung von Kontrahenten auch visuell spannend aufbauen ließen, überwand man die Langeweile des reinen Beobachtens. Dass die Bestimmung der Blickposition und der Schnitt ebenfalls für Dramatisierung sorgten, stellte zwar den ursprünglich absoluten Anspruch der Objektivität infrage, sorgte jedoch für den Erfolg dieser dokumentarischen Methode. Frederick Wiseman ist ihr bis heute treu geblieben.

Mit der Fokussierung auf Institutionen unterschied sich der Jurist und Autodidakt Wiseman in den sechziger Jahren von seinen Kollegen Richard Leacock, D. A. Pennebaker oder den Mayles-Brüdern. Wie sie verzichtete er aber auch stets auf Kommentare, erklärende Texttafeln, Musik und Interviews. Spontaneität beim Drehen sorgte auch in seinen Filmen oft für wenig elaborierte Bilder, was den Kritiker Roger Ebert veranlasste, die technische Qualität von Wisemans Erstling *TITICUT FOLLIES* (1967) zu bemängeln.

### Die verrückte Seite der Gesellschaft

Die Qualität der Bilder ist jedoch das Letzte, was man an *TITICUT FOLLIES* thematisieren möchte. Der Film beobachtet die Vorgänge in der geschlossenen psychiatrischen Anstalt für Kriminelle in Bridgewater, Massachusetts, einer von der Gesellschaft nahezu vollständig ausgeblenden Institution. Es ist der wahrscheinlich plakativste Film Wisemans,

dem es aber gelang, am meisten Staub aufzuwirbeln und Wiseman gleich bekannt zu machen. Eigentlich hatte Wiseman für Bridgewater lediglich eine Bewilligung für Dreharbeiten zu pädagogischen Zwecken. Dass der Film dennoch öffentlich gezeigt wurde, führte zu rechtlichen Streitigkeiten und einem fünfundzwanzigjährigen Aufführungsverbot.

Der Film beginnt und schließt mit einer fröhlichen Bühnenshow, die sich «*Titicut Follies*» nennt. Der Eindruck einer gut einstudierten Amateuraufführung wird aber bald durch einen Zoom auf einen unsicheren Mann gestört, der ungenau im Takt zu bleiben versucht. Die Vorstellung endet mit dem Präsentator, der stolz einen läppischen Witz erzählt. Diese ersten Bilder stehen metaphorisch für einen Prozess, der sich oft bei den Zuschauern einstellt, wenn sie in einen von Wisemans Filmen eintauchen. Häufig stehen Überraschung oder ein kleines Spektakel am Filmanfang, die dann bald durch Dissonanzen gestört werden und erste Fragen aufwerfen.

In den auf die Show folgenden Szenen, in denen sich Häftlinge nackt ausziehen müssen, erkennen wir im Präsentator einen Wärter. Das vermeintlich friedliche Zusammenleben von Unter- und Übergeordneten, das die Show suggerierte, findet so im Film ein jähes Ende. Immer mehr verdichtet sich das Bild einer brutalen Anstalt, in der die Wärter und Ärzte die ihnen ausgelieferten Häftlinge demütigen und foltern. Das unerträgliche, sadistische Treiben kulminiert in einer Szene, in der ein aus Protest hungernder Häftling per Magenschlauch zwangsernährt wird. Wiseman schneidet zwischen der grausamen Prozedur, die so nichts von einer Rettung hat, und der Rasur des bereits verstorbenen Mannes hin und her. Damit unterstreicht er das Versäumnis der Ärzte, den Mann am Leben zu erhalten. Bei der Wiederaufnahme der Bühnenshow am Ende des Films wirken die Wärter verrückter als die Häftlinge.

Heute möchte Wiseman sich diese Szenen nie mehr ansehen müssen und bezeichnet sie als Fehler und schlechte Montage. Dass beim

Erstling nicht alles schon perfekt war, erscheint selbstverständlich. Vieles war «*learning by doing*». Vor allem wenn ihm im Schnittraum Bilder fehlten, wusste er, was er beim nächsten Mal besser machen musste.

In seinem zweiten Film, *HIGH SCHOOL* (1968), verfährt Wiseman denn auch subtiler. Das Machtgefälle zwischen Lehrpersonen und Schülern und die autoritäre Erziehung werden weniger in einzelnen Szenen greifbar als vielmehr in Mustern, die sich aus der Aneinanderreihung von assoziativ verknüpften Sequenzen ergeben. In der visuell einprägsamen Wiederholung der dirigierenden Geste, die Lehrer gegenüber Schülern in verschiedenen Variationen einsetzen, verdichtet sich der Eindruck einer Bildungsinstitution, die Gehorsam und Auswendiglernen über das Verständnis der Inhalte setzt. Auch hier wirken die ersten Bilder metaphorisch, wenn die Kamera zuerst an einer langen Reihe von gleichartigen Häusern entlangfährt, danach die Rückseite eines Lastwagens filmt, auf dem «*Penn Maid Dairy Products*» steht, und schließlich eine Fabrik in den Blick nimmt, bevor wir die ersten Aufnahmen aus den Gängen der Highschool sehen. Die Assoziation mit einer Fabrikation von gleichartigen Produkten liegt nahe.

Immer wieder setzt Wiseman in seinen frühen Filmen Zoom ein, um aufs Geschehen reagieren zu können und Details aus dem Kontext herauszulösen, die als Kommentar dienen. Wenn die Spanischlehrerin bei ihren Ausführungen über Sartre die Klasse im Chor das Wort «*existenzialista*» wiederholen und auswendig lernen lässt, fokussiert Wiseman erst ganz nah auf ihr Gesicht und dann auf ihre in der Hüfte aufgestützte Hand, die an das Posieren eines Modells erinnert. Dieses Bild der Oberflächlichkeit verdeutlicht, wie das Lernen hier funktioniert.

Immer wieder wird das Beobachten mittels auffälliger Gesten der Kamera unterstrichen: Ein Reisschwenk, ein Zoom oder eine Schärfenverlagerung vermitteln die aktive Blickführung stärker, als es der Bild-



«Ich mache so viele Filme, wie ich kann, über so viele Themen wie möglich.»





5



4



5

ausschnitt oder die Montage tun, auch wenn Wiseman sie heute als Nebenprodukte einer Kameraführung bezeichnet, die das Wichtige erfassen will.

In *LAW AND ORDER* (1969), in dem sich Wiseman der Polizei in Kansas City widmet, scheint der beobachtende Modus für einen Augenblick ausser Kraft gesetzt und offenbart damit die Konstruktion einer filmischen Aussage. Wir sehen die verlorene Handtasche einer älteren Afroamerikanerin am Boden, bevor sie der suchende Polizist hochhebt. Hat sich der Kameramann aktiv an der Suche beteiligt? Auch wartet die Kamera mit der Frau im Polizeiwagen, während der Ordnungshüter im Regen sucht und dann mit dem Fundstück zurückkommt, sodass sich ein leiser Verdacht der Inszenierung einstellt. Wiseman bestätigt, dass sein Kameramann und er die Sache sportlich nahmen. «Wir rannten vor dem Polizisten zur Tasche und dann wieder zurück zum Wagen, weil ich die Reaktion der Frau filmen wollte. Es ist ein Sport. Sie müssen fit bleiben und mit schwerer Ausrüstung herumrennen.»

Obwohl solche die Konstruktion enthüllenden Momente eine seltene Ausnahme bilden, passt der Verdacht zu Wisemans Herangehensweise. Seine Filme sind nie Abbildungen der Wirklichkeit. Sie repräsentieren Wisemans Erleben. Dabei überlässt er die Interpretation den Zuschauern und weigert sich, seine Filme zu erklären, denn er ordnet das Material so, dass auch ohne Kommentare durchaus greifbare Aussagen entstehen. Dazu gehört, dass die unbestimmten Ellipsen nicht nachprüfbar sind. Wiseman montiert seine Filme auch nicht primär narrativ und äusserst selten als chronologische Abfolgen, sondern assoziativ. Zudem fehlen Angebote an eine Identifikation mit Individuen. Anstatt Argumente zu präsentieren, lässt er die Zuschauer selbst aus dem Mosaik Schlüsse ziehen.

Vor allem in den frühen Werken ist eine Art versteckte Argumentation durchaus intendiert. Wie schon bei seinen beiden früheren Filmen

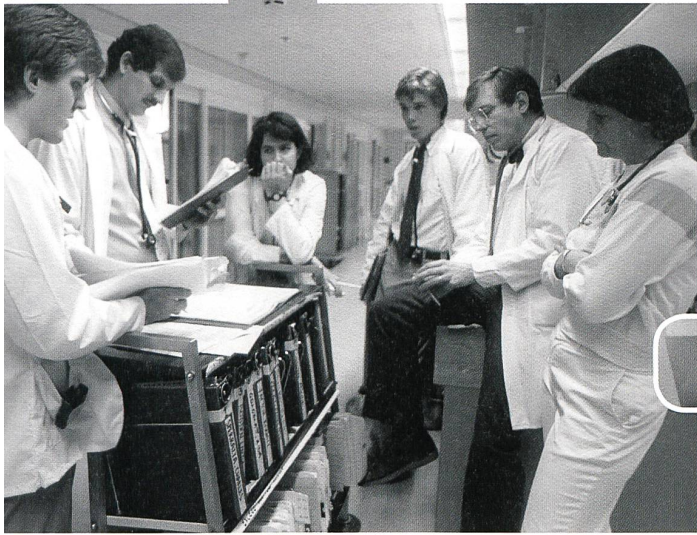
ist Wiseman das Porträt der Polizei mit einer politisch vordefinierten Meinung angegangen und hat wie in *TITICUT FOLLIES* das Material in eine bestimmte Richtung geordnet. *LAW AND ORDER* gerät dennoch etwas objektiver und ambivalenter als *HIGH SCHOOL*, denn die Polizei scheint den gesellschaftlichen Missständen schlicht nicht beikommen zu können. Zudem ist in Kansas City nicht nur sie gewalttätig. Wiseman fängt einzelne Verhaftungen und Interventionen ein, ohne die Resultate oder auch Lösungen für die dokumentierten Probleme zu präsentieren. So lässt sich das Verhalten der Polizisten nicht einfach als Konsequenz von Nixons «Law and Order»-Politik, die ein härteres Durchgreifen bei Gewalt- und Eigentumsdelikten forderte, erklären, sondern muss in breiter gefasste soziale Missstände eingeordnet werden.

Wisemans Frühwerk wirkt im Hinblick auf die gesellschaftliche Lage des reichsten Landes der Welt beunruhigend. Das kommt vor allem in *HOSPITAL* (1970) deutlich zum Ausdruck. Erstmals ohne eine vorgefasste Meinung und ohne ein Machtgefälle vorführen zu wollen, beobachtet Wiseman, wie Ärzte und Pflegepersonal den durch Drogenmissbrauch krank gewordenen helfen wollen und dabei mit viel Geduld ihre Sisyphosarbeit verrichten. Krank sind nicht nur die Individuen, krank ist auch die Gesellschaft.

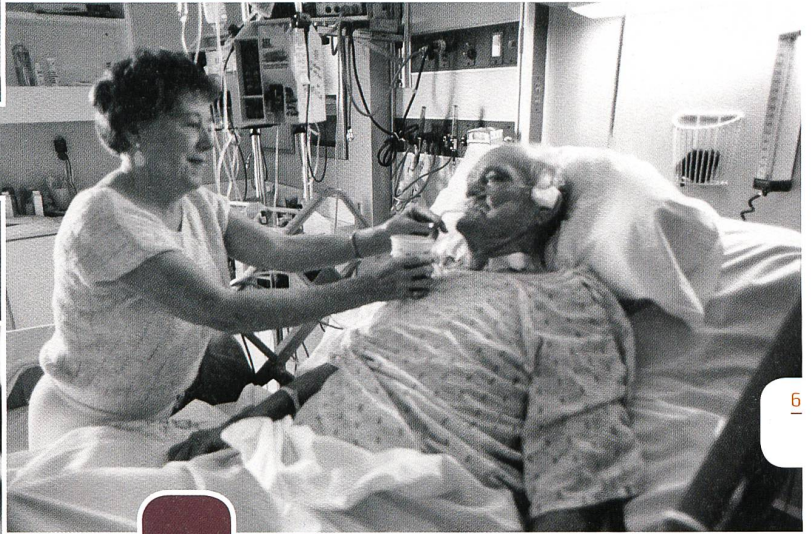
## Nähe und Privatsphäre

Aus 100 bis 250 Stunden Filmmaterial, das durch Beobachten vor Ort entstanden ist, destilliert Wiseman wenige Stunden, in denen die Zuschauer ihrerseits in die Rolle des Beobachters schlüpfen. In den siebziger Jahren beginnt Wiseman fürs Fernsehen zu arbeiten und längere Filme zu produzieren – vor allem um der Kommunikation Raum zu geben, die sich jeweils zwischen den sich gegenüberstehenden Parteien in einer Institution entwickelt. In *WELFARE* (1975) sind es die Beamten

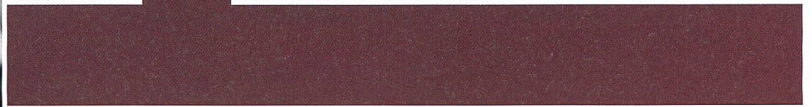




6



6



1 TITICUT FOLLIES (1967); 2 HIGH SCHOOL (1968); 3 Frederick Wiseman; 4 LAW AND ORDER (1969); 5 WELFARE (1975); 6 NEAR DEATH (1989); 7 PRIMATE (1974)

7

und die Armen und Bedürftigen. In 167 Minuten lässt uns Wiseman an der schwierigen Situation auf dem Sozialamt in New York City teilhaben. Nachdem Präsident Johnson 1964 den «war on poverty» deklarierte, richtete man Wohlfahrtsprogramme ein, die bis 1975 eine Reduktion der Armut um die Hälfte zur Folge hatten. Weil aber New York in den siebziger Jahren mit Essensmarken, Geldzahlungen und Sozialwohnungen sehr grosszügig war, zog es auch viele Arme aus dem Süden an. Diesen nicht enden wollenden Strom an Hilfesuchenden evoziert Wiseman bereits am Anfang eindrücklich, wenn eine freundliche Dame unzählige Male hintereinander «Have a seat, please» trällert, um einen Neuzugang abzulichten. Frauen, Männer, Alte, Junge, Gesunde und Kranke, Menschen aller Rassen. Die Fälle reihen sich auf und wollen bearbeitet werden. In der kurzen Sequenz klingen Gleichbehandlung, aber auch endlose Wiederholung des Immergleichen an.

In einer Abfolge von Gesprächen zwischen Beamten und Klienten, die an einem Tag stattzufinden scheinen, stellt Wiseman die Flut der Anfragen dar, mit der das Amt täglich konfrontiert wird. Dazwischen immer wieder Montagesequenzen von wartenden Menschen. Nach fast drei Stunden stellt sich auch bei uns ein Gefühl von Ohnmacht und Hilflosigkeit ein, das auf beiden Seiten herrscht. Die Beamten sind oft machtlos, die Klienten verzweifelt. In einer Szene von 24 langen Minuten versucht ein Beamter, der jungen Afroamerikanerin Valerie Johnson zu helfen, ihre Akten zu finden und zu verstehen, wie sich ihre Situation gestaltet. Valerie ist sichtlich vom System überfordert, kann die fehlenden Informationen nicht erbringen. In ihrer Verzweiflung wiederholt sie immer dasselbe. Am Ende wird sie auf den folgenden Tag vertröstet. Ein Schicksal, das sie mit so vielen teilt.

Das Gespräch findet im Grossraumbüro statt, immer wieder kommen andere Klienten vorbei, die sich kurz ins Gespräch einmischen. Eine Privatsphäre scheint es hier nicht zu geben, womit auch die Intru-

sion der Kamera weniger auffällt. Dennoch stellt sich angesichts der gefilmten Not die dringende Frage nach dem Einverständnis der Menschen. Es ist auf Band festgehalten, was Wiseman genügt, um danach mit dem Material zu verfahren, wie er will. Ein Einverständnis zu bekommen, sei ganz einfach, man müsse nur fragen, sagt Wiseman. Ob sich die Gefilmten des Ausgestelltseins bewusst sind, ist allerdings fraglich. Dies ist zum Beispiel der Fall bei Mrs. Faktor, die in *NEAR DEATH* (1989) auf der Intensivstation gepflegt wird. Sie hat einen Hirnschlag erlitten und kann sich kaum verständigen. Aus den Gesprächen mit den Ärzten wird deutlich, dass sie zwar vieles versteht, aber genau lässt sich das nicht sagen. Es ist eine äusserst verletzliche Lage, trotzdem scheint sie ihr Einverständnis gegeben zu haben. Solche Situationen lassen uns als Zuschauer zu Komplizen werden und hinterlassen immer wieder ein mulmiges Gefühl, gerade weil Wisemans «Taktlosigkeit» Spannung erzeugt.

Mit 358 Minuten ist *NEAR DEATH* der längste Wiseman-Film. Es ist gleichzeitig derjenige, in dem scheinbar am wenigsten geschieht. In diesen sechs Stunden werden uns nur gerade vier Schicksale von Patienten auf der Intensivstation einer Lungenabteilung des Beth Israel Hospitals in Boston vorgestellt. In allen Fällen sind die Chancen auf Heilung gering, alle sind an Beatmungsgeräte angeschlossen, und in allen Fällen steht die Frage im Raum, ob diese Lebenshilfe weiterhin aufrechterhalten werden soll oder nicht, und wenn ja, folgt zwangsläufig die Frage nach der Lebensqualität. Mit diesen enorm schwierigen Fragen sind die Patienten selbst, ihre Angehörigen und die Ärzte konfrontiert. Wiseman nähert sich dem Thema und den Menschen furchtlos.

Im Zentrum des Films stehen also nicht Behandlungsmethoden, sondern Gespräche. Es gehört zum Grundsatz des Spitals, die Wünsche der Patienten zu respektieren und diese Wünsche im Gespräch zu eruieren. Immer wieder diskutieren die Ärzte untereinander die Chancen und die Wünsche der Patienten und Angehörigen. Sie nehmen sich erstaun-





1 MEAT (1976); 2 LA DANSE (2009); 3 NATIONAL GALLERY (2014); 4 CRAZY HORSE (2011)

lich viel Zeit, um immer wieder die Möglichkeiten mit den Betroffenen zu besprechen und ihnen das, was niemand hören will und kann, verständlich und emotional begreiflich zu machen. «Ihre Lungen sind in einem ganz schlechten Zustand», erklärt die Schwester einem 83-jährigen. «Ihre Lungen werden nicht besser werden, sodass es eigentlich sinnlos wäre, Sie an die Maschine anzuschliessen.» Und es gehört zu Wisemans Grundsatz, sich für diese Konversationen ebenfalls so viel Zeit zu nehmen wie nötig.

So schnell der Zuschauer verstanden haben mag, welche Position die Ärzte vom rechtlichen und medizinischen Standpunkt her vertreten – falls sie sich überhaupt einig sind –, so wenig ist dies für die Entscheidung der Betroffenen oder ihrer Nächsten von Relevanz. Die emotionale Auseinandersetzung mit einer unmöglich scheinenden Entscheidung über Leben und Tod braucht Zeit. Und Zeit ist es auch, die in diesen Fällen die Wahl überhaupt erst ermöglicht oder verändert. Jede Minute des epischen Films ist gerechtfertigt, denn er ermöglicht Nähe und Anteilnahme und Achtung vor der enormen zwischenmenschlichen Leistung des Pflegepersonals und der Ärzte. «In einem abstrakten Sinn ist es ein Film über Demokratie», resümiert Wiseman, «weil alle relevanten Menschen an der Entscheidung teilnehmen.» Das Gegenteil also des Machtgefälles, das die frühen Filme prägte.

### Vergleichsweise un-menschlich

Ersparnt wird den Zuschauern auch in *PRIMATE* (1974) und *MEAT* (1976) nichts. Beide gehören zu den handlungsorientierten Dokumentarfilmen, gesprochen wird hier wenig. Beide widmen sich dem Umgang mit Tieren. Im ersten Film sind es die Wissenschaftler eines Instituts für Primatenforschung, denen wir bei ihren harmlosen, aber auch teilweise grausigen Experimenten zuschauen. Die auch hier mangelnden Erklä-

rungen und die Leichtigkeit, mit der wir mit den Menschenaffen empathisieren können, lässt diese Art der Forschung unverständlich und un-menschlich erscheinen. Aus heutiger Sicht erscheinen schon die kahlen, kleinen Käfige problematisch. Auf der Tonspur fungieren die Schreie der Affen wie der Kommentar zu dem, was man ihren Artgenossen in angrenzenden Szenen antut.

Nicht nur in *PRIMATE*, in dem fehlende Informationen negativ auffallen, sind die Zuschauer in Wisemans Filmen gefordert, immer wieder kleine Rätsel zu lösen und die Puzzleteile zu einem halbwegs kohärenten Ganzen zusammensetzen. Einige Antworten auf die Fragen können aus Gesprächen vor der Kamera gewonnen werden, andere bleiben schlicht offen.

In *MEAT* zeigt Wiseman die Prozesse einer riesigen Farm und des dazugehörigen Schlachthofs in Colorado nahezu chronologisch: von den «glücklichen» Rindern auf der Weide bis zu den abgepackten Fleischstücken. Dazwischen entspringt sich die reibungslose, detailliert dokumentierte Verarbeitung. Die Betonung liegt auf der Massenfabrikation und der ökonomischen Effizienz. Dass dabei nicht nur die Tiere als Masse behandelt werden, sondern auch die Angestellten, zeigt eine Szene, in der ein Senator die Arbeiter in der Mittagspause besucht. Jedem einzelnen schüttelt er die Hand, jeder einzelne kriegt dasselbe zu hören: «Good to meet you. How are you today?» Die endlose Repetition der vermeintlich individuellen Begrüssung mit Betonung auf «you» setzt sich auf der Tonspur noch fort, als wir den vollen Esssaal und weitere Arbeiter sehen, die noch auf diese «Behandlung» warten. Die darauf folgende Aufnahme einer Kuhhaut, einer leeren Hülle, funktioniert in dieser Schnittfolge auch als Kommentar auf die Situation der Arbeiter, die tagtäglich die gleiche minimale Handlung ausführen und jederzeit wegrationalisiert, das heisst von der Fabrik ausgespuckt werden können.

*MEAT* könnte man in Bezug auf den entmenslichenden Effekt auch mit dem frühen *HIGH SCHOOL* vergleichen. *HIGH SCHOOL* wiederum lädt zur Gegenüberstellung mit seiner Fortsetzung *HIGH SCHOOL II* (1994) ein. Ein Vierteljahrhundert nach seinem kritischen Porträt einer autoritären Bildungsinstitution kehrt Wiseman in die Schule zurück. Unterdessen ist er Meister des epischen Dokumentarfilms geworden und lässt sich das Porträt über Gespräche, die einen vollkommen gewandelten Umgang zwischen Schülern und Lehrern zeigen. Man duzt sich, nimmt sich gegenseitig ernst und pflegt das Ausdiskutieren von Problemen. Die Information, dass es sich bei der multikulturellen Central Park East Secondary School in East Harlem aber nicht um eine gewöhnliche Schule, sondern eine mit einem besonderen pädagogischen Konzept handelt, unterschlägt Wiseman. Insofern hält der direkte Vergleich mit *HIGH SCHOOL*, der noch exemplarisch funktionierte, nicht stand.

### Institution Wiseman

In Wisemans Spätwerk lässt sich eine Verlagerung des politisch und sozial motivierten Blicks auf Institutionen hin zu Orten der Kunst und Kultur beobachten. Damit bewegt sich der Filmemacher auch weg von der Aktualität und vom politischen und historischen Kontext, der lange die Brisanz der Filme ausmachte. Die kritische Haltung weicht mehr und mehr einer Faszination fürs jeweilige Kunstschaffen. Der Blick hinter die Kulissen ist zwar filmisch meisterlich umgesetzt, interessant und enthüllt den einen oder anderen Aspekt, den man als Besucher der Pariser Oper (*LA DANSE*, 2009), des französischen Nationaltheaters (*LA COMÉDIE-FRANÇAISE*, 1996) oder eines Kunstmuseums (*NATIONAL GALLERY*, 2014) nicht zu sehen bekommt, aber der Erkenntnisgewinn bleibt im Vergleich mit früheren Filmen eher spärlich. Am ergiebigsten

fällt vielleicht *CRAZY HORSE* (2011) aus, das Porträt der berühmtesten Pariser Nacktshow, insbesondere als das Auswahlverfahren neuer Tänzerinnen an eine Fleischschau erinnert.

Wiseman bleibt dabei seinem Beobachtungs- und Montagestil treu, betont aber stärker das Innen und Aussen dieser Orte. Auf längere kurze Montagesequenzen der umgebenden Stadt. Sie fungieren als Klebenittel für die langen Sequenzen im Innern des Organismus. Dort führt sich ein Raum an den anderen, bis das grosse Ganze sichtbar, hörbar, spürbar wird. John Davy, Wisemans langjähriger «partner in crimes» führt auch eine viel ruhigere Kamera, da Spontaneität und Überraschung zweitrangig sind und die Erfahrung gross genug, dass genügend Bilder entstehen, die es erlauben, allfällige Schwänke zu eliminieren.

Eine vorgängige Recherche gibt es kaum. Wenn ihn ein Thema interessiert, frage er und fange an zu drehen. So einfach sei das, meint Wiseman lakonisch. Für *NATIONAL GALLERY* hat Wiseman nach einem halben Tag im Museum entschieden, einen Film zu drehen. Danach ist er mit einer Bewilligung in der Tasche den Kunstvermittlerinnen und -vermittlern gefolgt. Fast jeder, der sich in den neueren Filmen vor der Kamera wiederfindet, ist es gewohnt, öffentlich aufzutreten, sich zu präsentieren. Insofern verpflichtigen sich hier nicht nur allfällige ethische Bedenken, ganz im Gegenteil scheint Wiseman hier die Mechanismen der unantastbaren Kulturfestungen zu reproduzieren.

Dennoch sind auch diese Dokumentarfilme selbst anregende Kunstwerke, denn Wisemans Montage fügt wie immer ein Puzzleteil zum anderen, und wie immer fehlen genügend Informationen, damit wir sie mit Genuss selbst zusammenfügen und Leerstellen bemerken dürfen. Auch Wisemans Gesamtwerk ist ein Puzzle, dessen Teile man mit Gewinn in Bezug aufeinander erlebt.



# Wege ins Offene

Der argentinische Regisseur Lisandro Alonso und seine Filme



1

Mit seinen mittlerweile fünf Filmen gehört der 1975 in Buenos Aires geborene Lisandro Alonso neben Pablo Trapero, Adrián Caetano und Lucrecia Martel zu den innovativsten, vor allem aber radikalsten Filmemachern des *nuevo cine argentino*. Dabei ist die ästhetische Kompromisslosigkeit, die seine seit dem Jahr 2001 entstandenen Filme auszeichnet, weniger den minimalen Produktionsbudgets geschuldet; sie ist vielmehr Ausdruck einer künstlerischen Überzeugung, die sich jeglichen kommerziellen Erwägungen verweigert. So wurden seine ersten beiden Filme *LA LIBERTAD* (2001) und *LOS MUERTOS* (2004) in Argentinien lediglich von etwa dreibis viertausend Zuschauern gesehen, während sie auf europäischen Festivals grössere Resonanz hervorriefen.

Wie sein portugiesischer Kollege Pedro Costa hat sich Lisandro Alonso in seinen minimalistischen Filmen sowohl auf inhaltlicher als auch formaler Ebene einem Kino der Armut verpflichtet, das jedoch reich an Erfahrungen und Beobachtungen ist und dabei höchst einfühlsam und genau gewöhnliche

Menschen in ihrem Alltag porträtiert. In diese tatsächlich vorgefundene Realität, die Alonso mit dokumentarischer Genauigkeit und ethnografischem Interesse aufzeichnet, sind unauffällige, fast rudimentäre Fiktionen implementiert. Da die wortkargen Laiendarsteller sich selbst in ihrer jeweiligen Lebenswelt spielen, wobei ihre Handlungen und Verrichtungen elementaren Charakter besitzen, geht der für das konventionelle Kino so wichtige Anteil an fiktionalen Repräsentationen praktisch gegen null. In Alonsos sich ruhig und unaufgeregt entfaltenden Filmen spielen dramatische Handlung, Figurenpsychologie, emotionale Überwältigung, ja selbst symbolische Überhöhung kaum eine Rolle. Stattdessen nähern sich seine offenen, suchenden und anti-illusionistischen Filme einem reinen Kino an, das in langen, den Wirkungen der Zeit ausgesetzten Einstellungen eine Aura des Gewöhnlichen evoziert. Dabei entstehen Bilder einer existenziellen Verfassung, die das nackte Dasein in physischen, geradezu archetypischen Handlungen verdichten. Diese ebenso kraftvolle wie selbstverständliche Körperlichkeit

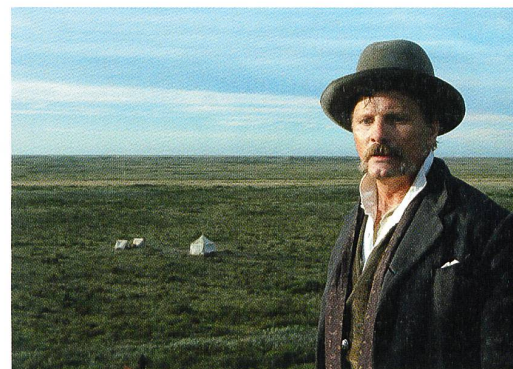
ist es auch, die Alonsos Kino so rein, unmittelbar und intensiv macht.

Bereits sein Debütfilm *LA LIBERTAD*, der minutiös die Arbeit eines jungen Holzfällers in der argentinischen Provinz La Pampa zeigt, weist diesbezüglich hervorstechende Merkmale auf. Neben der schweren Arbeit, die der namenlose Mann, im Wald auf sich allein gestellt, mit schnellen, geübten Handgriffen verrichtet, und den damit notwendig verbundenen Essens- und Ruhepausen, ist es vor allem eine fast archaische Nähe zur Natur und zu den Elementen, die dieses physische Dasein sinnlich erfahrbar macht. Für Alonso, der den Worten misstraut, ist die Sprache der Körper als genuiner Ausdruck des Menschen wesentlich, weil sich in seinem Tun das wahre Ich am reinsten zeigt. Obwohl sich diese körperliche Energie des Waldarbeiters förmlich auf den Betrachter überträgt, hält die Figur in *LA LIBERTAD* diesen, verstärkt durch eine unaufdringliche Kameraarbeit, doch auch auf Distanz; so gibt es im Ausdruck des Holzfällers einen dunklen Rest, der sich jener Übertragung entzieht und ein Fremdheitsgefühl





1



1



2



3

erzeugt. Alonsos Figuren bleiben bei aller Präsenz bei sich selbst und lassen sich nicht vereinnahmen.

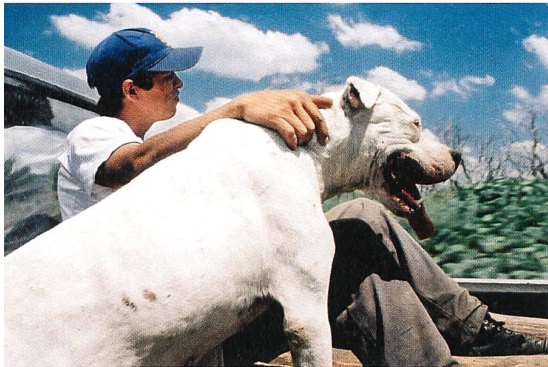
Besonders deutlich wird das beim Protagonisten Vargas aus Lisandro Alonsos höchst beeindruckendem *LOS MUERTOS*, der stilistisch und motivisch eine Schlüsselstellung im noch jungen Werk des argentinischen Filmemachers einnimmt. Mit der nordöstlichen Provinz Corrientes als Schauplatz, ihrem subtropischen Klima und ihrer üppigen Vegetation sind erneut ein Ort und seine Landschaft von zentraler Bedeutung. Doch diesmal gewinnt die Bewegung stärkeres Gewicht, und zwar die Rückkehr des von *Argentino Vargas* verkörperten ehemaligen gleichnamigen Häftlings in sein Heimatdorf. Auf einer einsamen Flussfahrt durch das saftige Grün einer entlegenen Dschungelregion, deren optische und akustische Naturkulisse die sinnliche Wahrnehmung schier überwältigt, erfüllt sich Vargas' Existenz in jedem Augenblick. Die reine Gegenwart der sinnlichen Natur wird zum Äquivalent eines nackten Daseins, wobei der tatkräftige Körper als Bindeglied zwischen

beidem fungiert. In seinen sicheren, geschmeidigen, fast beiläufigen Bewegungen, mit denen er sich seine Umwelt bis zur Schlachtung und Ausweidung eines Tieres aneignet – was Vargas wiederum mit der Figur aus *LA LIBERTAD* verbindet –, sind jene Erinnerungen gespeichert, die sich auf seiner fast meditativ anmutenden Reise mit Orten verbinden.

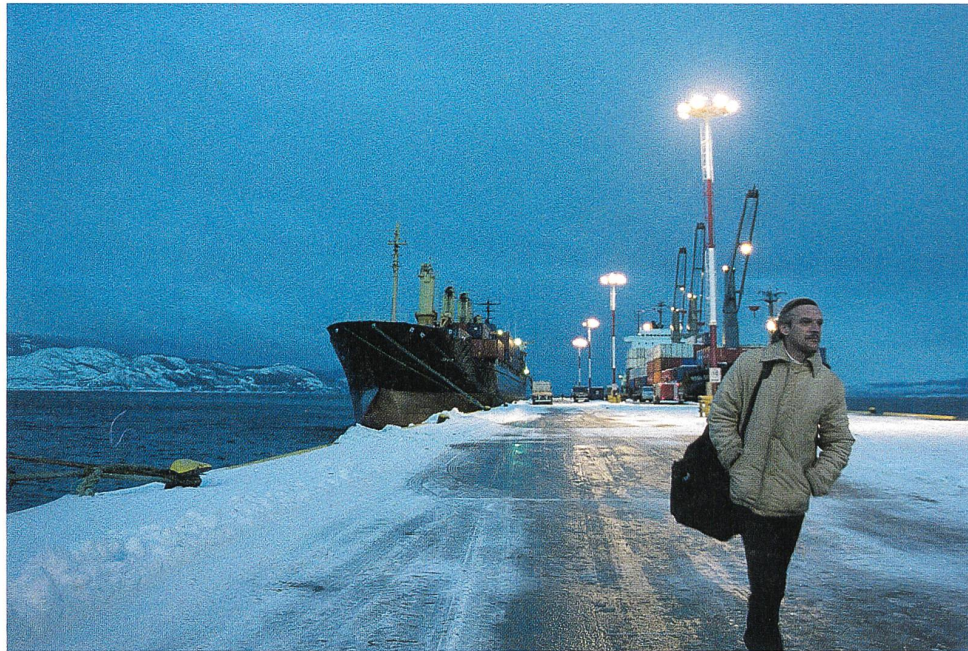
Verloren und wie an einen falschen Ort geschickt, müssen sich deshalb die Hauptfiguren aus Alonsos ersten beiden Filmen fühlen, wenn der Regisseur diese in seinem Stadtfilm *FANTASMA* (2006) im Teatro San Martín von Buenos Aires aussetzt, wo in der Kinemathek gerade *LOS MUERTOS* läuft. Unsicher und bedächtig erkunden sie dieses fremde, geradezu exotische Terrain, seine merkwürdig verlassen und unbelebt wirkenden Räume; sie durchstreifen schummrig beleuchtete Gänge, die das Gebäude labyrinthisch durchziehen, und sind dabei doch immer nur bei sich selbst. Noch gegenüber ihrem filmischen Abbild bleiben sie immunisierte Fremde aus einer anderen Welt.

In den entlegensten Zipfel dieser anderen, wirklicheren Welt, nämlich nach Ushuaia in der Provinz Feuerland, führt Lisandro Alonsos *LIVERPOOL* (2008), der verschiedene Motive aus *LOS MUERTOS* aufgreift. Erneut gibt es eine Dialektik zwischen geschlossenen Räumen und Wegen ins Offene, zwischen einer vagen Vergangenheit und einer konkreten Gegenwart, zwischen Stillstand und Bewegung. Farrel heisst der schweigsame Reisende mit leichtem Gepäck, der als Matrose nach vielen Jahren auf See mit seinem Containerschiff in der südlichsten Stadt Argentiniens anlegt. Im abgeschiedenen Dorf seiner Kindheit am Ende der Welt möchte er seine Mutter besuchen, von der er nicht weiss, ob sie noch lebt. Durch Eis und Kälte einer schneebedeckten, unwirtlichen Landschaft führt sein Weg. Doch in seiner Heimat ist Farrel zum Fremden geworden: «Warum bist du zurückgekehrt? Was hoffst du zu finden?», wird er argwöhnisch gefragt. Und seine mittlerweile alte, bettlägerige Mutter erkennt ihn nicht wieder. Auch die Erinnerungsstücke aus der Kindheit, die Farrel in seinem Elternhaus in

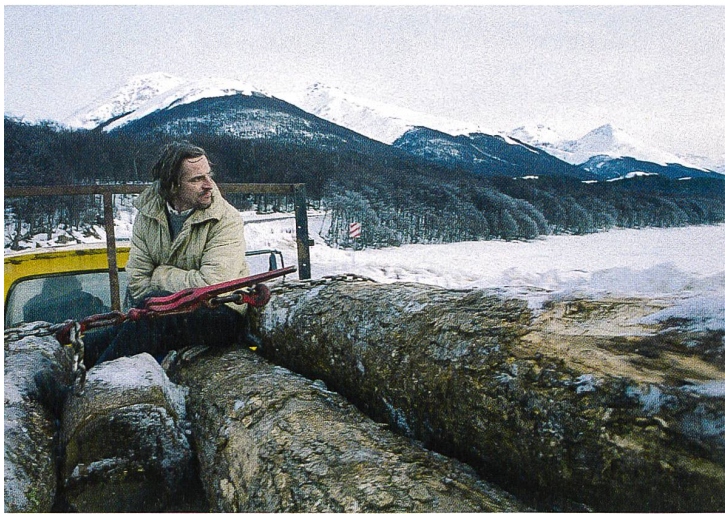




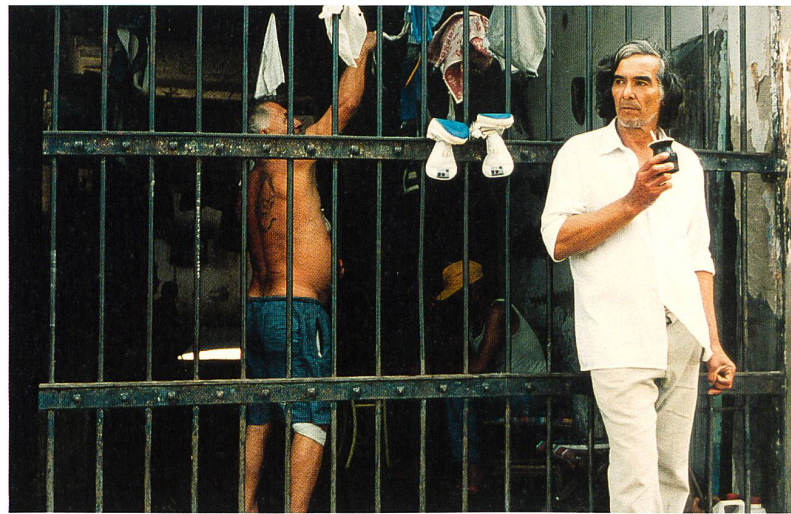
3



4



4



2

die Hand nimmt, erscheinen als Fremdkörper und leere Dingsymbole, die seine persönliche Geschichte von ihm abrücken lassen.

Die Vergangenheit ist in Lisandro Alonsos Kino der Immanenz und Gegenwärtigkeit eine raum-zeitliche Grösse, die sich dem physischen Begreifen entzieht. Sie stiftet kaum noch Identität, bleibt unerreichbar und gerinnt deshalb zum Bild einer existenziellen Entfremdung, das nur im konkreten Handeln vorübergehend gelöscht scheint. Wenn am Ende von *LIVERPOOL* der einsame, verlorene Protagonist seinen Geburtsort schliesslich wieder verlässt, verschwindet er förmlich in der Landschaft. Eine neue Geschichte könnte hier vielleicht beginnen. Tatsächlich ist der Film entgegen der Erzählkonvention dann noch nicht zu Ende. Vielmehr bleibt der Zuschauer nach diesem Abschied noch eine Weile im Dorf unter den Fremden zurück.

Zumindest geografisch führt Lisandro Alonso in seinem jüngsten, in Cannes mit dem Fipresci-Preis ausgezeichneten Werk *JAUJA* (2014), das in der weiten Pampa Patagoniens spielt, die raum-zeitliche Bewegung

im Süden seines Heimatlandes fort. Nur hat er diesmal im Unterschied zu seinen vorhergehenden Filmen dem Sujet des Unterwegsseins und der existenziellen Suche eine sowohl historische als auch noch stärker mythologische Ebene eingezogen. Darauf weist schon ein Insert zu Beginn des Films, das den Titel *JAUJA* (wörtlich: «Schlaraffenland») als metaphorischen Namen für ein gelobtes und zugleich unerreichbares Land ausweist: «Alle, die versucht haben, das Paradies zu finden, gingen verloren», erzählt die Legende. Der Weg in die Irre und das Verlorengehen in der Landschaft, verstanden als fortwährende Heimatlosigkeit des Wanderers, bilden in *JAUJA* gewissermassen die Horizontlinie. Zwischen Wirklichkeit und Traum, Vision und Trauma öffnet sich Alonsos filmische Zeitreise zugleich einem mystischen Geschehen und gewinnt dadurch eine überzeitliche, metaphysische Dimension.

Zuallererst erzählt *JAUJA*, der mit einem ambivalenten Bild zärtlicher Vertrautheit und gegensätzlicher Blickrichtungen beginnt, eine Vater-Tochter-Geschichte. Angesiedelt im späten neunzehnten Jahrhundert und damit

in der kolonialen Vergangenheit des Landes, als mit der sogenannten «Wüstenkampagne» die indigenen Völker Patagoniens vertrieben werden sollten, trifft der von *Viggo Mortensen* gespielte dänische Expeditionsleiter und Offizier Hauptmann Gunnar Dinesen auf eine Gruppe bunt zusammengewürfelter, leicht verlotterter Soldaten. Diese stehen im Bann ihres unter mysteriösen Umständen in der Wüste verschwundenen Obersten Zuluaga; vor allem aber verkörpern sie kriegerische Gewalt und sexuelles Begehren. Gerichtet ist Letzteres auf Dinesens fünfzehnjährige Tochter Ingeborg, die im Gegensatz zu ihrem sich fremd fühlenden Vater die Wüste «liebt» und dabei diese «Beziehung» auffallend sexuell konnotiert, wenn sie sagt: «Ich liebe die Art, wie sie mich füllt.» Dinesens zärtliche, beschützende Vaterliebe wird schliesslich auf eine harte Probe gestellt, als Ingeborg zusammen mit einem jungen Soldaten namens Corto eines Nachts heimlich aus dem kleinen Camp flüchtet.

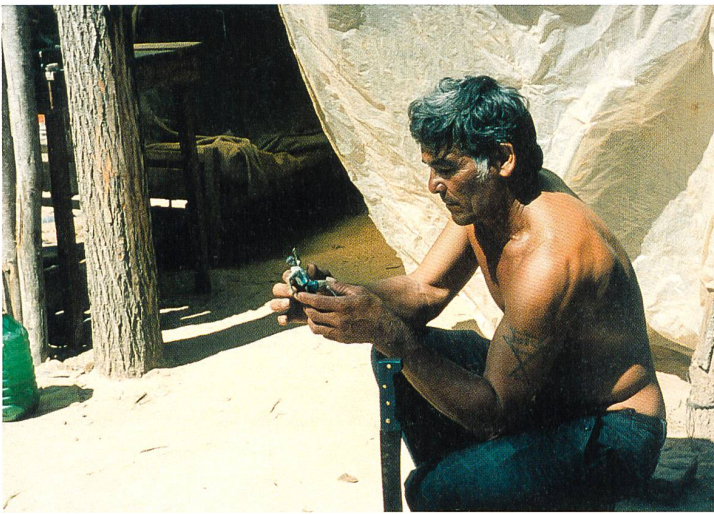
Ab hier beginnt eine ebenso faszinierende wie rätselhafte Reise in ein sowohl histo-





1 JAUJA (2014)  
2 LOS MUERTOS (2004)  
3 LA LIBERTAD (2001)  
4 LIVERPOOL (2008)

1



2



1

risch wie individuell Unbewusstes. Diese weckt Assoziationen an andere delirierende Suchbewegungen: von Werner Herzogs *AGUIRRE, DER ZORN GOTTES* über Joseph Conrads «Heart of darkness» bis zu Gus Van Sants *GERRY*. Während Dinesen auf der verzweifelten Suche nach seiner Tochter realen und symbolischen Spuren folgt und mit zunehmender Erschöpfung sowohl die Orientierung als auch seinen Verstand zu verlieren scheint, evoziert Alonsos Film das Leben als ewige Wiederkehr und Verwandlung. «Was sorgt dafür, dass ein Leben funktioniert und vorangeht?», fragt die geheimnisvolle alte Einsiedlerin, in deren dunkler Höhle der verwirrte Suchende, einem Hund folgend, schliesslich landet.

Wie lebt man nach dem Verlust eines geliebten Menschen weiter?, fragt wiederum Alonso mit *JAUJA*, indem er eine schmerzliche Vater-Tochter-Geschichte im Unterschied zu seinen früheren Arbeiten symbolisch überhöht und ins Allegorische wendet. So sind auch die elementaren Kräfte der Natur nicht mehr nur physisch zu verstehen, sondern

auch als Träger von Zeichen und Bedeutungen. «Die Wüste verschlingt alles», ist so ein Satz, der im Film mannigfachen Widerhall findet. Ein anderes Mal, nach einer Begegnung mit dem Tod und im Zustand zunehmender Verzweiflung, erblickt Dinesen, durstig und erschöpft, sein Spiegelbild auf der glatten Wasseroberfläche eines Flusses. Für einen langen Augenblick verbindet sich sein tragisches Antlitz mit den Elementen der Natur.

Auch stilistisch beschreitet der argentinische Filmkünstler, der das – für seine Verhältnisse auffallend “dialogreiche” – Drehbuch diesmal zusammen mit dem Dichter *Fabián Casas* geschrieben hat, neue Wege. Von Aki Kaurismäkis Bildgestalter *Timo Salminen* mit einer 35-mm-Kamera im Academy-Format (1,33:1) aufgenommen, das die Figuren vor der weiten, abgeflachten Landschaft mitunter wie auf einer Theaterbühne zusammendrängt, überwiegt in den Bildern zunächst eine leuchtende Helle und ungewohnte Farbigekeit. Diese verlieren sich nach und nach in Grautönen, während sich der Himmel verdunkelt und der Protagonist auf immer be-

schwerlicher werdendem steinigem Terrain voranschreitet. Am Ende wird der Vater auf seiner Reise in die Erinnerung seiner Tochter schliesslich von der Landschaft verschluckt, während Ingeborg, mehr ahnend als wissend, in der freundlicheren Gegenwart eines hellen Zuhauses erwacht. Ein Hund, eingangs des Films von dem Mädchen ersehnt, folgt ihr. Aber das Paradies ist immer woanders. «Es ist immer die gleiche Geschichte», sagt einmal einer der Männer namens Milkibar, der sich distinguiert gibt: «Wir werden ständig beauftragt, das Unmögliche zu tun.» Aber weil er diesen Satz auf Französisch artikuliert, wird er von seinen Spanisch und Dänisch sprechenden Zuhörern nicht verstanden.

Wolfgang Nierlin

*JAUJA* ist im Wettbewerb von Bildrausch Basel zu sehen.



# Masochistisches Ritual als Alltagstrott

THE DUKE OF BURGUNDY von Peter Strickland



Es geht um Unterwerfung. Es geht darum, sich anzubieten. Der Masochismus bietet sich an. Auch und gerade den Bildern. Denn der Masochismus, so schreibt Gilles Deleuze in seinem langen Essay über die Erzählungen Leopold von Sacher-Masochs, ist nicht denkbar ohne den Fetischismus, der sich bekanntlich dadurch auszeichnet, dass er die Hüllen und Bilder der eigentlichen Sache vorzieht. Im Fetischismus gerinnt die Lust zu Posen und Inszenierungen, zu Tableaus, auf denen die Lust gebannt ist wie die Bewegung auf Fotopapier. «In den Romanen Masochs kulminiert alles Geschehen im Stillstand der Bewegung, im *suspense*», heisst es bei Deleuze. Diese Spannung des *Suspense*, der sich nicht zuletzt auch in den schmerzhaften Körperhaltungen zeigt, zu denen der Masochist sich zwingen lässt, wenn er gefesselt, gestreckt, gekreuzigt wird, diese Spannung ist selbst schon ein Bild, in dem sich eine ganze Dynamik der Lust ein-

geschlossen, ja gefesselt findet. Am Masochismus weidet sich das Auge.

Der britische Regisseur Peter Strickland weiss offenbar nur zu genau, dass die Gewalt des Masochismus vor allem auch Bildgewalt ist, und so ist *THE DUKE OF BURGUNDY*, sein schwelgerisches Porträt einer masochistischen Liebesbeziehung, ein wahrhaft opulenter Film geworden, bei dem jedes noch so kleine Detail der Ausstattung mit Bedacht, genauer: mit fetischistischer Lust ausgesucht wurde. Und darum, dass die Details stimmen müssen, geht es auch in der Beziehung zwischen Cynthia und ihrer jüngeren Geliebten Evelyn, wenn letztere den Boden schrubben oder die Höschen ihrer Herrin waschen muss. Immer wird etwas vergessen, ein Wäschestück bleibt ungewaschen, was die Herrin sogleich zum Anlass nimmt, ihre Zofe zu züchtigen. Doch natürlich ist die scheinbare Unachtsamkeit selber gerade jenes Detail, das stimmen muss, den Anlass geben muss für

ein genau definiertes erotisches Ritual. Und es ist Evelyn, die Zofe, und nicht etwa ihre angebliche Meisterin, die dieses Ritual bestimmt. Herrin und Dienerin – die Hierarchie ist in Wahrheit gerade umgekehrt. «War ich zu kalt?», fragt Cynthia denn auch ängstlich, wenn die beiden später ins gemeinsame Bett sinken. Dabei ist es doch gerade die Kälte, wie sie die gefrorene Venus im Pelzmantel bei Sacher-Masoch austrahlt, die begehrt wird. Der Masochistin Evelyn geht denn auch das Spiel noch lange nicht weit genug. Cynthia solle die verletzenden Worte das nächste Mal doch gefälliger mit mehr Überzeugung äussern, wird sie sich später beklagen. Und: Die Bestrafung wäre erregender, wenn man nicht vorher extra darum bitten müsste. Die masochistische Unterwerfung ist schmerzhaft, gewiss, doch vielleicht mehr für jene, die die Dominante zu verkörpern hat. Von Menschen in tatsächlichen sadomasochistischen Beziehungen weiss man, was für eine Disziplin dem Folte-





Toby Jones in  
BERBERIAN SOUND STUDIO (2012)

rer jeweils abverlangt wird. So sind für diesen etwa Alkohol und Drogen tabu. Um sich wirklich dem Rausch der Schmerzen hingeben zu können, braucht es maximale Nüchternheit und Konzentration. Doch eben diese Konzentration wird für Cynthia mehr und mehr zur Belastung. Während sie vor dem Spiegel ihren bösen Text üben, die Perücke richten und in exquisite Dessous steigen muss, klopft Evelyn bereits ungeduldig an die Tür. Und als die Domina, von Rückenschmerzen geplagt, für einmal lieber in ihrem weiten Pyjama anstelle einer umständlichen Korsage herumläuft, macht ihr die Zofe das schnell zum Vorwurf. Wenn schliesslich die Herrin aus der Rolle fällt, ihren Text nicht mehr sprechen kann und sich weinend vor ihrem Opfer für ihr Versagen entschuldigt, wird man Zeuge der wohl grausamsten Verletzung im ganzen Film. Die Domina ist das wahre Opfer dieses Spiels, das sie nur aus Liebe zu ihrer Freundin mitmacht, und fühlt sich aufgespiesst wie die Schmetterlinge in den Vitrinen an der Wand. In ihren Träumen aber sieht sie die Motten davonfliegen, hinaus aus dem Gefängnis.

Obwohl in einem ganz und gar traumartigen Universum angesiedelt, in dem keinerlei Männer existieren – nicht einmal der im Titel erwähnte Duke of Burgundy ist einer, wie man sich im Lexikon überzeugen kann –, ist Stricklands Film zugleich eine absolut universale Studie über die Sexualität in der Partnerschaft. Wie geht man damit um, den Partner zwar leidenschaftlich zu lieben, seine sexuellen Wünsche aber nicht teilen zu können? An welchem Punkt schlägt Liebesdienst in Selbstverleugnung um? Wie begegnet man den Alterserscheinungen des anderen Körpers? Das aussergewöhnliche Setting ist Schauplatz von ganz allgemeingültigen Fragen. Selbst die Tat-

sache, dass es sich beim Objekt dieser Studie um ein lesbisches Paar handelt, scheint nicht aussergewöhnlich, sodass hier sogar der Begriff der Homosexualität letztlich verfehlt scheint. Funktioniert dieser noch als Einschränkung und in Abgrenzung zu anderen Sexualitäten, so scheint es im Herrschaftsreich des «Duke of Burgundy» überhaupt gar keine anderen als gleichgeschlechtliche Paarformen zu geben. Und auch die Obsessionen sind überall dieselben. Die Nachbarin nur ein paar Häuser weiter habe sich dasselbe Modell gekauft, meint eine Innendekorateurin beim Verkaufsgespräch für das neue Bett mitsamt integrierter Fesseltruhe. Das masochistische Ritual ist Alltagstrott. So erscheint unter Stricklands Blick das Ausgefallene bald ganz unspektakulär, während er mit seinen exquisiten Bildern bewusst das Spekulative zelebriert und auskostet. *THE DUKE OF BURGUNDY* ist Dekonstruktion und Hommage zugleich.

Schon in *BERBERIAN SOUND STUDIO* hatte Peter Strickland das italienische Horror- und Giallo-Kino der siebziger Jahre in seine formalen Bestandteile zerlegt und im selben Zug gefeiert und so gelingt ihm auch hier eine verblüffende Kombination aus Pastiche und Neubewertung des erotischen Genrekinos. Der Vorspann mit seiner süsstraurigen Musik und der auf ihrem Fahrrad durch die Landschaft fahrende Evelyn erinnert unweigerlich an die ersten Minuten aus Massimo Dallamano's Giallo *COSA AVETE FATTO A SOLANGE?*, und die alte Frau, die den Hof von Cynthias Anwesen wischt, wird von niemand anderem als *Monica Swinn* gespielt, jener Actrice, die besonders für ihre Rollen in den Softsexfilmen des unlängst verstorbenen Jess Franco bekannt geworden war. In der Tat stand am Anfang von *THE DUKE OF BURGUNDY* denn auch

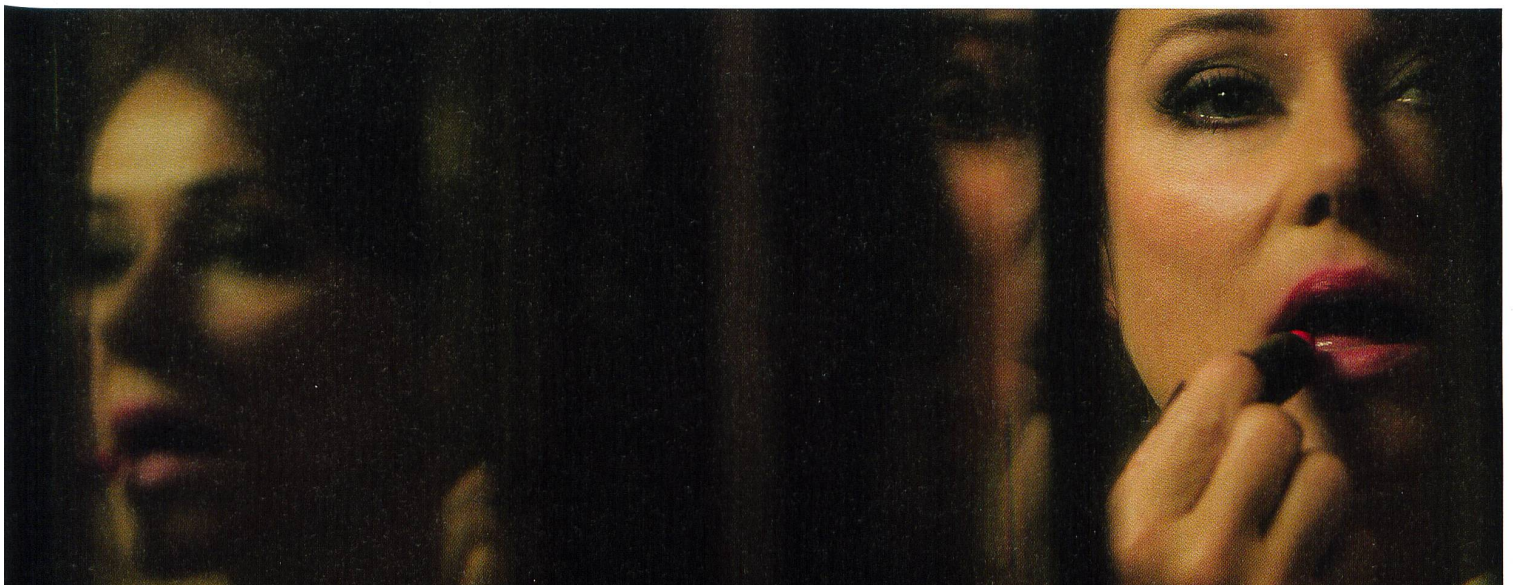
die Idee, das Remake eines Jess-Franco-Films zu machen. Strickland wird dieser Aufgabe gerecht und macht zugleich doch etwas ganz anderes. Wiederholung – mit einem Dreh.

Die Wiederholung, das ist auch der buchstäbliche Dreh- und Angelpunkt der masochistischen Phantasie. In Leopold von Sacher-Masochs «*Venus im Pelz*» dreht sich die Spirale einer unablässig wiederholten Erniedrigung so lange, bis auch der Leser nicht mehr weiss, was denn nun gilt. «Ich habe alles nur getan, um deine Phantasie zu erfüllen, nur deinnetwegen», versichert dort Wanda ihrem Severin, wenn ihm das Spiel zu grausam wird. Doch sobald er sich beruhigt hat, lacht sie ihn aus und behauptet, ihn auch damit wieder nur zum Narren gehalten zu haben. «Früher träumtest du, der Sklave zu sein, jetzt bildest du dir ein, ein freier Mensch, ein Mann, mein Geliebter zu sein, du Tor!» Die Schraube dreht sich. Ich erniedrige dich, weil ich dich liebe, erniedrige ich dich, weil ich dich liebe, erniedrige ich dich ... Auch *THE DUKE OF BURGUNDY* endet, wie er angefangen hat. Wieder fährt die eine zum Haus ihrer Geliebten. Mit der Hand an der Tür schliesst sich der Kreis. Wird nun alles anders, oder bleibt es gleich? Was tut mehr weh?

Johannes Binotto

R, B: Peter Strickland; K: Nicholas D. Knowland; S: Matyas Fekete; A: Pater Sparrow; Ko: Andrea Fleisch; M: Cat's Eyes (Faris Badwan, Rachel Zeffira). D (R): Sidse Babbett Knudsen (Cynthia), Chiara D'Anna (Evelyn), Fatma Mohamed (Zimmermann), Monica Swinn (Lorna), Eugenia Caruso (Dr. Fraxini), Kata Bartsch (Dr. Lurida), Eszter Tompa (Dr. Viridiana), Zita Kraszkó (Dr. Schuller). P: Rock Films, Pioneer Pictures, Andrew Starke. Grossbritannien 2014. 104 Min.

*THE DUKE OF BURGUNDY* ist im Wettbewerb von Bildrausch Basel zu sehen.





## PAUSE

### Mathieu Urfer

Ein bisschen schusselig und nicht immer ganz bei der Sache, die gerade anliegt, kann Sami die Frustrationstoleranz seiner Mitmenschen gelegentlich überstrapazieren. Ein Beispiel: Zum Dekantieren des Rotweins hantiert er mit einer Blumenvase und nicht mit dem dafür vorgesehenen Gerät. Als er den Irrtum bemerkt, verschüttet er vor Schreck den Wein über den Braten und versucht dann auch noch, mit der Gardine das Ausmass des Unheils einzudämmen ...

Zugegeben, das hört sich nicht nach sonderlich subtilem Humor an und könnte gar als Ausdruck einer Klamotte verstanden werden. Aber nichts da! Mathieu Urfer ist mit PAUSE eine sehr charmante, federleichte Beziehungskomödie der leisen Töne mit einer der schönsten Liebeserklärungen seit langem gelungen.

Gerade bei der Wein-auf-Braten-Szene zeigt sich die Kunst dieses Regisseurs. Sie besteht darin, aus dem Missgriff zur Vase eine Kaskade des Missgeschicks zu machen; das Psychogramm einer männlichen Stresssituation am heimischen Herd. Ohne Zeugen wäre das Ganze bereits ein Reifall gewesen, der am Selbstverständnis von Sami nagt – Chaot hin oder her!

Aber richtig schlimm wird die Sache durch die Anwesenheit von Julia, Samis Partnerin, die er aus ganzem Herzen liebt. Während er es gerne gemütlich und die Arbeit nicht unbedingt erfunden hat, ist sie auf dem besten Weg zur Managerin in Bio-Baumwolle. In ihrer Beziehung ist er deshalb für den weniger praktischen, den musischen Teil zuständig. Zum gemeinsamen Einkommen trägt er eher wenig durch seine Auftritte als Musiker in kleinen Clubs bei. Zusammen mit Fernand macht Sami Country Music, was nicht gerade hitverdächtig ist. Ausserdem hat Fernand – mit 75 nicht mehr der Jüngste – ein beträchtliches Alkoholproblem und lebt im Altersheim.

Auch die verkappte Vater-Sohn-Beziehung könnte den Film über Gebühr belasten. Aber Urfer hat auch in dieser Beziehung von den abschreckenden Beispielen gelernt, die

es diesbezüglich gibt. Er belässt es bei Streiflichtern, kleinen dramaturgischen Pointen, die Samis Beziehung zu Julia auf äusserst originelle Weise unterfüttern. Sie ist von der Allianz ihres Samis mit dem alten Säufer wenig begeistert. Dennoch bewahrt sich Julia lange eine Engelsgeduld mit Sami und seinem Hang zur Egozentrik.

Weil von ihm keinerlei Einsicht signalisiert wird, zieht Julia eines Tages aus der gemeinsamen Wohnung aus und kündigt dem natürlich völlig verblüfften Sami eine «Beziehungs-Pause» an. Es liegt auf der Hand, dass sich Sami beim erfahrenen Fernand Rat holt, was denn jetzt zu tun sei. Leider erweist sich Fernand dabei als nicht sehr hilfreich. Zumal Sami keine sonderliche Stütze der Beziehung zu Julia gewesen ist und deshalb ziemlich kleinlaut sein sollte. Was Fernand nach alter Väter Sitte ganz anders sieht. Er versucht, den eigenen Beziehungsfrust an den Jüngeren weiterzugeben. Der merkt freilich sehr schnell, dass damit die Frau von heute nicht mehr zu beeindrucken ist und Julia gleich gar nicht.

Da zeigt sich einmal mehr Mathieu Urfers Gespür für feine Nuancen. Für die er immer die angemessene optische Entsprechung findet und den lakonischen Witz der Geschichte von PAUSE nicht nur behauptet, sondern auch sinnlich wirken lässt. Er macht das mit einer Eleganz, die Ihresgleichen sucht.

Dazu kommt der liebevolle Blick des Regisseurs auf seine Protagonisten – insbesondere auf seinen «Ritter von der traurigen Gestalt», Sami, der so gerne ein Held wäre, der seine Dulcinea glücklich macht. Doch der Mensch ist lernfähig – selbst Sami.

Hinter Sami ist zwar nicht überlebensgross, aber immerhin und sehr diskret François Truffauts ewiger Lebenskünstler Antoine Doinel zu erkennen. Matthieu Urfer macht auch kein Geheimnis daraus, dass ihn Truffaut beeinflusst hat. Aber wirklich nur beeinflusst!

Bei PAUSE gibt es wohlthuend kein Zitat. Es ist der Geist der sechziger und siebzi-

ger Jahre, den Urfer en passant in die zehner Jahre des einundzwanzigsten Jahrhunderts übertragen hat. Einem Film über das heutige Lebensgefühl vor allem der Männer, die endlich einsehen müssen, dass sie das schwache Geschlecht sind, was beträchtliche Vorteile hat. Bei PAUSE gibt ein Köhner Nachhilfeunterricht, der Film ist ein Lichtblick im tiefen Tal männlicher Depression!

Herbert Spaich

#### Stab

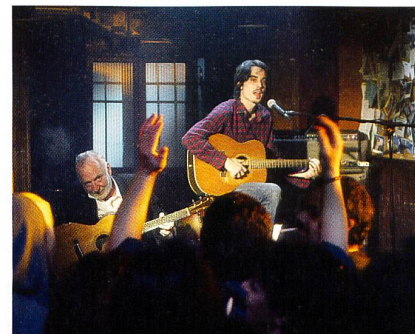
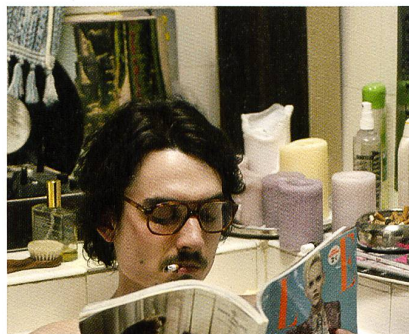
Regie, Buch: Mathieu Urfer; Kamera: Timo Salminen; Schnitt: Yannick Leroy; Ausstattung: Régis Marduel; Kostüme: Anna Van Bree; Musik: Mathieu Urfer; Ton: Masaki Hatsui

#### Darsteller (Rolle)

Baptiste Gilliéron (Sami), Julia Faure (Julia), André Wilms (Fernand), Nils Althaus (Lionel), Roland Vouilloz (Marc Rivette), Nicole Letuppe (Sarah), Margherita Coldesina (Céline), Baptiste Coustenoble (Bobby), Hélène Barbry (Virginie)

#### Produktion, Verleih

Box Productions; Produzenten: Elodie Brunner, Thierry Spicher, Elena Tatti. Schweiz 2014. Dauer: 82 Min. CH-Verleih: Filmcoopi, Zürich





## EDEN

## Mia Hansen-Løve

In den Filmen von Mia Hansen-Løve kann man beobachten, was die Zeit mit den Menschen macht. Die Menschen sind nämlich nicht nur den Glücksfällen und Widrigkeiten ausgesetzt, die das Leben für sie bereithält, sondern auch der Zeit, die verstreicht. Oft spannt sich die Erzählung über mehrere Jahre, mitunter über Jahrzehnte, und obgleich man als Zuschauer in den entscheidenden, oft dramatischen Augenblicken zur Stelle ist, lernt man die Menschen in diesen Filmen erst im Lauf der Zeit kennen.

Vielleicht ist in diesen Filmen auch deshalb alles und jeder in Bewegung: die Menschen mit ihren Geschichten voller Freuden und Sorgen, Paris mit seinem endlos dahinfließenden Verkehr und den überfüllten Cafés und sogar die Natur, die sich im Lauf der Jahreszeiten verändert. Alles ist im Fluss, unterliegt jenem Wandel, den das Leben mit sich bringt. Nur dass die Zeit in den Filmen von Hansen-Løve nicht alle Wunden heilt.

Erst vier Langfilme umfasst das bisherige Œuvre der französischen Filmemacherin, die vor ihrem Debüt als Regisseurin Schauspiel und Philosophie studierte und daneben für die «Cahiers du Cinéma» schrieb. Doch bereits in ihrem Debüt *TOUT EST PARDONNÉ* kann man jenen unverwechselbaren Stil erkennen, der seither ihre Arbeiten prägt. Die Filme von Mia Hansen-Løve sind trotz – oder gerade aufgrund – ihrer melancholisch-schweren Thematik geprägt von Sensibilität und Durchdrungen von Leichtigkeit; es sind Filme, die sich Zeit nehmen für stille Beobachtungen und genug Platz lassen für leise, optimistische Zwischentöne.

In *EDEN* haftet diese Melancholie einem jungen Mann an, der zu Beginn des Films buchstäblich zurückbleibt: Nach einem Rave-Besuch streift Paul mit seinen Freunden durch den Wald, doch plötzlich lässt er die anderen weiterziehen und legt sich unter einen Baum. Man schreibt die frühen neunziger Jahre, und Paul ist fasziniert von der neuen amerikanischen House-Musik, die gerade nach Frankreich schwappt. Paul

ist ein Träumer, und als er in den Nachthimmel startet, sieht er einen mit bunten Strichen animierten Vogel emporsteigen. Ein Augenblick der Irritation, aber auch ein erstes Wegzeichen für das Kommende: Paul hat diesen einen Traum, er möchte ein bekannter DJ werden – *EDEN* handelt davon, wie sich dieser Traum und die Wirklichkeit ständig aneinander reiben.

Über zwanzig Jahre hinweg begleitet der Film, den die Filmemacherin gemeinsam mit ihrem in den neunziger Jahren als DJ tätigen Bruder *Sven Hansen-Løve* geschrieben hat, seinen Protagonisten und dessen Lebensprojekt. Gemeinsam mit einem Freund gründet Paul das DJ-Duo Cheers, dem es trotz aller Ambitionen nicht gelingt, aus dem Schatten der allseits bejubelten Daft Punk zu treten – eine Konkurrenz, die Hansen-Løve jedoch nicht als Rivalität zeichnet, sondern als augenzwinkernden Running Gag, wenn die Stars am Elektromusikhimmel im Gegensatz zu Paul wieder einmal in die angesagten Nachtclubs eingelassen werden. Doch *EDEN* ist weit davon entfernt, eine Musikerbiografie zu sein, die sich den Höhen und Tiefen einer Karriere widmet. Pauls wechselnde Bekanntschaften mit Frauen (darunter *Greta Gerwig* als Amerikanerin in Paris), sein Drogenkonsum, sein von ständigen Geldsorgen überschatteter Alltag, sein angespanntes Verhältnis zu seiner Mutter, der langsame Zerfall der seit Jugendtagen bestehenden Freundesgruppe – all das erzählt Hansen-Løve ohne dramatische Zuspitzungen en passant, weil auch die Zeit keine Dramatik kennt, sondern immer gleich schnell verstreicht.

Wie viel – oder eben wie wenig – sich in zwanzig Jahren in Pauls Leben ändert, merkt man erst dann, wenn offensichtlich wieder ein paar Monate oder vielleicht Jahre vergangen sind. Diese Zäsuren innerhalb der Erzählungen sind typisch für die Filme von Hansen-Løve. Es sind oft markante Einschnitte, wie etwa das Verschwinden des Vaters in *TOUT EST PARDONNÉ*, der mit seiner Drogensucht das fragile Familiensystem

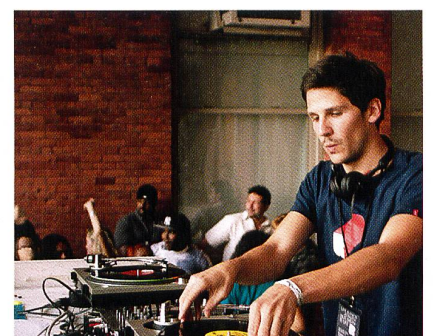
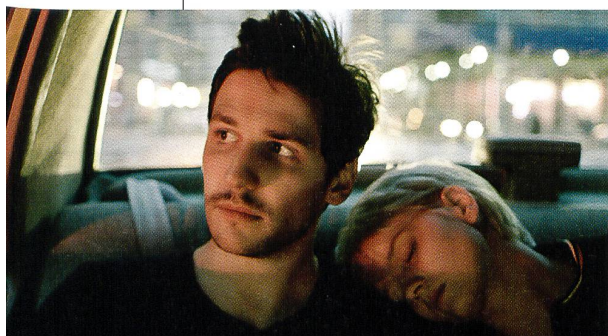
zerrissen hat, oder der Selbstmord des Ehemannes und Filmproduzenten in *LE PÈRE DE MES ENFANTS*, mit dessen Tod sich der Film dem Kampf der Hinterbliebenen gegen die plötzliche Leere zuwendet. *UN AMOUR DE JEUNESSE*, Hansen-Løves dritter Langfilm, erzählt von einer jungen Frau, die ihre erste Liebe aufgeben muss, von dieser aber weiterhin verfolgt wird. Ständig werden die Menschen in diesen Filmen in eine neue Gegenwart geworfen, wodurch aber auch ihre Verluste in ihren zerstückelten Biografien umso stärkeres Gewicht bekommen. Was Paul in *EDEN* zermüht, ist weniger der Umstand, dass er sein grosses Ziel nie erreicht, sondern es ist der ständige Versuch des Neubeginns.

Doch jeder Mensch hat sein eigenes Lebenstempo und muss seine eigenen Erfahrungen machen. Deshalb kommen in den Filmen von Hansen-Løve auch keine Rückblenden vor, denn der Blick ist immer nach vorne gerichtet: Wichtiger als der Verlust und die Trauer sind am Ende die Kontinuitäten des Lebens und jene Dinge, die man diesem allen Widrigkeiten zum Trotz abgewinnt.

In *EDEN* bleibt dieser grosse Bruch in der Erzählung aus, stattdessen summieren sich die vielen kleinen. Ausgerechnet der pulsierende Rhythmus der Musik, der für ihn zum Lebensantrieb geworden ist, lässt Paul anscheinend innerlich auf der Stelle treten. Entgegen dem Bild, das er in der Öffentlichkeit entwirft, läuft dieser verschlossene Mann der Zukunft hinterher, während sie ihm mit jedem Beat zwischen den Fingern zerrinnt.

Michael Pekler

Regie: Mia Hansen-Løve; Buch: Mia Hansen-Løve, Sven Hansen-Løve; Kamera: Denis Lenoir; Schnitt: Marion Monnier; Ausstattung: Anna Falguères; Kostüme: Judy Shrewsbury; Ton: Vincent Vatoux, Olivier Goinard; Musik: Daft Punk, Joe Smooth, Frankie Nuckles, Terry Hunter. Darsteller (Rolle): Félix de Givry (Paul), Hugo Conzelmann (Stan), Roman Kolinka (Cyril), Pauline Etienne (Louise), Greta Gerwig (Julia), Brady Corbet (Julias Freund), Arsiniée Kahnjian (Renée, Mutter), Vincent Macaigne (Arnaud). Produktion: CG Cinéma; Charles Gillibert, Jimmy Price. Frankreich 2014. 131 Min. CH-Verleih: Praesens Film, Zürich





## BOUBOULE

### Bruno Deville

Der Film endet, wie er angefangen hat: Der zwölfjährige Kevin alias Bouboule sitzt mit seinen hundert Kilo bis auf die Unterhose entblösst da, bildfüllend sein enorm dicker Bauch und die weiblich anmutenden Brüste. Am Anfang steht zum einen die Sorge um Kevins physische Gesundheit, zum anderen die Demütigung des Jungen und seine Angst vor einem plötzlichen Herzversagen. Da werden seine «Titten» vom Arzt mit einem Fettmessgerät bearbeitet, der Mahnfinger gezeigt, Diäten und mehr Bewegung verordnet und der Grund für das Problem analysiert. Am Ende aber streift Kevin freiwillig das T-Shirt ab und gibt seinen Körper der Liebkosung seiner Freundin Alice hin. Kaum ein Kilo leichter, aber bedeutend glücklicher.

David Thielemans zeigt viel Mut und Selbstironie in der Rolle des rothaarigen Pummelchens, seiner ersten überhaupt. Der übergewichtige Junge mit einem versonnenen Lächeln, auf der Schwelle zum Teenie-Alter, lebt mit seiner überfürsorglichen und schuldgeplagten Mutter und zwei Schwestern in einem Reihenhäuschen zusammen. Der Vater hat die Familie verlassen und glänzt nun durch Abwesenheit. Wohl darum, so wird suggeriert, hat sich Kevin einen Fettpanzer zugelegt, er gleicht damit dem Rest seiner Familie, wirkt weich und weiblich. Auch mit seinen pastellfarbenen, gemusterten T-Shirts passt er in seine Umgebung, eine bunte Wohnungseinrichtung im Almodóvar-Stil. Von den Frauen zu Hause umzingelt und von Bullys draussen geplagt, schützt Kevin sein sensibles Inneres und flüchtet sich per Zuckerflash in Phantasiewelten. Ein Schokoriegel, und ein Elefant spaziert vorbei; ein anderer Süsskram, und Blütensamen in Zeitlupe verzaubern für einen Moment seine Welt. Phantasie und Wirklichkeit liegen nah beieinander, das zuckerinduzierte Glücksgefühl ist jedoch flüchtig.

Auf dem öden Spielplatz, einem Zufluchtsort, trifft Kevin seinen besten Freund Moukoumbi. Der freut sich über den BH von

Kevins grosser Schwester und überhaupt über alles, was mit Sex zu tun hat. Kevin kann dem noch wenig abgewinnen. Eines Tages trifft er den Wachmann Patrick und seinen Hund Rocco. Als die beiden Bouboule vor fiesen Jungs retten, wächst die Bewunderung für die Härte des Supermarkt-Wachmanns – eigentlich eine halbe Portion – und seines Kampfhundes, für die «Kriegsspiele» des angeblichen Kriegsveteranen. So lernt Kevin, dass der Hund nicht «Zouruque» heisst, sondern dass der Befehl «zurück» der perfekten Dressursprache entstammt: dem Deutschen. Er tauscht seine bunten Kleider mit schwarzer Kluft und lässt sich die Haare auf den «Kommando-Look» trimmen: die perfekten männlichen Vorbilder scheinen gefunden.

Bruno Deville hat die autobiografisch motivierte Coming-of-Age-Geschichte zusammen mit Antoine Jaccoud geschrieben, der auch für Ursula Meier das Drehbuch zu *SISTER* geliefert hat. Er inszeniert seinen ersten Langspielfilm als eine Art Feel-Good-Movie und lässt das Drama des schwierigen und mit Übergewicht erst recht belasteten Erwachsenwerdens und der Suche nach der eigenen Männlichkeit als leichte Komödie in ein Happy End münden. Leichte Übertreibung bestimmt die Figurenzeichnung und die Bildsprache, leichter, stilsicherer Witz die Dialoge. Auf der Tonspur zieht sich der Herzton als wiederkehrendes Motiv durch. Das Herz nicht nur als vom Fett gefährdete Pumpe, sondern als ein erkennendes und offenes Gefühlsorgan.

Deville rahmt Kevins entrücktes Lächeln ob einer Süssigkeit mit entsprechend leuchtenden, farblich gesättigten, oft weichgezeichneten Bildern. Dabei konzentriert sich die Kamera von Jean-François Hensgens auf den Protagonisten und seine Gefühle und lässt die Welt um ihn oft verschwimmen. So entstehen durchaus auch Leerstellen, die sich für Gefühle und Vermutungen unsererseits öffnen. Die gleiche Subtilität ist leider nicht auf allen Ebenen zu finden: Der abwe-

sende Vater wird nicht nur filmisch, sondern vor allem verbal überdeutlich expliziert.

Vorbilder für seine erwachende Männlichkeit findet Kevin in Pat und dessen schwergewichtigem Chef Claudi. In seinem Männlichkeitsrausch verliert Kevin für eine Weile den Bezug zu seinem früheren Leben und zu seinen Aussenseiterfreunden. Den dunkelhäutigen Moukoumbi lädt er zwar zum «Kriegsspiel» ein, aber nur, um dann bei Patricks rassistischem Spiel mitzumachen. Und die engelhafte Alice, die mit ihm im therapeutischen Schwimmen für übergewichtige Kinder seine beste Freundin war, lässt er am Rand eines Dachs stehen, von wo sie sich stürzen will.

Trotz der harten «Kommandoausbildung» verliert Kevin kaum ein Kilo, gewinnt aber an Selbstsicherheit. Doch schon bald muss er schmerzlich die Schwäche des vordergründigen Vaterersatzes erkennen: Claudi verliert den Auftrag im Supermarkt und bekämpft seine Angst vor Herzkrankheiten mit Omega-3-Fettsäuren aus gestohlenem Lachs, Pat entpuppt sich als Möchtegernsoldat und unverantwortlicher Hundehalter. Und Rocco als schutzbedürftiger Hund und keine Kampfmaschine. Gerade wegen dieser Schwächen muss man die Figuren gern haben, trotz ihrer Überzeichnung entstammen sie dem Leben.

Die Wendung bringende Krise gehört in *BOUBOULE* der Welt der Phantasie an, sie bringt Kevin wieder zurück in sein Leben. Die Farbe kehrt in Kevins Kleidung zurück, er ist fast wieder der Alte, nur etwas erwachsener und selbstsicherer in seinem Anderssein.

Tereza Fischer

R: Bruno Deville; B: Antoine Jaccoud, Bruno Deville; K: Jean-François Hensgens; S: Valentin Rotelli; A: Françoise Joset; Ko: Elise Ancion. D (R): David Thielemans (Bouboule), Swann Arlaud (Patrick), François Hadji-Lazaro (Claudi), Lisa Harder (Alice), Dodi Mbemba (Moukoumbi), Julie Ferrier (Brigitte Trichon), Amélie Peterli (Jennifer Trichon), Thémis Pauwels (Océane Trichon). P: CAB Productions, Versus Production; Jean-Louis Porchet, Gérard Ruey, Jacques-Henri Bronckart, Olivier Bronckart. Schweiz, Belgien 2014. 83 Min. CH-V: Filmcoopi Zürich





## A GIRL WALKS HOME ALONE AT NIGHT

Ana Lily Amirpour

Plötzlich steht sie da, verhüllt mit einem schwarzen Tschador und darum im Dunkel der Nacht nicht gleich zu entdecken. Nie sieht man sie kommen, immer ist sie schon da, so wie Judith Anderson als Mrs. Danvers in Hitchcocks *REBECCA*. Manchmal gleitet das Mädchen, dem Dämon Belphegor gleich, aus der Schwärze heraus und zeigt sich seinen Opfern aus der Distanz, die Leere von Plätzen oder Parks mit starren Blicken überbrückend. Eine eigentümliche erotische Ausstrahlung geht von ihr aus, irgendwo angesiedelt zwischen furchtloser Ritterin und düsterem Gothic Girl, aber auch kühlem Fetischmodell. Doch man sollte sich keine Illusionen machen – dieses Mädchen ist gefährlich.

«Der Vampir ist anfänglich Teil eines Albtraums, der uns aus dem Dunklen heraus überrascht», hat Georg Seesslen einmal geschrieben, um dann zu konstatieren: «Seine Einsamkeit liegt nicht in der Einmaligkeit seines Wesens begründet, sondern in der Totalität seiner Begierden; der Blutdurst des Vampirs kann niemals gestillt werden.» Vampire gehören darum von Beginn an, seit Georges Méliès, zur Filmgeschichte. Dieser Aufeinanderprall von Angst und Verlangen, von Tod und Sex ist einfach zu spannungreich, als dass Filmemacher, von Murnau bis Jarmusch, auf ihn verzichten wollten. *ONLY LOVERS LEFT ALIVE* verband erst kürzlich Liebe und Alter, Musik und Überleben und schickte zwei Seelenverwandte quer durch die Jahrhunderte. Der Vampir wird immer mit uns sein. Er bleibt ein aktueller Mythos der Unterhaltungsindustrie, angesiedelt zwischen Grausamkeit und Grand Guignol, verbunden mit einem gerüttelt Mass an Kapitalismuskritik. Denn das «Aussaugen», das Entziehen von Lebensenergie steht auch für entfremdete Beziehungen und den Verlust von Menschlichkeit. Zu den schönen Ideen von *A GIRL WALKS HOME ALONE AT NIGHT*, dem Debüt der iranisch-amerikanischen Regisseurin Ana Lily Amirpour, zählt, diesem Mythos treu zu bleiben und ihn doch auf ebenso aufregende wie originelle Wei-

se abzuwandeln. Denn der Vampir ist hier eine Frau, eine Vampirin auf Skateboard, ein schwarzes Nachtgespenst, unterwegs in einem Land, das man bislang mit ganz anderen Mythen verband und hier einen zusätzlichen, anspielungsreichen Bedeutungsraum eröffnet: den Iran.

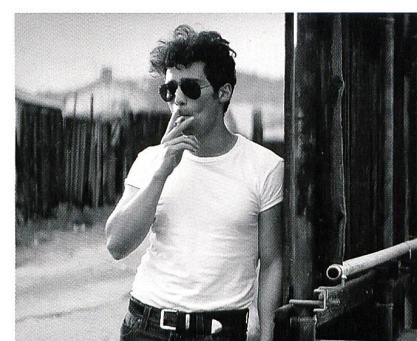
Doch zunächst beginnt die Erzählung mit Arash, einem attraktiven Jungen, der mit seinem geliebten Ford Thunderbird durch die Nacht cruist, vorbei an schabigen Ölpumpen und heruntergekommenen Häusern, Kakteen und Laternen, der einzigen Lichtquelle in dieser Geisterstadt, die zu allem Überfluss auch noch Bad City heisst. Bad City: ein düsterer, lebensfeindlicher Moloch, eine industrielle Wüste, so wie das heruntergekommene Glasgow in Bertrand Taverniers *LA MORT EN DIRECT* oder der kaputte Sündenpfuhl Detroit in Paul Verhoevens *ROBOCOP*. Der Thunderbird eröffnet eine weitere Bedeutungsschneise: von Mobilität und sozialem Status, von Coolness und Americana, von fünfziger Jahre und James Dean. Doch plötzlich ist der Thunderbird weg, einkassiert von Saeed, einem ausgebufften Dealer und skrupellosen Zuhälter, der die Frauen, die in diesen düsteren Strassen für ihn anschaffen, schikaniert und erniedrigt. Emblematisch ist das Wort «Sex» auf seine Kehle tätowiert. Saeed hat bislang Hossein, den drogenabhängigen Vater von Arash, mit Heroin versorgt, doch weil der nicht zahlen kann, dient der Thunderbird als Pfand. Und dann kommt Saeed auf die absurde Idee, dass das namenlose Mädchen für ihn arbeiten könnte. Er nimmt es mit in seine Bude, legt lauten Techno auf, zieht Kokslinien. Doch es steht bloss da, unbewegt, tatenlos, beobachtend. Die Männer wissen nicht, was sie von diesem Mädchen halten sollen, und wenn sie es merken, ist es auch schon zu spät. Arash hingegen ist der Vampirin schon mehrmals begegnet, nun trifft er sie als Dracula verkleidet, weil er von einer Kostümparty kommt, nachts auf einsamer Strasse. Wenn das kein Zeichen ist!

Ein iranischer Vampirfilm, gedreht in Kalifornien, in traumhaften, traumähnlichen Schwarzweissbildern, deren suggestive Wirkung und symbolische Bedeutung stets mitschwingt und darum nie ausgesprochen werden muss, mit einem eigenwillig treibenden Soundtrack. Häufig sind die Bilder unbewegt und statisch. In ihrer Ruhe und Gelassenheit bauen sie eine Spannung auf, die nie nachlässt, im Gegenteil: Sie steigert sich stetig. Das Licht kommt zumeist von oben, von den Strassenlaternen, oder von vorn, von Autoscheinwerfern, die die Schwärze der Nacht nur schwer durchdringen. Ungewöhnliche, kontrastreiche Bilder sind so möglich: eine schwarze Silhouette, auf der gegenüberliegenden Seite eines Parkplatzes stehend, durch den Dunst kaum zu erkennen, umgeben vom Nichts. Ein Schutzengel der Hölle.

Natürlich geht es hier auch noch um etwas anderes, um eine Frau in einer islamischen, patriarchalisch-konservativen Gesellschaft, die sich gegen Männer wehrt, die Frauen erniedrigen. Die politische und soziale Brisanz des Films ist darum stets gegenwärtig. Den Tschador muss die Vampirin tragen, er ist ein Zeichen für religiöse Zugehörigkeit, muslimische Tradition, aber auch Unterdrückung. Doch er ist auch ein Versteck, das die Identität verhüllt und dann, in Verkehrung seiner Bedeutung, zur emanzipatorischen Geste wird. Wenn die Vampirin in leise gleitender Fahrt auf dem Skateboard die Nacht durchmisst, bläht sich der schwarze Tschador wie die Flügel eines Racheengels, Batman vergleichbar. Ein Akt der Befreiung.

Michael Ranze

R, B: Ana Lily Amirpour; K: Lyle Vincent; S: Alex O'Flinn; A: Sergio De La Vega; Ko: Natalie O'Brien. D (R): Sheila Vand (das Mädchen), Arash Marandi (Arash), Marshall Manesh (Hossein), Mozhan Marnò (Atti), Dominic Rains (Saeed), Rome Shadanloo (Shaydah), Milad Eghbali (der kleine Junge), Reza Sixo Safai (Rockabilly). P: Say Ahh Productions, SpectreVision, Logan Pictures, Black Light District, Sina Sayyah, Justin Begnaud, Ana Lily Amirpour. USA 2014. Schwarzweiss; 99 Min. CH-V: Praesens-Film, Zürich; D-V: Capelight Pictures, Ahrensfelde







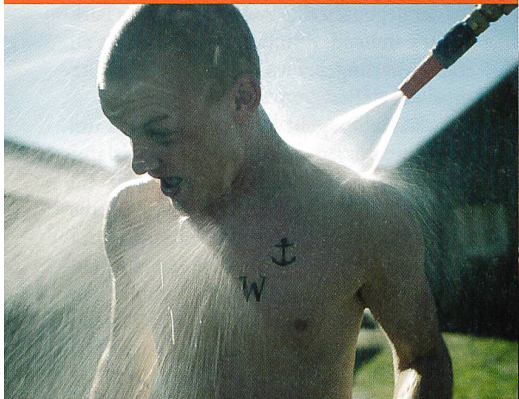
← Wild Women, Gentle Beasts  
SRF

→  
Bouboule  
RTS



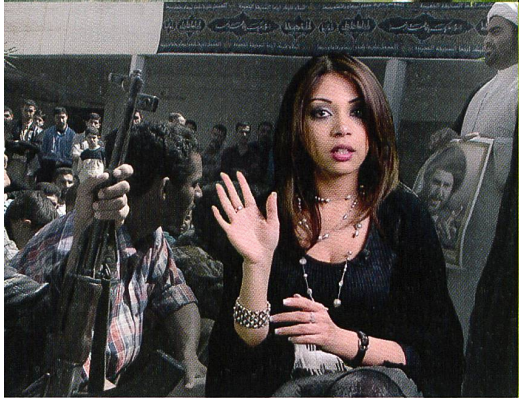
→  
Usfahrt Oerlike  
SRF

Chrieg  
SRF  
↓



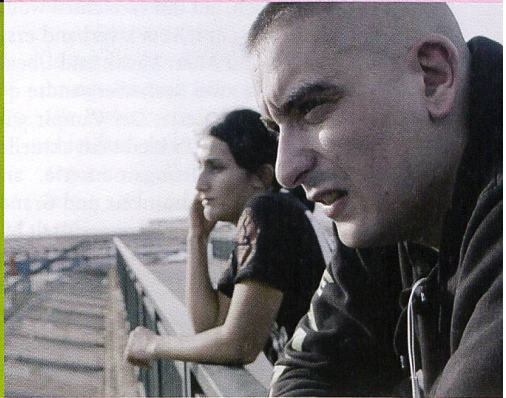
7 Days  
RS

←  
Der Kreis  
SRF



←  
Iraqi Odyssey  
SRF

→  
Spartiates  
RTS



**SRG SSR**

Per una cinematografia svizzera di successo  
Per ina cinematografia da success en Svizra  
Pour le succès de la création cinématographique suisse  
Für ein erfolgreiches Filmschaffen in der Schweiz

[www.srgssr.ch](http://www.srgssr.ch)

RSI RTR RTS SRF SWI



## EX MACHINA Alex Garland

Kein Zweifel, hier kennt jemand sein Material. *EX MACHINA* ist ein Science-Fiction-Thriller, zugleich aber auch eine Art Metafilm, eine filmische Bilanz zur Motivgeschichte des künstlichen Menschen. Die Frage, was uns zu Menschen macht, wo die Grenze zwischen lebendigem Bewusstsein und kalter elektronischer Datenverarbeitung verläuft, ist spätestens seit Ridley Scotts *BLADE RUNNER* eines der beliebtesten Themen im Science-Fiction-Kino.

*EX MACHINA* reiht sich mit zahlreichen offenen und versteckten Hinweisen bewusst in diese Tradition ein. Bereits der Auftakt in einer Eislandschaft ist wohl als Referenz auf den Urtext des Genres gedacht. Denn in Mary Shelleys Roman «Frankenstein» bildet eine Nordpolexpedition die erzählerische Klammer. Die ödipal-morbide Dynamik von Shelleys Roman – Frankenstein verwendet zu Beginn all seine Kraft darauf, um Leben zu schaffen, nur um sich dann angewidert von seiner Kreatur abzuwenden – treibt auch Alex Garlands Film an. Allerdings ist dessen künstliche Protagonistin alles andere als abstoßend. Zwar ist sie dank halbtransparentem Körper deutlich als Maschine erkennbar, ihr Schöpfer Nathan hat sie aber mit durchaus attraktiven weiblichen Formen versehen. Der junge Programmierer Caleb, der die künstliche Schöne testen soll, ist denn auch sofort von ihr in Bann geschlagen.

Wie lässt sich Bewusstsein überprüfen? Im sogenannten Turing-Test kommuniziert ein Mensch via Tastatur und Bildschirm mit zwei nicht sichtbaren Gesprächspartnern – einem menschlichen und einer Maschine. Wenn der Fragesteller nicht entscheiden kann, welcher der beiden der Mensch ist, sind gemäss dem Mathematiker Alan Turing die Bedingungen für Intelligenz erfüllt. Ava, so der Name der Maschinenfrau, ist freilich viel weiter, bei ihr stellt sich eine grundlegendere Frage, die Turing ausblendet: Gibt es überhaupt einen Unterschied zwischen einer hoch entwickelten Simulation und echtem Bewusstsein? Oder ist Letzteres – wie gewis-

se Versuche der Hirnforschung suggerieren – ohnehin eine Illusion?

Caleb trifft Ava zu täglichen Sitzungen, und rasch entspinnt sich zwischen den beiden und Nathan ein Macht- und Verführungsspiel. Vorderhand soll Caleb beurteilen, ob Ava als künstliche Intelligenz überzeugt. Doch führt Nathan, der zwischen überlegener Coolness und aggressiver Arroganz oszillierende Geek mit Hipsterbart, nicht doch etwas anderes im Schild? Wer ist in diesem Setting eigentlich das Versuchskaninchen – Ava oder Caleb? Und ist die Roboterfrau so unschuldig, wie sie vorgibt, oder zieht am Ende gar die Maschine die Fäden?

*EX MACHINA* ist – wie im Grunde jedes Kammerspiel – deutlich als Versuchsanordnung angelegt. Das zeigt sich nicht zuletzt daran, dass die Handlung fast ausschliesslich in Nathans abgeschiedenem Anwesen spielt. Einem Hightechhaus, das trotz seines gestylten Innern primär eine Forschungsanlage ist. Überall hat es Kameras, jeder Schritt wird protokolliert; Nathan – nicht zufällig der Erfinder einer Supersuchmaschine – hat stets die Kontrolle. Die Inszenierung als Experiment lässt einen auch über einige inhaltliche Ungereimtheiten hinwegsehen. Etwa über die Tatsache, dass ein Wunderwerk wie Ava von einem einzelnen Menschen im Alleingang entwickelt worden sein soll. Es geht hier nicht um eine realistische Geschichte, sondern um den fintenreichen Kampf zwischen den Figuren.

Alex Garland, der hier erstmals als Regisseur fungiert, hat in der Vergangenheit bereits zu mehreren Science-Fiction-Filmen das Drehbuch geschrieben, unter anderem für Danny Boyles *28 DAYS LATER* und *SUNSHINE*. Zu Filmen, die alle mehr sein wollten als blosse Genredutzendware, die sich der anspruchsvollen Science-Fiction verschrieben hatten – mit unterschiedlichem Erfolg. *EX MACHINA* bildet da keine Ausnahme, erfindet aber wie schon Garlands frühere Drehbücher das Genre nicht neu, sondern kombiniert vor allem bekannte Elemente. Was diesen Film interessant macht, ist weniger

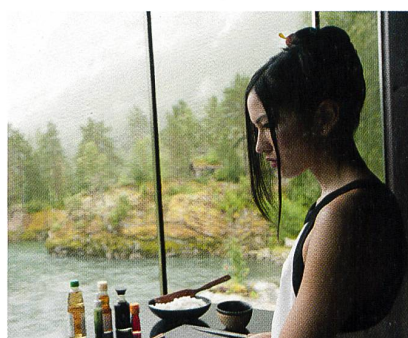
die Ausgangslage als die Art und Weise, wie die Figuren interagieren. Von den drei Akteuren ist keiner naiv; vor allem Caleb ist viel zu sehr Nerd, als dass er nicht schnell ahnen würde, dass hier etwas nicht stimmt. Sind die Stromausfälle, die das Anwesen regelmässig heimsuchen, echt? Sind während dieser Zeit tatsächlich alle Überwachungskameras ausser Funktion, oder geht es Nathan nicht vielmehr darum, zu sehen, was Ava und Caleb besprechen, wenn sie sich unbeobachtet fühlen?

Die Spannung baut zu einem guten Teil darauf auf, dass Caleb sehr überlegt handelt. Zugleich vertraut *EX MACHINA* darauf, dass das Publikum seinerseits mitdenkt und sich von Calebs Zweifeln anstecken lässt. Dies gipfelt in einem paranoiden Höhepunkt, in dem sich dieser – komplett verunsichert, ob er nicht auch eine Maschine ist – panisch vor dem Spiegel untersucht und sich schliesslich den Arm aufschneidet.

*EX MACHINA* ist ein gekonnt gebauter Thriller, der aber etwas zu angestrengt mehr sein will. Die imposanten Landschaftsbilder, die den klaustrophobischen Innenaufnahmen gegenübergestellt werden und von denen etwas Romantisch-Dräuendes ausgeht, machen es deutlich: Garland strebt den grossen Wurf an. Dass ihm das nicht ganz gelingt, liegt ironischerweise just daran, dass sein Film so tief in der Genretradition verwurzelt ist, dass er primär wie eine raffinierte Neukombination bekannter Bausteine erscheint. Ein Stück sehenswertes Genrekinolo lässt sich auf diese Weise zimmern, aber nur schwer ein Film, der über das Bestehende hinausweist und neue Perspektiven eröffnet.

Simon Spiegel

R, B: Alex Garland; K: Rob Hardy; S: Mark Day; A: Mark Digby; Ko: Sammy Sheldon; M: Geoff Barrow, Ben Salisbury. D (R): Domhnall Gleeson (Caleb), Corey Johnson (Jay), Oscar Isaac (Nathan), Alicia Vikander (Ava), Sonoya Mizuno (Kyoko), Claire Selby (Lily), Symara A. Templeman (Jasmine), Tiffany Pisani (Katya), Elina Alminas (Amber). P: DNA Films, Film4; Andrew MacDonald, Allon Reich. USA, Grossbritannien 2015. 108 Min. V: Universal Pictures International





## BIG EYES Tim Burton

Es müssen die Bilder von diesen tieftraurigen Kindern gewesen sein, die Tim Burton zu seinem neusten Film inspirierten. Der Regisseur mit einer Vorliebe für phantastische Bilderbuchwelten und Skurril-Morbides war zweifellos vom melancholischen Blick der rehägigen Mädchen und Jungen – ein Markenzeichen von Margaret Keane – fasziniert, und das seit seiner Kindheit. In den Neunzigern bereits liess Burton die Malerin ein Porträt seiner damaligen Partnerin, Lisa Maria, anfertigen. Und natürlich ist die dem Film zugrunde liegende wahre Geschichte der heute 88-jährigen Künstlerin, die Burton persönlich die Einwilligung für die Verfilmung gab, ebenfalls Stoff genug für ein Filmdrama. Und das geht so:

Wir befinden uns im Amerika der Fünfzigerjahre. Margaret gelingt, zusammen mit ihrer kleinen Tochter, die Flucht aus der bonbonfarbenen Einfamilienhaussiedlung – und einer unglücklichen Ehe. Sie landet in der Grossstadt San Francisco, lernt Walter Keane kennen, der umgehend Margarets Talent erkennt und beginnt, ihre Bilder zu vermarkten. Sie heiraten, und die Umstände und das Geltungsbedürfnis Walters wollen es, dass er sich als Autor ihrer Bilder ausgibt. In der Folge werden die Gemälde zwar von der Kunstkritik verrissen – doch dank Walter dennoch zu Ikonen der populären Bildindustrie. Walter «entdeckt» die serielle Verwertung in Postern, Drucken und Postkarten und macht aus Margarets Bildnissen eine Goldgrube für die Keanes. Bis es zum Zerwürfnis kommt und, nachdem Margaret die Welt von der Wahrheit in Kenntnis gesetzt hat, zu einem spektakulären Showdown im Gerichtssaal.

Der umtriebige Burton brachte in den letzten dreissig Jahren im Schnitt alle zwei Jahre einen Film ins Kino. Dabei zeichnen sich seine Filme – etwa *ED WOOD*, *EDWARD SCISSORHANDS* oder sein jüngster, der Puppenanimationsfilm *FRANKENWEENIE* – durch ihre schiere Fabulierlust aus, was er etwa in *BIG FISH* zum zentralen Thema machte: phantastische Welten zwischen Diesseits und Jenseits, gezeichnet mit raben-

schwarzem Humor und einem satirischen Blick auf das Mittelstandsamerika, einem unverhohlenen Hang zu Kitsch und romantischer Verklärtheit (die Familie über alles!) und immer wieder gespickt mit cinephilen Verweisen und ironischen Zitaten populärer Klassiker der Filmgeschichte. Zu seinen Fetschdarstellern gehören Johnny Depp, der in acht seiner Filme die Hauptrolle spielte, aber auch Helena Bonham Carter, die dreizehn Jahre lang mit Burton liiert war und in sieben seiner Titel auftrat.

In *BIG EYES* nun lässt der Hollywoodregisseur *Christoph Waltz* als nicht unsympathischen und doch schlitzohrigen Walter zu Hochform auflaufen – an der Seite der auf die Rolle der unschuldig-naiven Figur abonnierten *Amy Adams*. Special Effects und Animationen fehlen diesmal nahezu – doch dafür lässt er ein bis ins kleinste Detail ausgefeiltes Setting auferstehen, das alle Oldtimer-Limousinen Kubas und pastellfarbenen Deuxpièces aus Hollywoods Kostümkammern aufs Set beordert zu haben scheint.

Burton gelingt so ein spannendes Beziehungsdrama, eine Emanzipationsgeschichte *avant la lettre* und eine kleine Lektion in kapitalistischer Kunstvermarktung, als diese noch in ihren Kinderschuhen steckte. Mit einem Augenzwinkern inszeniert Burton den Zwist zwischen High und Low Culture – hier die hohe, intellektualisierte (und brotlose) Kunst, da die als Kitsch abgestempelte, aber enorm lukrative Keane-Produktion. Was natürlich auch als (Selbst-)Referenz auf das Filmbusiness gelesen werden kann. *BIG EYES* führt Burtons erzählfreudige Kreationen mit einer schier unglaublichen Geschichte fort – vielleicht mit etwas weniger Kultfaktor, aber nichtsdestotrotz als brillant inszenierte und unterhaltensame Story.

Doris Senn

R: Tim Burton; B: Scott Alexander, Larry Karaszewski; K: Bruno Delbonnel; S: JC Bond; A: Rick Heinrichs M: Danny Elfman. D (R): Amy Adams (Margaret Keane), Christoph Waltz (Walter Keane). P: Silverwood Films, Tim Burton Prod., Electric City. USA 2014. 106 Min. CH-V: Elite Film

## DAS EWIGE LEBEN Wolfgang Murnberger

Ein Sozialdrama ist zu erwarten, wenn ein etwas ungepflegter Mann mittleren Alters einer Beamtin im Wiener Arbeitsamt gegenüber sitzt und auf alle ihre Fragen nur gestehen muss, kein Geld und keinerlei soziale Absicherung zu besitzen, weil er auch die letzten Jahre ohne Arbeit war. Als der aber die Stätte seiner Offenbarung verlässt, muss er ihr noch mitteilen, dass er etwas vergessen hat: Er besitze noch ein Haus in Graz.

Und damit beginnt eine Geschichte, die den Start in den Film als eine falsche Fährte entlarvt, denn es vermengen sich Komik und Tragik in einer solch vehementen Weise, dass einem die Story fast um Ohren und Augen fliegt. Und die in ihren Einzelheiten erzählen würde dem prospektiven Zuschauer Spannung und Witz nehmen. Allen Figuren, zwar mit ausgeprägter Individualität präsent, gibt der Verlauf der filmischen Handlung die Ausstrahlung, die uns fasziniert und die Spannung aufrechterhält.

Aber was ist nun das Spezielle dieser Inszenierung, um über diesen Film zu räsonieren, ohne die Handlung zu verraten? Ein wichtiges Ingredienz sind die Darsteller, die den vielen Einzelheiten dieser sehr österreichisch erzählten Geschichte Glanz und Aufmerksamkeit verleihen. Allen voran ist, vielen von uns lieb, der Kabarettist *Josef Hader* als Privatdetektiv Brenner zu nennen, der mit unschuldiger Mimik das Leben mit doppeltem Boden vorführen kann und der in Graz, wohin er nun zurückgekehrt ist, um in dem geerbten, doch abbruchreifen Haus seines Grossvaters zu vegetieren, einen Trödelhändler und einen einflussreichen Brigadier, den örtlichen Polizeichef, kennt. So viel von der Geschichte muss nun doch verraten werden, denn die überbordenden Handlungen dieser Protagonisten bilden das Skelett des Films. Und man fragt sich schon am Anfang, wo denn diese Konstellation ihren Ausgangspunkt genommen hat. Wie Zwischenschnitte mit eher amateurhaften Aufnahmen, die Gedächtnisblitzen gleichen, andeuten, scheint es sich um etwas Kriminelles zu handeln, was dann für Brenner diese gan-





## EL TIEMPO NUBLADO

Arami Ullón

ze Malaise ausgelöst hat, während die involvierten Kameraden, wenn sie nicht zu Tode gekommen sind, ihr mehr oder minder persönliches Glück gemacht haben.

Brenner-Filme gibt es seit vierzehn Jahren. Sie sind den erfolgreichen Büchern des Autors *Wolf Haas* geschuldet. Und nach *KOMM, SÜSSER TOD* (2000), *SILENTIUM* (2005) und *DER KNOCHENMANN* (2009) hat Haas wieder zusammen mit Hader und Wolfgang Murnberger das Drehbuch geschrieben. Und Josef Hader war auch immer der Detektiv, der konstant sozial von Film zu Film «bergab geschickt» (Hader) wurde. Und wie die Anfangssequenz zeigt, am Ende angekommen sein dürfte.

Die Geschichte, die mit einem unfreiwilligen, aber erfolglosen Suizid ihren Lauf nimmt, mit Hauptakteuren, die ermordet werden oder an ihren körperlichen Gebrechen sterben, spektakulären Verfolgungsjagden, den zwielichtigen Frauenrollen, den Polizisten ohne Fortune, den Emigranten am Rand des Geschehens kann keine konventionelle Melange ergeben, denn dieser tragisch-komische Erzählstil von Haas mischt sich mit der existenziellen österreichischen Darstellungskraft von Josef Hader, *Tobias Moretti* und *Roland Düringer* und dem gekonnt kruden Inszenierungsstil Wolfgang Murnbergers. Hader sieht das so: «Ausgehend von der Sprache von Haas würde ich sagen, dass Murnberger und der Kameramann *Peter von Haller* miteinander eine eigene Bildsprache entwickelt haben und versuchen, in Bildern das auszudrücken, was der Haas mit Sprache macht, nämlich nicht ganz korrekt sein, aber auch nicht zu gewollt lustig.» Daher sei der Film (nur) denen empfohlen, die auch ein Pawlatschentheater goutieren können – wenn Sie wissen, was ich meine.

Erwin Schaar

R: *Wolfgang Murnberger*; B: *Josef Hader*, *W. Murnberger*, *Wolf Haas*; K: *Peter von Haller*; S: *Evi Roman*. D (R): *Josef Hader* (Brenner), *Tobias Moretti* (Aschenbrenner), *Nora von Waldstätten* (Dr. Irrsiegler), *Roland Düringer* (Köck). P: DOR FILM, DOR Film West. A, D 2014. 123 Min. CH-V: Look Now! Filmverleih, D-V: Majestic Filmverleih

Eine alte Frau putzt sich die Zähne. Aus dem Off die Frage: «Wieso machen wir diesen Film? Was denkst du?» Während die alte Frau langsam zu ihrem Bett geht und sich vorsichtig hinbetted, formuliert sie bedächtig: «Ich denke, es geht darum, zu zeigen, was einem passiert, in diesem Stadium der Krankheit. Und wie es ist, obwohl man Kinder und Verwandte hat, im Abseits zu leben, allein zu sein nur wegen dieser Krankheit. Und ich denke, es wird dir helfen» – Schnitt auf eine jüngere Frau im Profil, nachdenklich auf den Boden schauend, und die alte Frau in Frontalansicht, auf dem Bett sitzend und den Blick in eine unbestimmte Ferne gewendet – «zur Ruhe zu kommen.» «Mir?» «Dir, mir und deinem Vater.» Es folgt der Titel-Insert.

Diese erste Sequenz ist wohl die einzige Passage von *EL TIEMPO NUBLADO*, die dem, was man Erklärung nennen könnte, nahekommt. *EL TIEMPO NUBLADO* ist ein Film, der zeigt und nicht erklärt. Er erzählt elliptisch, im Vertrauen darauf, dass sich Zuschauer gerne aktiv auf eine Geschichte einlassen. Exemplarisch dafür etwa die auf den Vorspann folgende Sequenz: Eine Brücke über einen Fluss in einer Stadt, die Silhouette dominiert von Industriegebäuden und Hochhäusern. (Wer die Ansicht kennt, weiss, dass man sich in Basel befindet.) Ein Fotostreifen auf einer Wand in einem Zimmer, daneben «te quiero» hingekritzelt. Ein Paar liegt auf einem Bett. Die junge Frau aus dem Vorspann (man «weiss» sehr schnell, dass dies Arami Ullón ist, was man streng genommen eigentlich erst aus dem Nachspann wissen kann) telefoniert mit ihrer Mutter. Ein Gespräch am Frühstückstisch zwischen der Frau und ihrem Freund über Verantwortung gegenüber der pflegebedürftigen Mutter (sie leidet schon immer an Epilepsie und jetzt im Alter an Parkinson). Die Frau joggt dem Rhein entlang. Sie sitzt am Boden und packt etwas ein. Eine Umarmung (wir «wissen», dass es auf einem Flughafen sein muss). Weisse Wolken. Ein Uniformierter hilft der Frau mit dem Reisegepäck. Eine Gruppe von

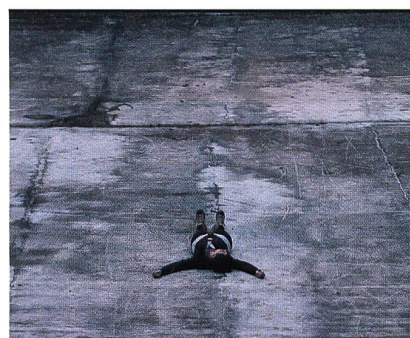
Leuten kommt auf sie zu. Allgemeines herzliches Umarmen. (Viel später erfährt man, weil im Radio in einer Sendung das Land genannt wird, dass sie in Paraguay gelandet ist.)

Der Alltag von Mutter und Tochter, die Familienverhältnisse – finanzielle Sorgen und Verletzungen von früher, die Situation der Altenpflege in Paraguay, all dies entfaltet sich dem Zuschauer puzzelartig aus Gesprächen und Episoden, fragmentarisch, voller Lücken, so intensiv wie banal, und setzt sich zu einem fast spielfilmartigen Handlungsbogen zusammen, dessen Episoden von atmosphärischen Detailaufnahmen wie Fensterdurchsichten, Sonnenflecken auf einer Mauer, leicht wehenden Vorhängen zusammengehalten werden. Der Film hat einen schönen Atem. Sein Rhythmus wird nicht zuletzt durch die Travellings von der joggenden Ullón, die in ihrer Intensität Zorn oder Hilflosigkeit gegenüber zu treffenden Entscheidungen oder Trauer über unhintergehbare Beschlüsse verraten mögen, und durch die diskrete Musik von *Marcel Vaid* akzentuiert.

*EL TIEMPO NUBLADO* ist von grosser Intimität, doch nie voyeuristisch. Nicht zuletzt dank der Arbeit von *Ramón Giger* und dem Vertrauen, das Ullón ihrem Kameramann entgegenbrachte. Die Gespräche zwischen Tochter und Mutter auf dem Bett etwa sind halbnah bis nah gefasst, aber bewahren im besonderen Licht des Raums Diskretion; ein verzweifelter Wutausbruch der Tochter bleibt dem Halbdunkel vorbehalten. Einmal folgt die Kamera Ullón bei einem Joggingausflug, beobachtet sie von weitem und fährt gar, als sie sich in einem ausgetrockneten Wasserbecken der Länge nach hinstreckt, zurück: ein schönes Bild für die Nähe und die Distanz, die diesen Film prägen.

Josef Stutzer

R, B: *Arami Ullón*; K: *Ramón Giger*; S: *Mirjam Krakenberger*; M: *Marcel Vaid*. Mitwirkende: *Mirna Villalba*, *Arami Ullón*, *Luis Ullón*, *Julia González*, *Patrick Oser*, *Oswaldo Ortíz Faiman*. P: *Cineworx*; *Pascal Trächslin*, *Arami Ullón*. Schweiz, Paraguay 2014. 92 Min. CH-V: *Cineworx*, Basel





## LES COMBATTANTS

### Thomas Cailley

Nicht viele Mädchen schmieren sich Tarnfarbe ins Gesicht, häckseln rohe Sardinen, um sie, ohne mit der Wimper zu zucken, gleich aus dem Pürrierer zu schlürfen, oder predigen fremden Leuten beim Abendessen unterm Sternenhimmel den baldigen Weltuntergang. Madeleine, die kämpferische Heldin des Debütfilms von Thomas Cailley, fasziniert mit diesem Verhalten nicht nur den Protagonisten Arnaud, sondern auch das Publikum.

LES COMBATTANTS, im Grund genommen eine zeitgenössische Neuinterpretation des Liebesfilms, lebt von extremen Gegensätzen. Der grösste Kontrast liegt zwischen Stärke und Schwäche, was sich am besten in der Figur von Madeleine zeigt. Adèle Haenel spielt sie eiskalt und todernst als ein Mädchen, das seinen Körper bis ans Limit trainiert. Dabei geht Madeleine Schminke wie Miniröcken, aber auch Menschen aus dem Weg und schaut meist miesepetrig in die Welt. Die seltsamen Verhaltensweisen der weltfremden jungen Frau wecken die Aufmerksamkeit des unkomplizierten Arnaud, der sich bei der ersten Begegnung, in der er von der Amazone erst einmal in den Sand der französischen Atlantik-küste gedrückt wird, verliebt. Bald erfährt er dann auch die Gründe für ihr verbissenes Verhalten: Sie glaubt an eine baldige Apokalypse und bereitet sich auf das Ende der Welt vor.

In den Bildern des Kameramanns David Cailley, des Bruders des Regisseurs, steckt beim genauen Betrachten mehr Surrealität als von einem Coming-of-Age-Streifen erwartet. Die verschiedenen schnell wechselnden Wetterlagen bilden die symbolhaften Wendepunkte der Geschichte und leiten gegen Ende einen verheerenden Umbruch ein, in dem es ums nackte Überleben geht. Die Gewitterstürme und Waldbrände wirken hier unnatürlich inszeniert, bauschen sich in Sekundenschnelle zu lebensbedrohlichen Gefahren auf, als wollten sie den Zuschauer vorwarnen. Sie scheinen Madeleines Ansicht, dass das Universum bald einstürzen wird, zu bestätigen und rücken den Zuschauer in eine

ungemütliche Befindlichkeit, lachte der einige Minuten vorher noch über die paranoiden Gedanken.

Die Angst vor der Katastrophe erinnert an TAKE SHELTER von Jeff Nichols. Allerdings sieht Madeleine das Ende als Notwendigkeit, auf die sie sich lieber vorbereitet, statt sinnlose Satzhülsen zu lamentieren, während der Protagonist von TAKE SHELTER den Weltuntergang unbedingt verhindern will, auch wenn er eine psychische Störung in sich vermutet, was dem Film Dramatik einhaucht. LES COMBATTANTS bleibt indes immer erfrischend witzig, was daran liegt, dass die Komik direkt aus den Figuren kommt, da deren gegensätzliche Welten immer wieder aufeinanderprallen. Gleichzeitig drücken die nach dem Sturm nassen Kleider eine verspielte Sinnlichkeit aus, wie sie sich an den Körper der schönen Kämpferin schmiegen und den korrekten Arnaud verwirren.

Auch das französische Militär wird komödiantisch dargestellt. Allein die Werbe-tour, die die Armee veranstaltet, um die Jugend anzulocken, wirkt schrecklich hilflos und besitzt eine subtile Surrealität. Lieutenant Schliefer ist ein kaum ernst zu nehmender Wachhund, der weder bellt noch beisst, und das Training, das die Möchtegernsoldaten bewältigen, gleicht eher einem lustigen Sommercampprogramm als einem Vorbereitungskurs auf die Nationalarmee. Geschlafen wird auf Federbetten, und auf den Tisch kommen Pommes – zu verweicht für Madeleine. Gemeinsam mit Arnaud, dessen Annäherungsversuche Madeleine schmeicheln und ihre harte Hülle zum Bröckeln bringen, reisst sie in die weiten Wälder von Aquitaine aus. Dieser vorhersehbare Wendepunkt ändert den Charakter des Filmes auf wunderbarer Weise. David Cailley setzt die zunehmend vertraute Beziehung sensibel um, nimmt beide Figuren näher ins Visier und folgt Madeleine, die nun von Haenel fröhlich und verträumt gespielt wird. Lakonie nimmt Einzug, Blicke zählen mehr als Worte – Arnaud hat die zarte Seite aus

Madeleine gekitzelt, die darin gipfelt, dass sie volles Vertrauen in den für sie anfangs unwichtigen Jungen setzt und sich in dessen Armen retten lässt.

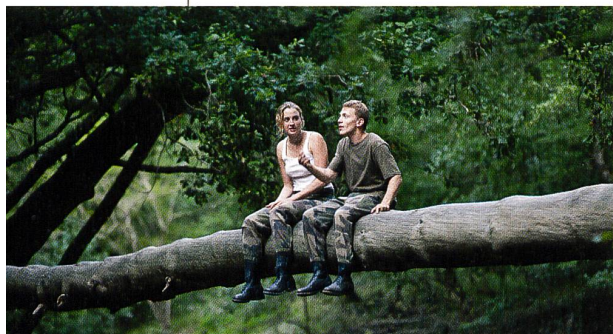
In grossem Kontrast zu den Bildern steht die Filmmusik, zumeist Tracks von «Hit+Run». Die rasanten Electro-Beats, die einer Disco der Achtziger entstammen könnten, verleihen dem Film einen Hauch Abstraktion. So wirken die jungen Soldaten beim Geländespiel eher wie Figuren in einem Game. Die reale Welt existiert dennoch und zwar in der Kleinstadt an der Küste. Schnell wird klar, dass die paradiesische Landschaft von trügerischem Schein ist, denn was Madeleine und Arnaud erwartet, ist eine unsichere Zukunft. So fühlt sich Arnaud im Holzgeschäft seines verstorbenen Vaters zwar wohl, sieht aber, dass kaum Weiterbildungsmöglichkeiten bestehen. Und auch Madeleine will nur eines – fliehen von der beengenden Küstenstadt und vorwärtskommen. So verleiht eine sozio-politische Komponente dem Film Aktualität, nimmt die Zukunftsangst der Heranwachsenden des heutigen Frankreichs auf und gibt Madeleine den Grund, in jugendlicher Naivität das Ende der Welt zu sehen.

Thomas Cailley ist ein vielversprechendes Erstlingswerk gelungen, das dank der komplex gezeichneten Figuren auf herrlich überraschende Weise unterhält und berührt. Und auch wenn die Welt am Ende doch nicht untergeht: Madeleine und Arnaud bleiben wachsam. Zusammen sind sie «les combattants», bekämpfen die Ängste und Verwirrung des Erwachsenwerdens, unentwegt «en garde».

Lorena Funk

19 Jahre, Studentin, schreibt für die Thurgauer Zeitung und Rekstr Magazine und ist Gewinnerin des von uns im Rahmen des Ateliers Filmkritik der Schweizerischen Jugendfilmtage ausgeschriebenen Filmkritikwettbewerbs

R: Thomas Cailley; B: T. Cailley, Claude Le Pape; K: David Cailley; S: Lilian Corbeille; A: Paul Chapelle; Ko: Arianne Daurat; M: HiTnRuN. D(R): Adèle Haenel (Madeleine), Kévin Azaïs (Arnaud), Nicolas Wanczycki (Lt Schliefer). P: Nord-Ouest. F 2014. 98 Min. CH-V: Filmcoopi Zürich







# WAHRHAFTIG VERLETZLICH

Werkstattgespräch mit  
**ANDREAS DRESEN**

Dreiundzwanzig Jahre nach seinem Erstling *STILLES LAND* mag man sich deutsches Filmschaffen ohne Andreas Dresen gar nicht mehr vorstellen. Mit scheinbar selbstverständlicher Meisterschaft verknüpft er unterhaltsames Erzählkino mit formaler wie thematischer Zumutung. Er ist Autor mit unverwechselbarer Handschrift, aber auch Handwerker ohne Eitelkeit. Er stellt sich provokanten Themen, ist aber kein Provokateur. Er lässt sich weder auf ein Genre noch einen Stil festlegen, rutscht aber nie in Beliebtheit ab. Die einzige Schublade, in die er hineinpasst, ist mit «Andreas Dresen» beschriftet.

Dresens Blick auf die Menschen lässt sich mit dem schweizerdeutschen Wort «Gwunder» viel treffender und schöner beschreiben als mit dem deutschen «Neugierde». Denn all seinen Filmen ist der offene, interessierte und mitfühlende Blick auf dieses Wunderding «Mensch» eigen. Mit Dresen wundern wir uns, dass der Mensch in seinen ehrlichsten Momenten ein Lügner bleiben kann, und in seinen dunklen Abgründen ein liebenswürdiges Geschöpf. Dresen verlangt seinen Figuren mit freundlicher Hartnäckigkeit entblösende Wahrhaftigkeit ab. Und fängt sie dann in ihrer durchscheinenden Verletzlichkeit auf. Sofern sie es zulassen.

Wahrhaftigkeit und Verletzlichkeit gründen all seine Filme – Wahrhaftigkeit und Verletzlichkeit bestimmen aber auch ihren Stil, ob sie nun dokumentarisch, improvisatorisch oder klassisch inszeniert sind. – In einer Küche steht eine Frau am Herd, als plötzlich ein Jugendlicher auf der Flucht vor einem Schlägertrupp durchs Fenster einsteigt. Sie erschrickt vor dem fremden Eindringling – er hofft, in Sicherheit zu sein. Und völlig unvermittelt atmet die Leinwand nur noch Einsamkeit und Begierde. Die Frau zieht den Jugendlichen an sich heran. Ein ebenso leidenschaftlicher wie ungelinker Kuss. Und schon lassen sie wieder voneinander ab.

Der Moment ist vorbei. Aber die Traumfabrik hat uns mit einem Augenblick von Wahrhaftigkeit und Verletzlichkeit beschenkt. Und wir können mitfühlen, weil es für einen Augenblick die Kategorien Regisseur, Schauspieler und Zuschauer nicht mehr gibt.

Solche Dresen-Momente gibt es nicht nur in *ALS WIR TRÄUMTEN*. Wenn Andreas Dresen von seiner Arbeit erzählt, dann gewinnt man den Eindruck: Für diese Momente macht er Filme. Und wir? – Wir gehen für diese Momente ins Kino!

**FILMBULLETIN** Andreas Dresen, vor neun Jahren haben Sie in diesem Heft gesagt, Sie möchten irgendwann einen Film über die DDR machen. Aber dieser müsste «völlig anders aussehen, als alle Filme, die es bislang gibt». Ist *ALS WIR TRÄUMTEN* dieser Film geworden?

**ANDREAS DRESEN** Er ist zumindest der Versuch, von einer Generation zu erzählen, über die bisher im Zusammenhang mit der Wende wenig gesprochen wurde. Und damit wird eine andere Perspektive auf diese Umbruchzeit sichtbar. Sie war ja auch eine Zeit des Aufbruchs und grosser Energie. Ich fand es bei der Lektüre des Romans von Clemens Meyer faszinierend, wie er die Welt nach dem Mauerfall quasi als Reich der Freiheit beschreibt. Ich sah plötzlich eine Art Gangsterfilm vor mir und musste an die frühen Filme von Scorsese denken oder an Leones *ONCE UPON A TIME IN AMERICA*.

Wir befinden uns in einem Niemandsland, einer Welt zwischen den Welten. Das Alte gilt nicht mehr und das Neue noch nicht. Alles scheint möglich in den sich öffnenden Räumen der Freiheit, und diese werden erst mal einfach ausgekostet. Du wirst aus dem Aquarium in den Ozean gekippt – und plötzlich kannst du schwimmen.

**FILMBULLETIN** Die Geschichte spielt zwar in Leipzig, ist aber gleichzeitig allgemeingültig.

**ANDREAS DRESEN** Der Film erzählt, wie aus Jungs Erwachsene werden. Das ist ein Prozess, der uns allen irgendwie vertraut ist, nur wird er nun unter diesen speziellen gesellschaftlichen Vorzeichen besonders zugespitzt. Und genau das fand ich interessant, weil es mich als Regisseur vor neue formale Herausforderungen gestellt hat, denn der Roman ist extrem wild, ruppig und kunstvoll chaotisch erzählt. Für diese Tonlage musste ich meine Komfortzone als Regisseur verlassen. Ich musste mich anders verhalten, in eine andere Welt eintauchen, ein anderes Tempo finden und mit Elementen des Genrekinos arbeiten.

**FILMBULLETIN** *ALS WIR TRÄUMTEN* beginnt in einem Kino. Normalerweise wird das Kino als Ort der Sehnsucht und der Träume inszeniert. Aber hier ist es zunächst ein Ort der zerstörten Hoffnung.

**ANDREAS DRESEN** Diese Szene war im Roman eine der eindrücklichsten. Dani kommt ins dunkle Kino, wo es kein Licht mehr gibt und kein Film mehr läuft. Und dort trifft er Mark, der im Sterben liegt. Dann erinnert er sich nochmals an die guten Zeiten, bis Mark praktisch verschwindet, wie vom Kino geschluckt. *Wolfgang Kohlhaase* hat diese Szene entgegen der Abfolge des Romans schon in seinem ersten Drehbuchentwurf an den Anfang gesetzt. Das fand ich einen starken Gedanken, im Kino einzusteigen, diesem Ort der Träume. Hier aber sind die Träume eigentlich Vergangenheit. Das Kino ist abgebrannt, es werden keine Filme mehr gespielt. Es ist zwar noch ein Ort der Sehnsüchte, nur sind diese genauso ruiniert, wie der Ort kaputt ist. Das kann man sowohl auf die Figuren des Films beziehen wie auch auf den gesellschaftlichen und politischen Prozess jener Zeit.



**FILMBULLETIN** Fast am Ende des Films kehren wir zu dieser Szene zurück. Und nun erhält man das Gefühl, dass die Träume trotz allem noch nicht ganz ausgeträumt sind.

**ANDREAS DRESEN** Dass ich daraus eine Klammer für den Film gemacht habe, das hat sich erst im Schnitt ergeben. Im Drehbuch war die Szene komplett an den Anfang gestellt. Ich finde auch, dass *ALS WIR TRÄUMTEN* nicht völlig hoffnungslos endet.

**FILMBULLETIN** Die Autoren dieses Films vertreten drei verschiedene Generationen: Clemens Meyer hat den Roman mit 29 veröffentlicht, Sie werden in diesem Jahr 52 und Wolfgang Kohlhaase ist 84. Wie hat das funktioniert?

**ANDREAS DRESEN** Zu meiner grossen Überraschung ziemlich reibungslos. Ich fand gerade diese Konstellation interessant, in der verschiedene Generationen auf den Stoff schauen. Ich dachte, das könnte die Geschichte allgemeingültiger machen. Wolfgang beispielsweise ist im Nachkriegsberlin aufgewachsen, also auch zwischen Systemen.

**FILMBULLETIN** Hatten Sie ihn schon von Beginn an als Drehbuchautor im Kopf?

**ANDREAS DRESEN** Ja. Wolfgang hatte zwar vom Roman gehört, ihn aber nicht gelesen. Deshalb habe ich ihm das Buch in die Hand gedrückt: «Schau mal, ob dich das interessieren könnte. Ich würde diesen Film gern mit dir machen.»

**FILMBULLETIN** ... und seine Reaktion?

**ANDREAS DRESEN** Er fand den Roman stark, hatte aber nicht auf Anhieb eine Idee, wie man ihn umsetzen könnte. Es hat dann fast ein Jahr gedauert, in dem wir uns immer wieder getroffen und über die Geschichte diskutiert haben. Ich war mir aber keineswegs sicher, ob er das Drehbuch wirklich schreiben würde. Als er mich dann anrief und sagte: «Ich habe mir da mal so ein paar Sachen notiert, wie ich denke, dass man das machen könnte», da wusste ich: Jetzt gehts los! Nun ging es ziemlich schnell. Innerhalb eines Jahres haben wir den Stoff durch drei Fassungen laufen lassen, und dann war das Drehbuch da.

**FILMBULLETIN** Bereits Ihr Erstling *STILLES LAND* spielt zur Zeit des Mauerfalls.

**ANDREAS DRESEN** Ästhetisch sind die beiden Filme jedoch komplett verschieden. *STILLES LAND* erzählt sehr ruhig und geht noch stark an den Krücken der Filmhochschule. *ALS WIR TRÄUMTEN* ist da viel freier, formal entfesselt, eine haltlose Dramaturgie, die von einer haltlosen Generation erzählt. Wir wollten eine Form finden, die den Inhalt der Geschichte spiegelt – und gleichzeitig den Zuschauern etwas geben, woran sie sich festhalten können.

**FILMBULLETIN** Dennoch besitzen die beiden Filme auch Ähnlichkeiten. Vor allem wie sie Weltgeschichte indirekt in einem Mikrokosmos zeigen. In *STILLES LAND* erleben wir den Mauerfall in einem Kaff, weitab der bekannten Fernsehbilder. In *ALS WIR TRÄUMTEN* wird Rico praktisch zwangsweise poli-

tisiert, weil er gegen Schulregeln rebelliert. Und der Systemwechsel zeigt sich an einer Mikrowelle in der Küche.

**ANDREAS DRESEN** Rico und seine Freunde interessieren sich eigentlich gar nicht für Politik. Er rebelliert in erster Linie gegen seinen Vater, wird dafür aber öffentlich politisch abgestraft. Dadurch formt sich sein Charakter, der sich gegen alle und jedes auflehnt, der keine Regeln akzeptieren mag, der schliesslich sogar seine Karriere als Boxer in den Sand setzt, weil er sich nicht an Regeln hält. Und Dani wird von einem Tribunal Erwachsener gezwungen, seinen Freund zu verraten. Auch das prägt und begleitet ihn. Das, was im Grossen vorgeht, zeigt sich im Kleinen.

**FILMBULLETIN** Sie haben sich für *ALS WIR TRÄUMTEN* so weit ins Genrekinovorgewagt wie nie zuvor in Ihrer Karriere. Und dafür beispielsweise Autoszenen gedreht, die Sie früher so sehr gehasst haben.

**ANDREAS DRESEN** Es waren zum Glück nicht Autoszenen mit endlosen Dialogen wie in *WILLENBROCK*, sondern wilde Autofahrten. Das war ganz anders zu inszenieren und teilweise auch ausserhalb der Autos, wenn sich die Jungs aus den Fenstern hängen. Dadurch musste die Kamera sehr beweglich sein. Es war fast ein improvisatorisches Arbeiten, weil wir immer relativ lange Strecken zurückgelegt haben, damit die Jungs ihrer Energie freien Lauf lassen konnten. Dadurch sind sehr viele ungesteuerte, verrückte Aufnahmen entstanden, teilweise mit zwei Kameras gedreht. Und ich musste vor allem darauf achten, dass nicht wirklich jemand aus dem Fenster fiel, denn die Energie, die hier freigesetzt wurde, hatte etwas Selbsterstörerisches. Sie war aber auch ansteckend. Zeitweilig bin ich mit den Jungs auf der Strasse rumgehüpft.

**FILMBULLETIN** Sie sprechen von neuen formalen Herausforderungen. Welche waren das?

**ANDREAS DRESEN** Mir war nach der Lektüre des Romans klar, dass daraus ein recht düsterer, harter Film werden musste. Mit einer sehr rohen, ungestümen Machart. Ich durfte das nicht besänftigen und auch nicht gnädig wegschauen. Das betraf insbesondere die Darstellung von Gewalt. Das Drehbuch war da ein wenig vorsichtiger, beispielsweise in der Szene, in der Dani verprügelt wird. Dort geht die Szene genau bis zum Punkt, wo Dani die Schaufensterscheibe einschmeisst – dann liegt er zusammengeslagen auf der Strasse, und Sternchen beugt sich über ihn. Was dazwischen passiert, lässt das Drehbuch offen. Als ich den Film vorbereitete, fand ich das irgendwie gekniffen, wie wenn man eine Sexszene genau bis zum Kuss zeigen und dann unvermittelt auf die Zigarette danach schneiden würde. In solchen Momenten denkt man sich als Zuschauer: Da hat sich der Regisseur nicht getraut, oder es ist ihm nichts eingefallen. Mir war klar, dass ich in diesem Film bestimmten Dingen nicht aus dem Weg gehen durfte. Also habe ich die komplette Prügel-

szenen aus dem Roman in das Drehbuch rückim-plantiert und sie dann annähernd so gedreht, wie Clemens sie beschrieben hatte.

**FILMBULLETIN** Sie waren aber bereits zuvor als Regisseur bekannt, der sich vor heiklen Szenen und Bildern nicht drückt, beispielsweise wenn es in *WOLKE 9* um Sex im Alter oder in *HALT AUF FREIER STRECKE* um den Tod durch Krebs geht.

**ANDREAS DRESEN** Neu war für mich vor allem die direkte Darstellung von Gewalt. Die gab es zwar auch schon in meinen früheren Filmen, aber meist indirekt. Hier aber wollte ich keine artifiziellen Mittel zur Brechung einsetzen, um die Szenen erträglicher zu gestalten. Ich wollte mich und die Zuschauer bis zu einem gewissen Punkt zum Hinschauen zwingen. Das war für mich ein grosser Schritt, denn normalerweise hätte ich das anders lösen können. In diesem Fall wäre das aber für mich Drückebergerei gewesen.

**FILMBULLETIN** Sie sind ein Regisseur, der bei den Dreharbeiten emotional sehr stark mitgeht, dem auch mal die Tränen kommen. Wie war das bei der erwähnten Prügel-szene?

**ANDREAS DRESEN** Es war furchtbar! Wir haben die ganze Nacht gedreht, und die Prügelei wurde zum Ende hin immer schlimmer, weil Dani da bereits am Boden liegt und immer weiter auf ihn eingetreten wird. Klar wusste ich, dass das nicht echt war, ich habs ja selbst vorbereitet. Alles einstudiert, Protektoren, Stuntleute, Maske – schon klar. Und dennoch stehe ich auf Augenhöhe zwei Meter davon entfernt und sehe mitten in der Nacht, wie ein Mensch brüllt und sich auf der nassen Strasse windet. Ich habe das ja noch viel länger gesehen als die Zuschauer jetzt im Kino, immer und immer wieder. Das lässt niemanden unberührt. Danach war ich emotional fix und fertig.

**FILMBULLETIN** Und mussten sich der Gewalt dieser Szene im Schnitt aber erneut stellen.

**ANDREAS DRESEN** Wir haben sehr lange daran gebastelt. Sie war zunächst viel, viel länger. Wir haben dann bei verschiedenen Vorführungen herauszufinden versucht, welches das richtige Mass ist. Was muss ich dem Zuschauer zumuten, wie weit treibe ich ihn an die Grenze, ohne dass seine Reflexion darüber einsetzt, dass er das nun ganz schön lange sieht. Ich will ja nicht, dass er Verdacht schöpft und denkt: «Aha, jetzt will der Film mich provozieren.» Es ging also darum, eine Balance zu finden, die Szene organisch zu entwickeln. Ich bin selbst jetzt noch nicht ganz sicher, ob wir das richtige Mass wirklich gefunden haben. Vielleicht hätten wir doch etwas früher rausgehen müssen.

**FILMBULLETIN** Was haben Sie bei diesem Film Neues gelernt?

**ANDREAS DRESEN** Er hat viele neue handwerkliche Dinge von mir verlangt: die Inszenierung eines Boxkampfes, Massenszenen, Autofahrten, Prügeleien. Das alles hatte ich so bislang noch nie in einem Film.





1



2

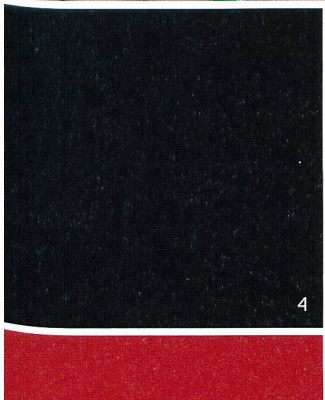


2

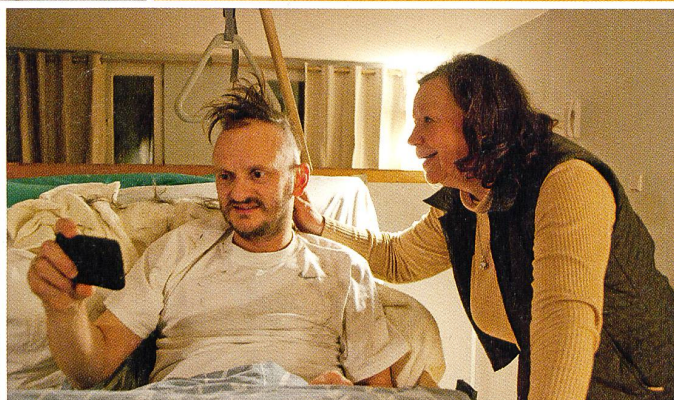


3

3



4



**FILMBULLETTIN** Und wie sind Sie an diese Herausforderungen herangegangen?

**ANDREAS DRESEN** Zum einen geht es um ein Handwerk, das ich an der Filmhochschule mal gelernt habe. Und meine Assistentin musste für mich unzählige Szenen aus anderen Filmen zusammentragen. Mit Boxkämpfen, mit Verfolgungsjagden zu Fuss, mit Prügeleien. Ich wollte sehen, wie das meine Kollegen gemacht haben. Dabei habe ich eine ganze Menge gelernt und gleichzeitig meine eigene Perspektive entwickelt.

**FILMBULLETTIN** Ein konkretes Beispiel?

**ANDREAS DRESEN** Wo stelle ich die Kamera bei einem Boxkampf hin? Der Unterschied zu einer Fernsehübertragung ist schnell erklärt: Im Kino kann ich mit der Kamera in den Ring. Deshalb habe ich mir Boxszenen aus Filmen angeschaut. Wie haben andere Regisseure das choreografiert? Und dann muss ich mich mit den Umständen auseinandersetzen, die ich vorfinde. Dass ich beispielsweise in einem grossen Raum drehe, mir aber nur achtzig Statisten leisten kann. Wie positioniere ich diese, damit der Raum trotzdem gut gefüllt wirkt? Oder ich habe einen Hauptdarsteller, der zwar Kampfsportarten betreibt, aber kein Boxer ist. Und ihm gegenüber steht ein Gegner, der ein halbes Jahr nach den Dreharbeiten in seiner Gewichtsklasse Box-Weltmeister wird. Es ist ein Herantasten.

**FILMBULLETTIN** Was überwiegt dabei: der Stress oder die Lust an der Herausforderung?

**ANDREAS DRESEN** Es ist beides gleichermassen. Die Anspannung ist unglaublich. Für die Boxszene hatte ich bloss zwei Tage, also sehr wenig für eine derart aufwendige Szene. Das waren grosse Herausforderungen an die Vorbereitung. Andererseits ist aber auch der Reiz immens, so was mal machen zu dürfen. Man fühlt sich wie ein Kind, dem man ein neues Spielzeug gibt.

**FILMBULLETTIN** Neben all dem Neuen, was Sie versucht haben – wo sind Sie ganz der Alte geblieben?

**ANDREAS DRESEN** Eine Szene, wie die mit der einsamen Frau, in deren Küche sich Dani flüchtet, das ist natürlich mein Terrain. Aber ich kann mich auch da nicht zurücklehnen, denn solche kleine Inseln mit ihrem Atem sind schwierig zu machen. Aber klar, solche Szenen liegen mir, und die werde ich in meinen Filmen immer haben. Es macht Spass, diese Intensität zwischen Schauspielerinnen und Schauspielern herzustellen. Aber auch ein Dialog wie der zwischen den beiden Kindern, wenn Katja zu Dani sagt, dass sie mit ihrer Familie wegzieht, so was inszeniere ich unglaublich gern. Es hat mich richtig gerührt, wie sensibel die beiden das gespielt haben. In solchen Momenten fühle ich mich zu Hause, das ist mir vertraut.

**FILMBULLETTIN** Sie sind vor allem für Ihre Improvisationsfilme bekannt. Wie viel Improvisation war hier noch möglich?

**ANDREAS DRESEN** Sobald ein Drehbuch vorliegt, ist dieser Raum begrenzt. Ich wäre



ja schön dumm, wenn ich mir zunächst von Wolfgang tolle Dialoge schreiben liesse, diese dann aber nicht benutzte. Dennoch gibt es auch mit einem Drehbuch immer Räume, in denen man sich etwas freier bewegen kann. Beispielsweise bei den Autofahrten oder auch den Tanzszenen und teilweise bei den Prügeleien. Aber mir war von vornherein klar, dass es kein Improvisationsfilm werden würde. Wobei ich sagen muss: Mir hängt dieses Etikett an, dass ich immer improvisiere. Dabei betrifft das nur drei meiner Filme, nämlich HALBE TREPPE, WOLKE 9 und HALT AUF FREIER STRETCKE. Alle anderen Filme haben ganz klassische Drehbücher. Bei einem Film wie SOMMER VORM BALKON, der vielleicht improvisiert wirkt, sind maximal 20 bis 30 Prozent tatsächlich so frei gedreht. Der Rest hält sich strikt ans Drehbuch.

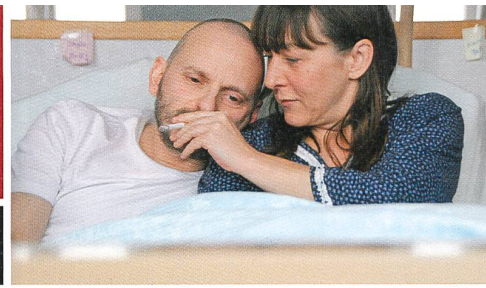
**FILMBULLETIN** Und selbst Improvisation bedeutet nicht, dass man unvorbereitet das tut, was einem gerade in den Sinn kommt. Ich stelle mir einen Improvisationsfilm so vor, wie Kleist von der «allmählichen Verfertigung der Gedanken beim Reden» schreibt.

**ANDREAS DRESEN** Ich glaube, Truffaut hat mal gesagt, Improvisation sei, wenn man die Vorbereitung nicht bemerke. Klar, auch bei einem Improvisationsfilm geht man nicht einfach gedankenlos an den Drehort. Anfangs haben Studenten in meinen Seminaren manchmal diese Vorstellung: Man legt einfach mal los und lässt die Kamera laufen. Dann wird schon was passieren. – Es wird natürlich gar nichts passieren!

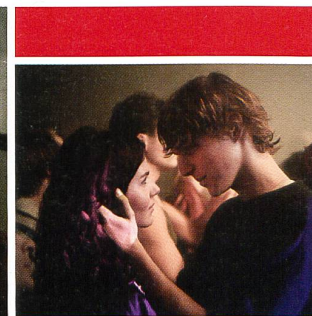
Auch bei unseren Improvisationsfilmen hatten wir einen Plan, wussten ungefähr, wo wir hin wollten. Wir wussten nur nicht, wie das genau geschehen sollte, und haben uns dann überraschen lassen. Aber solche Überraschungsmomente kann man auch mit einem Drehbuch herstellen.

**FILMBULLETIN** Wie konkret?

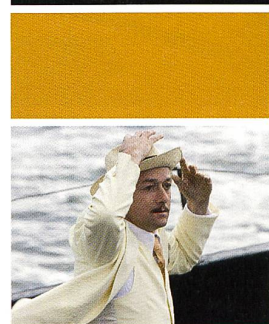
**ANDREAS DRESEN** Manchmal gebe ich nur einem der beteiligten Spielpartner heimlich eine Regieanweisung. Wenn beispielsweise Dani von der Polizei nach Hause gebracht wird, haut ihm seine Mutter eine runter. Das stand so aber nicht im Drehbuch. Zunächst haben wir es ein paar Mal nach Skript gedreht, viel sachlicher. Und dann dachte ich: «Jetzt lassen wir die Situation mal eskalieren.» Deshalb habe ich *Melanie Straub* heimlich gesagt, sie soll *Merlin Rose* beim nächsten Take eine runterhauen. Der war zunächst fassungslos vor Überraschung, ist aber nicht aus der Rolle gekippt, was die Szene auf ein komplett neues Level gehoben hat. Mit solchen Mitteln kann man Schauspieler aus ihrer geruhsamen Bahn werfen. Auch bei der Szene im Knast, in der Dani sich ausziehen soll, habe ich dem Schauspieler des Wärters die Anweisung gegeben, Merlin das nächste Mal aufzufordern, sich komplett nackt zu machen. Daraufhin hat er nur ungläubig geguckt, am Ende sogar hilfesuchend in die Kamera, in der Hoffnung, dass ich jetzt endlich mal «Aus!» sage.



2



3



4



5



1 HALT AUF FREIER STRECKE (2011); 2 HALBE TREPPE (2002);  
3 ALS WIR TRÄUMTEN (2015); 4 WHISKY MIT WODKA (2009);  
5 HERR WICHMANN VON DER CDU (2003)

**FILMBULLETIN** Auch diese Beispiele zeigen, dass Improvisation nur dann möglich ist, wenn man gut vorbereitet ist – ob nun mit oder ohne Drehbuch.

**ANDREAS DRESEN** Selbst wenn wir komplette Filme improvisiert haben, gingen dem immer lange Recherchen und Vorbereitungsarbeiten voraus. Für HALT AUF FREIER STRECKE haben wir über Monate hinweg immer wieder Gespräche geführt, beispielsweise mit Ärzten oder direkt Betroffenen. Und während mindestens zwei Monaten waren da auch die Schauspieler mit dabei. Dennoch wussten wir zu dieser Zeit anfangs noch nicht mal, wer im Film eigentlich sterben würde, die Frau oder der Mann. Man muss sich das wie einen grossen Topf vorstellen, in den man alles Mögliche reintut. Wenn man dann mit Drehen anfängt, ist dieser Topf voll mit Material, dann kann man ihn wie ein Füllhorn ausschütten. Irgendwann sind die Schauspieler so voller Eindrücke, dass sie ganz hippelig werden, wie ein Rennpferd, das in seiner Box mit den Hufen scharrt. Dann muss es losgehen mit dem Spielen.

**FILMBULLETIN** Diese Art von Regie verlangt aber ein extremes Vertrauensverhältnis zwischen Regie und Schauspielern.

**ANDREAS DRESEN** Sie müssen von Anfang an spüren, dass ich sie nicht blossstellen will, sondern dass es um eine besondere Qualität von Darstellung geht. Das kann ich ganz traditionell mit normalen Regieanweisungen, ich kann es aber auch anders erreichen. Mit Merlin habe ich das gleich am ersten Drehtag bei der allerersten Szene getan. Ich habe seiner Spielpartnerin ins Ohr geflüstert, ihn völlig unvermittelt zu küssen. Er ist selbst in diesem Moment nicht aus der Rolle gefallen und hat danach lachend gefragt: «Was ist denn hier los?» Ich darauf: «Da kannst du mal sehen, was dich hier erwartet.» Damit war das dann wie eine Verabredung zwischen uns für den Rest der Dreharbeiten.

**FILMBULLETIN** In Ihrem bisherigen Werk fällt der ziemlich regelmässige Wechsel von grossen Filmen, Kammerspielen und dokumentarischen Filmen auf. Ist dieser Wechsel bewusst gesucht?

**ANDREAS DRESEN** Meist ergibt er sich aus einem Reflex. Nach grossen Filmen habe ich oft die Schnauze voll von diesem ganzen Apparat und das Bedürfnis, mich freier zu bewegen. Dann mache ich halt eine kleine Produktion. Allerdings stellt sich dann immer heraus, dass ein kleiner Film keineswegs leichter, ja oft sogar schwieriger zu realisieren ist, weil man dann ja alles allein machen muss, was sonst auf viele Personen verteilt wird. Zehn Stunden lang beim Improvisieren die Tonangel zu halten und gleichzeitig noch Regie zu führen, das ist auch körperlich unglaublich anstrengend. So kommt es immer wieder fast zwangsläufig zu Gegenbewegungen.

**FILMBULLETIN** Dann erwartet uns als Nächstes also wieder ein Kammerspiel?

**ANDREAS DRESEN** Nein. Ich werde in diesem Jahr hoffentlich wieder ein grosses Projekt angehen, um das ich schon seit langem kämpfe. Die Finanzierung ist immer wieder gescheitert, aber jetzt sieht es so aus, dass ich noch in diesem Jahr endlich «Timm Thaler oder Das verkaufte Lachen» von James Krüss drehen kann. Und das wird ein aufwendiger klassischer Kinder- und Familienfilm, der in den zwanziger Jahren spielt.

**FILMBULLETIN** Sie wechseln ständig Themen und Stilmittel, möchten unter keinen Umständen in einer Schublade landen. Dennoch kommt bei Ihren Arbeiten doch immer wieder «Dresen» heraus.

**ANDREAS DRESEN** Wäre ja auch komisch, wenn es nicht so wäre. Im Fall von ALS WIR TRÄUMTEN musste ich mich allerdings ganz schön beschimpfen lassen, weil das kein richtiger «Dresen» sei. Viel zu negativ. Viel zu brutal.

**FILMBULLETIN** Was mir nicht ganz einleuchtet, denn ich könnte mir NACHTGESTALTEN sehr gut in einem Double-Feature mit ALS WIR TRÄUMTEN vorstellen. Aber solche Einordnungen sind ohnehin schwierig. WHISKY MIT WODKA wird als Komödie verkauft – ich halte es für den traurigsten Film, den Sie je gemacht haben.

**ANDREAS DRESEN** Zwischen WOLKE 9 und WHISKY MIT WODKA lagen nur wenige Monate. Die meisten Zuschauer haben WOLKE 9 als sehr traurigen Film erlebt, weil er tragisch mit dem Tod einer Figur endet. Ich jedoch halte WOLKE 9 für den wesentlich positiveren Film als WHISKY MIT WODKA. Die Menschen in WHISKY MIT WODKA sind so verloren. Da gibt es keine Figur ohne Lebenslüge. Am ehesten noch die Regieassistentin. Aber die wird am Ende verstossen und verletzt.

**FILMBULLETIN** Die letzte Dialogzeile in Ihren Filmen ist meistens sehr lakonisch und gleichzeitig bedeutsam. In HALT AUF FREIER STRECKE sagt die Tochter: «Ich muss ins Training.» Das Leben geht weiter. In ALS WIR TRÄUMTEN fragt der Taxichauffeur Dani: «Wo solls denn hingehen?» In diesem Satz steckt die Hoffnung des Films. Dani hat die Möglichkeit, sein Ziel zu nennen.

**ANDREAS DRESEN** Und selbst für Rico zeigt sich eine Entwicklung. Er stellt sich freiwillig, nimmt damit die Sache selbst in die Hand, übernimmt Verantwortung.

**FILMBULLETIN** Die Lust, Menschen zu begleiten, sie zu beobachten und von ihnen überrascht zu werden, die scheint Ihnen sowohl inhaltlich wie formal nie abhanden zukommen.

**ANDREAS DRESEN** Wenn Dani auf dem Balkon hockt und sich versteckt, dann finde ich eine solche Szene unglaublich interessant, weil sie uns alle in ein Dilemma versetzt. Hätte Dani nun seinen Freunden, die gerade verprügelt werden, zu Hilfe eilen sollen? Er hätte dadurch nichts verhindern können. Wäre bloss selbst auch verprügelt worden. Andererseits kann man sein schlechtes Gewissen

verstehen, denn es ist eine Form von Verrat, in diesem Moment nichts zu unternehmen. Solche ambivalente Situationen reizen mich, weil wir im Leben oft genau in diese Zwickmühlen geraten. Wir alle tragen Widersprüche in uns. Und wenn ich Geschichten erzähle, dann möchte ich mich in solchen Widersprüchen selbst erkennen. Ja, ich bin neugierig, wie sich Menschen verhalten. Auch, weil ich mich selbst damit besser zu verstehen lerne.

**FILMBULLETIN** Und begleiten deshalb in zwei Dokumentarfilmen einen CDU-Politiker wie Henryk Wichmann, mit dem Sie auf den ersten Blick gar nichts verbindet?

**ANDREAS DRESEN** Es stimmt, Henryk Wichmann war anfangs ein schrulliger, vielleicht sogar unsympathischer CDU-Kandidat, dessen politische Überzeugungen ich nicht unbedingt teile. Aber bereits am ersten Drehtag wurde mir klar: «Okay, das ist jetzt alles irgendwie ganz skurril, aber so kannst du wohl keinen Film machen, das wird sonst höchstens ein satirischer Fünfminüter. Also guck dir doch mal an, was diesen Menschen ausmacht.» Und da habe ich bemerkt, dass er Demokratie lebt. Wie er auf der Strasse steht und sich mit seinem eigenen Geld für seine Anliegen einsetzt. Das kann ich wertschätzen, auch wenn es nicht meine Anliegen sind. Und damit ist meine Achtung erheblich gestiegen, am Ende habe ich ihn nur noch verteidigt. Unter der Hand haben sich so meine Erzählhaltung und damit auch der Film verändert. Heute bin ich mit Henryk Wichmann befreundet.

**FILMBULLETIN** Wie ergänzen sich bei Ihnen dokumentarische Arbeit und Spielfilmregie?

**ANDREAS DRESEN** Ich arbeite wahnsinnig gern dokumentarisch, weil ich da meinen Impulsen spontaner folgen kann. Und weil ich der Meinung bin, dass man über jeden Menschen eine spannende Geschichte erzählen kann. Vor fünf Jahren habe ich für den Rundfunk Berlin-Brandenburg die künstlerische Leitung für ein Dokumentarfilmprojekt übernommen. Zum zwanzigsten Geburtstag des Landes Brandenburg sollten unter dem Titel «20 x Brandenburg» von 20 Dokumentaristen 20 Dokfilme von je 15 Minuten entstehen. Ich hatte mir vorgenommen, zunächst die Kolleginnen und Kollegen wählen zu lassen und am Schluss das zu machen, was noch fehlte. Es kamen viele schöne, originelle und teilweise auch schrullige Geschichten zusammen. Aber es war kein einziger Film über Arbeiter darunter. Das tat mir wahnsinnig leid. Das durfte nicht sein. Also bin ich in eine Werkhalle von Daimler in der Nähe von Potsdam gegangen, wo sie Mercedes Transporter bauen, und habe einen viertelstündigen Film über die Kollegen gemacht, die dort am Band stehen. Es ist ein schöner kleiner Essay über Arbeit geworden. Man kann an jedem beliebigen Ort interessante Menschen und Geschichten entdecken.

Das Gespräch mit Andreas Dresen führte Thomas Binotto



# Poema cinematográfico / Filmisches Poem

Manoel de Oliveira

- 1 Filme, Filme,  
die besten von ihnen sind  
wie die guten Bücher,  
in die man schwer hineinkommt,  
wegen ihres Reichtums und ihrer Tiefe.

Kino ist nicht einfach,  
denn das Leben ist kompliziert,  
und die Kunst ist undefinierbar,  
wie das Leben,  
und die Kunst ist kompliziert.

Die Kunst ist wie eine «Industrie»,  
das Leben ist der «Rohstoff»  
und der Mensch die «Maschine»,  
seine Natur bringt das eine  
und das andere hervor.

Das Leben ist banal,  
ephemer und flüchtig,  
alles wiederholt sich immer wieder,  
um sofort wieder zu vergehen,  
in jeder tausendstel Sekunde.

Was bleibt, ist die Erinnerung  
des gelebten Lebens,  
diese wird zur Nahrung  
des Lebens selbst  
und die Möglichkeit jeglicher Kunst.

- 2 Das ist die einzig mögliche Formel,  
die die gelebten Fakten belebt  
und Geschichten und Fiktionen erzeugt.

Ohne Erinnerung  
wäre die Vergangenheit, die Erkenntnis  
und das Wissen ausgelöscht,  
und wir würden immer wieder bei Null  
beginnen,  
in jeder Tausendstel Sekunde.

Und so verwandelt sich  
der lebendige Ausdruck  
– die Substanz jeglicher Kunst –  
in künstlerisches Substrat  
in dem Inneren eines jeden Seins.

Dort wird der flüchtige Augenblick  
potentiell aufbewahrt  
und kann zum Geben  
und zum Nehmen dienen.

Und deswegen wage  
ich den Widerspruch,  
dass das Leben gar nicht existiert,  
sondern nur das, was von seinem Theater  
übrigbleibt – die Kunst.

- 3 Leben, das jetzt keines ist,  
Augenblick, der schon vorüber ist,  
Funken, der gleich verglüht.

Und trotzdem,  
wie erhaben ist  
jeder Bruchteil gelebten Lebens,  
das jeden Augenblick vergeht  
und sich jeden Augenblick erneuert.

Augenblick,  
ohne Gedächtnis,  
ohne Erinnerung,  
ohne Zeit,  
– einfach ein Augenblick.

Molekül, du machst dich hastig  
auf dem Hohlweg davon  
und folgst blind deinem Schicksal  
und stürzt dich hinab  
auf den Grund dieses abgründigen Geistes.

Erinnerung, du bist  
ein weites, unbekanntes Meer,  
etwas Verborgenes  
aller Zeiten  
und keiner Zeit.

- 4 Aber du, Erinnerung,  
dufeuerst das Leben an und die Vorstellungskraft,  
du bewahrst auf,  
und du wählst aus,  
– wie das Kino.

Das Kino,  
das vom Leben das Theater  
audiovisuell festhalten kann  
und Literatur und Malerei  
in Handlung umwandelt, in ein Spektakel.

Und mögen diese «materiell oder immateriell» sein,  
so bleibt uns vom Leben der Eindruck,  
dass das Wirkliche gar nicht existiert,  
sondern nur Verwirrung  
und der Rest – Illusion.

Porto, 29. November 1986

aus Ines Lehmann: Manoel de Oliveira, Kinemathek 73, Dezember 1988  
aus dem Portugiesischen übersetzt von Ines Lehmann





Festival del film Locarno  
Piazza Grande



Baptiste Gilliéron • André Wilms • Julia Faure



# PAUSE

Ein Film von Mathieu Urfer



FILM COOP



AB 21. MAI IM KINO

RIFFRAFF

+

BOURBAKI



JOSEF  
HADER

TOBIAS  
MORETTI

NORA  
VON WALDSTÄTTEN

ROLAND  
DÜRINGER



The poster features a close-up of the main cast members: a woman on the left, a man with a beard and a bloody forehead in the center, and two other men on the right. Two handguns are positioned horizontally across the middle of the cast. Below the cast, a man is riding a blue motorcycle with a large white cushion on the back, set against a snowy town background with a clock tower. The title 'DAS EWIGE LEBEN' is written in large, white, distressed letters across the center.

# DAS EWIGE LEBEN

«Grimmig witzig,  
schauspielerisch  
grandios.»

DIE WELT

**PREMIEREN**  
in Anwesenheit von Hauptdarsteller  
**JOSEF HADER**

21. Mai in Bern und Zürich  
22. Mai in Basel und St. Gallen  
[www.looknow.ch](http://www.looknow.ch)

REGIE **WOLFGANG MURNBERGER** ROMAN **WOLF HAAS**

[www.dasewigeleben.at](http://www.dasewigeleben.at)

**AB ENDE MAI IM KINO**





