

Objektyp: **Issue**

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

Band (Jahr): **61 (2019)**

Heft 381

PDF erstellt am: **20.07.2024**

### **Nutzungsbedingungen**

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

### **Haftungsausschluss**

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



# film bulletin



Fr.12.- €9.-



Zeitschrift  
für Film und Kino  
N°6/2019  
[filmbulletin.ch](http://filmbulletin.ch)

LGBTQIA+  
Filmfestivals

Céline Sciamma: Coming-  
of-Age und Sisterhood



«Der wunderbar poetische Film sei jedem empfohlen, der meint, er müsse für Verständnis der Sorgen von wohlversorgten Menschen in Europa werben.»

Frankfurter Allgemeine Zeitung



GRAND PRIX  
FESTIVAL DE CANNES

MATI DIOP SENEGAL

# ATLANTIQUE

AB 31. OKTOBER IM KINO

trigon-fi

# filmingo

Die Streaming-Plattform für FilmliebhaberInnen

Birds of Passage  
von Ciro Guerra & Cristina Gallego, Kolumbien



Laden im  
App Store

JETZT BEI  
Google Play

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



## Mischverhältnisse

«A sensibility (...) is one of the hardest things to talk about», schreibt Susan Sontag 1964 in ihrem Aufsatz «Notes on Camp», einem der ersten Texte, die den Versuch unternehmen, eine queere Ästhetik zu definieren, ohne freilich diesen Begriff bereits zu benutzen. Daran hat sich seither nichts geändert: Wo auch immer Kunst und Begehren aufeinandertreffen, ist der Redebedarf gross, insbesondere wenn es um ein Begehren geht, das historisch allzu oft unterdrückt worden ist. Nicht zuletzt, weil sich dabei fast automatisch die Frage stellt, wer jeweils mit welchem Recht für wen spricht.

Zum Glück gibt es inzwischen weitaus mehr Gelegenheiten dazu, über Sexualitäten jenseits des heterosexuellen Mainstreams und über die Bilder, die wir uns von ihnen machen, zu reden. Zum Beispiel auf den sechs Schweizer Filmfestivals, die sich dem LGBTQAI+-Filmschaffen widmen. Aus Perspektiven, die so unterschiedlich sind wie die gegenwärtigen Lebensrealitäten queerer Menschen in der Schweiz und anderswo. Dennoch, das zeigt sich in einem ausführlichen Gespräch, das *Tereza Fischer* mit Verantwortlichen von Pink Apple (Zürich und Frauenfeld), Luststreifen (Basel) und Queersicht (Bern) in der Filmbulletin-Redaktion geführt hat, gibt es Gemeinsamkeiten. Die Kämpfe um institutionelle Anerkennung im notorisch unterfinanzierten Kulturbetrieb ähneln sich ebenso wie die Diskussionen darüber, wie die zunehmende Mainstreamisierung (mancher) queerer Diskurse zu bewerten ist. Wenn Ang Lees *Brokeback Mountain* ein Millionenpublikum mit einem schwulen Cowboymelodram konfrontiert, ist das erst einmal eine schöne Sache; aber geht es im queeren Kino nicht auch darum, dass eine Community sich selbst repräsentiert findet? Oder auch: Droht dem schwulesbischen Kino, parallel zur Verbürgerlichung der Szene, das Unangepasste, Widerständige verloren zu gehen? (Siehe das John-Waters-Zitat in Filmbulletin 4.19: «I had more fun when it was illegal to be gay.»)

Zu den queeren Shootingstars im aktuellen Kino gehört bereits seit ihrem Erstlingsfilm *Naissance des pieuvres* (2007) die Französin Céline Sciamma. *Doris Senn* porträtiert eine Frau, deren Werk queere Erzählungen mit einem Bewusstsein für die sozialen und auch künstlerischen Potenziale weiblicher Solidarität verknüpft. In ihrem in Cannes gefeierten neusten Film, *Portrait de la jeune fille en feu* (Kritik S. 26), der demnächst in den Schweizer Kinos startet, wird eine Malerin Mitte des 18. Jahrhunderts damit beauftragt, das Porträt einer jungen Frau anzufertigen, die einem ihr unbekanntem Mann zur Ehe versprochen ist. Sowohl die Künstlerin als auch ihr Modell entwickeln jedoch ein Interesse aneinander, das eine rein professionelle Beziehung rasch überschreitet. Wieder kommt es zu einem jener Mischverhältnisse von Bild und Begehren, über die es sicherlich auch in Zukunft noch viel zu reden geben wird.

Lukas Foerster



Madame (2019) Regie: Stéphane Riethauser



# Diversität und Respekt

S. 4–13 Tereza Fischer im Gespräch mit  
Beat Scheidegger, Doris Senn,  
Pascale Thomann und Tara Toffol

## LGBTQAI+ Filmfestivals



Madame (2019) Regie: Stéphane Riethauser

## Rubriken

S.1 Editorial

### Mischverhältnisse

Lukas Foerster

S.20 Ins Netz gegangen

### «Was wirklich geschah»

Julia Zutavern

S.22 Anderswo

### Kino in Zeiten des Post(?)konflikts in Kolumbien

Wolfgang Fuhrmann

S.24 Cinéma romand

### Eine Frage des Überlebens

Stéphane Gobbo

S.44 Close-up: A Woman Under the Influence

### Von den Gesten

Johannes Binotto

S.46 Seitenblick: Rolling Thunder Revue

### Doppelbödig Neuerfindung der Vergangenheit

Oswald Iten

S.48 Flashback: The Unbelievable Truth

### Überspitzt und überzeugend

Olga Baruk

S.61 Kurz belichtet

### Bücher, Comics, Filme, Sound, Vorlesung

S.64 Geschichten vom Kino

### Kino Palatin, Mainz

Kristina Köhler



S. 4–11 Bildessay  
von Nadine Wietlisbach

## Im Farbdelirium



Métamorphoses du papillon (1904) Gaston Velle



Naissance des pieuvres (2007) mit Adèle Haenel

## Céline Sciamma

S. 52–58 Porträt  
von Doris Senn

## Zwischen Coming-of-Age und Sisterhood

## Kritiken

S. 26

### Portrait de la jeune fille en feu von Céline Sciamma

Stefan Volk

S. 29

### So Long, My Son von Wang Xiaoshuai

Julian Hanich

S. 31

### Systemsprenger von Nora Fingscheidt

Katrin Doerksen

S. 34

### Ask Dr. Ruth von Ryan White

Tereza Fischer

S. 35

### Grâce à Dieu von François Ozon

Philipp Brunner

S. 39

### Der nackte König – 18 Fragmente über Revolution von Andreas Hoessli

Doris Senn

S. 40

### Midsommar von Ari Aster

Michael Ranze

S. 42

### L'adieu à la nuit von André Téchiné

Lukas Foerster



# Diversität und Respekt

Tereza Fischer im Gespräch mit  
Beat Scheidegger, Doris Senn,  
Pascale Thomann und Tara Toffol

## LGBTQAI+ Filmfestivals

In der Schweiz gibt es fünf Filmfestivals, die sich dem LGBTQAI+-Film-schaffen widmen. Sie zeigen Filme, die Sehgewohnheiten erweitern und Geschlechterordnungen hinterfragen. Ein Gespräch mit den Festivalmacher\_innen von Queersicht, Pink Apple und Luststreifen.

*Filmbulletin: 2019 ist ein besonderes Jahr für die LGBTQAI+-Community: Vor 50 Jahren begann mit dem Stonewall-Aufstand die LGBTQAI+-Bewegung, vor 25 Jahren fand in Zürich zum ersten Mal die Pride Parade statt. Die Stadt Zürich hat zu diesem Anlass heuer die Strassen in Regenbogenfarben dekoriert. Die Anliegen der Community scheinen angekommen zu sein. Wie werden eure Festivals wahrgenommen?*

Pascale Thomann (Luststreifen, Basel): Tara und ich sind erst seit zwei Jahren dabei, aber man merkt, dass das Publikum wächst, auch wenn es sich immer noch vor allem um Leute aus der Szene handelt. Es gibt noch wenig Überraschungsmomente, in denen ich finden würde: «Ah, schön, dass so eine Person oder so eine Gruppe auch an unser Festival kommt.» Es wäre wünschenswert, dass das Publikum vielfältiger wird. Das ist jedenfalls unser Ziel.

Beat Scheidegger (Queersicht, Bern): Wir sind sehr gut in Bern verankert. Uns gibt es auch schon relativ lang, und wir werden unterstützt von der Bürgergemeinde und von der Stadt Bern. Bei uns kommen ganz unterschiedliche

Leute. Ich habe aber den Eindruck, dass es ein zweischneidiges Schwert ist: Es ist uns wichtig, dass alle Leute kommen, dass wir die Offenheit ausstrahlen, denn es geht um Filme, um Kultur. Gleichzeitig gibt es Menschen, die das erste Mal an ein solches Festival kommen, die vielleicht ihr Coming-out haben und für die Filme Wegweiser im Leben sind. Für mich war es immer sehr wichtig, eine Art Spiegel zu haben. Für diese Menschen müssen wir eben auch da sein und einen geschützten Raum bieten. Es ist ein Festival für die Community, an dem wir uns und unsere Themen wiederfinden.

*Habt ihr Angst vor einer Verwässerung?*

Beat Scheidegger: Wir haben mal eine Party organisiert, an die alle gekommen sind. Es gab dann Leute, die sich nicht mehr wohlfühlt haben, wenn etwa Männer Frauen angebaggert haben. Es ist wichtig, die Balance zu finden. Ich finde es nicht gut, wenn wir ein «Gärtli-Festival» veranstalten nur für uns. Wir wollen eine grosse Reichweite, gleichzeitig geht es darum, die Ziele und den Geist der Anfänge zu bewahren.

WDoris Senn (Pink Apple, Zürich/Frauenfeld): Pink Apple ist klar ein Festival



für die Community. Das hat sich in den 22 Jahren, in denen es das Filmfestival gibt, gezeigt. Wir mussten lange um die Anerkennung kämpfen, vor allem im Bereich der finanziellen Unterstützung. Auch die Medien haben sich lange nicht für uns interessiert. Seit etwa fünf Jahren decken sie es aber vermehrt ab. Sogar kleine Landzeitungen berichten über das Festival.

Ich habe keine Angst, dass es eine Verwässerung gibt, aber uns fällt auf, dass die Leute jene Filme sehen wollen, über die die Medien geschrieben haben. Sie kommen, um den Film zu sehen und nicht an ein schwullesbisches Filmfestival. Das ist uns auch wichtig, denn wir zeigen so viele tolle Filme, die für alle funktionieren. Da ist es wesentlich, dass es keine Schwellenangst gibt. Viele, die nicht schwul oder lesbisch sind, haben vielleicht Angst, dass sie dort nicht erwünscht sind oder auffallen oder die Filme nicht verstehen. Die Medien können hier eine Brücke bauen. Das finde ich sehr wichtig. Diese Durchmischung streben wir an, auch wenn wir in erster Linie von der Community besucht werden.

*Pink Apple ist mit je einer Ausgabe in Zürich und in Frauenfeld, was sicher ein ganz unterschiedliches Pflaster ist.*

**Doris Senn:** Genau, das Festival ist in Frauenfeld entstanden und hat vom Appellkanton auch seinen Namen. Weltweit ist es wohl das einzige queere Festival, das in der Provinz entstanden und dann erst in die Grossstadt gezogen ist. Wir bleiben aber auch in Frauenfeld. Wir geniessen dort die Unterstützung der Stadt und des Kantons. Und es sind auch politische Gründe: Der Thurgau ist einer der wenigen Kantone, die seinerzeit das Partnerschaftsgesetz abgelehnt haben. Wir erreichen dort mit einem ausgewählten Programm etwa 600 Leute. Das blieb über die Jahre zwar ungefähr in dem Rahmen, aber unsere Präsenz dort ist wesentlich als Teil queerer Sichtbarkeit.

*Pink Apple gibt es nun schon seit 22 Jahren, Queersicht sogar seit 23 Jahren: Was sind die grössten Veränderungen, die ihr in eurer Zeit beim Festival festgestellt habt?*

**Beat Scheidegger:** Ich bin seit elf Jahren dabei. Zu Beginn war Queersicht ein sehr politisches Festival. Es ist aus der Reitschule heraus gegründet worden, in der Homo AG, wie's damals hiess. Das waren bewegte Zeiten. Ein Thema ist das Engagement, das Kämpfen für Rechte oder politische Inhalte. Es ist immer wieder schwierig, Leute zu finden,

die mitmachen wollen. Wir sind ein Verein und immer noch basisdemokratisch organisiert, wie es in der Reitschule gepflegt wird. Manchmal kann man nicht anders, als die Hände zu werfen: «So kann man kein Festival organisieren!» (lachen). Auf der anderen Seite stehe ich voll dahinter, denn aus den gemeinsamen Diskussionen entsteht etwas Wunderbares. Manchmal diskutieren wir nächtelang, und dann denkt man: «Nicht schon wieder!» Aber daraus resultiert ein Destillat, das wohl nicht entstehen würde, wenn wir eine Leitung hätten. Das ist also gleich geblieben.

Wir sind dabei nicht unbedingt unpolitisch geworden. Gerade die jüngere Generation engagiert sich wieder stark. Etwa die Milchjugend. Für mich alten Hasen ist es manchmal ein bisschen anstrengend (lacht).

**Doris Senn:** Was sich grundsätzlich verändert hat, ist die Anzahl der Filme. Damit kämpfen viele Festivals. Die Zahl ist exponentiell angestiegen; bei den Männern etwas mehr als bei den Frauen, was der allgemeinen Filmszene entspricht. Am Anfang haben wir das Filmprogramm noch gemeinsam zusammengestellt, wir waren da nur zu zweit. Jetzt ist das Programmteam auf rund zehn Personen angewachsen. Es ist eine Riesenmenge an Filmen, gerade an Kurzfilmen, die eingereicht werden. Eine Flut, die allerdings nicht unbedingt bedeutet, dass es auch viel mehr gute Filme gibt.

Was sich für uns noch verändert hat: Am Anfang standen die Filme im Zentrum, vielleicht zehn Filme, aus denen das Festival bestanden hat, danach haben wir in den Nullerjahren angefangen, vermehrt mit anderen Organisationen zusammenzuarbeiten und Rahmenveranstaltungen auf die Beine zu stellen. Das hat sich etabliert, wir organisieren Veranstaltungen etwa mit Pink Cross oder der Milchjugend. Es ist uns wichtig, dass wir mit Anderen inner- und ausserhalb der Community vernetzt sind und auch vernetzend wirken.

**Beat Scheidegger:** Das ist bei uns auch der Fall. Zudem haben sich die Filme thematisch verändert. Eine Zeit lang habe ich mich über die immer gleiche Art von Filmen gelangweilt. Coming-out-Filme sind relevant, aber das queere Filmschaffen ist etwas in diesem Thema hängen geblieben. Jetzt gibt es eine grosse Anzahl an sehr unterschiedlichen Themen. Es ist toll, wenn eine lesbische Frau auf den Mond fliegt oder ein schwuler Mann eine Bank überfällt, dass die Filme eine Geschichte erzählen und weniger immer nur die Themen Lesbisch, Schwul, Trans, Queer in den Mittelpunkt stellen.

Die Selbstermächtigung ist wichtig, aber es muss weiter gehen.

Auf der anderen Seite besteht die Gefahr des Mainstreams. Es ist gut, dass die Filme das grosse Publikum erreichen. Auf der anderen Seite mussten wir die Perlen aus dem riesigen Teich fischen. Letztes Jahr hatten wir Filme aus Cannes, die wir früher nicht bekommen hätten. Aber wo sind die kleinen, frechen Perlen geblieben in unserem Programm? Wir dürfen auch wieder unangepasster werden und subversive Filme zeigen (wendet sich an Tara und Pascale von Luststreifen). Das hat mir zum Beispiel bei euch letztes Jahr sehr gefallen, weil ihr den Mut hattet, weiter über die Grenze zu gehen als wir. Das war frech, feministisch, skurril.

*Könnt ihr uns euer Programm, eure Ausrichtung etwas näher bringen?*

**Tara Toffol:** Luststreifen gibt es schon im zwölften Jahr, und wir haben bereits eine grosse Entwicklung hinter uns. Ursprünglich war Luststreifen ein Filmwochenende, das von der HABS, der homosexuellen Arbeitsgruppe Basel, gegründet wurde. Die Auswahl war zwar bereits queer, aber kommuniziert wurde bloss, dass schwule (später ergänzt durch ein lesbisches Filmwochenende) Filme gezeigt werden. Es ging der Gruppe darum, für sich einen Raum zu schaffen für Repräsentation und Selbstidentifikation. Mensch merkt in Basel, dass das Festival an diese historische Entwicklung gebunden ist, die der Feminismus und die Queer-Community durchgemacht haben. Erst in den letzten fünf Jahren ist das Festival wirklich queer geworden, sodass mensch sich nicht mehr auf eine Art von Identität beschränkt, sondern versucht, all die verschiedenen Lebens- und Liebesrealitäten abzubilden. Um nicht wieder eine Kategorisierung vorzunehmen, wählen wir den Sammelbegriff «queer». Mensch findet sich schliesslich auch nicht immer in einer Kategorie. Jetzt ist es das Ziel, Diversität aufzuzeigen. Der Mainstream zeigt oft nur eine Perspektive oder deckt vieles schlicht nicht ab. Wir versuchen, die Tabus zu brechen und Klischees aufzudecken und die herrschende Geschlechterordnung zu hinterfragen. Da wir ein kleines, unabhängiges Festival sind, haben wir auch die Möglichkeit, provokativ zu sein.

**Pascale Thomann:** Wir sind auch ein extrem junges Team, zwischen zwanzig und Anfang dreissig. Viele zum ersten Mal dabei. Vielleicht auch mit einer gewissen Naivität. Man schaut einfach, was es gibt und was uns gefällt. Darum ist unser Programm so divers, auch nicht











mehr mit einem Oberthema. Vielmehr zeigen wir Filme, die uns überzeugen. Manchmal ergibt sich ein Thema, aber das ist eher ein Zufall.

*Wo findet ihr eure Filme? Ich nehme nicht unbedingt an, dass ihr an alle grossen internationalen Filmfestivals reist.*

Pascale Thomann: Wir reisen durchaus. Natürlich nicht gerade nach Cannes, aber sicher an die Berlinale. Sonst sind es eher nationale Festivals. Zudem schalten wir Calls for Entry, vor allem für Kurzfilme. Für uns bedeutet das natürlich, dass wir auch sehr viel visionieren.

Tara Toffol: Es sind zwei Strategien: Das Programmationsteam reist an die verschiedenen Festivals in Berlin, Wien, in der Schweiz. Der Rest stammt aus Einreichungen. Und wie du, Doris, vorher schon gesagt hast: Es werden immer mehr. Nur schon nach einer Woche, nachdem der Call for Entry aufgeschaltet worden war, kamen letztes Jahr zweitausend Einreichungen.

Beat Scheidegger: (erstaunt) Zweitausend Einreichungen?

Pascale Thomann: Man muss dazu sagen, dass wir auch Videomaterial bekommen, in dem sich eine Band promotet. Das, was man wirklich in Betracht ziehen kann, ist dann doch relativ wenig.

*Wie steht es mit Schweizer Produktionen? Wir haben schon gehört, dass gerade im Bereich des Kurzfilms die Einreichungen zahlreich sind und immer mehr werden.*

Doris Senn: Im Vergleich mit anderen Ländern steht die kleine Schweiz sehr gut da. Aktuell ist *Madame* von Stéphanie Riethauser zu erwähnen, der dieses Jahr in Nyon seine Premiere feierte und anschliessend bei uns gezeigt wurde. Riethauser erzählt anhand von Home Movies von seiner Jugend und dem langsamen Hineinfinden ins Schwulsein. Er porträtiert damit auch ein bestimmtes Milieu in der Schweiz zu einer bestimmten Zeit. Aber auch in den Filmschulen entstanden und entstehen sehr viele Projekte.

Beat Scheidegger: Was mich letztes Jahr am Luststreifen-Festival überrascht hat, war ein Filmmacher in Ausbildung bei einer Diskussion, der gesagt hat: «Ich habe gar nicht gewusst, dass es euch gibt.» Das hat mich erstaunt. Auf der anderen Seite kann man auch uns

kritisieren, weil wir zu wenig an den Filmschulen werben.

Tara Toffol: Deshalb haben wir dieses Jahr die Schulen angeschrieben und den Call platziert.

*In der Schweiz gibt es erfreulicherweise viele queere Filmfestivals, auch wenn das Festivalmachen ein hartes Business ist, in das viel mehr Herzblut fliesst als finanzielle Mittel von öffentlichen Stellen und Sponsoren. Versteht ihr euch als gute Ergänzung zueinander, oder gab es auch schon mal Ideen, zusammenzuspinnen?*

Doris Senn: Ich glaube, alle funktionieren vor allem in ihren Städten. Pink Apple ist recht gross und zieht ein Publikum von überall her an. Grösser werden wollen wir nicht.

Pascale Thomann: Wir funktionieren vor allem in der Stadt Basel. Die Kapazitäten, um grösser zu werden, haben wir im Moment leider noch nicht. Aber wir tauschen uns mit anderen Festivals aus, um nicht das gleiche Programm zu haben, kooperieren etwa bei der Screenerplattform oder teilen Verleihkosten. Und Beat war letztes Jahr bei uns in der Jury.

*Was sind denn eure Kriterien bei der Auswahl von Filmen? Was ist ein «guter» Film? Oder: Gibt es Filme, die ihr nicht mehr sehen wollt?*

Beat Scheidegger: Ja, was ist ein guter Film? Das ist eine schwierige Frage.

Doris Senn: Die Frage kann man eigentlich nicht beantworten, denn solange ein Film vom Inhalt, von der Botschaft und der Umsetzung her standhält, ist es ein guter Film. Es gibt eigentlich keine Einschränkungen. Wir zeigen sechzig Lang- und sechzig Kurzfilme und zeigen nur das, zu dem wir auch stehen. Wir sind sehr breit aufgestellt: alle Formate und Genres, von Mainstream bis Experiment.

Beat Scheidegger: Wir haben zum Teil intensive Diskussionen, zum Beispiel über einen Film über eine lesbische Beziehung, der von einem Mann stammt. Es geht dann darum, zu entscheiden, ob der Film dem Thema gerecht wird. Aus feministischer oder Trans-Sicht. Da gibt es schon die Gefahr, dass man ins Fettnäpfchen tritt. Es gibt in diesem Zusammenhang zum Teil hitzige Diskussionen. Ich finde es zwar wichtig, Rücksicht zu nehmen, aber teilweise ist es auch schwierig, mit den Befindlichkeiten innerhalb der Queerkultur

richtig umzugehen. Wir stehen der Reithalle sehr nahe, mit ihren links-feministischen Sichtweisen. Es sollen sich alle vertreten fühlen, aber Humor ist dabei auch sehr wichtig.

Kürzlich haben wir über das Thema Gewalt diskutiert, darüber, ob wir bei gewissen Filmen Trigger-Warnungen anbringen müssen. Aber die ZuschauerInnen sind ja erwachsen. Müssen wir uns da selbst zensurieren?

*Welche Rolle spielt die Identität des Urhebers oder der Urheberin für die anderen? Ist es ein Kriterium für die Auswahl, ob ein heterosexueller Mann einen Film über queere Themen dreht?*

Doris Senn: Nein, der Film muss für sich reden und bestehen. *Fucking Åmål*, einer der grossen Lesbenfilme aus den Neunzigern, ist von einem Heteromann.

*Aber eine gewisse Sensibilität für dieses Thema gibt es doch?*

Doris Senn: Ja, das sieht man meistens schon in der ersten Einstellung, wenn es um Erotik und Sexualität geht. Man merkt bald, was für ein Blick oder welche Identität dahinter steht und ob es für die dargestellte Gruppe funktioniert.

Pascale Thomann: Das ist bei uns nicht anders. Bei uns sind zusätzlich Fragen des Feminismus relevant. Da gibt es schon Filme, die wir nicht zeigen, weil sie nicht zu dem passen, was wir repräsentieren wollen. Aber es ist weniger wichtig, von wem der Film ist, als was der Film zeigt.

Tara Toffol: Worauf wir besonders achten, sind faire Produktionsbedingungen, denn wir haben auch einen Porno-Kurzfilmblock. Insbesondere die Mainstream-Pornoindustrie arbeitet unter menschenunwürdigen Bedingungen. Das möchten wir auf keinen Fall fördern, nicht nur, was die Arbeitsbedingungen angeht, auch die dortige Repräsentation und Darstellung von Sexualität wollen wir nicht reproduzieren.

*Doris, du hast gesagt, man sieht ziemlich schnell, was für ein Blick hinter einem Film steht. Das bezieht sich eher auf den Inhalt. Wenn man nun nach dem Wie fragt: Gibt es so etwas wie eine queere Ästhetik für euch?*

Doris Senn: Susan Sontag hat ja dafür den Begriff «Camp» definiert. Ich finde ihre Definition einer queeren Ästhetik jedoch vor allem zutreffend für eine bestimmte Art Filme, auch aus einer



bestimmten Zeit, als vieles noch nicht offen gesagt werden konnte – dabei geht es nicht zuletzt um eine Art der Ironie oder wie Konventionen und Gesellschaftsnormen unterwandert und infrage gestellt werden.

**Beat Scheidegger:** Das Unverfrorene, das, was «camp» ist, das Farbige, Knallige, fast Oberflächliche ... Es ist etwas Subtiles, das für uns wichtig ist. Anfang der Neunzigerjahre gab es den Begriff des Queer Cinema, für den Regisseure wie Todd Haynes stehen. Da stellt sich eben die Frage: Gibt es das überhaupt noch? Ich weiss eigentlich immer noch nicht, was ich darunter fassen würde (lacht).

**Doris Senn:** Es geht schon um das Abbilden von queeren Realitäten. Und auch um Jokes, die die Community versteht und die ausserhalb vielleicht nicht unbedingt verstanden werden. Im New Queer Cinema der Neunzigerjahre machten das erste Mal Lesben und Schwule Filme über ihre eigene Lebensrealität.

*Mit Ang Lees Brokeback Mountain oder letztes Jahr mit dem Oscar-Gewinner Moonlight von Barry Jenkins sind wichtige Mainstreamfilme entstanden mit einem Blick von aussen. Was bedeuten solche Filme, die breite Aufmerksamkeit erhalten, für euch?*

**Beat Scheidegger:** Grundsätzlich finde ich es super, wenn solche Filme viel Aufmerksamkeit bekommen. Trotzdem gab es eine grosse Diskussion über die Manifestierung, wie wird es dargestellt. Nicht unbedingt im Fall von Moonlight, aber sicher bei Girl von Lukas Dhont über eine Transrealität. Es ging um die Frage, ob eine Heteroperson eine Transperson darstellen darf oder nicht. Aber ich bin froh, dass diese Filme gezeigt werden. Andererseits muss man eben aufpassen, wie etwas gezeigt wird ... Das ist schon ein Widerspruch. Wir wollen ja, dass die Filme ins Kino kommen.

**Doris Senn:** Bei Brokeback Mountain ist ein Mainstreampublikum mit einer Thematik konfrontiert, die es sonst wohl nicht gesucht hätte. Das ist eine Sensibilisierung, die wir mit unserem Filmfestival kaum erreichen, weil das grosse Publikum nicht zu uns kommt. Kommt ein queerer Film aber ins Kino, merken die Zuschauer\_innen: «Ah, wir verstehen die Filme ja. Es geht um Liebe, um Beziehungen.»

**Tara Toffol:** Jeder Film, den wir an unseren Festivals zeigen, bringt eine neue Sehgewohnheit. Durch das Schauen dieser Filme wird die Fremdheit und

Distanz abgebaut. Man versteht, dass hier Existenzen gezeigt werden, die es gibt und die eine Berechtigung haben. Das ist ein wichtiger Denkprozess, der durch die Filme angeregt wird.

Die Frage, wer stellt wen dar, ist für mich dennoch berechtigt. Denn es geht darum, dass man marginalisierte Personengruppen sichtbar machen will. Und dann muss man sich schon fragen, warum die Betroffenen sich nicht selbst repräsentieren können. Wieso lässt man andere über sie reden?

**Doris Senn:** Das bedeutet letztlich, dass Transpersonen ihre eigenen Filme machen und sie besetzen. Wie beim New Queer Cinema in den Neunzigerjahren, als Lesben und Schwule angefangen haben, selbst Filme zu machen und sie zu besetzen.

*Im Umkehrschluss dürften ja dann auch nur Heteros Heteros spielen. Es geht aber immer noch um eine schauspielerische Leistung, zu der es per se gehört, jemanden darzustellen, der man nicht ist. Mit seiner ganzen fremden Identität.*

**Beat Scheidegger:** Als Tom of Finland an einem queeren Filmfestival lief, ist der Hauptdarsteller mit seiner Frau gekommen. Da fand jemand, was er denn da zu suchen habe. Das finde ich sehr schade und kontraproduktiv, denn er setzt sich für die Darstellung einer für die Community wichtigen Figur ein.

An der Pride in Zürich war das diesjährige Thema Diversität. Man muss sich bewusst machen, dass wir alle verschieden sind. In den Anfängen unserer Filmfestivals ging es mehr um schwule und lesbische Themen, jetzt ist das Thema Diversität relevanter geworden.

*Ich habe manchmal das Gefühl, dass heutzutage gleichgeschlechtliche Liebe in einer Art Romeo-und-Julia-Effekt für spannende Geschichten missbraucht wird. Was meint ihr dazu?*

**Tara Toffol:** Der Mainstream nutzt dies sicher. Medien funktionieren ja so, dass sie Held\_innengeschichten suchen, in denen es eine riesige Hürde zu überwinden gilt und die Heldin, der Held siegt. Das ist eine romantische Vorstellung.

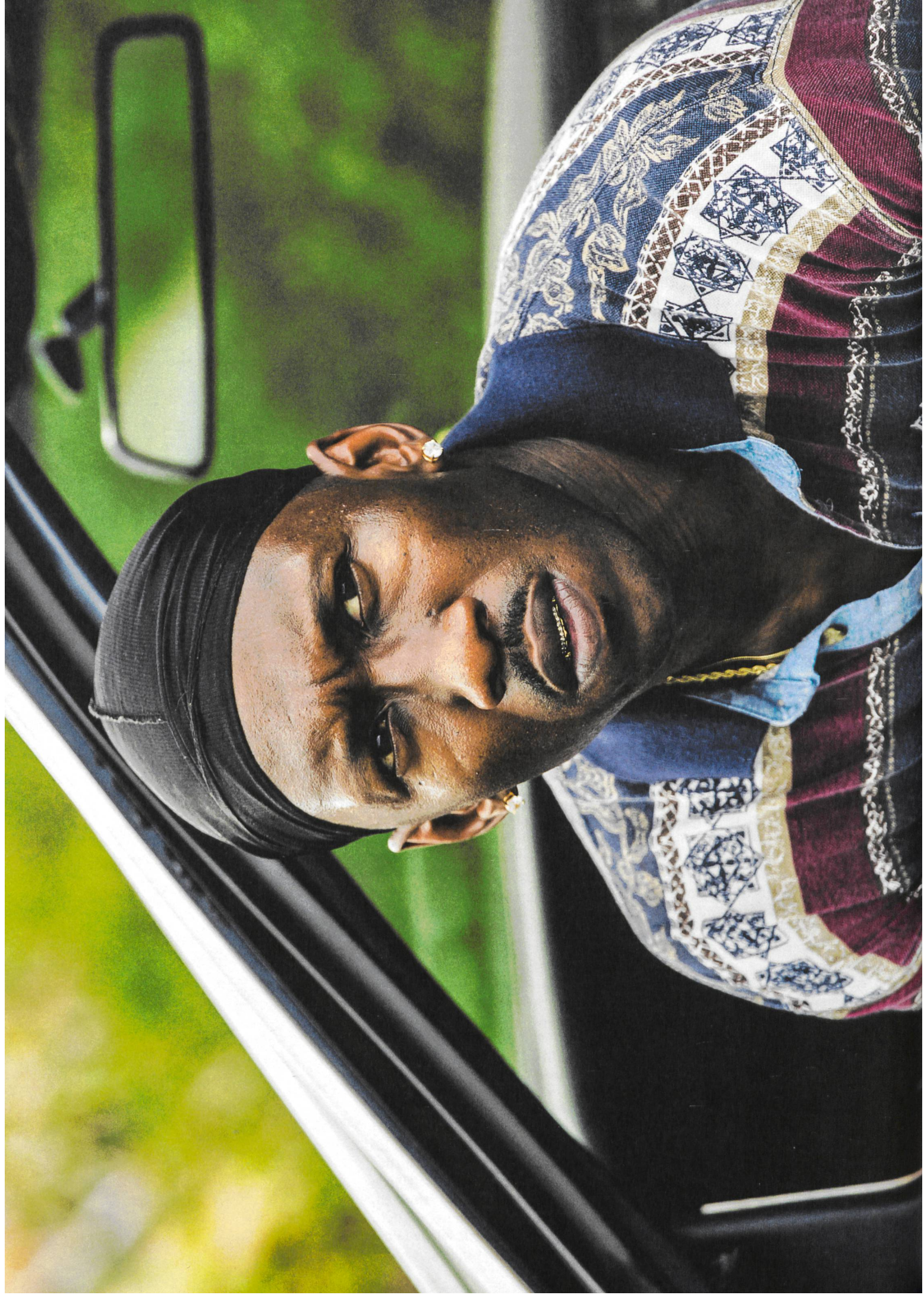
**Beat Scheidegger:** Es kommt sicher auch darauf an, aus welchem Kulturkreis ein Film kommt. Bei einem Romeo-und-Julia-Effekt geht es um das Drama um des Dramas willen. Es gibt jedoch sehr viele Filme, in denen Jugendliche verprügelt, vergewaltigt, umgebracht werden. Eine Zeit lang wollte ich solche Filme nicht mehr sehen, ich wollte glückliche

Homosexuelle zeigen. Den positiven Alltag. Aber wenn ein Film aus Georgien eben eine brutale Realität darstellt, muss man den Film auch zeigen. Da geht es nicht nur um das Drama, sondern dahinter stehen Missstände, die es auf dieser Welt noch viel zu oft gibt.

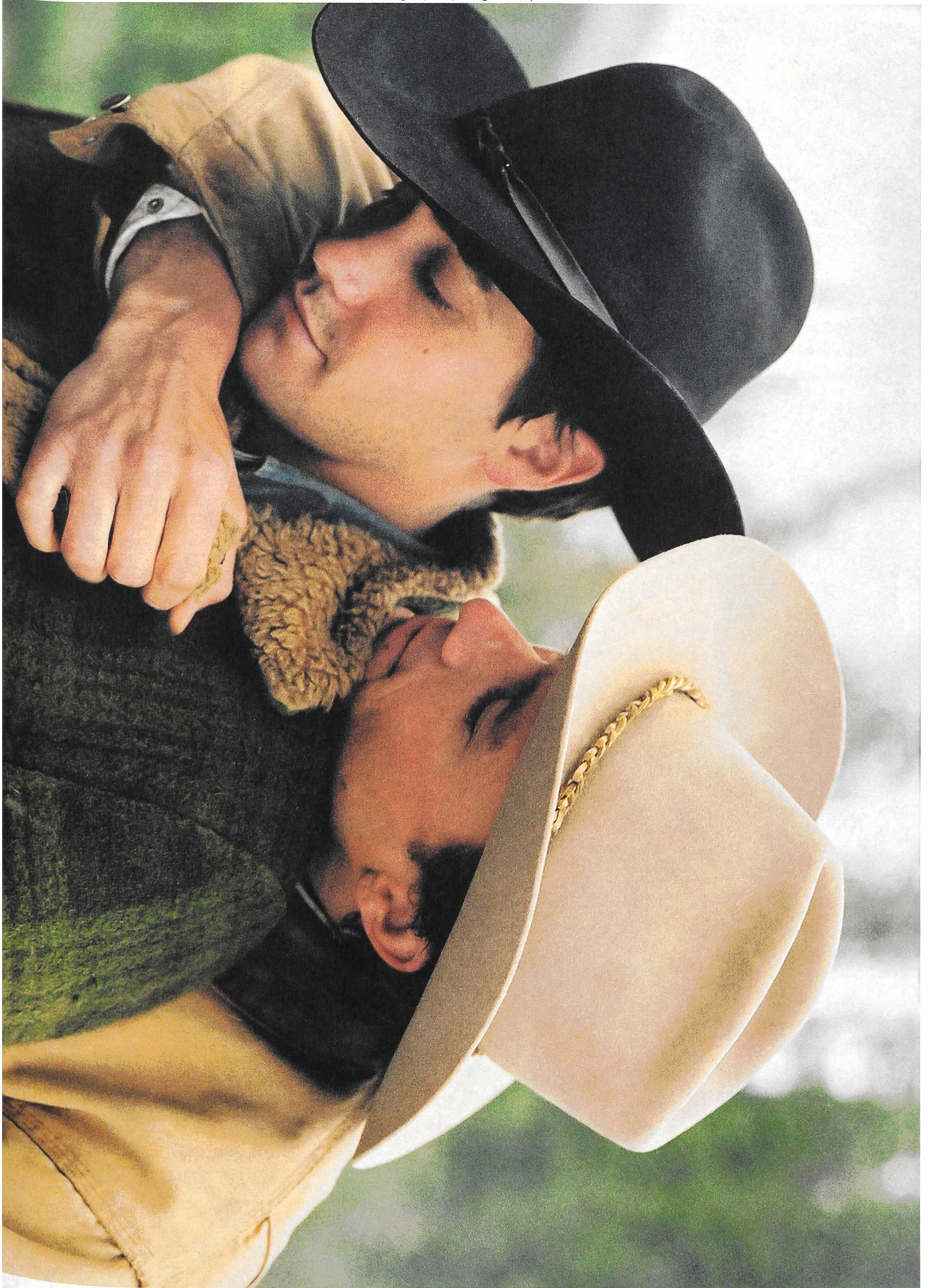
Kommende Filmfestivals:

- 12. Luststreifen Film Festival Basel, 2. bis 6. Oktober 2019
- Everybody's Perfect Geneva International Queer Film Festival, 11. bis 20. Oktober 2019
- 23. Queersicht, LGBTI-Filmfestival Bern, 7. bis 13. November 2019
- PinkPanorama Filmfestival Luzern, 14. bis 17. November 2019
- Pink Apple schwullesbisches+ Filmfestival, 28. April bis 7. Mai in Zürich, 8. bis 10. Mai in Frauenfeld



















# Filmmusikkonzerte

Science Fiction – Utopien



TONHALLE  
ORCHESTER  
ZÜRICH

Paavo Järvi  
Music Director

Beyond the Matrix



Metropolis

Tonhalle-Orchester Zürich  
Frank Strobel Leitung

Fr 27. / Sa 28.09.19  
«Beyond the Matrix»

Fr 21. / Sa 22.02.20  
«Metropolis»

Unterstützt durch die Elisabeth Weber-Stiftung, Swiss Prime Site und den Gönnerverein

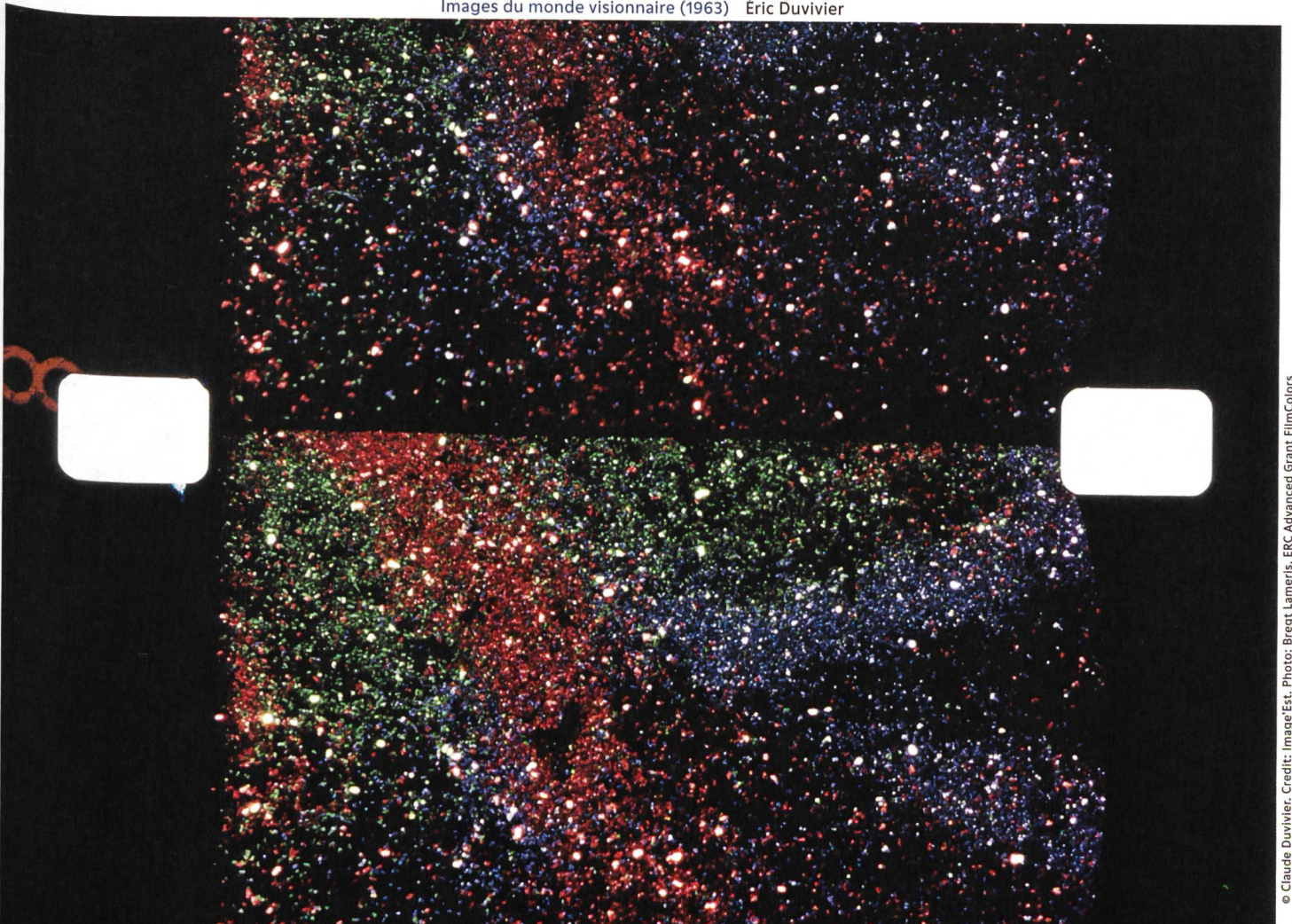


# Standbild

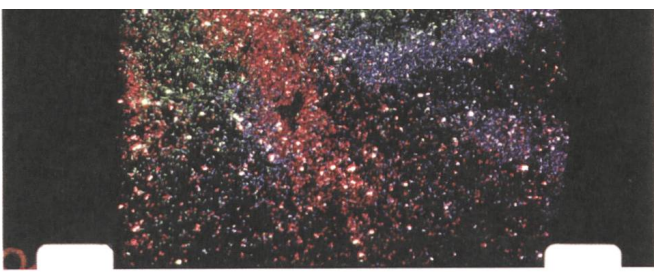
Nadine Wietlisbach

# Im Farbdelirium

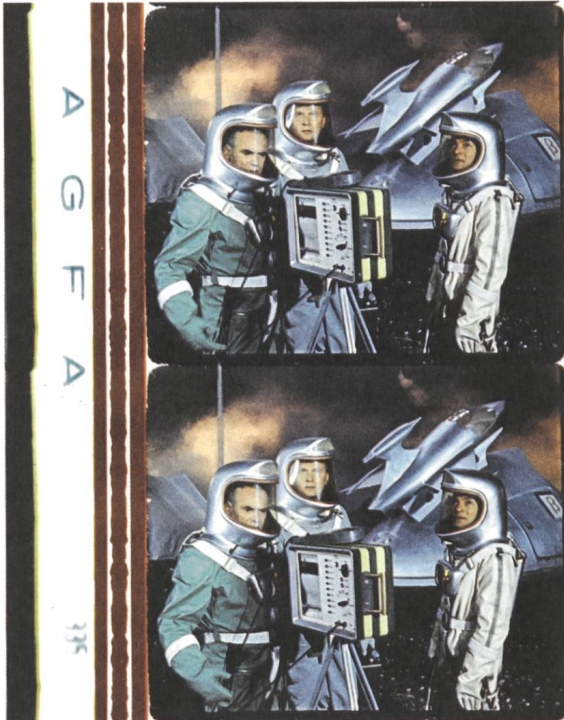
Images du monde visionnaire (1963) Éric Duvivier





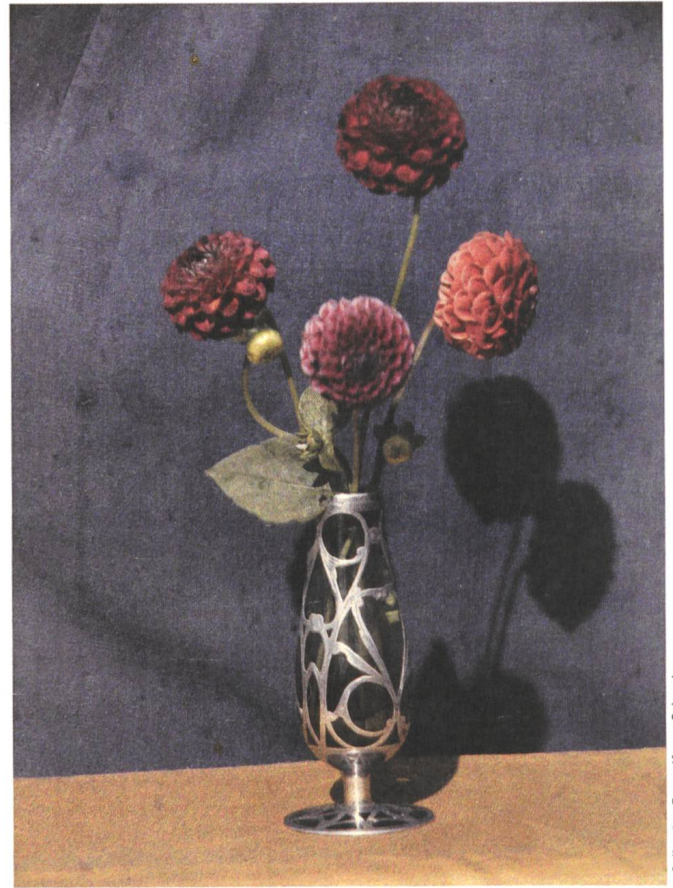


Images du monde visionnaire



Der schweigende Stern (1960) Regie: Kurt Maetzig

© DEFA-Stiftung/Waltraut Patthenheimer. Source: Bundesarchiv Filmarchiv, Signatur KKP-BCSP-263, Rolle 3. Photo: Josephine Diecke, SNSF Film Colors



Dahlien (etwa 1910) Gubler

© Collection Fotostiftung Schweiz



From the series Lycopodium (2014) Raphael Hefti

© Raphael Hefti (Courtesy of the artist)



Unidentified John Jones No. 46 (1922)

Credit: Library of Congress. Photo: Barbara Flückiger

McCall Colour Fashion News (1927)



Credit: George Eastman Museum. Photo: Olivia Kristina Stutz, ERC. Advanced Grant FilmColors



Farbe als erzählerisches Moment, mit allen Intensitäten und Schattierungen als Thema einer Ausstellung und Publikation: eine Herausforderung und ein Experiment, das mich und unser Team die letzten achtzehn Monate beschäftigt hat. Als museale Institution hat sich das Fotomuseum Winterthur dem Fotografischen in all seinen Facetten verschrieben und sich das Ziel gesetzt, die sich verändernde Natur der Fotografie nicht nur zu beobachten, sondern auch aktiv zu begleiten und mitzugestalten. In diesem Rahmen konzipieren wir einmal pro Jahr eine Ausstellung, die ausgehend von historischen Konvoluten die Geschichte des Fotografischen von der Gegenwart her neu unter die Lupe nimmt. Das Material des Films macht hierbei unmittelbar einen Teil der Geschichte der Fotografie aus (und vice versa), basieren die Schwestermedien doch beide auf fotochemisch entstandenen Einzelbildern beziehungsweise Reihen von Einzelbildern. Noch deutlicher wird diese Verflechtung in der Geschichte der Fotografie und des Films in Bezug auf die Farbe – sowohl was deren Materialität und die entsprechenden Techniken/Prozesse sowie Institutionen (Hersteller) betrifft als auch hinsichtlich ihrer Verwendung, Rezeption und Ästhetik.

Schon seit Beginn ihres Entstehens im 19. Jahrhundert gab es Fotografien und Filme in Farbe – ein Aspekt, der bis heute in kultur-/kunsthistorischen und wissenschaftlichen Debatten häufig vernachlässigt wird und der breiten Öffentlichkeit fast völlig fremd ist. So enthielten Daguerreotypien und Cyanotypien bereits ab den frühen 1840er-Jahren farbige Elemente – Erstere mittels Kolorierung, Letztere durch chemische Reaktionen des Eisenblaudruckverfahrens. Auch Filme aus der Frühzeit des Kinos in den 1890er-Jahren waren bereits farbige Spektakel. Im Laufe der Geschichte der analogen Fotografie und des analogen Films entstanden mehrere Hundert Farbverfahren, lange bevor das digitale Zeitalter die beiden Medien vor neue Herausforderungen und Möglichkeiten stellte. So gab es eine Vielzahl an Techniken autonomer beziehungsweise applizierter Farben einerseits sowie auf additiven und subtraktiven Prozessen beruhende mimetische, oft als «natürlich» bezeichnete Farben andererseits. Nicht selten bestand dabei eine enge Verflechtung zwischen den Verfahren der Fotografie und des Films. Neben der Handkolorierung institutionalisierten beide Medien zum Beispiel auch die Techniken der Tonung und Schablonenkolorierung. Druckverfahren wie die Pinotypie oder Technicolor sowie Rasterverfahren wie Autochrome oder Dufaycolor wurden zunächst im Rahmen der Fotografie entwickelt, bevor sie ab den Zwanzigerjahren auch im Film Anwendung fanden. Andersherum erfuhr das Filmfarbverfahren Gasparcolor, ein Silber-Farbbleichverfahren aus den Dreissigerjahren, in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts als Cibachrome ein Revival in der Fotografie.

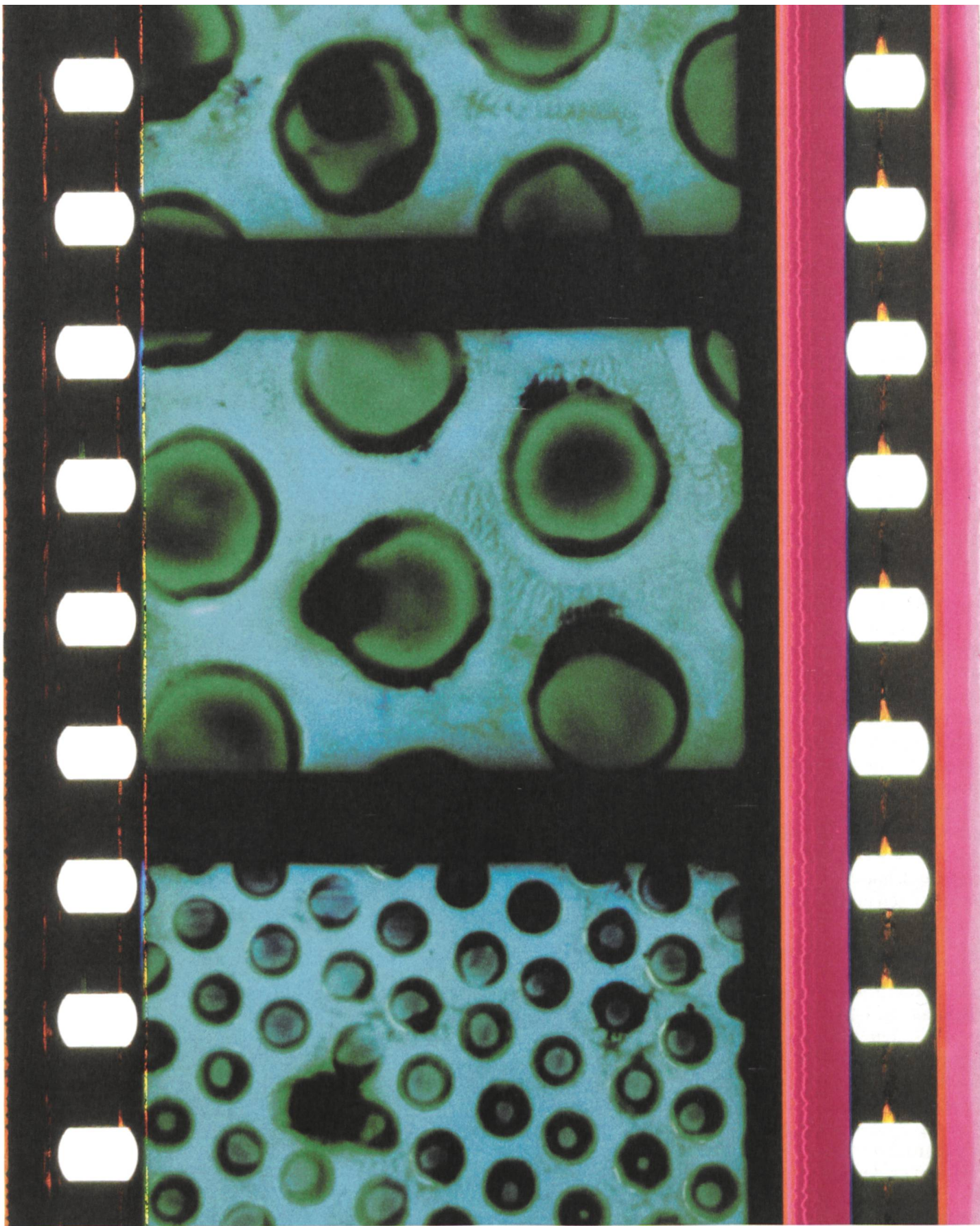
In der Ausstellung stehen die analogen Filmmaterialien im Dialog mit digital aufgenommenen und stark vergrösserten Fotografien historischer Farbfilmkopien sowie einer Auswahl im Bewegtbild projizierter (digitalisierter/digitaler) Filmausschnitte. Beide Displaysituationen bieten ästhetische Erlebnisse, bei denen die Materialität der Filmfarbe auf andere Weise

hervortritt. Der digital vergrösserte Filmstreifen lässt eine sinnliche Wahrnehmung von Farbe in den stillstehenden Einzelbildern eines Films sowie der farbigen Randerscheinungen im Perforations- und Bildstrichbereich zu, die Hinweise auf Hersteller, Verfahren und angewendete Techniken geben. Die Projektion in bewegter Form zeigt, wie Farbe in der herkömmlichen Filmrezeption in Bewegung erscheint.

Kuratorische Arbeit oder genauer: das Ausstellungsmachen bedeutet immer, wegzulassen. Das Auslassen, Verwerfen, Weglassen ist ein Prozess, der insbesondere in Bezug auf grosse historische Konvolute und Archive zeitintensiv ausfällt. Für die Ausstellung «Color Mania» durften wir mit der Filmwissenschaftlerin *Eva Hielscher* zusammenspannen: Gemeinsam haben wir eine Kunst- und Wissensausstellung entwickelt, die erstaunen, bewegen und vor allem sinnlich sein soll. Ausgehend von ersten Gesprächen im Frühling letzten Jahres entstand die Idee der Kollaboration zu dieser Ausstellung, zur Publikation sowie zu zahlreichen diskursiven und vermittelnden Aktivitäten. So präsentiert *Barbara Flückiger*, Professorin an der Universität Zürich, die sich bereits seit Anfang der 2010er-Jahre intensiv der wissenschaftlichen Erforschung von Filmfarben widmet, die Onlineplattform *Timeline of Historical Film Colors*.

- Color Mania, 7. September bis 24. November, Fotomuseum Winterthur, mit Filmkolorierungsworkshop und Sonderführungen
- Vorführung von *Gone with the Wind* Kino Cameo Winterthur, 25. Oktobert
- <https://filmcolors.org/>





Colour Flight (1938) Len Lye

Métamorphoses du papillon (1904) Gaston Velle







Med Roald Amundsens nordpols ekspedition til første vinterkvarter (1925)

Credit: Stiftung Deutsche Kinemathek, Berlin. Photo: Barbara Flückiger



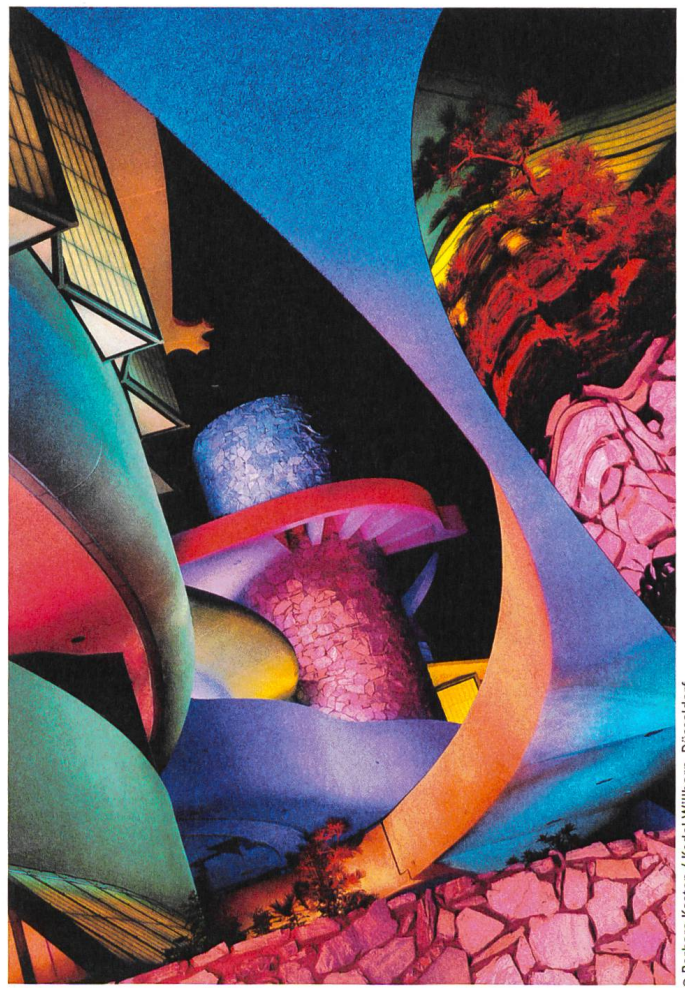
Anny und Fax (1914) Heinrich Sallenbach

© Collection Fotostiftung Schweiz



Anny und Trudy Vollenweider (1914) Heinrich Sallenbach

© Collection Fotostiftung Schweiz



Architectural Site 19, Pavilion for Japanese Art LACMA, L.A., CA,

© Barbara Kasten / Kadet Willborn, Düsseldorf





Chernobyl Regie: Johan Renck

## Ins Netz gegangen

Mit der Wahrheit gehen derzeit einige weltweit gefeierte Qualitätsserien hausieren. Aus dem Blick zu geraten droht dabei, dass die Wahrheit der Fiktion anders beschaffen ist als die juristische oder die physikalische Wahrheit.

### «Was wirklich geschah»

Alles hat seinen Preis: Liebe, Hoffnung, Butter. Ganz zu schweigen von der Freiheit oder der Wahrheit. Letztere sind die Lieblingsthemen deutscher Fernsehserien. Denken Sie an einen beliebigen Quotenhit der letzten zwanzig Jahre – *Verbotene Liebe*, *Polizeiruf 110*, *SOKO Leipzig*, *Küstenwache*, *Hinter Gittern*, *Die Fallers*, *Im Namen des Gesetzes*: Spätestens Folge 4250 handelt von den Opfern, die wir bringen, wenn wir uns befreien oder befreit

werden – vom Knast, vom Job, von Rollenerwartungen oder eben von der Lüge. Der Einfachheit halber heißen die Episoden auch entsprechend «Der Preis der Freiheit» oder «Der Preis der Wahrheit».

Bei den internationalen Qualitäts-Streaming-Serien ist das natürlich anders. Vorausgesetzt, sie lassen sich überhaupt noch zu Episodenüberschriften herab, bemühen sie sich entweder um Einfachheit und Prägnanz oder um Originalität oder um beides: «Drachenstein», «Sturmtochter» (*Game of Thrones*), «Die Katze ist im Sack ...», «... und der Sack ist im Fluss» (*Breaking Bad*). Irgendwelche «Preise» sind nur noch selten dabei, von «Freiheit» und «Wahrheit» ganz zu schweigen.

Die Themen sind jedoch alles andere als passé. In den letzten Monaten sorgten gleich drei Serien für Aufsehen, weil sie uns präzise vorführen, wie Wahrheit, Freiheit, Lüge und Macht zusammenhängen und wofür wir welchen Preis bezahlen. Was sich verändert hat, ist lediglich die Richtung der Kosten-Nutzen-Analyse: von den Opfern, die wir für die Wahrheit und die Freiheit bringen, hin zur Katastrophe, die unsere Lügen verursachen.

Am deutlichsten wird das in *Chernobyl*, der gefeierten Miniserie von

*Craig Mazin* (Buch) und *Johan Renck* (Regie) für HBO/Sky. Sie zeigt das Reaktorunglück aus der Perspektive derjenigen, die zur Katastrophenhilfe einberufen wurden. Hauptfigur ist der Nuklearwissenschaftler Valery Legasov. Er soll den Brand löschen und die Strahlung eindämmen, muss dafür aber erst einmal herausfinden, was überhaupt passiert ist. Er entdeckt die Wahrheit, aber nur um festzustellen, dass sich keiner für sie interessiert. Die Schuldigen stehen bereits fest; die Lügen, die zur Katastrophe führten, sie wirken auch vor Gericht.

Die Serie singt das alte Lied von den Mächtigen, die ihre Macht auf Kosten der Wahrheit erhalten, verleiht ihm aber eine neue Note. «Das Geschenk von Tschernobyl», erfahren wir in einer Art Epilog, ist die Erkenntnis, dass «es immer eine Wahrheit gibt, ob wir sie nun sehen oder nicht, ob wir sie sehen wollen oder nicht. Der Wahrheit ist egal, was wir wollen oder brauchen. Sie schert sich nicht um Regierungen, Ideologien und Religionen. Sie wird für alle Zeiten auf uns lauern.» Politikerinnen, Medien, Zeugen, Richterinnen und Staatsanwälte können also lügen, so viel so wollen, die radioaktive Strahlung bleibt.

*Chernobyl* erinnert uns auch daran, dass es weniger um die Lüge geht, die



wir für die Wahrheit halten könnten, als um das Problem, dass wir vor lauter Lügen «die Wahrheit nicht mehr erkennen können». Was dann passiert, zeigt die Netflix-Miniserie *When They See Us* von Ava DuVernay über den Justizskandal der «Central Park Five». Wie bei *Chernobyl* beruht die Story auf einer wahren Begebenheit: Vier afro- und ein lateinamerikanischer Jugendlichen wurden 1989 in New York der Vergewaltigung und versuchten Tötung einer Joggerin angeklagt und trotz mangelnder Beweislage und widersprüchlicher Aussagen zu langen Haftstrafen verurteilt. Für Polizei, Staatsanwaltschaft und Medien stand ihre Schuld schon fest, bevor der Prozess überhaupt begann. Donald Trump, damals noch hauptsächlich Unternehmer, sah sich angesichts des Falls sogar dazu veranlasst, Inserate zu schalten, in denen er für die Wiedereinführung der Todesstrafe im Bundesstaat New York warb. Struktureller Rassismus gepaart mit institutionellem Leistungsdruck – so entstehen Scheinprozesse in den USA. Erst Jahre später, nachdem der wahre Täter gestanden hatte, liess sich die Unschuld der fünf Jugendlichen beweisen.

Beide Miniseries rekonstruieren ihre Fälle detailgetreu, angereichert mit einigem Pathos und griffiger Moral.

Und natürlich sind sie hochaktuell, schliesslich sind die Lügner, Leugner und Wahrheitsverdreher heute mächtiger denn je. Da erstaunt auch die Begeisterung nicht, mit der die Serien aufgenommen wurden (beide rangieren auf IMDb weit oben und erhielten mehrere Primetime-Emmy-Nominierungen). Was die Serien auszeichnet, ist jedoch zugleich ihr wunder Punkt. Man braucht den Spiess nur umzudrehen und nach dem Preis zu fragen, den sie selbst fordern mit ihren Ungenauigkeiten, Vereinfachungen, Verdichtungen – kurz: ihren Lügen und Halbwahrheiten.

Vor lauter Angst vor der Faktenverdrehung scheinen wir ganz zu vergessen, dass es tatsächlich mehr als nur eine Wahrheit gibt. Nicht im quantitativen, sondern im qualitativen Sinn: Die physikalische Wahrheit hat eine andere Beschaffenheit und Verbindlichkeit als die juristische Wahrheit, und die Wahrheit der Fiktion misst sich weder an den Gesetzen ersterer noch letzterer. Sie ist allein der Kunst verpflichtet, jener «Lüge, die uns die Wahrheit verständlich macht», wie Picasso einmal meinte.

Daran erinnert die schwedische Netflix-Serie *Quicksand – Im Traum kannst du nicht lügen* (Originaltitel: *Störst av allt*, 2019) nach dem gleichnamigen Roman von *Malin Persson*

*Giolito*. Hier wird ein Amoklauf in einer Oberschule rekonstruiert ohne Rekurs auf tatsächliche Fälle. Die Geschichte springt zwischen zwei Zeitebenen hin und her, von der Untersuchungshaft des der Mittäterschaft verdächtigten Mädchens in die Vergangenheit, die die Hintergründe der Tat zeigen. Ähnlich wie bei den «Central Park Five» spricht auf den ersten Blick alles gegen die Angeklagte: Sie war die Freundin des Amokläufers, hat nachweislich geschossen, wurde unverletzt, aber blutverschmiert am Tatort gefunden; es gibt einen Videobeweis für ihren Drogenkonsum, und dann sagt auch noch der einzige lebende Zeuge gegen sie aus. Und doch zählen für den Prozess nur die Fakten, nur jene Indizien und Aussagen, die zweifels- und vorurteilsfrei gegen die Angeklagte sprechen. Zu Recht, wie wir dank der Rückblenden erfahren, die uns die psychische und emotionale Kohärenz des Geschehens aus Sicht der Angeklagten zeigen – jene Wahrheit, die (zum Glück!) nicht rechtskräftig ist.

Auch die Dramaturgie von *Quicksand* folgt also der Frage «Was geschah wirklich?», aber nur, um uns die voreiligen Schlüsse vorzuführen, zu der uns die Frage verleitet.

Julia Zutavern



When They See Us Regie: Ava DuVernay



Die Zeit des bewaffneten Kampfes ist vorbei – oder war es zumindest bis vor Kurzem. Das kolumbianische Kino steht vor der Aufgabe, die bewegte politische Geschichte der letzten Jahre und Jahrzehnte aufzuarbeiten.

## Kino in Zeiten des Post(?)konflikts in Kolumbien



*Distrito salvaje* created by: Cristian Conti

Vom 12. bis 18. August fand in San Bernardo, im Bundesstaat Tolima in Kolumbien, zum dritten Mal das Kurzfilmfestival *Los sentidos y la tierra* statt, dieses Jahr zum ersten Mal von einem zweitägigen Filmkongress begleitet. In San Bernardo leben etwas mehr als dreitausend Menschen. Auf dem Sportareal, das sich auf dem wunderschönen Dorfplatz befindet, wurde eine Leinwand aufgebaut, Technik kam aus der nahegelegenen Grossstadt Ibagué. Ab und zu lenkten herumtollende Dorfhunde vom Geschehen auf der Leinwand ab, hinter der Leinwand pickten Hühner im Gras ihr Futter. Eine kleine Pension entwickelte sich zum Festivaltreffpunkt, wo man schnell ins Gespräch mit Gästen und Filmschaffenden kam. Die Filme handeln vom traditionellen Wissen der Menschen, ihren Bräuchen oder Problemen in der Region. Kino als Medium, sich selbst zu verstehen und andere am eigenen Leben teilhaben zu lassen. Das Kino in Kolumbien ist lebendig, aber es ist vielleicht

auch etwas anders als das, was man sich in Europa darunter vorstellt.

Seit geraumer Zeit macht sich Kolumbien einen Namen als ernst zu nehmender Konkurrent auf dem lateinamerikanischen Markt. Der wird zwar weiterhin von Ländern wie Argentinien, Brasilien oder Mexiko angeführt; aber man kann durchaus darüber streiten, ob dahinter nicht Kolumbien bereits Chile den Rang abgelaufen hat. *El abrazo de la serpiente* von *Ciro Guerra* (2015), *La tierra y la sombra* von *César Augusto Acevedo* (2015) oder *Matar Jesus* von *Laura Mora Ortega* (2017) sind drei Beispiele für die internationalen Erfolge des kolumbianischen Films in jüngster Zeit.

Der Erfolg im Ausland ist allerdings getrübt. Kolumbien teilt mit vielen nicht nur lateinamerikanischen Ländern das Schicksal der geringen Leinwandpräsenz nationaler Produktionen. Zwar hat sich die Zahl der Zuschauer\_innen in den letzten acht Jahren nahezu verdoppelt, der Marktanteil heimischer Produktionen erreichte jedoch im vergangenen Jahr mit 3,4 Prozent ein Allzeittief. Ein Grund hierfür mag sein, dass sich die kolumbianische Öffentlichkeit nicht mehr andauernd mit Themen beschäftigen will, die seit Jahrzehnten das öffentliche Leben geprägt haben und weiterhin prägen: sei es mit dem über fünfzig Jahre währenden Bürgerkrieg, der alltäglichen Gewalt (ob durch Banden- und Drogenkriege oder durch soziale Ungleichheit erzeugt) oder mit den massiven Korruptionsfällen, über die tagtäglich berichtet wird.



*La negociación* (2018) Regie: Margarita Martínez Escallón

Die Themen werden weiterhin in den Filmen aufgegriffen, wenn auch nun unter anderen Vorzeichen. Eine neue Herausforderung an die kolumbianischen Filmemacher\_innen ist die Aufarbeitung des Bürgerkriegs in Zeiten des sogenannten Postkonflikts, der mit der im November 2016 unterzeichneten Friedensvereinbarung zwischen der kolumbianischen Regierung und den Revolutionären Streitkräften Kolumbiens, Volksarmee (FARC-EP), eingeleitet wurde. Wie schwer eine Versöhnung werden wird, deutete bereits das im Oktober 2016 durchgeführte Referendum an, bei dem knapp über fünfzig Prozent der Wähler\_innen die Friedensvereinbarung ablehnten.

Einen ersten Versuch, dem Kolumbien nach der Friedensvereinbarung im Film zu begegnen, unternimmt etwa die für Netflix produzierte Serie *Distrito salvaje* (*Javier Fuentes-León*, *Carlos Moreno*, 2018), die in Südamerika und dem karibischen Raum, sowie unter den Titel *Wild District* in den USA und



in Kanada zu sehen ist. Der Zehnteiler erzählt die Geschichte des ehemaligen FARC-Guerillakämpfers Jhon Jeiver, der im Rahmen seiner Wiedereingliederung in die kolumbianische Gesellschaft undercover für die Regierung arbeitet, um dabei mitzuhelfen, einen Mord an einer Staatsanwältin und einen damit verbundenen Korruptionsskandal aufzudecken. Zwangsrekrutierung von Kindern aus dem ländlichen Raum durch die FARC-EP, Rückblenden zu verschiedenen Ereignissen in der Geschichte des bewaffneten Konflikts, die Wiedereingliederung ehemaliger FARC-EP-Kämpfer\_innen, Diskriminierung und Leistungsdruck in Eliteschulen, der Kampf gegen die allgegenwärtige Korruption – in der Serie ist es eine Baufirma namens Sangermacht, eine deutliche Referenz zum brasilianischen Odebrecht-Skandal, der auch in Kolumbien für Schlagzeilen sorgte –, sind einige der Themen, die aufgegriffen werden und sehr direkt auf das öffentliche Leben in der Hauptstadt Bezug nehmen. Als Actionthriller angelegt, gewinnt die Serie zunehmend an Fahrt und wagt Dinge, die sich mancher Film nicht traut. Mit seiner Anfangssequenz, in der der Dschungel langsam Besitz von der Grossstadt nimmt, setzt die Serie ihre Botschaft: Auch wenn der Bürgerkrieg beendet ist, hat sich der Kriegsschauplatz nur verlagert. Der Kampf gilt der Korruption im Land und der Oligarchie, die das Land seit Generationen nach Gutsherrenart führt und sich an ihm schamlos bereichert.

Im Gegensatz zu *Distrito salvaje* sind *Natalia Orozcos El silencio de los fusiles* (2017) und *Margarita*



*El silencio de los fusiles* Regie: Natalia Orozco

*Martínez Escallóns La negociación* (2018) zwei Dokumentarfilme, die die Friedensverhandlungen zwischen der kolumbianischen Regierung und der FARC-EP bis zur Unterzeichnung des endgültigen Abkommens begleiten. Beide Filme folgen dem investigativjournalistischen Ziel, die unterschiedlichen Interessen der Konfliktparteien und die Schwierigkeiten hinter den Kulissen während der Friedensverhandlungen in Norwegen, Kuba und Kolumbien darzustellen. Sie orientieren sich an der Chronologie der Ereignisse, beobachten die täglichen Angelegenheiten der Beteiligten und sprechen mit den Teilnehmer\_innen der Friedensverhandlungen. Um Objektivität bemüht, lassen sie sowohl Regierungsvertreter wie die Vertreter der FARC zu Wort kommen.

Das frühere Erscheinen von *El silencio de los fusiles* hat dem Film eine stärkere internationale Aufmerksamkeit beschert als *La negociación*. Eine durch den ehemaligen Präsidenten Álvaro Uribe geäußerte

Polemik, der sich durch Martínez' Film falsch dargestellt fühlte, woraufhin der Verleih kurzfristig den Rückzug des Films in Erwägung zog, zeigt, wie aufgeheizt die politische Meinung zwei Jahre nach dem Friedensabkommen weiterhin ist. Beide Filme sind wichtige Beiträge im Versöhnungsprozess, und es bleibt zu hoffen, dass noch sehr viel mehr dokumentarische Arbeiten entstehen werden, die die unterschiedlichen Positionen und ungeklärten Widersprüche in der politischen Debatte hinterfragen.

Mit etwa tausend Franken und in nur vier Monaten Produktionszeit hat *Ana Milena Del Castillo* ihren ersten Kurzdokumentarfilm *Conflicto escrito* (2017) produziert. Der Film wurde noch nicht in Kinos oder auf Festivals gezeigt, vielleicht wird er auch nie eine Leinwand erblicken. Del Castillo lässt in ihrem Film drei weibliche Opfer des Konflikts zu Wort kommen: eine Psychologin, die mit den Opfern des Konflikts arbeitet, eine Vertreterin einer Opfervereinigung und eine ehemalige Kämpferin, die mit sechzehn der FARC beigetreten war. Del Castillo entschied sich für den experimentellen Weg: Sie visualisiert die drei Zeugnisse und Erinnerungen der Frauen durch Darbietungen von drei Tänzerinnen. Ihr kleiner Film wirft eine wichtige Frage auf: Welche filmischen Möglichkeiten gibt es jenseits traditioneller Bilder/Filme? *Conflicto escrito* experimentiert mit einer ungewöhnlichen Ausdrucksmöglichkeit, um die Geschichten der Frauen zu erzählen, und erinnert an Alexander Kluges Bonmot, dass der Film erst im Kopf des Betrachters entsteht.



*Distrito salvaje* mit Juan Pablo Raba

Es sind solche kleinen Filme, die auch den Reiz des Festivals in San Bernardo ausmachen. Der Gewinner des Preises «Bester Film aus der Region» war *Sueños de mi infancia* (Kindheitsträume), der in einem Gemeindeteil San Bernards gedreht wurde. Eine kleine dokumentarische Arbeit über die Generation der Grossväter und Grossmütter, die trotz aller Gewalt in ihrer Jugendzeit ihre Träume von der Zukunft hatten. *Christopher Rojas Pedraza*, der Regisseur, ist zwölf Jahre alt. Talente gibt es genug in Kolumbien, es liegt aber nicht in der Hand der Filmemacher\_innen, ob sie weiterhin ihre Träume und Visionen realisieren können. In der Nacht zum 29. August verkündeten FARC-Dissidenten die Wiederaufnahme des bewaffneten Kampfes.

Wolfgang Fuhrmann

→ Vom 26. September bis 6. Oktober 2019 zeigt das Zurich Film Festival in der Reihe «Neue Welt Sicht» Filme aus Kolumbien.

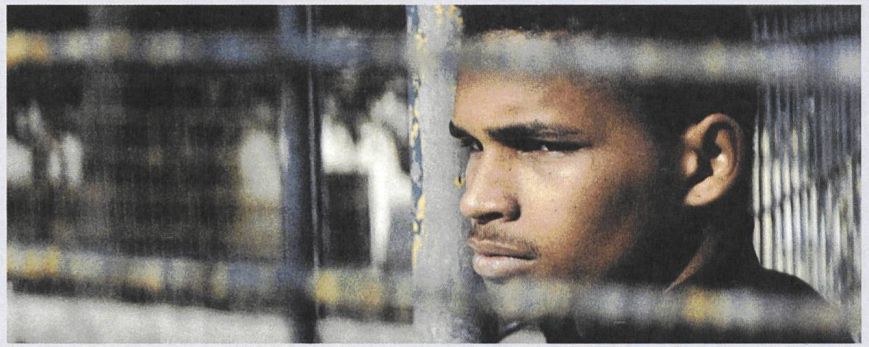


Eine Vorzugsbehandlung geniesst der Schweizer Film nicht bei Lili Hinstin. Muss er auch gar nicht – in ihrem ersten Jahr als Locarno-Festival-Leiterin brillieren gleich zwei Produktionen aus der Romandie.

### Eine Frage des Überlebens

Das 72. Filmfestival von Locarno wurde eingehend beobachtet und kommentiert, vor allem weil es der Einstand der neuen künstlerischen Leiterin *Lili Hinstin* war. Voriges Jahr hatte sie die Nachfolge des Italiener *Carlo Chatrian* angetreten, der seither die prestigeträchtige Berlinale leitet. Mit ihrem Wechsel vom Festival *Entrevues* in Belfort zum Grossereignis im Tessin ging die Französin Hinstin ein Risiko ein, am Ende überzeugte sie aber sowohl Festivalbesucher\_innen als auch Profis. Ihr Programm war fesselnd, ohne dabei übertrieben spezialisiert zu sein. Ganz ohne Reibungen ging es nicht ab, denn Hinstin hatte bereits zu Beginn ihrer Tätigkeit kundgetan, dass das Schweizer Filmschaffen keine Vorzugsbehandlung geniessen würde, was einiges Zähneknirschen verursachte.

In der Westschweiz zeigte man sich jedenfalls zufrieden, als in den beiden Wettbewerbssparten des Festivals zwei Titel angekündigt wurden: *O fim do mundo* im Concorso internazionale, und *L'île aux oiseaux* in *Cineasti del presente*. Bei beiden handelt es sich um den zweiten Spielrespektive längeren Dokumentarfilm der jeweiligen Filmschaffenden. Diese Auswahl zeugt von einem besonderen Interesse an jungen Regisseurinnen und Regisseuren, das beim Filmfestival Locarno seit jeher ein zentraler Bestandteil des Programms ist. Die zwei Filme sind zu hundert Prozent Schweizer Produktionen. *O fim do mundo* kommt von Thera Production in Lausanne, mit Unterstützung der Westschweizer Radio- und Fernsehgesellschaft RTS, während *L'île aux oiseaux* von der Produktionsfirma Close Up Films in Genf stammt.



O fim do mundo Regie: Basil Da Cunha

#### Geschichten von Rückkehr

Im Mai 2013 präsentierte *Basil Da Cunha* seinen ersten Spielfilm in der Reihe *Quinzaine* des réalisateurs am Filmfestival von Cannes, wo bereits zwei seiner Kurzfilme gezeigt worden waren. Mit *Até ver a luz* schuf der Absolvent der Hochschule für Kunst und Design HEAD (Genf) einen atmosphärischen Film, der die Geschichte eines jungen Dealers erzählt. Dieser versucht nach seiner Entlassung aus dem Gefängnis, in der Realität eines Lissaboner Slums, wo sich eine Gruppe bizarrer und gottvergessener Menschen im Überleben übt, wieder Fuss zu fassen. Inspiriert von Fellini, Rouch und Buñuel, blickt der Genfer auf sein Herkunftsland Portugal und entfaltet sein Schaffen zwischen Fiktion und Dokumentation, zwischen Sozialdrama und Shakespeare-Tragödie.

Auch *O fim do mundo* ist eine Geschichte der Rückkehr. Spira hofft nach acht Jahren Erziehungsanstalt, im Leben wieder anzukommen, obwohl Reboleira, der Slum seiner Kindheit, mittlerweile Haus für Haus von den Behörden abgerissen wird. Kann ein Mensch, der nur unsichere Verhältnisse kennt und dank seiner eigenen Findigkeit über die Runden kam, sein Leben plötzlich ehrlich verdienen? Der Regisseur stellt diese Frage nicht direkt, baut aber seine Geschichte implizit darauf auf. Auch hier fliessen sowohl tragische wie krimihafte Elemente ein. *Até ver a luz* und *O fim do mundo* treten in einen Dialog wie das Doppelgemälde einer unterirdischen Welt. Der Humanist Basil Da Cunha, ein entfernter Erbe des italienischen Neorealismus, schafft

es, Gesichter und Körper in den Blick zu nehmen, ohne aufdringlich oder distanziert zu wirken.

#### Die Lebenden reparieren

*Maya Kosa* und *Sergio Da Costa*, ebenfalls an der HEAD ausgebildet, hatten ihren ersten abendfüllenden Film nicht in einem heruntergekommenen Quartier von Lissabon gedreht, sondern in einem abgelegenen Dorf auf dem Land. *Rio Corgo*, ein kontemplatives und stilles Werk, transzendiert seinen dokumentarischen Gegenstand – ein alter Mann, der weit herumgekommen ist und unzählige Berufe ausgeübt hat, kehrt an den Ort seiner Kindheit zurück – durch eine poetische Inszenierung. Mit *L'île aux oiseaux* kehren die beiden Filmschaffenden nun nach Genf zurück, in das Ornithologische Zentrum von Genthod.

Im Mittelpunkt ihres knappen Werks mit 60 Minuten Laufzeit steht ein junger Lehrling. Er soll die Tierhandlung übernehmen, die Ratten und Mäuse als Nahrung für die Vögel züchtet, die vom Ornithologischen Zentrum gerettet werden. Damit ein Tier überleben und hoffentlich in seine natürliche Umgebung zurückkehren kann, müssen also andere Tiere sterben. Auch für Antonin selbst scheint diese Arbeit eine Frage des Überlebens oder der Wiedergeburt zu sein. Der Untertitel dieses einzigartigen Dokumentarfilms hätte gut «Die Lebenden reparieren» lauten können, denn er handelt von ähnlichen Themen wie der gleichnamige Bestseller von Maylis de Kerangal. Stéphane Gobbo / Le Temps



O fim do mundo



S. 26  
Portrait de la  
jeune fille en feu  
von Céline Sciamma  
Stefan Volk

S. 29  
So Long, My Son  
von Wang Xiaoshuai  
Julian Hanich

S. 31  
Systemsprenger  
von Nora Fingscheidt  
Katrin Doerksen

S. 34  
Ask Dr. Ruth  
von Ryan White  
Tereza Fischer

S. 35  
Grâce à Dieu  
von François Ozon  
Philipp Brunner

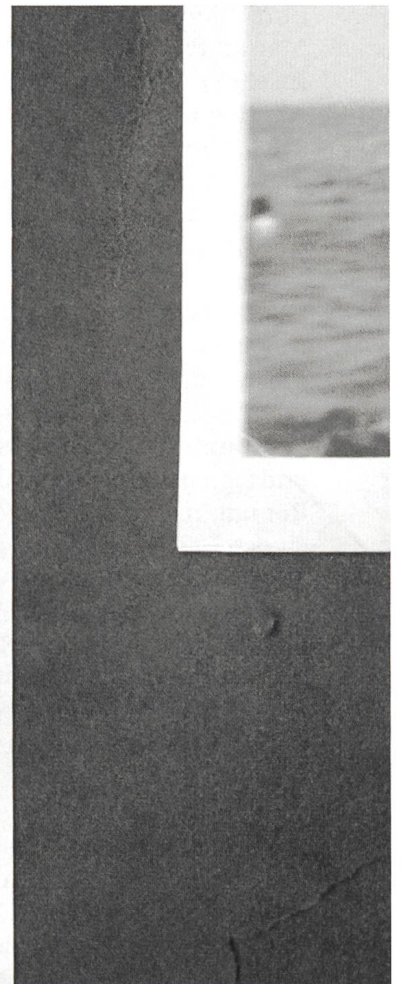
S. 39  
Der nackte König –  
18 Fragmente  
über Revolution  
von Andreas Hoessli  
Doris Senn

S. 40  
Midsommar  
von Ari Aster  
Michael Ranze

S. 43  
L'adieu à la nuit  
von André Téchiné  
Lukas Foerster



Ask Dr. Ruth Regie: Ryan White





# Portrait de la jeune fille en feu



Doppelt codiert sind die Blicke, die eine Malerin auf ihr Modell wirft. Im Folgenden entspinnt sich eine elegant inszenierte Liebesgeschichte, die sich zu einer Utopie selbstbestimmter Weiblichkeit erweitert.

## Céline Sciamma

Ein Ruderboot voller Männer bringt die junge Malerin Marianne Mitte des 18. Jahrhunderts auf eine kleine Insel in der Bretagne. Als der Koffer mit ihren Leinwänden über Bord geht, springt sie kurzentschlossen hinterher. Dass eine wohlherzogene Frau so etwas nicht tut, hält sie nicht zurück. Noch im Boot wendet sie sich danach, durchnässt und frierend, von der Gesellschaft ab, die diese Regeln diktiert, kehrt den Männern den Rücken zu.

Als Marianne schliesslich auf der Insel ankommt, tragen die Männer noch rasch das Gepäck zum Anwesen, auf dem die Malerin erwartet wird, dann sind sie weg. Erst kurz vor Schluss kehren sie wieder. Eines Morgens sitzt einer beim Dienstmädchen am Küchentisch und signalisiert damit das jähe Ende eines weiblichen Refugiums, in dem die Frauen des Films nach ihren eignen Bedürfnissen leben konnten.

Nach Mariannes Ankunft hält die Hausherrin, eine verwitwete italienische Gräfin, die Konventionen zunächst noch aufrecht. Sie beauftragt die Malerin, ein Porträt ihrer Tochter Héloïse anzufertigen, die einem ihr unbekanntem Adligen aus Mailand versprochen ist. Das Bildnis soll den Bräutigam auf seine Braut vorbereiten. Héloïses Schwester, die ursprünglich für die Ehe vorgesehen war, starb auf mysteriöse Weise – vermutlich stürzte sie sich von den Klippen. Statt ihrer wurde nun Héloïse aus dem Konvent, in dem sie untergebracht war, zurückgeholt. Doch auch die Ersatzbraut stellt sich quer. Ein Maler musste bereits unverrichteter Dinge abreisen, weil sie sich

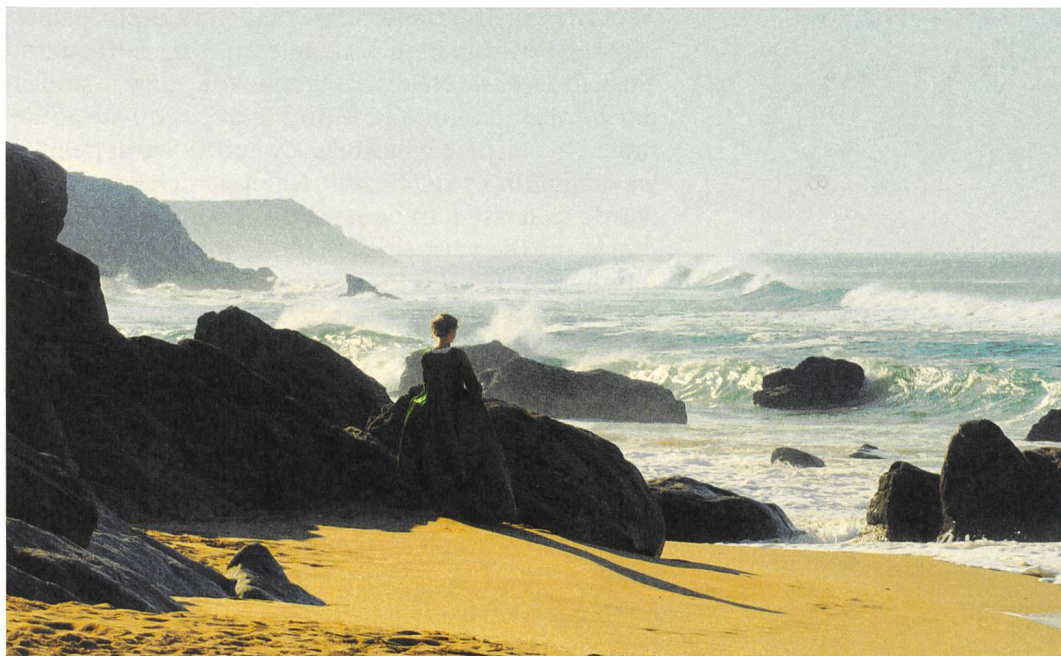
beharrlich weigerte, ihm Modell zu sitzen. Deshalb schlägt die Gräfin der Malerin eine List vor: Marianne soll Héloïse als Gesellschaftsdame bei ihren Spaziergängen begleiten und sie dann aus dem Gedächtnis porträtieren. So entfaltet sich ein raffiniertes Versteckspiel. Gleich zu Beginn stehen die beiden von *Noémie Merlant* und *Adèle Haenel* famos verkörperten Frauen nebeneinander an den Klippen. Die Kamera ist dabei so positioniert, dass Mariannes Gesicht das von Héloïse verdeckt, wenn beide in die Brandung schauen. Aber immer dann, wenn Marianne den Kopf in Richtung Héloïse dreht, gerät auch diese ins Bild. Nach einer Weile bemerkt Héloïse stets, dass Marianne sie betrachtet, blickt zurück, und schon wendet sich Marianne wieder ab, sieht zur See, und Héloïse verschwindet hinter ihrem Profil.

Diese faszinierend komponierte und doch authentisch wirkende Szene bildet den Auftakt zu einer fesselnden Choreografie der Blicke. Die Neugierde, mit der die Malerin ihr Modell heimlich beobachtet, lässt sich unschwer als Allegorie auf ein unterdrücktes, weil tabuisiertes lesbisches Begehren deuten. Zugleich entfaltet sich ein äusserlich keusches, aber erotisch flirrendes Wechselspiel von Verbergen und Enthüllen, Hin- und Wegschauen. Auch wenn Héloïse die Blicke Mariannes bald erwidert und die beiden Frauen sich anfreunden, geht die Initiative von Marianne aus. Sie ist diejenige, mit der sich das Publikum identifizieren soll. Die Blickrichtung führt vom Subjekt zum Objekt der Begierde. Eine Perspektive, die in der Filmkritik derzeit gerne als «männlich» abqualifiziert wird. Die Art und Weise, in der Céline Sciamma diese Blicke inszeniert, wäre dann freilich eine «weibliche», weil sie mit ihrer Blickregie fast immer oberhalb der Schultern bleibt. Lediglich wenn Héloïse ihre Hände so aufeinanderlegt, dass die Finger der einen Hand das Gelenk der anderen umschliessen, weicht Sciamma davon ab. Es ist aber nicht Héloïses Körper, für den sich Marianne in solchen Momenten interessiert, es sind ihre Bewegungen, ist ihr Ausdruck, ihre eigentümliche Art.

Mariannes Blick ist doppelt codiert: Durch die Augen der Malerin schaut auch eine Liebende. Zum Wendepunkt kommt es, als Marianne das Porträt für vollendet hält und Héloïse die Wahrheit gesteht. Héloïse, die nun glaubt, Mariannes zweideutige Blicke missverstanden zu haben, äussert sich verächtlich über das lieblose, konventionell gestaltete Gemälde. In einem verzweifelten, leidenschaftlichen Ausbruch zerstört die sonst so disziplinierte Marianne daraufhin das Bildnis. Als die Gräfin sie anschliessend entlassen will, erklärt sich Héloïse überraschend bereit, sich jetzt freiwillig von Marianne porträtieren zu lassen.

Die heimliche Liebe bricht sich offen Bahn, als die Gräfin für einige Tage die Insel verlässt. Damit erhält Sciammas Film eine neue Ausrichtung. Die «männliche» Perspektive entpuppt sich als eine subjektive, Mariannes, von der sich Sciamma fortan bewusst löst, wenn sie die beiden Frauen als gleichberechtigtes Liebespaar zeigt. Am deutlichsten wird das nicht etwa bei den jetzt nicht mehr gar so keuschen, aber stets respektvoll fotografierten Sexszenen, sondern beim Porträtieren.





Portrait de la jeune fille en feu Regie: Céline Sciamma



Portrait de la jeune fille en feu mit Adèle Haenel



So Long, My Son Regie: Wang Xiaoshuai



So Long, My Son Schnitt: Lee Chatametikool



So Long, My Son Kamera: Kim Hyun-seok



**DUISBURGER FILMWOCH**

Anzeige



## **TROTZ UMBAU GEÖFFNET**

Programm online ab Oktober 2019

43. Duisburger Filmwoche  
doxs! dokumentarfilme für kinder  
und jugendliche #18  
4. bis 10. 11. 2019  
duisburger-filmwoche.de | do-xs.de

**DUISBURG**  
am Rhein

Ministerium für  
Kultur und Wissenschaft  
des Landes Nordrhein-Westfalen



Film und Medien  
Stiftung NRW

Sparkasse  
Duisburg

arte

3 sat

Marianne meint, hinter ihrer Staffelei aus einer überlegenen Position heraus zu agieren. Unerbittlich und zärtlich zählt sie Héloïses Eigenheiten auf: wie sie sich mit der Hand über den Mund fährt, wenn sie aufgebracht ist, auf die Lippen beisst, wenn ihr etwas peinlich ist, oder aufhört zu blinzeln, wenn sie sich ärgert. «Ich würde es hassen, in deiner Position zu sein», bringt Marianne die vermeintlich hierarchische Rollenverteilung auf den Punkt. Héloïse aber ist nicht bereit, das hinzunehmen. Energisch bittet sie die Malerin zu sich, sie solle einmal ihre Position einnehmen. «Wenn du mich ansiehst», fragt sie, «wen sehe ich?» Ohne eine Antwort abzuwarten, beschreibt sie nun ihrerseits Marianne, wie sie sich mit der Hand über die Stirn streicht, wenn sie nicht weiss, was sie sagen soll, wie sie die Augenbrauen hochzieht, wenn sie die Kontrolle verliert, oder durch den Mund atmet, wenn sie aufgewühlt ist. Das Objekt der Begierde ist zugleich Subjekt derselben. Héloïse lässt sich zwar äusserlich auf die Rollenverteilung ein, indem sie für Marianne Modell sitzt, weist diese aber innerlich zurück. Mit dieser Haltung steht sie pars pro toto für emanzipiert denkende und fühlende Frauen, die im vorrevolutionären 18. Jahrhundert den radikalen Bruch mit der patriarchalen Gesellschaft noch mieden.

Sciamma, die nach ihren drei Coming-of-Age-Dramen *Water Lilies*, *Tomboy* und *Bande de filles* den Fragen von Gender und weiblicher Identität nun zum ersten Mal in einem Frauenfilm nachspürt, will es dabei nicht belassen. Zumindest als Utopie inszeniert sie auf der imaginären Fraueninsel einen gesellschaftlichen Gegenentwurf. Was sich bislang unterschwellig erahnen liess, tritt derart offen zutage, dass es mitunter beinahe plakativ ausgestellt wirkt. Indem sich die Filmemacherin von der individuellen Sicht ihrer Figuren löst, verwischt sie deren Konturen ins Prototypische.

Die junge Hausangestellte wird zur Verbündeten des Liebespaars, ganz ohne Standesressentiments. Als sie schwanger wird, unterstützen sie die beiden Frauen bei einer Abtreibung, die sie später auch noch für ein Gemälde nachstellen. Auf einem surreal anmutenden Fest erhebt ein selbstbewusster Frauenzirkel die Stimmen zu einem mitreissenden A-cappella-Gesang. Zu Hause am Kaminfeuer debattieren die drei die Sage von Orpheus und Eurydike. In schauerromantischen Einsprengseln erscheint Marianne plötzlich ein Trugbild von Héloïse im weissen Hochzeitskleid. Ein bisschen viel Symbolik packt Sciamma in die zweite Filmhälfte hinein. Metaphorisch mag das Sinn ergeben, historisch seine Berechtigung haben, dramaturgisch passt es nicht so recht.

Statt diese wunderbare Liebesgeschichte, die nicht nur, aber eben auch für sich selbst spricht, zu Ende zu erzählen, will Sciamma, die wie immer auch das Drehbuch verfasste, am Beispiel ihrer Liebenden noch allerhand vorführen. Das ist am Ende eine Spur zu viel, ändert jedoch nichts daran, dass sich die französische Filmemacherin, die in Cannes mit der Queer Palm und dem Preis für das beste Drehbuch geehrt wurde, diese Auszeichnungen verdient hat. Normalerweise nämlich steckt in Originaldrehbüchern eher zu wenig.

Stefan Volk



→ Regie, Buch: Céline Sciamma; Kamera: Claire Mathon; Schnitt: Julien Lacheray; Kostüme: Dorothée Guiraud; Production Design: Thomas Grézaud; Musik: Jean-Baptiste de Laubier, Arthur Simonini. Darsteller\_in (Rolle): Noémie Merlant (Marianne), Adèle Haenel (Héloïse), Luàna Bajrami (Sophie), Valeria Golino (Komtesse). Produktion: Lilies Films, Arte France Cinéma, Hold Up Films; Frankreich 2019. Dauer: 119 Min. CH-Verleih: Cineworx, D-Verleih: Alamode Film

# So Long, My Son



Der raue Wind des Wandels weht durch detailverliebt ausgestaltete Kulissen in einem unaufdringlich kunstfertigen Melodram, das drei Stunden lang private Passion und Geschichte einer Nation ineinanderflieht.

## Wang Xiaoshuai

«Die Zeit ist längst stehen geblieben. Der Rest ist Warten aufs Alter.» So lautet das bittere Motto von Yaojun und seiner Frau Liyun. Mitte der Achtzigerjahre arbeiten sie in einer Fabrik im Norden Chinas, wo sie aus Lautsprechern mit Propaganda beschallt werden: Vaterlandsliebe wird gefordert, Hingabe zur Partei diktiert. Feiern dürfen sie nur leise – die Ohren der Nachbarn im engen Mehrfamilienhaus könnten mithören. Als Liyun ein zweites Mal schwanger wird, entkommt sie dem eisernen Griff der Partei nicht: Ihre beste Freundin Haiyan, die standfeste Zinnsoldatin vom Planungsbüro, drängt zur Abtreibung. Die Einkindpolitik der kommunistischen Führung lässt es nicht anders zu.

Dieser blutige Schwangerschaftsabbruch wird nicht der einzige Verlust des Paares bleiben. Um ihrer Trauer irgendwie Herr zu werden, flüchten Yaojun und Liyun in ein entferntes Küstenstädtchen in der Fujian-Provinz im Südosten. Es ist eine Gegend, deren Dialekt sie nicht verstehen und deren Entwicklung einem gemächlicheren Rhythmus gehorcht als der furiose Trommelwirbel ihrer Heimat, der alle Traditionen übertönt und alles und jeden zum strammen Gang in die Zukunft treibt. «Das Leben hier hat nichts mit uns zu tun», sagt Yaojun erleichtert. Doch natürlich entkommen sie auch dort der Vergangenheit nicht.

Das Melodram – und *So Long, My Son* ist ein berührendes, nie sentimentales Melodram – lebt von unerwarteten Verstrickungen und Enthüllungen unerhörter Begebenheiten. Diese hier zu verraten, würde den Film entkernen und ihn seiner emotionalen Effekte berauben. Deshalb nur so viel: Mit grosser Sensibilität wirft der 53-jährige Regisseur Wang Xiaoshuai (*Beijing Bicycle*), einer der Protagonisten des Kinos der Sechsten Generation, Fragen danach auf, wie weiterleben kann, wer Kinder verloren hat, und wie diejenigen damit zurechtkommen, die sich dafür verantwortlich fühlen. Es wäre einen Versuch wert, *So Long, My Son* neben ein anderes jüngeres Meisterwerk über den Tod der eigenen Kinder zu stellen, Kenneth Lonergans *Manchester by the Sea* (2016). Dabei könnte man einiges darüber lernen, wie sich Trauergesänge in sehr unterschiedlichen Tonarten anstimmen lassen.

Wang und sein thailändischer Cutter *Lee Chatametikool* wählen für ihre Erzählung die Form einer Springprozession: Leichtfüssig hüpfen sie vor und zurück in der Zeit, springen vom Jahr 1994 in die Achtzigerjahre oder nach vorn ins Jahr 2011. Dieses beständige Hin und Her dynamisiert die Handlung und lässt, anders als ein linearer Plot, Gegensätze aufeinanderprallen. Für die Zuschauer\_innen hält dies die nicht ganz triviale Herausforderung parat, dass sie die Szenen wie in einem 1000-Teile-Puzzle zu einem Bild zusammenfügen müssen. Weil viele Dinge nicht lautstark durchdekliniert, sondern nur leise angedeutet werden, und weil Wang Ellipsen einstreut und die Dialoge oft lakonisch hält, kann man *So Long, My Son* getrost als das Gegenteil von kulturindustrieller Unterforderung bezeichnen. Die 180 Minuten Länge tun ein Übriges, um die Marktnormen zu unterlaufen.





Das neue Forschungs-  
und Archivierungszentrum  
der Cinémathèque suisse  
in Penthaz

+41 58 800 02 00  
info@cinematheque.ch  
www.cinematheque.ch

 cinémathèque suisse  
Bild © Roger Frei, OFCL



Nichts wäre jedoch verfehlter, als diesen still-traurigen Versuch über das Nicht-vergessen-Können und die Widerspenstigkeit der Vergangenheit als sperrig und selbstgefällig abzutun. Im Gegenteil: Der Film lebt von einer unaufdringlichen Kunstfertigkeit, deren Virtuositum sich vielleicht erst beim zweiten oder dritten Sehen voll erschliesst. Wang arbeitet sanft mit motivischen Wiederholungen und musikalischen Leitmotiven wie Mozarts «Rondo alla Turca» und dem melancholischen Abschiedslied «Auld Lang Syne». In den grün- und blaustichigen Bildern seines koreanischen Kameramanns *Kim Hyun-seok* sind die Farben dezent aufeinander abgestimmt. Breite Panoramaeinstellungen und beengte Interieurs wechseln sich ebenso ab wie bedächtige Schwenks und eine leicht verwackelte Handkamera. Nicht zuletzt setzt Wang auf subtile Zeichen populärkulturellen Wandels: Im Jahr 1986 ist es noch verboten, Boney M. zu hören, während acht Jahre später der Mickey-Maus-Rucksack für Kinder schon erlaubt zu sein scheint.

Seit den Anfängen der Filmgeschichte – spätestens aber seit D. W. Griffiths *The Birth of a Nation* (1915) – sucht das Melodram die Nähe zum Historienfilm. Auch Wang Xiaoshuai flicht private Passion und Geschichte der Nation ineinander. Anders als dem gemeinen Historienfilmer gelingt ihm, was man in Anlehnung an Roland Barthes' «Realitätseffekt» einen «Historizitätseffekt» nennen könnte: Durch die Häufung vermeintlich unwichtiger Details – in schäbigen Gemeinschaftsküchen kochen, kaputte Fischernetze flicken, rostige Metalltore schliessen – scheint das Vergangene tatsächlich greifbar zu werden. Dazu tragen auch Setdesign und Choreografie bei: Die Kulissen wirken nie wie angemalte Studiodörfer, und man glaubt nicht ständig, die Komparsen müssten gerade den Ruf erhalten haben, sich in Bewegung zu setzen. Häufig lässt Wang Xiaoshuai eine steife Brise durch seinen Film fauchen, als wäre sie Symbol für den rauen Wind des Wandels. Letztlich dienen die spektakulären Effekte von Deng Xiaopings «Vier Modernisierungen» vor allem der Charakterisierung seiner Protagonist\_innen: Anders als die Zuschauer\_innen bleiben sie dem Wandel gegenüber blind. Aus der Zeit gefallen und in Trauer aufgelöst, scheinen sie lediglich auf ihr Ende zu warten. Oder glimmt vielleicht doch noch ein Funken Hoffnung?

Julian Hanich

→ Regie: Wang Xiaoshuai; Buch: Wang Xiaoshuai, Ah Mei; Kamera: Kim Hyun-seok; Schnitt: Lee Chatametikool; Art Direction: Lv Dong; Kostüme: Rang Yan; Musik: Dong Yingda. Darsteller\_in (Rolle): Ai Liya (Li Haiyan), Du Jiang (Shen Hao), Guo-Zhang Zhao-Yan (Zhang Xinjian), Li Jingjing (Gao Meiyu), Qi Xi (Shen Moli), Wang Jingchun (Liu Yaojun). Produktion: Dongchun Films; Volksrepublik China 2019. Dauer: 185 Min. CH-Verleih: trigon-film

# Systemsprenger



Der eigenen Mutter macht sie Angst, und sämtliche soziale Auffangeinrichtungen sind mit ihr überfordert: In ihrer bedingungslosen Wildheit zertrümmert die kleine Benni die Illusion sinnstiftender Normalität.

## Nora Fingscheidt

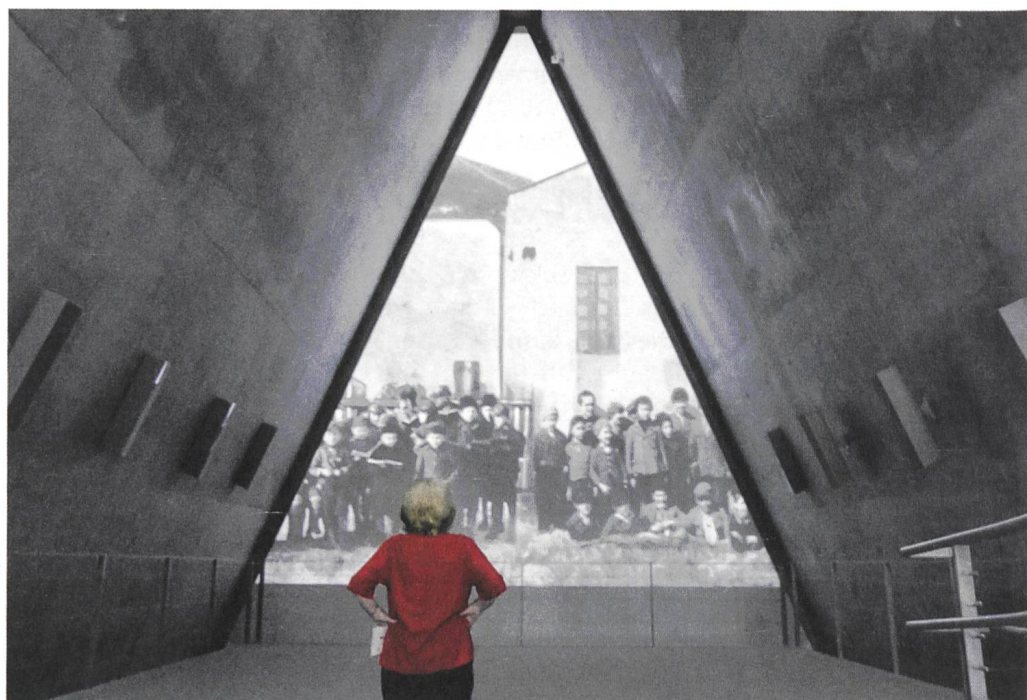
«Keine Sorge, das ist Sicherheitsglas», wiegelt ein Erzieher ab, aber als das nächste Bobbycar mit voller Wucht gegen die Fensterscheibe prallt, springt das Glas doch. Schuld ist Benni, eigentlich Bernadette, aber den Namen hasst sie. Benni ist neundreiviertel Jahre alt und ein sogenannter Systemsprenger. Infolge frühkindlicher Traumata und ausgeprägter Wutausbrüche fällt sie durch sämtliche von Familien, Jugendamt und Pflegeeinrichtungen mühsam aufgebaute Raster, selbst die Inobhutnahmestelle lehnt sie ab. Benni klagt Handtaschen und verteilt Schläge wie ein in die Ecke getriebener Sechzehnjähriger, sie knallt die Köpfe unliebsamer Mitschülerinnen hart auf Tischkanten und pinkelt ihren Betreuerinnen vor die Tür, wenn sie nicht die nötige Aufmerksamkeit erhält.

Es dauert, bis sich die Kamera in *Systemsprenger* einmal für längere Zeit von Benni losreisst, um in Ruhe die Reaktionen anderer auf sie zu erforschen. In Grossaufnahme zeigt sie uns ein Gesicht, in das die blanke Hilflosigkeit geschrieben steht: *Albrecht Schuch* spielt Micha, den neuen Schulbegleiter von Benni, der sonst nur mit verhaltensauffälligen Jugendlichen arbeitet. Ungläubig starrt er das kleine Mädchen an. Überhaupt interessiert sich der Film für Gesichter. Oder, noch grundlegender: für Köpfe. Narben durchbrechen Michas spärlichen Haarwuchs; eine Neurologin, die Benni regelmässig verkabelt, wirkt mit ihren roten Haaren, der durchscheinenden Haut und den grossen, hervorstehenden Augen wie ein Wesen aus einer anderen Dimension. Die Sozialarbeiterin Frau Bafané





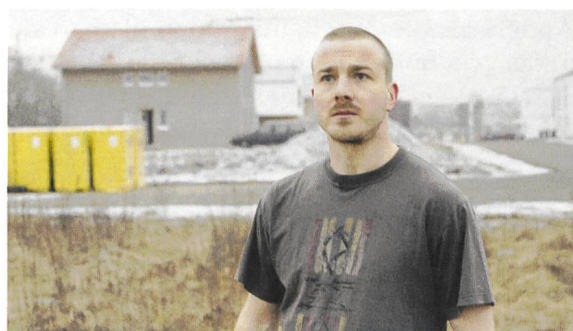
Systemsprenger Regie: Nora Fingscheidt



Ask Dr. Ruth Regie: Ryan White



Systemsprenger mit Helena Zengel



Systemsprenger mit Albrecht Schuch



Ask Dr. Ruth mit Dr. Ruth Westheimer



erscheint als rundliches, protomütterliches Bollwerk der Unerschütterlichkeit, das glatte Gegenteil von Bennis tatsächlicher Mutter, einer blondierten Junggebliebenen, deren angespannte Züge Angst vor der eigenen Tochter verraten. Einmal taucht ein mürrischer Bauer auf, das Gesicht von tiefen Furchen durchzogen. Einzig in Bennis Gesicht hat sich das Leben noch nicht eingeschrieben, trotz der Einschnitte auf ihrem Kerbholz. Das kindliche Gesicht von wasserstoffblonden Wellen umspült, blaue Augen, kaum sichtbare Brauen. Sie wirkt regelrecht konturlos, und dieses Zeichen von Jugend, von leichter Beeinflussbarkeit macht sie zur idealen Protagonistin, um anhand ihres extremen Einzelfalls eine umfassende Systemkritik aufzuziehen.

Aber zurück zur Grossaufnahme von Albrecht Schuch. Seine Figur ist fast so wichtig wie Benni, denn irgendwie gehört Micha ja zum kritisierten System. Als ehemaliges Problemkind bleibt er dennoch der ewige Aussenseiter, der ungläubig auf das Geschehen schaut und schon die professionelle Distanz zu verlieren droht. Sein Blick ähnelt der Perspektive aus dem Zuschauerraum; einer, so viel war schon bei der Weltpremiere auf der Berlinale vernehmbar, ambivalenten Perspektive. Denn man möchte Benni an die Wand klatschen und sie zugleich in die Arme nehmen.

Regiedebütantin Nora Fingscheidt nähert sich ihrer Hauptfigur körperlich, verfolgt ihre Bewegungen, ihre Sinneswahrnehmungen. Das erinnert weniger an typische Sozialdramen als an die Mädchenpopfilme der Neunziger- und frühen Nullerjahre. Als hätten die Frauen aus *Mädchen*, *Mädchen*, aus *Bandits* und *Seventeen* eine Tochter hervorgebracht, die sie in ihrer Rebellion mühelos überflügelt und restlos überfordert. Die Handkamera und der schnelle Schnittrhythmus ergeben eine collageartige Musikvideoästhetik, rosa, lilafarbene und pinke Akzente dominieren die sonst eintönig entsättigte Farbpalette. Zumeist bleibt die Kamera auf Augenhöhe mit den Kindern, ihre Ruhelosigkeit hält den Puls hoch. Nora Fingscheidt reizt dieses Stakkato aus bis zur Redundanz: Nie spielt sie die Szenen aus. Ob positiv oder traumatisch, ein harter Schnitt reisst jeglichen Gedankengang ab, schleudert einen direkt in die nächste Situation. Der Film erhält dadurch eine regelrecht taktile Qualität, insbesondere in den Szenen, in denen Benni durchdreht, der inszenatorische Stil des Films gewissermassen eingedampft wird auf seine Essenz.

In extrem kurzen, extrem nahen Einstellungen scheinen Sinneseindrücke auf wie die Fragmente eigener, längst verschüttet geglaubter Kindheitserinnerungen: Hände, die sich in nasses Hundefell krallen, ein um Anerkennung bettelnder Ruf – «Guck mal!» –, wenn endlich das Kunststück beim Eislaufen klappt, ein fest an sich gedrücktes Kuscheltier. Bennis Verlorenheit überträgt sich so unmittelbar, dass man ihr nicht böse sein kann und in Sekunden die ganze Tragik ihrer Situation erfasst. Denn was ist ihre Alternative? Die Welt, nach der sich Benni sehnt, ist jene, die uns Nora Fingscheidt gelegentlich verschwommen in den Bildhintergründen zeigt: Normalität in Reinform. Verregneter Kleinstadtcharme, Wohnkästen mit winzigen Fenstern in gleichförmigen Neubaugebieten, ab und an

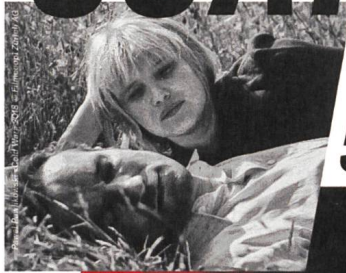
ein gemeinsamer Besuch im Fast-Food-Restaurant, eine Stunde lang auf der Eislaufbahn alles vergessen. Mit der Fensterscheibe – siehe oben – zertrümmert Benni zugleich auch diese Illusion sinn- und glücksstiftender Normalität ohne Rücksicht auf Verluste. Katrin Doerksen

- Regie, Buch: Nora Fingscheidt; Kamera: Yunus Roy Imer; Schnitt: Stephan Bechinger, Julia Kovalenko; Musik: John Gürtler; Production Design: Marie-Luise Balzer; Kostüme: Ulé Barcelos. Darsteller\_in (Rolle): Helena Zengel (Benni), Albrecht Schuch (Micha), Gabriela Maria Schmeide (Jugendamtmitarbeiterin), Lisa Hagmeister (Mutter). Produktion: Kineo Filmproduktion, Weydemann Bros.; Deutschland 2019. Dauer: 118 Min. CH-Verleih: Cineworx, D-Verleih: Port au Prince Pictures



# CULTURE SCAPES

Anzeige



5.10. – 6.12.



CULTURESCAPES.CH

Sept.–Okt. 2019

# CAMEO

Anzeige



«Der lange Atem  
der Kamera»

Die Werckmeisterschen Harmonien, B. Tarr, H/I/D/F 2000



Professione: Reporter, M. Antonioni, I/F/E 1975

kinocameo.ch

## Ask Dr. Ruth



Nicht als Überlebende, sondern als Waisenkind des Holocausts versteht sich die Fernseh-Sexualtherapeutin Dr. Ruth Westheimer. Eine Verbeugung vor einer aussergewöhnlichen Frau.

## Ryan White

«Hello, you're on the air.» Dieser Satz, gesprochen in der unvergleichlich krächzenden Stimme von Dr. Ruth Westheimer mit dem auffälligen deutschen Reibe-R, weckt bei den nicht mehr ganz Jungen unter uns nostalgische Erinnerungen an die Sendungen der berühmtesten Sextherapeutin der USA. Seit 1984 hat sie mit ihren Radio- und später vor allem Fernsehsendungen das Verhältnis von Generationen von Amerikaner\_innen (und Europäer\_innen) zur Sexualität geprägt. Die stets als freundlich-harmlose Oma agierende Wissenschaftlerin hat das in der Öffentlichkeit «Unsagbare» lächelnd ausgesprochen, als wäre es das Normalste auf der Welt. Sie hat Tabus gebrochen, über die die Jüngeren heute müde lachen. Dabei erklärte sie das Wörtchen «normal» in ihren Sendungen selbst zu einem Tabu, denn normal gebe es nicht, wir seien alle so in Ordnung, wie wir sind, mit allen sexuellen Vorlieben und Schwierigkeiten. Und: Aufklärung ist das wichtigste Mittel im Kampf gegen sexuell übertragbare Krankheiten und für Gleichberechtigung, für Diversität oder für das Recht auf Schwangerschaftsabbruch.

Der US-Dokumentarfilmer Ryan White nimmt den neunzigsten Geburtstag der nimmermüden Dr. Ruth zum Anlass, auf ihr Wirken und ihr bewegtes Leben zurückzuschauen. Die Titelsequenz lässt die heiteren Momente ihrer Fernsehgeschichte Revue passieren, um Dr. Ruth danach im Hier und Jetzt durch den Alltag zu begleiten. Wie ein rosa Duracell-Häschen scheint die bloss 140 Zentimeter grosse Fernsehlegende über unendlich viel Energie zu verfügen, wenn sie von



# Grâce à Dieu

Termin zu Termin jettet oder ihre ellenlange Bibliografie um ein weiteres Buch verlängert. Mindestens so beeindruckend wie ihre ungebremschte Schaffenskraft ist die Lebensgeschichte der als Karola Siegel geborenen deutschen Jüdin.

Dr. Westheimers Erzählungen aus dem Off lässt White visuell als gezeichnete Animationen wiederauf-erstehen: Während der Naziherrschaft wird sie im Alter von zehn Jahren von den Eltern mit dem Kindertransport in die Schweiz in ein Waisenhaus geschickt. Die Briefe der Eltern sind ihr so lange ein Trost, bis sie plötzlich mitten im Krieg nicht mehr kommen. Es ist das letzte Mal, dass sie von ihnen etwas hört. Von da an ist Ruth allein. Nach dem Krieg werden die Waisen in ein Kibbuz in Israel geschickt. Dort wird sie erwachsen und verliert durch eine Bombe beinahe beide Beine. Sie gibt nie auf und hält sich an die guten Dinge im Leben, vor allem an eins: an Bildung.

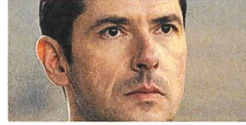
Genauso wie in ihren Sendungen wählt Dr. Ruth auch in der unsentimentalen Erzählung die Worte sehr präzise. Dabei fallen schon früh einzelne Begriffe wie «allein» auf und bleiben uns in Erinnerung. Wenn wir viel später im Film hören, dass sie nicht gern allein ist, lädt sich dieses Wörtchen mit dem ganzen Gewicht ihres Schicksals auf. So schärfen der Regisseur mittels Dramaturgie und Dr. Ruth mit ihrer bedachten Wortwahl unser Sensorium, ohne zu psychologisieren. Lieber bezeichnet sich Dr. Ruth etwa als «orphan of the Holocaust» denn als «survivor». Von ihrer Enkelin will sie nicht als Feministin betitelt werden, auch wenn sie immer für die Gleichberechtigung und Selbstermächtigung von Frauen gekämpft hat. Nicht nur hat sie sich für die Fortsetzung ihres Studiums an der Sorbonne in Paris von ihrem ersten Ehemann getrennt, sie war nach der Scheidung von Ehemann Nummer zwei alleinerziehende Mutter, was damals keineswegs eine Selbstverständlichkeit war.

Es gibt unbeholfene Dokumentarfilme, die ihre Hauptpersonen in ferne Länder reisen lassen, wo jedoch die Umgebung bloss exotische Kulisse bleibt. Wenn White seine betagte Protagonistin in die Schweiz oder nach Jerusalem begleitet, dann geht es ihm nicht nur (ein bisschen auch) um schöne Bilder. In der Datenbank der Holocaustopfer des Yad Vashem Museums findet Dr. Ruth die Namen ihrer Eltern: Der Vater wird als «ermordet», die Mutter als «verschollen» geführt. Es sind Worte, die bei ihr sichtlich viel auslösen. Doch «eine deutsche Jüdin weint nicht in der Öffentlichkeit», sie spricht auch nicht über Leid, Trauma und Gefühle. Sie lächelt.

Was man als emotionale Szene hätte ausschalten können, geht beinahe unbemerkt als Augenblick des Innenhaltens vorbei und ist doch einer der stärksten Momente in dieser liebevollen Hommage an eine aussergewöhnliche Frau.

Tereza Fischer

→ Regie: Ryan White; Kamera: David Paul Jacobson; Schnitt: Rejh Cabrera, Helen Kearns; Musik: Blake Neely. Produktion: Delirio Films, Neko Productions, Tripod Media; USA 2019. Dauer: 100 Min. CH-Verleih: Filmcoopi Zürich, D-Verleih: NFP



Irritierend additiv verknüpft François Ozon drei Fallbeispiele zu einem Panorama des sexuellen Missbrauchs in der katholischen Kirche. Dennoch beeindruckt der Mut dieser filmischen Anklageschrift.

## François Ozon

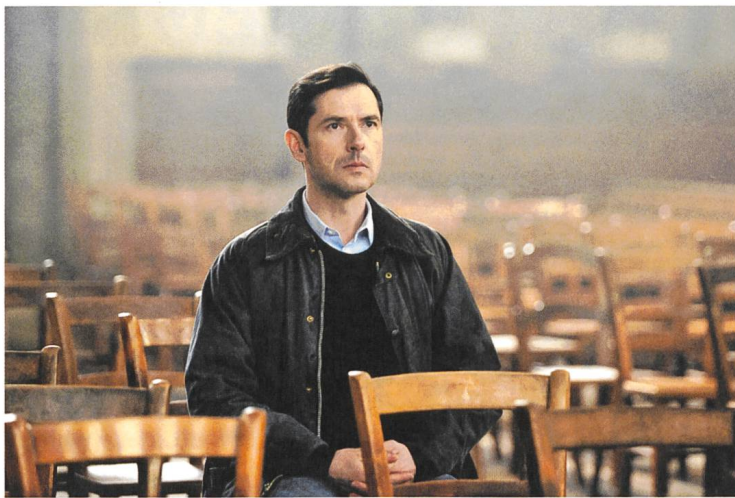
«Wir wussten es alle, aber wir haben geschwiegen.» Vielleicht ist es diese Dialogzeile, die am besten auf den Punkt bringt, worauf François Ozons neuester Film hinzielt: darauf, endlich das Schweigen über die sexuellen Übergriffe an Kindern durch Priester der katholischen Kirche zu beenden.

Grâce à Dieu erzählt in drei Kapiteln die Geschichte von Alexandre, François und Emmanuel, die Ende der Achtzigerjahre als Buben vom gleichen Priester missbraucht wurden. Erst jetzt, da sie längst erwachsen sind und zum Teil eigene Kinder haben, sind sie in der Lage, darüber zu reden. Der Grund dafür ist so einfach wie empörend: Nur aufgrund eines Zufalls erfahren sie, dass Pater Bernard Preynat, der Täter von damals, noch immer im Amt ist, noch immer mit Kindern «arbeitet». Alexandre, der sich nach wie vor als gläubiger Katholik begreift, will zunächst innerhalb der Kirche gegen diese Ungerechtigkeit angehen, sucht das Gespräch mit Preynats Vorgesetzten, einer Kirchenpsychologin und sogar mit dem Täter selbst. Das führt zwar zu etlichen Mitleidsbekundungen, aber weder zur Amtsenthebung noch zur Strafverfolgung von Preynat. Auch der zuständige Erzbischof von Lyon, Kardinal Barbarin, zeigt sich ausgesprochen zögerlich. Erst als François, ein weiteres Opfer, sich an die Polizei wendet, kommt der Stein ins Rollen. Immer mehr Männer, darunter Emmanuel, bringen den Mut auf, zu reden. 2015 gründen sie den Verein «La parole libérée» und zeigen nicht nur den Pater an, sondern auch den Erzbischof, weil dieser Preynats Vergehen vertuscht hat.

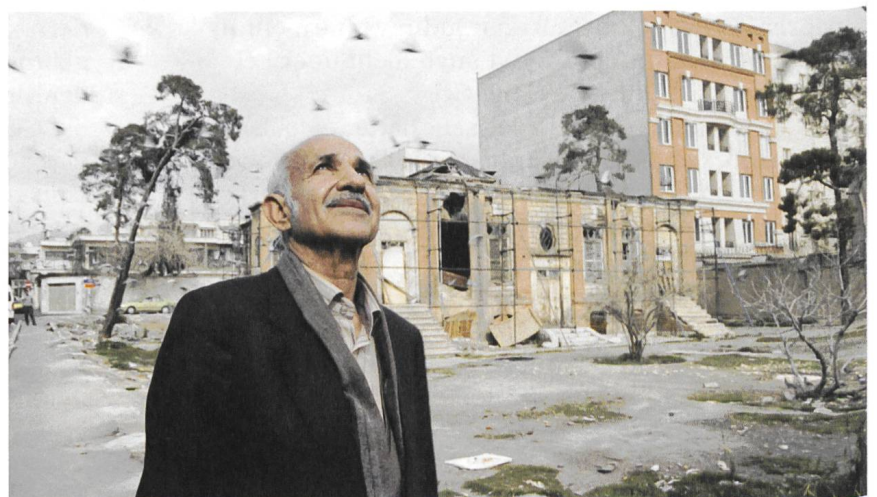




Der nackte König Regie: Andreas Hoessli



Grâce à Dieu Regie: François Ozon



Der nackte König Kamera: Peter Zwierko, Filip Drozd



In Frankreich wollten einige den Kinostart von *Grâce à Dieu* mit dem Argument verhindern, Ozon trage zur Vorverurteilung des Erzbischofs bei. Der Vorwurf ist nicht unbegründet, und wohl deshalb endet der Film mit der Versicherung, sowohl für Preynat als auch für Barbarin gelte bis zum Ende der Gerichtsprozesse die Unschuldsvermutung. Auf der diesjährigen Berlinale lief *Grâce à Dieu* im Wettbewerb und erhielt den Grossen Preis der Jury, während am 7. Januar 2019 fast zeitgleich die Verhandlung gegen Kardinal Barbarin eröffnet wurde (wohingegen diejenige gegen Preynat nach wie vor aussteht). Die Urteilsverkündung erfolgte im März: Barbarin wurde wegen Nichtanzeige von sexuellen Übergriffen an Kindern und Jugendlichen zu sechs Monaten auf Bewährung verurteilt. Sein Rücktrittsgesuch wurde von Papst Franziskus abgelehnt, was in Frankreich zu einer Welle von Kirchenaustritten führte.

Die Stärke des Films liegt darin, dass er nicht nur den sexuellen Missbrauch von Kindern durch Geistliche, sondern auch das systematische Schweigen darüber thematisiert. Immer wieder sitzt man ungläubig vor der Leinwand, wenn die Beteiligten – Betroffene, Angehörige, Mitwissende – trotz handfester Beweislage wegsehen, schweigen, verharmlosen, nicht reagieren. Vor diesem Hintergrund gebührt Ozon Lob und Respekt dafür, dass er das ganze Gewicht seines künstlerischen Rufs – immerhin gehört er zur ersten Riege des französischen Kinos – in die Waagschale wirft, um die Missbrauchsdebatte mit Wucht voranzutreiben. Wie wenig selbstverständlich das ist, zeigt der Umstand, dass *Grâce à Dieu* schwierig zu finanzieren war. Viele Geldgeber, die Ozons Projekte üblicherweise unterstützen, hielten sich diesmal auffällig zurück. Warum eigentlich? Weil sich der Film weit aus dem rechtlichen Fenster lehnt, wenn er Anklage gegen zwei Verdächtige erhebt, noch bevor ihre Schuld gerichtlich erwiesen ist? Oder, viel ernüchternder, weil mit dem Thema Missbrauch von Jungen durch Angehörige der katholischen Kirche an der Kinokasse kein Geld zu machen ist?

Trotz seines Mutes hat *Grâce à Dieu* Schwächen. Ozons Hang zu geschmackvollen Bildern, der vielen seiner bisherigen Filme angemessen war, erweist sich hier als Nachteil. Denn es sind gerade *nicht* die Bilder, die die Handlung erzählen, sondern nahezu ausschliesslich die Dialoge der Figuren. Erschwerend kommt hinzu, dass vor allem im ersten und zweiten Kapitel viele Dialogpassagen, die die Brief- und E-Mail-Korrespondenz der verschiedenen Beteiligten (Opfer, Täter, Kirchenvertreter\_innen) wiedergeben, aus dem Off zu hören sind. In diesen Momenten wirkt *Grâce à Dieu* wie ein gepflegt illustrierter Briefroman – eine Wirkung, die dem Film nicht guttut und Ozons eigentliches Anliegen unterläuft.

Auch die emotionale Verfasstheit der Opfer bleibt lange Zeit eher vage. Was Alexandre und François fühlen, wie es ihnen mit dem erfahrenen Leid geht, bleibt oft unklar oder wird gelegentlich eher behauptet als filmisch umgesetzt. Das ist deshalb problematisch, weil es uns so nicht immer leichtfällt, mit ihnen mitzufühlen. Erst Emmanuel, den der Missbrauch am meisten aus der Bahn geworfen hat, drückt

im dritten Teil seine seelischen und körperlichen Verletzungen greifbarer aus.

Die erzählerische Anlage hat ihre Vor- und Nachteile. Die Entscheidung, das Thema in drei nacheinander erzählten Kapiteln anzugehen, eröffnet ein breites Spektrum und bietet die Möglichkeit, dem schieren Ausmass der Übergriffe erzählerisch Herr zu werden. Die drei Protagonisten stehen stellvertretend für die insgesamt siebzig Opfer von Preynat. Zugleich liegt in dieser Aneinanderreihung etwas irritierend Additives und daher Vorhersehbares, das verhindert, dass die einzelnen Schicksale jene individuelle Tragweite entfalten können, die ihnen zustünde. So werden sie auf paradoxe Weise verharmlost, was von Ozon mit Sicherheit nicht beabsichtigt war.

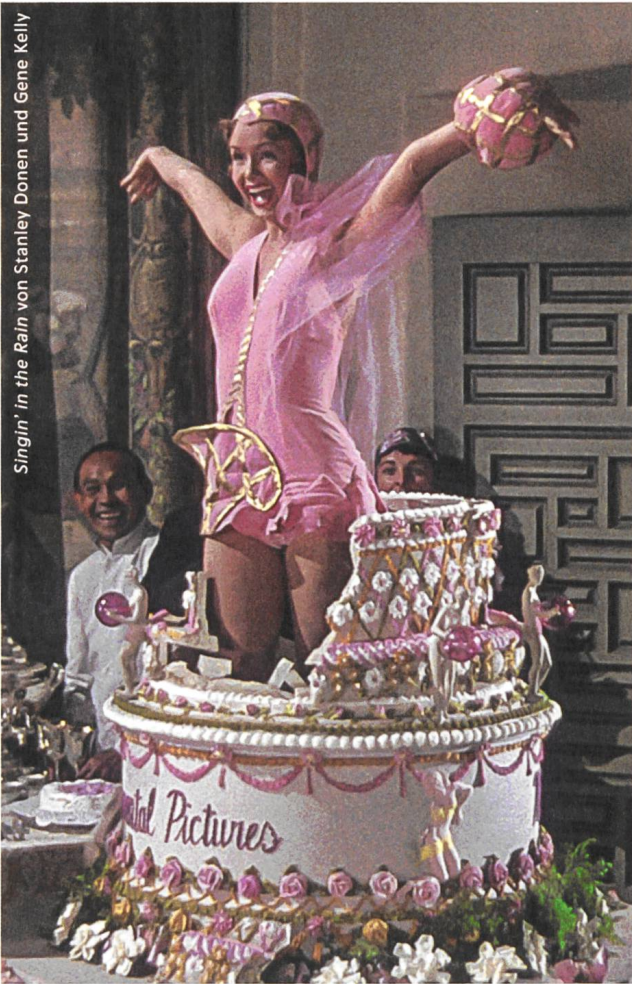
Das vielleicht grösste Problem von *Grâce à Dieu* sind die Rückblenden, in denen es um die Darstellung der eigentlichen Übergriffe an den Kindern geht. Hier beschränkt sich Ozon – vollkommen nachvollziehbar – auf reine Andeutungen, doch sind sie derart floskelhaft und leider auch klischiert geraten, dass er besser auf sie verzichtet hätte. (Dass es eine gewaltige Herausforderung ist, Bilder für den sexuellen Missbrauch an Kindern zu finden, liegt auf der Hand; dass es trotzdem möglich ist, hat vergangenes Jahr *Jennifer Fox* mit *The Tale* bewiesen.)

Dennoch: Diese Schwächen sollen nicht darüber hinwegtäuschen, dass Ozon mit *Grâce à Dieu* einen wohlthuend klaren und undramatischen Beitrag zu einer Debatte liefert, die noch immer viel zu sehr hinter vorgehaltener Hand geführt wird. Ozon verschafft den Opfern Gehör, und er tut es radikal parteiisch, mit allem nötigen Respekt und grosser Behutsamkeit. Der Titel seines Films bezieht sich übrigens auf die skandalöse Aussage, die Kardinal Barbarin im März 2016 vor laufender Kamera an einer Pressekonferenz gemacht hatte: «La majorité des faits, grâce à Dieu, sont prescrits.» – «Die Mehrheit der Fälle sind Gott sei Dank verjährt.»

Philipp Brunner

→ Regie, Buch: François Ozon; Kamera: Manuel Dacosse; Schnitt: Laure Gardette; Musik: Evgueni Galperine, Sacha Galperine; Kostüme: Pascaline Chavanne; Production Design: Emmanuelle Duplay. Darsteller\_in (Rolle): Melvil Poupaud (Alexandre), Denis Ménochet (François), Swann Arlaud (Emmanuel), Éric Caravaca (Gilles), François Marthouret (Cardinal Barbarin), Bernard Verley (Bernard Preynat). Produktion: Mardarin Production, FOZ, Mars Films, France 2 Cinéma, Scope Pictures, Playtime; Frankreich, Belgien 2019. Dauer: 137 Min. CH-Verleih: Filmcoopi Zürich, D-Verleih: Pandora Filmverleih





# film bulletin

Achtmal im  
Jahr überrascht  
werden

Jubiläumspreis: 60 Fr.  
Abo für Studierende: 55 Fr. / 40 €  
[www.filmbulletin.ch](http://www.filmbulletin.ch)

Zeitschrift für  
Film und Kino

## Kunst Museum Winterthur

Reinhart am Stadtgarten

21.9.2019 – 2.2.2020

# Souvenir Suisse



Meisterblätter der Stiftung Familie Fehlmann

Sigmund Gottlieb Studer (1761–1808), Balthasar Anton Dunker (1746–1807)  
und Heinrich Dieler (1751–1818), Choline d'Alpe vue depuis les environs de Berne (Detail), 1788  
Sammlung Stiftung Familie Fehlmann Winterthur



# Der nackte König – 18 Fragmente über Revolution



Polen und Iran sind weit voneinander entfernt.  
Vielleicht allzu weit.

## Andreas Hoessli

Wie kommt es zu einer Revolution? Was macht sie mit den Menschen? Weshalb lässt sich das von Aufbruch und Selbstbestimmung geprägte Lebensgefühl in aller Regel nicht in die Zeit danach überführen? Der Dokumentarfilm *Der nackte König – 18 Fragmente über Revolution* von Andreas Hoessli geht diesen Fragen anhand zweier Revolutionen nach, die unabhängig und weit entfernt voneinander Ende der Siebzigerjahre stattfanden. Dabei geht es zum einen um die Revolution im Iran 1979 und die Macht ablösung des Schahs durch Ayatollah Khomeini, der den Iran in eben jenem Jahr als Islamische Republik ausrief. Zum andern um Polen 1980 und die Massendemonstrationen, die zur Gründung der Gewerkschaft *Solidarność* führten und nach 18 Monaten durch das Militär gewaltsam unterdrückt wurden.

Der persönliche Bezug des Filmautors, der sich exakt zu jener Zeit als Forschungsstipendiat in Polen aufhielt, und seine Bekanntschaft mit und Bewunderung für den polnischen Reporter und Autor Ryszard Kapuściński (1932–2007), mit dem Hoessli in Austausch stand, als jener gleichzeitig über den Iran berichtete, erklären das Konzept des Films und die Parallelsetzung der beiden Länder und ihrer jeweiligen Revolten, die sowohl den Iran als auch Polen dauerhaft veränderten. Damit verbunden ist zudem die persönliche Geschichte des Filmregisseurs, der damals aufgrund seiner Kontakte zu verschiedensten Personen der linken Politszene Polens längere Zeit vom Geheimdienst observiert wurde. Die Beobachtungen wurden in

einer umfangreichen Akte unter dem Codenamen «Hasan» abgelegt, und nachdem der Geheimdienst Hoessli erfolglos für eine Kollaboration hatte gewinnen wollen, erklärte er ihn schliesslich zur *Persona non grata*.

Nach vierzig Jahren nun reist Hoessli in beide Länder, um sich einen Eindruck von der heutigen Situation zu verschaffen und dabei dem Wesen der Revolution nachzuforschen. Auch seine persönliche Geschichte der Beschattung rollt er dabei auf und befragt ehemalige Vertreter\_innen des Geheimdienstes zu seiner Observierung. Zudem interviewte Hoessli Zeitzeugen sowie Nachgeborene in Polen und im Iran zu den damaligen politischen Ereignissen. Seine Reflexionen über das Damals und das Heute unterlegt er mit aktuellen Aufnahmen aus fahrenden Autos, vom Alltag und mit Impressionen aus der Nacht. Die Off-Kommentare spricht der kürzlich verstorbene Schweizer Schauspieler *Bruno Ganz* mit seiner prägnanten Stimme.

Andreas Hoessli, von Haus aus Printjournalist und Auslandsredaktor beim Fernsehen, ist seit 1997 als freier Dokumentarfilmemacher für Fernsehen und Kino unterwegs und hat für seine unbestritten spannenden Fragen die Form eines «Filmessays» gewählt. Dabei setzt er die verschiedenen Bildstränge nebeneinander, durchsetzt mit den Aussagen von Personen (*Talking Heads*), die er in beiden Ländern zu den Geschehnissen befragt. Spannend und aufschlussreich sind die Archivaufnahmen, die Momente jener historischen Ereignisse im Iran und in Polen Revue passieren lassen und so die Ereignisse in Erinnerung rufen – die Besetzung der US-Botschaft in Teheran, die streikenden Arbeiter\_innen in Polen, die Massen der Anhänger\_innen Khomeinis in den Strassen Teherans, der Militäreinsatz in Polen. Auch die teils unverblühten Aussagen von ehemaligen Vertretern des polnischen Geheimdienstes, die – sogar im diplomatischen Dienst – durchaus ihre Sympathie für den lebhaften, interessierten jungen Dissertanten und angehenden Journalisten aus jenen Jahren bekunden, ziehen in Bann.

Doch ist man leider vom fast zweistündigen Film mit seinen überreichen Informationen und Reflexionen, seinem Hin und Her zwischen den beiden Ländern bald einmal überfordert und floatet halt- und orientierungslos zwischen den visuellen Impressionen aus Polen und dem Iran, den Geschehnissen hier und dort und den Gesprächspartner\_innen sowie dem assoziativen Gedankengang des Autors aus dem Off. Der Regisseur – sich des anspruchsvollen Konglomerats wohl bewusst – hat mit dem dominanten Kommentar versucht, die verschiedenen Narrative zu verklammern, was die disparaten Elemente aber leider nicht zu einem Ganzen zusammenfügt, sondern in einem unüberschaubaren Nebeneinander belässt, sodass auch die zentralen Fragen, die der Film sich zu erforschen vorgenommen hat, unerschlossen und unbeantwortet bleiben. Schade.

Doris Senn

→ Regie, Buch: Andreas Hoessli; Kamera: Peter Zwierko, Filip Drozd; Schnitt: Lena Rem, Andreas Hoessli. Off-Kommentar: Bruno Ganz. Produktion: Mira Film, TM Film, Centrala, ARTE G.E.I.E, TVP Telewizja Polska; Schweiz 2019. Dauer: 107 Min. CH-Verleih: Vinca Film



# Midsommar



Auch die lichtdurchflutete Weite Nord-schwedens kann beklemmend sein. Zumindest für vier Amerikaner\_innen, die Mittsommerrituale studieren wollen, aber in die Fänge einer sektenähnlichen Gemeinschaft geraten.

## Ari Aster

Es ist noch gar nicht so lange her, seit der amerikanische Regisseur Ari Aster mit *Hereditary* Furore machte. Im Sommer 2018 war das. Eine grausame Familientragödie schlug in einen übernatürlichen Horrorfilm um, die Spannung baute sich langsam auf, die Veränderungen geschahen schleichend. Der Gefährdung einer Familie folgt nun die Gefährdung einer Gruppe von Freunden, diesmal nicht in der Enge und Düsternis von Gebäuden (man erinnere sich an die Miniaturmodelle von Häusern und Wohnsituationen, die die Mutter in *Hereditary* herstellt), sondern in der lichtdurchfluteten Weite Nordschwedens, wo es im Sommer niemals dunkel wird. Auch das kann beklemmend sein.

Wie *Hereditary* beginnt *Midsommar* mit dem schockierenden Tod geliebter Menschen, ein Trauma, das die Protagonistin schnell hinter sich lässt, um sich in ein anderes Umfeld, sowohl sozial als auch physisch, zu stürzen. Dani hat soeben durch einen grausamen Unfall ihre Schwester und ihre Eltern verloren. *Florence Pugh*, die man aus *Lady Macbeth* kennt, spielt sie in einer Mischung aus Schüchternheit und Trauer, die später in Angst, Aggressivität und Zorn umschlägt. Ihr Freund Christian ist, seiner mangelnden Sensibilität wegen, kein grosser Trost, zumal er mit seinen Kommilitonen Josh und Mark auf Betreiben von Pelle in eine kleine schwedische Kommune reisen möchte. Hier wollen die drei Anthropologiestudenten ein seltenes Mittsommerritual studieren, das nur einmal alle neunzig Jahre gefeiert wird. In seiner emotionalen Hilflosigkeit lädt Christian zum Unwillen der anderen Dani ein,

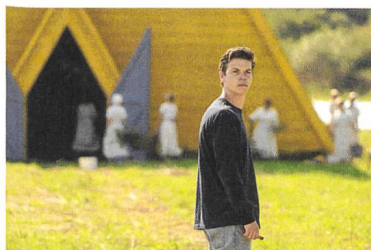
mitzukommen. Der Empfang in der einsam gelegenen Kommune im Norden Schwedens ist freundlich, von nun an nimmt sich der Film sehr viel Zeit, Umgebung, Alltag und Gebräuche zu beschreiben und zu zeigen: die volkstümliche Kunst im Schlafsaal, die farbenfrohen Kleider der Mädchen und Frauen, die gemeinsam eingenommenen Mahlzeiten an ellenlangen Tischen, die symmetrisch angeordnet im Freien stehen. Fast hat man den Eindruck, einer Idylle beizuwohnen. Doch dann schleichen sich kleine Irritationen in die Erzählung ein. Was macht der Bär dort im Käfig mitten auf der Wiese? Warum werden den Freunden ohne ihr Wissen Drogen verabreicht? Warum will Christian, zu Josh' grossem Ärger, ausgerechnet jetzt seine Magisterarbeit über Mittsommerrituale schreiben? Es kommt noch schlimmer: Die vier Freunde müssen hilflos mit ansehen, wie zwei Mitglieder der Gemeinde von einem hohen Felsen springen und bis zur Unkenntlichkeit entstellt unten aufschlagen. Was als Fest der Liebe und Glückseligkeit begonnen hat, nimmt eine unheimliche Wendung, die das sonnendurchflutete Paradies in eine Hölle verwandelt. Flucht unmöglich.

Nicht entkommen können, gefangen sein im öffentlichen Raum, ohne Zäune, ohne Fesseln – diese beklemmende Prämisse erinnert an einen anderen Horrorfilm: *The Wicker Man*, jenes lange Zeit vergessene Meisterwerk des Mysteriösen und Makabren. Auch dort spielte der Konflikt zwischen christlichem Glauben und heidnischem Kult eine grosse Rolle, mit der Einsamkeit auf einer schottischen Insel war die Ferne von der Zivilisation etabliert. Der provokative, bizarre, erotische und beklemmende Ton von *The Wicker Man* überträgt sich auf *Midsommar* – ohne die Handschrift Asters anzutasten. Fast zweieinhalb Stunden nimmt sich der Regisseur für die Einführung der Figuren, ihre Veränderung, für Beobachtungen, Beschreibungen, Begegnungen. Immer tiefer zieht er uns in einen ganz eigenen Kosmos, dessen Fremdheit immer ungemütlicher wird. Aster interessiert sich dabei für kleine Schattierungen: Wenn beim Mittagssmahl die zahlreichen Männer und Frauen wie auf ein geheimes Kommando Messer und Gabel in die Hand nehmen, ist das keine normale Handlung, sondern ein irritierendes Moment, der zum schleichenden Unwohlsein der Zuschauer\_innen beiträgt. Die Möglichkeit zur Flucht entpuppt sich als Illusion, es häufen sich Bilder brutaler Gewalt und blutigen Gores, die in ihrer Plötzlichkeit, Beiläufigkeit und Direktheit stets etwas Verstörendes haben. Nicht einmal der Sex verheisst Erlösung: Die erotischen Avancen, die eine schöne junge Frau Mark macht, strahlen eher Gefahr aus als Lust, und bevor er ahnt, was sie im Schilde führt, ist es auch schon zu spät.

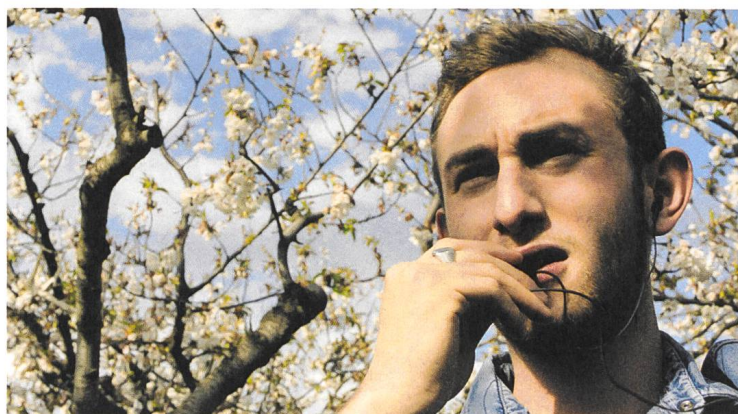
Michael Ranze

→ Regie, Buch: Ari Aster; Kamera: Pawel Pogorzelski; Schnitt: Lucian Johnston; Musik: The Haxan Cloak. Darsteller\_in (Rolle): Florence Pugh (Dani), Jack Reynor (Christian), Vilhelm Blomgren (Pelle), William Jackson Harper (Josh), Will Poulter (Mark), Ellora Torchia (Connie). Produktion: B-Reel Films, Square Peg; USA, Schweden 2019. Dauer: 147 Min. CH-Verleih: Ascot Elite, D-Verleih: Weltkino Filmverleih





Midsommar mit Will Poulter



L'adieu à la nuit Regie: André Téchine



Midsommar Regie: Ari Aster



L'adieu à la nuit mit Catherine Deneuve



Midsommar mit Florence Pough (links)



29. FFC Festival of East European Cinema

# Film Festival Cottbus

5.—10.11. 2019

www.filmfestival-cottbus.de

LAND BRANDENBURG medienboard Berlin/Brandenburg Cottbus Chósebus Creative Europe MEDIA Auswärtiges Amt

Anzeige

# L'adieu à la nuit



Zwischen Dschihad und Chandelier: André Téchiné erklärt uns nicht die Welt, sondern konfrontiert uns mit ihrer Unerklärbarkeit.

## André Téchiné

Mit einer Sonnenfinsternis fängt es an, einem jedem menschlichen Handeln unzugänglichen Naturereignis, das den Tag zur Nacht macht und das, so warnt Youssef seine Geschäftspartnerin Muriel, ein menschliches Auge, das es ungeschützt anblickt, verbrennen kann. Die Filmkamera jedoch hält mehr aus, sie schwebt nach oben, über die blühenden Kirschbäume hinweg, unter denen die beiden in der ersten Szene des Films spazieren, und blickt direkt auf den gleissenden Lichtreif am Himmel.

Genau so bricht auch das Drama, von dem André Téchinés L'adieu à la nuit erzählt, wenig später über den Reiterhof hinein, den Muriel und Youssef auf einem wildromantisch schönen Stück Erde an der südfranzösischen Mittelmeerküste betreiben: wie ein Akt höherer Gewalt, den man filmen, aber nicht verhindern kann; und den man vielleicht auch nicht allzu genau zu verstehen versuchen sollte.

Das ist jedenfalls die Antwort, die Muriel auf die Frage erhält, was sie tun könne, um zu verhindern, dass ihr Enkelsohn Alex als Gotteskrieger in Syrien stirbt. Nichts kann sie tun, sagt ihr ein IS-Aussteiger, bei dem sie Hilfe sucht, und es lohne sich auch nicht, nach Alex' Gründen zu fragen. Es gibt keine Gründe jenseits des (spät)pubertären Wunsches nach einem anderen Leben. Das Morden im Namen des Islam ist eine Lifestyleoption unter anderen, und ihren Lifestyle lässt sich die junge Generation nun mal ungern von einer älteren diktieren. Ob das als politische Analyse überzeugt oder nicht – aus einer filmischen Perspektive ist Téchinés

## Filmpromotion

### Werbung für Filme, Kinos und an Filmfestivals

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




**Filmpromotion** 

ganze Schweiz  
schnell, günstig, sympathisch




www.filmpromotion.ch Telefon 044 404 20 28

Anzeige



Entscheidung, keinen «Film über Radikalisierung» zu drehen, sondern Muriel und auch sein Publikum vor vollendete Tatsachen zu stellen, goldrichtig; weil sich *L'adieu à la nuit* dadurch aus dem engen Korsett des Themenfilms befreien kann.

Themenfilme haben in cinephilen Kreisen keinen guten Ruf, aber schon die Tatsache, dass sie nicht totzukriegen sind, zeigt, dass ihnen ein Bedürfnis zugrunde liegt, und sei es nur das der Fördergeber nach soziokulturellem Nachhall ihrer Investition. Natürlich kann man sich auch aus anderen Gründen wünschen, dass sich das Kino mit den zentralen Fragen seiner Zeit beschäftigt. Der Themenfilm ist nicht an sich problematisch, sondern weil er dazu tendiert, Themen auf eine Art und Weise zu personalisieren, die Figuren auf Behälter für Themen reduziert und Themen nur als Funktionen von Figuren (im Themenkino ist jedes Thema immer schon ein Human-Interest-Thema) denken kann.

Ganz frei ist *L'adieu à la nuit* Film nicht von derartigen Fallstricken. So greift Téchiné etwa einmal auf eines der ärgerlichsten und hartnäckigsten Klischees des Themenfilms zurück: Wir sehen Muriel im Auto, sie hat das Radio angeschaltet, und natürlich wird gerade in diesem Moment von den hohen Umfragewerten des *Rassemblement National* berichtet. Das ist und bleibt eine der billigsten und in ihrer ausgestellten Beiläufigkeit aufdringlichsten Techniken des Kinos, Zeitgenossenschaft vorzutäuschen.

Den Kern des Films berühren solche lokalen Übergriffigkeiten nicht. *L'adieu à la nuit* erklärt uns nicht die Welt, sondern konfrontiert uns mit ihrer Unerklärbarkeit. Wie kann man die Pferde- und Kirschblütenidylle und das Azurblau des Meeres mit dem staubig-blutigen Traum vom Dschihad zusammendenken? Wie das schmale, unfertige Gesicht von Alex, der seiner Grossmutter zunächst vorlügt, er wolle nach Kanada auswandern, mit dem Gotteskriegertum? Vielleicht bedarf es eines Unermüdlichen des Kinos, um die kategorische Unlesbarkeit der Welt und der Menschen in den Blick zu bekommen. Seit den Siebzigerjahren hat Téchiné an die dreissig Filme gedreht, und je älter er wird, desto schneller scheint er zu arbeiten. Bei *L'adieu à la nuit* sieht man sofort, dass diese Produktivität nichts mit eingetakteter Routine zu tun hat, sondern auf eine innere Unruhe, ein beständiges Vorwärtsdrängen verweist. Der Schnitt in die Bewegung ist nicht die Ausnahme, sondern die Regel. In Verbindung mit kurzen, schubartigen Kamera- und dynamisch-unberechenbaren Figurenbewegungen ergibt sich etwas, das man «Bilderfluss» nennen möchte, aber vielleicht nicht sollte – weil dieser spezielle visuelle Strom sozusagen immer schon über die Ufer tritt. Téchinés Kino zielt nicht auf Immersion, es versenkt sich nicht in den Moment, klebt nicht am Hier und Jetzt, verweist vielmehr stets auf etwas Unabgeschlossenes.

In den beiden Hauptrollen brillieren *Catherine Deneuve* und *Kacey Mottet Klein* als perfekt aufeinander abgestimmte Antipoden. Deneuves abgeklärte Starperformance strahlt eine Seelenruhe aus, die auf Muriels existenzielle Verunsicherung fast nur ex negativo verweist, in Gestalt einer langsam ins Maskenhafte

übergehenden Coolness; während Klein als Alex im Gegenteil ganz Oberflächennervosität ist, mit einem stur nach vorn gerichteten Scheuklappenblick durch die Gegend läuft, zu zittern beginnt, wenn er doch einmal stillsitzen soll – und trotzdem, offensichtlich, über eine, wenn auch pathogene, innere Festigkeit verfügen muss, die ihn unaufhaltsam gen Syrien treibt. Mit sich selbst identisch sind sie beide nicht, nie, und auch die anderen Figuren des Films sind nicht auf das eine, authentische Zentrum ihres Selbst reduzierbar. Alex' Jugendfreundin Lila etwa, die ebenfalls nach Syrien will und ideologisch gefestigter scheint als er, lebt mit einem älteren Herrn zusammen, der Ansprüche an sie stellt, die vom Film nie konkretisiert werden, aber mit einem keuschen Leben im Namen des Islam nicht so ohne weiteres kompatibel sein dürften.

Eine zentrale Szene des Films ist eine Parallelmontage: Lila legt, versuchsweise, den Hidschab an, ihr kommendes Leben im Islamischen Staat antizipierend, während Muriel eine Familienfeier besucht, auf der ein Teeniemädchen im Sport-BH zu «Chandelier» von Sia und David Guetta tanzt, wild, hemmungslos und ekstatisch, als glühten ihr gerade ein paar Drähte durch. *Lifestyle choices ...*

Lukas Foerster

- Regie: André Téchiné; Buch: Amer Alwan, Léa Mysius, André Téchiné; Kamera: Julien Hirsch; Schnitt: Albertine Lastera; Musik: Alexis Rault; Kostüme: Pascaline Chavanne; Production Design: Emmanuelle Duplay. Darsteller\_in (Rolle): Catherine Deneuve (Muriel), Kacey Mottet Klein (Alex), Oulaya Amamra (Lila Saïdi), Stéphane Bak (Bilal Matip), Kamel Labroudi (Fouad). Produktion: Curiosa Films, Arte France Cinéma, Bellini Films, ZDF / Arte u. a.; Frankreich, Deutschland 2019. Dauer: 104 Min. CH-Verleih: Xenix Filmdistribution



Die Filmkritik erwartet, dass Gesten im Kino Emotionen in klar lesbaren Handlungen ausdrücken. Dabei wird die Sache erst interessant, wenn genau das nicht mehr funktioniert – wie in John Cassavetes' *A Woman Under the Influence*.

### Von den Gesten

Mabel krümmt sich, dreht sich, steht, hüpf, verschränkt die Arme. Die abgewinkelte Hand streift über den Rock, und die Schultern werden hochgezogen. Sie verzieht das Gesicht, strahlt, runzelt die Stirn, ist verärgert, verängstigt. Sie fragt die vorbeigehenden Passant\_innen nach der Zeit und schimpft ihnen hinterher, als diese nicht antworten, sie macht Furzgeräusche mit dem Mund und schleudert die Hand in die Luft, wegwerfend. Es ist eine Geschichte der Gesten, die uns hier erzählt wird, nicht bloss gespielt, sondern buchstäblich verkörpert von einer Darstellerin, die sich vor der Kamera verausgabt, immer wieder bis zur Erschöpfung. *Gena Rowlands* heisst die Schauspielerin und *A Woman Under the Influence* der Film, gedreht von ihrem Mann *John Cassavetes*.

In einer Szene steht Mabel Longhetti auf einer Strasse von Los Angeles und wartet ungeduldig auf den Schulbus, der ihre drei Kinder bringen soll. Wir haben Zeit, ihr und ihren Gesten zuzuschauen. Vielleicht sind wir dabei genauso unangenehm berührt wie ihr Gatte Nick und seine Bauarbeiterkollegen in der Szene zuvor, die zum Spaghetti-Essen vorbeikamen und nicht recht wussten, wie umgehen mit dieser Frau und ihrem eigenwilligen Verhalten. Dient die Szene auf der Strasse dazu, das wir nochmals und diesmal aus sicherer Distanz beobachten und uns versichern können, dass mit Mabel etwas nicht stimmt? Das würde bestätigen, was die Kritikerin *Pauline Kael* dem Film insgesamt vorgeworfen hat, nämlich nichts anderes als eine didaktische Illustration dessen zu sein, was zeitgenössische Psychiatrie unter Wahnsinn verstehe.



Tatsächlich hat diese Szene den gegenteiligen Effekt. Statt die Diagnose eindeutiger zu machen, wird durch den Kamerablick eine Einschätzung Mabels immer schwieriger. Es ist, als würde das Bild nicht klarer, sondern immer unschärfer, je länger wir es betrachten. Oder genauer: Die Schärfe beginnt sich zu verschieben, von der angeblichen psychopathologischen Bedeutung von Mabels Verhalten hin zum Verhalten an sich. So, wie in den mit geringer Schärfentiefe gedrehten Aufnahmen von *Mitch Breit* und *Al Ruban* die Umgebung verschwimmt und nur noch Mabel im Fokus steht, so beginnen sich ihre Handlungen abzukoppeln von dem, worauf sie

angeblich abzielen. Wenn Mabel die Hand an die Stirn legt und Ausschau hält und wenn sie dann aufspringt und winkt, ist das, was sie sieht und worauf sie scheinbar reagiert, nicht zu sehen. In den scharf gestellten Vordergrund rückt stattdessen die Geste selbst als etwas, das der Vereindeutigung widersteht.

«Was ist eine Geste?», schreibt *Roland Barthes*: «Etwas wie die Zugabe eines Aktes. Der Akt ist transitiv, er will ein Objekt, ein Resultat hervorgerufen. Die Geste ist die unbestimmte und unerschöpfliche Summe der Gründe, Triebe, Trägheiten, die den Akt mit einer Atmosphäre (im astronomischen Sinn des Wortes) umgeben.»

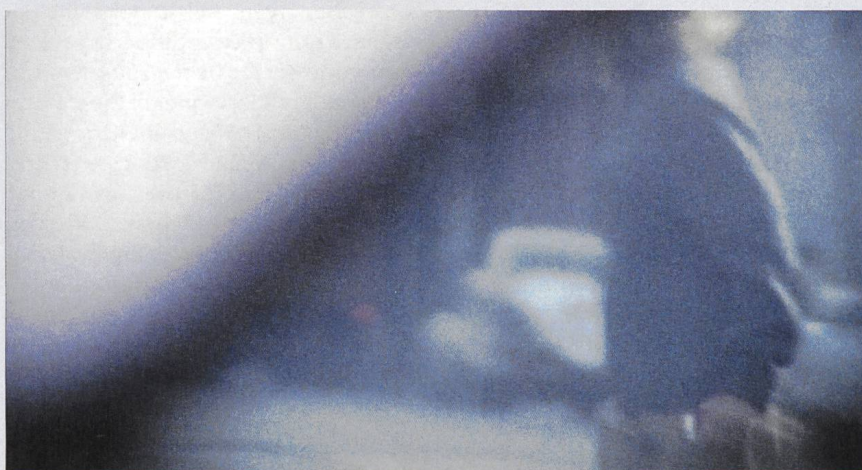


So erleben wir die Körperbewegungen Gena Rowlands' nicht als zielgerichtete Handlungen, sondern als rätselhafte, unerschöpfliche Vorgänge, deren Gründe und Absichten nicht feststehen. Bei einem Regisseur wie beispielsweise Hitchcock wird man keine Figuren finden, die sich an der Nase kratzen, bloss, weil es sie juckt. Vielmehr ist hier jedes noch so alltägliche Verhalten mit einer Bedeutung aufgeladen, die es zu entziffern gilt. In *A Woman Under the Influence* kratzt sich Mabel auf der Strasse an der Nase, und zwar nicht nur dann, wenn es sie juckt, sondern auch und gerade dann, wenn es sie nicht juckt. Ist bei Hitchcock jede Geste ein Akt,

so verwandeln sich bei Rowlands und Cassavetes selbst die scheinbaren Akte in rätselhafte Gesten: Wenn Mabel, nachdem eine Passantin wortlos vorbeigegangen ist, ihre rechte Hand abschätzig fortschleudert – eine für sie typische Geste, die sie auch im Rest des Films mehrfach wiederholt –, dann zeigen dabei Mabels Finger nicht auf die andere Person, sondern weisen, merkwürdig abgewinkelt, woanders hin: Der Daumen in den Himmel und die restlichen Finger auf sie selbst zurück. Die Geste wird zum Widerspruch in sich, gleichzeitig nach draussen und nach innen zeigend, aggressiv und sich zurückziehend im selben Moment.

Es sind gerade diese Gesten, die nirgends hindeuten, nirgends ankommen wollen, denen Kritiker und Kritikerinnen so hilflos gegenüberstehen, weil sie es gewohnt sind, die Qualität einer darstellerischen Leistung danach zu beurteilen, inwiefern spezifische Emotionen in klar lesbare Handlungen übersetzt worden sind. Darum ist diese Szene auch für die Filmanalyse so instruktiv, weil sie uns klarmacht, wie wir auch davon meist viel zu banale Vorstellungen haben: Denn wenn wir unter der Analyse eines Films gemeinhin verstehen, dass wir den Details in den Bildern ihre verborgene Funktion zuweisen, dann widersetzen sich Rowlands und Cassavetes genau diesen Versuchen. Analyse, so können wir hier lernen, ist ganz im Gegenteil der Versuch, wahrnehmbar zu machen, was in einem Film nach wie vor unerschöpflich, offen und in Bewegung bleibt.

In seinem berühmten Buch «Hand und Wort» beschreibt der Archäologe *André Leroi-Gourhan* die menschliche phylogenetische Entwicklung als einen Prozess, in den manuelle Handlungen kontinuierlich ausgelagert und delegiert werden: Was die Urmenschen einst mit blossen Händen getan haben, erfüllen später Werkzeuge und wird schliesslich gar von Maschinen übernommen, die kaum mehr bedient werden müssen. Eine solch fortschreitende Verlagerung der Handlungen ins technische Gerät führt jedoch nicht nur zu einer Regression, sondern auch zu einer Befreiung der Hand. Von den zielgerichteten Tätigkeiten abgekoppelt, wird die Hand wieder frei und neu entdeckt als Ort der uneindeutigen Geste. So markiert das Kino von John Cassavetes einen Umschlagpunkt in der Evolution des Kinos: An die Stelle des zielgerichteten und technisch perfektionierten Erzählens tritt die Unerschöpflichkeit der Gesten. Wenn die geschleuderte, die winkende Hand von Gena Rowlands auf etwas weisen will, dann die Strasse von Los Angeles runter, fort ins Offene der noch immer unausgeschöpften Möglichkeiten eines anderen Kinos. Johannes Binotto



- *A Woman Under the Influence* (USA 1974)  
 00:51:30 – 00:53:50  
 Regie, Drehbuch: John Cassavetes;  
 Kamera: Mitch Breit, Al Ruban; Schnitt:  
 David Armstrong, Sheila Visel tear,  
 Beth Bergeron; Musik: Bo Harwood;  
 mit Gena Rowlands (Mabel Longhetti),  
 Peter Falk (Nick Longhetti)



Nur wer eine Maske trägt, sagt die Wahrheit, so Bob Dylan. Martin Scorsese hat in *Rolling Thunder Revue* audio-visuelle Zeugnisse einer legendären Tour des enigmatischen Musikers zu einem popkulturhistorischen Vexierbild montiert.

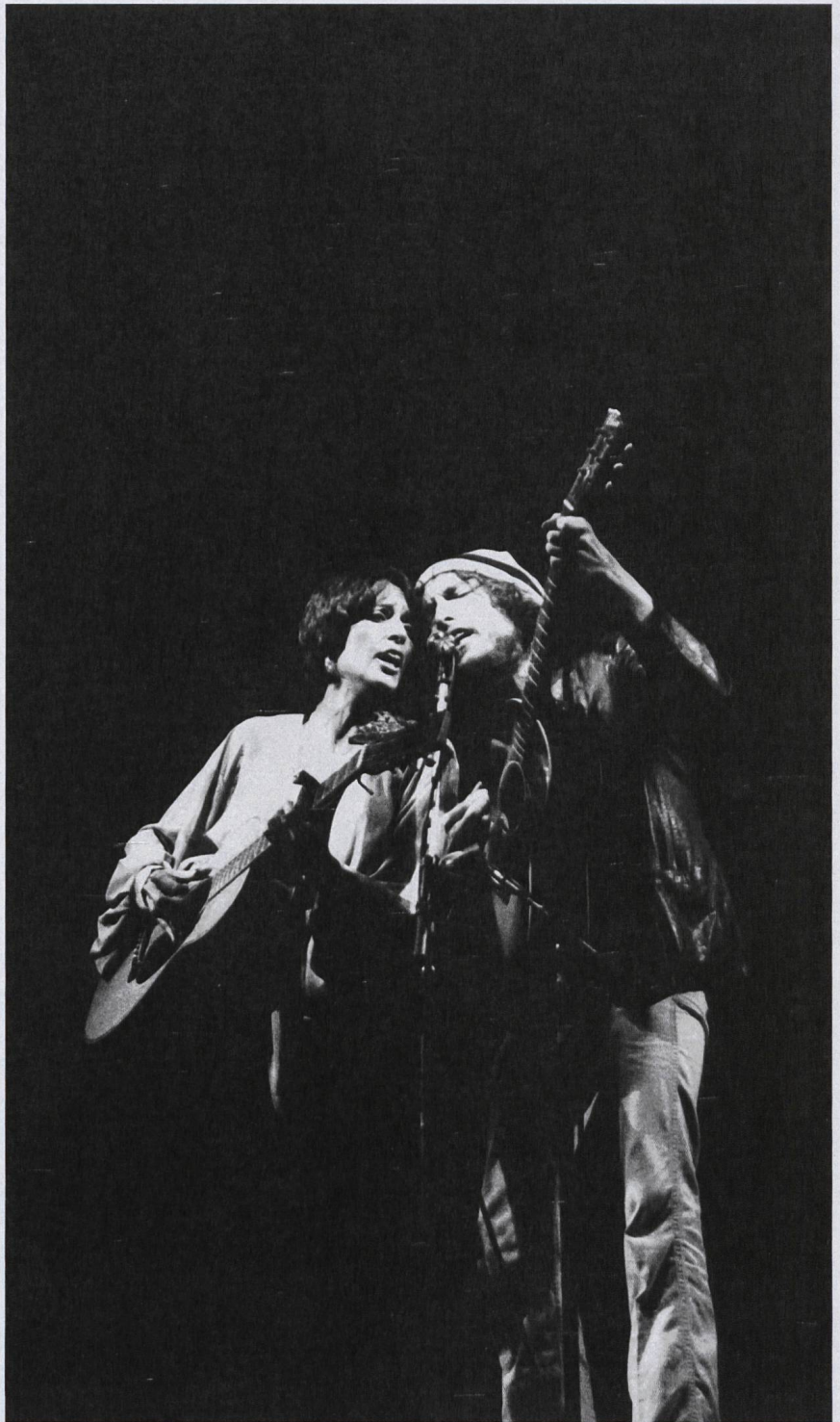
### Doppelbödiges Neuerfindung der Vergangenheit

Nachdem Bob Dylan 1975 das Album «*Desire*» aufgenommen hatte, wollte er die neuen Songs wie zu Beginn seiner Karriere vor der Veröffentlichung auf kleiner Bühne dem Publikum präsentieren. Also besuchte er seine früheren Stammlokale *The Other End* und *Gerde's Folk City* und scharte eine Truppe aus Freund\_innen und Bekannten um sich, die nach einigen Proben als *Rolling Thunder Revue* gemeinsam zu einer improvisierten Tournee aufbrachen. Im Zentrum der Konzerte stand Dylans Wiedergeburt als Troubadour.

Tatsächlich hat der sonst so quecksilbrige Songwriter seine Stücke selten derart akzentuiert, melodiös und präsent vorgetragen. Selten hat er sich besser in ein spielfreudiges Kollektiv eingeordnet, freilich ohne seine Position als Anführer aufzugeben. Diese mitreissende Intensität lässt sich nun in *Martin Scorseses Rolling Thunder Revue* anhand von zahlreichen Ausschnitten und einem Dutzend in voller Länge gezeigten Songs hautnah miterleben. Dass wir heute überhaupt audiovisuelle Zeugnisse dieser Auftritte haben, liegt daran, dass Dylan nicht nur das Unterfangen von drei Kamerateams filmen liess, sondern parallel dazu Spielszenen inszenierte, die er später unkommentiert in den vierstündigen Tourfilm *Renaldo and Clara* (1978) einbaute.

#### Verleugnung

Obwohl *Rolling Thunder Revue* zu einem grossen Teil auf ebendieses Material zurückgreift, wird *Renaldo and Clara* mit keinem Wort erwähnt. Der neue Film ist weniger Dokumentation als revisionistisches Komplementärwerk, bei dem Fakten und



Joan Baez und Bob Dylan

Fiktion noch enger verzahnt sind: So sehen wir zuallererst einen Ausschnitt aus *L'Escamotage d'une dame* (1896), in dem der Filmpionier Georges Méliès seine Ehefrau Jehanne d'Alcy wegzaubert. Dann folgt der leicht veränderte Filmtitel «*Conjuring The Rolling Thunder Re-Vue*», wobei sowohl das erste als auch das letzte Wort visuell hervorgehoben werden. Die legendäre Tour soll «heraufbeschworen» und, wie der Zusatz «*A Bob Dylan Story*» andeutet, in Form einer Geschichte «neu betrachtet» werden.

Es liegt nahe, den Filmzauberer auf Scorsese zu beziehen, der für die Regie dieses Found-Footage-Films

verantwortlich zeichnet. Doch ist es wohl eher Dylan selbst, der seine damalige Frau Sara wegzaubert, die doch immerhin die weibliche Hauptrolle in *Renaldo and Clara* spielte. Sie fehlt in *Rolling Thunder Revue* ebenso wie die ihr gewidmeten Stücke «*Sara*» und «*Sad Eyed Lady of the Lowlands*». Überhaupt ersetzt Scorsese die von Dylan inszenierten Szenen, in denen dieser sich mit seiner zerfallenden Ehe beschäftigte, weitgehend durch Interviews. Dabei steht weniger das Verhältnis von Mann und Frau als vielmehr der allgemeine Blick auf Dylan im Zentrum. Das zeigt sich besonders im Fokus auf die ehemalige Geliebte



Joan Baez, die 1975 erstmals seit der schmerzhaften Trennung wieder mit ihm im Duett sang und in *Renaldo and Clara* Saras mysteriöse Nebenbuhlerin spielte. Die Gegenüberstellung von Interviewschnipseln suggeriert gar eine späte Versöhnung. Diese Harmonie überrascht schon deshalb, weil Dylans Angewohnheit, allem und jedem zu erst einmal zu widersprechen, zu dem Zeitpunkt bereits zum Running Gag geworden ist. Genauso wie die Verleugnung autobiografischer Spuren ist Dylans Fabulierlust, wenn es um den Ursprung seiner Songs geht, Teil jenes Ausweichmanövers, das es so schwer macht, den Menschen hinter dem Künstler zu fassen.

#### Maskeraden

In *Rolling Thunder Revue* erklärt Dylan, nur wer eine Maske trage, sage die Wahrheit – wobei er selbst zu diesem Zeitpunkt natürlich keine Maske trägt. Das Ausmass, in dem er *andere* Leute zur Mitarbeit an seinem Mythos einspannt, geht weit über die Rollenspiele von *Renaldo and Clara* hinaus. Dass die für den charakteristischen Sound von «Desire» zentrale Geigerin *Scarlet Rivera* zur schwertbesessenen Zigeunerin stilisiert wird, ist zwar ebenso harmlos wie die frei erfundenen Enthüllungen, dass Paramount-CEO *Jim Gianopulos* die Tour managte oder *Sharon Stone* als Neunzehnjährige eine Zeit lang mitreiste. Wenn jedoch selbst Premierenkritiker\_innen auf die genüsslich gefälschten Interviews hereinfallen, sagt das mehr über Sensationslust und journalistische Praktiken aus als über einen angeblichen Vertrauensbruch seitens der Filmemacher\_innen.

Denn Hinweise sind vorhanden: Scorsese unterläuft beispielsweise die Aussage, Dylans weisses Make-up sei von der Rockband Kiss inspiriert gewesen, mit einem Ausschnitt aus *Les enfants du paradis* (1945), in dem Jean-Louis Barrault wütend einen Schminkspiegel weiss durchstreicht. Gemäss dem «Rolling Thunder Log Book» hatte Dylan die weissen Gesichter sowie die Dreiecksgeschichte von *Renaldo and Clara* von ebendiesem französischen Klassiker abgeleitet.

Komplexer liegt der Fall beim europäischen Filmemacher Stefan Van Dorp, der die berechtigte Frage nach der eigentlichen Urheberschaft des vorliegenden Films aufwirft. Gemäss seiner Aussage handelt es sich bei den Touraufnahmen von 1975 um Material, das er auf eigene Rechnung für einen Essayfilm gedreht habe. Nur ist Van Dorp eine fiktive Figur und wird vom Aktionskünstler *Martin von Haselberg*

gespielt, dessen Stimme wiederum ins Archivmaterial hineingeschmuggelt wurde. *Howard Alk*, der 1982 verstorbene Urheber der Aufnahmen von 1975, wird hingegen erst im Abspann als Kameramann erwähnt.

Nun interessiert sich Martin Scorsese nicht nur für die subjektive Sicht obsessiver Männer, sondern spätestens seit *Shutter Island* (2010) auch für unzuverlässige Erzählerfiguren. Am vorliegenden Spiel um Dichtung und Wahrheit ist der New Yorker Regisseur dennoch eher als augenzwinkernder Konspirateur denn als Urheber beteiligt. Gemäss *Ronee Blakley* wurden die Interviews von Dylans Manager *Jeff Rosen* geführt, der den vorliegenden Film mitproduziert hat.

Wie bei früheren Musikerporträts fördert Scorsese aus der Fülle des an ihn herangetragenen Rohmaterials unerwartete Perlen zutage und verleiht Altbekanntem durch assoziative Montage neue Bedeutung. Die erhofften Ausschnitte aus den Solosets von Baez und Blakley fehlen zwar, dafür wartet der 142 Minuten lange Film mit einmaligen Aufnahmen von *Patti Smith* und *Joni Mitchell* auf. Ähnlich wie *Renaldo and Clara* folgt der neue Film einer Stream-of-Consciousness-Dramaturgie, wobei Scorsese und sein Editor *David Tedeschi* die langen Handkameraeinstellungen viel stärker zerstückeln. Zudem verknüpfen sie das sorgfältig restaurierte, aber farblich verfremdete Tourmaterial mit Archivschnipseln aller Art zu einem Porträt der USA um 1975.

#### Selbststilisierung

Während *Renaldo and Clara* heute wie eine Zeitkapsel wirkt, ist *Rolling Thunder Revue* als Rückblick im Kontext der amerikanischen Geschichte angelegt. Gleich zu Beginn bombardiert uns Scorsese mit einer dicht verschränkten Montage aus Archivaufnahmen zum Bicentennial, jener bereits 1975 begonnenen Zweihundertjahrfeier der amerikanischen Unabhängigkeitserklärung. So erscheint Dylans damalige Rückkehr zu seinen Wurzeln als Teil einer gesellschaftlichen Entwicklung, die nach Vietnam und Nixon stark von der Rückbesinnung auf den Geist von 1776 geprägt war.

Scorseses kaleidoskopische Bilderflut vermischt irritierende Trouvaillen – die Festrede des unterdessen zurückgetretenen Richard Nixon ist tatsächlich echt – mit Bildern von verkleideten Bürger\_innen und Militärparaden, in deren Kontext Verse wie «I'm ready for to fade / into my own parade» und «take me disappearing / through the smoke rings of my mind / down the

foggy ruins of time» aus «Mr. Tambourine Man» plötzlich konkret klingen. Auf dezidiertere politische Statements verzichtet Dylan selbst im Kontext der Kampagne für den unschuldig inhaftierten Boxer Rubin «Hurricane» Carter, dem er das letzte Konzert der Tour widmete. Schliesslich stilisiert sich der ehemalige Protestsänger, der beim Interview einen schwarzen Country-Anzug trägt, seit einigen Jahren zum *all-American entertainer*.

Gleichzeitig rechtfertigt Dylan seinen (unerwähnten) Literaturnobelpreis mit der Behauptung, im 20. Jahrhundert hätten Liedtexte die Funktion von Gedichten übernommen. Als Beispiel dafür muss der Beat-Poet *Allen Ginsberg* herhalten, der zwar als Zeremonienmeister durch den Film führt, dessen Rezitale jedoch früh aus dem Bühnenprogramm gestrichen wurden. Dylan hingegen hat seine Rolle als Performer – so legt es die Auflistung aller folgenden Konzertdaten nahe – seither nie mehr abgelegt. Allerdings quittiert Scorsese auch dies mit einem historischen Filmausschnitt, in dem ein Mann eine Narrenmaske aufsetzt.

Wer alle Anspielungen und falschen Fährten von *Rolling Thunder Revue* entschlüsseln will, muss einiges an Vorwissen mitbringen. Doch es ist gerade die Mehrdeutigkeit, die den auf Netflix jederzeit verfügbaren Film zu einem Dylan-Text macht. Unabhängig davon lädt das Spiel mit Fakten und Fiktion dazu ein, sich in die zahlreichen Interviews, Artikel oder Bücher zur ersten «Rolling Thunder Revue» zu vertiefen. Vielleicht führt gerade das Verschweigen von *Renaldo and Clara* zur längst fälligen Neubewertung dieses anstrengenden, doch faszinierenden Filmexperiments.

So oder so vermittelt *Rolling Thunder Revue* einen lebendigen Eindruck vom Geist dieses chaotischen Wanderzirkus, bei dessen Auftritten sich Band und Publikum, wie es einmal heisst, «gegenseitig aufluden wie eine Batterie die andere». Besonders im Gedächtnis bleibt dabei jene junge Zuschauerin, die nach einem Konzert zuerst vor Glück strahlt, dann aber langsam von Tränen geschüttelt wird.

Oswald Iten

→ *Rolling Thunder Revue* ist auf Netflix verfügbar. Eine TV-Aufzeichnung von *Renaldo and Clara* ist auf [rarefilmm.com](http://rarefilmm.com) zu finden.



Was nach dem (verfrühten) Ende der Geschichte übrig bleibt: Wiederholungszwänge, die Familie als Minenfeld und eine hoffnungslos romantische Liebesgeschichte, Obwohl die männliche Hauptfigur in Hal Hartleys Erstling *The Unbelievable Truth* alles andere als eine gute Partie ist.

### Überspitzt und überzeugend

Wer die Ereignisse der letzten Dekade mitverfolgt habe, schreibt Francis Fukuyama im Sommer 1989, dem könne das Fundamentale nicht entgangen sein, das in der Weltgeschichte gerade vonstattengehe. In der Fachzeitschrift «The National Interest» verkündet der amerikanische Politikwissenschaftler den evolutionären Endpunkt, das berühmte «Ende der Geschichte», an der Stelle noch mit einem Fragezeichen im Titel versehen. In der Sowjetunion zelebriert man weiterhin Militärparaden und in Berlin steht die Mauer, aber der Kalte Krieg ist vorbei. Die liberale Demokratie westlicher Prägung habe sich als die bessere Option bewährt, der universelle Frieden herrsche deswegen ab jetzt und *in the long run*. Heute weiss jedes Kind, dass Fukuyama sich täuschte, aber den Vibe der Veränderung gab es wirklich. Man spürte ihn fast überall auf der Welt, er begleitete politische Umbrüche, befeuerte den Konsum, wirkte auf die Künste ein.

Dem US-amerikanischen Kino zum Beispiel brachte das posthistorische Bewusstsein in den darauffolgenden Neunzigerjahren unter anderem viele Weltuntergangsfilm, romantische Komödien und postmoderne Ironie. Und es bescherte ihm Hal Hartley, einen Autorenfilmer aus Long Island, New York, der alle drei Richtungen in einer sehr interessanten Mischung vereinte. 1989 ist das Jahr, in dem er sein vielversprechendes Langfilmdébüt macht: *The Unbelievable Truth*, «in elf Tagen für lumpige 75 000 Dollar gedreht», läuft in Sundance und ist ein Publikumserfolg. Hartleys Stilbewusstsein ist ausgeprägt, die Inszenierung reduziert und puristisch, der Humor trocken, das Sujet hoffnungslos romantisch. Sein Kino ist über die

Filmgeschichte informiert und mit zeitgenössischem Knacks und akuter Sinnsuche beschäftigt. «The New York Times Magazine» kürt den aufstrebenden jungen Mann bald zum «Jean-Luc Godard of Long Island».

*The Unbelievable Truth* spielt in Lindenhurst, Hartleys Heimatort, Provinz hoch zehn, Fukuyamas Diagnosen sieht man hier nicht kommen. Die Highschool-Schülerin Audry (*Adrienne Shelly*) wacht inmitten geblühter Bettwäsche auf, an der Zimmerwand hinter ihr explodieren Atompilze in Schwarzweissfotografien, in ihren Gedanken der kurz bevorstehende Weltuntergang. Besonders beeindruckt ist sie von der Existenz der sogenannten Babyatombombe, einer portablen Ausführung, die man im Koffer mit sich tragen kann. Dass solche Köfferchen schon zum Dresscode der Fünfzigerjahre gehörten, weiss Audry zwar nicht, dem Versprechen des liberalen Friedens ist sie dennoch weit voraus und ahnt bereits die darin impliziten Ungewissheiten. Wozu studieren, wenn es kein Morgen gibt? Audry ist schön, auf eine kindliche Art, für das süsse Äussere aber innerlich schon zu erwachsen. So sind Hartleys Frauenfiguren: idealistisch, fordernd, mean und praktisch veranlagt.

Kantig, wie geladene Pistolen, aber empfindsam und in sich gekehrt sind dagegen die männlichen Protagonisten. Das macht das dramaturgisch zentrale Liebesstreben zu einer vertrackten Angelegenheit, zärtlich und voller Brüche, heilend, aber fast unmöglich. Das problematische Love Interest an Audrys Seite heisst Josh (*Robert John Burke*): Anzug, Rollkragenpulli, Reisetasche – ein Mann ganz in Schwarz raucht rote Marlboros. Josh und Audry sind füreinander bestimmt – das führt uns ein Match Cut vor Augen, der es mit jeder noch so naiven romantischen Komödie aufnehmen kann. Vor einfachen Dingen scheut sich Hartley nicht. Er besetzt George Washington, den Vater der Nation, quasi semantisch um, indem er ihn zum Zeugen und Symbol für die grosse wahre Liebe macht, für Exklusivität eines Menschen in den Augen eines anderen.

Das Problem: Josh ist keine gute Partie. Er ist mittellos und deutlich älter aber dennoch sexuell unerfahren. «Are you a priest or something?» – «I'm a mechanic.» Seine Sonderbarkeiten ernten in Lindenhurst mehr Verwunderung als die Tatsache, dass er eine jahrelange Haftstrafe abgesessen hat. Im Angesicht tragischer ausserordentlicher Situationen bleiben die Figuren cool und verhalten. Gewaltausbrüche und Schwächeanfälle kommen gern

aus dem Nichts und neigen ins Slapstickhafte. Wofür kam Josh ins Gefängnis? Ein paar Leute umgebracht, die Schwester von Pearl, einer etwas zerstreut wirkenden Kellnerin, und anschliessend ihren Vater. Oder hat es sich andersherum zugetragen? Ein Genickbruch und ein zertrümmerter Schädel waren im Spiel, eine Vergewaltigung sei nicht auszuschliessen. Oder alles doch nur Unfälle? Dieses Kleinstadtgetratsche! Wie auch immer, Dinge passieren, Menschen machen Fehler, sagt ausgerechnet die Betroffene Pearl selbst: «Josh seems like a nice man.» Ein Mann mit Geschichte für die junge Rebellin Audry, die nicht an Geschichte glaubt.

Inzwischen verdient Audry viel Geld als Model in der Werbebranche; ihre Fotos in den Zeitschriften sehen nicht immer anständig aus. Diese Fotos bleiben uns – genauso wie fast alle Gegenschussbilder und Establishing Shots – leider vorenthalten. Aber so viel ist sicher: Der universelle Frieden in Lindenhurst hält nicht einmal ein paar Nacktbilder aus. Audrys Vater Vic (Hugo ist der Nachname, gespielt vom wunderbar neurotischen *Christopher Cooke*) flippt aus. «A family is like a gun», sagt eine Figur aus Hartleys zweitem Langfilm *Trust* (1990). «You point it in the wrong direction, you gonna kill people.» Das ist Hartleys Markenzeichen: Familie als Minenfeld, sadistische Eltern, Emanzipation, die wiederum Eskalationen erfordert. Man handelt miteinander gern Deals aus, denn so weit vom Stamm sind die Äpfel nun auch nicht gefallen. Die hysterischen *family issues* in *The Unbelievable Truth* sind so überspitzt wie restlos überzeugend. Von diesen Neurosen rührt die starke innere Logik des Films, seine Festigkeit, seine umwerfende Vitalität.

Im März 1991 schreibt die Rezensentin Nicola Kuhn in der «Frankfurter Allgemeinen Zeitung»: *The Unbelievable Truth* «kommt leicht und verspielt daher, funktioniert aber technisch präzise wie ein Werbefilm». Obwohl Hartley jenseits des Hollywoodsystems arbeitet (bei seinem Debüt ist er für Regie, Drehbuch, Produktion und Schnitt zuständig), ist an dem Vergleich mit Werbefilm etwas dran. Zwar hatte die Autorin vermutlich das Dynamische und das Knappe des Films im Sinn, dennoch trifft sie auch das darin kultivierte Wiederholungsprinzip wunderbar. Jane, eine kernige Kellnerin aus dem Lindenhurst-Diner, Kaugummi kauend zu Josh, der gerade einen Streit mit Audry hatte: «I know what you need.» Josh: «Excuse me?» – «You need a woman.» – «Oh.»





Hal Hartley

– «That girl's crazy.» – «I know, but I like her.» – «She's leaving town.» – «I heard.» – «So come on. I know what you need. What do you say?» – «Excuse me?» Die Dialoge sind loopartig und suggestiv, was immer wieder sehr komisch ist. Mehr noch: Der Wiederholungszwang liegt im Kern von *The Unbelievable Truth*, der eine wütende Hommage an den Ort ist, von dem man meinte, sich längst verabschiedet zu haben und wo man sich doch immer wiederfindet. Eine Hommage an den eigenen Ursprung, von dem man sich

abzusetzen versuchte, sobald es nur ging, gegen den man Bücher gelesen und Filme gesehen hat. An den Ort, von dem Konflikte und Hoffnungen herkommen, an die fest eingestampfte Grundlage von Reibungen und Spannungen. Dass die Absetzung nie ganz gelingen kann – darin liegt für mich die unglaubliche Wahrheit dieses Films.

Kurz nach *The Unbelievable Truth* dreht Hal Hartley *Trust* und *Simple Men* – sie spielen ebenfalls in seiner Heimatstadt mit wiederkehrenden Figuren in leicht variierender

Besetzung, stehen thematisch und stilistisch in einer Linie. Zusammen bilden sie die sogenannte «Long Island Trilogy». Die filmische Geschichte von *Lindenhurst* im Jahr 1989 steht damit erst an ihrem Anfang. Olga Baruk

- Kurz- und Langfilme von Hal Hartley  
Kino Cameo, Winterthur:  
im Oktober und November 2019  
Kino Rex, Bern: 03.–30.10.2019  
Filmpodium, Zürich: 16.11.–31.12.2019



MEHR PLATZ  
FÜR DEINE BEINE  
IM UMGEBAUTEN RIFFRAFF

NEUGASSE 57 / 63, 8005 ZÜRICH

**RIFFRAFF**





# Céline Sciamma

Doris Senn

Freie Journalistin und seit 2001 Ko-Leiterin des  
schwulesbischen+ Filmfestivals Pink Apple.

## Zwischen Coming-of-Age und Sisterhood





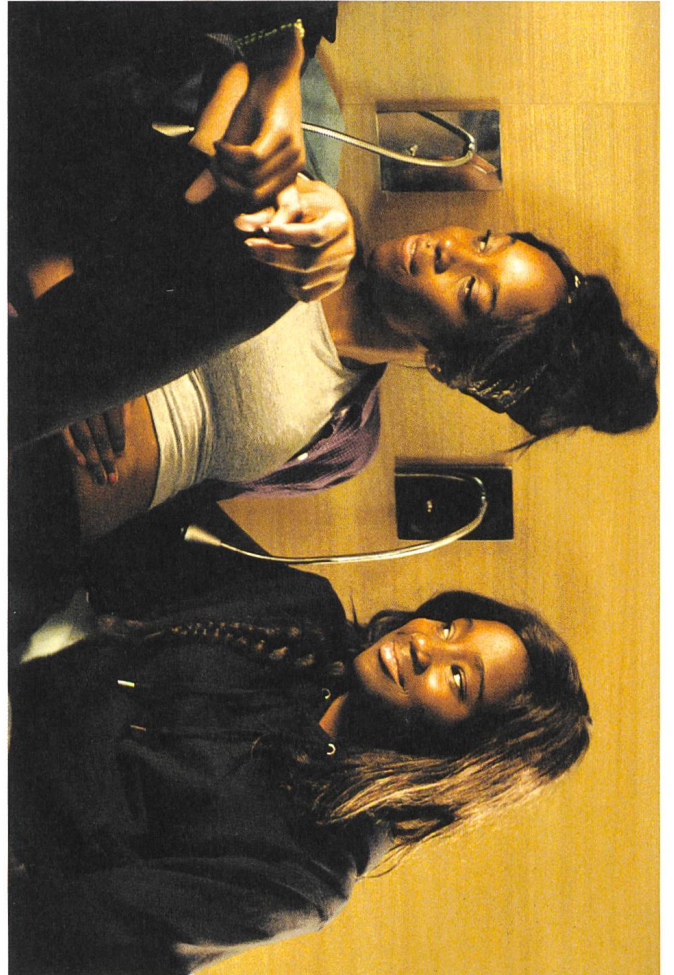
Bande de filles (2014)



Tomboy (2010)

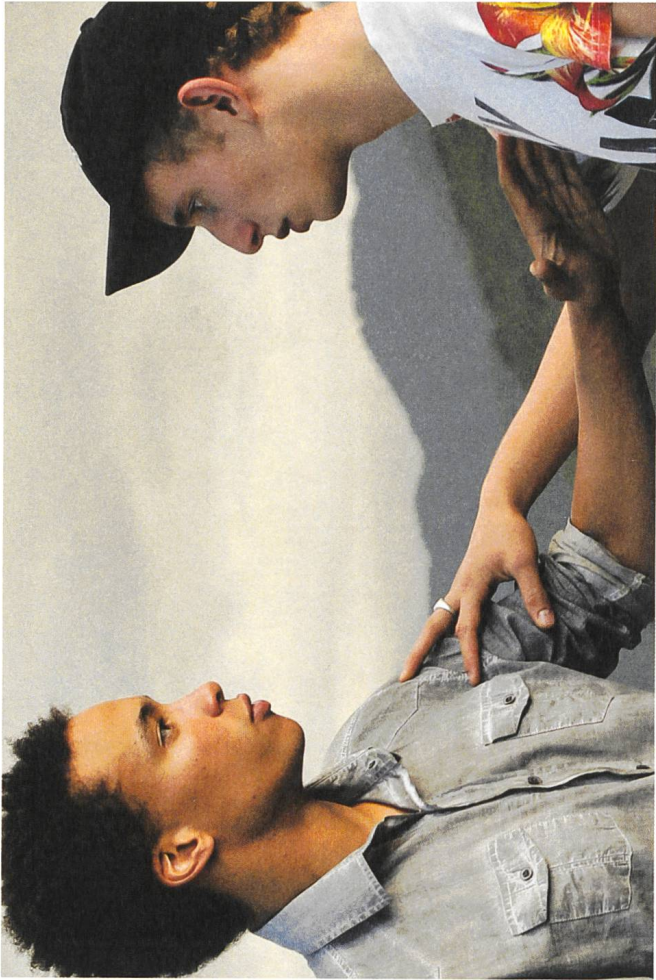


Portrait de la jeune fille en feu (2019)

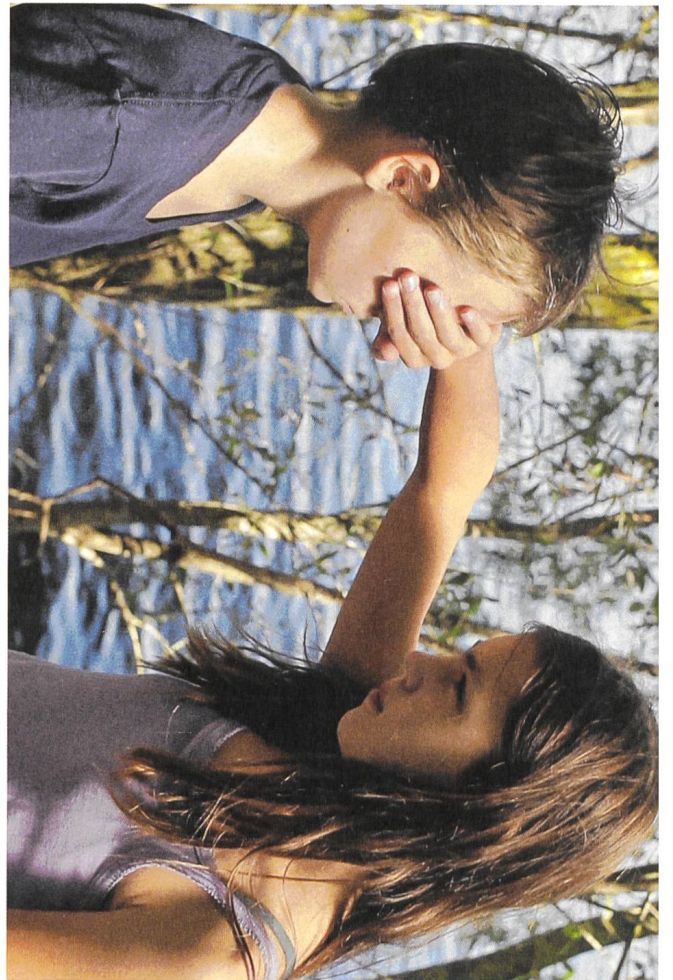


Bande de filles





Quand on a 17 ans (2016) Regie: André Téchiné



Tomboy



Tomboy



Ma vie de courgette (2016) Regie: Claude Barras



Frauenbündnisse vor und hinter der Kamera prägen das Kino einer der interessantesten französischen Filmemacherinnen der Gegenwart. Ihre Regie- und Drehbucharbeiten erkunden Probleme des Andersseins, fragen aber auch nach neuen Möglichkeiten des Zusammenhalts. Dabei erweitert sich der Blick sukzessive: von einer biedereren Vorstadtwelt zu rauen Banlieues.

Hochgefühle neben Verzweiflung, Albernheit neben Abgeklärtheit. Es geht um Erotik, Sex – und ums Anderssein. Die offen lesbische Sciamma weiss, wovon sie spricht.

In langen, visuell und auditiv sorgfältig komponierten Einstellungen, die oft mit Schärfe und Unschärfe arbeiten und die Handlung auf mehr als einer Ebene spielen lassen, erzählt *La naissance des pieuvres* Coming-of-Age-Geschichten aus weiblicher Innenperspektive, mit einem Blick auf Körper und Körperlichkeit, der immer wieder überraschend und nie voyeuristisch ist, aus heterosexueller, aber auch aus homosexueller Sicht. Floriane, angespannt zwischen Schein und Sein, Anne, das hässliche Entlein und doch mutig und unerschrocken, und Marie, die Hauptfigur des Films, die ihre Gefühle für Floriane weder hinterfragt noch verhehlt und sie doch nicht offen benennen kann. Erwachsene kommen nicht vor im Film – es ist ein Mikrokosmos des Heranwachsens, der in sich schon genug Gegensätze und Widersprüche beinhaltet. Das Wasserballett dient dabei als *Mise en abyme*: Ausdruck höchster Femininität – immer lächeln! – und gleichzeitig Resultat von harter Übung und militärischem Drill. Die Kamera fragmentiert die Choreografien, zeichnet die Bewegungsabläufe in ihrer ganzen Absonderlichkeit, in ihrer Grazie ebenso wie in ihrer Heftigkeit.

#### Sisterhood vor und hinter der Kamera

Schon ihre allererste Regiearbeit war eine Wucht und schaffte es auf Anhieb in die offizielle Auswahl nach Cannes: *La naissance des pieuvres* (2007) – ein Coming-of-Age-Film über drei Mädchen vor dem Hintergrund eines Wasserballett-Trüppchens. Das Script dafür hatte die 1978 geborene Céline Sciamma zum Abschluss ihres Filmstudiums mit Fokus Drehbuch verfasst, als man ihr nahelegte, den Film selbst zu inszenieren, obwohl sie keinerlei Regieerfahrung, ja bislang nicht einmal einen Kurzfilm gedreht hatte.

*La naissance des pieuvres* erzählt authentisch, mit selten gesehener Intensität und fern jeglicher Stereotype vom Aufwachsen dreier fünfzehnjähriger Mädchen in einem Vorort von Paris: in Pontoise, wo Céline Sciamma selbst gross geworden ist. Zu den dreien gehören die schöne Floriane, der Star des Synchronschwimmgrüppchens, frühreif, umschwärmt von allen Jungs und entsprechend beneidet von den anderen Mädchen; die staksige Marie, die unausgesprochen in Floriane verknallt ist und unbeirrt ihren Weg einer Annäherung geht, auch wenn Floriane sie einzig als «beste Freundin» wahrnimmt. Und schliesslich die pummelige Anne, die alles tut, um bei den Jungs zu landen – viel zu enge Jeans anzieht, Stossgebete zum Himmel schickt oder den BH im Garten ihres Schwarms in einer Art Vodooritual vergräbt. Es geht ums erste Mal, um Körper und Körperwahrnehmung, um Anziehung, Liebe, Freundschaft. Es geht um die ersten Schritte ins Erwachsenenalter – wo Glück und Grausamkeit so nah beieinanderliegen,

Die Kamerafrau *Crystel Fournier*, die auch die beiden nächsten Filme Sciammas, *Tomboy* und *Bande de filles*, fotografieren wird, leistet hervorragende Arbeit. Immer wieder schafft sie es, Handlungen aus dem Bild heraus zu entwickeln, Szenerien in ihrer Originalität und auch Skurrilität auf die Leinwand zu bannen – etwa die Garderoben und Duschen, in diesem exponierten Kosmos der Körper, wo sich insgeheim herzerreissende Dramen abspielen. Aber auch die betonkalte Unterführung mit den Autogaragen, bei der Marie als «Alibi» während Florianes Dates ausharrt, oder die futuristisch anmutenden Ricardo-Bofill-Säulen in Cergy-Pontoise, die wie eine Bühne für ein antikes Drama wirken, auf der Floriane ihr verletztes und verletzliches Inneres preisgibt.

Die drei Schauspielerinnen sind dabei alle in ihrer ersten grossen Rolle zu sehen: die grandiose *Pauline Acquart*, die mit wenig Dialog, aber immenser darstellerischer Intensität Wesen und Begehren der grazilen, noch kindlichen Marie packend verkörpert – entrückt an einem weggeworfenen Tüchlein von Floriane schnuppert oder deren angebissenen Apfel fertig isst. Aber auch die mit viel tragikomischem Talent gesegnete *Louise Blachère*, die Anne spielt – und natürlich die betörend schöne *Adèle Haenel* in der Rolle der Floriane, die um ihre Verführungskraft weiss und ihre Fragilität hinter einem betont nonchalanten Auftreten verbirgt. Haenel – seit jenem Film Lebenspartnerin von Sciamma – hat inzwischen eine bemerkenswerte Schauspielkarriere hingelegt und auch in Sciammas neuestem Film, *Portrait de la jeune fille en feu* (siehe S. 26), wieder eine Hauptrolle übernommen.



Ihre Bravour in der Schauspielführung – gerade mit jungen, noch unerfahrenen Darstellerinnen – stellt Sciamma in all ihren Filmen unter Beweis. So auch in ihrem zweiten, *Tomboy*, den sie 2010 in unglaublich kurzer Zeit schrieb und drehte: in nur fünf Monaten mit gerade mal 500 000 Euro und einer nur fünfzehnköpfigen Crew. Nicht zuletzt wollte sie, wie sie schreibt, dem unglaublichen Erwartungsdruck, der auf jedem Zweitlingsfilm einer Autorin lastet, irgendwie entkommen. In *Tomboy* inszeniert sie *Zoé Héran* als zehnjähriges androgynes Mädchen, das soeben an einen neuen Wohnort gezogen ist und sich als «Mikaël» ausgibt. Auch hier verarbeitet Sciamma Autobiografisches, war sie doch in ihrer Jugend selbst ein «garçon manqué».

Mit ihrem faszinierenden Gesicht, ihrem hoch aufgeschossenen Körper, ihrem verhalten-kumpelhaften Gebaren geht *Mikaël/Laure* in der Gruppe spielender Kinder der Wohnblocks durchaus als Junge durch. Eine fein gesponnene Suspense liegt über dem unbeschwerten Geschehen, wissen wir doch nie, wann die Lüge auffliegt und was die Folgen davon sein werden. Fournier hält mit ihrer Kamera das Flimmern des Lichts im Laub, das Spiel von Licht und Schatten im Wald, die vielen physisch dominierten Szenen – der Wettlauf, das Fussballspielen, das Gebalge –, aber auch die stillen Momente von *Mikaël/Laure* fest. Wieder ist es eine eher in komponierten Bildern als in lebhaften Handlungssequenzen umgesetzte Erzählung, daher auch die Entscheidung für eine Fotokamera und gegen eine Handkamera.

#### Female bonding

Der Blick auf die Welt aus der Perspektive von Mädchen, Heranwachsenden, jungen Frauen, das Engagement für ihre Anliegen – sie sind prägend für die Werke Sciammas. Wiederholt zelebriert sie entgegen der Konkurrenz, in der Frauen oft gezeigt werden, das Verbundensein durch Freundschaft und den Zusammenhalt unter Mädchen und Frauen: das «female bonding». «Das Weibliche ist subversiv, eine Gegenkultur, eine Gegengewalt und kann sich entsprechend auch bedrohlich zeigen», meint die Regisseurin in einem Interview zu ihrem dritten Film: *Bande de filles* von 2014. Wieder geht es um Heranwachsende, wieder um einen Vorort von Paris, doch diesmal blickt Sciamma nicht auf die biedere Vorstadtmentalität, die ihre beiden ersten Filme prägte, sondern wendet sich den ghettoähnlichen, vom Recht des Stärkeren geprägten Banlieues zu – und es sind diesmal ausschliesslich schwarze Girls.

Wieder geht es um Identitätssuche, darum, einen Platz in der Gesellschaft zu finden und vor allem, sich als junge Frau in einer machohaften, von Männern dominierten Welt zu behaupten. Sciamma lanciert einmal mehr grossartige Akteurinnen: insbesondere *Karidja Touré* als Protagonistin, welche die sechzehnjährige *Marieme* verkörpert, die sich um ihre beiden jüngeren Schwestern kümmert, während ihre Mutter die Familie mit nächtlicher Putzarbeit durchbringt und

ihr grösserer Bruder sich als Macker aufspielt und sich mit Dealereien durchmauschelt. Als *Marieme* die weiterführende Schule verwehrt wird, findet sie Anschluss an eine Gang dreier Mädchen – *Lady (Assa Sylla)*, *Adiatou (Lindsay Karamoh)* und *Fily (Mariétou Touré)* –, die eng verbunden, auf nicht immer politisch korrekte Art und Weise, die Gegend unsicher machen. «Wir sind schön, wir sind stark, wir sind wichtig»: Sie zelebrieren ihre Selbstermächtigung als junge Frauen und verwehren sich gegen Muster, die ihnen aufgezwungen werden, sei es durch ihr Geschlecht, ihre soziale Klasse, ihre Hautfarbe. Auf eigenen Beinen stehen, das eigene Leben leben, selbst Verantwortung tragen. «Ich tu, was ich will! Wiederhole!», sagt *Lady* zu *Marieme*, als sie dieser befiehlt, den wiederholten (Kontroll-)Anruf ihres Bruders ins Leere laufen zu lassen ...

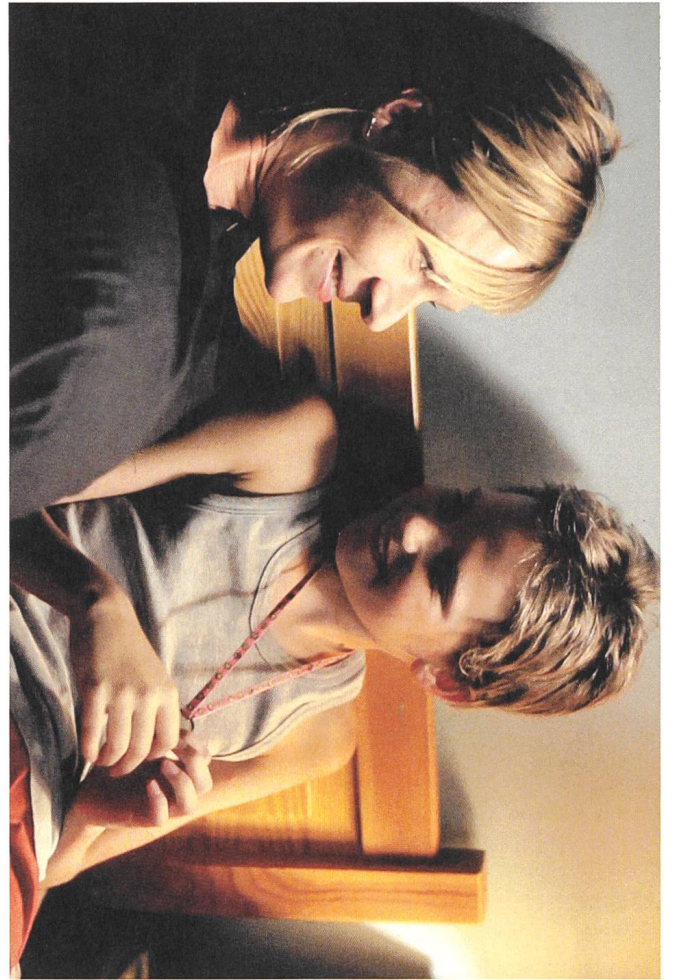
*Bande de filles* zeichnet eine in leuchtendes Nachtblau und Ocker getauchte Welt und setzt erneut faszinierend Körperlichkeit in Szene; nicht nur indem es die geschmeidigen Körper der Hauptfiguren – mal sexy, mal kumpelhaft – ins richtige Licht setzt, sondern auch als Zeichen von «sisterhood», einer feministisch geprägten Solidarität. Besonders eindrücklich und mitreissend in einer traumähnlich inszenierten Szene, in der die Girls überschwänglich und glücklich im blauen Licht zu einem Song von *Rihanna*, «*Diamonds*», tanzen, um schliesslich zusammengekuschelt auf dem grossen Bett im gemieteten Hotelzimmer einzuschlafen.

Ihr Faible für die Befindlichkeit Heranwachsender und ihr Geschick mit unkonventionellen Dramaturgien und authentisch wirkenden Dialogen – musterhaft dafür die Sprach-Battles in *Bande de filles* – liessen Sciamma in der Filmwelt zu einer Expertin für Coming-of-Age-Geschichten werden. So verantwortet sie nicht zuletzt das Drehbuch des viel gefeierten Schweizer Animationsfilms *Ma vie de courgette* von *Claude Barras* sowie jenes von *Quand on a 17 ans*, eines Adoleszenz-dramas von *André Téchiné*. Ihr erzählerisches Talent ist unbestritten – auch in ihrem neusten Film, *Portrait de la jeune fille en feu*, das sie in diesem Jahr in Cannes im offiziellen Wettbewerb präsentierte. «Ich habe es wohl verpasst, meine Karriere als Drehbuchschreiberin zu einem Ende zu bringen», kommentierte sie die Auszeichnung in Cannes, der ihr wunderbares Historiendrama «nur» mit dem Preis für das beste Drehbuch prämierte – und nicht mit einer Auszeichnung, die sie endlich auch gebührend in ihrem Schaffen als Regisseurin würdigen würde. Aber die heute erst Vierzigjährige, ganz und gar eigenwillige und erfolgreiche Filmemacherin und Autorin hat ja noch viel Zeit, um ihr engagiertes Werk weiterzuführen. x





Portrait de la jeune fille en feu



Tomboy



Ma vie de courgette

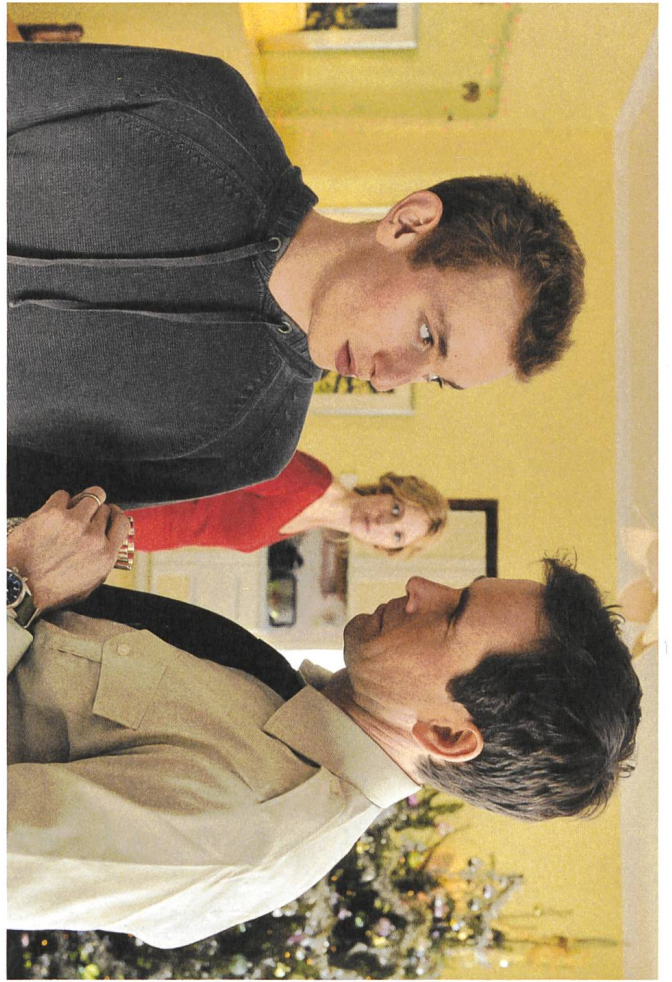


Quand on a 17 ans





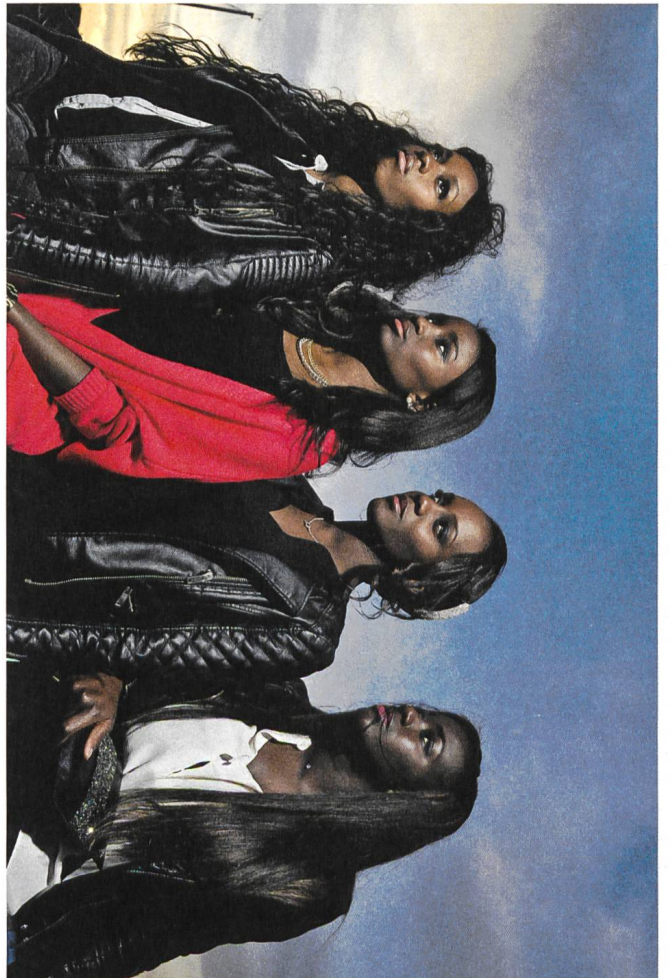
Ma vie de courgette



Quand on a 17 ans



Tomboy



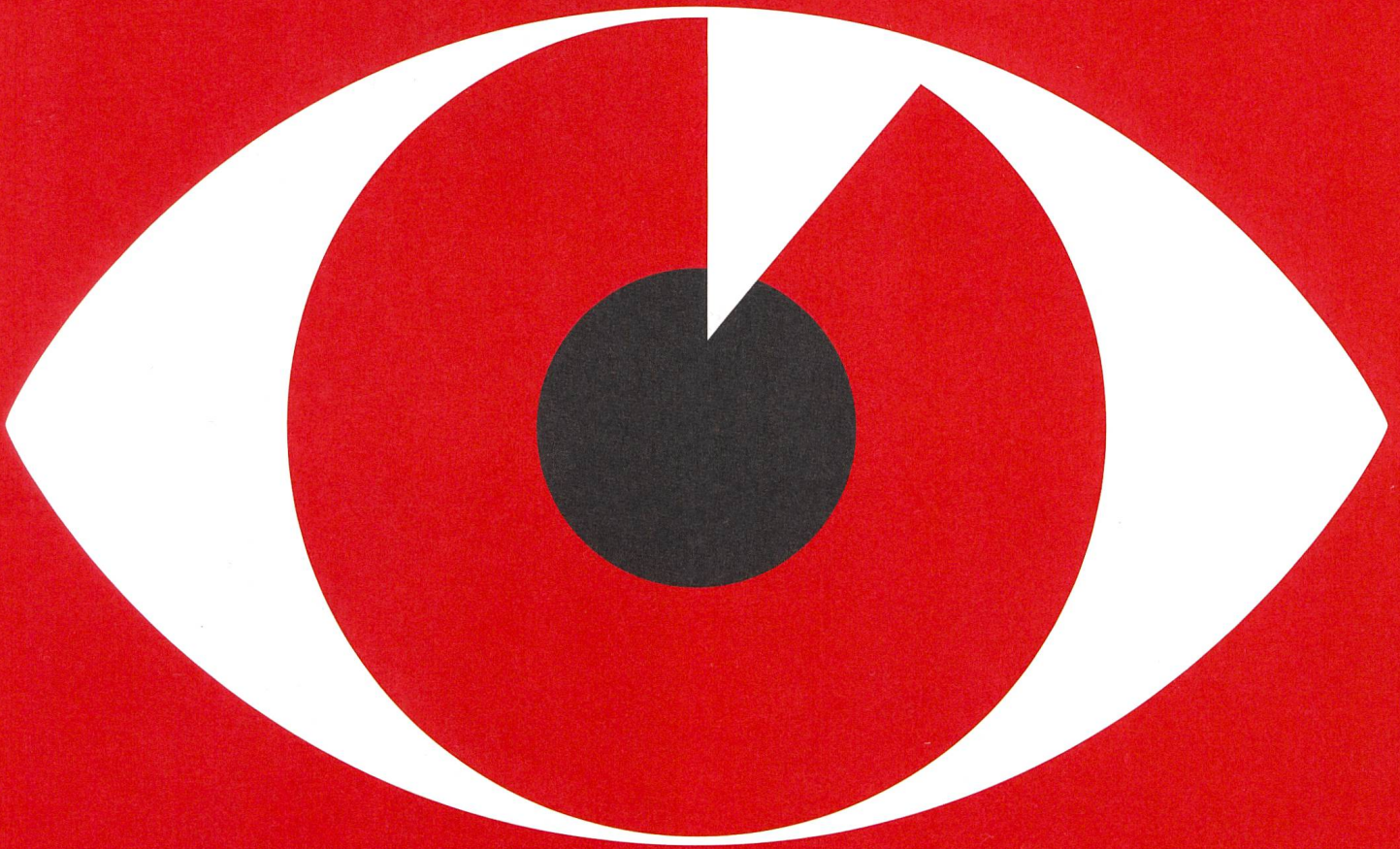
Bande a filles



# DOK LEIPZIG

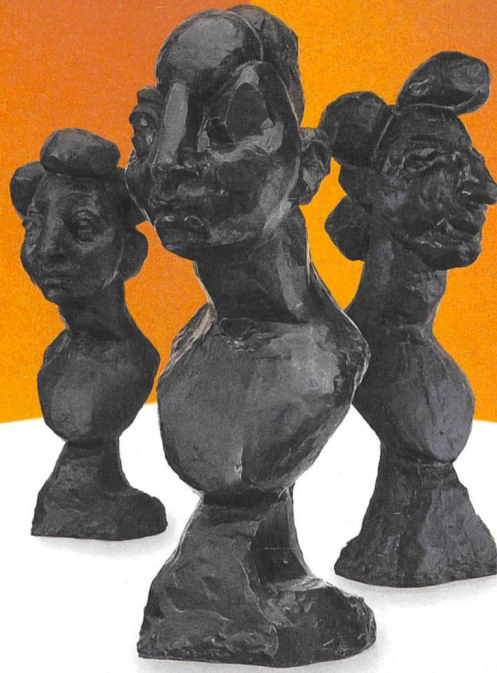
INTERNATIONALES LEIPZIGER FESTIVAL  
FÜR DOKUMENTAR- UND ANIMATIONSFILM

28.10. – 3.11.2019





KUNSTHAUS ZÜRICH  
30.8. – 8.12.19



# MATISSE METAMORPHOSEN

CREDIT SUISSE  
Partner Kunsthaus Zürich

Elisabeth  
Weber  
Stiftung

Die Ausstellung entstand in Kooperation  
mit dem Musée Matisse, Nizza.

Anzeige

**THEATER**

DIE NEUE  
INSZENIERUNG  
VON PHILLIPP  
STÖZL

# ANDERSENS ERZÄHLUNGEN

URAUFFÜHRUNG/AUFTRAGSWERK  
PREMIERE AM 27. SEPTEMBER 2019,  
GROSSE BÜHNE  
SCHAUSPIELOPER VON JHEREK BISCHOFF  
(MUSIK) UND JAN DVORÁK (TEXT)  
MUSIKALISCHE LEITUNG: THOMAS WISE  
INSZENIERUNG: PHILIPP STÖZL  
ES SPIELT DIE BASEL SINFONIETTA.

EINE KOPRODUKTION DES THEATER BASEL MIT DEM  
RESIDENZTHEATER MÜNCHEN

BILLETTKASSE +41 (0)61 295 11 33  
Weitere Informationen und Termine:  
[www.theater-basel.ch/andersens-erzaehlungen](http://www.theater-basel.ch/andersens-erzaehlungen)

# BASEL

Anzeige

# GLADIATOR

## DIE WAHRE GESCHICHTE

22. SEPTEMBER 2019  
BIS 22. MÄRZ 2020

In Kooperation mit:

Kanton Basel-Stadt | AUGUSTA RAURICA | Museo Archeologico Nazionale di Napoli

AB Antikenmuseum Basel  
und Sammlung Ludwig

Anzeige



## Reife Leistung

Film Von *Melissa McCarthy* ist man eher Deftiges gewohnt, weshalb ihr das undankbare Image der Ulknudel anhängt. In *Marielle Hellers Can You Ever Forgive Me?* setzt sie einen ganz anderen Akzent: Souverän verkörpert sie die lesbische Schriftstellerin Lee Israel, die im New York der Neunzigerjahre zur Betrügerin wurde, indem sie Briefe berühmter Künstler\_innen fälschte. Das ebenso stille wie feinfühliges Porträt einer Verkannten und Einsamen überzeugt auf ganzer Linie. (phb)



→ *Can You Ever Forgive Me?* (Marielle Heller, USA 2018). Anbieter: Twentieth Century Fox Home Entertainment (engl. mit dt. UT)

## Mr. Cab Driver

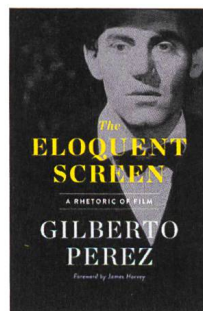
Comic Vincent ist Taxifahrer, aber weder ein durchgeknallter Travis Bickle, noch der rassistische Mr. Cab Driver in Lenny Kravitz' Song. Er ist die gute Seele des nächtlichen Münchens. Er hilft betrunkenen Frauen, rettet Prostituierte, ärgert sich aber über die ungehobelten Oktoberfestgäste, die gutes Geld einbringen. Eines Tages verschwindet seine sechzehnjährige Tochter. *Frank Schmolkes* «Nachts im Paradies» ist eine rasante Fahrt durch die Grosstadtunterwelt und zeigt das nicht ganz einfache Leben der Taxifahrer\_innen. (gp)



→ Frank Schmolke: *Nachts im Paradies*. Zürich: Edition Moderne, 2019. 352 Seiten. CHF 35, € 29.80

## Filmische Tropen

Buch Dass Film und seine projizierten Bilder ein «material ghost», ein materielles Gespenst seien, mit diesem scheinbaren Titelparadox seines ersten Buches ist *Gilberto Perez* bekannt geworden. Er war in einem emphatischen Sinn Filmkritiker, ein *close watcher* durch die Filmgeschichte, zu bescheiden für das aufgeladene Theorielabel. Dass seine Texte, seine Kritiken aber durchaus an einer Theorie des Films gearbeitet haben, davon zeugt das posthum erschienene zweite Buch: Eine «Rhetorik des Films» schreibt «The Eloquent Screen», eine Lehre seiner rhetorischen Figuren und Kommunikationsweisen. Alte Schule ist das, gewiss, aber eine, in der sich viel lernen und entdecken lässt. Jetzt schon eins der Filmbücher des Jahres. (de)



→ Gilberto Perez: *The Eloquent Screen: A Rhetoric of Film*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2019. 448 Seiten. CHF 35, € 29,46

## California Blanc

Film Eine nicht ganz geheime und ziemlich integrative Loge im spätindustriellen Long Beach, Südkalifornien; ein ehemaliger Surfer und Poolreiniger, der im «Orden» des Luchses sein «spirituelles» Zuhause findet und einige Mentoren, Freund\_innen dazu; seine *no-nonsense*-Schwester, ein Modell für Wut und Würde im Zeitarbeitsbullshit. Eine Serie über Verschuldung, Gig Economy, lachhafte Konspirationen und unwahrscheinliche Solidargemeinschaften, über Amerika 2008 ff. Glück ist Schuldenfreiheit oder gleich ein neues Währungssystem, der *lemon standard*. Auch wenn beides nur kurz währt. *Lodge 49* ist die vollste und schönste Serie derzeit, ein kleines Wunder avanciertester Ambitionslosigkeit. (de)



→ *Lodge 49* (Jim Gavin, AMC, USA, seit 2018). Die zweite Staffel läuft seit Anfang August und ist in Europa über Amazon Prime zu sehen.



# Umbruch und Anfang

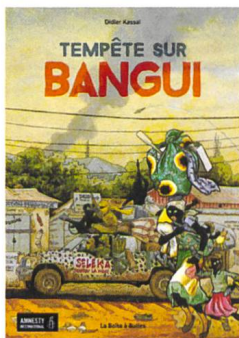
Ringvorlesung Vor dreissig Jahren, am 1. August 1989 – nicht ahnend, dass in der Schweiz an diesem Tag alle Bürotüren geschlossen bleiben – kam Prof. *Christine Noll Brinckmann* in Zürich an und gründete das Seminar für Filmwissenschaft. Damit öffnete sie Generationen von Studierenden die Augen und Ohren für die Wunder des Films und die Türen zu einer wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit diesem. Das Seminar feiert sein Jubiläum mit einer öffentlichen Ringvorlesung, die sich mit ihrem Gründungsjahr und zugleich einem Jahr des historischen und gesellschaftspolitischen Umbruchs beschäftigt. (tf)



→ 1989: Bewegungen, Impulse, Umbrüche. Donnerstags, 19.09. – 12.12.2019, 17.00 Uhr Vortrag, 18.30 Uhr Filmvorführung, Filmpodium, Zürich

# Vergessener Krieg

Comic Die Folgen des Kriegs in der Zentralafrikanischen Republik vor fünf Jahren sind heute noch deutlich spürbar. *Didier Kassai* schildert in «Tempête sur Bangui» seine persönliche Auseinandersetzung mit der Gewalt und den politischen Wirren des Bürgerkriegs. Der Überlebenskampf ist sachlich dargestellt, sich selbst und seine Landesgenossen zeichnet Kassai in kolonialistisch-rassistischer Manier mit Kulleraugen und dicken, roten Lippen. Ein wichtiges Zeitzeugnis einer vergessenen humanitären Katastrophe. (gp)



→ Didier Kassai: Tempête sur Bangui, Vol. 1 & 2. Saint Avertin: La Boîte à Bulles, 2015–2018. 152/176 Seiten. CHF 44,90, € 24

# Stand der Dinge

Film *Romuald Karmakar* ist, neben vielem anderen, der wichtigste Kinochronist der Technoszene. Sein neuester Dokumentarfilm *Denk ich an Deutschland in der Nacht* zieht Bilanz: Was ist im Produktionsjahr 2017 der Stand in Sachen elektronischer Tanzmusik? Was ist aus der einstigen Aufbruchstimmung im synthetischsten aller Musikgenres geworden? Die Helden von einst sind älter geworden, aber nicht unbedingt müde. Mal esoterisch versponnen, mal pragmatisch abgezockt stehen Star-DJs wie *Ricardo Villalobos* und *Roman Flügel* Karmakar Rede und Antwort. Dazwischen Aufnahmen aus den Clubs, vor allem in Totalen: ein Meer aus schwitzenden Leibern, zu Wellen aufgerauht von pumpenden Beats. (lf)



→ Denk ich an Deutschland in der Nacht (Romuald Karmakar, Deutschland 2017). Verfügbar auf iTunes

# stumm buchstabensuppe lesen

Buch «stumm filme schauen und alles wird möglich», schreibt *Sissi Tax* in einer von 54 Miniaturen, die Fragen danach umkreisen, was die stumm Schauenden mit den Filmen anstellen, was die Filme mit den stumm Schauenden anstellen, und was beide gemeinsam, die stumm Schauenden und die Filme, mit der Sprache anstellen, die, wenn sie der schreibenden Kinogängerin Tax unter die Finger kommt, aufhört, ein Ordnungssystem zu sein, und zu einer denkenden Buchstabensuppe wird. «stumm filme schauen» lesen und alles wird möglich. (lf)



→ Sissi Tax: stumm filme schauen. Wien: Schleibrügge, 2019. 66 Seiten. € 14,60

# Königlicher Kinderhandel

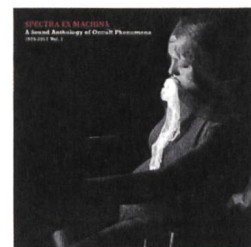
Film Aus politischem Kalkül werden 1721 zwei Kinderehen arrangiert: zwischen dem König von Frankreich (11) und der Infantin von Spanien (4!) sowie zwischen dem spanischen Thronfolger (14) und einer französischen Prinzessin (12). Doch die Rechnung der Hofstrategie geht nicht auf, denn die Kinder verhalten sich nicht wie vorgesehen. Aus dieser grotesken historischen Randnotiz formt *Marc Dugain* mit *L'échange des princesses* das subtile Sittenbild einer Gesellschaft, hinter deren höfischer Etikette sich menschliche Abgründe auftun. (phb)



→ L'échange des princesses (Ein königlicher Tausch) (Marc Dugain, F/B/GB 2017). Anbieter: Alameda (franz. mit dt. UT)

# Ghost Sounds

Sound Das belgische Plattenlabel Sub Rosa hat sich der elektronischen Avantgarde verschrieben. Das aber ist ein dehnbare Genre, in dem auch Vorläufer, Einflüsse, Randständiges Platz haben, wie etwa die Klänge und Musik aus *Apichatpong Weerasethakuls* Filmen. Oder eine Klanggeschichte okkulturer Phänomene, die in drei Teilen veröffentlicht werden soll. Der erste ist jetzt erschienen, Tondokumente aus der Geschichte des Spiritismus, der Heimsuchungen und Besessenheiten, von *Arthur Conan Doyle's* berühmter später Spiritismusverteidigung bis zum Exorzismus an der Studentin *Anneliese Michel* in *Klingenberg* (siehe *Requiem* von *Hans-Christian Schmid*). Für die heimischen historischen *hauntings*. (de)



→ Spectra Ex Machina: A Sound Anthology of Occult Phenomena, 1920–2017, Vol. 1. Sub Rosa, 2019. Vinyl und CD mit 20 Seiten Booklet





Ta'ang (2016) Regie: Wang Bing

Verlag Filmbulletin  
Diensterstrasse 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  
Moonlight (2016),  
Regie: Barry Jenkins

Mitarbeiter / innen dieser Nummer  
Olga Baruk, Johannes Binotto, Katrin  
Doerksen, Daniel Eschkötter (de), Wolfgang  
Fuhrmann, Stéphane Gobbo, Julian Hanich,  
Oswald Iten, Kristina Köhler, Michael Ranze,  
Doris Senn, Stefan Volk, Nadine Wietlisbach,  
Julia Zutavern, Philipp Brunner (phb), Giovanni  
Peduto (gp)

Fotos  
Wir bedanken uns bei:  
Agora; Ascot Elite; Cinémathèque suisse,  
Dokumentationsstelle Zürich; Cinémathèque  
suisse, Photothèque, Penthaz; Cineworx;  
Fredetic; DCM Film; HBO; Kino Palatin, Mainz;  
Look Now!; netflix; NFP; Filmcoopi Zürich;  
Praesens Film; Sister Distribution; trigon-film;  
Vinca Film; Xenix Filmdistribution.

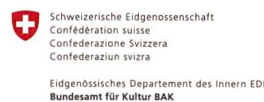
Vertrieb Deutschland  
Schüren Verlag, Marburg  
www.schueren-verlag.de

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

© 2019 Filmbulletin  
61. Jahrgang  
Heft Nummer 381 / September 2019 / Nr. 6  
ISSN 0257-7852



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



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

prohelvetia



50° 00' 05.9" N 8° 15' 49.3" O

## Kino Palatin, Mainz

Auch Kinos können so etwas wie einen sozialen Abstieg erleben. Bevor sie endgültig abgerissen, zu Ladenlokalen oder Lagerhallen umfunktioniert werden, durchlaufen sie verschiedene Lebenszyklen – darunter häufig die Nutzung als Sex- und Pornokino. Das Lichtspieltheater, in das man einst zum gediegenen Filmabend ging, wird dann zum zwielichtigen Ort – und verschwindet im Handumdrehen von der kulturellen Agenda.

Das Mainzer Kino Palatin kann in dieser Hinsicht als spannender Sonderfall gelten, denn die Sphären von Programm- und Pornokino waren hier nicht immer klar voneinander getrennt. Erbaut wurde es 1962 von den Betreibern der Gastwirtschaft «Weinels Weinstube», die das «Scala» – so der damalige Name – als Kinosaal mit 450 Sitzplätzen bespielten. Mit dem Umbau des grossen Kinosaals in vier kleinere zu Beginn der Achtzigerjahre folgte die eigenwillige Umnutzung: In drei Sälen liefen Sexfilme, B-Pictures und Pornos; im vierten Saal war das Programmkino Atlantis untergebracht, das Filmklassiker und Independentfilme zeigte. Wer sich einen Experimentalfilm ansehen wollte, kam an den Vitrinen mit den Sexfilmplakaten vorbei. Theoretisch konnten sich Zuschauer\_innen noch kurz vor Beginn der Vorführung entscheiden, ob sie einen Sexfilm oder doch lieber einen Filmklassiker sehen wollten. Gleichzeitig kann man sich vorstellen, dass die räumliche Nähe Besucher\_innen mitunter auch peinliche Begegnungen bescherte. Ungewöhnlich an der Geschichte des Kinos ist jedenfalls, dass die Pornonutzung das Kino nicht endgültig in die Schmutzdelecke abdrängte. In den Neunzigerjahren fungierte es wieder als reguläres,



wenn auch wenig erfolgreiches Kino unter dem schlichten Namen «City».

Heute ist von der Geschichte dieser kuriosen Kohabitation kaum noch etwas zu spüren. 2008 übernahm eine Gruppe frisch diplomierter Mediengestalter\_innen und Filmwissenschaftler\_innen das Kino; sie taufte es mit Lokalkolorit «Palatin» und verpasste ihm einen radikalen Imagewechsel. Das Kino soll nun fernab aller Nostalgie ein «zeitgenössisch relevantes» und «kulturell kompetentes» Kino sein. Das sei nicht nur als Abgrenzung zu den Multiplexkinos, sondern auch als Gegenposition zu Grossmedienunternehmen wie Netflix zu verstehen, die den Film zu einer «Angelegenheit für Stubenhocker und Elektromarktbildschirme» machen, sagt *Jochen Seehuber*, einer der Betreiber. Gerade die drei kleinen Säle, die einst Intimität für die Sexfilme herstellten, ermöglichen ein vielfältiges Programm jenseits des Mainstreams: Kleinere Arthouseproduktionen laufen hier neben den Filmen von Tarantino, von Trier und Almodóvar. Viele Filme werden sowohl in der synchronisierten Fassung als auch in der Originalversion gezeigt – was in Deutschland abseits der Metropolen keine Selbstverständlichkeit ist. «Kino für Mainz» steht in grossen Lettern über dem Eingang – das Kino soll die kulturelle Landschaft der Stadt bereichern. So organisiert das Team des Palatin zu ausgewählten Terminen Lesungen, Konzerte und Gespräche mit Filmschaffenden.

Auch die vor einem Jahr umgestalteten Räumlichkeiten demonstrieren den Anspruch eines «kulturell kompetenten» Kinos. Foyer, Gänge und Kinosaale sind nun reduziert in Weiss und Schwarz gehalten – das verleiht dem alten Kinobau eine moderne Note. Im grossen Saal sind die Wände und Sitze

komplett schwarz. Das lässt an Peter Kubelkas Idee eines «unsichtbaren Kinos» denken, in dem die Raumgestaltung so wenig wie möglich vom Filmerleben ablenkt. Und dennoch – so ganz wird das Palatin seine besondere Geschichte nicht los. In einem der kleinen Säle blinzeln die Retrowandleuchten den Besucher\_innen zu, als wollten sie sie an die ungewöhnliche Vergangenheit des Hauses erinnern.

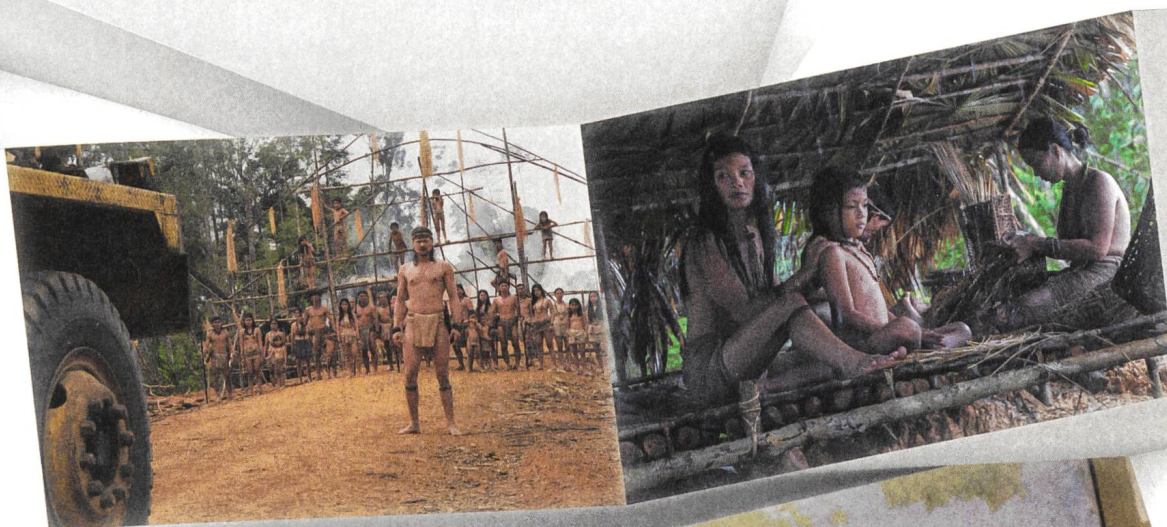
Kristina Köhler



# ZÜRICH FILM FESTIVAL

26.09. – 06.10.2019

**ERÖFFNUNGSFILM:**  
**BRUNO MANSER – DIE STIMME  
DES REGENWALDES**  
Niklaus Hilber



FÜR DEN SCHWEIZER FILM

SRG SSR





69 Internationale Filmfestspiele Berlin Sélection Hors Compétition

CATHERINE DENEUVE KACEY MOTTET KLEIN OULAYA AMAMRA

# L'ADIEU À LA NUIT

EIN FILM VON ANDRÉ TÉCHINÉ

CURIOSA BELLINI arte OF L'ÉCART FILMS OCS france+tv distribution AB 26.9. IM KINO

69 Internationale Filmfestspiele Berlin Perspektive Deutsches Kino Eröffnungsfilm

# easy love

Ein Film von Tamer Jandali

Ein Glanzpunkt, nicht nur wegen der Höhepunkte. Tagesspiegel

AB 24.10. IM KINO



39 Days FILM KUNST FESTIVAL ZÜRICH  
Deutscher Filmförderfonds FFA  
WDR EURIM  
Lichtblick Film  
wide MEDIA  
german films XENIX