

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 61 (2019)
Heft: 380

Heft

Nutzungsbedingungen

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

Conditions d'utilisation

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

Terms of use

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

Download PDF: 15.07.2025

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

film bulletin



Fr.12.- €9.-



9 770257 785005 05

Zeitschrift
für Film und Kino
N°5/2019
filmbulletin.ch

Schreiben über Film – Ein geselliges Genre
Ein Film wie ein Mobile – Ich war zuhause, aber

Sucht- mittel	N	E	T	F	L	I	X
------------------	---	---	---	---	---	---	---

Leisten Sie sich eine eigene Meinung.



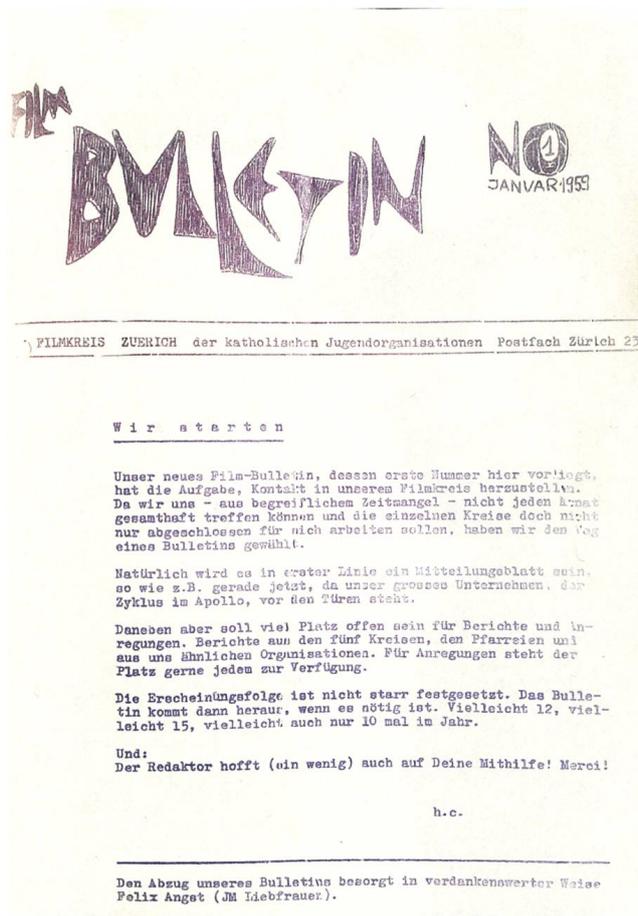
Filme sind Spiegel, Kritiken auch

Es sei für anspruchsvolle Filme immer schwieriger, den Weg zum Publikum zu finden, und für viele Kritiker_innen werde es immer unmöglicher, mit dem Schreiben über diese Filme ihren Lebensunterhalt zu verdienen, schrieb die britische Kritikerlegende *Derek Malcolm* schon 1992 in einer Kolumne im Filmbulletin. Man könnte dieses Klagelied heute weitersingen, vielleicht sogar in schrilleren Tönen. So wie Derek Malcolm mit seinen 87 Jahren immer noch jedes Jahr am Festival in Cannes dabei ist und fleissig schreibt, so schreiben zum Glück auch viele andere immer noch und mit Leidenschaft über anspruchsvolle Filme.

Es ist wahr, leben kann davon fast niemand, und in den Tageszeitungen ist der Platz für Filmgesprächen eng geworden. Wer nicht explizit danach sucht – etwa in Filmbulletin –, begegnet Texten über Filme kaum noch. Aber die Liebe zum Film gepaart mit Liebe zum Schreiben blüht. Anderswo. Online wächst das Angebot, gefüttert von ernsthaften, leicht hingeworfenen, akribisch recherchierten oder in lustvoller Meinungsschreibe gehaltenen Texten. Die Lust am Schreiben und am Lesen bleibt. So wollen wir in diesem zur Jubiläumsausgabe auserkorenen Heft auch nicht klagen, sondern jene zu Wort kommen lassen, die wissen, was sie tun: Seit mehr als dreissig Jahren liefert uns *Gerhard Midding* substanziell cinephile und kenntnisreiche Kritiken und Essays. Er denkt in dieser Ausgabe über eine besondere Textsorte nach: das Interview, «das gesellige Genre». In der französischen Kritikkultur findet *Jean Perret* Lesefutter und rät, nicht über Filme zu schreiben, sondern sie zu schreiben: als Zeugnis persönlicher Erfahrung mit dem Film und dessen Fortsetzung mit anderen Mitteln. Im Idealfall sei die Kritik in einer Boulevardzeitung wie dem «Blick» eine Mischung zwischen Haiku und Schlagertext, meint *Vinzenz Hediger*, auf seine eigenen Erfahrungen als Filmkritiker zurückblickend. Vom Haiku zum Schlagertext ist es ähnlich weit wie vom «Blick» zur Filmzeitschrift «Revolver», für die der deutsche Filmmacher *Christoph Hochhäusler* schreibt. Wenn er nicht gerade Filme macht, genießt er das Schreiben über Filme, am liebsten im Netz, in dem sich auch Gedanken weit spinnen lassen.

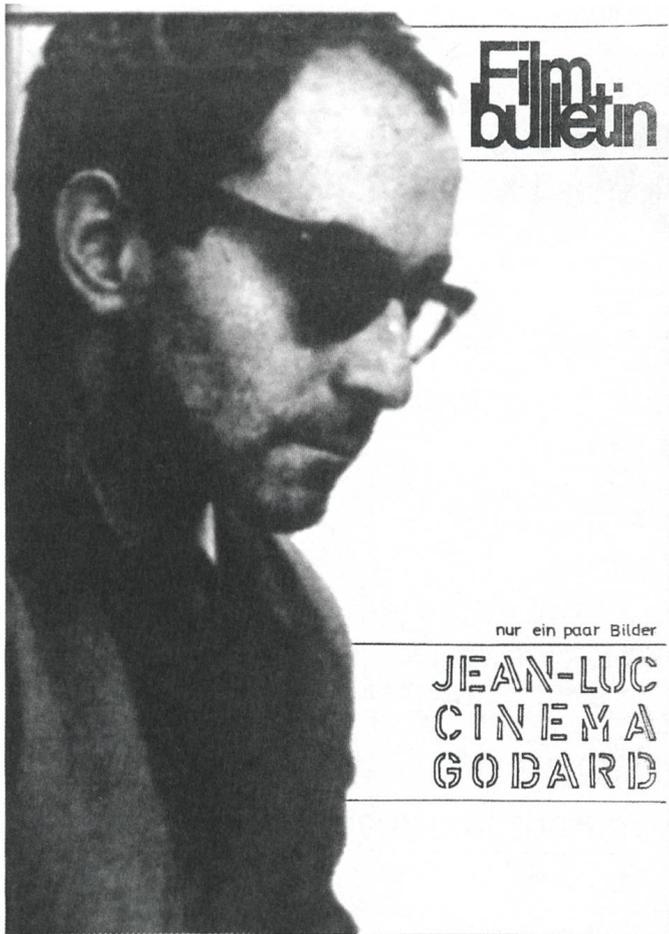
Kann man schreiben über Film lernen? Es lässt sich jedenfalls unterrichten. Wie, legt *Stefanie Diekmann* dar und erklärt, wo man am besten was ganz pauschal weglässt. Reduziert schreiben möchte auch *Lukas Foerster* und im Grunde nie wieder «eigentlich» lesen, und eigentlich auch «im Grunde» nicht mehr.

Wie man für Filmbulletin oder eine andere Filmzeitschrift, die genügend Raum dafür zur Verfügung stellt, «Filme schreibt», zeigt auf poetische Weise *Silvia Szymanski*, die sich Angela Schanelecs Ich war zuhause, aber ausgesetzt hat. Sie übersetzt nicht den Film, sondern vermittelt ihr Erleben des Films. Damit will sie uns nicht zu Zuschauer_innen machen, sondern nimmt uns als Leser_innen ernst. So wie es das ein Positionspapier zur deutschen Filmkritik von *Claudia Lenssen*,



Erstes Filmbulletin-Cover, Januar 1959

Jochen Brunow und *Norbert Grob* 1979 forderte: «Filmkritik ist nicht das Auf- oder Hinschreiben einer Meinung, die der Kritiker schon im Kopf hat, wenn noch der Nachspann des Films über die Leinwand läuft, sondern Filmkritik ist die produktive Transformation des Filmenerlebnisses in einen Schreibprozess.» Tereza Fischer



Schreiben über Film

S. 4–23 Essays
von Gerhard Midding, Jean Perret,
Vinzenz Hediger, Christoph Hochhäusler,
Stefanie Diekmann und Lukas Foerster

Ein geselliges Genre

Rubriken

S. 1 Editorial

Filme sind Spiegel, Kritiken auch

Tereza Fischer

S. 25 Standbild

Clare Strand: Girl Plays with Snake

Nadine Wietlisbach

S. 26 Festival: Cinema ritrovato, Bologna

Trizonien

Lukas Foerster

S. 28 Flashback: Video Days

Videotage 1991/1992

Daniel Eschkötter

S. 30 Cinéma romand

Frauen und Fanfaren

Stéphane Gobbo

S. 57 Graphic Novel: «Salzhunger»

Liebe und Rohöl

Christian Gasser

S. 58 Soundtrack: Die Herbstzeitlosen

Ländler und das Versprechen auf das gute Ende

Hans Jürgen Wulff

S. 60 Close-up: Death on the Nile

Der Arbeiter betritt den Film

Johannes Binotto

S. 68 Kurz belichtet

Ausstellungen, Bücher, Comics, Filme, Websites

S. 72 Geschichten vom Kino

Cine-Teatro Scala in Maputo, Mosambik

Mariama Balde

Ein Film wie ein Mobile

S. 65–69 Essay
von Silvia Szymanski

Angela Schanelecs Ich war zu Hause, aber



Ich war zu Hause, aber (2019) Regie: Angela Schanelec

Kritiken

S. 32

Diego Maradona von Asif Kapadia

Stefan Volk

S. 34

Parasite von Bong Joon-ho

Till Brockmann

S. 37

Monos von Alejandro Landes

Philipp Stadelmaier

S. 39

Der Buezer von Hans Kaufmann

Till Brockmann

S. 43

Le daim von Quentin Dupieux

Lukas Foerster

S. 44

Gespräch mit Quentin Dupieux

John Bleasdale

S. 49

Die fruchtbaren Jahre sind vorbei von Natascha Beller

Andreas Scheiner

S. 51

Familia sumergida von María Alché

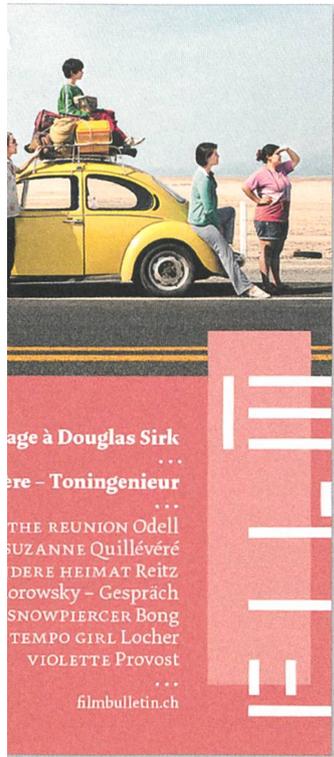
Olga Baruk

S. 53

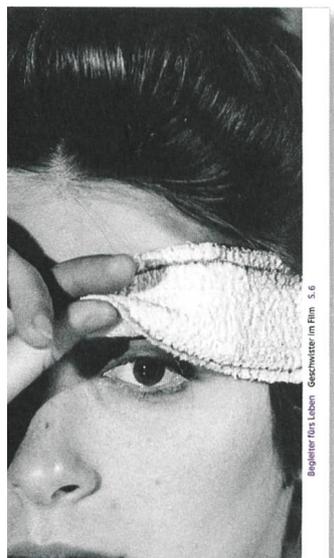
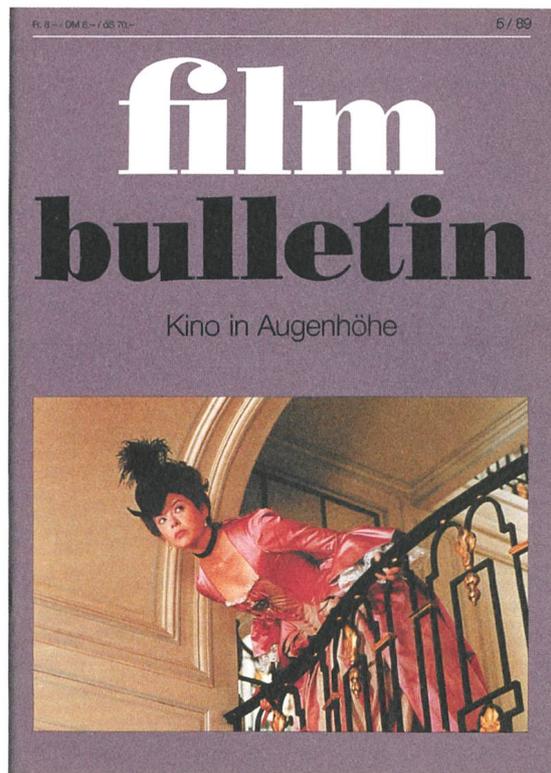
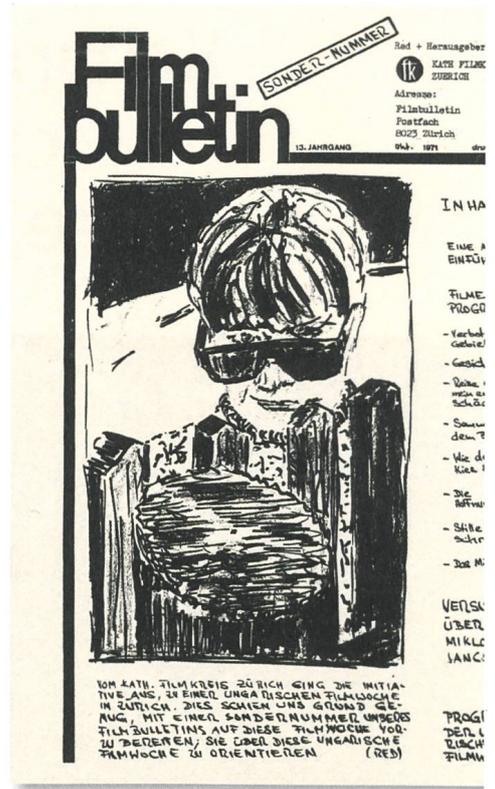
Peter Lindbergh – Women's Stories von Jean-Michel Vecchiet

Tereza Fischer

Schreiben über Film



Gerhard Midding



Ein
 geselliges
 Genre

Begonnen hat es mit Sidney Pollack: Eine Serie von Werkstattgesprächen, in den Achtziger- und Neunzigerjahren im Filmbulletin veröffentlicht, wird für zwei junge Filmjournalisten zur Schule des Schreibens und gleichzeitig zu einem Tor zum Kino. Dabei zeigt sich, dass das oft unterschätzte Genre des Interviews eine eigenständige literarische Form ist.

Seine erste Antwort dauerte eine Dreiviertelstunde. So etwas ist ein Glück, das einen Interviewer mit Sorge erfüllt. Selbstverständlich ist er dankbar, einem auskunftsfreudigen Gesprächspartner gegenüberzusitzen. Angesichts einer solch erschöpfenden Antwort kann es passieren, dass er sich insgeheim selbst Fragen stellt: Komme ich überhaupt mit meinem gesamten Pensum durch? Bleibt noch Zeit und Energie für andere Themenstränge, die unbedingt angesprochen werden sollen? Vor allem: Wie soll das später bloss auf dem Papier aussehen?

Im Fall des französischen Toningenieurs Bruno Tarrière, der unser Interview mit besagtem Monolog eröffnete, war die Ausführlichkeit ein Segen. Ich war heilfroh, ein Vis-à-vis gefunden zu haben, der so eloquent und klar für sein Metier eintreten konnte. Seine persönliche Berufserfahrung ist ungeheuer facettenreich, sie umfasst die Aufnahme des Direkttons für einen Film, Geräuschtechnik, Sounddesign, Nachsynchronisation und schliesslich die Tonmischung. Worüber er sprach, war komplex. Aber es fiel leicht, ihm zu folgen. Seine Schilderungen waren anschaulich. Wenn er beispielsweise berichtete, wie er für Asghar Farhadi bei *Le passé* zehn verschiedene Arten von Regengeräuschen vorbereitet hatte und der Regisseur ihm exakt sagen konnte, wie weit entfernt der Ton klingen sollte, war die Filmszene augenblicklich präsent, und ich hatte die Arbeitssituation im Tonstudio vor Augen. Im Kern sprach er darüber, wie seine Arbeit zum Erzählen einer Geschichte beiträgt.

Am Ende dauerte unser Gespräch etwas über zwei Stunden. Dieses Material musste ich in den Griff bekommen, strukturieren und vor allem kondensieren. Denn die Dauer eines Interviews verwandelt sich auf dem Papier in Platz – und für Leser_innen wieder zurück in kostbare Zeit. Natürlich hatte ich bei der Bearbeitung mitunter die Sorge, die Länge könne ein Problem darstellen. Aber zugleich war ich zuversichtlich, dass es im Filmbulletin ausreichend Platz dafür geben würde. Im Heft 3/2014 erschien es in einer schön illustrierten Strecke von sieben Seiten. Bruno Tarrière war ungemein stolz, da sein Name zum ersten Mal auf dem Cover einer Zeitschrift («Gleich hinter Douglas Sirk!») zu lesen war. Bei einer späteren Begegnung berichtete er mir, er habe das Interview von einer Freundin rückübersetzen lassen und sei sehr zufrieden: Er fühle sich nicht verraten, sondern verstanden.

Aus erster Hand

Mir hingegen wurde bei der Bearbeitung unseres Gesprächs neuerlich bewusst, wie fundamental sich ein Interview von einer Kritik unterscheidet. Beim Schreiben einer Kritik hofft man, dass die Worte deckungsgleich werden mit den Gedanken. Beim Verschriftlichen eines Interviews hingegen bemüht man sich, die Worte eines anderen zu rekonstruieren. Eventuell existiert da ein ähnlicher Unterschied wie zwischen Prosa und einem Drama. Ich ertappe mich beim Redigieren eines Interviews oft, wie ich einen Hauch mehr Wert darauf lege, dass es kurzweilig wird. Man weiss natürlich nie, ob das wirklich gelingt. Aber generell steht das Interview unter Verdacht, die weniger anstrengende Lektüre zu sein. Es ist bestimmt unterhaltsamer, der Zwiesprache mehrerer Stimmen zuzuhören als nur einer einzigen. Die Leser_innen bekommen en passant und gewissermassen unmittelbar mit, wie Gedanken beim Reden verfertigt werden. Als Kritiker_innen sind wir gewohnt, Fragen an den Film zu richten und darauf dann selbst die Antwort zu geben. Damit wahren wir die Deutungshoheit. Wenn wir Fragen in ihrer ursprünglichen Form stellen, sie also an ein Gegenüber richten, begeben wir uns auf unwägbares Terrain. Können Fragen noch ein Instrument der Analyse und Interpretation sein?

Übermässige Theoriefreude führt bei der Begegnung mit Filmemacher_innen nur selten zum Ziel. Viele sind Pragmatiker_innen, die nun in die Situation geraten, ihre Arbeit zu reflektieren. Einige bringt das in Verlegenheit; sie sind aber meist bereit, über Handwerk zu sprechen. Dennoch bin ich überzeugt, dass ein Gespräch ebenso tief schürfen kann wie eine Kritik oder ein Essay. Die Vertiefung eines Themas vollzieht sich womöglich weniger pointiert, vielmehr wortreicher und ergebnisoffener, wenn zwei Gesprächspartner_innen sich darüber verständigen, was an Gültigem zutage treten soll. Aber das Interview hat den unzweifelhaften Vorteil, dass der Künstler oder die Künstlerin anwesend ist: Die Leser_innen können aus erster Hand erfahren, wie Kino entsteht.

Mein erster Text, der im Filmbulletin erschien, war ein Interview, das Lars-Olav Beier und ich 1986 mit Sydney Pollack zum Kinostart von *Out of Africa* geführt hatten. Es fand während der Berlinale statt. Wir hatten nur mit viel Mühe einen Termin bekommen, den wir zwei blutige Anfänger uns mit einem schweigsamen Journalisten aus Helsinki und einer brillanten, kenntnisreichen Kollegin aus Schweden teilen sollten. Es wurde ein lebhaftes Gespräch: Pollack fand die Fragen so interessant, dass er kurzerhand auf seine Mittagspause verzichtete, um es fortzusetzen. Ich hatte davor schon Kritiken für Tageszeitungen geschrieben, aber erst als ich das Heft mit unserem Interview in den Händen hielt, wurde mir klar, dass ich Filmjournalist war.

Im Rückblick war das Gespräch eher untypisch, weil es mit einem Regisseur geführt wurde. Solche Beiträge veröffentlichten Lars-Olav und ich zwar auch weiterhin im Filmbulletin. Ich denke beispielsweise an das Interview mit dem Hollywoodveteranen Richard Brooks, das keinen Filmstart zum Anlass hatte, sondern Ansätze einer *oral history* besass, weil Brooks viel von seiner Arbeit im klassischen Studiosystem berichtete. Vorrangig jedoch interessierte uns, den Prozess des Filmemachens aus dem Blickwinkel verschiedener Metiers und somit als Spektrum vielfältiger Arbeitserfahrungen abzubilden. Hierfür hatten wir nun ein Forum gefunden. Mit den Jahren gewann das eine gewisse Systematik. Zusammen führten wir Gespräche mit Kameraleuten wie Vilmos Zsigmond; später veröffentlichte ich dann allein Interviews, beispielsweise mit dem Szenenbildner Jacques Saulnier, dem Drehbuchautor David Rayfield oder der Schauspielerin Sabine Azéma. Mit der Redaktion herrschte eine stillschweigende Übereinkunft, dass diese Beiträge als Werkstattgespräche deklariert wurden. In ihnen nahm das Zusammenspiel mit anderen Disziplinen stets großen Platz ein. Auch wenn sich dabei kein Gesamtbild des filmischen Schaffensprozesses zusammenfügte, war es doch wie ein fortgesetzter Dialog. Dass er sich über verschiedene Ausgaben der Zeitschrift hinweg entspinnen kann, genieße ich auch als Leser, wenn ich etwa an das sukzessive Erscheinen der Interviews mit Andreas Dresen und dem Kameramann Michael Hammon denke, die regelmässig miteinander arbeiten.

Sand im Getriebe

Walt R. Vian, der Filmbulletin von 1968 bis 2014 leitete, hatte schon einige Zeit vor unseren ersten Interviews in einem Editorial für die Zeitschrift eine *politique des collaborateurs* ausgerufen: als Korrektiv für jene Blickverengung, die dem Regisseur das alleinige kreative Monopol zuspricht. Für mich steckte darin ein notwendiges, selbstkritisches Zurechtrücken der Verhältnisse, denn der Beruf des Kritikers wird ja bedeutend bequemer, wenn er sich nur mit einem einzigen Urheber auseinandersetzen muss. Das Gespräch, das ich mit Jean Gruault führte, dem wichtigen Drehbuchautor der Nouvelle Vague, fügte sich programmatisch in dieses Konzept der Differenzierung: Er erklärte die

politique des auteurs, die seine Regisseure als Kritiker der «Cahiers du cinéma» noch proklamiert hatten, zu einem blossen Mythos und wusste zu berichten, dass ihnen dies bei der praktischen Filmarbeit rasch klar geworden sei. Wenn ich es recht bedenke, waren auch die Interviews mit Regisseuren bereits aus diesem Geist heraus geführt worden. Brooks sprach ausführlich über seine Arbeit als Drehbuchautor, und Pollack betonte, wie wichtig der Beitrag seiner Mitarbeiter_innen war (Ich habe noch genau im Ohr, wie er sagte «I have an editor, Sheldon Kahn, who's very fast.»). Ich fand, die Auffassung vom Kino als einer Gemeinschaftskunst passte zu dem Motto, das das Filmbulletin seinerzeit noch im Untertitel trug: «Kino in Augenhöhe».

Diese Formel geht bekanntlich auf Howard Hawks zurück, dessen Filme von der Freundschaft zwischen *professionals* handeln. Ich glaube, deshalb schätzte er Schuss-Gegenschuss-Folgen so sehr. Für einen Fragesteller ist die Augenhöhe ein unbescheidener Anspruch. Aber als Ansporn taugt sie allemal. Denn obwohl beim Interview ein Bewunderer auf einen Bewunderten trifft, geht es hoffentlich wie in einer Liebesgeschichte zu, die keine Hierarchie kennt. Die Bereitschaft, sich im Dialog über eine Gemeinschaftskunst zu verständigen, knüpft ein enges Band. Ich empfinde es stets als eine Ehre, mit jemandem zu sprechen, der ein hervorragender Repräsentant seines Metiers ist und auf ein bemerkenswertes Werk zurückblicken kann. Daraus resultiert keine Befangenheit, wohl aber Respekt. Dieser gebietet es, das jeweilige Werk gut zu kennen. Zwar kann man es selbst im längsten Interview nur lückenhaft darstellen, sollte es aber in seinen wesentlichen Zügen erfassen. Ohne diese Augenhöhe wäre das Gespräch auch für den Befragten ohne Reiz. Man verbringt ein Stück Lebenszeit miteinander – und die sollte, so kurz sie auch sein mag, nicht vergeudet werden.

Diebische Freude

Ich liebe diesen sozialen Aspekt ungemein, genieße in vollen Zügen die angespannte Geselligkeit, die sich bei der Verabredung zu einem Interview ergibt. Eine französische Redewendung trifft diese Situation sehr schön: *être au rendez-vous*. Etwas stellt sich ein oder lässt nicht auf sich warten. Jemand, dessen künstlerisches Temperament man ein wenig zu kennen glaubt, offenbart nun sein persönliches. Das ist jedes Mal eine Wette. Wie viel kann man ihm entlocken, welche neuen Erkenntnisse kann man erbeuten? Gute Interviewpartner_innen eröffnen eine kreative Welt, in die ich für eine kostbare Weile eintreten kann. Sie ist voller Rätsel, von denen wir einen Teil lösen werden.

Gut vorbereitet zu sein, ist selbstverständlich unverzichtbar. Aber von zurechtgelegten Fragen darf man sich auch mal verabschieden. Keiner muss hier ein Plansoll erfüllen. Gespräche können wachsen: Man tastet sich heran und versucht, einen gemeinsamen Rhythmus zu finden. Selbst wenn eine Antwort arg lang ausfällt, empfiehlt es sich, dem Erzählenden nicht ins Wort zu fallen. Falls er eine kurze Pause macht,

bedeutet das nicht immer, dass er seine Überlegungen abgeschlossen hat. Der Blickkontakt kann da ein guter Ratgeber sein, denn auch die Augen, der Körper sprechen. (Das kommt Ihnen alles wie eine romantische Überhöhung vor? Glauben Sie mir, es ist romantisch.)

Das Genie des Augenblicks, auf das man immer hofft, entsteht nur aus beiderseitiger Geistesgegenwart. Wenn es gut läuft, zieht man an einem Strang. Als Anfänger hegt man den Ehrgeiz, seinen Gesprächspartner mit der einen Frage zu überraschen, die ihm nie zuvor gestellt wurde, oder ihm einen Gedanken nahezulegen, den er noch nicht hatte und der ihm seine Arbeit plötzlich in neuem Licht erscheinen lässt. Diesen Ehrgeiz verliert man vielleicht nie ganz, aber er führt oft in eine Sackgasse. Auf dem Papier bleibt davon nur Koketterie übrig. Es ist allemal spannender, wenn der Fragende verblüfft wird. Ein Interview ist nie besser als die Antworten, die in seinem Verlauf fallen.

Das ist ein Pakt, der während des Gesprächs geschlossen wird und der auch danach noch Gültigkeit hat. Der Interviewer wird zum Treuhänder. Er ist versucht, die Atmosphäre, die bei dem Austausch herrschte, aufs Papier zu übertragen. Das gelingt selten; es ist übrigens auch verzichtbar. Was im Gespräch Dringlichkeit besass, muss nun in eine andere Energie übersetzt werden. Das Spontane wird transformiert. Nicht selten gewinnt das Gesagte eine andere Folgerichtigkeit, und es ergeben sich unvorhergesehene Zusammenhänge und Schwerpunkte. Das ist noch kein Verrat, eine willkürliche Bedeutungsverschiebung aber wäre es schon. Bei der Verschriftlichung fühle ich mich dem Gesprächspartner oft noch einmal sehr nahe. Bei diesem zweiten Zuhören hänge ich an seinen Worten. Ich will seinen Duktus treffen und seinen Denkbewegungen genau folgen. Meist handelt es sich dabei um eine Übersetzung, und an der feile ich ebenso lang wie an einem Prosatext.

Wann kommen nun aber endlich die Leser_innen ins Spiel? Mit ihnen soll ebenfalls ein Pakt geschlossen werden. Das Ideal wäre wohl, wenn der Interviewer als ihr Stellvertreter agiert. Er könnte der Treuhänder ihrer Neugier sein. Aber wie kann ich wissen, worauf sie zielt? Ich kann mich nur auf meine eigene Intuition verlassen. Es wäre idiotisch, eine Frage zu stellen, deren Antwort mich nicht interessiert. Aber ich weiss ja nicht einmal, ob die Leser_innen es nicht als Zumutung empfinden, sich mit dem Selbstverständnis von Filmschaffenden zu beschäftigen, deren Namen sie vielleicht zum ersten Mal lesen, weil Filme heute kaum noch Vorspanne haben.

Die Zweifel, die in dieser Phase der Arbeit auf den Plan treten, zerstreue ich, indem ich dramaturgische Lösungen suche. Ein Interview, das gelesen werden will, muss einen schönen Fluss haben. Es darf nicht sprunghaft das Thema wechseln. Allerdings können Kippmomente wirkungsvoll sein. Es versteht sich, dass die Leser_innen nicht durch eine Kaskade von Fachausdrücken abgeschreckt werden sollen. Aber sie dürfen erfahren, was sie bedeuten: Im Falle von Bruno Tarrière etwa werden sie in nachträglich hinzugefügten Zwischenfragen erklärt. Der Text muss einen Rhythmus erhalten, der beim Blick auf die Zeitschriftenseite ansprechend wirkt. Deshalb ist es nützlich, wenn auf eine ausführliche

Replik eine knappe folgt. Nicht hinter jedem Satz des Interviewers muss ein Fragezeichen stehen: Schuss-Gegenschuss eben. Und wenn der Gesprächspartner eine Gegenfrage stellte, ist sie nun auf dem Papier umso willkommener. All das entscheidet nicht über Wohl und Wehe der Lektüre – das tun die Inhalte, die zur Sprache kommen –, macht sie aber hoffentlich lebhafter. Das ist die letzte, leise Zuversicht des Interviewers: dass das Lesen zu einer reizvollen Zumutung wird. ×

→ Gerhard Midding ist seit 1987 regelmässiger Mitarbeiter von Filmbulletin mit Interessenschwerpunkten für das französische, italienische und asiatische Kino.

Filme schreiben

Jean Perret

Plädoyer für eine grosszügige Filmkritik

Allzu oft beschränkt sich die Filmkritik darauf, die Oberfläche ihrer Objekte abzutasten, in Form von Inhaltsangaben und vorgefertigten Urteilen. Aber Filmkritik ist etwas anderes als Filmjournalismus. Ihr Ausgangspunkt ist stets eine persönliche Begegnung mit dem Film.

Zunächst

Ich spreche lieber davon, einen Film zu schreiben, statt über einen Film zu schreiben. Zugegebenermassen ist Letzteres die übliche Formulierung. Aber Gewohnheiten soll man umleiten, alltägliche Ausdrücke dürfen neue Bedeutungen erhalten. Im Kino gibt es viel zu viele Filme über etwas, wie es auch zu viele Texte über etwas gibt. Einen Film zu schreiben, bedeutet hier nicht, ein Drehbuch oder die Geschichte eines Films zu schreiben, vielmehr geht es um das Schreiben als Betrachtung eines Films in seiner vollendeten Form. Schreiben soll transitiv sein. Es sollte aus einer persönlichen Begegnung zwischen dem Körper des Films und dem Geist des Kritikers erfolgen. Keine künstlich hergestellten Bezüge, kein oberflächliches Abtasten des Films.

Es gibt unzählige Texte, die über Filme hinwegspazieren und dabei behaupten, kritisches Denken zu üben, obwohl sie sich im Wesentlichen auf Inhaltsangaben beschränken. Erst wenn man nach der Türschwelle sucht, nach dem Zugang zum Universum eines Films, gelingt das Eintauchen in eine andere Zeitlichkeit, mit ihren verschobenen, überraschenden, schwierigen oder auch schmerzhaften Wendungen. Es geht im Kern um Filmsprache, Bild- und Tonsprache, ästhetische Gestaltung und dramatische Konstruktion. Wir müssen Hand anlegen an die «Materialität der Werke», schrieb *Jean Starobinski*. Zum Beispiel lässt Lav Diaz' *Death in the Land of Encantos* (2007) mit vier Einstellungen

beginnen, die ausschliesslich Bilder einer durch den Tsunami verwüsteten Landschaft zeigen, gefolgt von der ganz anderen Landschaft einer nackten Frau, die sich dem Schlaf überlässt. Es geht darum, diesen Film-anfang zu schreiben, die Radikalität dieses Strebens zu erfassen, sich der Entfaltung dieser Filmsprache schreibend zu nähern ... Eine reine Nacherzählung der Bilder ist nie genug. Es braucht einen Dialog im filmischen Schreiben.

Weiter

Wir Filmschreibenden arbeiten an einer Methode, die auf genauem und beharrlichem Sehen beruht und intellektuelle Exploration auf unterschiedlichen Pfaden ermöglicht. Jeder Film verlangt nach der ihm angemessenen Bewegung des Denkens. Es gilt, sich vor toten Sprachbildern zu hüten, wie sie beispielsweise im Fussballjournalismus vorherrschen, wo mit wenigen Ausnahmen blutleere Formulierungen die Regel sind.

In seinem zentralen Beitrag «Das kritische Verhältnis» («La relation critique», 1970) formuliert Jean Starobinski wichtige Gedanken zur Praxis der Kritik. Dabei preist der Genfer Essayist die Vorteile von Partnerschaften und warnt vor dem «einsamen Unterfangen», das Kritik sein kann. Nach Starobinski verbindet Kritik «zwei persönliche Wahrheiten und lebt von der beidseitig gewährten Integrität». Der zweite wichtige Gedanke, den ich hier aufgreifen will, ist sein Plädoyer für eine «stetige initiale Unzufriedenheit», eine Mischung aus frischem Blick und Unkenntnis des Werks, frei von der üblichen Arroganz und von kategorischen Behauptungen: «Denn die Quelle der kritischen Inspiration ist ein Gefühl von Unbehagen und Mangel.» Unsere Rolle besteht darin, die asketische, analytische Beschreibung des filmischen Texts abzuschreiten, um danach zur Freiheit des interpretativen Deliriums zu gelangen. Ein Hoch auf die Kritik!

So ist es etwa unmöglich, über den neusten Film von Alain Cavalier zu schreiben: Der Filmemacher plante, einen Mann zu spielen, der entschlossen ist, zu sterben. Das Filmprojekt scheiterte in dieser Form, da ihm ein echter Todesfall in die Quere kam. So kann man die Bedeutungsschichten, Einschübe und Spiegelungen von *Être vivant et le savoir* (2019) einzig von innen erkunden. Was daraus folgt, ist eine spezielle Begegnung mit einem anregenden und eigenwilligen Werk.

Zudem

Filmkritik ist nicht dasselbe wie Filmjournalismus, der ein breites Wissen über die Branche und die politischen Rahmenbedingungen erfordert. Filmkritik sollte neugierig und ehrgeizig sein. Brauchen Leserinnen und Leser und allenfalls Fernsehschauende – leider gibt es keine Sendungen mehr, die sich ernsthaft mit Filmen auseinandersetzen – nicht Texte zum Nachdenken, Einblicke in Bücher und Zeitschriften? So sollten grundlegende Werke zugänglich gemacht, präsentiert und diskutiert werden. Beispielsweise wurde kürzlich das Gesamtwerk von *André Bazin*, der für Zeitungen

und Zeitschriften schrieb, veröffentlicht («*Écrits complets I & II*»). Das Verständnis solcher Werke bündelt Ideen, Vermutungen, Ahnungen und Überzeugungen. Es macht neugierig. Dabei geht es nicht darum, als gelehrter Kritiker aufzutreten. Ziel ist es vielmehr, das Repertoire an theoretischen und konzeptionellen Instrumenten zu erweitern. Liest man *André Bazin*, so befruchtet dies das eigene Werk. Beispielsweise hat sein Aufsatz «Montage verboten» von 1958 nicht an Aktualität verloren, angesichts dessen, dass heute der unsichtbare Schnitt als das Mass aller Dinge gilt.

Und vor allem

Der Kritiker ist ein Vermittler, wie es *Serge Daney* war, der in Zeitungen und Zeitschriften publizierte und das Filmmagazin «*Trafic*» gründete. Er verkörperte diese vermittelnde Rolle und brachte ein kraftvolles, noch heute bestechendes Werk hervor. Seine Schriften («*La Maison cinéma et le monde*») sind Referenzwerke, deren Verbreitung auch ihrem zugänglichen Schreibstil zu verdanken ist.

Wir Kritiker müssen bewusst jene «Brückenbauer» sein, von denen Jean Oury, ehemaliger Direktor der psychiatrischen Klinik La Borde in Frankreich, so eindrücklich gesprochen hat. Im Interview mit dem Filmemacher Nicolas Philibert (*L'invisible*, 2002, Bonusmaterial zur DVD *La moindre des choses* von 1996) sprach er nicht direkt über das Kino, formulierte jedoch wesentliche Gedanken zur Bedeutung des Brückenbauers.

An dieser Stelle geht es lediglich darum, das Instrumentarium der Kritik zu erweitern. Es gibt anspruchsvolle, aber unmittelbar verständliche Werke von *Gilles Deleuze*, *Jacques Rancière* oder *Jean-Louis Comolli*, dessen Buch «*Cinéma, mode d'emploi – De l'argentique au numérique*» (2015) ganz oben auf den Stapel wichtiger Bücher gehört. In der heutigen Zeit der Postmoderne und des Kitschs ist auch die Lektüre der «Notizen zum Kinematographen» von Robert Bresson lohnend, die ungemein frisch und aktuell daher kommen. Eine neuere Publikation, die von Kritikern ebenfalls weitgehend ignoriert wurde, ist «*Qu'est-ce que le réel? Des cinéastes prennent position*»/«*What is real? Filmmakers weigh in*» (2018). In dieser Sammlung von über vierzig Essays, verfasst von Autoren von Spiel- und Dokumentarfilmen, Filmeditorinnen, Technikern und einigen Kritikern, sticht der Beitrag von *Pietro Marcello* hervor, dem Autor eines der eindrücklichsten Filme der letzten Zeit: *Bella e perduta* (2016). Ungekünstelt, bescheiden, unbeirrbar und berührend schildert Marcello ausgehend von seiner eigenen Praxis und von seiner Inspiration die Entstehung eines Films. Sein Filmschaffen beginnt abseits der üblichen Drehbuchmaschinen.

Heute sind die Übergänge fließend und die Abgrenzung zwischen Dokumentation und Fiktion ist durchlässig geworden. Diese Situation ruft nach Reflexion, Analyse und Beschreibung von innen heraus. Wer dabei auf essenzielle Bücher verzichtet, der pflegt unweigerlich eine verkürzte Sicht auf das Kino, der wälzt sich über das Filmschaffen hinweg oder

breitet sich ungefragt darauf aus. *Ossip Mandelstam* schrieb: «... dort, wo ein Text mit seiner Nacherzählung vergleichbar wird, sind die Laken nicht angerührt, da hat die Poesie nicht genächtigt» («Gespräch über Dante»).

Leserinnen und Leser von Filmkritiken sollten eingeladen werden, in das Wechselspiel von Entdeckungslust und Verständigung einzutreten. Dies ist umso wichtiger, als das Kino den Blick auf die Welt prägt, in ihrer unerschöpflichen Schönheit, aber auch mit abgrundtiefen Scheusslichkeit. Heute herrscht eine kontinuierliche audiovisuelle Flut, während die (potenziell bedeutsamen) Wechsel von Einstellungen bewusst verdrängt werden. Filme, Zuschauer und Vermittler müssen ihren Fokus so einstellen, dass Raum und Zeit als Umriss des Bewusstseins und der Erinnerung fassbar werden. Statt zielloses Umherschweifen an der Oberfläche wird so eine Verortung in der Welt möglich.

Sondern auch

Aus meiner französischsprachigen Westschweizer Sicht sollte die eigentliche Filmkritik wieder einen prominenten Platz einnehmen. Sie sollte sich neben Werbekampagnen, Texten über Filme und Forschungsarbeiten behaupten, die sich teils in akademischen und selbstreferenziellen Betrachtungen verlieren. Die wenigen Preetitel oder Websites, die sich der Kritik widmen, können nicht darüber hinwegtäuschen, dass kritisches Denken allgemein zurückgedrängt wird. In anderen kulturellen Bereichen, etwa in den Geisteswissenschaften, der Philosophie oder der Musik, wäre eine derart ausgedünnte Kritik undenkbar, wie sie im Filmschaffen vorherrscht.

Schliesslich

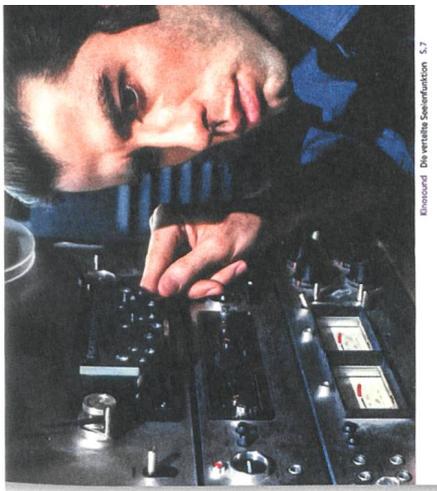
Es gibt ein spanisches Wort, das unübersetzbar ist, aber den Kern der Sache trifft: «duende», was so viel wie den Ausbruch aus festen und selbstverständlichen Bahnen der Konvention meint. Ein Grund mehr, den leuchtenden und geheimnisvollen Beitrag von *Federico García Lorca* zu lesen und zu diskutieren («Theorie und Spiel des Dämons», 1984). Der Autor erklärt die Substanz des Begriffs, jenseits von Musen und Engeln, jenseits aller Hirngespinnste und Allmächtigkeitsfantasien, und begreift ihn als eine Art von Gnade, die das pulsierende Herz der Schöpfung durchflutet. Das hat vordergründig nichts, im Grunde genommen aber alles mit Kino und seiner Kritik zu tun.

Fazit

Susan Sontag: «Das Paradigma ist die Sexualität. (...) Es gelüstet mich zu schreiben. Zum Orgasmus kommen zu können, bedeutet nicht die Erlösung meines Ichs, sondern vielmehr dessen Geburt. Ich kann erst schreiben, wenn ich mein Ich gefunden habe. (...) Schreiben heisst, sich vergeuden, sich riskieren.» («Wiedergeboren. Tagebücher 1947–1963»)

Möge die Filmkritik verschwenderisch sein! ×

→ Jean Perret arbeitete als Filmjournalist für verschiedene Zeitschriften und Tageszeitungen sowie für das Radio der französischen Schweiz. Er rief die *Semaine de la critique* in Locarno ins Leben und leitete sie von 1990 bis 1994, übernahm 1995 die Leitung des internationalen Dokumentarfilmfestivals in Nyon und führte von 2010 bis 2018 die Abteilung Film der Haute école d'art et de design (HEAD) in Genf.



Krossand: Die veraltete Selenfunktion S. 7

FILMbulletin
AUGUST 1980

**1930-1950
Hollywood Stars**
Kino Alba / 15. Aug. - 5. Okt. 80
Täglich 3, 5, 7, 9 Uhr, Fr./Sa. auch 23 Uhr



FILMREKTS ZÜRICH der katholischen Jugendorga

ULLETTIN

Egoyan

Freundliche Feind
Federico Fellini
Originaldrehbuch «Im blauen Zimmer»
ADIEU, FLANCHER, DES VACHES
von Otar Iosseliani
FELICIA'S JOURNEY von Atom Egoyan
SLEEPY HOLLOW von Tim Burton
THREE KINGS von David O. Russell
EINE SYNAGOGUE ZWISCHEN
TAL UND HÜGEL von Franz Rückenbach
ZORNIGE KÖSSE von Judith Kennel

2.03

Filmbulletin
Kino in Augenhöhe

Edward Lachman: Kamera
Alan Berliner: Versatzstücke
Ulrich Seidl: Forscher am Lebendigen

FAR FROM HEAVEN von Todd Haynes
CIDADE DE DEUS von Fernando Meirelles
HERO von Zhang Yimou
JAPON von Carlos Reygadas
THE LIFE OF DAVID GALE von Alan Parker
AUTO FOCUS von Paul Schrader
ADAPTATION von Spike Jonze

Lachman
Berliner
Seidl

www.filmbulletin.ch

FILMbulletin

B U L L E T I N

DM 9,- / 6S 80

CINEMA SCOPE

Kino der
Gespräch
Wiederer
LES BAL
PETER'S
WIR KÖN
ENCHAN

4

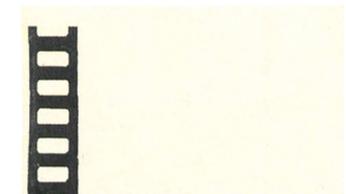
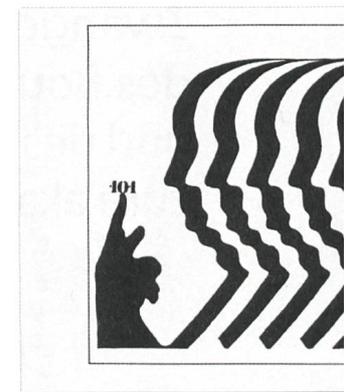
Filmbulletin
Kino in Augenhöhe

Grenzverschiebungen: Carlos Saura
Kurzspielfilm: die Kunst der Reduktion

DÍAS DE SANTIAGO von Josué Méndez
SHALL WE DANCE? von Peter Chelsom
LEE IS A MIRACLE von Emir Kusturica
SK 2 von François Ozon
SHOUF SHOUF HABIBI von Albert ter Heerdt
IN YOUR HANDS von Annette K. Olesen

www.filmbulletin.ch

film bulletin



Zwischen Haiku und Schlagertext

Vinzenz Hediger

Erfahrungen eines Ex-«Blick»-Filmkritikers

Jedes Finale ist immer schon ein Hitchcock-Finale. Zumindest in den Texten des meistgelesenen Schweizer Filmkritikers der Jahre 1993 bis 1999. Überlegungen zu den Zwängen – und Freiheiten – des Boulevardjournalismus und dessen erstaunlicher Nähe zum akademischen Schreiben.

Von 1993 bis 1999 war ich der meistgelesene Filmkritiker der Schweiz. Ringier, ein global operierendes Druckereiunternehmen aus Zofingen (Aargau) mit angegliedertem Verlagshaus in Zürich, beschloss in den frühen Neunzigerjahren – möglicherweise euphorisiert von raschen Expansionserfolgen in Mittel- und Osteuropa nach dem Mauerfall und vielleicht auch getrieben von einer gewissen Scham, seiner Boulevardzeitung «Blick» die Zähne zu ziehen: Weniger Resentiment, weniger nackte Haut, dafür ein Feuilleton mit einer ganzen Seite Filmkritiken jeden Donnerstag. Versuche, einen grossen Namen für den Kritikerjob zu verpflichten, schlugen fehl. Am Ende engagierte die Redaktion aus schierer Verzweiflung zwei Studenten. Mein WG-Kollege hatte im Anglistikseminar von der Stelle erfahren und sich beworben. Er wurde genommen unter der Bedingung, dass er ein sachkundiges «Back-up» mitbringt; das war ich. Mein WG-Kollege wollte eigentlich Londonkorrespondent des Schweizer Fernsehens und danach Tagesschausprecher werden. Beim «Blick» wurde er nach kurzer Zeit gefeuert, weil er zu viel Zeit in der Cafeteria zubrachte, wo die Wände Ohren haben. Später wurde er dann Londonkorrespondent des Schweizer Fernsehens und Tagesschausprecher. Seine Hochzeit mit einer noch berühmteren Kollegin schaffte es auf die Seite 1 des «Blicks».

Ich wurde zunächst mitgefeuert, danach aber aufgrund einer Intervention der damaligen Kulturchefin der Sonntagsausgabe wieder eingestellt, zu deutlich verbesserten Bedingungen. Chefredakteur Fridolin

Luchsinger begab sich damit ohne Absicht aufs Feld der Wissenschaftsförderung. Der «Blick»-Vertrag war mein Promotionsstipendium. Als einer der rasch wechselnden Nachfolger von Luchsinger endlich Zeit fand, den Vertrag genau zu lesen, wurde schliesslich auch ich entlassen, aber da war es schon 1999, und die Dissertation war gerade fertig geworden. Über sein Exemplar der Diss mit persönlicher Widmung und die namentliche Erwähnung an erster Stelle in den Danksagungen hat sich Fridolin Luchsinger später sehr gefreut.

Widmung und Danksagung waren in aufrichtiger Dankbarkeit formuliert, denn beim «Blick» habe ich schreiben gelernt. Nichts stutzt Posen schriftstellerischer Genialität schneller und gründlicher zurecht als die Stilvorgaben einer Boulevardzeitung. Als literarische Form findet die Filmkritik für den Boulevard ihren Ort zwischen Haiku und ambitioniertem Schlager-Text. «Tom Cruise spielt den Anwaltslummel von der Luxus-Uni» lautet eine Formulierung aus meinem ersten längeren Text für den «Blick», eine Kritik von Sydney Pollacks Grisham-Verfilmung *The Firm* im Umfang von 1200 Zeichen. Die Formulierung sicherte mir einen Platz im Herzen von Claus Wilhelm, redaktionsintern bekannt unter dem Kürzel CWOK (für «Claus Wilhelm hat's freigegeben»), einem Veteranen des Gewerbes, der uns als Mentor und Lehrer für die Anfangstage an die Seite gestellt wurde. Sie hätte sich auch geeignet als Songzeile für eine Coverversion eines alten Hits von Bill Ramsey, in dem von der «Zuckerpuppe aus der Bauchtanztruppe» die Rede ist.

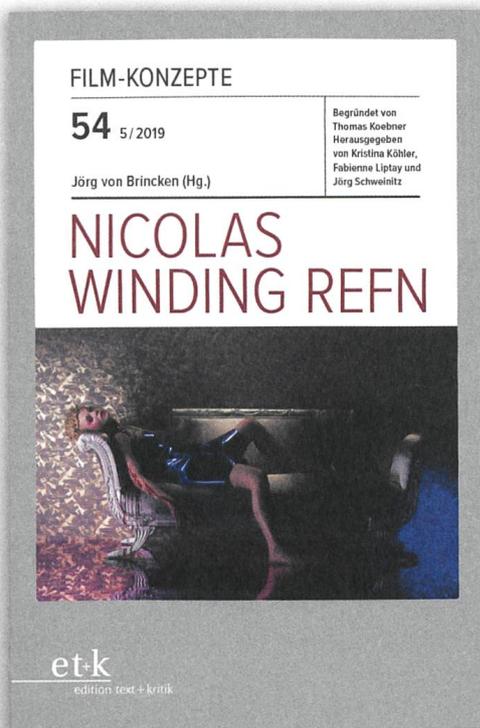
Für eine Boulevardzeitung zu schreiben, bedeutet, in einen Resonanzraum des Populären einzutreten. Wollte man als Sohn aus kunstsinnig-bürgerlichem Haus, dem die passende Vorbildung fehlt, lernen, sich in diesem Resonanzraum zu orientieren, hätte man natürlich im Gestus des aspirierenden Arbeiterschriftstellers den Hörsaal mit der verrauchten Vorstadt-kneipe vertauschen und sich, Bichsel gleich, ein Einerli nach dem anderen kippend, den Jargon des Volksmundes durch geduldiges Belauschen aneignen können. Diesen Umweg ins Feld kann man sich sparen, wenn man etwas von Film versteht. Für eine Boulevardzeitung zu schreiben, heisst immer schon, oder hiess es zumindest vor einem Vierteljahrhundert noch, im Kino und aus dem Kino heraus zu schreiben. Variationen auf Sprichwörter, Bauernweisheiten und Redewendungen gehören selbstverständlich zum Lexikon des Boulevardjournalismus. Die grössten Schätze birgt indes das filmische Wissen, das Schreiber_innen und Leserschaft teilen. Ein Finale ist nie nur ein Finale: Es war immer schon ein Hitchcock-Finale. Einer, der einen hochgetunten VW stolz sein Eigen nennt, ist zum besseren Verständnis einer, der mit dem Golf tanzt. Und wenn Lothar Matthäus' Lebensgefährtin, die welche Moderatorin Lolita Morena, im deutschen Vorabendfernsehen mit einer Talkshow für junge Eltern floppt, dann ist «Lolita von Windeln verweht». Der Filmbezug hebt Alltägliches auf die Höhe einer von Glamour umflorten Neuigkeit. Er verdichtet die ohnehin schon kurzen Texte weiter und verleiht ihnen durch die Koppelung an ein bekanntes filmisches Universum doppelte Welthaltigkeit.

Filmkritiken für eine Zeitung wie den «Blick» leisten so gesehen immer auch Arbeit am Lexikon des Boulevardjournalismus: Sie mehren ein Korpus filmischen Wissens, auf das später im Schreiben zurückgegriffen werden kann. Vor allem aber tun sie Dienst an den Leser_innen. Marta Emmenegger [Anmerkung der Redaktion: die Sexberaterin im «Blick»] und die Filmseite erörtern unterschiedliche Verknotungen des Begehrens, aber in der Sorge um die Leserschaft gibt es keinen wesentlichen Unterschied.

Für ein Focal-Seminar [Anmerkung der Redaktion: Stiftung für Weiterbildung in den Bereichen Film und Audiovision] liess ich mir in den Neunzigerjahren eine kleine Typologie der Filmkritik einfallen, die im Übrigen einem damals anwesenden Kritiker und Professor aus Deutschland so gut gefiel, dass er sie bald darauf unter seinem Namen im «Filmbulletin» veröffentlichte. Die Typologie umfasste drei Optionen: Die ästhetische Filmkritik unterscheidet die guten Filme von den schlechten (damals: «NZZ», Filmbulletin); die ethische Filmkritik unterscheidet die guten Filme von den bösen (damals: «Tages-Anzeiger»); die praktische Warenkunde, wie ich es mit einem Michael Rutschky abgehörten Begriff nannte, erklärt dem Publikum, wofür es sein Geld ausgibt («Blick»). Anwaltschaft für eine bestimmte Idee des Kinos ist eine noble Aufgabe der Kritik; Anwaltschaft für ein Publikum mit knapp bemessenen Ressourcen aber auch. Im Idealfall leistet die Kritik selbstverständlich beides. Mitunter liess sich das erworbene Vertrauen – Fridolin Luchsinger lobte mich einmal dafür, dass ich der Zeitung keine Prozesse eingetragen hatte, und die Leserzuschriften waren durchweg positiv – dann auch für gezielte Empfehlungen einsetzen. Mohsen Makhmalbaf zum Aufmacher der Filmseite zu machen, ging nicht jede Woche. Aber jede vierte schon.

Es kann im Übrigen sein, dass ich am Ende meiner Vertragszeit nicht mehr der meistgelesene Filmkritiker der Schweiz war. Zwischen 1993 und 1999 sank die beglaubigte Auflage der «Blick»-Zeitung von 390 000 auf 290 000 Exemplare. Einer der Nachfolger von Luchsinger hat mir – oder vielmehr der Kulturchefin des «Blick», die am Wert der Filmseite zweifelte – glaubhaft versichert, dass das nicht mein Fehler war; meine Einschaltquoten blieben die zweit- oder dritthöchsten der Zeitung, nach der Titelseite und dem Sportteil. Möglicherweise lag es am Eindämmen des Ressentiments in der Restzeitung oder auch hieran: 1993 war das Jahr, in dem das Internet eingeschaltet wurde. Im Tonfall einer kittlerschen technohegelianischen Mediengeschichtsphilosophie könnte man sagen, dass ich damit in gewisser Weise schon mit Stellenantritt zum lebenden Fossil geworden war, zu jemandem, der gleich zu Beginn seiner Laufbahn am Ende einer Epoche steht.

Zu meiner Position als sogenannter «fester Freier» gehörte, dass die Stoffe nach der Erstpublikation zur weiteren Verwendung frei waren. Oft schrieb ich über denselben Film für drei verschiedene Publikationen von Ringier und andere Blätter und Zeitschriften dazu. Erst vor einigen Jahren, bei der Lektüre seines lange durch Zerstreuung in diverse Zeitungsarchive unzugänglichen Gesamtwerks, realisierte ich, dass



Jörg von Brincken (Hg.)

Heft 54

**Nicolas
Winding Refn**

2019, 112 Seiten, zahlreiche
farbige und s/w-Abbildungen
€ 20,-

ISBN 978-3-86916-805-0

Nicolas Winding Refn (*1970) gehört zu den bemerkenswertesten, aber auch umstrittensten Regisseuren, die sich in der heutigen internationalen Film-landschaft finden lassen.

Von seinen erfolgreichen realistischen Anfängen im Gangsterdrama (z. B. »Pusher«) hat sich Winding Refn über Filme wie »Drive« und »Only God Forgives« bis ins nahezu Surreale vorgearbeitet und dabei eine ganz eigene filmische Handschrift entwickelt.

et+k

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

meine Arbeitsweise akkurat der von André Bazin in den Vierziger- und frühen Fünfzigerjahren entsprach. Bazins Ankerposition war die des Kritikers für »Le Parisien«, eine klassische Boulevardzeitung, in der die typische Textlänge 1200 Zeichen nicht wesentlich überschritt. Daneben schrieb er über dieselben Filme für ein Radio- und TV-Programm-Magazin und für das Wochenmagazin »L'Observateur«, denen im Ringier-Katalog in etwa die Programmzeitschrift »Tele« und die Wochenzeitung »Cash« mit ihrem ausführlichen Kulturteil entsprachen. Längere Synthesen und theoretische Texte publizierte Bazin in Zeitschriften mit einem intellektuellen Lesepublikum wie »Esprit« und später natürlich in den von ihm gegründeten »Cahiers du cinéma«. Das Äquivalent in Zürich war die Zeitschrift »Cinema«, in deren Redaktion damals noch Martin Schaub mitwirkte und in deren Inhaltsverzeichnis Autoren wie Hanns Zischler standen.

Dass meine »Blick«-Texte selbst im Netz nicht mehr zu finden sind, ist insofern ein günstiger Umstand, als niemand durch eine einfache Google-Suche belegen kann, dass sie den Vergleich mit Bazins Kurzkritiken für »Le Parisien« niemals aushalten würden. Bazin beim Verfertigen der Gedanken beim Umschreiben und Einpassen der Stoffe in wechselnde Formate zu folgen, hatte dennoch einen ähnlichen Reiz wie das Durchblättern eines Familienalbums. Nicht zuletzt reifte dabei in mir die Einsicht, dass sich Bazin mit seiner Art, über Film zu schreiben, in der deutschen Universität der Gegenwart möglicherweise gut zurechtgefunden hätte. Eine deutsche Professur besteht ja mittlerweile in erster Linie aus der Lizenz, mit Anträgen das Geld aufzutreiben, das man braucht, um die Arbeit zu tun, für die man eingestellt wurde. Anträge sind überlange Haikus, die im Glück verheissenden Tonfall ambitionierter Schlagertexte (allerdings mit Literaturverweisen) bahnbrechende Erkenntnisfortschritte versprechen, und ihre Leser_innen stellt man sich am besten so vor wie die Leser_innen einer Boulevardzeitung, die in ihrer täglichen Sorge um den verantwortungsvollen Umgang mit Steuergeldern stets zu raschen Urteilen bereit sind und denen man entsprechend beim Urteilen behilflich sein muss. So gesehen ist der Weg von der Filmkritik für die Boulevardzeitung zur kritischen Wissenschaft viel kürzer, als man denkt. x

→ Vinzenz Hediger ist Professor für Filmwissenschaft an der Goethe-Universität Frankfurt, wo er das Graduiertenkolleg »Konfigurationen des Films« (www.konfigurationen-des-films.de) leitet.

Christoph Hochhäusler

Über das schnelle Schreiben

Filme machen dauert lang, über Filme schreiben nicht unbedingt. Insbesondere unter den Bedingungen des Internets. In Blogs entsteht ein rhizomatisches Denken über Film, das nicht zwischen Blumen und Unkraut unterscheiden muss.

Ich will Filme machen, und wenn ich das gerade nicht kann – etwa weil die Finanzierung wieder einmal länger dauert, wie jetzt gerade –, dann will ich Filme wenigstens denken. Viele meiner Texte reagieren auf Probleme, die eigene Projekte, hypothetische oder realisierte, aufwerfen. Oder ich sehe Filme Dritter und sortiere, was ich brauchen kann. Ich verstehe jeden Film als Vorschlag, Filme zu machen, und also als Vorschlag, die Welt zu deuten. In der Filmgeschichte ist nichts endgültig und nichts endgültig vorbei. Jeder Film ist in der Sichtung Gegenwart. Viele der Filme, die in meinen Texten vorkommen, sind alt. Neu ist, was ich noch nicht kenne. Die meisten meiner Texte sind «Ideenparlament», nicht Sendung. Im Schreiben verfertigen sich allmählich meine Gedanken, und oft überrascht es mich, was ich geschrieben habe. Der Text produziert seine eigene Logik, die auf mich zurückblickt. Das ist vielleicht der Hauptgrund, warum ich schreibe: In der Lücke zwischen dem Text und mir entsteht Neues. Das hat viel mit Zufall zu tun. Im besten Fall setzen die Leser_innen den Text mit neuen Fragen fort. Oft sind es Einwände, die ich nicht bedacht hatte, die mich weiterbringen, den Stein am Rollen halten.

Als Mitgründer und -herausgeber der Filmzeitschrift «Revolver» bin ich seit 1998 involviert in viele Interviews und Gesprächsveranstaltungen, gelegentlich veröffentliche ich dort auch eigene Texte. Unser Schwerpunkt ist arbeitspraktisch, Truffauts «Wie haben sie das gemacht, Mr. Hitchcock?» gibt die Richtung vor. Natürlich fragt man entlang der eigenen Neugier, kommt also

INGMAR BERGMAN

ilmbulletin

Kino in Augenhöhe

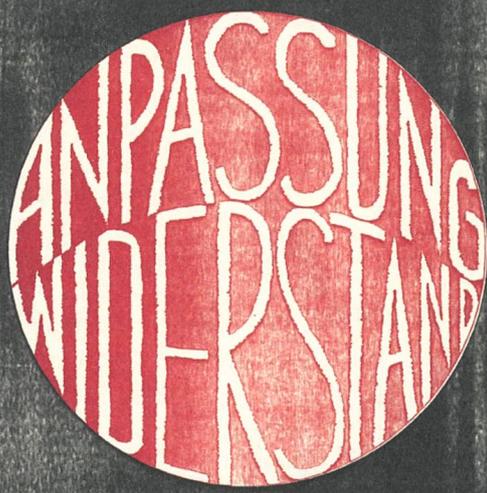


DM. 6.- / öS. 50.-

Heft Nummer 139

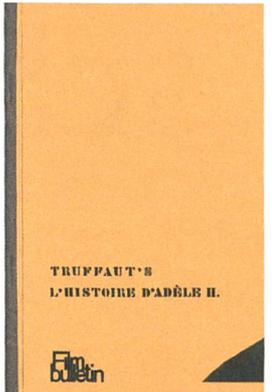
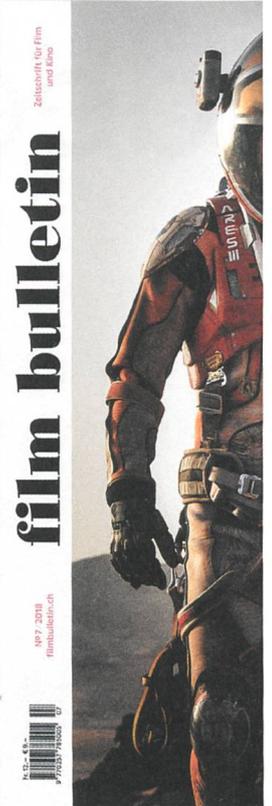


FILMbulletin

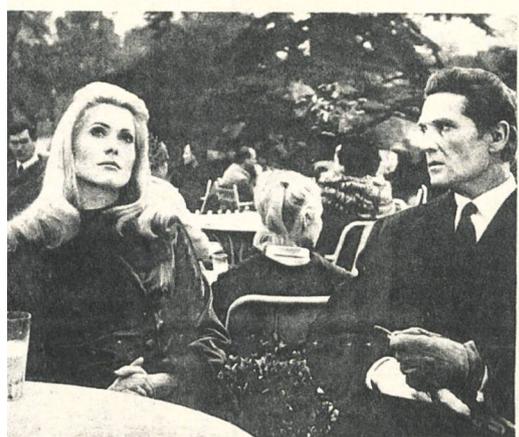


KATHOLISCHER FILMKREIS ZÜRICH

3/69



FILMbulletin

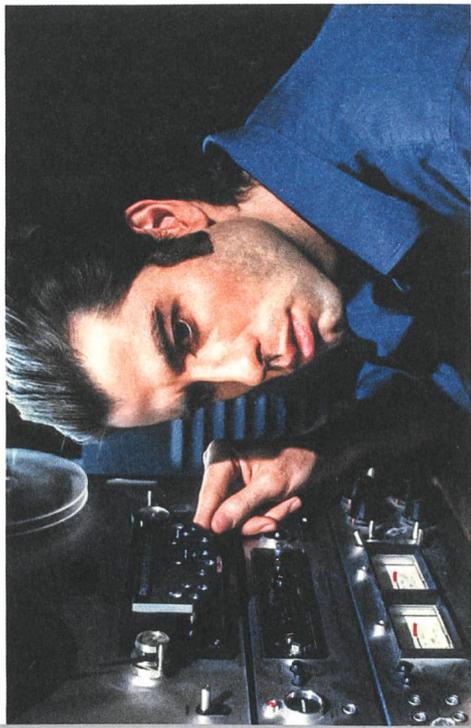


fk KATH. FILMKREIS - ZÜRICH

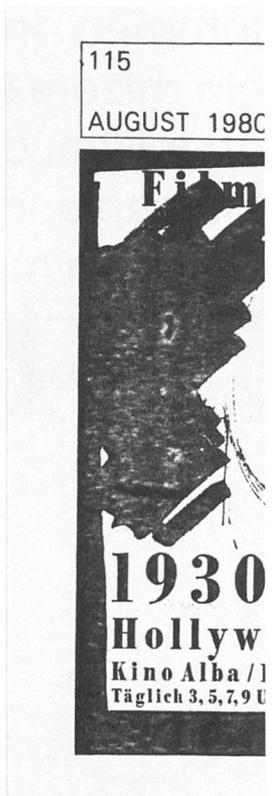
2/68

film bulletin

Zeitschrift für Film und Kino



Kinosound - Die verneinte Sinnenfunktion S.7



auch im Format Interview selbst vor, aber schon früh hatte ich Sehnsucht nach persönlicheren Textsorten. Ein paar Jahre lang flossen diese Mitteilungsbedürfnisse in meine Notizbücher, kleine Heftchen, die ich immer «auf Tasche» hatte, bevor ich 2006 dann mit meinem Blog (parallelfilm.blogspot.com) begonnen habe, der den inneren Monolog nach aussen stülpt. Seither habe ich dort (und gelegentlich auch in anderen Blogs, Zeitungen, Zeitschriften und Katalogen) ungefähr tausend kurze Texte veröffentlicht.

Worüber ich schreibe? Das ist nicht so leicht zu beantworten. Im engeren Sinne Kritiken schreibe ich kaum je. Eher umkreise ich Fragen: Wo muss eine Szene beginnen? – Dort, «wo sie durch das der Situation selbst innewohnende <Gefälle> in Bewegung gerät». Was ist Suspense? – «Ein Antizipationsspiel.» Wie soll sich die Dramaturgie zum Stoff verhalten? – «Wie ein Messer.» Wer ist Danielle Darrieux? – «Schon die Schönheit muss sie spielen.» Was spricht gegen die Quote? – «Sie läuft auf eine Logik der Überwachung hinaus.» Warum bleibt Machtmissbrauch so oft folgenlos? – «Die Scham wendet sich gegen die Opfer.» Und so weiter. Ich neige zu Aphorismen, schreibe an einer endlosen Serie «Goldener Regeln», an die ich nicht unbedingt glaube, fühle mich oft wie ein Gärtner, der nicht zwischen Blume und Unkraut unterscheiden kann. Da fällt mir «Samen» ein, einer meiner ersten Blogposts, der in seiner sprunghaften Art ein gutes Beispiel ist für meine Texte:

«Ich habe eben vor dem Supermarkt einen Mann beobachtet, der in ein (städtisches) Blumenbeet stieg, um die Samen einer langstieligen Zierblume an sich zu nehmen. Er legte sie mit Sorgfalt in ein mitgebrachtes Briefkuvert; offenbar wusste er, was er tat. Der Vergleich mag blumig sein, aber ich musste ans Kino denken; die vielen Ideen, die wir mitnehmen, einen Satz hier, eine Geste dort – im besten Falle blühen die Fundstücke in einem neuen Kontext auf. In Akira Kurosawas Yojimbo läuft ein Hund aus dem Haus, der sich eine (menschliche) Hand geschnappt hat. In David Lynchs Wild at Heart gibt es die gleiche Szene, aber das ist in meinen Augen weder Zitat noch Plagiat, geschweige denn eine «Hommage». Nennen wir es besser: Verkehr der Ideen. Apichatpong Weerasethakul spricht in einem Interview von seiner Praxis, dieselben Figuren (gespielt von denselben Personen) quer durch seine Filme auftreten zu lassen. Eine reizvolle Idee, auch weil die Dimension der Zeit für die Zuschauer so eine andere Tiefe bekommt, sofern er die früheren Auftritte kennt. Das ist vermutlich auch der Schlüssel zu dem Phänomen der Stars: dass wir Zuschauer eine intime Vergangenheit mit diesen Gesichtern haben, sie schon einmal verliebt, verzweifelt oder böse gesehen haben. Wir haben mal was mit ihnen gehabt ...»

Toll am Schreiben im Netz ist die Möglichkeit, Rhizome zu bilden, Links und Tags zu setzen und so den geheimen Zusammenhang der Gedanken nachvollziehbar zu machen, Inspirationen zu benennen, Pfade zu markieren. Toll ist auch das Umweglose. Ein anderer alter Post:

«Der Vorwurf der <instant gratification> gehört zu den Stichworten meiner Generation. Auch der Erfolg der Blogs liesse sich damit ins Zwielficht setzen. Eine von

keinem verlegerischen Zögern, keinem kritischen Gegenüber getrübt Freude an plötzlicher Öffentlichkeit – bedeutet eben auch ein Übermass an Überflüssigem, Vorschnellem. Und einen Mangel an grösseren Zusammenhängen. Ich schreibe zum Beispiel fast immer al fresco, direkt in die Maske des Blogprogramms, ohne Vorstudien oder Entwürfe. Manchmal korrigiere ich Tage später einen Satz oder ein fehlerhaftes Zitat, ganz selten lasse ich einen glücklosen Eintrag wieder verschwinden. Mir macht das schnelle, flüchtige Schreiben Spass – aber welchen Mehrwert bringt es für den Leser? Vielleicht genau diesen: meinen Spass. Die Geschwindigkeit ist bei meinen Themen zweitrangig. Aber das Flüchtige erlebe ich (bei anderen Bloggern) durchaus als ästhetischen Mehrwert – im Sinne einer Teilhabe am Strom der Gedanken. Text-Gegenwart, die wie fließendes Wasser nach Hause kommt ...» x

→ Christoph Hochhäusler ist Regisseur sowie Gründer und Mitherausgeber der Filmzeitschrift «Revolver». Seit 2017 ist er zudem leitender Dozent für Regie an der Deutschen Film- und Fernsehakademie Berlin (DFFB).

Lässt sich schreiben über Film lernen?

Stefanie Diekmann

Es lässt sich unterrichten

«Schreiben über Film» heisst ein Seminar der Stiftung Universität Hildesheim, das seit 2012 angeboten wird und mit dem jeweils der Besuch der Berlinale verbunden ist. Die Student_innen haben zumeist keine Erfahrung im filmjournalistischen Schreiben – und gerade diese Vorbedingung einer Tabula rasa macht es möglich, eine Schreibpraxis jenseits der Klischees einzuüben.

Es kann schon sein, dass sich das Schreiben über Film nicht lernen lässt. Was aber kein Grund ist, es nicht zu unterrichten. Davon auszugehen, dass das Schreiben über Film «letztlich» nicht erlernbar sei (sondern eine Sache des Talents, der sprachlichen Sensibilität, der genialischen Disposition), heisst oft genug, die Frage auszublenden, was auch dann gelehrt und vermittelt werden kann, wenn unter fünfzehn Student_innen erst einmal niemand ist, dem oder der man empfehlen würde, im Schreiben über Film die berufliche Zukunft zu suchen.

Schreiben über Film zu unterrichten, ist eine instruktive Erfahrung. (Auch wenn es mitunter nervt. Und wiewohl fast immer eine Person dabei ist, die meint, dass ihr über Schreiben, Filme etc. eigentlich nichts mehr erzählt werden muss.) Weil ein solches Schreiben alle möglichen Fragen ins Spiel bringt, die auch auf andere Texte und andere Zusammenhänge der Textproduktion bezogen werden können. Weil sich in jedem Fall etwas ändert: im Verhältnis zum Schreiben und im Verhältnis zum Kino, sobald fünfzehn Personen mit wechselnden Gegenübern sechs, sieben, zehn Tage lang über die Texte sprechen, die sie zu sehr diversen Filmen verfasst haben. Und weil sich im Verlauf von so und so vielen Schreibversuchen herausgestellt hat, dass es Verfahren gibt, die sehr zuverlässig funktionieren, das heisst unabhängig von Gruppen und Jahrgängen – allerdings nicht unabhängig vom Gegenstand (Film), vom Anlass (Filmfestival) und von der exceptionellen Situation – zehn Tage lang ziemlich ungestört, wenn

auch überfordert und übermüdet, über Texte und Filme sprechen zu können.

Dass solche Verfahren existieren, ist eine Entdeckung gewesen. Genauer: Die Entdeckung besteht darin, dass sie als Verfahren existieren, dass sie wiederholbar, beschreib- und übertragbar sind, von einem Jahr ins folgende, von einem Seminar ins nächste, als Bausteine zu einer möglichen Didaktik (die hier nicht gebaut werden soll) und als Tool, das aus einer Veranstaltung exportiert, «mitgenommen» werden kann.

Lob der kleinen Form

Schreiben über Film ist am besten in der kleinen Form zu vermitteln. Analog zur Filmpraxis, in der das Einstiegsformat ja auch nicht die langen Filme sind, sondern die kurzen und die ganz kurzen Produktionen von fünf oder fünfzehn Minuten (Monika Treut, die in den letzten beiden Semestern an der Universität Hildesheim Filmpraxis unterrichtete, liess die Student_innen mit zwei Filmen von zwei Minuten Länge anfangen).

Im Seminar «Schreiben über Film» sind die Zeichenvorgaben immer kürzer geworden. Von 4000 Zeichen für eine Filmkritik über 3500 und 2500 auf 2000; und von der Rezension, diesem fetischisierten Genre, zu einem Spektrum der kleinsten Formen, zu denen die Überschrift, der Teaser, die Tagline, die Kurzkritik, die Ankündigung und der 100-Wörter-Text gehören (100 Wörter: ein schönes Format, das von Volker Pantenburg entwickelt und unter anderem im Umfeld der Filmzeitschrift «kolik» ausgetestet worden ist). In den kleinen Formaten werden die Texte besser; nicht nur, weil innerhalb von 2000 Zeichen weniger schiefgehen kann, sondern weil der reduzierte Umfang einen Rahmen markiert, der von Anfang an als solcher wahrgenommen und entsprechend aufmerksam behandelt wird.

2000 Zeichen, 100 Wörter, eine Ankündigung oder zwei Überschriften zur Auswahl, bis zum nächsten Morgen oder bis 18 Uhr am selben Abend. Die Schreibezeit während der Berlinale ist auch eine Übung im Umgang mit Vorgaben, zeitlichen, formalen und solchen, die mit Details der Textgestaltung zu tun haben. Es ist noch nie vorgekommen, dass sich alle Student_innen von Anfang an an die Vorgaben halten; aber es ist so gut wie sicher, dass sie es ab dem zweiten, dritten Tag tun und dann bis zum Ende durchhalten, was angesichts des Programms und der zunehmenden Erschöpfung ziemlich erstaunlich ist.

Erschöpfungszustände: Da der Seminarraum immer nur für ein paar Stunden verfügbar ist, werden die Texte unterwegs geschrieben, das heisst: im Café, zwischen zwei Vorführungen, im Foyer eines Kinos, auf dem Fussboden sitzend, manchmal in der Warteschlange vor dem nächsten Film, manchmal auch mitten in der Nacht, in der U-Bahn und auf dem Weg nach Hause. Als sich das Nachgespräch zum Seminar 2018 etwas zu lange bei diesen Unbequemlichkeiten aufhielt, meinte die Gastdozentin, die zur Diskussion der Festivalberichte eingeladen worden war, dass dies die allgemeinen Arbeitsbedingungen der Filmkritik während der Berlinale sehr genau abbilde. Was dann zu anderen Fragen führte, unter anderem der, ob

Professionalisierung, auch die im Schreiben über Film, zwangsläufig als eine Geschichte der Entzauberung erzählt werden müsse.

Pauschales Lektorat

Eine wiederkehrende Beobachtung: Schreiben über Film funktioniert immer auch subtraktiv. Fast alle Texte, die im Verlauf der zehn Tage entstehen, werden besser, wenn nach der Fertigstellung die letzten zwei Sätze gestrichen werden, manchmal auch der letzte Absatz, also das, was nur noch geschrieben worden ist, um wieder aus dem Text herauszukommen.

Dass am Ende gestrichen werden kann (so gut wie immer), heisst vor allem, dass Texte nicht von selbst abbinden. Der letzte Satz, der im Moment der Lektüre vielleicht evident erscheint, ist es selten genug, während sich ein Text noch im Prozess der Fertigstellung befindet. In diesem Fall wird die Empfehlung pauschal: Streichen, drei Zeilen mindestens, sonst auch einige mehr. Mit dem Ergebnis sind sie dann meistens einverstanden.

Überhaupt: pauschale Lektorate. Zu den Aufgaben, die im Rahmen des Seminars sehr regelmässig umgesetzt werden, gehört auch die, eine Filmkritik (oder -ankündigung) um ein Viertel zu kürzen. Oder gleich um ein Drittel. Egal wie kleinteilig, egal welche Passagen, nur dass später begründet werden muss, warum gerade diese Sätze oder Passagen entbehrlich erscheinen und der Text ohne sie funktionieren könnte. Der Aufgabe, pauschal zu kürzen, ist die ebenfalls pauschale Unterstellung implizit, dass das Schreiben über Film Redundanzen produziert, immer. Mit der kleinen Form zu arbeiten, bedeutet nicht, dass solche Redundanzen vermieden werden können, sondern nur, dass sie schneller zu identifizieren sind.

Von «starken Frauen» und «dramatischen Zuspitzungen»

Die Subtraktion lässt sich weiter fortsetzen, etwa mit Blick auf ein durchaus spezifisches Repertoire von Formulierungen, die in sehr vielen Texten auftauchen und nicht ganz einfach entfernt werden können. Zu diesen Formulierungen gehört die Wendung, dass es einer Regisseurin (einem Regisseur) «leider nicht gelingt», was auch immer in ihrem (seinem) Film zu veranstalten; und ebenso die komplementären Formeln «es gelingt dem Film», «der Film schafft es», «der Film überzeugt durch», so wie auch Schauspielerinnen und Schauspieler gerne als «überzeugend» beschrieben werden, häufig aufgrund ihres «ausdrucksstarken» oder «intensiven» oder «sensiblen» Spiels, aufgrund ihrer «nuancierten Darstellung», durch ein «komplexes» oder ein «starkes» Porträt etc.

«Stark» ist eine Lieblingsvokabel der positiven Besprechung. Es gibt starke Leistungen, starke Filme, starke Szenen und starke Figuren, vor allem aber, quer durch die Feuilletons und Genres, ein anhaltendes Defilee von «starken Frauen», was einen Gastdozenten im allerersten Jahr der Seminarreihe zu dem Vorschlag veranlasste, den Begriff doch gleich mal aus dem Repertoire zu streichen. Gestrichen werden in jedem Jahr, meist nach der ersten oder zweiten Sitzung, auch das «starke

Bild» (oft genug ebenfalls als ausdrucksstark, intensiv, sensibel, alternativ auch als überwältigend oder eindrucksvoll bezeichnet), die «dramatische Zuspitzung», die «unkonventionelle Handlung» sowie alle Formulierungen, die so tun, als liesse sich von «Hollywood» (was ist Hollywood?) und den Filmen, die dort entstehen, irgendwie in Begriffen der Homogenität sprechen.

Das Material, aus dem sich die Sprache einer schlechten Filmkritik zusammensetzt, ist in den Seminaren sehr gegenwärtig. Insbesondere am Anfang, bevor es als Material identifiziert worden ist. Zu fragen, wo es herkommt und wo es sich verdichtet, ist dabei ebenso interessant wie die Vermutung, dass in diesen wandern- den Formeln und Floskeln eine Kontinuität zwischen Print- und Onlinepublikationen erkennbar werden könnte. Die Umstände des Schreibens haben sich geändert, denkbar umfassend. Das Sprachmaterial hingegen wird durchgereicht, als ginge das Schreiben über Film nicht ohne, während es de facto erstaunlich gut geht, sobald die «starken Frauen» und die «starken Szenen» erst einmal rot eingekreist worden sind.

Wörter ohne Eigenschaften

Einkreisen. Abzählen. Zu den Vorschlägen, die im Verlauf der Sitzungen jedes Mal formuliert werden, gehören auch die, zwei Drittel der Adjektive zu streichen, eine Manuskriptseite in nicht weniger als zwei und nicht mehr als vier Absätze zu unterteilen, Begriffen wie «ästhetisch», «realistisch», «authentisch» konsequent aus dem Weg zu gehen, niemals zu schreiben, dass irgendetwas zum Nachdenken anrege, und darauf zu achten, wann und wie erkennbar wird, dass der entsprechende Text tatsächlich von einem Film handelt (und nicht von einem Roman, einer Erzählung, einer Serie, die ebenfalls inhaltlich erzählt werden könnten, was dann ebenfalls bedeuten würde, nicht danach zu fragen, was sie als Roman, Erzählung, Serie etc. eigentlich ausmacht).

Gendering ist ein Thema. Von Anfang an und mit jeder Ausgabe des Seminars etwas hartnäckiger. Es wiederholen sich die Diskussionen um genderdifferenzierte Schreibweisen, generisches Maskulinum, generisches Femininum, die Konventionen des Feuilletons sowie die Frage, wie affirmativ sich diejenigen, nach deren Texten erst einmal niemand gefragt hat, zu dergleichen Konventionen zu verhalten hätten. Zuverlässige Verfahren existieren in diesem Fall keine. Was akzeptiert wird, ist der Vorschlag, zuallererst die Konventionen des jeweiligen Umfelds (Print, Online) zu erkunden, in dem ein Text erscheinen (angeboten werden) soll. Wenn diese Konventionen nicht ganz ausgehärtet sind, sagte ein Gastdozent aus dem sehr etablierten Feuilleton, «können Sie ja ruhig mal darauf bestehen, das generische Femininum zu verwenden».

Was die Gastdozentinnen und -dozenten sagen, ist wichtig. Sowohl in dem Sinne, dass ihre Hinweise mit viel Respekt behandelt werden, als auch darin, dass die Hinweise keineswegs gleichlautend sind und damit eine Idee von den diversen Optionen und Spielregeln vermitteln, mit denen das Schreiben über Film gegenwärtig konfrontiert ist. Dass fünfzehn ambitionierte, erschöpfte, komplett übermüdete Student_innen ihre

Schreibarbeit ausserdem noch einmal anders gestalten, wenn sie wissen, dass diese von einer Person aus der Redaktion der «taz», der «Frankfurter Allgemeinen», des «Freitags» oder des «perlentaucher.de» kommentiert wird, ist ein intendierter Effekt. Dass einige dies unbedingt als «Sprungbrett» begreifen wollen, kann hin und wieder etwas anstrengend werden, weil es eben nicht um den Fuss in der Tür geht, sondern um die redaktionelle Praxis, von der die Texte über Film ebenso profitieren wie der Austausch über sie.

Lektorat als kreative, soziale Praxis

Austauschprozesse: Etwas verändert sich jedes Mal zwischen den ersten Besprechungen, in denen das Moment der Konkurrenz noch sehr gegenwärtig ist, und den späteren Sitzungen, die von etwas anderem bestimmt sind, Komplizenschaft beispielsweise, einer produktiven Resignation (long way to go) sowie dem Konsens, dass die interessantere Herausforderung nicht darin besteht zu erklären, was die anderen wieder falsch gemacht haben, sondern darin, die Frage zu stellen, wie ein Text oder ein Film eigentlich tickt.

Das Lektorieren zu einem Teil der Textarbeit zu machen, war nicht von Anfang an geplant. Eher hat es sich so ergeben (was eben passieren muss, damit alle lesen und das Lektorat nicht Sache der Dozierenden bleibt), und es ist inzwischen das, was die Gespräche im On und Off der Sitzungen und den sogenannten Lernprozess massgeblich bestimmt. Lektorieren als kreative, kommunikative, soziale Praxis wird unterschätzt, allzu sehr. Gerade im universitären Kontext, in dem manche Studiengänge sich nominell mit dem Lektorieren befassen, ohne viel für die entsprechenden Skills und Prozesse übrigzuhaben.

Aus zwei (drei) Sätzen einen einzigen destillieren, der es auch tun könnte. Einen Satz umschreiben, ein Intro verkürzen, drei Absätze neu aufteilen (Gequengel aus der Kulisse: Warum wissen sie nicht mehr, wie mit Absätzen umzugehen ist?), zwei alternative Begriffe austesten, das universitäre Vokabular aus einem Text herausziehen; Fremdwörter vorschlagen, wo ein Fremdwort vielleicht doch besser funktioniert. Dass fast jeder Arbeitsauftrag präziser umgesetzt wird, sobald er quantifiziert wird (zwanzig Wörter, ein Absatz, zwei Begriffe, vier Zeilen), bleibt eine verwirrende Beobachtung – erst recht, weil die Quantifizierung meist auch bedeutet, dass alle an dem Lektorat mehr Spass haben.

Die eigenen Texte laut zu lesen, bevor irgendjemand anders einen Blick darauf wirft, ist bis heute der beste Tipp, den ich für das DIY der Lektoratsarbeit geben kann. Zugleich ist Verlass darauf, dass sich bereits im Vorfeld des Seminars Tandems für die Korrektur bilden. Weil es empfohlen worden ist. Oder weil sie von selbst darauf kommen, dass durch den zweiten Blick das Schreiben (ich würde sagen: ohne Ausnahme) nicht nur besser, sondern vor allem leichter wird, beiläufiger, von der grossen Sache zu einer anderen, die zu einem Teil des Alltags werden kann. ×

→ Stefanie Diekmann ist Professorin für Medienkulturwissenschaft an der Stiftung Universität Hildesheim.

Nie wieder «im Grunde»

Lukas Foerster

Überlegungen zum klug reduzierten Schreiben

«Der Aufgabe, pauschal zu kürzen, ist die ebenfalls pauschale Unterstellung implizit, dass das Schreiben über Film Redundanzen produziert, immer.» So Stefanie Diekmann in ihrem Beitrag in diesem Heft und so auch meine Erfahrung im Umgang mit Texten, mit eigenen wie mit fremden. Wobei gleich einschränkend hinzugesagt sei: Feste, universelle und vor allem selbsterklärende Regeln gibt es keine fürs Schreiben, ob über Film oder irgendetwas anderes. Geschriebene Sprache ist, wie jedes kulturelle Artefakt, erst einmal kontingent. Was Sprachkritik allerdings gerade nicht überflüssig macht, sondern lediglich unter einen dauerhaften, nicht stillstellbaren Rechtfertigungsdruck stellt.

In diesem Sinne sei die folgende Regel zu verstehen, nach der ich mich nicht immer, aber häufig richte: «*«Im Grunde»* ist im Grunde immer überflüssig. *«Eigentlich»* eigentlich auch. Und *«auch»* auch.» Die Regel liest sich angemessen schief, auch (!) deshalb, weil sie nicht nur sich selbst, sondern noch eine weitere Regel fürs geschickt reduzierte Schreiben bricht. Dazu unten mehr.

Jedenfalls zählen zu den Wörtern, die ich in vielen Texten als überflüssig bis störend empfinde, neben den ebenfalls von Stefanie Diekmann erwähnten filmdiskursiven Floskeln («starke Frauenfiguren») auch zahlreiche Füllwörter und andere Formen der vergleichsweise unauffälligen sprachlichen Redundanz. Beginnen wir mit zwei einfachen und einigermaßen filmkritikspezifischen Fällen: Das deiktische «hier», das auf den besprochenen Film verweist, ist fast immer überflüssig – welcher, wenn nicht dieser Film sollte

sonst gemeint sein? Überhaupt gilt: Der Film ist der Film. Sich wiederholende Hinweise darauf, dass es sich bei einem Film um einen Film und zwar um diesen Film handelt, sind ebenfalls höchstens dann sinnvoll, wenn zwischendurch von etwas völlig anderem die Rede war.

Etwas schwieriger wird die Sache bei den Wörtern aus dem Eingangsbeispiel. Die Ausdrücke «im Grunde» oder «eigentlich» werden meist dazu verwendet, das Gesagte zu relativieren. Das Problem dabei ist nicht die Relativierung an sich, sondern, dass die Formeln «im Grunde» und «eigentlich» eine Relativierung zumeist nur behaupten und dass die Gründe für die Relativierung im entsprechenden Satz nicht mitkommuniziert werden (streng genommen wird die Relativierung von den Formeln nicht einmal behauptet, sondern bloss ersetzt). Falls dies doch geschieht, falls also erläutert wird, inwiefern eine Aussage nur eingeschränkt Geltung hat, ist wiederum das «im Grunde» beziehungsweise «eigentlich» unnötig.

Ein Einwand: Es gibt die Wörter «eigentlich» und «im Grunde» nun einmal, noch dazu haben sie einen klar bestimmbaren Sinn, warum soll es dann nicht möglich sein, sie einzusetzen? Ich bin der Ansicht, dass es sich bei «eigentlich» und vor allem bei «im Grunde» um Ausdrücke handelt, die ihren manifesten Sinn unterlaufen und stattdessen nur noch dazu dienen, Sprache mit Redundanz anzureichern. Woraus folgt, dass sie in Texten nur dann auftauchen sollten, wenn explizit Redundanz thematisiert wird.

Ein zweiter Einwand, mit dem ersten verwandt und deshalb gleich hinterhergeschoben: Sprache ist nicht nur Gedankenmodulation, sondern auch Medium von Innerlichkeit. Haben Formulierungen wie «eigentlich» oder «im Grunde» nicht möglicherweise da einen Sinn, wo sie die Unsicherheit eines schreibenden Subjekts kommunizieren? In vielen eher literarischen Zusammenhängen ist das der Fall, und sicherlich nicht nur in so klar umgrenzten Bereichen wie der wörtlichen Rede oder dem inneren Monolog. Der zum Beispiel auf Facebook weit verbreitete, breitbeinig überselbstsichere Sprachpositivismus ist mir unsympathisch. Ich glaube jedoch, dass es in den meisten Fällen andere, gleichzeitig elegantere und ehrlichere Möglichkeiten gibt, einen Text mit einem Bewusstsein für die eigene Fehlbarkeit anzureichern. Im Zweifelsfall würde ich fast immer dafür plädieren, Unsicherheiten nicht in bloss rhetorischen Wendungen stillzustellen, sondern ihnen in der gebotenen Ausführlichkeit, und sei es über mehrere Sätze hinweg, nachzuspüren.

Sicherlich verrennt man sich, das ist mir schon klar, nur allzu leicht in Widersprüchen, wenn man sich auf solche Überlegungen einlässt: Könnte man, um noch einmal zum Ausgangsbeispiel zurückzukehren, «sicherlich», ein Wort, mit dem ich viel weniger Probleme habe, nicht ähnlich beschreiben wie «eigentlich»? Warum stört mich «im Grunde», aber kaum einmal das auf den ersten Blick eng verwandte «im Kern»? Es gilt, angesichts solcher Schwierigkeiten nicht zu kapitulieren, sondern zusätzliche Unterscheidungen zu treffen. Das Modalpartikel «sicherlich» kommuniziert, anders als das falsch selbstgenügsame, identitätsseelige Modalpartikel «eigentlich», einen konkreten Zweifel und gleichzeitig die Aufforderung, denselben zu widerlegen. «Im Kern» wiederum impliziert da einen analytischen Zusammenhang von Ursache und Wirkung, von Teil und Ganzem, wo «im Grunde» sich im metaphysischen Wabern verliert.

Noch einmal ein anderer Fall ist «auch», ein Wort, das sich nicht ganz vermeiden lässt und das mich nur in bestimmten Verwendungszusammenhängen, vielleicht sogar nur bei jeder dritten oder vierten Verwendung stört: dann, wenn es einen kausalen Zusammenhang zwischen zwei Sätzen oder Satzteilen impliziert, der entweder so selbstverständlich ist, dass es das «auch» nicht braucht, oder ganz und gar nicht selbstverständlich ist und deshalb mehr Explikation bedarf, als ein «auch» leisten kann. In solchen Fällen wird das «auch» zu einem sozusagen übereifrigen Wort, zu einem jener rein rhetorischen Schmiermittel der Sprache, die mir nicht zuletzt in meinen eigenen Texten beim Wiederlesen immer wieder unangenehm auffallen. Ein anderes, besonders hartnäckiges ist das «und» am Satzanfang: die plumpste Art, zwei Aussagen in eine lediglich behauptete Verbindung zueinander zu setzen, aber leider eine fast allgegenwärtige. Es scheint, auch in meinem eigenen dem Schreiben vorhergehenden Denken, einen Drift hin zu speziell dieser sprachlichen Unart zu geben. In diesem Fall lohnt es sich tatsächlich fast immer, ihm zu widerstehen.

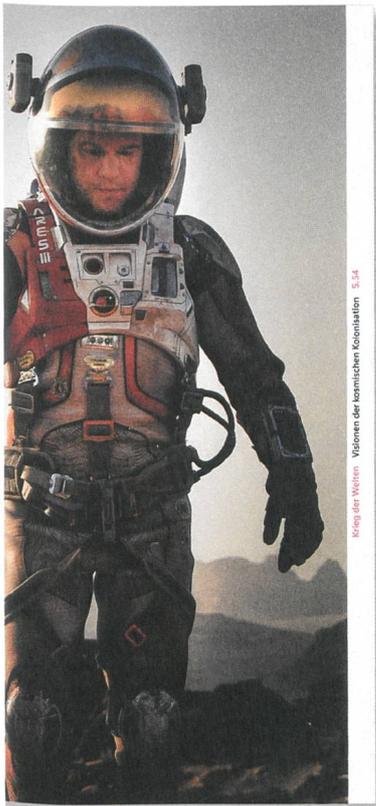
Ein dritter Einwand: Rede ich, wenn ich Reduktion und Verzicht auf rein rhetorische Wendungen predige, nicht automatisch dem Diktat des «einfachen», rein funktionalen Schreibens das Wort? Verkenne ich den Eigenwert von Sprache? Ist es nicht möglich, das sprachliche Ornament um seiner selbst willen zu schätzen? Sicherlich ist es das. Pauschale Attacken wider «gespreizte» oder «präventöse» Sprache sind mir zuwider, meine eigene Vorliebe für Schachtelsätze und, fast noch mehr, für die von vielen wenig geschätzten Satzzeichen Doppelpunkt, Strichpunkt und Gedankenstrich lasse ich mir nicht nehmen; zumindest nicht ohne gute Gründe.

Ich würde sogar noch weitergehen: Der ornamentale, barocke Aspekt von Sprache, das, was an ihr über Informationsvermittlung hinausweist (wobei: in gewisser Weise weist alles an ihr immer schon über Informationsvermittlung hinaus), ist gerade das, was mich am Schreiben reizt. Konkreter interessiert mich mein eigener Text nur dann, siehe hierzu auch Christoph Hochhäuslers Beitrag in diesem Heft («Der Text produziert seine eigene Logik, die auf mich zurückblickt»), wenn er etwas weiss, was der Gedanke, der sein Ausgangspunkt war, noch nicht wusste, wenn der Text selbst anfängt zu denken. Kluge Reduktion von Sprache leistet, hoffe ich zumindest, genau das: Sie hilft dem Denken des Texts auf die Sprünge, weil sie ihn von schwerfälligen, unbeweglichen Formulierungen befreit, die Denken nur simulieren.

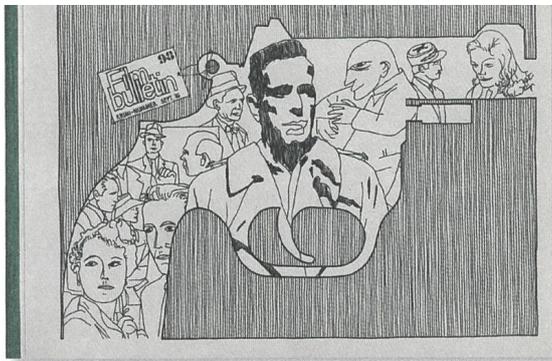
Zur schreibpraktischen Beweglichkeit gehört freilich auch, dies als letzte, paradoxe Wendung, sich irgendwann von Sprachreflexion zu befreien und einfach loszuschreiben. Jedes Wort beim Schreiben im Kopf zehnmal hin und her zu wenden, ist vermutlich in den seltensten Fällen zielführend. Autor_innen müssen sich nicht für jedes einzelne Wort, das sie geschrieben haben, rechtfertigen können. Allerdings sollten sie, das wäre mein Ideal, bereit sein, jedes einzelne Wort hinterher, nach dem Schreiben, wieder infrage zu stellen und über ein «eigentlich» mit derselben Intensität nachzudenken wie, zum Beispiel, über die «starken Frauenfiguren» im Marvel Cinematic Universe oder über die Frage, ob Film im Kern ein realistisches oder ein illusionistisches Medium ist.

Lukas Foerster

"Will sagen, gewisse Hoch-
 von Begriff der christlichen Schwachheit
 noch in Ehren. Der Einzelne könne ihn
 schon längst nicht mehr praktizieren. Die



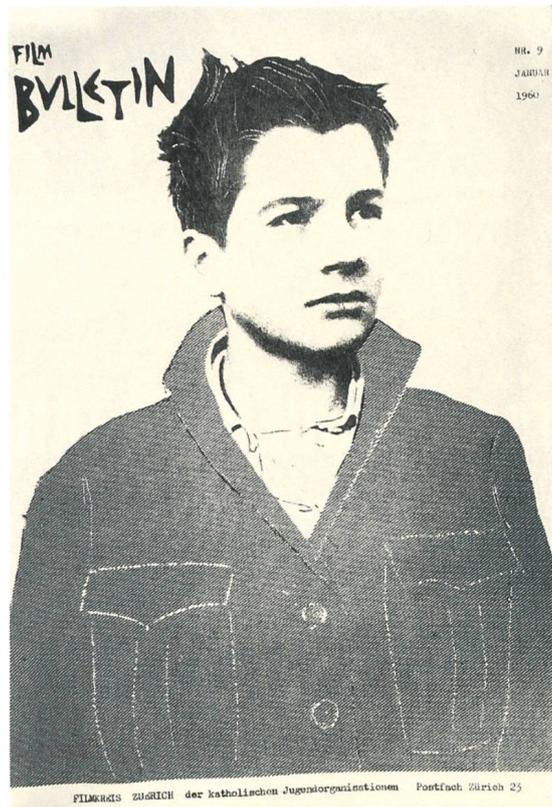
Krieg der Welten: Visionen der kosmischen Koordination 5.34



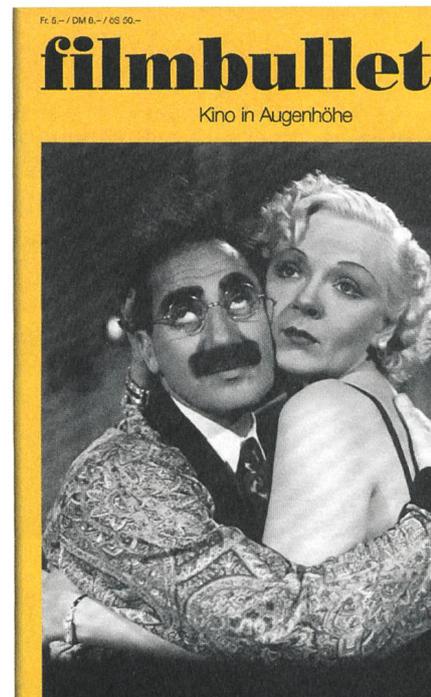
Whiteout: Eine Theorie des Schneewestens 5.56



Fr. 4.- / DM. 5.- / öS. 40.-



FILMWERKIS ZÜRICH der katholischen Jugendorganisationen Postfach Zürich 25



Fr. 6.- / DM 6.- / öS 50.-

LEONARDO DiCAPRIO

BRAD PITT

ONCE UPON A TIME IN...

HOLLYWOOD

«Tarantinos persönlichster
und liebevollster Film seit Langem.»

SonntagsZeitung

«Der Film liefert einen erstklassigen
Beweis für Tarantinos Begabung.»

NZZ

DER 9. FILM VON QUENTIN TARANTINO

LEONARDO DiCAPRIO • BRAD PITT
MARGOT ROBBIE

"ONCE UPON A TIME...IN HOLLYWOOD"

CO-STARRING

EMILE HIRSCH • MARGARET QUALLEY • TIMOTHY OLYPHANT • AUSTIN BUTLER • DAKOTA FANNING • BRUCE DERN and AL PACINO
COLUMBIA PICTURES Presents • In Association with BONA FILM GROUP CO., LTD. • A HEYDAY FILMS Production • A Film by QUENTIN TARANTINO
Casting by VICTORIA THOMAS, CSA • Costume Designer ARIANNE PHILLIPS • Film Editor FRED RASKIN, ACE • Production Designer BARBARA LING
Director of Photography ROBERT RICHARDSON, ASC • Executive Producers GEORGIA KACANDES • YU DONG • JEFFREY CHAN
Produced by DAVID HEYMAN • SHANNON McINTOSH • QUENTIN TARANTINO • Written and Directed by QUENTIN TARANTINO

[www.onceuponatime.com](#)

TM

[@onceuponatime](#)

[#onceuponatimehollywood](#)

[www.onceuponatime.com](#)

SONY

[www.onceuponatime.com](#)

TM

AB 15.8. IM KINO

RIFRAFF

BOURBAKI

riffraff.ch
kinoluzern.ch

Clare Strand: Girl Plays with Snake

Seit sie dreizehn Jahre alt ist, sammelt die britische Künstlerin Clare Strand (*1973, sie lebt und arbeitet in Brighton) Bilder von Frauen, die Schlangen in den Händen halten, sie sich um den Hals drapieren oder auf den Kopf setzen. Ihr Interesse entstand aus einem Gefühl der Abscheu heraus. Doch nun ist die zur Fotografin ausgebildete Strand von den allegorischen und mythologischen Rollen fasziniert, die diese sich elegant fortbewegenden, aber für viele Menschen abstossenden Tiere in der Kulturgeschichte einnehmen.

In der ägyptischen Mythologie findet sich etwa der Schlangengott Mehen, der den Sonnengott Re bei dessen nächtlichen Fahrten durch die Unterwelt beschützt. In der biblischen Geschichte hingegen steht die Schlange für die Verführung zum Bösen, nicht selten für den Teufel höchstpersönlich. In Clare Strands Arbeit sind solche Polaritäten vielzählig. Die Schlange ist abstossend, sie steht jedoch auch für Anziehung und sexuelles Verlangen. Die Frauen auf den Fotos sind sich der Macht und der Gefahr bewusst, sie stehen aber nicht voller Furcht im Hintergrund, was insbesondere in mythologischen Darstellungen mit «wilden» Tieren sonst häufig der Fall ist.

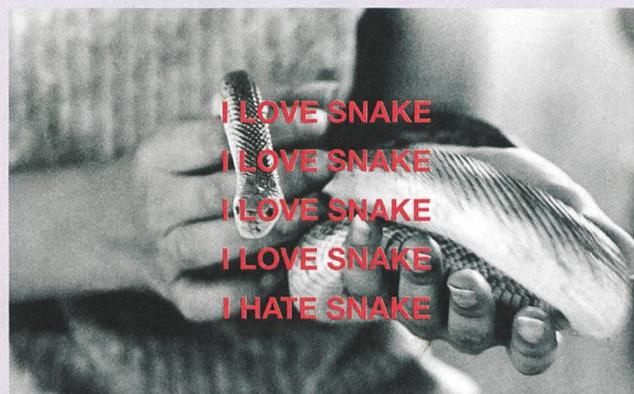
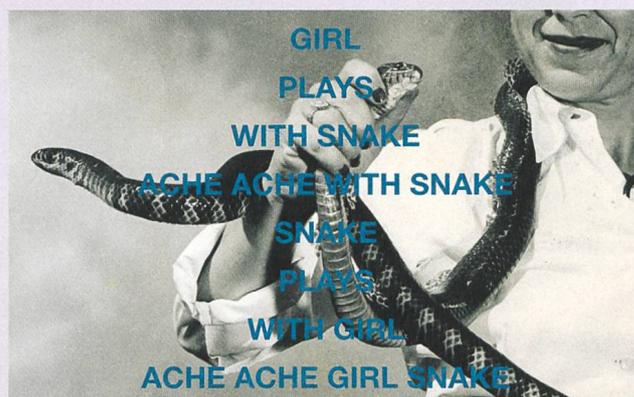
Die Mädchen und Frauen erinnern an Jahrmarktbesucherinnen oder Artistinnen. Herpetophobie, die Angst vor Schlangen, ist für sie kein Thema – im Gegenteil: Die Situation wirkt kontrolliert oder gar lustvoll inszeniert. Es wird viel in die Kamera gelächelt und gelacht, oft stand hinter dem Fotoapparat

wahrscheinlich ein Mann. Clare Strand erwähnt, dass sie bei der Bildbetrachtung die Motivationsprüche dieser Fotografen fast hören konnte: «Lächeln, Liebes, halt die Schlange in die Höhe!»

Auf den Bildern der Frauen-Schlangen-Duos hat Strand Textfragmente aufgebracht, poetische Kompositionen, die sie mit einem Online-Poetry-Generator erstellt hat und die plakativ mit Siebdruck teilweise direkt über das Motiv gedruckt wurden. So werden die stark vergrösserten fotografischen Aufnahmen in Schwarzweiss zum Backdrop für die knallfarbigen Schriftzüge, die wie Protestrufe anmuten.

Clare Strands Umgang mit bestehenden fotografischen Materialien und Dokumenten ist bestechend präzise. Sie untersucht kontinuierlich den Status fotografischer Abbildungen in der Vergangenheit und deren teilweise paradoxen Bedeutungszuschreibungen. Die daraus resultierenden Serien, Publikationen und Aktionen bilden eigene Erzählungen, die sich visuell stark voneinander unterscheiden können – das daraus resultierende Spektrum macht die Betrachtung jeder neuen Arbeit zu einer Herausforderung.

Nadine Wietlisbach
Direktorin des Fotomuseums Winterthur



Festival

Abgewendete Blicke, kollektive Entortung, melodramatische Introspektion: Eine Retrospektive zum deutschen Kino der Nachkriegsjahre, die das Festival Il Cinema Ritrovato in seiner diesjährigen Ausgabe präsentierte, zeichnet das Bild eines Landes, das auf vielen Ebenen uneins mit sich selbst ist.

Trizonien

Sie solle sich doch bitte ein wenig nach vorne beugen, meint Professor Mauthner (Fritz Kortner) im Film *Der Ruf* (1948) zu seiner Assistentin Mary (Rosemary Murphy) während einer gemeinsamen Zugfahrt, «damit ich

diese Blicke nicht ertragen muss». Denn draussen vor dem Abteil stehen sie wieder: zwei Männer, die verstohlen zu ihm hinüberlinsen und zwischendurch miteinander tuscheln. Zwar will sich Mauthner, ein Jude, der während der Naziherrschaft im kalifornischen Exil lebte und jetzt auf Einladung einer Universität ins frisch besiegte Deutschland zurückkehrt, keineswegs mehr verstecken, aber er will sich auch nicht dazu gezwungen sehen, demselben antisemitischen Hass, der ihn aus seinem Heimatland vertrieben hatte, aus nächster Nähe ins Gesicht zu sehen. Ein wenig vorher im Film war er auf der Überfahrt von Amerika in Richtung Europa mit einem anderen Mann, ebenfalls einem Juden, ins Gespräch gekommen; in diesem Fall war es sein Gegenüber, das sich, als es über das Ziel von Mauthners Reise aufgeklärt wurde, wortlos von ihm abwandte.

Der Ruf, von Fritz Kortner geschrieben und von Josef von Bány inszeniert, war Teil der von Olaf Möller zusammengestellten Filmschau «We Are the Natives of Trizonia», die das jährlich

im sommerlich überhitzten Bologna stattfindende, auf Reprisen und filmhistorische Ausgrabungen spezialisierte Filmfestival Il cinema ritrovato in seiner 2019er-Ausgabe präsentierte. Die zehn deutschen Filme aus den Jahren 1946 bis 1949 wurden nicht ausgewählt, um einen Querschnitt der damaligen Produktion abzubilden; vielmehr ging es Möller darum, die sehr unterschiedlichen Perspektiven auf Deutschland, auf dessen Gegenwart und jüngste Geschichte, die das damalige Filmschaffen prägten, aufzufächern.

Der Ruf etwa ist einer der ersten deutschen Filme, die die Erfahrung der Remigration thematisieren, die Erfahrung jener Rückkehrer, die nach Jahren der politischen Verfolgung und Exilierung einen Neuanfang in einem vermeintlich geläuterten Deutschland versuchen. Die Schwierigkeiten einer solchen Unternehmung betreffen, wie die Hauptfigur schmerzlich erfährt, nicht nur lebenspraktische Fragen der ökonomischen Wiedereingliederung und auch nicht nur abstrakte Diskurse politischer Moral, in denen das Leid



Film ohne Titel (1948) Regie: Rudolf Jugert

der kriegsgeschädigten Gebliebenen gegen das Unrecht der Diskriminierung und Exilierung aufgerechnet wird; vielmehr geht es zunächst um ein viel grundsätzlicheres Problem: Ist es den Bewohner_innen von Deutschland überhaupt noch möglich, einander anzublicken?

Noch einmal verschärft stellt sich dieselbe Frage in einem anderen Film aus Opferperspektive: Lang ist der *Weg* (1948) von *Marek Goldstein* und *Herbert B. Fredersdorf* fragt nach dem Schicksal derjenigen Juden, die nicht das Glück oder die Möglichkeit hatten, Deutschland beziehungsweise dessen Einflussgebiet rechtzeitig zu verlassen. In dem weitgehend auf Jiddisch gedrehten, mit dokumentarischem Material angereicherten Drama irren zwei Holocaustüberlebende, ein Mann und eine Frau, durch Camps und Ruinen, durch eine unmögliche Gegenwart, die sozusagen von zwei Seiten bedrängt wird: von den Schrecken der Vergangenheit und von einer unsicheren Zukunft. Einmal fahren die beiden in einem dicht belegten Zug von Polen aus in Richtung Westen. Wer sind denn, fragt die Frau, diese anderen Menschen um sie herum, die darüber klagen, dass sie ihre Heimat verlassen müssen. «Deutsche», antwortet der Mann. Daraufhin schweigt die Frau und wendet den Blick von ihren Mitreisenden ab. Ein paar Stunden mögen ihre ehemaligen Nachbarn und sie sich zufällig in dieselbe Richtung bewegen; ein gemeinsames Schicksal hat sie mit diesen Leuten nicht mehr.

Der lange Weg der beiden Hauptfiguren wird möglicherweise in Israel enden – das deuten die zwar optimistischen, aber noch unreal, fast gegenwärtlich anmutenden Schlussbilder an. Der Zionismus ist im Jahr der Gründung Israels noch weitgehend eine Fiktion. Allerdings, das macht der Film von Goldstein und Fredersdorf klar, eine notwendige. Eine andere Entdeckung des Programms zeigt, was die übrigen Passagiere des Zugs erwartet: *Rudolf Werner Kipps Asylrecht* ist ein Dokumentarfilm mit Spielszenen, der in diversen Aufnahmelagern des britischen Besatzungsgebiets entstand und einen Eindruck vermittelt von der allgemeinen, individuellen ebenso wie kollektiven Entortung, die in der Nachkriegszeit um sich greift und die erst Jahre später in einer stabilen Wirtschaftswunderordnung zum Stillstand kommt.

So fügen sich die Filme zu einem System von Erfahrungswirklichkeiten, die höchstens partiell miteinander kompatibel sind. Zusätzlich setzt die Auswahl eine eindeutige



Der Ruf (1948) Regie: Josef von Bány

Grenzmarkierung: Das «Trizonia» in ihrem Titel bezieht sich darauf, dass alle Filme im Programm in den durch Frankreich, Grossbritannien und die USA besetzten Zonen des besiegten Deutschlands gedreht wurden, also in jenen Landesteilen entstanden sind, die sich 1949 zur Bundesrepublik Deutschland zusammenschlossen. Die Beschränkung auf Westdeutschland hat unter anderem zur Folge, dass der bekannteste deutschsprachige Film dieser Ära in ihr nicht vorkommt: *Wolfgang Staudtes Die Mörder sind unter uns* (1946) war eine Produktion der ostdeutschen Defa und sorgt fast im Alleingang dafür, dass das deutsche Kino der unmittelbaren Nachkriegszeit heute fast ausschließlich mit dem Genre des Trümmers identifiziert wird.

Dass diese Blickverengung bereits von Zeitgenoss_innen wahrgenommen worden war, zeigt *Rudolf Jugerts* erstaunliches Regiedebüt *Film ohne Titel*, das als Metakinospielderlei beginnt: Wir sehen ein ehrgeiziges Filmteam beim Brainstormen, gesucht wird ein frischer, zeitgemässer Stoff, am besten für eine Komödie, aber eine, die «mit beiden Beinen auf dem Boden steht». Klar ist jedenfalls von Anfang an: «Auf keinen Fall drehen wir einen Trümmersfilm.» Wobei eine der Ironien von *Film ohne Titel* darin besteht, dass in der Geschichte, für die sich das fiktionale Drehteam letztlich entscheidet, durchaus Trümmer vorkommen, die allerdings gerade nicht von einer Stunde null und einem Neuanfang zeugen.

Die eher melodramatisch als komödiantisch grundierte Erzählung beginnt in den letzten Kriegsmonaten und spielt zunächst auf dem Anwesen einer wohlhabenden Berliner Familie. Während die Rote Armee näher rückt und die immer rascher aufeinanderfolgenden Luftangriffe Zimmer um Zimmer der Villa in Schutt und Asche legen, verliebt sich Martin (Hans Söhnker), der Sohn des Hauses, in die Haushälterin Christine (Hildegard Knef), eine Bauerntochter. Die Zerstörung, die sich um die beiden herum ausbreitet, erscheint weniger als ein äusserer, historischer Schrecken, denn als ein Korrelat der psychischen Turbulenzen, die vor allem in Martin toben. Die Liebe konfrontiert ihn mit seinem bildungsbürgerlich geprägten Selbstbild; der Krieg fungiert dabei lediglich als Katalysator.

In der zweiten Filmhälfte dreht sich die Situation um. Deutschland ist besiegt, Martins Familie hat zwar nicht alles, aber vieles verloren, er selbst macht sich auf zu Christines Heimatort und verdingt sich auf dem Hof ihrer Familie als Landarbeiter. Auch das nicht aus einer materiellen beziehungsweise historischen Notwendigkeit heraus, sondern als Selbsttest, um herauszufinden, ob er sich für Christine von seinen Gewohnheiten lösen kann. Der Blick richtet sich in diesem vielleicht komplexesten, abgründigsten Film der Trizonien-Reihe konsequent nach innen. Lukas Foerster

Flashback

Spike Jonzes erster Film ist gar kein Film, sondern ein Skateboardvideo. Anmerkungen zu einer medialen Form, die dem Bewegtbild den urbanen Raum noch einmal komplett neu erschliesst und für die der Rezeptionsort Kino höchstens noch ganz am Rand eine Rolle spielt.



Videotage 1991/1992



Video Days (1991) Regie: Spike Jonze

Den Film, der als erster Eintrag in der Filmografie von *Spike Jonze* firmiert, hatten wir, so würde ich viel später erfahren, zunächst im Schaufenster eines kleinen Ladens in Kiel gesehen, auf einem 15-Zoll-Fernseher, ohne Ton. 1991 wird das wohl gewesen sein, aus dem Jahr stammt der 24-minütige Film. Ein Film war das freilich gar nicht, nicht für uns jedenfalls, die wir uns dann gemeinsam eine VHS-Kassette in grauer Papphülle für 60 oder 80 D-Mark gekauft haben. Ein Video eben, ein Skateboardvideo, um genau zu sein. Etwas, das man im Fenster oder Hinterzimmer eines Skateboardladens schaute, das aber selbst vor allem ein Fenster war: auf Moden, Gesten, Musik, die (kaum) nachzuahmenden Skateboardtricks und Fahrstile und vor allem auch auf ein Land und seine Architektur, die Sonne und den Beton Kaliforniens (wo so ziemlich alle professionellen Skateboarder_innen zu leben oder hinzuziehen schienen), die glatt betonierten Strassen und Schulhöfe, die lackierten Bordsteinkanten, die trockenen Wassergräben, auch sie vollständig aus riesigen Betonplatten. Reisevideo, Fashionvideo, *video tutorial*, Motivationsvideo, das angemacht wurde, kurz bevor man selbst rausging, um unbefriedigend asphaltierte Strassen, unebene Bürgersteige und stumpfe Bordsteine mit dem eigenen Skateboard zu bearbeiten.

Video Days, so heisst angemessen der Film, der fünf junge Männer zwischen 14 und 23 beim Skateboardfahren zeigt. Mehr eigentlich nicht. Wenn man

es bewerben wollen würde, könnte man schreiben: ein Klassiker nicht nur des Genres Skateboardvideo, sondern des Sportfilms überhaupt. Aber ein Skateboardvideo stellt die Frage, was das überhaupt sein soll, ein Sportfilm. Heute wie damals werden diese «Filme» als zentrales Markenpromotionsmaterial produziert, sie präsentieren ihr Team aus professionellen und Amateurskateboardern, sind die Sache selbst, zu verkaufender Film, aber auch Werbeclip für die Boards, Schuhe und so weiter.

Video Days wird durch die Namen einiger Beteiligter nachträglich kinofiziert: den späteren Schauspieler *Jason Lee*, den Künstler *Mark Gonzales*, *Spike Jonze*. Die Koinzidenz eines Karriereanfangs verleitet zur Kontinuitätssuche: Der Name Jonze steht hier aber nicht (beziehungsweise noch nicht, das kommt in den Nullerjahren mit den DV-Skateboardfilmen *Yeah Right!* und *Fully Flared* – beide bei Youtube zu sehen) für eine technische oder stilistische Avanciertheit des Videos. Versuche, diskursive oder auch nur stilistische Linien von seinen Skate- in seine Spielfilme zu ziehen, führen nicht allzu weit. Aber Video Days hat seinen Regiecredit anders verdient, es (oder besser gesagt: Jonze) hat das Genre sozusagen narrativ integriert. Video Days besteht, wie so ziemlich jedes nachfolgende Skatevideo (von Tour- oder Wettkampfungeschnitten abgesehen) aus Parts, Abschnitten, in denen ein Skateboarder an unterschiedlichen Orten seine Tricks vorführt, mal einzelne, mal in Kombinationen oder

lines, die Kamera statisch oder bewegt, in *tracking shots*, die selbst von einem Skateboard aus aufgenommen werden. Oft entstehen solche Parts über mehrere Monate. In Rohmaterial auf Youtube kann man mitunter sehen, wie lang es gedauert hat – und wie schmerzhaft es war – einen Trick so zu landen, wie er dann im Video zu sehen ist. (Das Skatemagazin «Thrasher» nennt entsprechende Sektionen in seinem empfehlenswerten Youtube-Kanal «Hall of Meat» und «My War», *you get the idea.*)

Die Dramaturgie folgt den Tricks, nicht den Orten, den Schwierigkeits- und Überwältigungsgraden, nicht der Bewegung durch den Raum (der Stadt zumeist, es geht vor allem um Skateboarding auf der Strasse, weniger in Skateparks oder auf Rampen). Die Montage folgt den Songs oder Musikstücken, hier von den Jackson 5, Dinosaur Jr., Coltrane und alten Skatevideostandards wie Husker Du oder Black Flag. Trotz der Videoauflösung und *low-def*-Ästhetik, der DIY-Credits (die als Videoüberblendung direkt mit der Kamera erstellt wurden) und DIY-«Stunts» (ein Autoabsturz am Ende) hat *Video Days* den Dilettantismus des Genres virtuos gemacht, hat einen Rhythmus etabliert, der die Skater mit individualisierten Musikstücken, kurzen Monologen, Interaktionen und Pranks zu Stars auch jenseits ihrer Skatepersona machte. Jason Lee, der letzte Skater im Video, wurde von *Kevin Smith* für *Mallrats* (1995) angeblich auf der Basis einer kleinen Gesangsdarbietung entdeckt und begann danach eine mittelerfolgreiche Karriere.



«Narrativ integrierend» war vor allem die Creditsequenzenklammer, die *Video Days* eröffnet, schliesst und durchzieht: Das Team formiert sich und fährt in einem blauen Oldsmobile Ninety-Eight Regency durch Südkalifornien, vorbei unter anderem an einer «patriotischen Kundgebung» zur Unterstützung des Irakkriegs, einer dieser amerikanischen Stehdemos am Strassenrand, bei der «Unterstützung für die Truppen» durch Hupen bekundet wird, dazu läuft «Low Rider» von War. Das Ende ist ein *in memoriam*: Der Wagen stürzt nach fröhlichem *drinking and driving* in eine Schlucht. Frühe, nicht mittlere Neunzigerjahre, davon zeugen hier vor allem die Abwesenheit von Rap auf dem Soundtrack, und die Tropen der jungsigen Skateboardadoleszenz, die *Jonah Hills* Mid90s (siehe Julian Hanichs Kritik in *Filmbulletin* 2/19) kürzlich eher nostalgisch inventarisiert als reflektiert hat, sind hier narrativ gebrochen, zumal andere generische Elemente wie *gross-out*-Szenen (Jonze hat später die *Jackass*-Reihe produziert), Polizeibegegnungen und Securityausinandersetzungen fehlen und die Misogynie des notorisch homosozialen Genres respektive der Szene latent bleibt. Das *lowriding* der Videotage blieb darin ein Versprechen, das etwas quer stand zu den Showexzessen und Bro-ismen des Genres wie auch zu den Leistungsschauen der späteren (X-) Gamifizierung des «Sports».

Von den *Video Days* führte ein Weg zu Kinopremieren (ohne Auswertung freilich) von Skateboardvideos, die, wie Jonzes andere Arbeiten im Genre, mit CGI und Green-Board-Effekten, hoher Bildrate und Superzeitlupe oder kurzen Hollywood-Cameos (*Owen Wilson* in *Yeah Right!*) protzen. Und auch in eine Gegenwart des explorativen Fahrens und Filmen, die den hochauflösenden Selbstbildern – die zumeist als Einzeltricks bei Instagram und dann als Kompilationen bei Youtube landen, Kurzfilme mit Bögen, unwahrscheinlichen Skatespots – selbstkomponierten Soundtracks an die Seite stellen. Filme wie *Toxic Planet* oder *New Driveway* (beide bei Youtube) des *Worble*-Teams oder -Kollektivs aus einem der, *for better or worse*, unkalifornischsten – das heisst auch: unskatebarsten – Bundesstaaten, Vermont, in denen sich verstärkt artikuliert, was Skatevideos immer mindestens implizit verhandelt und ausgestellt haben: dass Skateboardfahren und -filmen rollender Urbanismus, *environmentalism* der Stadt ist, Vermessung, Revision, Appropriation von Architektur und Infrastruktur. Nach *Video Days* waren, auch kameralos, alle Tage Videotage. Zumindest mein Blick auf die Stadt hat sich von ihnen nie erholt. Daniel Eschkötter

In der Konkurrenz zweier Blaskapellen spiegeln sich Gesamtgesellschaftliche Konflikte – François-Christophe Marzals *Tambour battant* zeigt, dass das Westschweizer Kino auch Komödie kann.

Frauen und Fanfaren

Rund um den Frauenstreik vom 14. Juni, der landesweit eine ungeahnte Dynamik entfaltete, wurde viel über die späte Einführung des Frauenwahlrechts in der Schweiz gesprochen, das bekanntlich erst 1971 offiziell in der Verfassung verankert wurde. Bereits zuvor hatten neun Kantone Frauen jedoch als vollwertige Bürgerinnen anerkannt, nachdem das Anliegen zunächst in der eidgenössischen Volksabstimmung



Tambour battant mit Jean-Luc Bideau

von 1959 gescheitert war. Zu den Pionieren gehörten, obwohl katholisch und konservativ geprägt, auch die Westschweizer Kantone Waadt und Neuenburg (1959) sowie Genf (1960) und Wallis (April 1970).

Just in den Wochen vor der Abstimmung über das Frauenstimmrecht spielt François-Christophe Marzals im kleinen Walliser Dorf Monchoux situierter *Tambour battant*. Als verbitterter Winzer, der die önologische Kunst der Assemblée nicht wirklich beherrscht, leitet Aloys die lokale Blaskapelle mit mässigem Erfolg. Als das Eidgenössische Musikfest näher rückt, geschieht ein veritabler Putsch: Einige Mitglieder der Blaskapelle scheren aus und gründen ein eigenes Ensemble. Angeführt

werden sie vom Dirigenten Pierre, der ursprünglich aus dem Dorf stammt, aber nach Paris ausgewanderte, um als Popmusiker Karriere zu machen.

Schwarzenbach-Initiative

Marzal, 1966 in Nizza geboren, besuchte Ende der Achtzigerjahre die Genfer Hochschule für Bildende Kunst, die 2006 zusammen mit anderen Kunstschulen in der HEAD (Hochschule für Kunst und Design – Genf) aufging. Er engagierte sich in der freien Szene in Genf und beteiligte sich insbesondere am Kino Spoutnik. Später arbeitete er mit der Filmemacherin *Patricia Plattner* zusammen. 1999 erscheint mit *Attention aux chiens* sein erster Spielfilm, ein surrealer Krimi, der von der Lust des Regisseurs am Genrekino zeugt. Fünf Jahre später dreht er erneut einen Kriminalfilm: Zur Besetzung von *Au large de Bad Ragaz* gehören Mathieu Amalric, Jean-Luc Bideau und Gilles Tschudi.

Nun wagt sich Marzal mit seinem dritten Spielfilm *Tambour battant* an eine Komödie, ein Genre, das in der Westschweiz sonst selten gewählt wird. Im Mittelpunkt steht das Wettstreifen der zwei Musikformationen. Die Story ist von der wahren Geschichte zweier Blaskapellen inspiriert, die Anfang des 20. Jahrhunderts aneinandergerielen, in Chermignon, das heute zur



Tambour battant R: François-Christoph Marzal

Gemeinde Crans-Montana gehört. Das Dorf in *Tambour battant*, Monchoux, wurde hingegen für den Film erfunden (Aussenszenen wurden in Saillon, in der Nähe von Martigny, gedreht). Durch den Kunstgriff, das Geschehen auf die Zeit der Abstimmung über das Frauenstimmrecht zu verlegen, kann auch die Debatte um die zweite Überfremdungsinitiative, die sogenannte Schwarzenbach-Initiative, thematisiert werden.

Die Notwendigkeit der Vielfalt

Die beiden Blaskapellen verkörpern zwei gegensätzliche Ideologien: Winzer Aloys findet, die Frauen sollten sich nicht in die Politik einmischen. Auch ist er der Meinung, Zugewanderte sollten sich mit ihrem Status als billige Arbeitskräfte begnügen. Pierre hingegen ist fortschrittlich eingestellt und offensichtlich durch den Mai 68 und den freiheitlichen Geist der kalifornischen Hippiebewegung geprägt. Was in Monchoux wirklich passiert, ist ein Kampf zwischen rechts und links.

Der Film trifft nach dem Frauenstreik vom 14. Juni den Zeitgeist und erinnert daran, dass die Gleichstellung noch lange nicht erreicht ist. Er verweist aber auch auf den zunehmenden Nationalismus. Während die SVP im Vorfeld der diesjährigen nationalen Wahlen gegen «unkontrollierte Einwanderung» vorgehen will, zeigt *Tambour battant* durch die Metapher der Blaskapelle, dass jedes funktionierende Kollektiv auf Vielfalt beruht.

Der Verleih brachte den Film im Wallis eine Woche früher als in der restlichen Westschweiz heraus. Damit gelang ein ansprechender Start mit über 3 000 Eintritten. *Tambour battant* ist zwar in erster Linie eine örtlich verankerte Komödie, die sich, wie vor



Tambour battant mit Sabine Timoteo

vierzig Jahren *Les petites fugues* von Yves Yersin, auf ein Dorf und einen Kanton beschränkt. Mit seinem universellen Charakter und seinem subtilen Humor, getragen von einer gut austarierten Besetzung (*Pierre Mifsud, Pascal Demolon, Sabine Timoteo, Jean-Luc Bideau*), gelingt es dem Film jedoch mühelos, die ganze Romandie anzusprechen. Während Deutschschweizer Filmschaffende sich öfter an populäre Komödien wagen, sind ähnliche Versuche in der Westschweiz wie erwähnt allzu selten. Hut ab vor François-Christophe Marzal, der die Herausforderung angenommen hat.

Stéphane Gobbo / Le Temps



Monos Regie: Alejandro Landes

Kritiken

S. 32

Diego Maradona
von Asif Kapadia
Stefan Volk

S. 34

Parasite
von Bong Joon-ho
Till Brockmann

S. 37

Monos
von Alejandro Landes
Philipp Stadelmaier

S. 39

Der Búezer
von Hans Kaufmann
Till Brockmann

S. 43

Le daim
von Quentin Dupieux
Lukas Foerster

S. 44

«Eine meiner grössten
Stärken liegt darin,
dass ich nicht weiss,
was ich tue»
Gespräch mit
Quentin Dupieux
John Bleasdale

S. 49

Die fruchtbaren Jahre
sind vorbei
von Natascha Beller
Andreas Scheiner

S. 51

Familia sumergida
von María Alché
Olga Baruk

S. 55

Peter Lindbergh –
Women's Stories
von Jean-Michel
Vecchiet
Tereza Fischer

Diego Maradona



Wunderkind, Volksheld, Skandalnudel – Diego Maradonas bewegtes Leben ist ein dankbarer Gegenstand für ein dokumentarisches Biopic. Asif Kapadia konzentriert sich konsequent auf die grossen Jahre des argentinischen Fussballers beim SSC Neapel.

Asif Kapadia

Es gibt unzählige Arten, einen Menschen zu zerstören. Eine der heimtückischsten ist es, ihn zu vergöttern. Diego Armando Maradonas Leben folgt der berühmten Geschichte von Aufstieg und Fall. Wie ein Hollywood-drehbuch liest sich die Biografie der argentinischen Fussballikone, auch wenn sie noch nicht zu Ende geschrieben ist. Der Junge aus den Elendsvierteln von Buenos Aires entwickelt sich zu einem der grössten Fussballspieler aller Zeiten; für viele ist er bis heute der beste überhaupt.

Mit 21 Jahren wechselt er für eine Rekordablösumme zum FC Barcelona. Dort gewinnt er 1983 zwar den nationalen Pokal, kann aufgrund von Verletzungen und Krankheiten aber nur selten sein Potenzial abrufen. Nach dem verlorenen Pokalfinale 1984 prügelt er sich auf dem Platz mit seinen Gegenspielern. Wenig später wechselt er für eine abermalige Rekordsumme zum italienischen Underdog SSC Neapel. Im zwielichtigen, möglicherweise mit der Camorra verstrickten Klub, dessen Anhänger bei Auswärtsspielen in Norditalien mit «Lavatevi!» («Wascht euch!»)-Rufen gedemütigt werden, blüht er auf. Nachdem er entscheidend dazu beiträgt, dass Argentinien 1986 die Weltmeisterschaft gewinnt, führt er die Neapolitaner 1987 und 1990 zu den beiden ersten italienischen Meistertiteln in der Vereinsgeschichte. 1989 gewinnt er mit Neapel ausserdem den Uefa-Pokal.

In Neapel und Argentinien wird Maradona in dieser Zeit wie ein göttlicher Heilsbringer verehrt. In der Öffentlichkeit kann er kaum einen Schritt machen,

ohne dass er von begeisterten, aufdringlichen Fans verfolgt wird. Der Ruhm geht jedoch mit Ausschweifungen, Eskapaden und Skandalen einher. Bald ist es ein offenes Geheimnis, dass Maradona regelmässig exzessive Partys feiert, Kokain konsumiert, mit Prostituierten verkehrt und sich im Dunstkreis des berüchtigten Giuliano-Clans bewegt. 1986 gerät er wegen seines unehelichen Sohns in die Schlagzeilen.

Solange die neapolitanische Mafia in den Achtzigerjahren ihre schützende Hand über Maradona hält und er sportlich weiter für Furore sorgt, gelingt es ihm, sich trotz aller Gerüchte und Vorwürfe Woche für Woche irgendwie durchzulavieren. Bis Mittwoch feiert und kokost er, danach bereitet er sich umso intensiver auf den Spieltag vor. Dopingproben werden vertauscht, so vermutet es im Nachhinein der damalige Vereinspräsident Corrado Ferlaino. Zugleich betont er freilich, nichts davon gewusst zu haben.

Das längst fragil gewordene Kartenhaus stürzt jäh in sich zusammen, als während der Weltmeisterschaft 1990 Gastgeber Italien und Argentinien ausgerechnet in Neapel aufeinandertreffen. Maradona fordert die neapolitanischen Fans im Vorfeld der Partie indirekt dazu auf, ihn und Argentinien zu unterstützen. Medien und Fans reagieren empört. Sie werfen ihm vor, den inneritalienischen Konflikt zwischen dem armen Süden und dem privilegierten Norden zu schüren. Als Argentinien auch dank eines Treffers von Maradona Italien im Elfmeterschiessen besiegt, kippt die Stimmung ganz. Maradona rückt in den Fokus der Staatsanwaltschaft, und die Mafia wendet sich von ihm ab. Im März 1991 wird ihm bei einer Dopingprobe die Einnahme von Kokain nachgewiesen. Der SSC Neapel löst daraufhin den Vertrag mit ihm auf. Der einst wie ein Messias verehrte Fussballkünstler ist zu einer der meistgehassten Figuren Italiens verkommen.

Der Oscar-gekrönte britische Filmemacher Asif Kapadia (Amy, Senna) übersetzt diese spektakuläre Geschichte in eine ebenso atemlos wie virtuos inszenierte Montage bislang unbekanntem Archivmaterials. Diego Maradona ist nicht der erste Film über den argentinischen Fussballstar. Bereits 2008 war *Emir Kusturica* (Schwarze Katze, weisser Kater) mit Maradona by Kusturica angetreten, den laut eigener Aussage besten Film zu machen, der je über Diego Armando Maradona gedreht wurde. Statt auf solche grossspurigen Sprüche vertraut Kapadia auf die authentische Kraft des bislang unveröffentlichten Archivmaterials, das vor allem aus drei Quellen stammt.

Zum einen sind da die Aufnahmen des Argentiniers *Juan Laburu* und des Italieners *Luigi «Gino» Martucci*, zweier Kameraleute, die Maradona im Auftrag seines Freundes und damaligen Agenten Jorge Cytterspiller in den Achtzigerjahren über mehrere Jahre hinweg begleiteten. Sie zeigen etwa, wie der Fussballstar am Spielfeldrand einen Journalisten bedroht, und sie begleiten den Ballvirtuosen hautnah beim Spiel aus so noch nie gesehenen Perspektiven. Hinzu kommen Bilder von *Gennaro Montuori*, der dem mächtigen Fanclub der Napoli Ultras angehörte, mit Maradona befreundet war und beispielsweise filmte, wie die Mannschaft in der Kabine die Meisterschaft feierte. Schliesslich erhielten



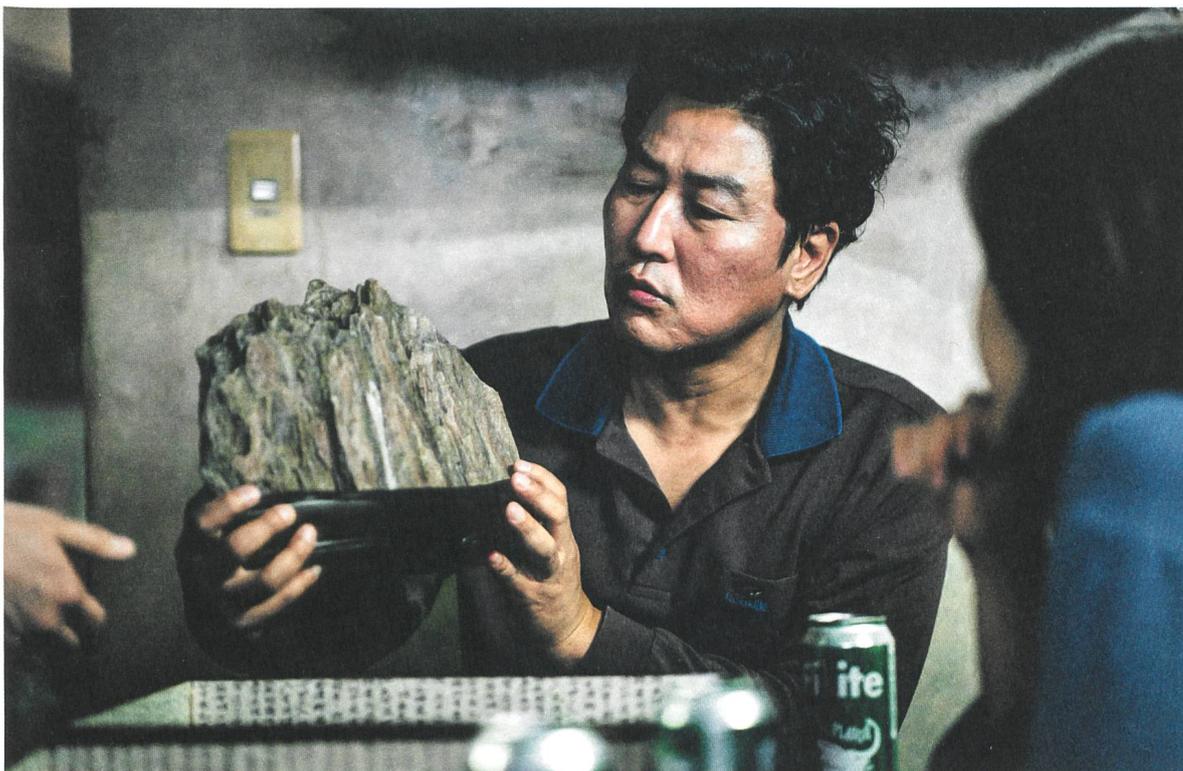
Diego Maradona Regie: Asif Kapadia



Parasite Regie: Bong Joon-ho



Diego Maradona Schnitt: Chris King



Paradise mit Song Kang-ho

die Filmemacher auch Zugriff auf das private Filmarchiv von Maradonas Exfrau *Claudia Villafañe*, sodass man den Superstar zwischendurch zu Hause erlebt, wie er mit seinen kleinen Kindern spielt.

Insgesamt ergibt sich daraus ein visuell grobkörniges, aber dramaturgisch fein gesponnenes Porträt, das Maradona in seiner Zeit in Neapel als eine nahezu gesplante Persönlichkeit interpretiert: fussballerisch genial, gefeiert, verehrt, gleichzeitig aber eine Marionette der Camorra, drogensüchtig, masslos, egozentrisch. Vom eigenen Grössenwahn überfordert. In den klugen und nur mit Bedacht eingestreuten Off-Kommentaren, in denen ehemalige Weggefährten, aber auch Maradona selbst zu Wort kommen, formuliert dessen einstiger Personaltrainer Fernando Signorini den Zwiespalt so: «Mit Diego würde ich bis ans Ende der Welt gehen, aber mit Maradona nicht einen Schritt.»

Kapadia bündelt dank *Chris Kings* grandioser Montage Unmengen von Filmmaterial zu einem atemberaubenden Stück Zeitgeschichte. Packend ist das beileibe nicht nur für Fussballfans. Unvergessen sind noch immer die beiden mit der «Hand Gottes» und dem «WM-Tor des Jahrhunderts» erzielten Treffer im Viertelfinale gegen England bei der Weltmeisterschaft 1986, die Maradona auch als eine Art Revanche für den verlorenen Falklandkrieg verstanden wissen wollte.

Dass die politische Haltung des Fussballers ansonsten meistens im Ungefähren bleibt, seine Begeisterung für Fidel Castro und Che Guevara überhaupt nicht anklingt, liegt daran, dass sich die Filmemacher konsequent auf die Zeit in Neapel konzentrieren. Vieles andere aus der schillernden Biografie Maradonas, der ja anders als die Sängerin Amy Winehouse oder der Rennfahrer Ayrton Senna, denen sich Kapadia post mortem annäherte, noch lebt, lässt der Film ausser Acht, oder es scheint nur in kurzen, schlaglichtartigen Einblendungen auf. Tatsächlich tut diese beschränkende Auswahl dem Streifen gut. So bildet er eine narrative Einheit und erzählt eine in sich stimmige, abgeschlossene Geschichte. Eine Geschichte allerdings, die trotz der vielen Blicke hinter die Kulissen oft rätselhaft anmutet. Viele Fragen bleiben offen. Aus dramaturgischer Sicht muss das kein Fehler sein. Eine gute Erzählung überlässt es dem Publikum, geeignete Antworten zu finden. Als historische Dokumentation aber greift Diego Maradona zu kurz. Die Faszination ist geweckt, die Analyse muss erst noch folgen.

Stefan Volk

- Regie: Asif Kapadia; Schnitt: Chris King; Musik: Antonio Pinto.
Produktion: Film4, Lorton Entertainment, On The Corner Films.
Grossbritannien 2019. Dauer: 130 Min. Verleih: DCM Filmdistribution

Parasite



«Eine Komödie ohne Clowns und eine Tragödie ohne Bösewichte» – Bong Joon-ho
Cannes-Siegerfilm bespielt die Klaviaturen mehrerer Genres und zieht nicht nur seinen Figuren, sondern auch uns gleich mehrmals den Boden unter den Füßen weg.

Bong Joon-ho

Der Familie von Vater Ki-taek fehlt es nicht an praktischem Sinn: Wenn die Strasse vor ihrer Kellerwohnung gegen Insekten desinfiziert wird, lassen sie die ebenerdigen Fenster sperrangelweit offen. Zwar husten sie bald in den dichten Qualm, der sie umgibt, doch immerhin versprechen sie sich davon eine kostenlose Beseitigung des Ungeziefers, mit dem sie ihre vier heruntergekommenen Wände, irgendwo in einer unbestimmten südkoreanischen Stadt, teilen. Der schauerliche Zustand und die beengte Wohngeografie werden uns mit einem simplen erzählerischen Einfall gleich zu Anfang vor Augen geführt: Sohn Ki-woo sucht mit ausgestrecktem Arm jeden Winkel der modrigen Bleibe ab, um ein Paar Linien Wifi-Empfang zu ergattern, da ein blöder Nachbar sein offenes Netz kürzlich mit einem Passwort geschützt hat, sodass die Familie nun auch noch den digitalen Notstand erdulden muss.

Dennoch kommt kein Hauch von Verzweiflung auf. Keine Klagelieder sind zu vernehmen. Mit mal stoischer, mal sarkastischer Trotzigkeit, mit Frohmüt, Improvisationskunst und dem Falten von Kartonschachteln für einen Pizzalieferanten kommt man gemeinsam über die Runden. Hilfreich ist die Lebensmaxime des Vaters, der rät, man solle keine Pläne schmieden, denn wo kein Plan sei, könne auch nichts schiefgehen.

Diese unbegründete und doch nicht ungesunde Gelassenheit wird bald belohnt: Ein Schulfreund verschafft Ki-woo ein Vorstellungsgespräch als Nachhilfelerhrer für die Tochter einer reichen Familie. Mithilfe manierlicher Bravheit und einem von seiner Schwester

Ki-jung gefälschten Diplom schafft es Ki-woo sofort, das Vertrauen der Familie Park und damit die Anstellung zu ergattern. Doch das ist erst der Anfang. Schon bald empfiehlt Ki-woo, für das künstlerisch begabte doch psychisch angeschlagene Söhnchen der Parks eine bekannte Kunstpädagogin zu beschäftigen: So findet unter falscher Identität auch Ki-jung eine gut bezahlte Anstellung. Mit hinterhältigen Tricks sorgen die Geschwister dafür, dass der Chauffeur und selbst die langjährige, grosses Vertrauen genießende Haushälterin der Familie entlassen werden. An ihrer Stelle – wiederum mit geschummeltem Lebenslauf und unter falscher Identität – werden Vater Ki-taek und Mutter Chung-sook in den Haushalt der Parks aufgenommen.

Damit sind die dramaturgischen Karten aus- und offengelegt: Jeweils ein Quartett bestehend aus Vater, Mutter, Sohn und Tochter; eine reiche und eine arme Familie unter einem Dach, eine (vermeintlich) bestimmende und eine dienende. Regisseur Bong Joon-ho kann nun seine Vorliebe, Genres zu durchmischen, voll auskosten. Streckenweise bewegen wir uns auf dem Parkett der Komödie, in ernsteren Momenten blitzt schon fast die Sozialstudie auf, dann wieder, wenn die parasitäre Familie aufzufliessen droht, wird Parasite zum Thriller, der das Wissensgefälle zwischen Figuren und Zuschauer_in aufreibend zu nutzen weiss. So ist man hin- und hergerissen, mal lacht man laut, mal darf man sich entspannt zurücklehnen, um dann durch eine unerwartet exzessive Szene wieder aufgerüttelt zu werden.

Während die anfangs beschriebene Kellerwohnung eher farbenfroh daherkommt und mit den Raumkomprimierenden Objektiven längerer Brennweite gefilmt wurde, erstrahlt das Haus der Parks in der perspektivischen Weitwinkelästhetik, wie sie für die Architekturfotografie typisch ist. Die Parks leben in Räumen, die ebenso grosszügig bemessen wie geizig eingerichtet sind, mit jener elegant-trostlosen Schlichtheit, die sich für moderne Baukunst geziemt. Beton, Glas und Holz bestimmen die Farbpalette; in diesen Gemächern würde Ungeziefer an Sauberkeit verhungern.

Im Science-Fiction-Film *Snowpiercer* nutzte Bong die Horizontale eines futuristischen Zuges, um die gesellschaftliche Kluft zu verdeutlichen: Die Wohlhabenden reisten vorne, die ärmeren Schichten hinten. Parasite hingegen zelebriert die Vertikale: Die Wohnung der Bediensteten liegt nicht nur halb unter der Erde, sondern im Ort auch ganz unten. Von da muss man viele Treppen steigen, um zu den Parks zu gelangen. Im Keller ihrer Villa halten sich nur die Angestellten auf, und darunter befindet sich sogar noch ein zweiter Keller. Dazu gleich mehr.

Trotz aller visuellen Metaphorik und der auf den ersten Blick recht simplen Figurenkonstellation tischt Bong uns keine simple Gesellschaftsallegorie auf, in der sich eine ausbeuterische Schicht von Wohlhabenden und eine geknechtete von Mittellosen gegenüberstehen. Zwar ist Ki-taeks Familie, wohl dank den dauernden Anpassungsnoten im Überlebenskampf, um einiges gewiefter als die Parks, und Chung-sook hat teilweise recht mit ihrer Feststellung, reiche Leute seien naiv. Doch gleichermassen fehl am Platz wäre

es, in Bongs Film die so gern postulierte Umkehrung der Machtstruktur zu erkennen, die in jedem Diener einen versteckten Meister sieht.

Schon die Sympathieverteilung ist nicht so eindeutig, wie man vermuten könnte. Die Parks sind eigentlich ganz nette Leute, das finden sogar ihre Bediensteten. Zwar meint Herr Park einmal, er schätze an seinem Chauffeur, dass er freundlich und unmittelbar sei, doch nie «die Linie überquere», was für seine soziale Hochnäsigkeit spricht, dennoch behandeln er und seine Frau ihr Personal nicht besonders unfair oder gar unmenschlich. Andererseits sind Ki-taek und seine Familie nicht grade Vorkämpfer_innen des solidarischen Klassenbewusstseins. Egoistisch und gefühllos räumen sie die vorigen Angestellten aus dem Weg. Und als eines Nachts, in Abwesenheit der Parks, die ehemalige Haushälterin wieder auftaucht und offenbart, dass in einem geheimen Verlies unterhalb des Kellers noch ihr Mann wohne, den sie dringend mit Nahrungsmitteln versorgen müsse, entbrennt erst recht ein Kampf auf Leben und Tod – zuerst nur innerhalb der Unterschicht, am Schluss des Films, bei einem Gartenfest der Parks, auf allen Fronten.

Wenn Parasite in Cannes als erster koreanischer Film mit der Goldenen Palme ausgezeichnet wurde, dann wohl auch, weil er ein originelles, komplexes, gewiss bizarr überdrehtes, doch in seiner Brüchigkeit allgemeingültiges Gesellschaftsbild entwirft. Bong Joon-ho ist gleichwohl nicht an einem moralischen Fingerzeig interessiert. Er selbst charakterisiert sein Werk als «eine Komödie ohne Clowns und eine Tragödie ohne Bösewichte». Alle Figuren sind auf ihre Weise gefangen und befangen, sei es von materiellen und psychischen Nöten, sei es von Erziehung und sozialem Druck, sei es von rauen tierischen Impulsen oder sublimen Lifestylevorgaben der Konsumgesellschaft. Offensichtlich erkämpft sich niemand seinen Weg ganz für sich allein, ohne andere zumindest ein bisschen auszunutzen. Jeder Mensch ist auf seine Weise ein Parasit.

Till Brockmann

→ Regie: Bong Joon-ho; Buch: Bong Joon-ho, Han Jon-won; Kamera: Hong Kyung-pyo; Schnitt: Yang Jinmo; Production Design: Lee Ha-jun; Musik: Jung Jaeil. Darsteller_in (Rolle): Song Kang-ho (Ki-taek), Lee Sun-kyun (Mr. Park), Jo Yeo-jeong (Mrs. Park), Choi Woo-sik (Ki-woo), Jang Hye-jin (Chung-sook), Park So-dam (Ki-jung). Produktion: Barunson E&A, CJ Entertainment, TMS Entertainment u. a. Südkorea 2019. Dauer: 132 Min. CH-Verleih: Filmcoopi Zürich, D-Verleih: Koch Films



HELVETAS

HELVETAS CINEMA SUD

Anzeige

DAS SOLARBETRIEBENE OPENAIR-KINO

2./3.	KÖNIZ → EICHHOLZ	21:30 UHR
AUG.	2.8. RAFIKI 3.8. SIBEL	
4./5.	NIDAU → SEEMÄTELI	21:30 UHR
AUG.	4.8. RAFIKI 5.8. SIBEL	
6./7.	THUN → INSELI KEHR	21:15 UHR
AUG.	6.8. RAFIKI 7.8. SIBEL	
9./10.	LENZBURG → ZIEGELACKER	21:15 UHR
AUG.	9.8. RAFIKI 10.8. SIBEL	
11./12.	BADEN → TRIEBGUET	21:15 UHR
AUG.	11.8. RAFIKI 12.8. SIBEL	
14./15.	AARAU → SCHLOSSPLATZ	21:00 UHR
AUG.	14.8. RAFIKI 15.8. SIBEL	
16./17.	RAPPERSW.-JONA → KAPUZINERZIPFEL	21:00 UHR
AUG.	16.8. RAFIKI 17.8. SIBEL	
18.	HORGEN → PARKBAD SEEROSE	21:00 UHR
AUG.	18.8. RAFIKI	
20./21.	WEESEN → LAGO MIO	20:45 UHR
AUG.	20.8. RAFIKI 21.8. SIBEL	
22./23.	KÜSNACHT → KANTONSSCHULE, HOF	20:45 UHR
AUG.	22.8. RAFIKI 23.8. SIBEL	
25./26.	ST. GALLEN	20:45 UHR
AUG.	25.8. → PIC-O-PELLO-PLATZ RAFIKI	
	26.8. → GALLUSPLATZ SIBEL	
27./28.	FRAUENFELD → BOT. GARTEN	20:45 UHR
AUG.	27.8. RAFIKI 28.8. SIBEL	
29./31.	WETZIKON → JÖRG-SCHNEIDER-PARK	20:30 UHR
AUG.	29.8. RAFIKI 31.8. SIBEL	
1./2.	BASEL → SCHÜTZENMATTPARK	20:30 UHR
SEPT.	1.9. RAFIKI 2.9. SIBEL	

**EINTRITT FREI - KOLLEKTE
EIGENE SITZGELEGENHEIT MITNEHMEN**

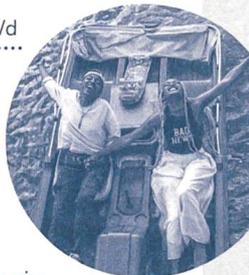
WETTER UNKLAR? CINEMASUD.CH

@helvetas_ch f /Helvetas

RAFIKI

Wanuri Kahiu, Kenia 2018, 82 Min, Ov/d

Die Familien von Kena und Ziki, zwei jungen Frauen aus Nairobi, stammen aus verschiedenen politischen Lagern und gesellschaftlichen Schichten. Trotzdem freunden sie sich an und merken bald, dass sie Gefühle füreinander entwickeln. Doch vor ihren Familien und der Gesellschaft Kenias müssen sie ihre Liebe geheim halten, was ihnen nur eine Zeit lang gelingt.



SIBEL

G. Giovanetti & Ç. Zencirci
Türkei 2018, 95 Min, Ov/d

Sibel lebt in einem türkischen Bergdorf. Sie ist seit ihrer Kindheit stumm, kann jedoch in einer in der Region verbreiteten Pfeifsprache kommunizieren. Die junge Frau widersetzt sich den patriarchalen Strukturen der Dorfgemeinschaft und verbringt viel Zeit alleine in den Wäldern auf der Suche nach einem Wolf, der dort den Gerüchten nach umherstreift. Dabei trifft sie auf einen Fremden, der sich in den Wäldern versteckt.



CINEMASUD.CH

Anzeige



**Schweizer
Filmjahrbuch**

Was macht einen guten Film aus? Was einen missglückten? Sind die Kriterien bei einem Schweizer Film andere als bei einem aus Österreich oder aus Hollywood? Welche Rolle spielt dabei die Filmkritik, die Filmbildung oder gar die Zensur? Mit welchen Mitteln versucht die Filmförderung, die Qualität der geförderten Filme sicherzustellen? Mit welchen Filmschulen oder Festivals?

In Vorbereitung für 2020 CINEMA #65 Skandal

**Cinema 64: Qualität | Schweizer Filmjahrbuch | 216 S.,
Pb. | zahlr. Abb. | € 25,00 / Sfr 32,00 UVP
ISBN 978-3-89472-615-7**

www.schueren-verlag.de **SCHÜREN**

Anzeige

Monos



Dauerhaft schmutzig sind die Monos, sonst erfahren wir wenig Konkretes über sie. Doch gerade in seiner Abstraktion offenbart Alejandro Landes' Film etwas über die Bedingungen einer globalen Jugend in einer Welt ohne Morgen.

Alejandro Landes

Sie nennen sich Rambo, Schlumpf, Lady, Wolf, Bigfoot und Bum-Bum und leben auf einem Plateau in den Bergen, inmitten von Kälte, Nebel und Schlamm. Sie arbeiten für eine «Organisation» und bereiten sich vor. Worauf? Auf eine Mission, einen Krieg, den Feind, den Tod. Es geht hart zu unter ihnen. Wer Geburtstag hat, wird vor der Gratulation von allen mit einem Gürtel verprügelt. Sie sind jung, wie jung, weiss man nicht, aber aussehen tun sie wie Teenager. Wie halbe Kinder. Sie nennen sich «Monos».

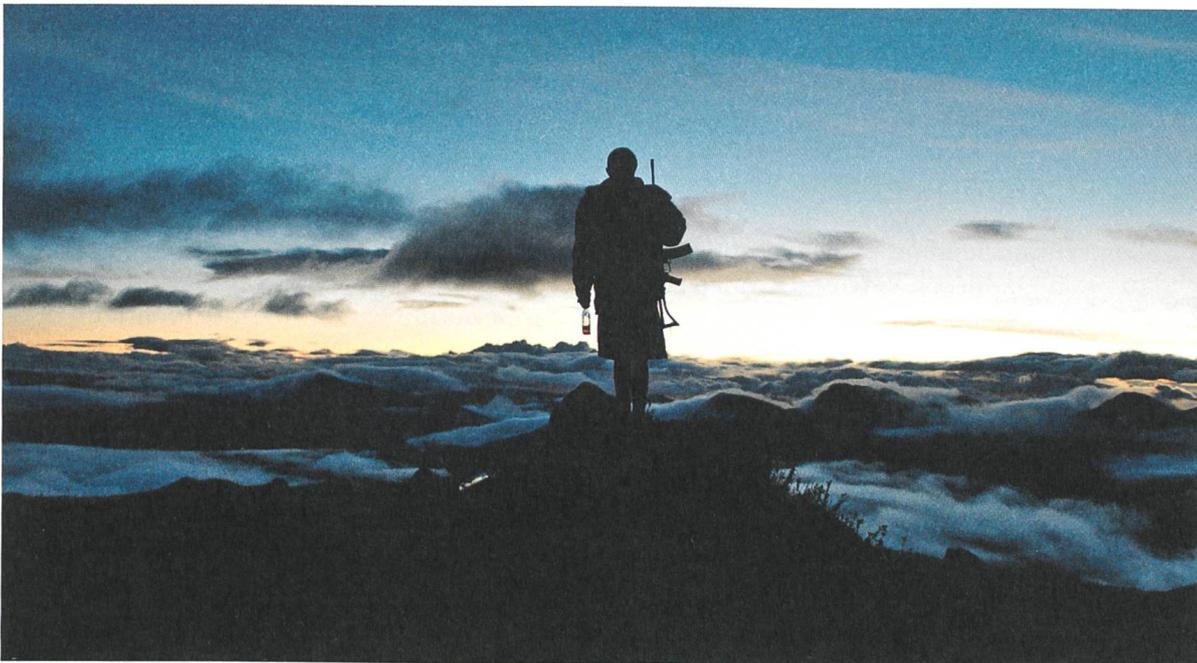
Ein Kommandant kommt zu Besuch. Ein kleines, drahtiges Kerlchen mit Waschbrettbauch und lauter Stimme, der die Monos antreten lässt, sie inspiziert und an ihre Pflichten erinnert: sich gewissenhaft auf ihre (para-)militärischen Aufgaben vorzubereiten. Der Kommandant hat eine Kuh mitgebracht. Auch sie hat einen seltsamen Namen: Shakira. Wie die Sängerin. Die Kuh, erklärt der Offizier (aber eigentlich schreit er nur die ganze Zeit), gibt Milch; wenn man sie nicht melkt, explodiert sie. Die Monos machen eine andere Erfahrung: Wenn man auf eine Kuh schießt, stirbt sie. Sie lernen ausserdem, dass ihr Fleisch besser schmeckt als ihre Milch. In einer naturalistischen Szene wird sie zerlegt und ausgeweidet, man will ja nichts verkommen lassen. Ab diesem Punkt bricht die Gruppe auseinander. Der Anführer, Wolf, übernimmt die Verantwortung, indem er sich erschießt. Sein Nachfolger, Bigfoot, entwickelt separatistische Tendenzen, will sich von der Mutterorganisation absetzen. Die Rohheit und Gewalt, die von den Monos

ausgeht und von der Welt, in der sie leben, richtet sich in letzter Instanz gegen sie selbst.

Was soll man mit diesem Film anfangen? Abgesehen von der Gewalt wird nichts spezifiziert – weder die Namen der «Organisation» oder der Kriegsparteien noch die «richtigen» Namen der Kämpfer_innen. Die Monos haben eine (ihrerseits namenlose) «Doctora» in ihre Gewalt gebracht, offenbar eine Geisel, für die man Lösegeld verlangen könnte, aber bis auf ein kurzes Funkgespräch der Geisel mit Leuten, die ihre Identität überprüfen, kommt es in dieser Richtung zu keinerlei Fortschritten. Wer nach einem geografischen Marker sucht, mag sich daran orientieren, dass in diesem Film des kolumbianisch-ecuadorianischen Regisseurs Alejandro Landes, der in diesem Jahr erst in Sundance und dann im Panorama der Berlinale gezeigt wurde, Spanisch gesprochen wird. Offensichtlich sind wir in einem mittel- oder südamerikanischen Land. Auf Spanisch heisst «mono» «Affe».

Alles bleibt abstrakt, alles entwickelt sich in einem abstrakten Milieu. Dieses Milieu ist die Natur: das Bergplateau und der Dschungel; die kahle Leere und die wuchernde Überfülle; darin die «Affen». Die Monos sind in engem Kontakt mit diesem Milieu, das sie überzieht wie Flechten und Moos. Sie wälzen sich im Schlamm, essen Pilze, die auf einem Kothaufen der Kuh gewachsen sind. Sie sind dauerhaft schmutzig. Der zweite Teil des Films, der im Dschungel spielt, wird, nicht zuletzt wegen des Martyriums der Doctora, zu einer wahren Tour de Force, während der man sich immerfort denkt: Eine Dusche würde jetzt allen gut-tun. So wird deutlich: Die Akteure sind (wie) Tiere, die auf Reize reagieren, von Impulsen gesteuert werden und mit Brutalität wenig Probleme haben. In Landes' Film geht es mit seinen abstrakten (Deck-)Namen, die jeder eindeutigen Benennung ausweichen, sie verdecken und überlagern, um eine «Politik der Natur», um eine Politik dessen, was keinen Namen hat: eine Politik des Namenlosen, in der nicht gesprochen, sondern immerfort und brutal gehandelt wird.

Dies erinnert an moderne Klassiker wie Joseph Loseys *Figures in a Landscape* (1969), in der zwei Männer von einem Hubschrauber durch eine Wüste gejagt werden, ohne dass man irgendetwas über die Hintergründe erfährt; oder an die grosse surreale Kriegspantomagorie *Apocalypse Now* (1979): Wie Captain Willard am Ende von Coppolas Film, färben sich die Monos die Gesichter schwarz und verschmelzen mit dem Dschungel, mit der Nacht, mit diesem Naturmilieu, das sie ganz und gar überzieht. Auch gibt es Momente, die die Erinnerung an Filme von Apichatpong Weerasethakul wachrufen, mit ihren Gespenstern und fluoreszierenden Tigern, vor allem wenn gegen Ende der Dschungel immer wieder durch den Viewer von Nachtsichtgeräten gefilmt wird und die Wahrnehmungen phantomhaft erscheinen. *Monos* ist, wie Coppolas auf Joseph Conrad basierender Film, eine Reise ins «Herz der Finsternis». Aber diese Finsternis ist nicht (mehr) die Finsternis einer Welt der Moderne mit ihren Kriegen, ihren Phantasmen, ihrer Trauer um jede Form von transzendentaler Bedeutung.



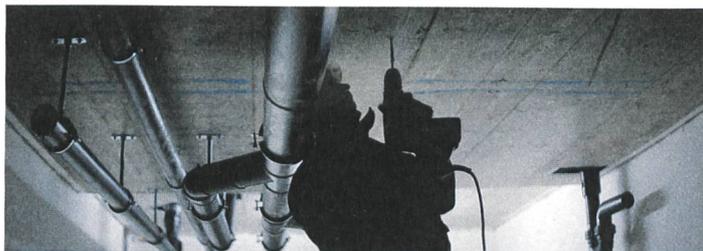
Monos Regie: Alejandro Landes



Monos Kamera: Jasper Wolf



Der Búezer mit Joel Basman



Der Búezer Regie: Hans Kaufmann



Monos mit Karen Quintero, Julianne Nicholson

Die Monos bilden eine Gruppe, die typische Züge «toxischer» und gewalttätiger Männlichkeit aufweist. Aber es handelt sich nicht um eine reine Männerbande. Es sind Frauen darunter und queere Figuren. In einer Szene tanzen sie im nächtlichen Feuerschein und ballern in der Gegend herum. Sofort denkt man an eine Reihe anderer Filme. An *Alipato* (2016) von Khavn de la Cruz, mit seinen schrillen kriminellen und mörderischen Freaks in den Slums von Manila; an Bertrand Mandicos *The Wild Boys* (2017), mit seiner Bande «wilder Jungs», die erst ihre Lehrerin vergewaltigen und ermorden und sich später in Frauen verwandeln (und von Frauen gespielt werden). Wie in *Monos* gibt es auch in diesen Filmen Szenen, in denen es im Schein eines nächtlichen Feuers zu Exzessen kommt: der Freude, der Sexualität, der Gewalt.

So partizipiert *Monos* an einer aktuellen Bilderwelt, in der Jugend, Diversität und Verrohung in eins fallen. Diversität ist in diesen Filmen nicht mehr etwas, was erst noch eingefordert werden muss, sondern was längst Realität ist und was sich ganz natürlich mit dem Schmutz, dem Elend, der Brutalität vermischt. Der Film erforscht die Finsternis der heutigen Welt, deren diverse Kinder in jedem Sinne Soldaten sind, Kindersoldaten, die gegen eine Bedrohung kämpfen, die ebenso abstrakt wie konkret ist. Diese Bedrohung hat sich in ihre Körper eingeschrieben und bestimmt ihre Handlungen, lässt ihre Brutalität notwendig erscheinen – aber gleichzeitig ist sie schwer zu konfrontieren. Auf einem Planeten, der der Zerstörung preisgegeben ist, sind die *Monos* wie Primaten, die um ihr Überleben kämpfen und die dabei in die Logik einer Zivilisation, die von der Zerstörung der Natur gesteuert wird (vom Klimawandel), nicht mehr integriert werden können. Die Natur, das ist ein Sekret, das sie überzieht und stigmatisiert, eine abstrakte politische Identität (so etwas Abstraktes wie: «Rettet den Planeten»), die sie in einen (abstrakten) dunklen, aussichtslosen Kampf ohne klar bestimmbareren Gegner schickt. Die Frage, was man mit diesem Film von Alejandro Landes anfangen soll, verdeckt eine andere: Was fängt man mit den Kindern von heute an, wenn man eine Welt vorbereitet, die kein Morgen mehr kennen soll?

Philipp Stadelmaier

→ Regie: Alejandro Landes; Buch: Alejandro Landes, Alexis Dos Santos; Kamera: Jasper Wolf; Schnitt: Ted Guard, Yorgos Mavropsaridis, Santiago Otheguy; Make-up: Andres Ramirez; Musik: Mica Levi. Darsteller_in (Rolle): Sofia Buenaventura (Rambo), Julian Giraldo (Wolf), Karen Quintero (Lady), Laura Castrillón (Sueca), Deiby Rueda (Smurf), Paul Cubides (Dog), Sneider Castro (Boom Boom), Julianne Nicholson (Doctora). Produktion: Stela Cine, Le Pacte, Counter Narrative Films u. a. Kolumbien, Argentinien, Uruguay, Niederlande, Deutschland, Schweden 2014. Dauer: 102 Min. CH-Verleih: trigon-film

Der Búezer



Ein Zürcher Travis Bickle? Nicht ganz, aber Hans Kaufmanns eindrückliches, ohne Fördergelder realisiertes Debüt eröffnet dem Schweizer Filmschaffen eine aufregende neue Perspektive.

Hans Kaufmann

Schon wieder ein Film über die Arbeiterklasse! Nein, man könnte diese Besprechung kaum irriger beginnen: Beschäftigte im sekundären Sektor (wird dieser Begriff in der Schule heute noch gelehrt?) geben nicht den Typ Hauptfigur ab, mit dem man das grosse Kinopublikum lockt. Arbeiter_innen als Thema sind im Schweizer, aber auch im internationalen Filmschaffen – vielleicht mit Ausnahme einiger Schwellenländer –, in den letzten Jahrzehnten klar unterrepräsentiert. Die Sechziger- und Siebzigerjahre sind längst vorbei. Nur der britische Arthousefilm durchleuchtet noch gelegentlich das Schicksal dieser Gesellschaftsschicht. Bei gefühlt der Hälfte dieser Werke heisst der Regisseur *Ken Loach*.

Wenn wir nicht gar bei den Superhelden sind, sondern bei Filmen aus dem gesellschaftlichen Alltag, taugen protzige Manager, gerissene Finanzhaie, Informatikerinnen, Marketingexpertinnen und Wellness-trainer am besten, um den Zeitgeist im Kino zu bedienen, doch auch die altbewährten Lehrer, Ärztinnen, Journalistinnen und Kulturschaffenden sowie natürlich Polizisten dürfen noch ihren Dienst als Hauptfigur tun. Fabrik- oder Bauarbeiter sind nicht nur von der grossen Leinwand, sondern auch aus unserem Bewusstsein verschwunden: Sie passen nicht ins Informationszeitalter. Eigentlich wollen wir nicht einmal ihre Selfies sehen.

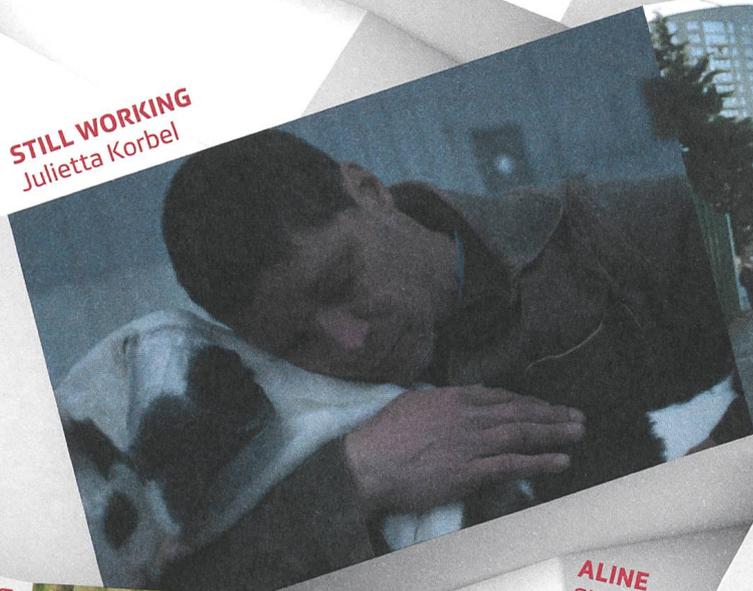
Der Búezer heisst Patrick Signer, doch alle nennen ihn Sigi. Er lebt in Zürich, ist etwas über zwanzig und Sanitärinstallateur. Er arbeitet meistens auf dem Bau und manchmal für Walter, der ihm schwarz ein

LOCARNO FILM FESTIVAL

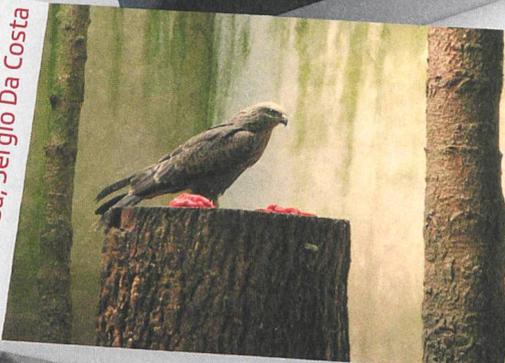
07.-17.08.2019

BAGHDAD IN MY SHADOW
Samir

STILL WORKING
Julietta Korbelt



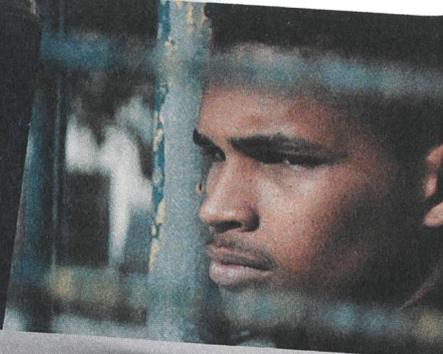
L'ILE AUX OISEAUX
Maya Kosa, Sérgio Da Costa



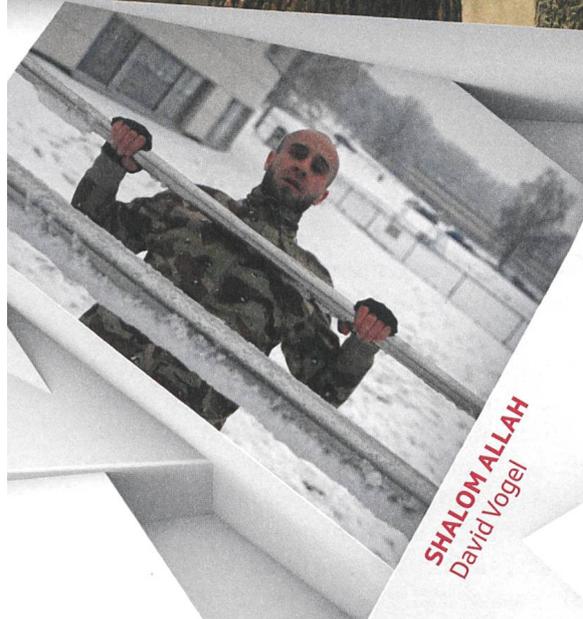
ALINE
Simon Guélat



O FIM DO MUNDO
Basil Da Cunha



SHALOM ALLAH
David Vogel



LOVE ME TENDER
Klaudia Reynicke



FÜR DEN SCHWEIZER FILM

SRG SSR

paar Jobs in Rotlichtmilieu-Wohnungen verschafft, um ihm dann «es Couvertli» zuzustecken. Sigi wohnt allein, seine Eltern sind vor ein paar Jahren verstorben. Wenn er nach Hause kommt, duscht er, setzt sich aufs Bett und kifft erst mal eins – um runterzukommen.

Sigis Leben ist genauso öde, wie sich dessen Schilderung anhört. Doch er erwartet nicht viel mehr, ist nicht aufgebracht gegen irgendeine Elite oder bereit für einen Kampf gegen «das System». Er gehört auch nicht zu den *angry white men*, die diesseits und jenseits des Atlantiks den Stosstrupp der Populist_innen stellen. Dafür ist er zu jung und vor allem zu schüchtern und zu zart besaitet. Wenn er mit etwas zu kämpfen hat, dann mit dem Frust, keine Freundin zu haben.

Der verschärft nicht nur seine Einsamkeit, sondern isoliert ihn in der Machowelt seiner Kumpels auf dem Bau: Wenn die sich unterhalten, geht es bei jedem vierten Satz mal nicht ums F***en – allerdings ist klar, dass das gruppenspezifische Sprücheklopfen und das Feiern des eigenen Rammertums eher der Verunsicherung entspringen als einem erfüllten (Sexual-)Leben. Sigi hört dennoch auf ihren Rat, versucht es mit Tinder und hat prompt ein erstes Date. Er begeht den Fehler, der jungen Frau, die bei einer Werbeagentur arbeitet und solides Marketingkauderwelsch von sich lässt, die Wahrheit zu sagen: Er sei ein Büezer. Schnell sitzt er wieder allein am Tisch. Dann lernt er Hannah auf der Strasse kennen, die ihn spontan zu einer Party einlädt. Diese findet an einem Sonntag statt und versammelt joviale junge Menschen, die dressiert ausgelassen Jesus Christus besingen. Nun sitzt Sigi erst recht in einer ideologisch-erotischen Zwickmühle.

Hans Kaufmanns erstaunlichem Erstlingswerk gelingt es, das psychologische Profil seiner Hauptfigur, die von *Joel Basman* glänzend verkörpert wird und dem Darsteller auf den fragilen Leib geschrieben wurde (Basman ist zudem als ausführender Produzent gelistet), mit einem ökonomischen und gesellschaftspolitischen Kontext zu verbinden. Die postpubertäre Männlichkeitskrise und die Orientierungslosigkeit mögen zwar generationale Allgemeingültigkeit besitzen, doch sie werden durch das soziale Umfeld zusätzlich und schmerzlich potenziert. Es sind weniger die Produktionsverhältnisse, die die Arbeiter_innen in der heutigen Klassenhierarchie ausgrenzen, als das immer dominierendere und medial befeuerte Lifestylecredo. Wer heute hip sein will, muss nicht nur Geld und Bildung aufweisen, sondern auch den richtigen Yogalehrer kennen und wissen, dass der Aperol Spritz schon seit ein paar Jahren out ist.

Kaufmann hat seinen Film mit einem minimalen Budget und ohne Unterstützung öffentlicher Fördergremien finanziert. Viele Schauspieler_innen und Techniker_innen gehören zum Bekannten- und Freundeskreis und haben für einen bescheidenen oder sogar ohne Lohn mitgearbeitet. Drehtage und produktionseller Aufwand waren begrenzt. Doch die kargen Mittel, die unmittelbare, aber elegante Handkamera von *Pascal Walder* und die Kenntnis des Teams vom Zürcher Mikrokosmos verleihen dem Film Authentizität. Für Einheimische und Zugezogene hat die filmische Topografie einen genüsslichen Wiedererkennungswert:

Sigi wohnt irgendwo draussen beim Triemli, weil er sich eine Wohnung im Zentrum nicht leisten kann; das Tinder-Date trifft er in einer Szene- und Cocktail-schlürflokal, das zu den offiziellen Schnösel- und Tus-sentreffs der Limmatstadt gehört; Hannah begegnet Sigi auf dem historischen Büezer-/Helvetiaplatz; nicht weit davon, im Milieu, trinkt er mit Walter ein Bier, genau dort, wo das Milieu eben sein Bier trinkt.

Was dem Film weniger guttut, ist die dramatische Beschleunigung gegen Ende. Vielleicht, weil sie in dieser Wucht erzählerisch gar nicht notwendig ist und daher etwas forciert wirkt: So etwa, wenn der Vaterersatz Walter als Zuhälter und Menschenschänder sein wahres Gesicht zeigen muss. Auch die dampfkoch-töpfige Explosion der Hauptfigur, mehr wollen wir hier nicht preisgeben, gerät bei der zuvor so sorgfältig aufgebauten Charakterstudie einer labilen und doch liebe-vollen Persönlichkeit nicht vollkommen überzeugend.

Amüsant hingegen und in ihrer fast schon plagiierenden Frechheit wohl auch ironisch zu werten, ist die Anlehnung dieses kleinen Erstlingswerks an ein grosses der Filmgeschichte: Scorseses *Taxi Driver*. Obwohl dort die Hauptfigur Bickle als Vietnamveteran unter vollkommen anderen Vorzeichen steht und New York nicht ganz mit dem Zürcher Kreis 4 gleichzusetzen ist, sind Spiegelungen eklatant: Beide Männer sind verschlossen und unbeholfen im Umgang mit dem anderen Geschlecht, in der Gesellschaft und bei den Arbeitskollegen eher Aussenseiter, verlieben sich in eine Frau, die sich für eine fremde Ideologie engagiert, wollen eine junge Prostituierte und am Schluss gar die ganze Gesellschaft vom Übel befreien ...

Das soll kein Aufruf sein, die Filme auch in ihrer Qualität miteinander zu vergleichen: Kaufmann ist nicht Scorsese (und Basman nicht De Niro). Doch irgendwo muss man beginnen mit der Filmkarriere, und der Anfang von Hans Kaufmann ist mehr als verheissungsvoll.

Till Brockmann

→ Regie, Buch, Schnitt: Hans Kaufmann; Kamera: Pascal Walder; Ton: Julian Joseph, Kurt Human, Mourad Keller; Musik: Adrian Frutiger, Michale Schertenleib. Darsteller_in (Rolle): Joel Basman (Der Büezer), Andrea Zogg (Walter), Cecilia Steiner (Hannah), Manuel Löwensberg (Patrick Hauser), Simon Roffler (Nagel), Produktion: Milieu Pictures. Schweiz 2019. Dauer: 85 Min. CH-Verleih: Milieu Pictures

Allianz Cinema

Open-Air-Kino Zürich
am Zürichhorn
18. Juli bis 18. August

Open-Air-Kino Basel
auf dem Münsterplatz
2. bis 26. August

Jetzt Tickets sichern
unter allianzcinema.ch

Thesaurier **Allianz** | Airline Partner **edelweiss** | Musikpartner **3+** | **friday** | **SHIMAN** | **swissmilk**

expand the experience

FILMEXPLORER

EXPLORE BY #REVIEWS



Hlynur Pálmason | **Vinterbrødre – Winter Brothers**
Reviews Interviews EN



Monos
Reviews EN



Être vivant et le savoir
Reviews FR



Cronofobia
Reviews DE



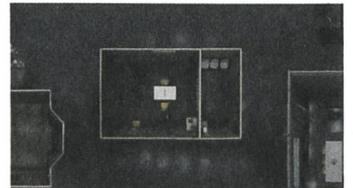
Ich war zuhause, aber...
Reviews DE



I Do Not Care If We Go Down in History as Barbarians
Reviews FR



The Souvenir
Reviews DE



Anna Odell | X & Y
Reviews Interviews EN DE

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

www.filmexplorer.ch

Le daim



Ein Mann wird zum Accessoire seiner Wildlederjacke, die ausserdem noch den Entschluss fasst, Filmstar zu werden. Koste es, was es wolle.

Quentin Dupieux

In der ersten Szene entdeckt Georges beim Tanken sein Spiegelbild im Seitenfenster eines Autos; er erblickt dabei allerdings nicht sich selbst, sondern lediglich die Jacke, die er trägt. Das ist die erste, grundlegende Verschiebung, auf der der restliche Film aufbaut: Wo alle anderen Menschen sehen, sieht Georges Jacken. Nicht ausschliesslich, aber zuvorderst, das heisst, für ihn ist nicht die Jacke ein Accessoire des Menschen, sondern der Mensch ein Accessoire der Jacke und entsprechend entbehrlich. Zunächst jedoch gibt es ein Problem mit seiner eigenen Jacke. Für die, die er an der Tankstelle im Spiegelbild sieht, eine unauffällig blaue, leicht speckige Allerweltsjacke, hat er nur Verachtung übrig, schnell hat er sich ihrer entledigt und, unter Einsatz seines gesamten Barvermögens, einen weitaus spektakuläreren Ersatz organisiert: eine echte Wildlederjacke, mit Fransen geschmückt, im prolligen, aber durchaus nicht reizlosen Country-&Western-Style.

Nicht erst wenn der Protagonist stolz in seinem neuen Kleidungsstück vor dem Spiegel steht und sich an breitbeinigen Machoposen versucht, scheinen sich simple psychologische Deutungsmuster aufzudrängen: prekäre Männlichkeit, die sich in Statussymbolen entäussert, Verdrängung oder, eben, Verschiebung innerer Traumata und so weiter. Gelegentliche Zwischenschnitte auf ein unschuldig in die Kamera blinzelndes Reh deuten ausserdem auf eine pathogene Fehlidentifikation hin: Georges, der sich im weiteren Verlauf des Films noch eine Reihe anderer

Kleidungsstücke aus Wildleder zulegen wird, möchte sich seines zivilisatorischen «Fells» entledigen und in ein neues, kreatürliches Hautkleid schlüpfen.

Das Interessante an Le daim ist, dass solche Deutungsmuster zwar unwidersprochen bleiben, aber ins Leere laufen. Dabei legt der Film gleich eine ganze Reihe falscher Fährten. Anders als in den vorherigen Filmen von Quentin Dupieux springen einen in seinem neusten die Absurditäten nicht sofort an. Wenn man von der Jackenobsession absieht – und von der Tatsache, dass die neue Jacke bald zu sprechen anfängt, wenn auch mit Georges' Bauchrednerstimme –, erscheint das Szenario zunächst vergleichsweise alltagsnah. Georges ist ein Sonderling, aber vorläufig einer der harmlosen Sorte, ein erbärmlicher Möchtegerncowboy, der, anstatt über staubige Steppen zu reiten, in einer kühl-feuchten, dünn besiedelten, graubläulich eingefärbten französischen Bergregion – der gesamte Film hat einen Hang zu Ton-in-Ton-Bildkompositionen – in seinem Kombi von Kaff zu Kaff tourt. Es gibt sogar eine vergleichsweise plausible biografische Erklärung für sein exzentrisches Verhalten: Georges scheint gerade, das legt ein Telefonat nahe, von einer Frau verlassen worden zu sein, die ausserdem das gemeinsame Konto gesperrt hat.

Würden wir es mit dem Film eines beliebigen Arthouseregisseurs zu tun haben, könnten wir uns den weiteren Verlauf des Geschehens recht genau ausmalen: Es würde darum gehen, wieder den Mann unter der Jacke sichtbar zu machen, also Georges Fixierung auf Äusserlichkeiten mit einer Exploration von Innerlichkeit zu begegnen, möglicherweise mithilfe einer vorsichtig angedeuteten Liebesgeschichte. Aber Le daim wurde nun mal von einem Filmemacher gedreht, der mit einer Exploitationgroteske über einen mordenden Autoreifen (Rubber) bekannt wurde und der in diesem Fall nicht das geringste Interesse daran hat, die ausgetretenen Pfade des männlichkeitskritischen Charakterdramas ein weiteres Mal abzulatschen.

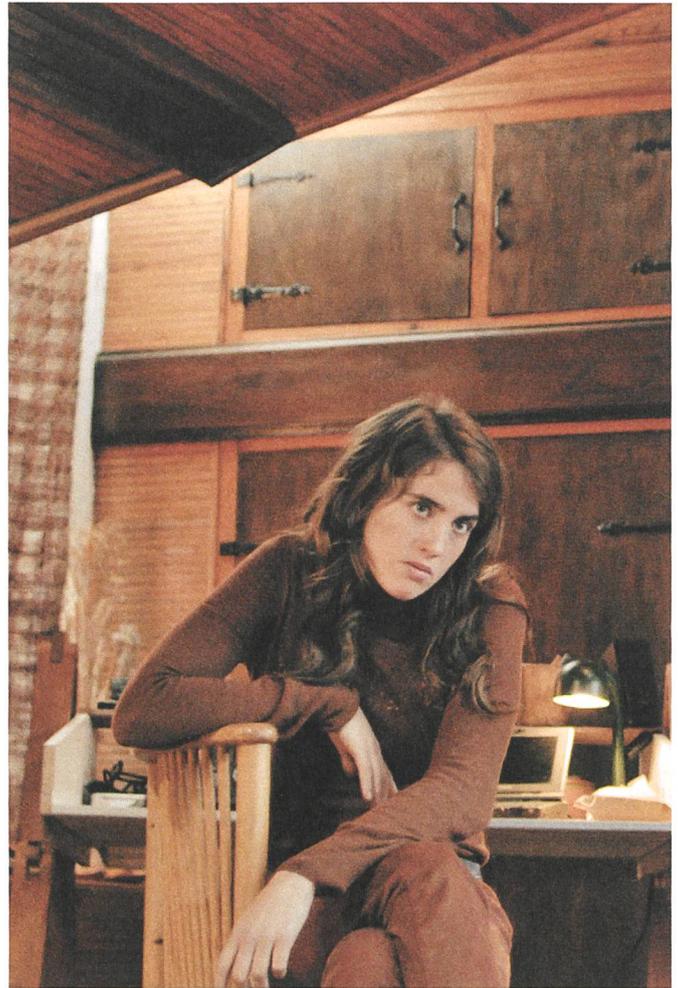
Der Blick, in den uns Dupieux' Filme einüben, deprivilegiert alltagspsychologische Kategorien wie Motivation und Handlungsmacht. An deren Stelle treten Netzwerke von Objektbeziehungen, in denen das Menschliche nur noch ein Faktor unter vielen ist. Im Fall von Le daim bekommt die Sache den entscheidenden Dreh durch eine weitere Verschiebung: Beim Kauf seines neuen Kleidungsstücks erhält Georges, als Bonus, eine Digitalkamera. Das ziemlich altmodische Ding (der Film ist nicht klar datiert, der Stand der Mode und Technik deuten auf die frühen Nullerjahre) produziert grobpixelige, wenig elegant anmutende Bilder und wird von der Hauptfigur erst kaum beachtet.

Wenn er wenig später dennoch zum Filmemacher mutiert, mitsamt schlecht erfundener Backstory über einen in Sibirien verschollenen Produzenten, dann geschieht dies nicht aus eigenem Antrieb heraus, sondern weil die Kamera eine Art symbiotische Beziehung mit der Lederjacke eingeht. Die Jacke will gefilmt werden, aber nicht nur als ein Objekt unter vielen. Sie will ein Star sein, der Mittelpunkt eines Kinouniversums, und dafür benötigt sie nicht nur die Hilfe des auf eine Werkzeugfunktion reduzierten Georges', sondern auch die von Denise, einer jungen Frau, die in einem

der Hotels, die Georges frequentiert, als Barista arbeitet und von einer Karriere im Filmgeschäft träumt. Bald übernimmt sie den Schnitt des Jackenfilms, später wird sie Georges' Produzentin.

Die gemeinsamen Szenen der beiden Hauptdarsteller *Jean Dujardin* und *Adèle Haenel* zeigen, dass Dupieux, der antihumanistischen Schlagseite seines Kinos zum Trotz, ein begnadeter Schauspielerregisseur ist. Dujardins Deadpan-Performance kommt erst dann richtig zur Geltung, wenn es mit Haenels deutlich expressiverem Spiel konfrontiert wird. Wie die von ihrem Brotjob sichtlich gelangweilte Denise den ihr zunächst unbekanntem Gast neugierig beobachtet und in Windeseile zur felsenfesten Überzeugung gelangt, es handle sich bei ihm um einen genialen Filmkünstler; wie der in seinen komplett anders gelagerten Hirngespinnsten verfangene Georges Denise' Interesse konsequent missversteht und jedes Gespräch zwanghaft auf die Wildlederjacke umlenkt: Das sind hochkomische Szenen eines doppelt sich verfehlenden Flirts. Die ungenutzte erotische Energie fließt stattdessen in das von Anfang an asozial verschrobene, bald regelrecht gemeingefährliche Filmprojekt. Am Ende steht die Vision eines totalen Autorenfilms ohne Autor, der seinen Ursprung nicht im Kunstwillen eines Einzelnen hat, sondern in einem subjektlosen, zerstörerischen Bilderhunger und der sich, nimmersatt, am liebsten die ganze Welt einverleiben möchte.

Lukas Foerster



«Eine meiner grössten Stärken liegt darin, dass ich nicht weiss, was ich tue.»

Gespräch mit Quentin Dupieux

Filmbulletin: Was haben Sie selbst für ein Gefühl in Bezug auf *Le daim*?

Quentin Dupieux: Ich sehe mich immer noch als einen experimentellen Filmmacher. Ich versuche mich an neuen Dingen, Ideen und Kombinationen von Dingen. Nachdem ich bereits viel ausprobiert habe – *Le daim* ist mein siebter Film –, werde ich wohl langsam weniger

experimentell, habe mehr Kontrolle. Ergibt das Sinn?

In Le daim wissen wir zu Beginn sehr wenig über den von Jean Dujardin gespielten Georges. Hatten Sie eine Hintergrundgeschichte für ihn?

Wir haben einige Szenen seines «echten Lebens» gedreht, aber beim Schneiden habe ich bemerkt, dass das unnötig ist, weil der Film nicht stärker wird, wenn wir sein Haus und seine Kinder sehen. Man fragt sich, warum er das alles verlassen hat: Die Kinder sind doch nett, die Frau hübsch, das Haus cool. Die Szenen warfen zu viele Fragen auf. Als ich realisiert habe, dass diese Fragen nutzlos waren, gewann der Film an Profil, und wir haben mit ihm im Auto begonnen. Wir als Zuschauer_innen wissen nicht genau, was passiert, aber wir verstehen den Typ.

Woher kam die Lederjacke?

Das war kein Zufall. Als Teenager hatte ich selbst eine solche Jacke, allerdings ohne Fransen. Am Anfang des Projekts hatte ich erst einmal keine konkrete Idee. Man kann sich den Prozess auch so vorstellen, dass ich beim Schreiben des Drehbuchs die Jacke in die Hand nahm, und dann wurde mir klar: «Oh, sie stammt von einem Reh.» Damit

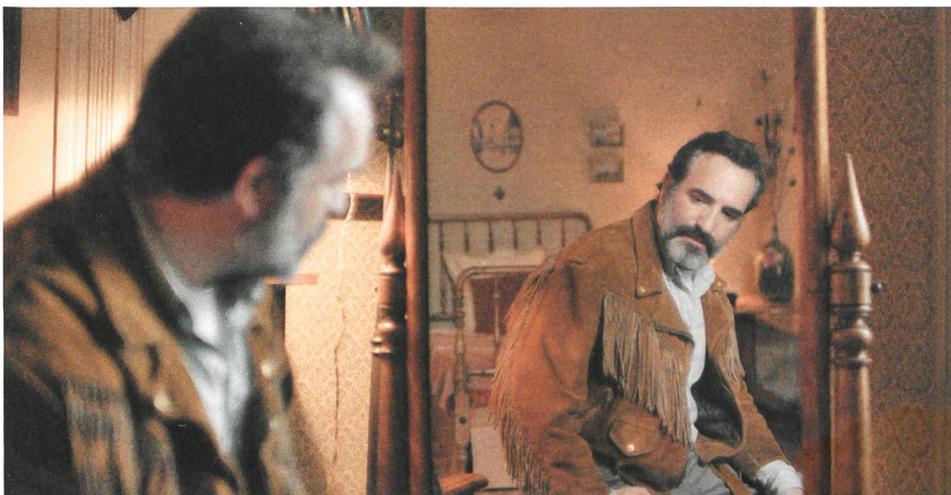
hatte ich schon fast die Szene, aber das wurde mir erst klar, als ich mit dem Schreiben weiter fortgeschritten war. Der Anfang war einfach nur: «Okay, eine Jacke. Was für eine Art? Wildleder. Gut, fangen wir an.» Dann kam mir die Idee, dass jemand eine neue Haut benötigt. In Französisch sagen wir «seine Haut wechseln», wenn man sein Leben verändern will. Da wusste ich bereits, dass es in dem Film um Freiheit gehen wird und um Verrücktheit, aber in erster Linie um Freiheit. Der Typ entscheidet ganz plötzlich, frei zu sein. Er lässt sein Leben hinter sich, will etwas Neues anfangen, und seine Vision von Freiheit ist: Ich gebe all mein Geld für eine Jacke aus und drehe in einem Zimmer durch.

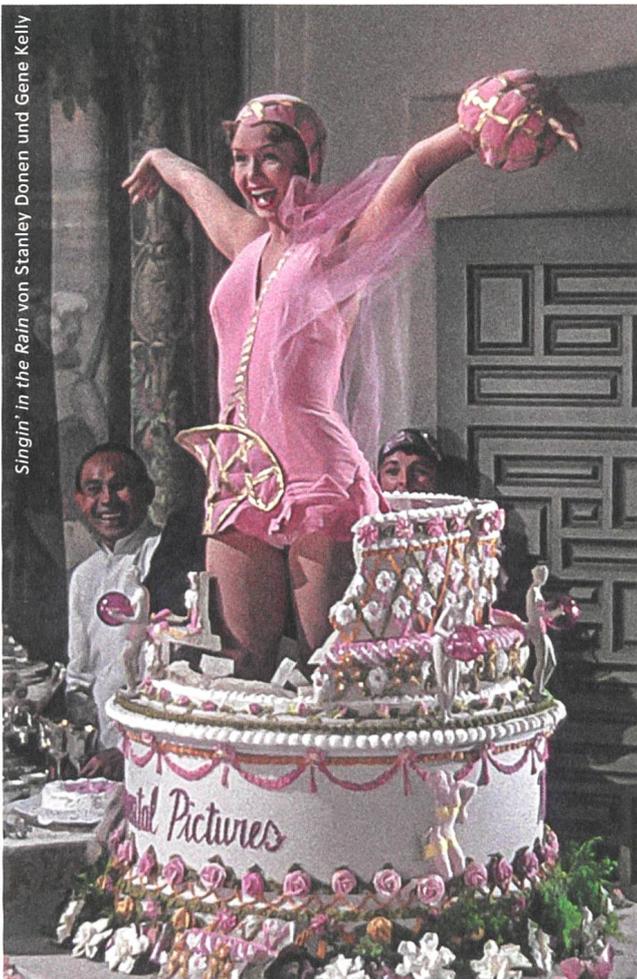
Wie viel von der Rolle kommt von Jean Dujardin?

Wir haben uns an das Drehbuch gehalten, aber wir hatten auch dieselbe Vision: Wir wollten, dass sich die Figur echt anfühlt. Immerhin handelt es sich um die Hauptrolle, und wir versuchten in jeder Szene, die Sache so realistisch wie möglich aussehen zu lassen und nicht ins Lächerlich zu fallen. Selbst in den komischen Szenen haben wir nach Dingen gesucht, die die Figur echt und nicht bloss grotesk wirken lassen. Man kann sich leicht eine andere Version des



Le daim Regie: Quentin Dupieux





film bulletin

Achtmal im Jahr überrascht werden

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

Zeitschrift für Film und Kino

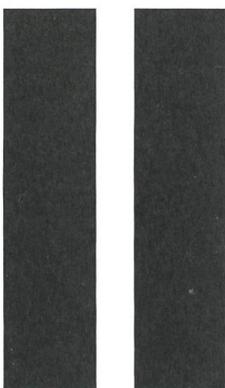
Z

hdk

Zürcher Hochschule der Künste



► filmstudieren.ch
► facebook.com/film.zhdk
► film.zhdk.ch



Bachelor

- Integrales Grundlagenstudium
Drehbuch, Inszenierung, Arbeit mit Schauspielern, Recherche/Stofffindung, Dokumentarisches Arbeiten, Bildgestaltung, Montage, Sounddesign, Drehorganisation und Produktion, Filmtechnik, Filmtheorie
- Szenenbild / Production Design
Filmischer Raum, Recherche, Requisite, Konzepte, Entwürfe, Modelle, Arbeit am Filmset

Master

- Drehbuch
- Regie Spielfilm
- Realisation Dokumentarfilm
- Kamera
- Film Editing
- Creative Producing

studieren

Film

Films vorstellen, in der Georges richtig blöd geworden wäre. Unser Film ist ein bisschen blöd, aber weil die Figur echt und glaubhaft wirkt, glauben wir, ihn vielleicht schon zu kennen und etwas von uns selbst in ihm wiederzufinden.

Wenn Jean die ganze Zeit filmt, geht es da um einen Kommentar zur Filmindustrie?

Nein, es geht einfach um eine Geschichte und darum, das Publikum zu unterhalten. Mein Ziel ist es, die Leute zum Lachen zu bringen, wenn der Film ausserdem zu Ideen, Konzepten und Gedanken anregt, macht mich das sehr glücklich. Es ist ein Bonus. Aber in erster Linie will ich die Leute nur glücklich machen und nicht zu lange in einen dunklen Raum sperren. Deshalb sind meine Filme kurz.

Um zu erklären, was ich damit meine, will ich eine Geschichte über meinen Film Rubber erzählen, die mich doof aussehen lässt. Da gibt es Szenen, in denen Leute das Geschehen wie einen Film durch Ferngläser beobachten. Es ging mir nicht darum, irgendetwas über das Kino oder das Publikum auszusagen. Ich war dabei, ein Drehbuch über einen Autoreifen zu schreiben, der Leute umbringt, und nach ein paar Seiten war ich gelangweilt und dachte, es brauche eine weitere Ebene. Deshalb habe ich überlegt, so zu tun, als sei das ein Film. Aber Leute zu zeigen, die sich das im Kino ansehen, wäre langweilig gewesen, und so entwarf ich es als eine Art Performance, die von Leuten beobachtet wird, nur, um mich über meinen eigenen Film lustig zu machen. Es war meine Art zu sagen: Ich weiss, der Film ist dumm und langsam, es gibt nicht genug Action. Ich habe das einfach den Figuren in den Mund gelegt. Aber dann haben alle gesagt: «Oh, das ist ein Kommentar zu Hollywood und seinem Publikum.» Und ich dachte: «Oh, wirklich? Das ist ja interessant.» Aber ich musste so tun, als hätte ich das so geplant, sonst hätten die Leute gedacht, ich sei ein Idiot.

Eine meiner grössten Stärken als Filmemacher liegt darin, dass ich nicht weiss, was ich tue. Ich halte unbewusst Ideen fest, ohne dass ich mir viele Gedanken darüber mache. Manchmal begreife ich etwas erst am Set, manchmal schon beim Schreiben und manchmal erst hinterher, wenn ich über den Film rede, so wie jetzt.

Im Fall von *Le daim* war ich zum Beispiel nach drei Wochen Dreh mit Jean von einem Drehort zum anderen unterwegs. Wir nutzten diese Wege, um ein bisschen zu filmen. Deshalb bat ich Jean, die Umgebung zu filmen, und ich habe dann ihn dabei gefilmt, wie er filmt. Da wurde mir klar: Das ist ein

wenig wie Instagram, wie die Leute, die ihr Leben für ein Selfie riskieren, und da realisierte ich, worauf ich eigentlich im Film hinauswill.

Der Film ist eine der seltenen Horrorkomödien, in denen der Horror Angst macht und die Witze lustig sind. Was sind Ihre Einflüsse im Horrorbereich?

Es war toll, gestern John Carpenter zu sehen und zu merken, dass mein Film laufen wird, direkt nachdem er einen Preis erhält. Ich habe seine Filme und all die anderen Achtzigerjahrefilme gesehen, das ist mein Hintergrund als Filmfan. Ich habe damals alles gesehen, die guten, die schlechten, wie viele Teenager in der Zeit war ich wirklich begeistert davon. Teenager sind von hässlichen Dingen fasziniert, ich habe damals Verschiedenes ausprobiert, vielleicht sind meine Filme deshalb eine Mischung aus unterschiedlichen Dingen. Es geht nie nur um eine Sache. Ein wenig ist *Le daim* auch ein Sozialdrama, vielleicht zu fünf Prozent, weil er zeigt, wie ich die moderne Welt wahrnehme. Heute reicht es nicht mehr, einfach nur eine einfache Komödie zu machen. Aber das ist natürlich nur meine Perspektive. Ich brauche mehrere Elemente, eines genügt nicht.

Sie haben bereits zwei weitere Filme in Vorbereitung. Woher nehmen Sie die Energie und das Geld?

Beginnen wir mit der Energie. Als ich fünfzehn war, habe ich mit Freunden im Hinterhof gedreht, jetzt habe ich die Möglichkeit, das in echt zu machen. Also will ich die Chance nutzen. Ich langweile mich schnell, deshalb schreibe ich lieber fünf Filme wie *Le daim* und drehe sie gleich, als dass ich fünf Jahre lang an einem riesigen Projekt arbeite. *Le daim* wurde in fünf Wochen gedreht, dann schnitt ich zwei Monate lang, und dann war er reif für die Premiere. Ein kompletter Film. Andere schreiben drei Jahre, drehen siebzehn Monate und schneiden zwei Jahre. Ich respektiere das, aber frage mich, ob die Leute am Ende glücklich damit sind. Ich bin mir da nicht sicher. Mein Ansatz ist, die Dinge schnell zu erledigen, sich nicht zu viele Gedanken zu machen.

Was das Geld angeht: Ohne Jean Dujardin und Adèle Hænel hätte ich *Le daim* natürlich nur mit meinem Smartphone und ein paar Kumpels drehen können. So funktionieren die Dinge nun einmal, und ich habe damit nicht das geringste Problem, denn Jean bringt mit dem Geld auch sein Talent. Ich habe den besten Schauspieler Frankreichs, und dann habe ich auch noch, weil er mitmacht, das Geld, um den Film zu

drehen. In anderen Fällen holt man jemanden, um den Film finanzieren zu können, und dann stellt sich heraus, er ist ein Idiot, die Arbeit mit ihm ist fürchterlich und so weiter. Mit Jean hatte ich das grosse Los gezogen. Das Drehen hat immer Spass gemacht. Er hat sich nie beschwert und gesagt, heute bin ich müde. Wenn überhaupt, wollte er immer noch mehr drehen.

- Das Gespräch führte John Bleasdale in Cannes 2019.
Aus dem Englischen von Lukas Foerster
- Regie, Buch, Kamera, Schnitt: Quentin Dupieux; Production Design: Joan Le Boru; Kostüme: Isabelle Pannetier; Musik: Janko Nilovic. Darsteller_in (Rolle): Jean Dujardin (Georges), Adèle Haenel (Denise). Produktion: Atelier de Production u. a. Frankreich 2019. Dauer: 77 Min. CH-Verleih: Praesens-Film

Emozioni!

Max Hubacher, fotografiert von Peter Lindbergh

Emotionen bewegen unsere Zukunft.
Erfahren Sie mehr über unser Engagement
auf mobilier.ch/locarnofestival

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



72
Locarno Film Festival
7-17 | 8 | 2019

die Mobiliar

Die fruchtbaren Jahre sind vorbei



Die Grobkomik ist eine Kunst, die man erst einmal beherrschen muss. Natascha Bellers erster Kinolangfilm zeigt, dass auch in der Schweiz flott inszenierte Mainstreamkomödien über das Paarungsverhalten geschlechtsreifer Grosstadtbevohner_innen entstehen können.

Natascha Beller

Alle mal herhören. In der Babyabteilung steigt die kinderlose Singlefrau Leila auf den Ladentisch und verkündet laut und trotzig: «Ich, Leila Emilia Leona Tanner, werde Mami. Ich bekomme ein Kind, einen Mann und eine Katze. Vielleicht sogar zwei Katzen. Und ein Haus mit Garten und Apfelbaum. Ich gründe eine Familie, meine eigene Familie.» Sie ballt die Faust zum Himmel wie «Braveheart» William Wallace, bevor er in die Schlacht zieht, und leistet einen Schwur: «Vor meinem 35. Geburtstag werde ich schwanger sein.» Darauf regnet es goldene Konfetti.

Nur, der Geburtstag steht schon vor der Tür. «Man findet doch nicht in drei Wochen einen Mann, der Kinder will», gibt ein junger Vater zu bedenken. «Meinen Ex habe ich in drei Sekunden aufgerissen», kontert Leila. Das war vor acht Jahren. Im Ausgang lernte sie von ihrer besten Freundin Sophie den Dreisekudentrick: Man brauche einem Typen nur drei Sekunden in die Augen zu schauen, dann spreche der einen an, erklärte diese. Und sie beschwichtigte die schüchterne Freundin: «Du musst den Typen ja dann nicht gleich heiraten.»

Geheiratet wurde zwar nicht, aber acht Jahre später liegt die Sekundeneroberung immer noch neben Leila im Bett. Die Beziehung ist allerdings eingeschlafen. Also setzt Leila dem laschen Kerl ein Ultimatum: Wir machen ein Kind oder Schluss. Damit, dass der andere einen Abgang macht, hat sie nicht gerechnet. Nun kuschelt Leila traurig mit dem Schlafanzug ihres Exfreunds und träumt vom Familienglück. Beim

Speeddating trifft sie nur Freaks, die ihre Phobien ausbreiten: Klaustrophobie, Arachnophobie, «Us-und-vobie». Und die Ü-30-Party besuchen entweder alte Menschen mit Gehhilfe oder Aufschneider. Besonders lustig ist ein Auftritt des iranisch-schweizerischen Schauspielers *Alireza Bayram*, der sich als Hollywoodstar aufspielt. «Ich war in Homeland, ich bin Alireza Bayram. Vielleicht hast du mich auch in einem Tatort gesehen, im Frankfurt-Tatort, im fränkischen Tatort ...»

Auch die Freundin Sophie sucht einen Mann, auch sie bereut drei Sekunden vor acht Jahren: Der Typ, den sie sich angelacht hat, erwies sich als eine ähnliche Enttäuschung, die gemeinsame Tochter, Resultat des Flirts, muss Sophie nun allein grossziehen. Als sie sich in einen Lehrer verliebt, weiss sie nicht, dass Leila ein Auge auf denselben geworfen hat. Das Zerwürfnis ist vorprogrammiert. «Die Singlewelt ab dreissig ist Krieg», heisst es an einer Stelle. «Man muss erobern und nicht verlorenen Schlachten nachtrauern.»

Die fruchtbaren Jahre sind vorbei erzählt von Frauen über dreissig und ihren Nöten. Neben dem paarungswilligen Single und der alleinerziehenden Mutter komplettiert eine Karrierefrau die Runde: Leilas Schwester Amanda, die ein Kind erwartet. Dabei will die ehrgeizige Architektin eigentlich gar keins, sondern lieber «grosse, prachtvolle Gebäude bauen». Die Schwangerschaft steht dem Beruf im Weg, im Architekturbüro droht Amanda die Ausbootung.

Regisseurin Natascha Beller beweist einen flinken Umgang mit diesem Dreizack aus Weiblich-und-über-dreissig-Problemen. Man muss die Sorte Klamaukfilm mögen, aber publikumswirksam ist dieser auf alle Fälle. Debütantin Beller, die auch Autorin der SRF-Late-Night-Show «Deville» ist, beherrscht ihr Handwerk. Unterstützt von *Benjamin Fueter* (Wolkenbruch), der als Editor aufgeführt ist, hält Beller das Tempo hoch, und sie zeigt keine Scheu vor dem Grobkomischen.

Mit «broad comedies» hat sich in der Schweiz noch selten jemand hervorgetan; hier findet die junge, sich an US-amerikanischen Komödien orientierende Filmemacherin – nach dem Studium an der Zürcher Hochschule der Künste hat sie ein Drehbuchstudium in New York angehängt – eine Marktlücke. Dass der Stoff doch etwas überraschungsarm geraten ist und sich das heteronormative Wohlstandsprobleme-Wälzen über neunzig Minuten erschöpft, macht Beller mit inszenatorischem Witz wett. Da schaltet sich schon mal der Radiowecker ein und kommentiert Leilas Lamento trocken im Serviceton: «Verkehrsinfo: Ein Geschlechtsverkehr hat nicht stattgefunden, die Datingsituation ist weiterhin stockend.»

Andreas Scheiner

→ Regie, Buch: Natascha Beller; Kamera: Patrick Karpiczenko; Schnitt: Radisavljevic Jovica, Benjamin Fueter; Musik: Martin Bezzola. Darsteller_in (Rolle): Michèle Rohrbach (Leila), Sarah Hostettler (Amanda), Anne Haug (Sophie), Matthias Britschgi (Manuel). Produktion: Apéro Film. Schweiz 2019. Dauer: 90 Min. CH-Verleih: Cineworx



Familia sumergida mit la Arteta



Die fruchtbaren Jahre sind vorbei Regie: Natascha Beller



Die fruchtbaren Jahre sind vorbei mit Anne Haug



Familia sumergida Regie: María Alché



Familia sumergida mit Mercedes Morán

Familia sumergida



Nicht nur der familiäre Alltag hüllt die dreifache Mutter Marcela wie in einen Kokon ein, sondern auch die Dingwelt des Hauses, durch das sie sich bewegt. Eine Familiengeschichte, übers Stoffliche erzählt.

María Alché

Familienkram, Erbe und Nachlass – es scheint, als spielten Dinge und Besitz im lateinamerikanischen Kino eine besonders prominente Rolle. *Las herederas* (2018) von *Marcelo Martinesi* breitet gleich am Anfang die stolzen Überreste eines einstigen Wohlstands aus: solides Mobiliar, teure Geschirrsätze und Silberbesteck. Gebraucht, aber gut erhalten, zum Verkauf in Not. Chaotisch zwar, aber nicht unähnlich in *La ciénaga* (2001) von *Lucrecia Martel*: vor lauter Inhalt platzende Kleiderschränke, Handtücher und Bettwäsche, wohin man blickt, die zudem noch Gesprächsstoff liefern. Leblos und wie angewurzelt wirken selbst die Figuren, an den Kristallgläsern kleben Rotweinreste, über den Pool ist Gras gewachsen.

Familia sumergida, das Langfilmdebüt der Schauspielerin, Drehbuchautorin und Produzentin María Alché, die wie Martel aus Argentinien kommt und in deren *La niña santa* (2004) die Hauptrolle spielte, schliesst an diese Gepflogenheit an. Allzu gern möchte man die Gegenstände, Texturen und Farben dieses Films aufzählen. Er ist haptisch, geradezu textil und beginnt mit Bildern des Tastens. Marcela ist die Frau, die uns in dieser kurzen, aber eindringlichen Szene als Agentin und Objekt eines anderen, blinden Sehens verborgen bleibt. Anschliessend tritt sie hinter den Vorhängen (goldbraun, schwer, mit Stickereien versehen) hervor und in den Film hinein, als käme sie gerade aus einer anderen Welt.

Eigentlich lebt Marcela als Ehefrau und dreifache Mutter einen ganz normalen Wahnsinn. Im

permanenten Ausnahmezustand und mit dauerhaft besetztem Badezimmer, mit Teenage-Gezanke und laut zuknallenden Türen in aller Frühe, mit Haushaltsgeräten ausser Betrieb und sich ansammelnder Schmutzwäsche. Aber auch mit Augenblicken von grosser Vertrautheit und fantasievолlem Spass. Marcela lebt in ihren Alltag eingehüllt und verliert dabei, das kommt schon häufig vor, sich selbst ein wenig aus den Augen. Nach dem Tod ihrer Schwester Rina ist sie diejenige, die die gebliebenen Dinge sortiert: Es geht los mit Tappen, Tasten, Fühlen. Stoffe, die andere Stoffe umwickeln, die Möbel schmücken und schützen. Sofaumhänge, dekorative Panneaus und Wandteppiche, leichte, durchsichtige Schals, Schmuckkissen mit aufwendiger Verzierung, zerknitterte Küchentücher. Das Stoffliche, das Gestrickte und Gehäkelte stehen für Rinas Hobbys und Gedanken, für einsame Stunden. Für das, was Rina war und was sie hätte werden können. Für all das, was zwischen den beiden Schwestern ungesagt und ungefragt geblieben ist. Kann es sein, dass Marcela auch sonst etwas zu still und zu bescheiden geworden ist?

Mit dem grossen Verlust und der damit verbundenen Erbschaft wird in Marcelas Leben einiges anders werden. Eine neue mysteriöse Bekanntschaft tritt in ihr Leben hinein – achtet auf die Vorhänge! Nacho, Freund eines Freundes, ein sensibler junger Mann ohne Bleibe und Aussichten, steckt förmlich im Dazwischen. Er hilft Marcela beim Sortieren des Nachlasses und entführt sie dann in die Natur, in der sich die beiden verirren. Auch in Marcelas Wohnzimmer fühlen wir uns vor lauter Zimmerpflanzen mittlerweile wie im Dschungel. Erinnerungen und Erfahrungen verweben sich traumartig, die Zeit wirft Falten. Die Geister der gestorbenen Verwandten erstatten ihr Besuche, leibhaftig, aufgetakelt mit Blusen und Broschen und mit für heutige Verhältnisse indezent aufgetragenem Make-up lassen sie sich Kaffee servieren und verbreiten Familiengossip.

Das alles inszeniert María Alché als Verrücktwerden, als Folgen eines Schmerzes, gewiss, aber auch als Momente lehrreicher Perzeption, genauen Hinschauens und Klärung. *Familia sumergida* ist eine wunderbare Familiengeschichte, die den banalen Alltag in ein Rätsel verwandelt. Und eine Geschichte des weiblichen Erwachens, die nicht nur der Hauptfigur gewidmet, sondern für die Generationen vor und nach ihr miterzählt wird. Feminin geerdet bleibt dieses Erwachen, aber auch magisch, und – als wäre das nicht genug – streut die Regisseurin grosszügig einige Passagen des grossen mittelalterlichen Mystikers Meister Eckhart in ihren Film ein. «Werd wie ein Kind, werd taub, werd blind», heisst es im zitierten Senfkorn-Lied, dem «*Gratum sinapis*». Oder: «Es hier, es da, es fern, es nach, es tief, es hoch – es ist dennoch von allem wserder dies noch das.»

Weder dies noch das – was soll das sein? Die Kamera von *Hélène Louwart* (*Beach Rats*, *Lazzaro felice*) antwortet mit sanften, schmeichelhaft samtigen und zurückhaltend erotischen Bildern, als wären sie mit einem Schleier überzogen. Mit Oberflächen, die von innen glühen und strahlen, die allesamt eine innere Sonne in sich zu verbergen scheinen. Aus diesem

EIN FEST FÜRS KINO.
EIN FEST FÜR ALLE.



15 years

ZÜRICH FILM FESTIVAL

26. September – 6. Oktober 2019

TICKETVERKAUF AB 16.9.19

STARTICKET.CH

#ZFF2019

PROGRAMM
ONLINE
12.9.19
AB 12.00 UHR
ZFF.COM

KITAG KINO CORSO | ARTHOUSE LE PARIS/PICCADILLY
ARENA CINEMAS SIHL CITY | FILMPODIUM | RIFFRAFF | KOSMOS

Main Partner



SAMSUNG



Supported by



Cinema Partner



Co-Partner



TOMMY HILFIGER

MOBIMO

Media Partner



THE WALL STREET JOURNAL

Human Rights Partner



Uneindeutigen und Unschärfe entspinnt Familia sumergida sein Schwellenwissen. Am Schluss steht Marcela vor dem offenen Fenster und lächelt geheimnisvoll. Wer weiss, was sie denkt, wer weiss, was sie vorhat. Marcela, eine Frau, die etwas gesehen hat.

Olga Baruk

→ Regie, Buch: María Alché; Kamera: Hélène Louvart; Schnitt: Livia Serpa; Production Design: Mariela Ripodas; Kostüme: Mercedes Arturo; Musik: Luciano Azzigotti. Darsteller_in (Rolle): Mercedes Morán (Marcela), Marcelo Subiotto (Nacho), Esteban Bigliardi, Diego Velázquez, Laila Maltz. Produktion: 4 1/2 Fiksjon, Bubbles Project, Pandora Filmproduktion, Pasto. Argentinien, Norwegen, Brasilien, Deutschland 2018. Dauer: 91 Min. CH-Verleih: trigon-film, D-Verleih: Cine Global

Peter Lindbergh – Women's Stories



Ein Porträtfilm, der sich alle Mühe gibt, seinen Protagonisten in ein tiefenpsychologisches Erklärungskorsett zu sperren – und der dem mysteriösen Wesen in seinem Zentrum trotzdem bis zum Schluss nicht wirklich nahekommt.

Jean-Michel Vecchiet

Wo bleibt sie denn? *Naomi Campbell*, das Supermodel, kommt bei einem Shooting irgendwo in Südfrankreich im Jahr 2000 zu spät, und dann ziert sie sich auch noch, will nicht tun, was man von ihr verlangt. «Wie haben mich die Leute ausgehalten?», fragt die heute fast Fünfzigjährige angesichts dieser alten Aufnahmen aus dem Off. In dieser Szene in Peter Lindbergh – *Women's Stories*, einer der wenigen, die sich Zeit lassen, die Arbeit des Protagonisten zu beobachten, will Campbell partout nicht in den Pool steigen, sie könne nicht schwimmen. Der Fotograf aber kennt sie schon lange und weiss seinen Charme gegen ihre kindische Sturheit einzusetzen, lässt ein paar Witze fallen, nimmt sie ein bisschen ernst, aber nur so weit, dass sie nicht beleidigt davonstampt. Am Ende steht sie doch bis zum Hals im Wasser, lacht in die Kamera, und Peter Lindbergh bekommt, was er von Anfang an wollte: ein bezauberndes Lachen, das die Aufnahme eines Colliers auf dunkler nasser Haut zu einem Ereignis macht.

Es ist eine bemerkenswerte Szene, die viel über die Art offenbart, wie einer der bekanntesten Modefotografen die Menschen, meist Frauen, mit seiner Kamera natürlich und doch elegant, authentisch und doch unnahbar einfängt. Der 1944 als Peter Brodbeck geborene Deutsche und Wahlfranzose hat in den Neunzigerjahren die Ära der Supermodels mitgeprägt. Seine Fotografien waren schon seit den Achtzigerjahren bei den wichtigsten internationalen Modezeitschriften gefragt, weil sie erfrischend anders waren mit ihren ungewohnt dreckigen Kulissen und gewagten Inszenierungen von

Filmpromotion

Werbung für Filme, Kinos und an Filmfestivals

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



Filmpromotion 

ganze Schweiz
schnell, günstig, sympathisch



www.filmpromotion.ch Telefon 044 404 20 28

Weiblichkeit: als Travestie, als Tanz, als Schauspiel, als Protest oder als Invasion von Ausserirdischen. Kulissen waren Stahlfabriken, Kohlebergwerke, Ruinen, Wracks, verregnete Strände und heruntergekommene Häuser und Hinterhöfe. Die Models stehen darin nie einfach nur herum, vielmehr spielen sie eine Rolle wie in einem Film. Der Fotograf erzählt Geschichten und zeichnet dafür Storyboards. Sowohl Lindbergh als auch die Models sind ständig in Bewegung. Mit dem Klicken des Auslösers und einer atemlosen Montage vermittelt sich in Peter Lindbergh – Women's Stories die Lebensfreude und überschüssende Energie des Fotografen. Er rennt vor den Models her in den Strassen, tänzelt um magersüchtig wirkende Tänzerinnen herum und zeigt sich immer sehr begeistert von dem, was sich vor der Kamera abspielt. Kein Wunder, dass ihm die Models ergeben sind und stundenlange Shootings, Regen und Kälte über sich ergehen lassen. Er gibt ihnen das Gefühl, elementarer Teil des kreativen Prozesses zu sein.

Jean Michel Vecchiet (Basquiat, Une vie) versucht bei diesem wortkargen Künstler in die Tiefe vorzustossen. Seit 1997 filmt er Lindbergh immer wieder, stellt Fragen und bekommt keine Antworten. Er ist frustriert, aber beobachtet geduldig. Im Film dominiert weniger die Geduld als vielmehr ein überschüssender Aktivismus und eine Erklärungswut, denn Vecchiet will das Autobiografische, das seiner Meinung nach in jedem Kunstwerk steckt, aufdecken, dahinterkommen, wie und vor allem warum jemand Künstler wird. Damit zwingt er sein Subjekt in ein tiefenpsychologisches Erklärungskorsett.

Was ihm der Protagonist nicht verraten will, lässt er die Frauen in Lindberghs Leben erzählen: Freundinnen, Geliebte, Auftraggeberinnen und die Schwester. Die «Women's Stories» sollen es richten. Es sind in erster Linie Erzählungen der Schwester aus Lindberghs Kindheit, die Vecchiet faszinieren. Diese unterlegt er mit einem Feuerwerk aus Archivmaterial, aufdringlichen Soundeffekten und mehrheitlich klišierten Musikstücken. Er geht chronologisch vor, von der Kindheit im Ruhrgebiet über die Studienzeit in Düsseldorf zum Entschluss, dank Modefotografie berühmt zu werden und in der Modemetropole Paris seine neue Heimat zu suchen.

Immer wieder montiert Vecchiet Archivbilder des Kohleabbaus, des Zweiten Weltkriegs oder der Studentenunruhen in Lindberghs Fotoserien hinein. So kommen sie als Gleichungen, als direkte Erklärungen für die Inspiration daher: etwa die Bistrostühle des Konzeptkünstlers Joseph Kosuth, die in vielen Fotografien Lindberghs wiederauftauchen. Diese simple Orientierung am Werk eines anderen Künstlers verschiebt sich jedoch zu einer fragwürdigen und ausufernden Analyse des Unbewussten. Dieses möchte Vecchiet nicht nur durch die ausführliche Erzählung des Lebens von Lindberghs Mutter bergen, er will auch auf unser Unbewusstes einwirken: Immer wieder verwebt er ultrakurze Einstellungen von Flüchtlingen oder Kriegsbildern in Lindberghs Fotoserien mit ähnlichem Sujet, als möchte er uns mit unterschwelligem Bildern dazu verführen, diese Deutungen für Tatsachen zu

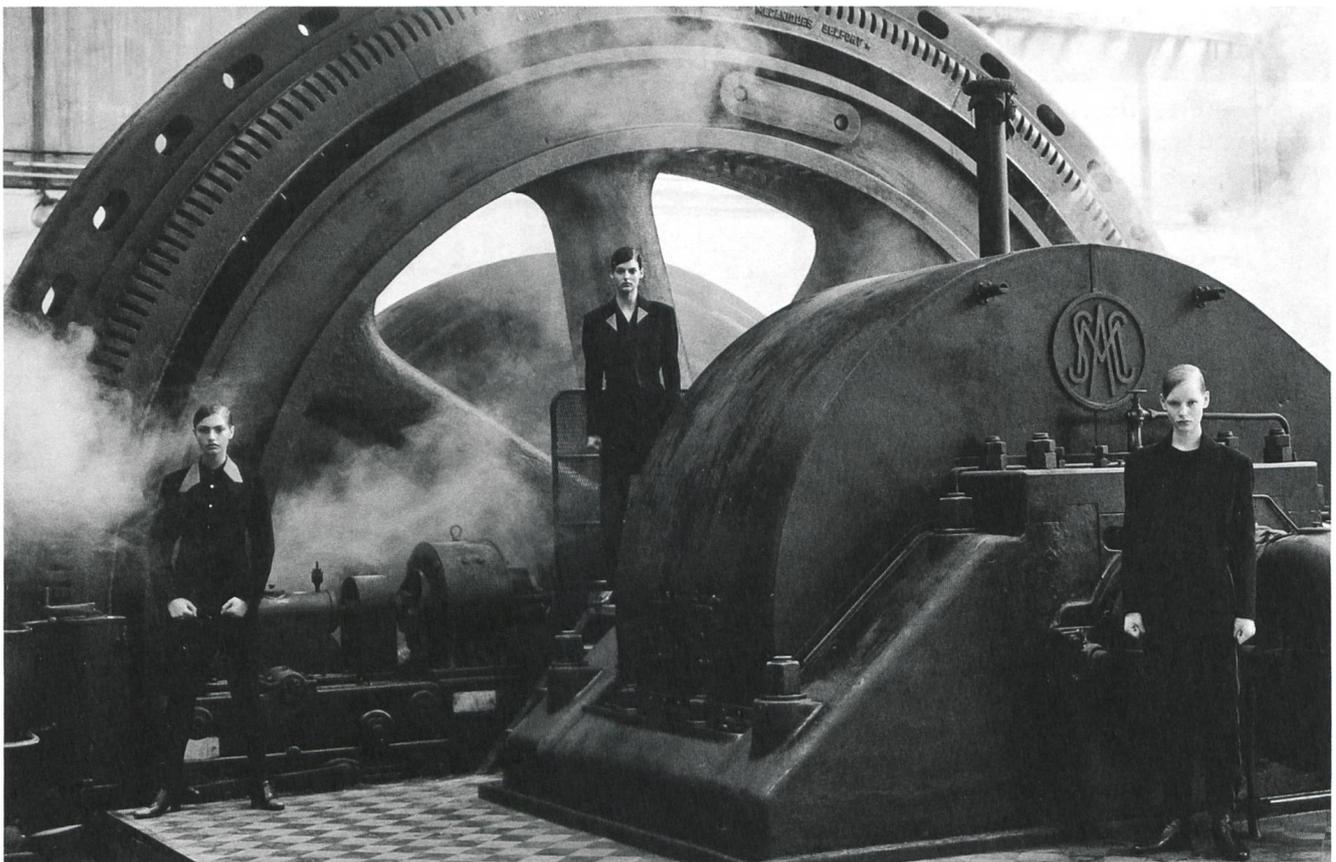
halten. Doch all diese Erklärungsversuche im Überwältigungsmodus kommen dem Kern der Sache nicht näher: Der Protagonist bleibt von diesem psychologischen Überbau unberührt und erscheint am Ende des Films als das mysteriöse Wesen, das sich Vecchiet ursprünglich zu ergründen aufgemacht hatte. Vergeblich, zum Glück, denn damit bleibt dem Film ein interessanter Protagonist erhalten.

Tereza Fischer

→ Regie, Kamera: Jean-Michel Vecchiet; Schnitt: Krystel Abou Karam; Musik: Alain Arsac, Anthony Sahyoun. Produktion: B 14 Film, DCM Pictures. Deutschland 2019. Dauer: 113 Min. Verleih: DCM Filmdistribution



Peter Lindbergh – Women's Stories Regie: Jean-Michel Vecchiet



Lucerne University of Applied Sciences and Arts

**HOCHSCHULE
LUZERN**

Design & Kunst
FH Zentralschweiz

Design & Kunst

**Studieren
Sie Film
in Luzern**

**Bachelor Animation
Bachelor Video
Master Film**

hslu.ch/animation hslu.ch/video hslu.ch/master-film

«Nachts sind alle Katzen grau» von Lasse Lindler,
Abschlussfilm 2019 im Bachelor Video

Anzeige

AB 22. AUGUST IM KOSMOS

«Ein rauschhafter Überlebenskampf zwischen
Sturzflut und Moskitoschwarm.» Moviepilot

**KOS
ZOS**
kosmos.ch

Special Jury Prize 2019
sundance
film festival

69 Internationale
Filmfestspiele
Berlin
Panorama

MONOS
ALEJANDRO LANDES · KOLUMBIEN

trigon-film

Anzeige

Graphic Novel

Rohstoffhandel, NGOs und Herzschmerz: In seiner neuen Graphic Novel «Salzhunger» macht Matthias Gnehm aus einem giftigen Thema einen packenden Thriller.

Liebe und Rohöl

Lagos, Nigeria, Afrikas Ölmetropole. Alle mischen sie mit im dreckigen Geschäft: gierige Politiker, korrupte Polizistinnen, skrupellose Rohstoffhändler, windige Elendsgewinnlerinnen, Aktivisten, NGOs, Weltverbessererinnen und Slumbewohner.

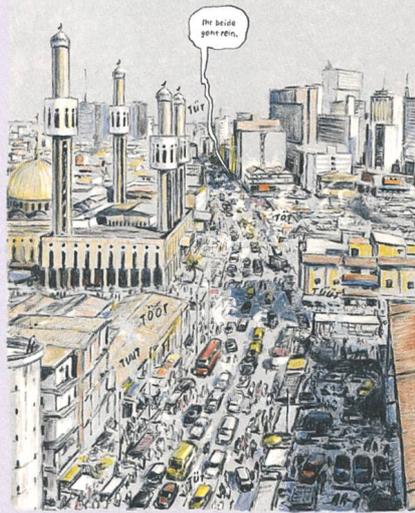
Ein paar Tausend Kilometer nördlich: Zürich, Switzerland, Sitz der NGO Erzfeind und Vorort von Zug, Switzerland, der internationalen Metropole des Rohstoffhandels. Da quält sich Arno Beder seit einer gefühlten Ewigkeit nicht nur mit einem Dokumentarfilm über die Rohstoffausbeutung ab, sondern auch mit einem gebrochenen Herzen.

Das sind die Ingredienzen, die der Schweizer Comicautor *Matthias Gnehm* in seiner neuen, zum Teil vor Ort in Nigeria recherchierten Graphic Novel «Salzhunger» zu einem politischen Thriller vor aktuellem Hintergrund zusammenrührt.

Erzfeinde und Maulwürfe

Um aus seiner existenziellen Sackgasse herauszufinden, ergreift Arno Beder die Flucht nach vorn: Er heuert bei der NGO Erzfeind an und reist mit der Umweltaktivistin Paula nach Lagos, um mithilfe eines lokalen Informanten, des Bloggers Anthony Nwoko, einen Skandal um die illegale Entsorgung hochgiftiger Abfälle aufzudecken. Sie werden jedoch erwartet: Dank eines Maulwurfs wissen Rohstoffhändler und Politiker, was auf sie zukommt ...

Bis hier gibt uns Gnehm, was wir von einem Thriller um den Rohstoffhandel erwarten; wir glauben zu wissen, wer die Guten und wer die Bösen sind und wie die Geschichte weitergehen wird. Plötzlich jedoch



gerät der Thrillermotor ins Stottern. Geschickt legt Gnehm falsche Fährten, überrascht uns mit unerwarteten Plotwendungen – spätestens als der lebensmüde Arno alle Pläne über den Haufen schmeisst, indem er sich mit einem Koffer voll Bargeld in einen von den Baggern der Rohstofffirma bedrohten Slum wagt, nimmt die Story so richtig Fahrt auf.

Architektur und Comics

Der 1970 geborene Gnehm gehört zu den profiliertesten Comicautoren der Schweiz. Er studierte noch Architektur an der ETH, als er 1998 seinen ersten Band «Paul Corcks Geschmack» veröffentlichte. Seither gelingt es ihm immer wieder, aktuelle Themen und gesellschaftliche Debatten zu klugen Comics zu verdichten.

Beeindruckend ist nicht zuletzt, wie hartnäckig Gnehm dem Comic treu bleibt und seine Projekte trotz der in diesem Bereich stiefmütterlichen Förderung zu finanzieren versteht.

Beeindruckend ist auch seine zeichnerische Vielfalt: Sie reicht von malerisch üppigen Farbbildern bis zu reduzierten schwarzweissen Federzeichnungen. In «Salzhunger» hat sich Gnehm für einen realistischen und die Dynamik der Geschichte unterstützenden Stil entschieden: schnell und schwungvoll gezeichnete Bleistift- und Federzeichnungen, die er in einer reduzierten, von schmutzig-hellbräunlichen Farbtönen dominierten Palette eingefärbt hat.

«Salzhunger» ist ohne Zweifel eine von Gnehms stärksten Geschichten. Ein echter Thriller, dessen Handlung durch die hohe Informationsdichte und die vielen Plotwendungen kaum abgebremst, sondern im Gegenteil dynamisiert wird. Dass nicht alle Figuren das sind, was sie zu sein vorgeben, macht die Geschichte bis zum offenen Ende spannend ...

Christian Gasser

→ Matthias Gnehm: Salzhunger. Zürich: Edition Moderne, 2019. 224 Seiten.

Soundtrack

Den Ländler als blossen musikhistorischen Vorläufer des allseits beliebten Walzers zu betrachten, greift zu kurz. Durch seine Verwurzelung in der Volksmusikultur der Schweiz hat er bis heute seine Aktualität behalten, und manchmal greift er auch aufs Kino über, etwa in Bettina Oberlis *Die Herbstzeitlosen*.

Ländler und das Versprechen auf das gute Ende

Sicherlich gilt der Ländler als enger Verwandter des Walzers, ja als einer seiner Vorläufer aus der Tradition der süddeutschen Volkstänze. Doch er ist mit dem weltumspannenden Erfolg des Walzers mitnichten verschwunden, sondern ist in der Volksmusikultur der Schweiz (dort manchmal als «Hudigäg-geler» bezeichnet), mancher Regionen Österreichs und Bayerns bis heute lebendige Musikkultur. Vor allem in der Schweiz ist er ein musikalischer Klang geblieben, der Landschaft und Kulturregion sicher anzeigen kann. Gespielt meist auf Hackbrett, Zither, Geige, Gitarre und (gestrichenem oder gezupftem) Kontrabass oder Cello, manchmal um Blasinstrumente, Handorgel oder Ziehharmonika erweitert.

Bei manchen formalen Unterschieden wird der Ländler immer viel langsamer als der Wiener Walzer gespielt und öffnet denjenigen, die ihn tanzen wollen, grössere Freiheiten individualisierter, aber stets auf den Partner bezogener Bewegungen.

Dass *Bettina Oberlis* Alte-Frauen-Dorfkomödie *Die Herbstzeitlosen* (2006) zum zweit- oder dritterfolgreichsten Schweizer Film der Filmgeschichte wurde (die einen sagen so, die anderen so) und dass nach der Fernsehausstrahlung zwei Drittel der Schweizer_innen ihn kannten, hängt sicher mit dem Charme der Geschichte und der Schauspielerinnen zusammen, auch mit der Pikanterie des Geschehens, aber vor allem mit der Musik, die den Film markiert und auch tonlich in der Schweizer Provinz verortet. Komponiert und koordiniert von *Luk Zimmermann*, spielte die *Stubemusig Rechsteiner* die Filmmusik ein. Sie ist immer hintergründig, ganz traditionell als Filmmusik eingesetzt. Sie unterliegt den Fahrten der Dörflerinnen aus Trub im Emmental nach Bern, – deskriptiven Sequenzen, die nicht auf Dialog und Drama ausgerichtet sind – manchmal nur als kurze Riffs, die die Ländlerherkunft kaum erahnen lassen.

Sie wird so traditionell verwendet, dass sie den meisten Zuschauer_innen kaum auffällt, weil sie mit den Bergen und Hügeln, den Häusern und Trachten und dem schweizerdeutschen Singsang der Sprache (die selbst in der deutschen Synchronfassung spürbar bleibt) zur Vorstellung einer einheitlichen Handlungs- und Semiosphäre «Schweiz» (oder genauer: «Schweizer Dörfer im Hinterland») verschmilzt. Der Film macht schnell klar, dass die dörfliche Wirklichkeit von Traditionalismus, zwinglianischer Sinnenfeindlichkeit und klaren Machtbeziehungen durchzogen ist. Die Kirche auf der einen Seite, die mächtige, fiktive Land und Leute Partei (LLP) auf der anderen werden als Domänen der Macht und als Kontrollinstrumente sichtbar – beide durch Männer im besten Alter vertreten. Dagegen steht die Heldin, die achtzigjährige Martha Jost (*Stephanie Glaser*), die nach dem Tod ihres Mannes einen kleinen Kolonialwarenladen weiterführt, ohne davon leben zu können. Ihr Sohn, der Pfarrer des Dorfes (*Hanspeter Müller-Drossart*), sucht ihren Laden für seinen Bibelkreis zu erlangen. Doch hat Martha anderes vor. Sie hatte einst in Paris Schneiderin gelernt,



hatte dort luxuriöse Damenunterwäsche genäht. In einem Stoff- und Wäschegeschäft in Bern sieht sie die zeitgenössischen Waren, ist entsetzt über deren Qualität. Angeregt durch ihre beste Freundin Lisi (*Heidi Maria Glössner*) beschliesst sie, das vor vielen Jahren Gelernte erneut umzusetzen. Zwei andere Freundinnen schliessen sich dem Projekt an.

Natürlich stossen die vier auf erbitterten Widerstand im Ort. Erst als sie die Idee umsetzen, die Lingeriewaren mit Stickereien zu schmücken, die sie den Trachten der Gegend abgucken, und ihre Waren im Internet anbieten, hat ihr Start-up Erfolg. Umso schärfer gehen die Dorfmächtigen gegen sie vor. Vor allem der LLP-Vertreter sucht das Wäschegeschäft als «Schande» zu diffamieren; selbst Frauen des Ortes schliessen sich der künstlichen Empörung an. Am Ende werden sie selbst – nach der öffentlichen Diffamierung des LLP-Politikers – am Dessousstand Marthas stehen und neugierig die Schönheit und Eleganz der Mieder und BHs mustern.

Die Musik stammt, wie erwähnt, von der Stubemusig Rechsteiner, einer Familien-Volksmusikkapelle um den ehemaligen Lokomotivführer *Karl Rechsteiner* und seine Söhne *Christoph* (Violine, Mandoline), *Karl Johannes* (Klarinette, Flöten) und *Niklaus* (Kontrabass, Cello). Der Vater hatte 1974 ein Hackbrett gekauft und sich selbst das Spiel darauf beigebracht. Noten beherrscht er bis heute nicht. Die Melodien, die die Stubemusig spielt, stammen von ihm. Schon 1938 wurde bemerkt, dass in «der «Ländlermusik» [...] drauflos gefiedelt und geklarinetet [werde], dass man ob dem vielen schöpferischen Schaffen nicht zum Bewundern kommt. Das Stegreifspiel scheint sich überall einzubürgern» (A. L. Gassmann) – eine Praxis, die der Kanonisierung des Ländlers als Teil spezifisch schweizerischer Tonpraxis massiv entgegenstand.

Diese Wendung ist interessant, weil der Film auf undramatische Weise eine latente Machtbeziehung zwischen den Männern des Dorfes – die nur durch Pfarrer und LLP-Landrat ein individuelles Gesicht bekommen – und den Frauen thematisiert, die mit einer breiten Emanzipation der älteren Frauen endet. Selbst der Vater des LLP-Politikers, der von seinem Sohn ins Altersheim abgeschoben werden soll, solidarisiert sich mit der Renitenz der

Frauen. Und in der Schlussvolte sind es die ganz jungen Frauen, die auf dem für die Traditionalisten so wichtigen kantonalen Chorfest sich bis auf die Unterwäsche entkleiden und eine Art improvisierte Modenschau hinlegen. Es ist kein zentrales Thema des Films, wird nur einmal en passant angesprochen: Dessous dienen nicht der Besichtigung, sondern artikulieren das Körperbewusstsein von Frauen, das sich – unterhalb der Schwelle der Sichtbarkeit – im Wissen um die taktilen und ästhetischen Qualitäten der Wäsche äussert.

Eine Emanzipationsgeschichte also, die vom Geist des Ländlers mitgetragen wird, in einer verdeckten und darum umso wirkungsvolleren Art und Weise. Der dominiert zum ersten Mal die Szene, wenn die vier Freundinnen Trug verlassen und nach Bern fahren, eigentlich, um Stoffe für die Fahne des Chors zu kaufen, dabei aber auch die Wäscheidee fassen. Der Bus wäre fast an ihnen vorbeigefahren, als seien Überlandreisen für ältere Frauen ganz und gar unerwartbar. Der Leichtigkeit und dem Vergnügen, mit dem die vier Bern erkunden, korrespondiert die hier vorherrschende Musik. Die fast immer in Dur gehaltenen Ländler, ihre langen Melodiephrasen, dazu die motorischen Impulse des Dreiviertel-Takts generieren ein eigenartiges Gefühl der Eigenzeit, des Schwebens in einer nur durch die Musik erzeugten Wirklichkeit. Die Musik scheint das Gute in sich zu tragen, etwas Friedfertiges, enthält zudem immer die Vorankündigung des glücklichen Endes. Bei allen Rückschlägen – die Musik bleibt immer parteiisch, artikuliert eine Tiefenenergie, die die Protagonistinnen und die Geschichte bis zum Ende trägt.

Und sie artikuliert einen zweiten Widerspruch, der den plakativ von der LLP vertretenen Traditionalismus (einschliesslich der dörflichen Macht- und Unterdrückungsverhältnisse) mit den Traditionen der Schweizer Volksmusik konfrontiert. Sie eröffnet einen eigenen Diskurs, der den Wert des Traditionellen nicht im Festhalten an Äusserlichem, sondern in der Musik lokalisiert, die ihre Kraft, sanfte Fröhlichkeit und Weltzugewandtheit auch dann behält, wenn sich die äusseren Verhältnisse ändern.

Hans Jürgen Wulff



Close-up

Mit Bildern von Arbeiter_innen, die die Fabrik verlassen, hatte das Kino einst begonnen. In der Agatha-Christie-Verfilmung *Death on the Nile* kehrt die Arbeit in den Bildraum zurück: als Fehler.

Der Arbeiter betritt den Film

Zu den unter Filmfans beliebten Hobbys gehört das Aufspüren von Fehlern, sogenannten «Goofs», die sich während des Drehs ereignet und es in den fertigen Film geschafft haben: ein Mikrofon, das ins Bild hängt; ein Flugzeug, das im Antikendrama am Himmel sichtbar ist; ein Kostüm, das mal fleckig, mal sauber ist; ein Glas, das in der ersten Einstellung halb leer und in der nächsten fast voll ist. Filmfehler wie diese werden in Büchern aufgelistet, auf Websites gesammelt und in Clips zusammengestellt. Die Internet Movie Database hat neben Crew- und Inhaltsangaben eine eigene Rubrik, in die sich für jeden Film dessen «Goofs» eintragen lassen.

Erstaunlich ist, dass in das Aufspüren von Filmfehlern zwar viel detektivische Energie investiert, mit diesen Entdeckungen anschliessend jedoch wenig angestellt wird. Bei all dem akribischen Sichten schaut am Ende kaum mehr heraus als die eitle Befriedigung, einen Makel entdeckt zu haben, der dem Rest des Publikums entgangen ist. Fehler nur aufzudecken, ist allerdings weit weniger interessant als der Versuch, diese zum Anlass weiterer Überlegungen und Interpretationen zu nehmen.

Auch in der Agatha-Christie-Adaption *Death on the Nile* von 1978 finden sich verschiedene kleinere und grössere Filmfehler, darunter einer gleich zu Beginn des Films: Die ehrgeizige Jackie besucht ihre schwerreiche Freundin Linnet auf deren englischem Landsitz und lässt sich die neu gestalteten Gemächer zeigen. Besonders auf das opulent dekorierte

Badezimmer ist Linnet stolz. «Isn't it lovely?», fragt sie, und Louise, die lieber über ihren Verlobten sprechen möchte, der dringend Arbeit sucht, gibt zu: «Yes, it's beautiful.» «Beautiful» ist auch die filmische Inszenierung dieses Moments: Die beiden Darstellerinnen *Mia Farrow* und *Lois Chiles* werden von zwei grossen Spiegeln flankiert, in denen sich jeweils eine der beiden spiegelt, sodass links neben *Mia Farrow* noch einmal *Lois Chiles* und rechts neben *Lois Chiles* noch einmal *Mia Farrow* als Spiegelungen stehen. Im rechten Spiegel indes wird nicht nur *Farrow* ein zweites Mal sichtbar, es spiegelt sich darin auch ein dritter Spiegel, und in diesem wiederum für einen kurzen Augenblick eine weitere Gestalt, die über den Boden kriecht – zweifellos ein Mitglied des Drehteams, vielleicht einer der «cable pullers», die, wie es der Name schon sagt, zuständig sind, die Kabel der für den Dreh nötigen Apparate so aus dem Weg zu schaffen, dass niemand über sie stolpert.

Wie schade, möchte man meinen, dass sich ausgerechnet in eine ebenso komplexe wie verführerisch schöne Einstellung dieser Fehler eingeschlichen hat, gerade so, als wäre inmitten der kitschigen Pastellfarben plötzlich ein schwarzer Fleck aufgetaucht. «Das gehört nicht ins Bild!», denken wir sogleich, wenn wir die vorüberhuschende Figur im Spiegel entdecken. Doch hat der Arbeiter, der sich hier momenthaft zeigt, nicht durchaus das Recht, im Bild zu erscheinen? Denn er selbst und alle andern, die an einem Film arbeiten, machen es überhaupt erst möglich, dass es dieses Bild gibt, das wir bewundern wollen. Wie diese Einstellung nicht nur von den Starkörpern *Mia Farrow*s und *Lois Chiles*' lebt, sondern auch vom Set und den Spiegeln, die sie umgeben, basiert jedes Filmbild auch und zuallererst auf der Arbeit jenes Teams hinter der Kamera. Welche Ironie, dass diese am Film Beteiligten auch «pic people» oder «picture people» genannt werden – denn genau sie, die für die Herstellung der Filmbilder zuständig sind, bekommt man in diesen selbst kaum je zu Gesicht. Das Filmbild beweist zwar ihre Arbeit, sie selbst aber sollen bitte draussen bleiben.

Wie die Belegschaft eine Fabrik verlässt – das zeigt jener Kurzfilm der Gebrüder Lumière, der (sieht man von den noch früher entstandenen Arbeiten von *Louis Le Prince* ab) als Anfang der Filmgeschichte gilt. Ausgerechnet jenes Medium, das später so virtuos darin werden sollte, Berühmtheiten hervorzubringen, die man auf der ganzen Welt kennt, beginnt mit einem Porträt namenloser Arbeiter und Arbeiterinnen. Unter anderem ausgehend von diesem Film der Lumières hat der Kunsthistoriker *Georges Didi-Huberman* unlängst in seinem Buch «Die Namenlosen zwischen Licht und Schatten» nach jenen Statist_innen gefragt, jenen Personen neben den Hauptfiguren, die dazu degradiert werden, den Hintergrund zu bilden, vor dem die Stars glänzen können: Sie bilden das Proletariat der Leinwand. Die Mitglieder des Drehteams werden sogar noch brutaler verdrängt als jene Namenlosen, nicht nur in den Hintergrund des Bildes, sondern aus diesem hinaus.



In *Death of the Nile* jedoch erscheint für einen kurzen Moment der namenlose «cable puller» versehentlich im Bild. Wenn die Kinogeschichte seit den Lumières das arbeitende Volk oft genug aus den Bildern verbannt hat, dann betritt hier der Arbeiter, unabsichtlich und gegen den Willen von Regie und Produktion, das Bild. Das ist als Fehler umso schöner, wenn man bedenkt, dass es sich bei diesem Film um eines jener All-Star-Movies handelt, deren Reiz vorderhand darin besteht, lauter Berühmtheiten zu versammeln und zu feiern.

Dass ein solches Zelebrieren von Reichtum und Schönheit fatal kurzsichtig sein kann, genau das ist das Thema von Agatha Christies Krimi und damit auch dieses Films: Linnet Ridgeway, die reiche Erbin, die nicht zu arbeiten braucht und glaubt, sich einfach nehmen zu können, was sie will, ist blind dafür, wie sehr sie in Wahrheit manipuliert wird. Den Verlobten ihrer Freundin, dem sie hätte Arbeit geben sollen, nimmt sie kurzerhand zum Mann und übersieht dabei, wie sehr genau darauf hingearbeitet wurde. Wie der «cable puller» an den Kabeln zieht, damit die Entstehung der schönen Filmbilder gut funktioniert, so ist Linnet eine Puppe an den Fäden der anderen. Selbst noch der spätere Mord an ihr wird sich in der Aufdeckung durch Hercule Poirot nicht als Verbrechen aus Leidenschaft, sondern als das entpuppen, wovon Linnet nie eine Ahnung hatte: Arbeit.

Vielleicht beginnt man beim Wiedersehen des Films darüber nachzudenken, wie die ägyptischen Monumente, vor denen der grösste Teil der Handlung spielt und die als Teil der All-Star-Besetzung zelebriert werden sollen, zwar zur Feier der Könige errichtet wurden, aber das Produkt von lauter Namenlosen ist, die an der Arbeit an den Pyramiden zugrunde gingen. In Agatha Christies Vorlage weist der sozialistische Mr. Ferguson, der an Bord der Nilfähre mitreist, prompt eben darauf hin und

antwortet auf Hercule Poirots ironisch-zynische Bemerkung, dass Steine sich besser halten würden als Menschen: «Ich sehe lieber einen gut genährten Arbeiter als irgendein sogenanntes Kunstwerk.» Von diesen kritischen Untertönen ist im Film explizit kaum etwas zu finden, der Sozialist wirkt noch viel mehr wie eine Karikatur als im Roman. In der Szene im Badezimmer aber zeigt sich im glamourösen Kunstwerk der einfache Arbeiter, unbeabsichtigt und kaum sichtbar, als Fehler – und in Wahrheit ist doch er der, ohne den nichts wäre. Johannes Binotto

→ *Death on the Nile* (USA 1978) 00:06:09–00:06:10, Regie: John Guillermin; Drehbuch: Anthony Shaffer (basierend auf dem Roman von Agatha Christie); Kamera: Jack Cardiff; Schnitt: Malcolm Cooke; Musik: Nino Rota. Darsteller_in (Rolle): Peter Ustinov (Hercule Poirot); Mia Farrow (Jacqueline de Bellefort); Lois Chiles (Linnet Ridgeway); Bette Davis (Marie Van Schuyler); David Niven (Colonel Race)

museum rietberg

Spiegel

17.5. –
22.9.19

Der Mensch im Widerschein

 **Stadt Zürich**
Museum Rietberg

Unterstützung von:
Vontobel-Stiftung
Parrotia-Stiftung
Clariant Foundation
Swiss Re
Max Kohler Stiftung
Eckhart und
Marie-Jenny Koch-Burckhardt

Vorverkauf nutzen:
rietberg.ch/tickets

Ein Film wie ein Mobile

Silvia Szymanski

Silvia Szymanski ist Musikerin, Romanautorin
(u. a. «Chemische Reinigung», 2002) und schreibt auf Websites
wie hardsensations.com und critic.de über Filme.

Angela Schanelecs Ich war zuhause, aber



Wie schreibt man über einen Film, der sich als flüchtiges, assoziatives Werk den üblichen Kritik Kriterien entzieht? Am besten in einem ebenso assoziativen Nachspüren.

Ein vermisster Junge kehrt zurück. «Er war in der Natur»: So sagt es Angela Schanelec an der Pressekonferenz nach der Premiere auf der Berlinale dieses Jahr, wo sie den Silbernen Regie-Bären für ihren Film gewann. In der Natur ist auch sein Anfang. Ein Häschen läuft im hellblauen Himmelslicht über weite, felsige Felder. Ein glücklicher Hund tut es ihm nach ... dann verschnauft das Häschen, entspannt an einen Stein gelehnt. Wie mit übereinandergeschlagenen Pfoten genießt es die Aussicht auf das Tal. Es ist eine jener mythologisch pastoralen, südlichen Landschaften, in der einem die Felsbrocken vorkommen wie verzauberte Menschen. Ich war zuhause, aber ist ja auch – unter anderem – ein Märchen. Ein Gleichnis. Später im Stall frisst der Hund einen kleinen Hasen. Nicht den von eben, sage ich dem Kind in mir. Es sieht nicht schlimm aus. Er frisst den fremden, zarten Körper mit Geschick und Appetit; vom Häslein bleibt nicht viel übrig. Dann hört man klobig ungelente Schritte auf dem Stallboden: Um die Ecke stakst ein grauer Esel. Schaut in die Kamera, schaut aus dem Fenster. Sonne spielt auf seiner Nase. Fliege brummt, Vöglein zwitschern. Er ist bei sich. Im blauen Abendlicht liegt der Hund zu seinen Füßen und atmet mit dem Bauch, wie er das will.

Das ist die Ausgangssituation. Bevor Menschen ins Spiel kommen. Und als sie dann kommen, spielen sie so, als hätte ihnen die Regie gesagt: Spielt so wie diese Tiere.

Ein kleines Mädchen, Flo (*Clara Möller*), im roten Mantel wartet auf einer Mauer wie ein Mönch.

Wie winzig sie sind: Das denkt man oft, wenn die Kamera die Leute in die hohe, weite Architektur der Stadt Berlin einbettet. Philipp (*Jakob Lassalle*), Flos grosser Bruder, wartet vor einer Schulturnhalle darauf, dass sie öffnet. Und während er darauf wartet, öffnet sich stattdessen die Umgebung.

Kameras und Mikrofone (*Ivan Markovic, Rainer Gerlach*) halten still und nehmen all die feinen, minimalen Bewegungen und Geräusche auf, über die man sonst hinweggeht. Die Augen schärfen und die Ohren spitzen sich für die Nuancen dessen, was in keiner definierten Willensrichtung liegt. Wind in den Blättern. Das Summen der Welt. Man wird sensibel und frei, sich anzuschauen, was das Licht so macht ... ich glaube, das ist es, was der Film im Sinn hat. Transparenz. Abstraktion. Nicht so sehr eine besondere Geschichte. Sondern eine besondere Wahrnehmung einer Geschichte. Es gibt am Anfang lange niemanden, der spricht. Alle warten und halten den Mund.

Diese Sachen sind mir im Sinn geblieben. Der Film beschäftigt mich, seit ich ihn im Februar auf der Berlinale sah. Anderes in ihm geriet für mich mehr in den Hintergrund. Aber das macht nichts; er erlaubt das. Er ist wie ein Mobile (Schnitt: *Angela Schanelec*). Eine schwebende, assoziative Komposition, aus vordergründig harmlosen Alltagssituationen und Begegnungen, mit uneindeutigen, ratlosen Ausgängen. Es erinnert mich an Zen-Parabeln oder Haikus. Der Film tippt mit einem soften Touch die Dinge und Personen an und schaut dann zu, wie sie sich bewegen und wie lange. Was einem wichtig ist, kommt wie von selbst nach vorn. Man kann in ihm spazieren gehen, auf seinem eigenen Weg. Auch er selber geht seiner Nase nach.

Grosse Erschöpfung

Nachdem man Philipp in die Schule eingelassen hat, bückt er sich dort in einem Zimmer und löst seine Schnürsenkel. Das sieht schön aus, als bedeute es mehr, als man sieht. Er ist ein ernster, unschuldig erwachsen wirkender Junge, wie der Gauklerknabe in Picassos rosa Phase. Dann hastet Astrid, seine Mutter (*Maren Eggert*), lange Treppen hinauf zu ihm, kauert sich nieder und umfasst seine Knie. So erleichtert. Als wäre jemand aus dem Totenreich zurückgekehrt. Oder wie Maria in der Bibel, die ihren weggelaufenen Zwölfjährigen «bei seinem Vater» im Tempel fand. Solche Assoziationen schweben um die Szene. Philipps Vater ist vor zwei Jahren gestorben (möglicherweise ein Bezug zu Schanelecs Leben). Das hat Astrid, Flo und Philipp aus der Umlaufbahn und Zeit gerissen und allem die Schwerkraft genommen. Es herrscht eine grosse Erschöpfung, als wäre man zu lange wach.

Bei der Berlinale-Pressekonferenz hielt diese Stimmung an. Als wäre sie eine mögliche Fortsetzung des Films. Man wird beim Zuschauen unwillkürlich selber so. Maren Eggerts schönes und geduldig waches Gesicht leuchtete freundlich, die Augenwinkel blitzten vor den Fotograf_innen. Das hab ich seitdem im Kopf und spiele es manchmal nach.

Bei ihrer Darstellung der Astrid wirft sie über dieses Leuchten ein dämpfendes Tuch. Astrid ähnelt mit ihrer zurückhaltenden Kleidung (Kostüme: *Birgitt Kilian*) und der müden Körpersprache den abgekämpften, mütterlichen Frauen früherer Zeiten und alter Filme. Zu viele Pflichten, Sorgen, Alltagslasten, zu denen sie sich irgendwie verhalten muss, obwohl sie nur vor ihnen fliehen will. Wie ihr Sohn in die Natur weglief, so stiehlt sich auch Astrid nachts aus dem Haus und legt sich zu ihrem Mann aufs Grab.

Tagsüber gerät sie hinter jeder Ecke in Situationen, in die sie sich verbeisst, verstrickt, in denen sie um Bagatellen kämpft. Das hat eine feine geometrische Logik und absurde Komik, die an Karl Valentin oder Samuel Beckett erinnern: wie Astrid ihre Auffassung verzweifelt aufrechterhält. Und wie ihre Kontrahent_innen ebenso ausdauernd Widerstand leisten, aber ruhiger. In Grenzen überlegen sie sogar, wie sie auf sie zukommen könnten.

Aus grosser Ferne und nebulöser Tiefe

Eilig unterwegs zu ihrem weinenden Töchterchen, geht Astrid das Rad kaputt, das ihr ein Herr Meisner (*Alan Williams*) verkauft hat. Der rentnerhafte Mann sagt, er habe ihre 80 Euro nicht mehr, wolle es aber reparieren, obwohl sie das partout nicht will, sondern ihr Geld zurück. Er spricht mit einer vollkommen unverständlichen und deshalb untertitelten Kehlkopfmikrofonstimme und klingt so eiernd und blechern wie ein alter Science-Fiction-Roboter, doch sie versteht ihn mühelos. Voilà, sagt Meisner, putzig nonchalant, und gibt ihr stolz das Rad zurück. Sie kann sich auf den Kopf stellen, sie kommt nicht durch.

Einem jungen Regisseur und flüchtigen Bekannten, Jorge (*Dane Komljen*), begegnet Astrid bei den angeketteten Einkaufswagen. Sie gehen ein Stück miteinander, er schiebt sein Fahrrad. Sie hat eine Passage aus seinem Film gesehen, setzt ihm ihre Kritik auseinander und redet sich in Rage: Schauspieler auf reale Todkranke treffen zu lassen, das könne nur in Falschheit enden; niemand verstehe, was er nicht selbst empfunden habe. Jorge hört verwirrt und nachdenklich zu. Seine Augen lösen sich nie von ihr, während er darauf achtet, mit ihr Schritt zu halten. Sein überfließend mitfühlender Blick von der Seite. Der Mund halboffen wie ein drittes Ohr. Es wirkt, als versuche er, ihre Ereiferung in sich zu übersetzen. Als glaube er, dass etwas anderes darin versteckt sei, auf das er reagieren möchte, statt mit ihr zu streiten. Er merkt nur sanft an, sie hätte den Film vielleicht zu Ende schauen müssen, um ihn zu verstehen. «In Ihren Augen ist er gescheitert», sagt er in seinem weichen, ausländischen Akzent, «in meinen nicht.» Sie, plötzlich einsichtig: «Ich hab Sie totgequatscht, verzeihen Sie mir bitte.» Er: «Ich hab' Sie längst verstanden. Es ist Ihre persönliche Wahrheit.» Vielleicht denkt er, sie bittet mit all dem eigentlich das Leben, sie wieder in den Arm zu nehmen und zu tragen. Vielleicht will er das tun, vielleicht auch mit ihr schlafen. Jedenfalls schlägt er am Ende vor, dass sie noch irgendwo hingehen. Aber er hat kein Glück. Meine Lieblingsszene.

«Man möchte erkannt werden. Ab und zu. Von jemandem. Die Seele. Wenn sie erkannt wird, verändert sie sich. Ich glaub', sie wird schöner», heisst es, wie ich gelesen habe, in Angela Schanelecs Film *Nachmittag* (2007).

Bei Jorge fällt mir wieder auf, wie viel Zeit und Willen die Leute in diesem Film oft brauchen, bis sich in ihnen Worte formen. Als müssten sie sie aus grosser Ferne und nebulöser Tiefe herbeirufen. Herr Meisner muss sich ein Mikro an den Hals halten. Andere haben einen Akzent, eine phonetische Behinderung... die Sprache wird einem dadurch überbewusst; man beginnt, um sie herumzugehen wie um diese Heiligenbüste in der Museumsszene, die Astrid ähnlich sieht. Man betrachtet sie von allen Seiten, und sie erscheint einem immer seltsamer. Nicht nur Form und Klang. Auch was sie sagen will. Als habe unsere Sprache, unsere Gesten, auch die Farben, die wir tragen, noch einen anderen, verborgenen Sinn, wie alte Gemälde. Oder die vielen kleinen, anmutig-demütigen Gesten des Wartens, Dienens, unbemerkten Betens, unhörbaren Flehens in dem Film. Das Knien vor den Kindern, um auf gleicher Höhe mit ihnen zu sein. Die Bitte in der chemischen Reinigung um die Annahme von Philipps sehr verdreckter Jacke. Die Pietà-Haltung, mit der Astrid Flo auf ihrem Schoss umarmt, in der Hallenbadumkleide. Die schläfrigen, silbrigen Farben dieses Films, fein abgestimmt, zusammenklingend. Die Autos, auf ihren Rädern und Bahnen, strömen durch die Stadt wie durch Adern.

Rausschmiss

Flo hat gekocht, als sie alleine war, aber das ist verboten, weil zu gefährlich für ein so kleines Kind. Astrid schimpft, verliert die Nerven, wehrt sich gegen die Kinder, die sie hartnäckig beruhigen wollen; sie *will* sich aufregen. Danach: dicke Luft, Kinder geknickt. Philipp will Flo aufmuntern, kitzelt sie, Flo fiept wie ein kleines Tier, Astrid flippt endgültig aus und setzt die beiden vor die Tür. Wie sie die Kinder anschreit, das ist sehr gut getroffen; es hat haargenau den Sound, der aus vielen Arbeiterwohnungen in den Sechzigerjahren auf die Strassen schwappte. Uns hat Oma auch oft einfach rausgeschmissen, wenn wir ihr zu viel wurden. «Raus aus meiner Butik! Ab nach Dallabuschki!»

Durch den Rausschmiss kann Astrid endlich allein mit ihrem neuen Freund sein. Finn (*Jirka Zett*). Auch er ein vager, distanzierter, zärtlicher junger Mensch; beim Tennis, später, ist sein Anschlag weich und leicht. Er sagt, dass er sich am Abend mit seinem wohlhabenden Vater zum Essen treffen will, um ihn um 8000 Euro für ein Start-up zu bitten. Flo und Philipp nehmen Astrids Platzverweis sportlich und verabschieden Finn kollegial per Handschlag, als er aus dem Haus kommt.

Ophelien und falsche Könige

«Und dann, in dieser Masse von Besinnungslosen: ein Kind», sagt Claudia, eine junge Frau (*Lilith Stangenberg*) zu ihrem Freund Lars (*Franz Rogowski*), in einer der Abzweigungen, die der Film manchmal nimmt.



«Ein Kind, das es nur gibt, weil du und ich das wollten. Das kommt mir irre vor.» Sie will nichts haben und nichts hinterlassen. «Es gibt doch einen Grund, warum man da ist. Einen Auftrag; ich fühle es sehr tief. Ich bin von Einsamkeit durchdrungen. Ich könnte niemandes Frau sein; ich will bereit sein.» Das letzte Mal, dass ich reale Freundinnen so ätherisch habe sprechen hören, war als Teenager in unserer Clique. Wir fühlten uns manchmal so verpuppt während der Verwandlung nach der Kindheit. Manche wurden wie das Mädchen aus Claude Goretta's *La dentellière*. Ophelien.

In diesem Frühling hab ich vor meinem Fenster meine sechzehnjährige Nachbarin mit ihren Freundinnen für die Schule ein Spiel über Karl den Grossen proben sehen. Mit Luftgewehr und falscher Krone. Ein Bild für die Götter. Im Film proben Kinder Hamlet für das Schultheater. «Nichts kann dich mehr retten. In dir ist keine halbe Stunde Leben», sagt ein eindrucksvoller kleiner Junge, als Soldat verkleidet, mit fremdländischem Akzent. Die Kinder wirken entrückt, verwunschen, wie androgyne, heilige Gestalten auf surrealen italienischen Renaissancegemälden. Gesichter voller tief versonnener Leere; schön und weich wie junge Pflanzen. «Trembling like a flower», singt David Bowie in «Let's Dance», das in den Film verwoben ist, «for fear your grace should fall. Let's dance, for fear that life is all.» Sie deklamieren ernst und konzentriert, in Trance, wie von Dornröschens Spindel gestochen. Gebannt vor Traurigkeit. Perplex aus Schreck vor dem, in das man da hineinwächst und verwandelt wird. Narkotisiert gegen den Schmerz, das Ungeheuer.

Philipp verletzt sich bei der Probe den Fuss. Das erinnert mich an ein Märchen von den Brüdern Grimm, «Brüderchen und Schwesterchen»: Als der in ein Reh verwandelte Bruder, von der Jagd verletzt, nach Hause kam. Jack Deveau hat Arme, Beine, Füße auch so schön geheimnisvoll gefilmt. Der blutbefleckte Mull. Menstruation. Stigma. Die Kinderkollegen legen Philipp einen rührend improvisierten Verband an und verabschieden ihn am Krankenwagen wie ein Trupp kleiner Kriegskameraden.

Hebephrene Schizophrenie

In einem Supermarkt bittet Astrid einen vermeintlichen Lehrling um ein bestimmtes Mineralwasser. Er spielt die gewünschte Rolle. Aber hinter den Kulissen schimpft ihn der Chef aus, er solle sich davonscheren. Er ist gar kein echter Angestellter. Und er gehorcht nicht. Erst nach Zahlung einer Münze in die aufgehaltene Hand setzt er sich wieder seine goldene Papierkrone auf und geht hochehobenen Hauptes durch die Stadt davon, in einer parallelen Welt.

Später, es ist fast dunkel, liegt seine Krone im Wald im Laub. Autos rauschen fern vorbei, rhythmisch, atmend, wie ein Blasebalg. Ophelia liegt auf einem grünbemoosten Fels im Waldbach. Sonnenlicht tanzt durch die Blätter. Philipp trägt Flo barfuss durch das Wasser. She ain't heavy, she's my sister. Die Welt wird immer schwerer für Christophorus.

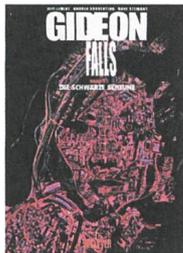
«Mein ganzes Leben ist in seinen Händen», hat Astrid den Lehrern gesagt, als sie ihn wegen seiner Fehltag anfangs verweisen wollten. «Auch das seiner Schwester. Auch in meinen, aber ... es hat damit zu tun, dass er ein Mann ist. Oder wird.» Rätselhafte Worte. Meint sie, dass Philipp unwillkürlich versucht, den Vater als Beschützer zu ersetzen? Sie spricht von Heizkörpern, man kann ihr nicht mehr folgen. Sie kriegt die Wirklichkeit der anderen in dem Moment nicht gepackt und driftet ab, wie Claudia zuvor; ich glaube, «hebephrene Schizophrenie» nennt man solche Zustände. Man wird die Welt niemals verstehen. Es fehlen einem wesentliche Informationen. Schöner Film. ×

Kurz
belichtet

Ausstellungen
Bücher
Comics
Filme
Websites

Ländlicher Horror

Comic Der Kanadier *Jeff Lemire* ist mit postmodernen Superheldendramen und Science-Fiction-Abenteuern seit Langem erfolgreich (siehe Filmbulletin 3.19). Nun wagt er sich mit «Gideon Falls» ans Genre des «Folk Horror». Eine Gruselgeschichte mit okkulten und heidnischen Referenzen, in dessen Mittelpunkt eine schwarze Scheune steht, die an verschiedenen Orten und Zeitpunkten aus dem Nichts erscheint und Tod und Wahnsinn verbreitet. Die schwindelerregenden Zeichnungen *Andrea Sorrentinos* ziehen die Leser_innen in den Bann. (gp)



→ J. Lemire/A. Sorrentino: Gideon Falls, Band 1, Die Schwarze Scheune. Bielefeld: Splitter, 2019. 160 Seiten. CHF 36, € 24

Drama Queens

Film Was geschieht, wenn sich vier Schauspielseniorinnen der Extraklasse zum Tee verabreden? Man plaudert über das Alter, die Erhebung in den Adelsstand, die Notwendigkeit von Hörgeräten, ein wenig auch über die Männer und ihre Schönheitsideale – und natürlich über die britische Bühnen- und Kinogeschichte, die man seit über fünfzig Jahren mitprägt. Die Feel-good-Doku *Tea with the Dames* ist zwar lau inszeniert, aber wen kümmert's: Den scharfzüngigen Ladys – *Judi Dench*, *Maggie Smith*, *Eileen Atkins* und *Joan Plowright* – möchte man stundenlang zuhören. (phb)



→ *Tea with the Dames* (Roger Michell, GB 2018). Anbieter: New KSM Cinema (engl. mit dt. UT)

GET MOBILE APP
Available on the App Store | GET IT ON Google Play

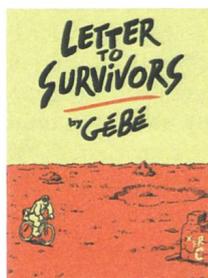
FANTOCHE
17. INTERNATIONALES
FESTIVAL FÜR ANIMATIONSFILM
BADEN/SCHWEIZ
3.-8. SEPTEMBER 2019
WWW.FANTOCHE.CH

FOLLOW US:

Anzeige

Grüsse aus der Post-Apokalypse

Comic «Lettres aux survivants» des Franzosen Gébé erschien 1982. Dass der Comic immer noch aktuell ist, beweist die Neuauflage auf Englisch. Wer Raymond Briggs «Wenn der Wind weht» schätzt, wird «Letter to Survivors» lieben. In einer postapokalyptischen Wüstenlandschaft radelt ein Postbote in Schutzanzug durch die Gegend und liest – vor einem Lüftungsrohr sitzend, das aus der Erde ragt – einer in einem Schutzkeller verschanzten Familie schmerzvolle Briefe mit süßen Reminiszzenzen aus ihrem vergangenen Leben vor. (gp)



→ Gébé: Letter to Survivors. New York: New York Review of Books, 2019. 128 Seiten. CHF 18, \$ 15.95

Ohne Roye

BluRay Das dem deutschsprachigen Genre- und Trivialfilm verpflichtete DVD-Label Subkultur Entertainment arbeitet sich derzeit durch den Katalog der Wiener (ehemals Münchner) Produktionsfirma Lisa Film. Zuletzt erschienen ist ein Kleinod des gutartigen Schwachsinn: In Kurt Nachmanns Kinderarzt Dr. Fröhlich wird der Schlagerstar Roy Black auf ein Alpendorf losgelassen, wo er im Krankenhaus anheuert, dem weiblichen Teil der Belegschaft den Kopf verdreht, sich mit einem dauerschmolenden Kind anfreundet und, natürlich, zwischendurch alles in Grund und Boden singt. «Schön ist es, auf der Welt zu sein» – ja, doch, auch wir glauben daran nach diesem Film, wobei es vermutlich eine gute Sache ist, dass wir diese Welt nur 92 Minuten lang mit dem Kinderarzt Dr. Fröhlich teilen müssen. (lf)



→ Kinderarzt Dr. Fröhlich (Kurt Nachmann, D 1972). Anbieter: Subkultur Entertainment

Schmerz und Empathie

Ausstellung Für den südafrikanischen Künstler und Filmemacher William Kentridge bedeutet die tagelange Arbeit an einer Kohlezeichnung für einen seiner Animationsfilme physische und emotionale Hingabe an das Gezeichnete. In der Ausstellung «A Poem That Is Not Our Own» im Kunstmuseum Basel zeigt sich dies zum einen in filmischen Arbeiten aus den Achtziger- und Neunzigerjahren zum Thema «Migration, Flucht und Prozession», zum anderen in den Inszenierungen politischer und sozialer Konflikte in Südafrika und Europa. Kentridges Arbeiten sind roh, erschütternd und viszeral. (tf)



→ William Kentridge: «A Poem That Is Not Our Own». Kunstmuseum Basel, bis 13. Oktober 2019

Amorphologie (Blob 1)

Buch Wie liest man etwas Amorphes? Zum Beispiel einen Blob? Die Filmwissenschaftlerin und Kuratorin Cecilia Valenti führt das exemplarisch vor in einem schönen Buch, das gleichzeitig eine Arbeit zur Fernsehtheorie, an ihren Begriffen und Klischees, und eine Materialstudie zu einer hungrigen, alles verschlingenden Fernsehendung und ihrer Politik der metamedialen (De-)Montage ist. Der Blob stellt dabei das Abgrenzungsbewusstsein von Medium und Theorie gleichermaßen infrage, mit ihm denkt Valenti das TV noch einmal grundlegend im Angesicht des Kinos, von ihm ausgehend, in einem Hand- oder Materialgemenge, in dem auch vertrauteste Begriffe der Ideologiekritik und Medienwissenschaft produktiv revidiert und blobifiziert werden. (de)



→ Cecilia Valenti: Das Amorphe im Medialen: Zur politischen Fernsehästhetik im italienischen Sendeformat «Blob». Bielefeld: transcript, 2019. 222 Seiten. CHF 45, € 39,99

Lichtblick

Website Bereits seit zehn Jahren widersteht sich die deutsche Filmzeitschrift «cargo» durch ihr blosses Fortbestehen allen publizistischen Trends – sie ist der Heft gewordene Beweis dafür, dass es auch in Zeiten der Printkrise möglich ist, mit einem cinephilen Blick aufs Kino, vermeintlichen Nischenthemen und zwischen akademischen und essayistischen Modi chargierenden Textsorten einen Leser_innenstamm zu finden, dessen Abonnements zwar niemanden reich machen, aber immerhin das Projekt refinanzieren. Die begleitende Onlinepräsenz, auf der unter anderem Videointerviews und Festivalberichte präsentiert werden, wurde nun einem Facelift unterzogen. Das neue Design macht cargo-film.de nicht nur auf kleinen Bildschirmen navigierbar, sondern ermöglicht auch einen deutlich besseren Zugriff auf das inzwischen bereits ziemlich eindrückliche Archiv, das nun peu à peu digital verfügbar gemacht werden soll. (lf)

→ www.cargo-film.de

B-Galore (Blob 2)

Film Der alte Film zum Buch und zur italienischen Fernsehsendung (siehe links) ist derweil aus dem B-Movie-Kanon skurriler Alien-Invasionsfilme längst aufgestiegen, wie eine Edition in der Criterion Collection beweisen dürfte. The Blob von Irvin S. Yeaworth Jr., mit einem jungen Steve McQueen in seiner zweiten Hauptrolle und einem Titelsong von Burt Bacharach (zur fast vertigoesken Titelsequenz), auch er am Karrierebeginn, gibt es nun also in der cinephilen Heimbibliotheksausstattung mit zwei Audiokomentaren und in HD. Das lässt die amorphe Bedrohung, den pulsierenden Silikonklumpen, der in der berühmtesten Szene das Kino der amerikanischen Kleinstadt heimsucht, in besonders appetitlichem Weingummimrot leuchten. (de)



→ The Blob (Irvin S. Yeaworth Jr., USA 1958). Anbieter: Criterion Collection (Regionalcode 2)

Ignorant Rebel Fashion

Film *Klaus Lemke* ist mit seinen Niedrigbudget-Grossstadtsymphonien schon lange wieder in München angekommen, inzwischen vor der eigenen Haustür, in der Maxvorstadt. Seine neue Drifter-Göttin heisst seit drei Filmen Judith (*Judith Paus*), und die trickst sich, Lemke-Style, zwischen Kunstuniklo und Kunstbetrieb, Kleinstkriminalität, Call-girlsimulation, Kuchenernährung und Copyshop durch ein weitestgehend plot-freies Leben und Fernsehkinno, Maxime: «Jung kaputt spart Altersheime.» Wenn der Bond-Bösewichtdarsteller am Dreh nicht auftaucht, dann unterbricht der Film sich eben mal kurz selbst, und Lemke erläutert das schnell. Wenn dem Film nach einer Stunde die Ideen und Sprüche ausgehen, dann regnet er eben irgendwie aus. So kann Lemke ewig weitermachen. Berufsjugendliche Filme improvisieren spart auch Altersheime. (de)



→ Neue Götter in der Maxvorstadt (Klaus Lemke, D 2019). In Deutschland bis zum 6. Oktober in der ZDF-Mediathek abrufbar.

Auf der Flucht

Film Der 22-jährige Léo verkauft seinen Körper auf dem Strassenstrich und will doch nur eines: Geborgenheit und Zuneigung. Mit seinem späten Debüt *Sauvage* wirft der Mittvierziger *Camille Vidal-Naquet* einen ernüchternden Blick auf die Stricherszene. Vor allem aber entwirft er das Psychogramm eines vermeintlich «Wilden», der in Wahrheit längst im freien Fall taumelt und systematisch vor dem flüchtet, was ihn retten könnte: der Hilfe von denen, die es gut meinen mit ihm. (phb)



→ Sauvage (Camille Vidal-Naquet, F 2018). Anbieter: Salzgeber (franz. mit dt. UT)

Hypnotisiert

Streaming Das derzeitige Filmangebot der Streaminganbieter lässt weniger an eine gut sortierte Bibliothek denken denn an eine riesige, bodenlose Wühlkiste. Das mag oft frustrieren, gelegentlich jedoch ermöglicht es grossartige Zufallsentdeckungen. Auf Amazon Prime etwa ist derzeit einer der schönsten Liebesfilme der letzten Jahre verfügbar. *Shoojit Sircars* *October* erzählt die Geschichte eines Mannes, der seine Gefühle für eine Frau erst entdeckt, als diese sie nicht mehr erwidern kann: Die Hotelangestellte Shiuli liegt nach einem Unfall im Koma, und ihr Kollege Dan, der vorher kaum einen Blick für sie übrig hatte, wacht treu an ihrer Seite. Die Unwahrscheinlichkeit und Grundlosigkeit dieser Liebe ist es, die dieses geschmeidig, aber ohne allen Bollywood-Bombast erzählte Drama einen hypnotischen, weltverschlingenden Reiz verleiht. (lf)



→ October (Shoojit Sircar, IN 2018). Verfügbar auf Amazon Prime

Liebe und Politik

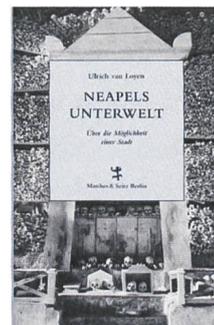
Film Das ungarische Filmarchiv *www.filmarchiv.hu* hat in den letzten Jahren gleich mehrere Perlen des ungarischen Kinos restauriert und neu herausgegeben, darunter ein besonders lohnenswertes Kleinod von *Károly Makk*: Betörend schön fotografiert und atemberaubend geschnitten, ist *Szerelem* (1970) nicht nur einer der behutsamsten Filme über die Liebe, sondern auch eine messerscharfe – und tieftraurige – Studie darüber, wie nachhaltig das Politische in das Private einzudringen vermag. (phb)



→ Szerelem (Liebe) (Károly Makk, H 1970). Anbieter: Magyar Nemzeti Filmalap (ungar. mit engl. UT)

Neapel: Sehen und sterben

Buch Den Witz, dass der Spruch «*vedi Napoli e poi muori*» ursprünglich der touristische Slogan einer Nachbargemeinde namens Muori gewesen sei, hatte mein Lateinlehrer wohl bei Walter Benjamin geklaut. Dass der Tod in der Stadtmythopoetik von Neapel eine zentrale Rolle spielt, gilt auch sonst. «Neapels Unterwelt» und Katakomben, dem lebendigen Totenkult der «Heiligen Seelen im Purgatorium» und anderen frommen Praktiken hat der Ethnologe *Ulrich van Loyen* eine grosse Feld- und Buchstudie gewidmet, die in den Überlagerungen von Totenreich und Armut die «Möglichkeit einer Stadt», einer künftigen Gemeinschaft auffindet. Fotos hat die Filmemacherin und Ethnologin *Anja Dreschke* beigetragen (Filmtipp: Die Stämme von Köln), aber auch ohne sie wäre es ein bildreicher Text, der dicht am Feldtagebuch, an Begegnungen und Szenen entlang schreibt. (de)



→ Ulrich van Loyen: Neapels Unterwelt. Über die Möglichkeit einer Stadt. Eine Ethnografie. Berlin: Matthes & Seitz, 2018. 456 Seiten. CHF 44.90, € 28

Lexikongebblätter

Website Aufsicht, Ballyhoo, Chemicolor, Diegese, Endoskopie, Fantasound, Gaunerkomödie, High Key Lighting, Imagorrhöe, jeune cinéma, Kellerfilm, Latsploitation, Martini Shot, Nagra, OmU, Pallophotophone, Querschnitts-film, Reisschwenk, Spin-off, Taikun, Umkehrfilm, Vamp, Weepie, X-Rated, Yakuza-geki, Zeittotale ... Für alle, die es genau wissen wollen, sich ein Filmquiz ausdenken oder einfach gerne im Lexikon stöbern, empfiehlt sich das «Lexikon der Filmbegriffe», ursprünglich an der Universität Kiel entstanden und immer noch unter der Leitung von *Hans Jürgen Wulff*. (tf)

→ Lexikon der Filmbegriffe: <http://filmlexikon.uni-kiel.de>



Tomboy (2011) Regie: Céline Sciamma

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

Herausgeberin
Stiftung Filmbulletin

Redaktion
Tereza Fischer (tf)
Lukas Foerster (lf)

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

Korrektorat
Elsa Bösch, Winterthur

Übersetzung
Karin Vogt, Basel

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

Lithografie
Widmer & Fluri GmbH, Zürich

Druck, Ausrüstung, Versand
Galledia Print AG, Berneck

Titelbild
Diego Maradona (2019),
Regie: Asif Kapadia

Mitarbeiter / innen dieser Nummer
Mariama Balde, Olga Baruk, Johannes Binotto,
John Bleasdale, Till Brockmann, Stefanie
Diekmann, Daniel Eschkötter (de), Stéphane
Gobbo, Vinzenz Hediger, Christoph
Hochhäusler, Gerhard Midding, Jean Perret,
Andreas Scheiner, Philipp Stadelmaier,
Silvia Szymanski, Stefan Volk, Hans Jürgen Wulff,
Philipp Brunner (phb), Christian Gasser (cg)
Giovanni Peduto (gp)

Fotos
Wir bedanken uns bei:
Cinémathèque suisse, Dokumentationsstelle
Zürich; Cinémathèque suisse, Photothèque,
Penthaz; Cineworx; Edition Moderne; Mariama
Balde; Clare Strand; Deutsche Kinemathek,
Berlin; DCM Filmdistribution; EMI Films;
Filmcoopi Zürich; Milieu Pictures; Pathé Films;
Praesens-Film; The Walt Disney Company;
trigon-film.

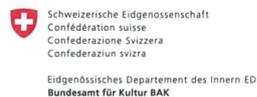
Vertrieb Deutschland
Schüren Verlag, Marburg
www.schueren-verlag.de

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

© 2019 Filmbulletin
61. Jahrgang
Heft Nummer 380 / August 2019 / Nr. 5
ISSN 0257-7852



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



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

prohelvetia

Geschichten vom Kino

25°58'23.3"S 32°34'19.9"E

Cine-Teatro Scala in Maputo, Mosambik

Benannt nach dem berühmten Scala-Theater in Mailand öffnete am 8. Juni 1931 das Kino Scala in Maputo stolz zum ersten Mal seine Pforten. Doch hatte man nicht mit den Schwierigkeiten der Livevorführung eines Tonfilms gerechnet. Der Ton erklang nicht, und die Eröffnungsvorstellung geriet zum Fiasko. Zur Verteidigung der Organisatoren muss man sagen, dass der Tonfilm und die entsprechende technische Ausrüstung zu dieser Zeit noch in den Kinderschuhen steckten. In den späten Dreissigerjahren waren auch in Grossbritannien bloss etwas mehr als die Hälfte der Kinosäle für den Tonfilm ausgerüstet, in den USA und Frankreich waren es 1932 vierzig Prozent der Kinos. Und so verschob das Kino Scala die erste reguläre Vorstellung, bis die technischen Probleme behoben waren.

Für die damaligen südafrikanischen und griechischen Eigentümer war das Risiko, ein Kino zu betreiben, ohnehin gross. Das Kino mit 1200 Plätzen im Herzen der mosambikanischen Hauptstadt war integraler Bestandteil eines chicen neuen Stadtteils in der Nähe des Hafens, wo sich die Intelligenzija traf, um sich zu amüsieren: im Café, in den umliegenden Geschäften oder eben bequem im dunklen Kinosaal, wo man zum Film genüsslich eine Zigarette rauchte.

Die Architektur des imposanten Gebäudes ist im Art déco gehalten, mit Marmorböden und Massivholzdekor. Eine Bilderbuchkulisse für ein Kulturzentrum, doch dahinter ist nicht alles so rosig, wie es scheint. Noch heute erinnert die Architektur des Scala an die dunkelsten Stunden der segregationalistischen Ära. In den Originalplänen sind zwei Kassen eingezeichnet: eine für weisse und eine für schwarze Zuschauer_innen, sowie zwei separate Balkone,



um zu verhindern, dass die beiden Bevölkerungsgruppen sich begegneten. Auch wenn das Kino diese Richtlinien nicht konsequent umsetzte, blieb das Scala und das umliegende Quartier für lange Zeit ein Vergnügungsort für die Privilegiertesten. Der Legende nach sollen die Eigentümer sogar einen Leopard gefangen und im Gebäude gehalten haben. Beim Versuch, auszubrechen, habe sich das Tier das Genick gebrochen. Eine orgiastische Atmosphäre, die nicht von Dauer war ...

Die Siebzigerjahre stellten für das mosambikanische Kino einen Wendepunkt dar. Tatsächlich war die erste kulturelle Aktion der mosambikanischen Regierung nach der Erlangung der Unabhängigkeit 1975 die Gründung des Institut National du Cinéma (INC). Inmitten jahrzehntelanger Konflikte, dem antikolonialen Krieg, der Konfrontationen mit Rhodesien und dem Apartheidregime und schliesslich dem Bürgerkrieg begriff die junge Nation das Medium Film als Instrument der Geschichtsschreibung – gemäss der Weisung des sozialistischen Führers Samora Machel: «Ein Land ohne Bilder ist ein Land ohne Erinnerung». Dies war die Zeit des «Kuxa Kanema», oder übersetzt: die Geburt der siebten Kunst in Mosambik. Im Kino Scala findet zu dieser Zeit eine Vorstellung nach der anderen statt, und die Debatten sind endlos.

Die Unabhängigkeit der ehemaligen portugiesischen Kolonie brachte auch die Verstaatlichung aller Kinos. Erst in den Achtzigerjahren wurde das Cine-Teatro Scala in Maputo nach einer öffentlichen Ausschreibung wieder privatisiert. Der damalige Filmvorführer und andere Mitarbeiter_innen des Kinos, von denen einige im Gebäude

wohnten, konnten ihre Stellen behalten. Sie erinnern sich heute noch gerne an das goldene Zeitalter dieses mythischen Ortes – während die neuen Besitzer wegen des Aufkommens des Fernsehens und der Piraterie um Besucherzahlen kämpfen. Eine weitere Konkurrenz bringen heute moderne Kinokomplexe, die Hollywood-Blockbustern auf Kosten nationaler und regionaler Werke den Vorzug geben. Infolgedessen gelingt es nur wenigen Filmen, ein genügend grosses Publikum zu erreichen und Gewinne für den nationalen Filmmarkt zu erwirtschaften ...

Mit Premieren, Musik- und Filmfestivals hofft man, diesen wichtigen Kulturort wiederzubeleben. Heute befindet sich das Scala in den Händen eines Vereins der Produktionsfirma Promarte, die ihren Sitz im Gebäude hat. Durch die Wiederaufnahme regelmässiger Vorführungen trägt das Kino, so gut es kann, zur Verbreitung von Filmproduktionen mit regionaler und kontinentaler Bedeutung bei. Optimistisch meint der Gründer der Promarte *Sol de Carvalho*: «Die Nachfrage ist klar da.»

Mariama Balde
Aus dem Französischen von
Stephanie Werder

→ Mit Dank an Sol de Carvalho,
Promarte Production

«Lustig, bissig und
grossartig inszeniert
ist ›Parasite‹ die ideale
Goldene Palme 2019.»
Le Temps



PALME D'OR
FESTIVAL DE CANNES

Jetzt im Kino

PARASITE

FINDE DEN EINDRINGLING

Ein Film von Bong Joon Ho



8. August 2019

THE FALL OF THE AMERICAN EMPIRE

DER UNVERHOFFTE CHARME DES GELDES

Die neue Satire von Denys Arcand



69
Silberner Bär
Internationale
Filmfestspiele
Berlin
Beste Regie

22. August 2019

LA PARANZA DEI BAMBINI

DER CLAN DER KINDER

Ein Film von Claudio Giovannesi
Nach dem Roman von Roberto Saviano («Gomorra»)

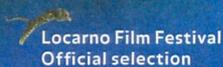


14. November 2019



WHERE WE BELONG

Ein Film von Jacqueline Zünd



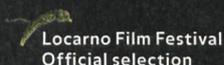
Locarno Film Festival
Official selection



28. November 2019

BAGHDAD IN MY SHADOW

Ein Film von Samir



Locarno Film Festival
Official selection



LE MIRACLE DU SAINT INCONNU

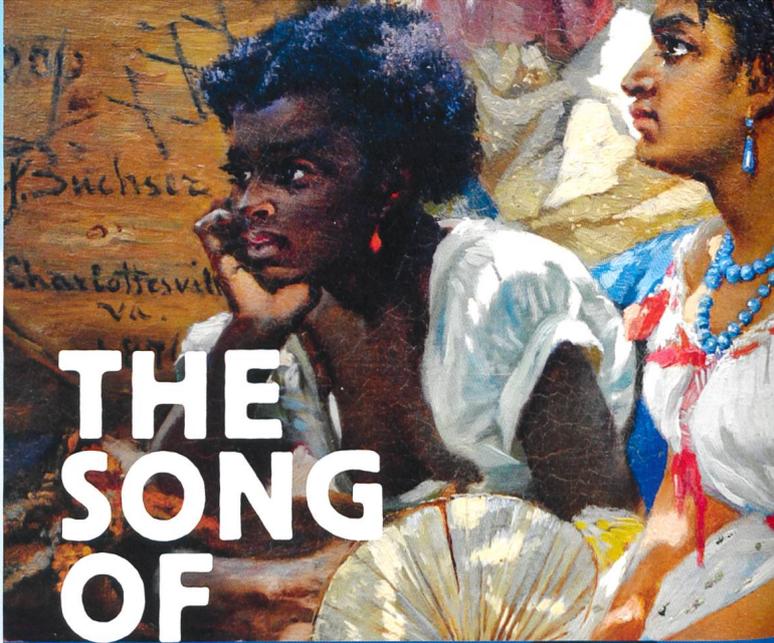
ALAA EDDINE ALJEM, MAROKKO

«Schräger Kaurismäki-Humor:
Eine schöne Entdeckung.» **LE MONDE**



AB 5. SEPTEMBER IM KINO

SEMAINE DE LA CRITIQUE CANNES 2019



THE SONG OF MARY BLANE

EINE FILMISCHE ANNÄHERUNG AN DEN MALER FRANK BUCHSER VON BRUNO MOLL

AB 19. SEPTEMBER IM KINO

«Grosses episches Kino!» **FAZ**

SO LONG MY SON

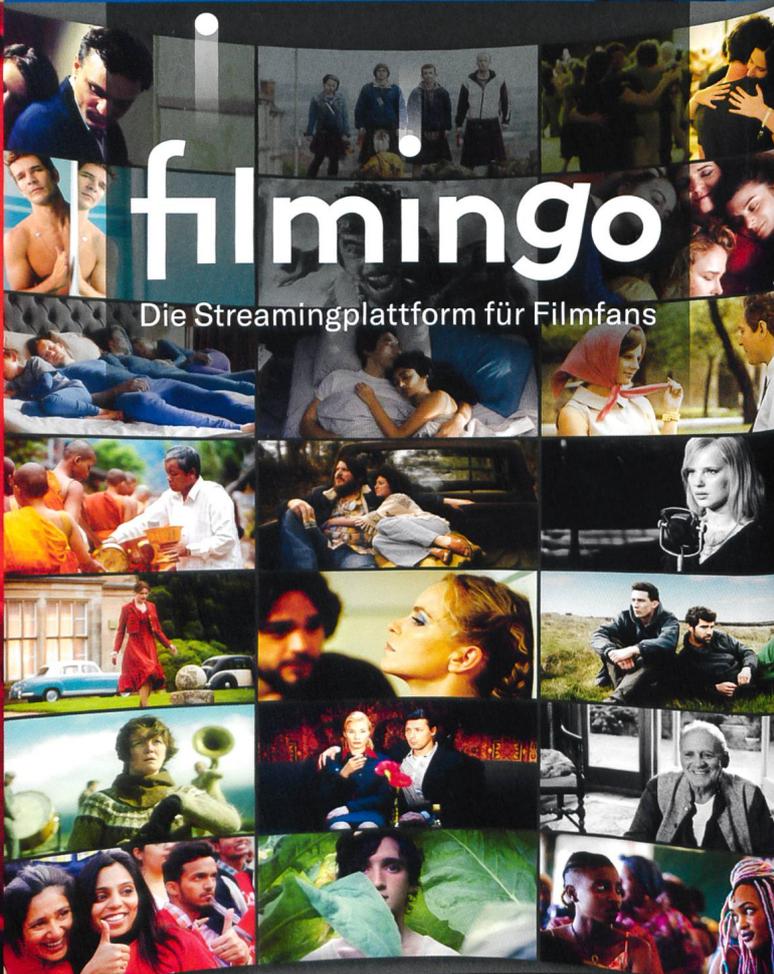
XIAOSHUAI WANG, CHINA

Silver Bear 69 Internationale Filmfestspiele Berlin Best Actress
Silver Bear 69 Internationale Filmfestspiele Berlin Best Actor



trigon-film

AB 10. OKTOBER IM KINO



filmingo

Die Streamingplattform für Filmfans

Ausgewählte Filmperlen www.filmingo.ch