

Objekttyp: **Issue**

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

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

Heft 382

PDF erstellt am: **19.07.2024**

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.

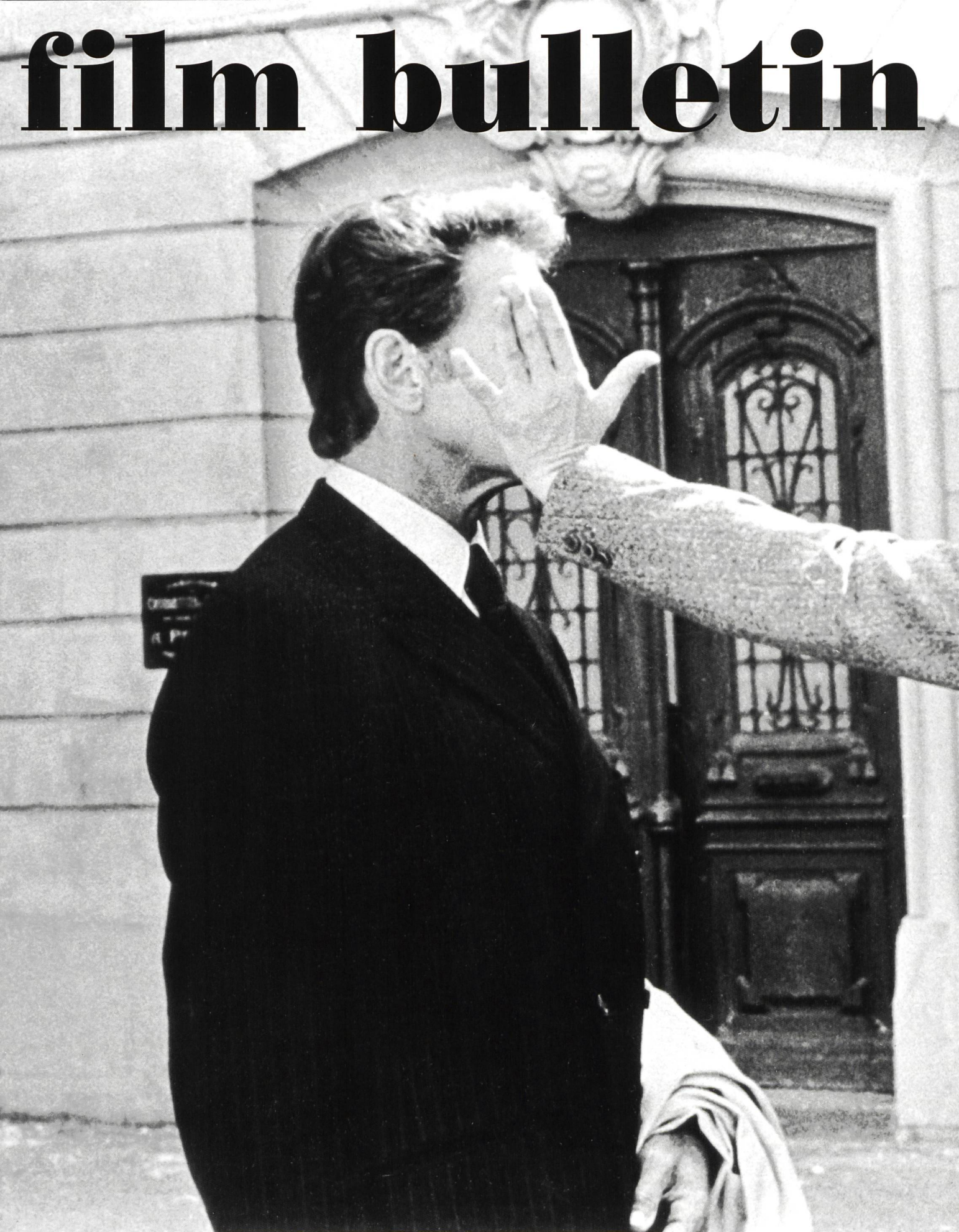
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen 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
Nº7/2019
filmbulletin.ch

Mit offener Hand –
Eine kleine Kinogeschichte
der Ohrfeige

Stoffliche Übertragung –
Wang Bings biografisches
Dokumentarfilmschaffen



ROLEX UND DIE FILMKUNST

Die Welt von Rolex ist voller Geschichten von anhaltender Exzellenz. James Cameron, Martin Scorsese, Kathryn Bigelow und Alejandro G. Iñárritu haben die Welt des Kinos auf legendäre Art geprägt. Mit ihrer einzigartigen Vision, kreativen Bildsprache und brennenden Leidenschaft für die filmische Erzählkunst sind sie für die nächste Generation von Filmemachern eine Quelle der Inspiration. Das Werk dieser mit dem Oscar® ausgezeichneten Regisseure wird die Filmkunst noch viele Jahre beeinflussen. Dies ist eine Geschichte von anhaltender Exzellenz. Eine Geschichte aus der Welt von Rolex.

#Perpetual



EXKLUSIVER ZEITGEBER DER
ACADEMY OF MOTION PICTURE
ARTS AND SCIENCES



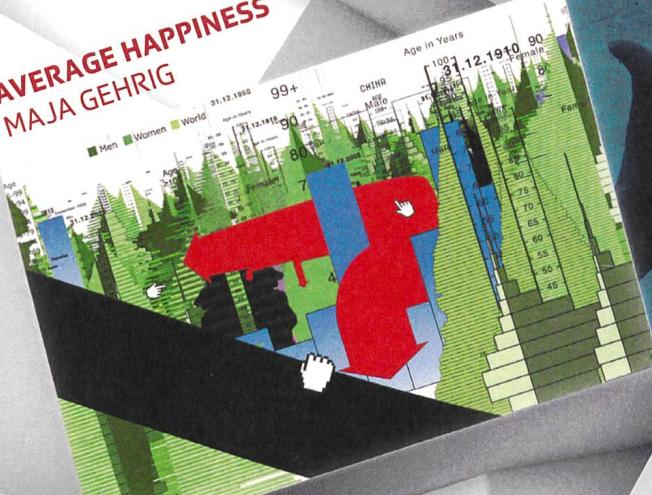
OYSTER PERPETUAL DATEJUST 41


ROLEX



23. Internationale Kurzfilmtage Winterthur
5.–10. November 2019

AVERAGE HAPPINESS
MAJA GEHRIG



ZENITH
CAMILLE TOMATALA



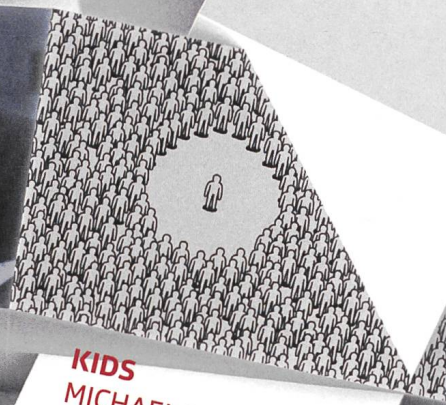
STILL WORKING
JULIETTA KORBEL



NACHTS SIND ALLE KATZEN GRAU
LASSE LINDER



KIDS
MICHAEL FREI



DRACHENHÖHLE
LYNN GERLACH



WARUM SCHNECKEN KEINE BEINE HABEN
ALINE HÖCHLI



FÜR DEN SCHWEIZER FILM

SRG SSR

Noch einmal anders

Eigentlich ist Bill Murrays misanthrope Figur in *Groundhog Day* schon genug gestraft: Der arrogante Wetterpräsentator ist dazu verdammt, den gleichen Tag immer und immer wieder zu erleben. Was dabei seine Pein ist, dass er nämlich als Einziger nicht vergisst, was er am letzten gleichen Tag erlebt hat, ist auch sein Glück: Er kann aus seinen Fehlern lernen und bekommt immer wieder eine Chance, es im Leben besser zu machen. Und so versucht er, möglichst viel über seine Kollegin herauszufinden, um ihr Herz zu erobern. Doch an irgendeinem Punkt bei seinen wiederholten Annäherungsversuchen macht er einen Fehler, und sie quittiert diesen empört mit einer Ohrfeige. In einer Montagesequenz kondensiert der Film seine vergeblichen Versuche auf die Aneinanderreihung vieler schmerzhafter Ohrfeigen.

Ohrfeigen wiederholen sich aber nicht nur in diesem Film, der sie gleich zu einer Ohrfeigenorgie montiert, vielmehr ist dies ein Motiv, das in der Filmgeschichte unzählige Wiederholungen und Variationen erlebt. «Motiv» ist zwar ein Konzept in der Filmwissenschaft, das fließende Grenzen «zu verwandten Begriffen wie Stoff, Materie, Thema, Figur, Schema und Stereotyp» aufweist, wie Christine N. Brinckmann, Britta Hartmann und Ludger Kaczmarek in ihrem Buch «Motive des Films. Ein kasuistischer Fischzug» schreiben, doch all diesen Konzepten ist gemeinsam, dass sie identifiziert, zitiert, variiert und gesteigert werden können. Die Verwendung eines Motivs pflanzt sich über die Filme hinweg fort und verändert sich gleichzeitig.

Gerhard Midding hat sich der Ohrfeige im Film angenommen und endlich ein selten beschriebenes Motiv in einer kleinen Filmgeschichte zusammengefasst. Er entdeckt unter anderem seltsame Vorlieben von Regisseuren und identifiziert den kurzen Ausbruch von Gewalt in Filmen als dramaturgischen Impulsgeber.

Dass Wiederholung und Variation auch Teil des künstlerischen Prozesses sind, der Entwicklung einer Handschrift oder einer Methode, einer Herangehensweise, macht klar, wie wichtig der Blick von einem Werk zurück in der Geschichte, links und rechts zu verwandten Filmen oder innerhalb des Werks eines Filmemachers oder einer Filmemacherin ist. *Lukas Foerster* betrachtet in den Filmen des chinesischen Dokumentarfilmers Wang Bing dessen Kameraarbeit genauer. Diese ist wesentlich für die Beziehungen zu seinen Protagonist_innen und für die Erkundung von deren Lebenswelten. Als blickende Entität ist sie selbst Teil dieser Welt. Dabei stellt sich immer wieder die Frage, wessen Blick uns Wang Bings bis zu neun Stunden lange Filme eigentlich vermitteln. Einerseits ist er oft körperlich spürbar als Träger der Kamera und Blickender, andererseits ist die Kamera sozusagen von einem Subjekt befreit und verselbstständigt. Wang Bings Filme halten jedoch immer fest, was langsam verschwindet. Sie sind das Gedächtnis einer nicht gern gesehenen Seite der chinesischen Geschichte.

Tereza Fischer



Two Weeks in Another Town (1962) Regie: Vincente Minnelli



Chinatown (1974) Regie: Roman Polanski

Mit offener Hand

S. 6–15 Essay
von Gerhard Midding

Eine kleine Kinogeschichte der Ohrfeige

Kritiken

S. 24

African Mirror von Mischa Hedinger

Friederike Horstmann

S. 27

Where We Belong von Jacqueline Zünd

Tereza Fischer

S. 28

La cordillera de los sueños von Patricio Guzmán

Dominic Schmid

S. 30

Madame von Stéphane Riethauser

Michael Kienzl

S. 31

The Report von Scott Z. Burn

Marius Kuhn

S. 35

Roubaix, une lumière von Arnaud Desplechin

Daniel Eschkötter

S. 36

Les hirondelles de Kaboul von Zabou Breitman, Eléa Gobbé-Mévellec

Christian Gasser

S. 39

Atlantique von Mati Diop

Philipp Stadelmaier

S. 42

Le jeune Ahmed von Jean-Pierre und Luc Dardenne

Lukas Foerster

Stoffliche Übertragung

S. 50–59 **Essay**
von Lukas Foerster

Wang Bings biografisches Dokumentar- filmschaffen



'Til Madness Do Us Part (2003) Regie: Wang Bing

Rubriken

S. 3 **Editorial**

Noch einmal anders

Tereza Fischer

S. 17 **Filmbildung**

«Ohne historische Kenntnisse
würde die Forschung sozusagen
an Alzheimer leiden»

Gespräch mit Margrit Tröhler

Tereza Fischer

S. 18 **Close-up: Gone With the Wind**

Brennender Stern, Loch im Film

Johannes Binotto

S. 20 **Porträt**

Julie Delpy:

unvermutete Abgründe

Stephan Ahrens

S. 22 **Cinéma romand: Les particules**

Adoleszentes Taumeln

Stéphane Gobbo

S. 44 **Graphic Novel: Riad Sattouf**

Im besten Sinn kindlich

Christian Gasser

S. 46 **Festival: San Sebastián**

**Von Francos Gespenstern und
reumütigen Terroristen**

Jone Karres Azurmendi

S. 48 **Schreiben über Film**

«Cursed with living in
interesting times»

Gespräch mit Kenneth Turan

Andreas Scheiner

S. 61 **Kurz belichtet**

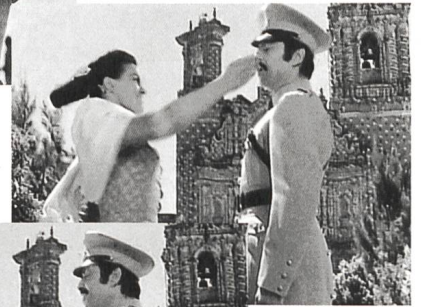
**Bücher, Comics, Filme,
Serien, Soundtracks**

S. 64 **Geschichten vom Kino**

Le Louxor, Paris

Kristina Köhler

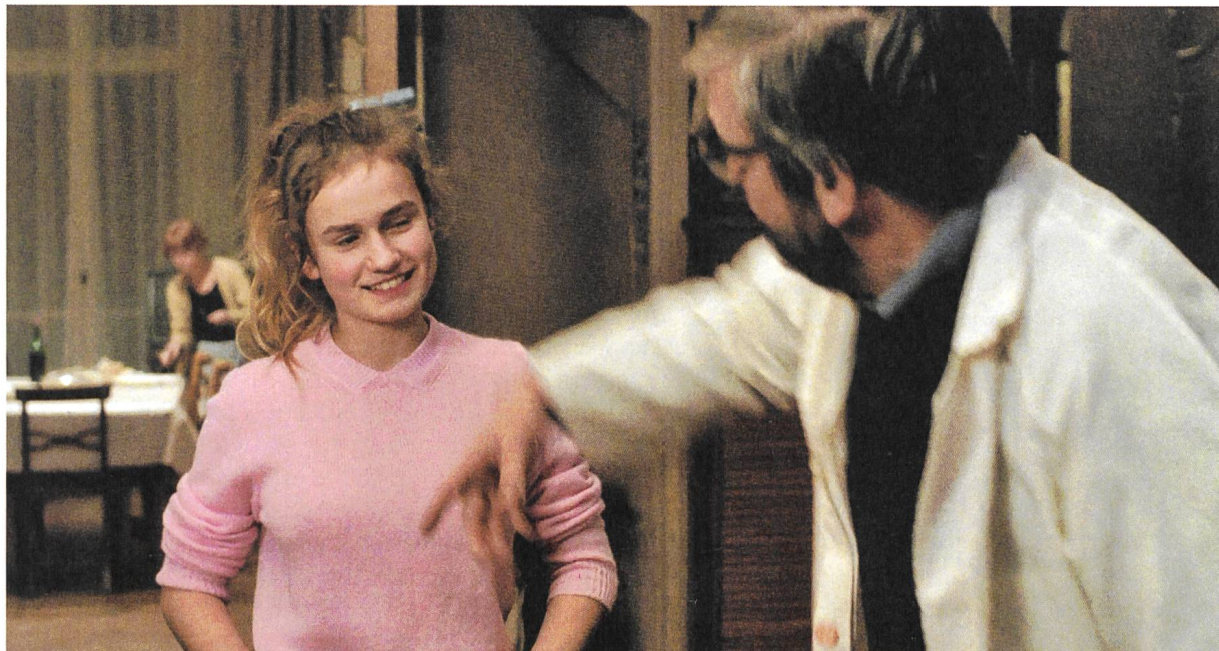
Mit offener Hand



Gerhard Midding

Enamorada (1946) Regie: Emilio Fernández

Eine kleine Kinogeschichte der Ohrfeige



À nos amours (1983) Regie: Maurice Pialat

Verabreicht wird sie aus den unterschiedlichsten Gründen, viel wichtiger ist aber, was auf sie folgt. Die Ohrfeige ist ein selten thematisiertes, aber faszinierendes Objekt des Kinos – weil sie, dramaturgisch betrachtet, einen unwiderstehlichen Ansporn darstellt und gleichzeitig an unseren Vorstellungen von Sittlichkeit rührt. Und sie ermöglicht einen originellen Zugang zur Filmgeschichte, denn es wurde immer wieder ganz unterschiedlich geohrfeigt.

Da er ein diskreter Mensch war, ist wenig bekannt, dass Claude Sautet neben seiner Karriere als Regisseur noch ein geheimes Leben als Skriptdoktor für befreundete Filmemacher führte. Louis Malle, Philippe de Broca, Jean-Paul Rappeneau und andere schätzten sein natürliches Verständnis für Drehbuchprobleme. Wenn sie mit einer Szene nicht weiterkamen, hatte er meist eine Lösung parat. Er wusste genau, welchen dramaturgischen Impuls sie brauchten. Nichts schien ihm besser geeignet als eine Ohrfeige, um eine Situation aus ihrer Erstarrung zu lösen und ihr frischen Elan zu geben. Sie ist ein Überraschungsmoment, das die Betroffenen aus der Fassung und eine Szene aus ihrem bisherigen Gleichgewicht bringt. Gelegentlich braucht sie den Nachdruck der Wiederholung, aber unweigerlich markiert sie einen Wendepunkt. Sie mag brüsk erscheinen, doch flüchtig ist ihre Wirkung nicht. Die Machtverhältnisse müssen nach dieser Provokation neu ausgehandelt werden. Die Ohrfeige klärt, was in der Luft liegt, aber noch nicht die Situation. Da man selten von ihr ohnmächtig wird, stellt sie eine Aufforderung dar, umgehend zu reagieren. Sie ist, dramaturgisch gesehen, ein unwiderstehlicher Ansporn.

Da Sautet ein verschwiegener Koautor war, werden wir wahrscheinlich nie erfahren, welchen Szenen er auf diese Weise eine neue Dynamik verlieh. In seinen eigenen Regiearbeiten mangelt es nicht an Ohrfeigen. Zwar hatte der Hauptdarsteller seiner frühen Gangsterfilme, Lino Ventura, bemerkenswerte

Hemmungen, Frauen zu schlagen. Aber in Sautets späteren Gesellschaftsmelodramen tritt sie mehrfach auf den Plan: Der blutige Frauenhasser Michel Piccoli ohrfeigt seine Frau Marie Dubois in *Vincent, François, Paul ... et les autres* und der Macho Claude Brasseur ohrfeigt in *Une histoire simple* einmal Romy Schneider. Das sind hervorgehobene, stets zwiespältige Momente, in denen Verachtung oder Wut zutage treten. In seinem vorletzten Film *Un cœur en hiver* jedoch wird die Ohrfeige zu einer ebenso emotionalen wie moralischen Geste, in der sich nicht nur Wut, sondern Empörung ausdrückt. Als Emmanuelle Béart sie Daniel Auteuil vor dem Publikum ihres Stammbistros gibt, stellt sie damit seine emotionale Feigheit vor aller Welt bloss. Sie erteilt ihm die Quittung dafür, wie kaltblütig er mit ihren Gefühlen gespielt hat. Keine Ohrfeige bei Sautet sitzt so sehr wie diese. In der Regel ist es ohnehin interessanter, wenn eine Frau sie austeilt.

Tour d'Horizon

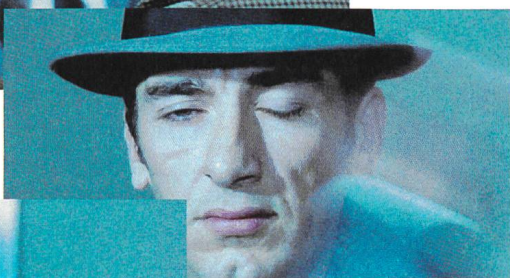
Meist ist die Ohrfeige auf der Leinwand eine impulsive Handlung. Dennoch wohnt ihr ein Hemmnis inne, ein Zögern. Sie ist keine blutrünstige Gewalt. Im Vergleich zum Faustschlag ist sie die überlegtere Wahl. Während dessen Beweggründe in der Regel sofort klar sind, bleiben ihre Motive oft vieldeutig. Mithin bleibt sie auch länger im Gedächtnis der Zuschauer_innen haften. Auf die Frage, welche Ohrfeigenszenen spontan in Erinnerung sind, wird man in seinem Umfeld die vielfältigsten Antworten erhalten. In meinem Fall waren das beispielsweise Otto Premingers *Angel Face*, *Chinatown*, *Der Verdingbub*, Jerry Lewis' *The Errand Boy*, *He Who Gets Slapped* von Victor Sjöström, *Il mio nome è Nessuno*, *La nuit américaine*, *Opening Night*, *Persona*, *Seishun zanzoku monogatari* (*Nackte Jugend* von Nagisa Oshima) sowie *Texas Across the River*. Die Ohrfeige spielt in jeder Epoche und in jedem Register, das das Kino ziehen kann, eine Rolle. Die IMDb verzeichnet unter dem Schlagwort rund 4500 Titel.

Die Ohrfeige wird im Kino aus mannigfachen Anlässen verteilt: etwa aus verletztem Stolz oder verletzter Liebe; in ihr bricht sich namenlose Lebenswut Bahn; sie ist eine Kränkung oder die Replik darauf; sie stellt einen Angriff auf die Ehre (auch der Ehefrau oder Familie) dar respektive den Versuch, sie wiederherzustellen; sie fungiert als Auslöser eines Duells (einer der wenigen Fälle, in denen sie eines Hilfsmittels bedarf, vorzugsweise eines Handschuhs); sie dient in Familienfilmen der Verfestigung elterlicher Autorität und in Polizeifilmen als Gedächtnisstütze beim Verhör; mit ihrer Hilfe erwehrt man sich beherzt einer Zudringlichkeit, aber sie ist im Gegenzug auch als Zurückweisung im erotischen Spiel nützlich. Frauen verteilen sie untereinander eher selten – bei Ingmar Bergman kommt das indes häufiger vor. Auf der Leinwand trifft sie übrigens nicht nur Menschen: In der französischen Komödie *Les gamins* erwischt es ein Schosshündchen.

Einige Genres haben eine ausgesprochene Affinität zu diesem Motiv. Im Geschlechterkampf der



La nuit américaine (1973) Regie: François Truffaut



Un flic (1972) Regie: Jean-Pierre Melville

Screwball Comedy spielt sie in den Dreissigerjahren eine tragende Rolle. Ihren vergnüglichsten Auftritt hat sie in Ernst Lubitschs *Bluebeard's Eighth Wife*, als der Ehestreit zwischen Claudette Colbert und Gary Cooper so weit eskaliert, dass sie seine Hand am Ende mit Jod behandeln muss. Im französischen Kriminalfilm wiederum ist die Ohrfeige ein selbstverständlicher Teil der Alltagskommunikation; wobei die Misogynie als beiläufige Übereinkunft meist mitschwingt. Weniger verwerflich sind die Gesten, in denen sich bei Jacques Becker der Ehrenkodex der Unterwelt manifestiert. In *Casque d'or* will sich ein betrügerischer Untergebener des Bandenchefs Claude Dauphin zunächst gegen die Schläge mit der Handfläche schützen, erkennt aber nach dessen bezwingendem «Du erlaubst doch wohl?» deren Legitimität an. In *Le trou* strafen die Insassen der Gefängniszelle mit dem Einverständnis der Wächter die Handwerker ab, die ihre Zigaretten gestohlen haben. Ein anderer Regisseur hätte das als Schlägerei inszeniert, aber Becker genügt die Massregelung mit dem Handrücken. Während die Ohrfeige in anderen Gattungen eine zivile Form der Degradierung bedeuten kann, ist sie im Kriegsfilm ein untrügliches Indiz zerfallender Autorität. (Eine der notorischsten Ohrfeigen, die Züchtigung eines Simulanten durch General Patton, gehört hingegen aufgrund der Kontroversen, die sie während des Zweiten Weltkriegs und noch einmal beim Start des Filmporträts mit George C. Scott auslöste, eher in die Domäne der politischen Ohrfeige.) Im Western ist sie hingegen eher die zweite Wahl: Sie ist zu uneindeutig. Eben darauf beruht der ulkige Schlagabtausch in *Texas Across the River*, der sich entspinnt, weil der Westerner Dean Martin partout nicht versteht, dass ihn der spanische Edelman Alain Delon zum Duell herausfordern will.

Ebenso sind die Leinwandbiografien einiger Schauspieler_innen ohne die Instanz der Ohrfeige undenkbar. Kirk Douglas ist spätestens seit *Ace in the Hole* ein Spezialist dieser Disziplin; wobei seine Ohrfeigen Frauen und Männer relativ gleichberechtigt traf. Maureen O'Hara ohrfeigte mehr Leinwandpartner als jeder andere weibliche Hollywoodstar. Ihre feurige Wehrhaftigkeit war meist das Präludium zu einem Kuss – aber den schenkte sie nur, wenn es ihr gefiel. Auf das Konto von María Félix, ihrer mexikanischen Schwester im Geiste, gehen zwei der trefflichsten Ohrfeigen der Kinogeschichte: Sie erteilt sie 1946 dem Revolutionsgeneral Pedro Armendáriz, als er ihr beim Anblick ihrer Beine in *Enamorada* dreist hinterherpfeift – woraufhin er die Widerspenstige unbedingt heiraten will. Auf manchen Wangen ist eine Ohrfeige höchst willkommen.

Schallend

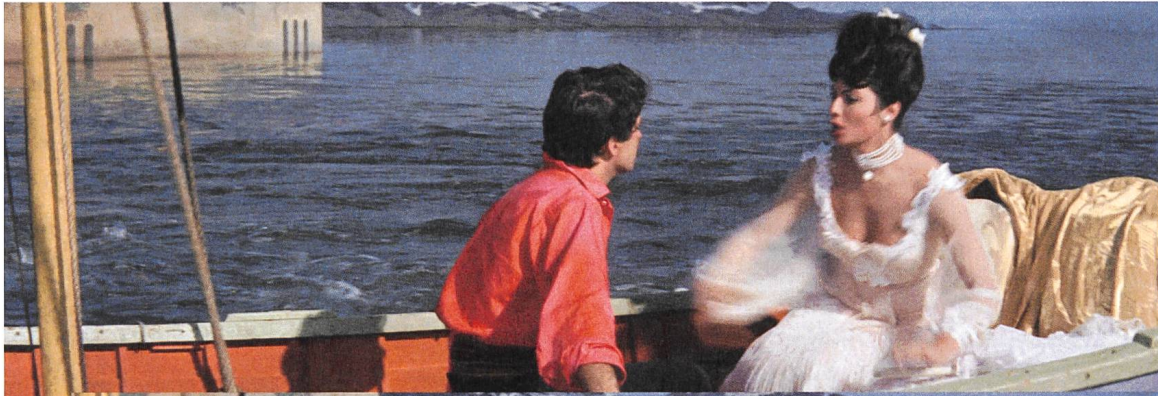
Mit der Ohrfeige gewinnt das Sprichwörtliche im Kino physische Konkretion. Zahlreiche Floskeln lassen sich szenisch beglaubigen: das Gesicht, das man verlieren kann; die Hand, die einem ausrutscht; die Erkenntnis, die man sich hinter die Ohren schreiben sollte. Das geflügelte Wort vom «Backpfeifengesicht» findet in

Jean-Pierre Melvilles *Un flic* eine mulmig fremdenfeindliche Note, als Alain Delon sich voller Abscheu ein Trio von Taschendieben vorknöpf: «Wenn die nicht Französisch verstehen, werden wir in einer anderen Sprache mit ihnen reden.» Selbst der Stossseufzer «Ich könnte mich dafür ohrfeigen!» findet auf der Leinwand eine Entsprechung, als sich Lior Ashkenazi in der israelischen Komödie *Late Marriage* selbst einen klatschenden Denkart verpasst. Die politische Dimension des Sprachgebrauchs hingegen – die schallende Ohrfeige, die Wähler einer Partei an der Urne verpassen – hat das Kino bislang noch nicht einlösen können. Immerhin hatte die bedeutendste Ohrfeige der bundesdeutschen Nachkriegsgeschichte, die Blossstellung der NS-Vergangenheit des Bundeskanzlers Kurt-Georg Kiesinger durch Beate Klarsfeld, ein gewisses filmisches Nachleben: Rolf Thieles Satire *Ohrfeigen* (eigentlich ein Remake von *Sieben Ohrfeigen* mit Lilian Harvey) greift 1970 altherrenhaft-süffisant den Skandal sowie den 68er-Zeitgeist auf; in der Dokumentation *Berlin-Paris: Die Geschichte der Beate Klarsfeld* von Hanna Laura Klar wird der Angriff auf Kiesingers privaten und öffentlichen Körper 2010 sowohl historisch wie biografisch eingeordnet.

Die kleine Gewalt

Juristisch betrachtet, erfüllt die Ohrfeige den Tatbestand der tätlichen Beleidigung. Im Kino gelten andere Verhaltensvorschriften. Es kann grosszügiger in seinem Urteil sein. Aber es wägt in jedem Fall ab. Dabei ist es an Kategorien wie zulässig und legitim oder unangemessen und verwerflich gebunden. Die Ohrfeige darf kein Willkürakt, sondern soll bezeichnend sein. Auch wenn sie die Zustimmung der Filmemacher_innen finden mag (oder die Empfangenden eingestehen, dass sie die Massregelung «verdient» haben), müssen sich die Gebenden doch immer vor dem Publikum rechtfertigen. Sie setzt Fantasien frei, die vielleicht harmloser sind als die, die sich mit schwerwiegenderen Gewaltakten verbinden. Unverfänglicher sind sie deshalb nicht.

Die Ohrfeige betrifft unser sittliches Empfinden auf unterschiedliche, nicht immer berechenbare Weise. Die Kinoohrfeige besteht meist auf ihrer Moralität, zieht aber oft Reue nach sich. Tendenziell begrüssen wir sie eher, wenn sie aufrichtiger Empörung entspringt oder sich gegen eine gesellschaftliche Ordnung richtet, die wir als überkommen betrachten. Natürlich ist es uns lieber, wenn sie archaische Geschlechter-, Generationen- und Machtverhältnisse aus den Angeln hebt. Aber manchmal nimmt uns die Ohrfeige mit auf eine Zeitreise in Epochen oder Kulturen, in denen wir uns nie heimisch fühlen würden. Weshalb etwa zählen die Ohrfeigen, mit denen der sizilianische Patriarch Saro Urzi 1964 die Familienehre in *Sedotto e abbandonato* wiederherzustellen versucht, zu den prächtigsten der Filmgeschichte? Es kann doch nicht allein daran liegen, dass der Darsteller so einnehmend ist oder das Genre der Komödie einen gewissen anarchischen Handlungsspielraum lässt: Wir müssen sie nicht berechtigt finden, um über sie zu lachen. Ihre Wucht überrascht uns, über-tölpelt unsere Moralvorstellungen. Sie erwischt uns.



Two Weeks in Another Town (1962) Regie: Vincente Minnelli

Wir haben Nachsicht mit der Ohrfeige, weil sie viele Schattierungen hat. Ihre Ambivalenz fasziniert; vor allem, wenn ihre Beweggründe zunächst rätselhaft sind. Aus welchem Motiv beispielsweise ohrfeigt Catherine Deneuve in *Le dernier métro* ihren Partner Gérard Depardieu, als er ihr eröffnet, dass er das Theater verlassen will, um sich der Résistance anzuschließen? Woher rührt die paradoxe Ohrfeige, die Mel Gibson in *Tequila Sunrise* Michelle Pfeiffer verpasst, nachdem sie ihm eine Liebeserklärung gemacht hat? Die Antwort, wenn wir sie finden, führt uns in eine Sphäre der Intimität, in die kaum eine andere Geste im Kino vorstösst. Die Ohrfeige ist ein vertraulicher Akt (auch wenn sie in der Öffentlichkeit geschieht). Manchmal entdecken wir dabei Abgründe, die wir uns vorher nicht vorstellen mochten. Dann ergeht es uns wie dem Privatdetektiv J. J. Gittes (Jack Nicholson) in *Chinatown*, der Faye Dunaway viermal ohrfeigt, um endlich die Wahrheit von ihr zu erfahren. Er kann es nicht fassen, dass das versteckte Mädchen ihre Tochter und ihre Schwester ist. Seine Gewalt ist ahnungslos und unerträglich. Diese Ohrfeigen gehören zu den seltenen, die mehr über die Empfängerin als über den Gebenden aussagen.

Lohn der Angst

Einer der ersten Teaser, mit denen für *Hail, Caesar!* von den Coen-Brüdern geworben wurde, zeigt Ralph Fiennes als Regisseur, den ein gnadenlos unbegabter Schauspieler allmählich zur Weissglut bringt. Auch nach der zehnten Probe bekommt dieser den Satz «Would that it were so simple» nicht hin. Der vornehme, kultivierte Spielleiter muss all seine Geduld und Selbstbeherrschung zusammennehmen, aber es hilft nichts. Die Ohrfeige ist auch eine Regisseursfantasie.

Auf einer Masterclass in Cannes erklärte Francesco Rosi dem erstaunten Publikum, die meisten Filmemacher_innen würden davon träumen, ihren Darsteller_innen eine Ohrfeige zu geben. Ihm selbst sei jedes Mittel recht, ob sanft oder gewaltsam, um etwas mehr von ihnen zu bekommen. Manchmal brauche es eine heilsame Grausamkeit, um ein Ziel zu erreichen, meinte Rosi, der indes davon überzeugt war, all seine Schauspieler_innen innig geliebt zu haben. Die Ohrfeigen, die Henri-Georges Clouzot diversen Darsteller_innen verpasste, gehören untrennbar zu dessen Legende. Erstmals erregte er 1942 Aufsehen, als er eine hoffnungsvolle Aspirantin während einer Probeaufnahme vor laufender Kamera ohrfeigte. Der Mythos vom Tyrannen, der seine Schauspieler_innen und Teams terrorisierte, verfestigte sich mit der Misshandlung von Cécile Aubry, Bernard Blier und Brigitte Bardot; es ist nicht anzunehmen, dass er beim Buchstaben B aufhörte. William Friedkin, der ein Remake von Clouzots *Le salaire de la peur* drehte, trat auch in dieser Hinsicht in seine Fussstapfen. Er fing bereits bei seinem Debütfilm, der Fernsehdokumentation *The People vs. Paul Crump* von 1962, damit an. Das ist umso bemerkenswerter, als dieses Verhalten in der Disziplin des Dokumentarfilms einzigartig ist. Der Regisseur ohrfeigte den auf seine Hinrichtung wartenden Crump,

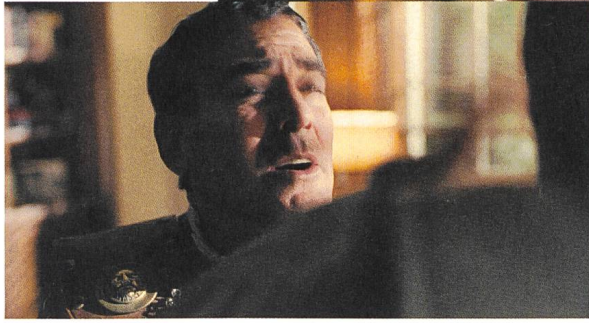
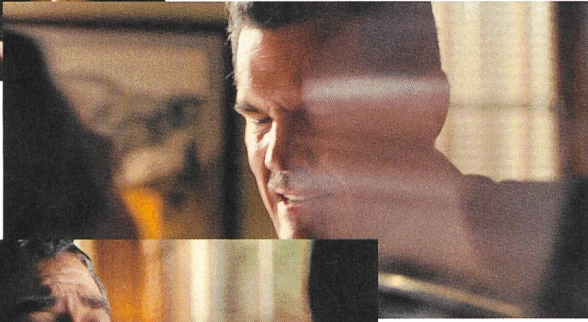
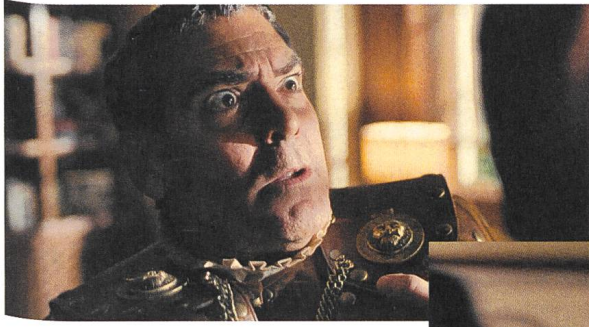
weil er bei der letzten Aufnahme von ihm nicht den gewünschten Ausdruck bekam: Dazu musste er ihn erst in Angst versetzen. Die Ohrfeige, die Friedkin während der Dreharbeiten einem nach fünfzehn Takes erschöpften Priester gab, kommentierte er selbstzufrieden mit den Worten: «Ich hab' ihm eine gescheuert, und er war gut.»

Ein weiterer Regisseur, der berüchtigt war für sein cholerasches Temperament, ist Maurice Pialat. Verbürgt ist zwar nur, dass er den kleinen Hauptdarsteller von *L'enfance nue* ohrfeigte, damit diesem Tränen kamen. Bekannt ist jedoch, dass er auf seinen Sets ein Klima der Unsicherheit und Schutzlosigkeit schuf. Er terrorisierte seine Darsteller_innen, um Routine und soziale Codes aufzubrechen und so Momente der Authentizität und Wahrhaftigkeit zu erreichen. Seine Filme entfalten einen veritablen Katalog von Ohrfeigen, mit denen erfahrene Gewalt in weitergegebene Gewalt umschlägt. Sie gehorchen einem Wechselrhythmus von Zorn und vorläufiger Befriedung. In *À nos amours* bricht eine andauernde Kaskade der Ohrfeigen los. Sie zirkulieren in der Familie, in der sich die Hierarchien verschieben, nachdem der cholerasche Vater sie verlassen hat. Jedes ihrer Mitglieder teilt aus und keines wird verschont.

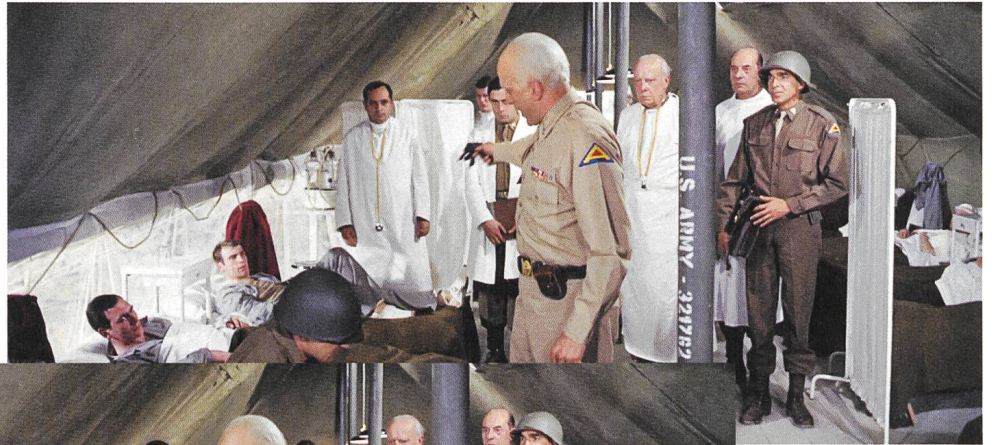
Fürsorge

In der Pädagogik wird sorgsam zwischen Prügel und Ohrfeige unterschieden. Im Kino hat die Ohrfeige ihre Zulässigkeit als Erziehungsmassnahme längst eingebüsst. In einigen Melodramen von Veit Harlan aus den Dreissiger- und Vierzigerjahren besitzt die väterliche Ohrfeige noch eine gewisse Selbstverständlichkeit, muss aber mit einem väterlichen Kuss oder Streicheln aufgewogen werden. *La gifle* von Claude Pinoteau vollzieht die gesellschaftlichen Umbrüche von 1968 nach. Der Lehrer Lino Ventura, dessen Schüler auf den Strassen randalieren, hat sich von seiner Tochter Sophie Marceau entfremdet. Die Titel stiftende Ohrfeige wird von langer Hand vorbereitet. Ein Streit eskaliert, als sie ihm sein Scheitern als Vater und Ehemann vorwirft. Die Ohrfeige, die er ihr versetzt, ist heftig. Pinoteau inszeniert sie als Sündenfall, nach dem beide eine schlaflose Nacht verbringen und sie aus dem Elternhaus flieht. Die zwei Ohrfeigen, die Hanna Schygulla als Oberin in *La prière* (Cédric Kahn) einem Zögling gibt, weil sie dessen religiösem Bekenntnis misstraut, muten 2018 nur noch anmassend, gar obszön an.

Bei Howard Hawks hingegen steht die Ohrfeige unter dem Vorzeichen der Fürsorge. Sie ist eng an das Regelwerk von Freundschaft und Gemeinschaft geknüpft. In *To Have and Have Not* ohrfeigt Humphrey Bogart seinen Kumpan Walter Brennan, um ihn davon abzuhalten, auf eine risikoreiche Bootsfahrt mitzukommen. Auch die erste Ohrfeige, die Thomas Dunson (John Wayne) in *Red River* dem jungen Matthew Garth (Montgomery Clift) gibt, ist eine vormundschaftliche Geste: Er will den traumatisierten Jungen aus dem Schockzustand befreien, in den ihn ein Indianerüberfall versetzt hat. Als Matthew daraufhin seinen



Hail, Caesar! Regie: Joel Coen, Ethan Coen



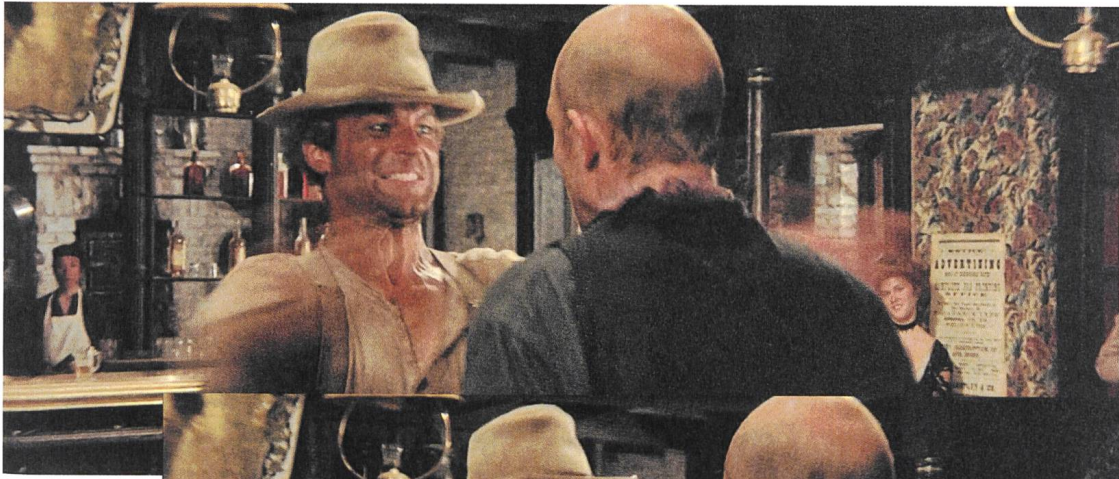
Patton (1970) Regie: Franklin J. Schaffner

Revolver zückt, aber unachtsam ist und von Dunson entwaffnet wird, erteilt dieser ihm eine zweite Lektion: «Traue niemandem, den du nicht kennst.» Die Schlägerei, die am Ende ihre Versöhnung besiegelt, löst Dunson mit einer herausfordernden Ohrfeige aus. In *Rio Bravo* wird die Kameradschaft von Wayne und Dean Martin wiederholt durch Ohrfeigen auf eine harte Bewährungsprobe gestellt. Diese tariieren aus, was hinnehmbar ist, greifen ihre jeweilige Souveränität an: Sie rühren an die Selbstachtung der Männer und sind insgeheim ein Liebeswerben zwischen Freunden. Die Ohrfeige, die der mexikanische Hotelbesitzer von seiner eifersüchtigen Ehefrau verpasst bekommt, ist deren komödiantisches Gegenstück. Dessen Erklärung für sein blaues Auge – «Consuela, she hit me in the eye!» – klingt in der deutschen Synchronfassung übrigens weit ulkiger: «Consuela hat geschrieben mit Hand!»

Für Claude Sautet fungierte die Ohrfeige als szenischer Wendepunkt, der eine neue Dynamik in eine Szene einbringt: Sie muss ein Nachspiel haben. Tatsächlich zieht die Ohrfeige im Kino selten einen Schlusstrich. Die schönste Ausnahme von dieser Regel ist *Una vita difficile* von Dino Risi. Alberto Sordi spielt einen ehemaligen Resistenzkämpfer, der sich im Nachkriegsitalien zunächst als ehrgeiziger Journalist versucht, seine Ideale in den Umbrüchen des Wirtschaftsbooms jedoch immer mehr aus den Augen verliert. Den Respekt seiner Frau Léa Massari hat er längst verloren. Nun verdingt er sich als Presseagent eines dubiosen Industriellen. Er ist unterwürfig geworden, ein armseliger Stiefellecker. Bei einer Party seines Chefs kommt es zum Eklat. Im Blick seiner Frau erkennt er eine so tiefe Verachtung, dass er so nicht mehr weiterleben kann. Nun muss er Vergeltung üben für die Demütigungen, die sein Boss ihm unablässig zufügt. Er stellt ihn am Pool, sagt: «Gestatten Sie!» und nimmt richtig Mass für die Ohrfeige, mit der er ihn in den Pool befördert. Seine Frau schliesst sich ihm an, als er die Gesellschaft verlässt. In Sordis Gesicht ringen Angst und Genugtuung miteinander. Die Kamera eilt dem Paar voraus, während es in eine ungewisse Zukunft spaziert. Zweifellos eine bessere, denn die Ohrfeige sass. ×



Chinatown (1974) Regie: Roman Polanski



Il mio nome è nessuno (1973) Regie: Tonino Valerii



LUIS BUÑUEL

7. Oktober – 31. Dezember 2019

www.filmpodium.ch

MOVIE

29.11.–1.12.2019

BE



be-movie.ch

21 Filme, 13 Kinos,
72h Streaming, 20.–

Das Wochenende des Berner Films

Berner Films

Das Seminar für Filmwissenschaft an der Universität Zürich feiert sein dreissigjähriges Bestehen. Ein Gespräch mit Prof. Dr. Margrit Tröhler.

«Ohne historische Kenntnisse würde die Forschung sozusagen an Alzheimer leiden»

Filmbulletin: Vor dreissig Jahren ist Prof. Christine Noll Brinckmann aus Frankfurt in die Schweiz gekommen, um an der Universität Zürich das Seminar für Filmwissenschaft von Grund auf neu aufzubauen. Das war ziemlich spät im Vergleich zu anderen Ländern. Entsprechend gross war die Nachfrage, sodass man immer wieder verschiedene Zugangsbeschränkungen einführen musste. Wie steht es heute mit der Beliebtheit des Fachs?

Margrit Tröhler: Ja, der Ansturm am Anfang war gross, und Beschränkungen waren eine notfallmässige Zwischenlösung in den ersten Jahren, denn in der Schweiz gibt es offiziell keinen Numerus clausus. Die Studierendenzahlen sind dann auch nach der Emeritierung von Frau Prof. Brinckmann noch einmal erheblich angestiegen. Das war neben der Beliebtheit des Faches aber auch ein strukturelles Problem, unter anderem weil die Filmwissenschaft eines der wenigen geisteswissenschaftlichen Fächer ohne Lateinplicht war. Inzwischen sind die Studierendenzahlen an der Philosophischen Fakultät insgesamt leicht rückläufig, so auch bei uns. Doch mit nun vier Professuren ist auch das Lehrangebot gewachsen, wir können einen grundständigen Studienaufbau garantieren, und so können wir die rund 400 Studierenden angemessen betreuen.

Kann jede_r Filmwissenschaft studieren? Welche Interessen und Begabungen sollte man denn für das Studium mitbringen?

Studierende der Filmwissenschaft sollten primär mal neugierig auf Filme in all ihren Erscheinungs- und

Aufführungsformen sein: vom Stummfilmkino bis zu den neuen Medien und vom populären Genrekino über den Dokumentarfilm bis zur Videokunst. Natürlich sollten sie auch ein Flair für das analytische und historische Arbeiten mitbringen. Das setzt voraus, dass die Studierenden Interesse für die Gestaltung der Filme mitbringen ebenso wie für die politischen, sozialen und medialen Kontexte ihrer Entstehung und Rezeption und dass sie im Laufe des Studiums einen kritisch reflektierten Standpunkt entwickeln. Um Veränderungen zu erkennen oder zum Beispiel eine ethische Haltung im Dokumentarfilm zu diskutieren, muss man ja einerseits eine gewisse analytische Distanz zum Film einnehmen und ihn andererseits in die Geschichte oder die jeweilige Kultur einbetten können.

Von einer Professur ist das Seminar auf vier Professuren gewachsen, sodass ganz unterschiedliche Forschungs- und Lehrgebiete abgedeckt werden können. Wo liegen die Schwerpunkte?

Wir sind heute sehr gut und breit aufgestellt und können das Feld der Theorie (im Bereich des Spiel- wie des Dokumentar- oder Essayfilms) ebenso abdecken wie das der Filmgeschichte (insbesondere in der ersten Hälfte des Jahrhunderts mit dem Stummfilm und dem frühen Tonfilm) oder der Theoriegeschichte, die danach fragt, wie man zu einer bestimmten Zeit über Film nachgedacht hat. Aber auch die Ästhetik und Bildlichkeit des Films ist ein Schwerpunkt, der sich bis zu den neueren installativen Kontexten oder experimentellen Formen hin ausdehnt. Damit ist natürlich auch das Verhältnis des Films zu anderen Künsten und Medien angesprochen. Ein weiterer Bereich fokussiert auf Fragen der Digitalisierung und der Digital Humanities und erforscht mit computergestützten Methoden historische Farbprozesse.

Wie positioniert sich das Zürcher Seminar damit in der deutschsprachigen Filmwissenschaftslandschaft?

Die erste Professur für Filmwissenschaft wurde zwar in Zürich, wie Du eingangs erwähnst, relativ spät etabliert, jedoch sind wir heute das grösste eigenständige Institut für Filmwissenschaft im deutschsprachigen Raum, vergleichbar höchstens mit der FU Berlin. Das heisst keineswegs, dass es nicht auch an anderen Universitäten wie Frankfurt, Mainz, Marburg oder Wien profilierte Filmwissenschaftler_innen mit ausgewiesenen Forschungsprofilen gibt.

Mit der Digitalisierung, dem Streaming etwa, ergeben sich neue Themen. Wie reagiert die Zürcher Filmwissenschaft darauf?

Natürlich versuchen wir auch diese Aspekte einzubeziehen, denn das bedeutet ja eine neue Zugänglichkeit von Filmen, neue technologische Bedingungen, Formate, Medienträger, neue Kontexte der Rezeption ... Dies geschieht über einzelne Angebote in der Lehre und individuelle Forschungsinteressen, auch von den Doktorierenden. Es ist aber nicht möglich, sich als Institut laufend zu erweitern und zu entgrenzen. Wenn Film als Gegenstand im Zentrum steht, ist es meines Erachtens wichtig, historische, ästhetische und theoretische Kenntnisse zu vermitteln, mit denen man an die neuen Gegebenheiten herantreten kann; das gehört auch zum diskursiven Gedächtnis des Mediums Film, ohne das die heutigen Forscher_innen sozusagen an Alzheimer leiden würden ...

Sind Serien auch eines der Forschungsgebiete?

Es gibt immer wieder Lehrangebote zum Thema, oder dieser Aspekt, der die Studierenden natürlich sehr interessiert, wird in Veranstaltungen zu den filmischen Formen des Erzählens, zur Figur oder zur Rezeption eingebaut. Ich selbst habe auch schon zusammen mit einem Althistoriker ein interdisziplinäres Seminar zur Serie **Rome** als eine Form experimenteller Geschichtsschreibung angeboten und dazu einen Aufsatz publiziert.

Seit Kurzem kann man Filmwissenschaft auch im Bachelor als Hauptfach studieren.

Welche Berufsaussichten haben die Studienabgänger_innen?

Wenn man sein Studium mit einem Masterdiplom in Filmwissenschaft abschliesst, hat man eine weitaus solidere und fundiertere Ausbildung. Und wer seinen oder ihren beruflichen Weg im Filmbereich machen will, hat, wenn sie oder er nicht eine akademische Laufbahn einschlägt und nach dem Master eine Dissertation schreibt, bislang eigentlich immer eine Stelle gefunden in Filmproduktion oder -verleih, bei Festivals oder beim Fernsehen, bei Online-Redaktionen oder in Archiven und Museen mit filmbezogenen Sammlungen, bei Institutionen der Filmförderung und -vermittlung, bei Kulturstiftungen, in der Filmpolitik und, trotz allen aktuellen Unwägbarkeiten nicht zu vergessen, in der Filmpublizistik ...

Tereza Fischer

Close-up

Die Überblendzeichen zeigten einst den Projektionist_innen an, wann der Rollenwechsel ansteht. Die Digitalisierung hat sie überflüssig gemacht – scheinbar. Denn manchmal kommen sie wieder, auf Video zum Beispiel, und machen Brüche sichtbar, die das Kino ansonsten nur allzu gerne kittet.

Brennender Stern, Loch im Film

Wenn wir erzählen, wir hätten uns einen bestimmten Film angeschaut, werden wir nur selten danach gefragt, in welchem Format wir ihn gesehen haben. So wie wir davon ausgehen, dass der Text eines Romans derselbe bleibt, ob wir ihn nun als gebundenes Buch, auf losen Manuskriptseiten oder auf unserem Tablet lesen, so scheinen wir auch zu glauben, ein Film bleibe derselbe, wenn seine Formatierung wechselt. Tatsächlich aber, so hat die Filmhistorikerin *Barbara Klinger* argumentiert, verändert die Art, wie ein Film konsumiert wird, nicht nur unser eigenes Erleben des Films, sondern auch diesen selbst. Statt stabile Objekte zu sein, werden Filme für die sich verändernden Vorführbedingungen umgestaltet und angepasst, sodass man eigentlich von unterschiedlichen Adaptionen sprechen müsste. Ob Digital Cinema Package oder analoge 35-mm-Kopie, VHS-Kassette, Fernsehübertragung, DVD, Blu-ray oder Youtube-Stream – sie alle zeigen nicht einfach jedes Mal denselben Film, sondern jeweils eine neue Version, die sich von den anderen teilweise frappierend unterscheidet.

Dabei können gerade die unterdessen als minderwertig geltenden Formate einen ganz besonderen Reiz entfalten. Auf einer wiedergefundenen VHS-Kassette von *Gone With the Wind* etwa entdeckte ich jenen Moment, der mich, als ich diesen Film das erste Mal am Fernsehen sah, bereits verblüfft hat, und den man aber heute in den mit grösster Akribie erstellten hochauflösenden Restaurationen des Films vergeblich sucht.

Es ist eine Szene zur Mitte des vierstündigen Films, wenn die Protagonistin, Scarlett O'Hara, auf ihre vom Bürgerkrieg zerstörte Plantage Tara zurückkehrt. Es ist Nacht, als Scarlett vom Fuhrwerk springt, dessen Pferd gerade tot zusammengebrochen ist, und freudig ausruft, sie sei wieder zu Hause. Scarletts Gesicht ist nur ein schwarzer Fleck, so wie die Wolke am Himmel, hinter der sich der Mond versteckt. Da zieht die Wolke vorüber, der Mond wird sichtbar und in seinem Schein leuchtet nun auch Scarletts Gesicht hell auf. Es wundert nicht, dass sich dieser Moment einprägt, ist er doch ganz auf Beeindrucken ausgelegt: Das vom Mond beschienene Gesicht der Hautdarstellerin *Vivien Leigh* erhält einen jener Close-ups, die sie zum Star deklarierten. Aber war da nicht noch etwas anderes zu sehen? Ist da nicht neben dem Gesicht des Stars etwas anderes aufgeleuchtet, ein anderer Star, buchstäblich? Ein vielzackiges Sternchen war da zu sehen, ganz kurz nur, rechts oben in der Ecke des Filmbildes.

«Cue mark» oder «Überblendzeichen» – so nennt man solche Markierungen, die früher im analogen Kinobetrieb dazu dienten, den Operateur_innen in der Vorführkabine anzuzeigen, wann eine Filmrolle zu Ende geht, damit sie bereits den Projektor mit der zweiten Rolle laufen lassen und so für einen nahtlosen Wechsel zwischen den Filmrollen sorgen konnten. Als in die Filmkopie gestanzte Löcher oder mit Farbe aufgemalte Zeichen, waren diese Dreiecke, Kreise, Ringe oder eben auch Sternchen somit nicht ans Publikum, sondern ausschliesslich ans technische Personal adressiert. Aufgefallen als mysteriöse Symbole sind sie dem aufmerksamen Publikum mitunter trotzdem und haben seine Fantasie angeregt, ehe dann die Überblendzeichen im Zuge der Umstellung von analoger auf digitale Projektion unnötig geworden und aus den Filmen verschwunden sind. In Filme, die ab Festplatte statt ab Rolle laufen, braucht man keine Endmarkierungen mehr einzukratzen.

Einen letzten grossen Auftritt hatte das Überblendzeichen in *David Finchers Fight Club*, wo an einer Stelle die Hauptfigur mit dem Finger auf das Zeichen in der rechten oberen Ecke deutet, sozusagen als ironischen Meta-Kommentar darüber, wie Finchers Film mit den medialen Ebenen spielt. Ein neues Eigenleben fand es in den Found-Footage-Arbeiten des britischen Künstlers *Dave Griffiths*, der Filmausschnitte mit Überblendzeichen sammelt und zu grandiosen Collagen aneinanderreicht. In der Filmrestauration indes sind die Überblendzeichen weniger gern gesehen, sie gelten – da sie nachträglich und nicht aus ästhetisch-konzeptionellen, sondern allein aus betriebstechnischen Gründen hinzugefügt wurden – als Verunstaltungen, die es zu eliminieren gilt.

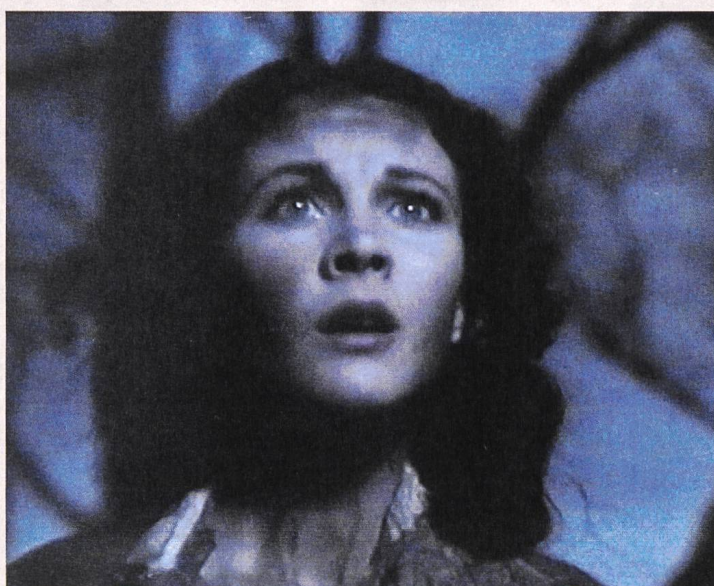
So sind auch die Überblendzeichen von *Gone With the Wind* im Zuge seiner Wiedervermarktung fürs cinephile Publikum aus dem Film verschwunden – vom Winde verweht. In der alten, schummrigen Videokopie, die man heute auf keinem Flohmarkt mehr verkaufen kann, da sind sie noch zu finden, die blitzenden Sterne. Sie machen den Film noch kostbarer, als er von seinem grössenwahnsinnigen Produzenten

David O. Selznick intendiert gewesen war: Das aufblitzende Überblendzeichen fügt sich verblüffend vielsagend in den Bilderfluss. Unweigerlich erinnert die nächtliche Szene mit ihrer Parallelmontage von Wolke, Mond und Gesicht mit aufgerissenen Augen nämlich an die wohl berühmteste Avantgarde-Sequenz der Filmgeschichte aus Luis Buñuels und Salvador Dalís *Un chien andalou*, in dem ein von Wolken verdeckter Mond mit einem von einem Rasiermesser bedrohten Frauengesicht zusammengeschnitten wird. Was bei Buñuel und Dalí der Schnitt des Messers durchs Auge ist, ist in *Gone With the Wind* die Punktierung des Filmmaterials selbst durch das Überblendzeichen. Buñuels und Dalís Angriff aufs Auge sollte als Schockmoment das Publikum im Saal treffen, blieb dabei aber trotzdem noch innerhalb der filmischen Fiktion. Das aufblitzende Überblendzeichen von *Gone With the Wind* ist subtiler und zugleich radikaler, weil dadurch die Filmhandlung selbst einen Riss bekommt: Etwas, das nicht zur filmischen Erzählung gehört, sondern bloss nachträglich auf dem Trägermaterial des Films angebracht wurde, wird gleichwohl im Filmbild sichtbar und tritt in einen Dialog mit den anderen Elementen, ohne dass der Produzent des Films das beabsichtigt hätte.

Matthias Wittmann schreibt über Dave Griffiths' Found-Footage-Filme und über das Überblendzeichen im Allgemeinen: «Was in der *reel world* dazu bestimmt gewesen war, als Bildmarginalie den reibungslosen Betrieb zu garantieren, hielt an seinem Recht fest, noch einmal gross in Erscheinung treten zu dürfen, um sich nachhaltig ins Bild und ins Bewusstsein zu brennen.» So brennt das Überblendzeichen von *Gone With the Wind* ein Loch ins Monumentalmelodrama und stört damit dessen allzu reibungslosen Konsum. Die rassistische Geschichtsklitterung, die der Film mit seiner romantischen Verklärung der Südstaaten betreibt, bekommt einen Sprung. Der zur Warnung vor dem Rollenwechsel dienende schwarze Stern wird zum Index auch für andere Holprigkeiten. Das Überblendzeichen blendet ein, was sonst ausgeblendet wird: nämlich nicht nur, dass dieser Film aus verschiedenen Filmrollen zusammengesetzt ist, sondern dass auch das von ihm kolportierte Geschichtsbild eine zusammengestückelte und ziemlich löchrige Konstruktion ist.

Ist es nicht wunderbar, dass ausgerechnet dieses Prestigeobjekt, mit dem Selznick im Hollywood der späten Dreissigerjahre produktionstechnische Massstäbe setzte, am interessantesten ist, wenn man es sich als Videoverision ansieht – in einem Format, das in naher Zukunft gar nirgendwo mehr aufzutreiben sein wird? So wie das angeblich überholte Überblendzeichen ist auch das angeblich überholte Videoformat vielleicht gar nicht so obsolet, wie wir meinen, sondern wird gerade dann kostbar, wenn angeblich bessere Formate es ersetzen. Als eigenständige Adaption bewahrt die VHS-Kassette, was dem Filmgedächtnis im Zuge seiner Restaurierung abhandenkommt.

Johannes Binotto



→ *Gone With the Wind* (USA 1939) 01:35:20–01:35:30
 Regie: Victor Fleming; Produktion: David O. Selznick; Drehbuch: Sidney Howard; Kamera: Ernest Haller; Schnitt: Hal C. Kern, James E. Newcom; Darsteller_in (Rolle): Vivien Leigh (Scarlett O'Hara), Clark Gable (Rhett Butler), Leslie Howard (Ashley Wilkes)

Porträt

Einst war Julie Delpy ein Star des internationalen Autorenkinos, heute dreht sie selbst Filme, insbesondere Komödien, die auf den ersten Blick locker-flockig daherkommen. Doch die charmanten Oberflächen trügen.

Julie Delpy: unvermutete Abgründe

Julie Delpy taucht 1985 erstmals auf einer Kinoleinwand auf. Jean-Luc Godard besetzt die damals Fünfzehnjährige in seinem «polar» *Déetective* in einer kleinen Nebenrolle als junges Mädchen, das durch ein Hotel streift. Bereits ein Jahr später wird Delpy für ihre Leistung in *Mauvais sang* von Leos Carax für den César als beste Nachwuchsdarstellerin nominiert. Es folgt eine steile Karriere im europäischen Autorenkino, sie dreht mit Bertrand Tavernier, Agnieszka Holland, Volker Schlöndorff und Krzysztof Kiesłowski.

Gerade die grossen Namen in ihrer Vita machen die Widersprüchlichkeit zwischen ihrer Regiekarriere und Schauspiellaufbahn deutlich: Einerseits ist sie Teil von ganz unterschiedlichen Filmwerken, andererseits wird sie mehr und mehr auf ein Image festgelegt, in dem das godardsche «little wise girl» nachhallt: eine junge Frau, verliebt und widerspenstig, sinnlich und störrisch. Selbst ihre Rolle als fanatische Hitler-Anhängerin in *Europa Europa* von Agnieszka Holland kann nicht vollends damit brechen.

So erscheint rückblickend ihre Begegnung mit Richard Linklater für ihr Œuvre wichtiger als die Filme mit den grossen europäischen auteurs. All dem Schwungvollen und Leichtfüssigen der *Before*-Trilogie (*Before Sunrise*, *Before Sunset*, *Before Midnight*) entspringt eine gemeinsame Freude am unmittelbaren, improvisierten Spiel. Die Dialogmitarbeit macht Delpy Mut, selbst Regie zu führen – was sie schon immer wollte: Schon als sie sich bei Godard vorstellte, wollte sie als Regieassistentin das Filmemachen erlernen.

Als sie mit *2 Days in Paris* 2007 ihr Regiedebüt gibt, hat sie die Zutaten für eine erfolgreichen Delpy-Film bereit: eine Paargeschichte, die ähnlich wie die *Before*-Filme ihre Komik aus dem Culture Clash zwischen amerikanischer Verklemmtheit und französischem Savoir-vivre zieht. Auf den ersten Blick erscheint *2 Days in Paris*,

den Delpy 2012 mit *2 Days in New York* fortsetzte, wie eine typische charmante französische Komödie. In die notorische Dialoglastigkeit des französischen Kinos platziert sie jedoch den Widerstand einer Fremdsprache, und die allgegenwärtige Erotik wirkt nicht nur kokett, sondern obsessiv. In Paris, der Heimatstadt seiner Freundin Marion (Delpy selbst), lernt Jack ihre Familie, aber auch ihre Ex-Affären kennen. Dass die Trennung droht, das Paar jedoch am Ende durch Zufälle wieder zusammenfindet, ist Genrevorgabe. Wie Delpy hingegen die Trennung inszeniert, zeigt ihr Interesse für die abgründigen, verdrängten Seiten menschlicher Beziehungen. Während Marions Angespanntheit immer wieder in aggressive Ausbrüche umschlägt, ist Jack hypochondrisch und misstrauisch. Beide fotografieren unablässig, nicht um sich in einem Moment zu verlieren, sondern um ihn auf Distanz zu halten. Delpy erzählt die Geschichte aus der Perspektive Marions so, als ob das Zerstören von Beziehungen eine unerkannte Obsession sei. Am Ende verrückt ein engelsgleicher Globalisierungsgegner jeden Anspruch auf Realismus, um das Happy End noch zu retten.

Auch *Le Skylab* (2011), dessen deutscher Verleihtitel ein *Familientreffen mit Hindernissen* verspricht, ist eine Komödie, die mit neurotischen Familienmitgliedern, wortreichen



2 Days in Paris (2007)

Streitereien und viel Essen die wichtigsten Bausteine des Genres versammelt — nur um die bekannte Anordnung zu unterlaufen. Auf der Fahrt zu einem Familientreffen erinnert sich Albertine an eine vergangene Familienzusammenkunft anlässlich des Geburtstags ihrer Oma. In der Rückblende spielt Delpy Albertines Mutter Anne, eine Schauspielerin aus Paris, die nur selten die Verwandten in der Bretagne besucht. Die Rückblende entpuppt sich als Spiel mit biografischen Spuren: Die Regisseurin, am 21. Dezember 1969 in Paris geboren, ist die Tochter der Schauspieler Marie Pillet und Albert Delpy, die sich im experimentellen Theater engagierten. Dass das «little wise girl» bei Godard selbstverständlich in der Erwachsenenwelt mitmischen konnte, scheint mit dieser Herkunft zu tun zu haben. Delpy, die ihre Eltern bereits als Filmeltern in *2 Days in Paris* gecastet hat, verteilt biografische Splitter in einem Film, der eigentlich «nichts will». Selbst die vom deutschen Verleih beschworenen Hindernisse sind keine: Beim Wein können selbst die sozialistische Anne und ihr halbfaschistischer Schwager zusammensitzen. Gerade da aber, wo nichts ausgetragen wird, wird das Unausgesprochene greifbar. In die Coming-of-Age-Geschichte verpackt Delpy die grossen gesellschaftlichen Verwerfungen: Algerienkrieg, Feminismus, sexuelle Selbstbestimmung

und Kindererziehung. Am Ende ist Delpys Hoffnung durchaus zweischneidig. In der Familie können Konflikte ausbrechen, aber sie gibt auch Halt und Geborgenheit.

Diesen Blick in die Abgründe des Zusammenlebens, den Delpy in ihren Komödien nur vorsichtig andeutet, weitet sie in *The Countess* (2009) aus: Mit der historischen Figur der Erzebet Bathory, die als Vampirin immer wieder Inspiration für Romane und Filme war, übernimmt sie in *The Countess* wieder eine Hauptrolle. Bathory habe mit dem Blut junger Frauen versucht, ewig jung zu bleiben. Delpy, die wie stets bei ihren Regiearbeiten auch das Drehbuch schreibt, lässt die Geschichte aus der Perspektive von Istvan erzählen, in den sich die Gräfin unglücklich verliebte und darob zur wahnsinnigen Mörderin wurde. Istvan vergleicht seine Erinnerungen mit der Anklageschrift. Damit gewinnt Delpy eine widersprüchliche Doppelperspektive auf Bathory und deren entsetzliche Taten, denn Istvan zweifelt an den Vorwürfen gegen die Gräfin. Während diese in anderen Filmen als sardonische Wahnsinnige dargestellt wird, setzt Delpy sie in ein Verhältnis zu einer gewalttätigen Welt, in der Männer ungestraft morden dürfen.

In *Lolo* (2015) ist es eine einzige kurze Einstellung gegen Ende, die aus der Komödie über eine alleinerziehende Mutter, deren neuer Freund von ihrem

19-jährigen Sohn Lolo schikaniert wird, einen Horrorfilm macht. Die Fallen, die der Junge dem Mann stellt, werden immer wahnsinniger. Am Ende, als seine Mutter sich von ihm abnabelt und ihrem Freund nach London folgt, sitzt Lolo am Küchentisch und bittet mit süsselnder Kinderstimme die abwesende Mutter um seine weich gekochten Frühstückseier. Mit nur einem Bild gibt Delpy schwarzhumorig den Blick auf menschliche Abgründe frei.

Ihr jüngster Film *My Zoe* ist die Weiterführung ihrer Erkundung der dunklen Seite des Zwischenmenschlichen: Eine Mutter kann ihre Tochter nicht loslassen, weder, wenn Zoe bei ihrem Vater ist, noch im Tod. Sie will sie ganz für sich. Delpy schliesst damit an das Grauen von *The Countess* an. In beiden Filmen wird den Hauptfiguren plötzlich der Boden unter der Füßen weggezogen und beide offenbaren im Angesicht des Abgrunds psychische Schattenseiten. Mit *My Zoe* zieht Delpy die Konsequenz aus ihren bisherigen Filmen, konzentriert sich auf das Grauen, statt es bloss anzudeuten. Delpy lässt nicht mehr nur ihre Figuren ins Bodenlose fallen, sondern mit ihnen auch die Zuschauer_innen.

Stephan Ahrens



Le Skylab (2011)

Die Jugend im Zeichen des Teilchenbeschleunigers: *Les particules* ist ein aussergewöhnliches Westschweizer Filmdebüt, das dieses Jahr in Cannes zu bewundern war.

Adoleszentes Taumeln

Am Filmfestival in Cannes richtet sich die Aufmerksamkeit in der Regel auf den Hauptwettbewerb und die Konkurrenz um die Goldene Palme. Oft sind es aber die Parallelveranstaltungen, in denen die speziellsten Entdeckungen zu machen sind. Im Frühling bestätigte die «Quinzaine des Réalisateurs» ihren Ruf als Bühne für neue Talente. So sorgte *Les particules*, der erste Spielfilm des französisch-schweizerischen Regisseurs *Blaise Harrison*, gleich nach der Vorführung für Schlagzeilen. Die französische Presse feierte in seltener Einmütigkeit diesen Film, der die Geschichte einer Gruppe von Jugendlichen aus dem Pays de Gex nachzeichnet. In diesem ländlichen Gebiet Frankreichs, gleich neben Genf gelegen, hat der Filmemacher seine Kindheit verbracht. Sein Film findet hier eine so eindrückliche wie beängstigende Kulisse.

Bereits vor zehn Jahren hörte man zum ersten Mal von diesem 1980 geborenen Filmemacher. Damals empfahl der Regisseur *Lionel Baier*, Leiter der Filmabteilung der ECAL (École cantonale d'art de Lausanne), sich den Namen *Blaise Harrison* zu merken. Tatsächlich beeindruckte Harrison 2011 mit seinem mittellangen Dokumentarfilm *Armand, 15 ans l'été*, in dem er bereits die Qualen der Adoleszenz erkundete. Zwei Jahre nach diesem Film, der ebenfalls von der «Quinzaine des Réalisateurs» ausgewählt worden war, präsentierte er in Locarno in der Sparte «Cineasti del presente» den Spielfilm *L'Harmonie*, der eine Dorfblaskapelle in eine Metapher für die Gesellschaft verwandelt.



Künstlerisches und technisches Wissen

Als Kind träumte *Blaise Harrison* davon, Kameramann zu werden. Im Alter von 15 Jahren bekam er einen Fotoapparat geschenkt und begann, in der Dunkelkammer zu experimentieren und seine Bilder selbst zu entwickeln. Als der digitale Camcorder in seinem Umfeld aufkam, erwarb er eine Super-8-Kamera. Es ist seine Leidenschaft für Technik, die ihn allmählich zum Film führte. Die Berufe Regisseur und Kameramann interessierten ihn gleichermaßen, und so wurde er in beiden Arbeitsfeldern tätig. 2012 assistierte er *Alice Winocour* für den Film *Augustine*, 5 Jahre später *Jean-Stéphane Bron* für *L'Opéra de Paris*. Während seines Studiums an der ECAL eignete er sich jenes künstlerische, aber auch technische Wissen an, das ihm für sein Schaffen wichtig ist.

Von seiner Arbeit als Dokumentarfilmer stammt *Harrisons* Sinn für eine bestimmte Form von Wahrheit oder zumindest für Realismus. Die Figuren von *Les particules* werden von Laien gespielt, die bei Castings an Mittelschulen rekrutiert wurden. *Thomas Daloz*, der die Hauptfigur namens *P. A.* spielt, wurde in einer Pause entdeckt, als er durch die Gänge schlenderte. *Harrison* erinnert sich, dass er sofort von *Daloz'* Ausstrahlung und seiner Art zu reden fasziniert war und den Jugendlichen aufforderte, am Casting teilzunehmen.

Ein Film mit Seele

Für die Figur von *P. A.* liess sich der Regisseur zunächst von seinen eigenen

Erinnerungen inspirieren. Dann fügte er ein rein fiktives Element hinzu, basierend auf seiner Faszination für den Teilchenbeschleuniger *Large Hadron Collider (LHC)*. Diesen hat die Europäische Organisation für Kernforschung *CERN* in Genf, also direkt unter *P. A.'s* Füüssen, gebaut, um die Bedingungen für die Entstehung des Universums nachzubilden. Im Film führt der Protagonist sein existenzielles Taumeln auf diesen Teilchenbeschleuniger im Untergrund zurück. Die Geschichte, die als Sozialchronik beginnt, bewegt sich immer mehr in Richtung Fantasyfilm.

Lionel Baier hat sich nicht darauf beschränkt, auf das Talent von *Harrison* hinzuweisen. Mit der Produktionsfirma *Bande à part Films* war er auch als Koproduzent an *Les particules* beteiligt. Der von der Schweiz und Frankreich finanzierte Spielfilm ist im September im Westschweizer Kino angelaufen. In Frankreich war er bereits nach dem Festival von Cannes herausgekommen. In der Deutschschweiz ist der Kinostart für Januar 2020 geplant. Wie wird das Deutschschweizer Publikum wohl reagieren? Der Vorwurf mangelnder Originalität wird dem Film jedenfalls niemand machen können. Wie *Blaise Harrison* im Interview in Cannes verriet, schätzt er eine Haltung, die «sich auf die Suche begibt, Dinge austestet, Risiken eingeht und sich an den Mitteln des Kinos erfreut». Wenn er die Wahl hätte zwischen einer normierten Grossproduktion und einem unvollkommenen Werk, das aber eine Seele besitzt, würde er sich immer für Letzteres entscheiden. Eine Seele hat sein neuer Film ganz bestimmt. *Stéphane Gobbo / Le Temps*

S. 24
African Mirror
von Mischa Hedinger
Friederike Horstmann

S. 27
Where We Belong
von Jacqueline Zünd
Tereza Fischer

S. 28
La cordillera de los
sueños
von Patricio Guzmán
Dominic Schmid

S. 30
Madame
von Stéphane Riethauser
Michael Kienzl

S. 31
The Report
von Scott Z. Burn
Marius Kuhn

S. 35
Roubaix, une lumière
von Arnaud Desplechin
Daniel Eschkötter

S. 36
Les hirondelles
de Kaboul
von Zabou Breitman,
Eléa Gobbé-Mévellec
Christian Gasser

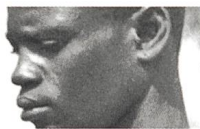
S. 39
Atlantique
von Mati Diop
Philipp Stadelmaier

S. 42
Le jeune Ahmed
von Jean-Pierre
und Luc Dardenne
Lukas Foerster



African Mirror Regie: Mischa Hedinger

African Mirror



Schönheit war für den selbst ernannten Afrikaexperten René Gardi nicht Erkenntnis, sondern Fetischismus. Mischa Hedinger nähert sich Gardis Bildern in einem Essayfilm, der darauf hofft, dass sich der exotistische Blick selbst desavouiert.

Mischa Hedinger

In seinem «Traumland Afrika» filmte der zu Lebzeiten in der Schweiz populäre Reisejournalist René Gardi (1909–2000) «Singsang, allerlei Zauber, Blutopfer» und prägte damit wesentlich das Afrikabild der Eidgenossen. Aus Gardis Nachlass kompiliert Mischa Hedinger den Dokumentarfilm *African Mirror* und nutzt dessen Film-, Ton- und Textdokumente, der grösste Teil davon unveröffentlicht. Dabei enthält sich Hedinger jeglichen Kommentars. Vielmehr bietet er dem «Inbegriff des sympathischen Reiseschriftstellers» Raum, sich selbst und seine Konstruktionen europäischer Überlegenheit zu demaskieren: Mit bestürzender verbaler Verharmlosung redet Gardi sich immer nur mehr hinein – reproduziert simplifizierende Klischees vom weisen Retter ohne konkreten Verweis auf die Brutalität der Kolonialmacht, spricht Schwarzen eine höhere Erkenntnisform ab, die sie zu Berufen mit hohem sozialen Prestige und demokratischen Freiheiten privilegieren würde.

Die «Matakam» – eine abwertende Fremdbezeichnung, die hauptsächlich die Volksgruppe der «Mafa» bezeichnet – sind René Gardi entweder «edle Wilde» oder «trotzige, halbwüchsige Kinder». Er träumt davon, «wie schön es wäre, wenn man rings um das ganze Manderland einen hohen Zaun bauen könnte, wenn es gelänge, alles Böse, alles Überflüssige, was aus Europa kommt, fernzuhalten. Wenn man die Matakam einfach einsperrte.» Später konkretisiert Gardi den schädlichen Einfluss aus Europa: «Alle diese Märkte sind mit dem gleichen europäischen Kitsch und Tand überschwemmt. Von irgendeinem afrikanischen

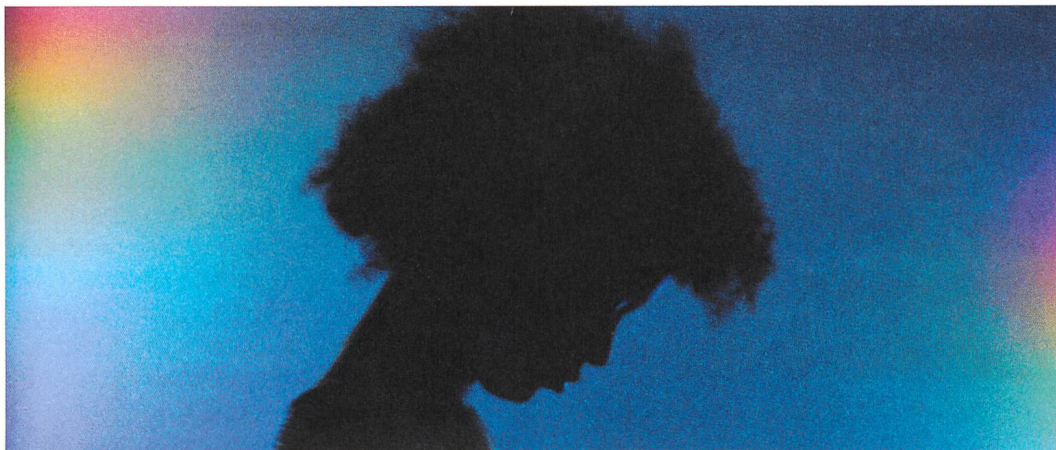
Handwerk ist nirgends mehr eine Spur. Man verführt die Käufer mit glitzerndem Ramsch und schafft ständig künstlich neue Bedürfnisse.» Mit der «unstillbaren Sehnsucht nach dem Unberührten» verbindet sich bei Gardi eine konsumkritische Kontaminationsphobie.

Mittels seiner Aufnahmen entwirft der selbst ernannte Afrikaexperte Gardi eine reaktionäre, zutiefst konservative Utopie: Keinerlei Bilder von Verschmutzung, Krankheit und Armut sind zu sehen, sondern die Fiktion eines makellosen, von einer Apotheose der Reinheit geprägten Arkadiens. In seinem Gegenentwurf zur westlichen Konsumkultur ist keine Irritation zugelassen: Anstelle von Schlüsselkindern und Autoritätskrisen gibt es hier nur unberührte Natur und traditionelles Handwerk. Auffallend häufig benutzt Gardi besitzanzeigende Possessivpronomen: «mein afrikanisches Traumland», «mein Manderland», «mein schwarzes Arkadien». Gardis verbales Schwärmen über und seine Blicke auf nackte, mit Schweissperlen überströmte Körper werden von einer (Selbst-)Enthüllung mitten im Film überlagert: Wegen «unsittlicher Handlungen» mit Schülern hatte er 1944 in Bern einen Suizidversuch unternommen.

Schönheit ist bei Gardi nicht Erfahrung, sondern Pose, nicht Erkenntnis, sondern Fetischismus. Er filmt die Menschen in Kamerun so, dass sie als ein stilisiertes Arrangement erscheinen, und verteidigt inszenatorische Eingriffe im Dokumentarfilm: Wasserkrüge tragenden Frauen steckt er ein «Fünfernötli» zu, um «in Ruhe» filmen zu können, für eine gestellte Heiratsszene schreibt er ein Szenario, castet Filmstars, kauft Ziegen und Hühner, beharrt wegen imposanterer Bildeffekte darauf, dass die Braut für acht statt drei Ziegen eingetauscht wird. Die Menschen vor der Kamera kommen dabei nicht zu Wort und werden durch Gardis jovial veronkelte Voice-over so verkitscht und entindividualisiert, dass sie nicht mehr sind als sprach- und namenlose Repräsentant_innen einer be- und entwerteten Ethnie.

Erst als Gardi durch den «Quelle»-Tourismus – nicht unerheblich durch seine eigenen, zweifelhaft verbrämten Berichte befeuert – sein Bildmonopol zu verlieren droht, findet er das Geknipse und Getue der europäischen Urlauber lächerlich und kritisiert deren dramatische Akzentuierungen und inszenatorische Eingriffe. In dem Schwall an grossonkelhaftem Gerede blitzen momenthaft luzide Gedanken auf: «Im Grunde genommen projiziert man nur sein Inneres hinaus; und die Aussenwelt reflektiert es wieder zurück.» Mittels geschickter Montage entlarvt Hedingers Film Gardis Bild- und Tonproduktion als ein Herrschaftsinstrument des Kolonialismus, zeigt, dass Geschichte macht, wer über rechtliche und technologische Möglichkeiten verfügt, Bilder und Töne herzustellen. Genau deshalb sind Gardis Aufnahmen nicht unschuldig. Sie sind kein Abbild von dem, was war.

Gardis *Mandara – Zauber der schwarzen Wildnis* lief 1960 im Wettbewerb der Berlinale und erhielt dort eine lobende Erwähnung. Mit Verweis auf gravierende Defizite im Kommentartext verweigerte hingegen die deutsche Bewertungsstelle Gardis wohl bekanntestem Dokumentarfilm ein Prädikat: «Der Text ist



Where We Belong Regie: Jacqueline Zünd



Where We Belong Kamera: Nikolai von Graevenitz



African Mirror Regie: Mischa Hedinger



Where We Belong Schnitt: Gion-Reto Killias



**RE
X¹¹
19**

KINO Rex BERN

**RETROSPEKTIVE
AGNÈS VARDA**
31.10. – 27.11.19

Varda par Agnès
La Pointe Courte
Cléo de 5 à 7
Daguerréotypes
L'une chante,
l'autre pas
Le bonheur
Black Panthers
Sans toit ni loi
Les glaneurs et
la glaneuse
Jane B. par Agnès V.
Kung-Fu Master!

Das ganze Programm:
www.rexbern.ch

geschwollen, phrasenhaft und von einer pausenlosen Geschwätzigkeit, die dazu angetan ist, das Bild förmlich zu Tode zu reden.» Auch in Hedingers Kompilationsfilm legt sich Gardis Voice-over penetrant auf die Bilder.

Die starke Fokussierung auf Gardi birgt nicht nur die Gefahr, die Bilder zu zerreden, sondern auch die, seine Sprache und Sichtweise zu reproduzieren. Zwar diskursiviert der Film die Figur Gardis durch Beschreibungen in Zeitungen, Leserbriefen und Zensurstellen und hinterfragt so Entstehungskontext, Distributions- und Rezeptionsformen. Trotz allem bleibt er monofokal auf Gardi zentriert und perpetuiert die von ihm angenommene kulturelle Hegemonie. Der koloniale Blick, den René Gardi auf Kamerun projiziert, wird zwar freigelegt, aber nicht effektiv durch andere Stimmen gebrochen. Erneut bleiben die Kameruner_innen stumm. Ihnen wird keine selbstermächtigende Möglichkeit geboten, neue Perspektiven auf das problematische Bildmaterial zu eröffnen.

Friederike Horstmann

→ **Regie, Buch, Schnitt:** Misha Hedinger. **Produktion:** ton und bild GmbH, SRF Schweizer Radio und Fernsehen. Schweiz 2019.
Dauer: 84 Min. **CH-Verleih:** Outside the Box

**N.n.k.
d.W.S.**

k.

Nur noch kurz die Welt sehen.
23. Internationale Kurzfilmtage Winterthur
The Short Film Festival of Switzerland
5.–10. November 2019, kurzfilmtage.ch

Hauptsponsorin



Medienpartner



Where We Belong



Jacqueline Zünd filmt *Scheidungskinder* in komponierten Einstellungen. Ein Portraitfilm aus intimer Distanz.

Jacqueline Zünd

Am Anfang fallen Bild und Ton auseinander. Romantische Aufnahmen einer unbeschwertten Kindheit oszillieren verspielt zwischen haptischer Nähe und verträumter Distanz. Die Zwillinge Alyssia und Ilaria, acht oder neun Jahre alt, tauchen im Meer, spielen am Strand im Sonnenuntergang oder fahren auf einer blinkenden Bahn in einem Freizeitpark. In präzise komponierten Bildern fängt *Nikolai von Graevenitz'* Kamera die gespannte Freude im Wasser oder auf dem Rummelplatz ein. Doch wenn die beiden aus dem Off zu erzählen beginnen, löst sich die Idylle auf – oder eher: sie reibt sich an den schönen Bildern, die die Off-Erzählungen untermalen. Eine Kluft tut sich zwischen Ideal und Realität auf, einer Realität von heute mehr als einem Drittel der Kinder in der Schweiz: Die Eltern haben sich getrennt. Die beiden Schwestern pendeln zwischen zwei Orten, die sie Zuhause nennen. Überraschend abgeklärt erzählen sie von der Trennung, von der anfangs viel zu kleinen Wohnung des traurigen Vaters, von der Sorge um die Eltern und von den neuen Partner_innen der Eltern. Vater und Mutter sind kaum je zu sehen oder zu hören; die Bühne gehört ganz den Kindern.

Auch in ihrem dritten Langdokumentarfilm nach *Goodnight Nobody* (2010) und *Almost There* (2016) beschäftigt Jacqueline Zünd das Thema der Einsamkeit und der Isolation. Nach Menschen, die an Schlaflosigkeit leiden, und drei Herren, die sich auch im Alter nach Glück und Liebe sehnen, hört Zünd nun Kindern und Jugendlichen zu, die mit ihren Sorgen um die getrennten Eltern, mit ihren Loyalitätskonflikten alleine sind.

Die Verhältnisse der Zwillinge haben sich seit der Trennung stabilisiert, und die beiden scheinen ihre Kindheit mehr oder weniger unbeschwert zu erleben. Dieses Glück haben die anderen Protagonist_innen nicht: Die Basler Teenager Carleton und Sherazade gerieten zwischen die streitenden Eltern und leben nun in einem Heim. Eloquent und reflektiert berichten sie über ihre Ängste, die innere Zerrissenheit, die Schuldgefühle, wirken dabei dennoch erstaunlich selbstbewusst und mit dem Schicksal versöhnt. Ihre Erzählung und noch mehr die des Bauernjungen Thomas machen jedoch erschreckend deutlich, wie wenig die Kinder jeweils die Gründe für die Zerstörung der Familie kennen und wie brutal es für sie sein muss, das Geschehen zu akzeptieren. «Was willst du machen?», sagt Thomas. Er ist in seiner Erzählung weit entfernt von der kreativen Sprachgewandtheit von Carleton und Sherazade; konzentriert sich darauf, sachlich zu beschreiben, zu welchen Verzweiflungstaten ihn die Situation getrieben hat, nachdem die Mutter den Bauernhof und die Familie verlassen hatte.

Zünd vermeidet klassische dokumentarische Settings: Die Protagonist_innen sprechen direkt in die Kamera, und von den Fragen der Regisseurin ist nichts spürbar. Die Erzählungen scheinen einem intrinsischen Bedürfnis zu entspringen. Das wirkt authentisch – und inszeniert zugleich. Dieser Eindruck lässt sich mit der Ästhetisierung erklären, die jede einzelne Einstellung durchdringt und dem Dokumentarischen unweigerlich einen fiktionalen Anstrich verleiht. Die (meist statischen) Einstellungen sind durchkomponiert – was dem Auge schmeichelt, aber zu einer Irritation führen kann, die sich durch Zünds Werk zieht: Wenn etwa Carleton in einer Einstellung alleine, im Bild zentriert auf einer Terrasse steht und die blinkenden Lichter einer weit entfernten Kirmesbahn betrachtet, dann ist dies das perfekte Bild für Einsamkeit. Gleichzeitig aber wirkt der Junge ins Bild hineinkomponiert und verliert seine Individualität und Selbstbestimmtheit. Ihm wird etwas von aussen übergestülpt, das paradoxerweise sein Inneres darstellt.

Man kann Zünd nicht vorwerfen, sie würde die Schicksale ihrer Protagonist_innen emotional ausschlachten. Ihre prägnante Handschrift geht eher in die umgekehrte Richtung: in eine komplexe Nähe-Distanz-Beziehung zu den Protagonist_innen. Und eigentlich auch sehr konsequent in Richtung Fiktionalisierung. Der Film will nicht behaupten, das seelische Erleben der Kinder und Jugendlichen zu kennen, und dennoch versucht er sich diesem anzunähern. Er erfindet Bilder für die Gefühle, die sich schwer beschreiben lassen. Und entfernt sich dabei gleichzeitig ein Stück weit von seinen Subjekten ... Aus diesen Widersprüchlichkeiten bezieht der Film seine Spannung: Er lässt uns intim an etwas teilhaben und hält uns gleichzeitig auf Distanz, er überwältigt uns nicht, sondern lässt und mit den Protagonist_innen mitreflektieren.

Tereza Fischer

→ Regie, Buch: Jacqueline Zünd; Kamera: Nikolai von Graevenitz; Schnitt: Gion-Reto Killias; Musik: Thomas Kuratli. Produktion: real Film, SRG SSR. Schweiz 2019. Dauer: 78 Min. CH-Verleih: Filmcoopi Zürich

La cordillera de los sueños



Mineralische Ablagerungen politischer Kämpfe: Patricio Guzmán verbindet in seinem neuen Dokumentarfilm auf berückende Art Natur- und Sozialgeschichte.

Patricio Guzmán

Nichts vermag Information länger zu speichern als der Stein. Und nichts steht dem menschlichen Geschehen gleichgültiger gegenüber als ein Felsen in einem Gebirgsmassiv auf 7000 Metern Höhe. Diese monumentale Ungerührtheit vermitteln die ersten Bilder von *La cordillera de los sueños* mit eisiger Schönheit. Die Kordilleren, die achtzig Prozent der Fläche Chiles ausmachen, sind stumme Zeugen einer bewegten Landesgeschichte, bei der eine kurze Zeitspanne aus der jüngeren Vergangenheit in der Wahrnehmung ein tragisches Übergewicht eingenommen hat. Stellt man sich die Erinnerungen an diese Zeit – den Militärputsch von 1973 und die darauffolgenden Jahre der Militärdiktatur – als Gesteinssegment vor, würde dieses kaum einen Millimeter ausmachen. Ein Vulkanausbruch oder ein kleines Erdbeben brächte sie wieder zum Verschwinden.

Nach *Nostalgia de la luz* (2010) und *El botón de nácar* (2015) bereitet Patricio Guzmán erneut Metaphern dieser Art einen fruchtbaren Boden, indem er auf einzigartige, aber einfache Weise die Erinnerungen an die Diktatur mit geologischen und kosmischen Betrachtungen verknüpft, ohne sich weit vom dem Ort wegbewegen zu müssen, an dem alles stattfand. Es ist ein Kino der grösstmöglichen Kontraste, das in den sich öffnenden Spalten beindruckende poetische und politische Bilder findet. Da werden über die Erinnerungen der Zeitzeugen an die einfahrenden Panzer und Militärflugzeuge hypnotische Bilder von wabender Vulkanasche gelegt; Nebel- und Wolkenschwaden

behindern den Blick auf die Täler, wenn über die Zeit der Diktatur gesprochen wird; schliesslich sind da die Bilder der Gebirgskette selbst, die Chile vom Rest der Welt abtrennt und gleichsam zur Inselnation macht, die auf sich alleine gestellt ist.

Wenn Guzmáns Art, das Geologische mit dem Politischen zu verknüpfen, an *Werner Herzogs* dokumentarisches Schaffen erinnert, besteht der Hauptunterschied zwischen den beiden darin, dass Guzmán von der Geschichte unmittelbar betroffen, ja Teil von ihr ist (während Herzog eher die Perspektive des uneteiligten, aber neugierigen Felsen einnehmen würde). Als junger Filmmacher dokumentierte Guzmán die kurze Regierungszeit von Salvador Allende sowie Pinochets brutalen Militärputsch, in dessen Zuge der demokratisch gewählte Präsident ermordet wurde. Nach seiner eigenen Verhaftung und zweiwöchigen Internierung im Fussballstadion von Santiago konnte Guzmán schliesslich mit seinem Filmmaterial nach Frankreich fliehen, wo er während fünf Jahren den dreiteiligen *La batalla de Chile* fertigstellte, der noch immer das umfassendste Dokument dieses Ereignisses ist. Seither hat Guzmán zwar nie wieder in Chile gelebt, hat dem Land und seiner Geschichte aber sein gesamtes filmisches Schaffen gewidmet.

In *La cordillera de los sueños* dokumentiert er neben den Kontrasten zwischen der «deep time» des Gebirges und der unwirklichen, unscharfen Zeit der Unterdrückung und Folter auch die Unterschiede zwischen denen, die wie er das Land verlassen haben, und jenen, die geblieben sind. Da sind die Bildhauer, die dem Trauma des Staatsterrors Skulpturen aus dem Gebirge entnommenem Stein samt dessen Zeitlichkeit entgegensetzen; und da ist die Malerin im Exil, deren monumentale Gemälde der Kordilleren die U-Bahn-Stationen von Santiago schmücken. Das sei der einzige Ort, an dem viele der heutigen Einwohner Chiles das Gebirge noch zu Gesicht bekommen, heisst es, da dieses in der modernen Gesellschaft so unsichtbar geworden sei wie die Spuren der erst kürzlich zu Ende gegangenen Diktatur. Der Künstler sei der Bewahrer der Schönheit seines Landes, doch in gewissen Fällen muss er auch zum Dokumentaristen von deren Verschwinden werden. Das gilt sowohl für Guzmán und dessen dokumentarische Essays als insbesondere auch für den Dokumentarfilmer *Pablo Salas*, der immer noch in Chile lebt und dem Guzmán einen grossen Teil seines Films widmet. Unermüdlich dokumentiert Salas seit den frühen Achtzigerjahren die zahllosen ungleichen Auseinandersetzungen zwischen den Erben der Diktatur und der Bevölkerung auf der Strasse. Seit der offiziellen Wiedereinführung der Demokratie 1990 mag die Staatsgewalt etwas an Brutalität verloren haben, doch noch immer geht die Polizei allzu gerne mit Wasserwerfern und Tränengas auf Protestierende los. In Salas' kleinem Schnittraum und Privatarchiv türmen sich die Aufnahmen in wechselnden Formaten als kleines, zerbrechliches Massiv gegen das Vergessen.

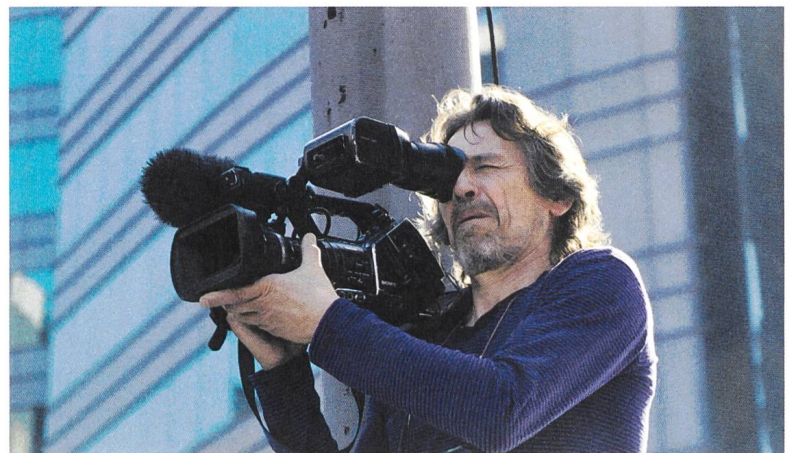
Auch wenn die Diktatur seit zwanzig Jahren zu Ende sein mag: Ihre seriöse Aufarbeitung scheint noch nicht einmal begonnen zu haben. Viele der Schuldigen



La cordillera de los sueños Regie: Patricio Guzmán



Madame Regie: Stéphane Riethauser



La cordillera de los sueños mit Pablo Salas



Madame Schnitt: Natali Barrey

bilden heute die Elite, die munter ihren undemokratisch eingeführten, besonders radikalen Neoliberalismus vorantreibt und höchstens einzugestehen bereit ist, dass während der Diktatur «Fehler» gemacht wurden. «Errores» und «horrores» lägen auch gar nah beieinander, wird lakonisch festgestellt. Die Kordilleren blicken weiterhin alles wahrnehmend, aber seltsam unberührt auf das Geschehen. Doch sie sind das Einzige, was Guzmán vom Chile seiner Kindheit noch erkennt. Das Fragment eines Meteoriten, der in den Kordilleren gefunden wurde, betrachtend, wünscht er dem Land, dass es ebenfalls seine Kindheit und seine Freude wiederfindet.

Dominic Schmid

→ Regie: Patricio Guzmán; Kamera: Samuel Lahu; Schnitt: Emmanuelle Joly; Musik: Miranda y Tobar. Produktion: Atacama Productions. Chile 2019. Dauer: 85 Min. CH-Verleih: trigon-film

Madame



Wer anders ist, bleibt oft allein.
Umso wichtiger ist es, Verbündete zu finden.
Zum Beispiel die eigene Grossmutter.

Stéphane Riethauser

Das erste Mal, wenn wir Stéphane gemeinsam mit seiner Oma Caroline sehen, kommt es zum Streit. Allerdings wirkt die Auseinandersetzung auf der alten VHS-Aufnahme eher wie ein Spiel, an dem beide ihre Freude haben. Anlass der Aufregung ist die im Wuschelstil der Neunzigerjahre gehaltene Frisur des Jungen, die bei Caroline für Entsetzen sorgt. Er sehe ja aus wie Quasimodo, wie ein Idiot. Irgendwann gibt der Enkel nach und lässt sich frisieren, aber der brave Seitenscheitel, den sie ihm gemacht hat, erinnert ihn zu sehr an einen Chorknaben. Wenig später, wenn wir uns durch Berge an Material aus dem Familienarchiv wühlen, fällt noch etwas anderes auf: Mit seinem Scheitel sieht der Junge auch genauso aus wie sein Vater.

Diese frühe Szene ist in vielerlei Hinsicht bezeichnend für Stéphane Riethausers dokumentarischen Essay *Madame*, der als Brief an seine schon länger verstorbene Grossmutter formuliert ist. Mithilfe eines unglaublich reichhaltigen Fundus aus alten Home Movies, Fotoalben, Tonaufnahmen, Postkarten und Tagebucheinträgen zeigt der Schweizer Filmemacher, wie Caroline und er trotz generationsbedingter Unterschiede eines gemeinsam haben: Sie litten unter den strikten Rollenbildern ihrer Zeit. Caroline, weil sie sich, in einer Ära, in der Frauen noch unterwürfig sein sollten, herausnahm, sturköpfig und selbstständig zu leben. Und Stéphane, weil er ein richtiger Patriarch wie sein Vater werden sollte, aber tatsächlich ein sensibler schwuler Junge mit künstlerischen Ambitionen war.

Wie komplex das gesellschaftliche Geflecht war, in dem die beiden aufgewachsen sind, wird immer dann deutlich, wenn eine Dissonanz zwischen Bild und Ton entsteht. Manchmal stellt Riethauser seinen selbst eingesprochenen Kommentar und den Interviews mit Caroline Archivmaterial gegenüber, in dem das Gesagte nicht bloss veranschaulicht wird. Einmal erzählt Caroline etwa, wie sie ohne jegliche Hilfe ihr erstes Kind zur Welt brachte, während man Super-8-Aufnahmen von ihrer Schwiegertochter sieht, die als frischgebackene Mutter liebevoll umsorgt wird. *Madame* verwendet die Familienmitglieder in solchen Momenten wie Synonyme, schichtet ihre Biografien übereinander und zeigt damit, wie sich die Lebensstationen zwar gleichen, die Erfahrungen aber doch gänzlich andere sind. Dabei sind die Figuren immer auch von ihren Umständen geprägt. Wenn Caroline über die modernen Mannsweiber schimpft oder Stéphane unreflektiert die unverblümt homophobe Weltsicht seines Vaters übernimmt, werden sie als Kinder ihrer Zeit und Sklaven ihrer Erziehung entlarvt.

Der Druck von aussen offenbart sich, wenn die Oma ihren Enkel mit der Macht der Haarbürste in einen «seriösen Jungen» verwandeln will. Das ist in diesem Moment zwar lustig, aber *Madame* versammelt gleich mehrere solcher Momente, in denen jemandem ein fremdes Bild aufgezwungen wird. Caroline selbst konnte sich solchen Übergriffen anscheinend erfolgreich entziehen. Der Preis, den sie als alleinerziehende Mutter zahlen musste, war jedoch, dass sie von ihrer Familie verstossen wurde. Auch später sorgte ihr Freiheitsdrang und Geschäftssinn dafür, dass sie die meiste Zeit allein blieb. Stéphane hingegen kam schlechter

mit dem äusseren Druck zurecht. Schwul waren für ihn erst mal nur die anderen, was dazu führte, dass er selbst ein anderer werden musste. Mit viel Emphase wird der lange Weg der Verdrängung nachgezeichnet. Schliesslich erfand der Junge eine Kunstfigur, in die er immer wieder schlüpfte. Dabei war sein Alter Ego Riton alles, was Stéphane nicht sein konnte: selbstbewusst, ungehobelt und sexistisch.

Am stärksten ist **Madame**, wenn er solche Einblicke in die Psyche seiner Protagonist_innen gibt, behutsam Erinnerungen sammelt, sie mit popkulturellen Versatzstücken anreichert und die Gefühle von einst noch einmal hervorzurufen versucht. Als Riethauser von der heimlichen Liebe zu einem Mitschüler erzählt, wechseln sich alte Fotos mit homoerotisch anmutenden Zeichnungen aus dem Kinderbuch «Le prince Eric» ab, während dazu Richard Andersons Teenager-Balade «Reality» aufgedreht wird. So, wie die Vergangenheit hier zur poetisch überhöhten Fiktion wird, sind es Fantasiewelten, in denen Stéphane ein Ventil für seine innere Zerrissenheit und frühpubertären Energien findet; nämlich ziemlich durchgeknallte, selbst gedrehte Filme, die comicartige Western-Schlägereien und übersexualisierte Drag Shows zeigen. Auch Caroline fühlte sich vor allem in der Kunst frei: früher, wenn sie als Schauspielerin auf der Bühne stand, und später, wenn sie tagelang an ihren Gemälden feilte.

Obwohl die Grossmutter mit ihrem bewegten Leben und der frechen Schnauze zweifellos eine interessante Filmfigur ist, fallen die Passagen mit ihr doch etwas konventioneller und blasser aus. Das liegt an den eher klassischen Interviewsituationen, dem deutlich zurückgenommenen Archivmaterial, vor allem aber daran, dass es eben einen Unterschied macht, ob man einer recht sachlichen Erzählung lauscht oder – wie bei ihrem Enkel – die inneren Kämpfe hautnah miterlebt. Vielleicht ist der etwas distanziertere Blick auf eine bereits Verstorbene und damit Wehrlose aber auch irgendwie konsequent. **Madame** ist immerhin ein Film darüber, wie das eigene Begehren gegen äussere Zwänge und Projektionen verteidigt wird. Da ist es kein Wunder, dass das entschieden Subjektive alles andere überstrahlt.

Michael Kienzl

→ **Regie, Buch, Kamera:** Stéphane Riethauser; **Schnitt:** Natali Barrey; **Musik:** David Perrenoud. **Produktion:** Lambda Prod, RTS Radio Télévision Suisse, SRG SSR. Schweiz 2019. **Dauer:** 93 Min. **CH-Verleih:** First Hand Films, **D-Verleih:** Salzgeber & Co. Medien

The Report



Die «enhanced interrogation techniques» des CIA haben weltweit unselige Schlagzeilen gemacht. Jetzt werden sie in Spielfilmform aufgearbeitet.

Scott Z. Burns

Hinter einer Panzertür im Keller einer CIA-Zweigstelle erhält Daniel Jones seinen neuen Arbeitsplatz. Unter der Erdoberfläche sollen er und sein Team im Auftrag der Senatorin Dianne Feinstein die in der Folge von 9/11 verschärften Inhaftierungs- und Vernehmungspraktiken der CIA untersuchen. Fall für Fall rekonstruieren sie den systematischen Einsatz von Foltermethoden wie Schlafentzug oder Waterboarding. Über sechs Jahre lang arbeitet sich das Team durch die unzähligen Dokumente und verfasst am Ende einen rund 7000-seitigen Bericht, der nicht nur die zahlreichen Menschenrechtsverletzungen dokumentiert, sondern auch zum Schluss kommt, dass die Verhörmethoden gänzlich ineffektiv waren.

Wie das naheliegende Vorbild **All the President's Men** (über die Aufdeckung des Watergate-Skandals) von **Alan J. Pakula** bezieht **The Report** seine Spannung nicht aus dem ungewissen Ausgang der Ereignisse. Die Veröffentlichung der Untersuchungsergebnisse und die Einstellung der von der CIA als «enhanced interrogation techniques» bezeichneten Verhörmethoden wurden in den Medien breit diskutiert. Der Film fokussiert allein auf die Entstehung des Berichts, die im Stil eines klassischen Politthrillers (inklusive eines obligatorischen Whistleblowers) als unnachgiebige Wahrheitsuche inszeniert ist. So, wie wir in **All the President's Men** nichts über das Privatleben der beiden «Washington Post»-Journalisten erfahren, scheint auch hier Daniel Jones nur im Zusammenhang mit der Untersuchung

Cinébulletin

Die einzigartige Informationsquelle für professionelles Filmschaffen in der Schweiz.

Branchennews und Abonnement auf cinebulletin.ch



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



zu existieren. Ohne innezuhalten, wechselt der Film zwischen den Ermittlungen im kargen Kellerabteil und den Besprechungen im Büro der Senatorin hin und her. Scott Z. Burns, der bisher vor allem als Drehbuchautor für *Steven Soderbergh* arbeitete und auch das Script zu *The Bourne Ultimatum* (dem vielleicht intelligentesten Actionthriller der letzten Jahre) verfasste, inszeniert die Ermittlungen in hohem Schlagtempo, dabei angenehm nüchtern und ohne übertriebenes Pathos. Dieser Eindruck wird von *Adam Drivers* zurückhaltendem Spiel als gründlichen und ehrlichen Daniel Jones noch verstärkt. In ruhigen Einstellungen bleibt die Kamera nahe an den Charakteren und behält damit den Fokus auf ihren Handlungen.

In der Aufarbeitung der erfolglosen Foltermethoden antwortet *The Report* direkt auf frühere Filme zum *war on terror*. In der Mitte des Films schaut Jones mit sichtbarem Widerstreben den Trailer zu *Zero Dark Thirty*, *Kathryn Bigelows* Film über die Jagd nach Osama bin Laden, der die Praktiken der CIA ambivalent darstellt. Wiederholt zeigt er die brutalen Foltermethoden, suggeriert am Ende aber, dass jenes Vorgehen entscheidend zur Auffindung des Terroristen beitrug. Damit begibt sich Bigelow ins Fahrwasser populärer TV-Serien wie *24* (in *The Report* ebenfalls kritisch erwähnt), die Folter wiederholt als probates Mittel verteidigen.

Um seine Kritik an den Verhörpraktiken deutlich zu machen, kontrastiert Burns die Ermittlungen mit Rückblenden, die das Vorgehen der CIA nach 9/11 dokumentieren. Emotional aufgeladene Sequenzen, die sich deutlich von der restlichen Inszenierung abheben, zeigen, wie die zwei Militärpsychologen ihre neuen Foltermethoden vorstellen und an den Gefangenen ausprobieren. Die CIA-Mitarbeiter werden dabei wiederholt als kaltblütig und rücksichtslos dargestellt, zugespitzt in einer kurzen Rückblende, in der die beiden Psychologen im Privatjet Witze über das Waterboarding machen. In dieser ansatzweisen Reduzierung der CIA-Angehörigen auf stereotype Bösewichte wird *The Report* der Komplexität des Sachverhalts nicht gerecht und verschenkt das Potenzial, die Vorkommnisse grundlegender aufzuarbeiten. Anstatt die damalige Orientierungslosigkeit der CIA und damit verbunden die systemimmanenten Fehler genauer zu beleuchten, macht der Film in diesen Momenten die Schuld an einzelnen Personen fest und bietet damit einfache Antworten. Passend dazu steht am Ende der Triumph des aufrichtigen Daniel Jones und der demokratischen Senatorin.

The Report stellt seine Parteinahme offen aus und ist insgesamt als kritischer Fingerzeig zu verstehen. Burns' Film schliesst sich damit einer Gruppe jüngerer Produktionen wie *Steven Spielbergs The Post* an, in denen die Suche nach Wahrheit in erster Linie als Kritik an aktuellen politischen Entwicklungen zu verstehen ist. Ihre Protagonist_innen verkörpern dabei die Hoffnung auf ein besseres Amerika. Marius Kuhn

→ Regie, Buch: Scott Z. Burns; Kamera: Eigil Bryid; Schnitt: Greg O'Bryant; Musik: David Wingo. Darsteller_innen (Rolle): Adam Driver (Daniel Jones), Annette Bening (Senator Feinstein), Corey Stoll (Cyrus Clifford). Produktion: Topic Studios u. a. USA 2019. Dauer: 119 Min. CH-Verleih: Ascot Elite, D-Verleih: DCM Distribution



The Report mit Adam Driver



Roubaix, une lumière Regie: Léa Seydoux



Roubaix, une lumière Regie: Arnaud Desplechin



The Report Regie: Scott Z. Burns

Gegen die Gerüchtfabrik:
Alle unsere Verlagstitel sind lieferbar!

Die #MeToo-Kreischer und ihre
medialen Verstärker sind nicht allmächtig:

Herzlichen Glückwunsch

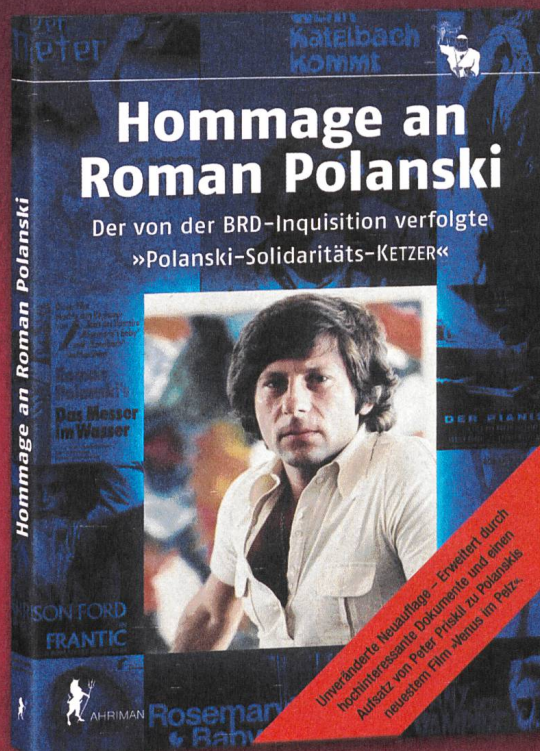
*zum Großen Preis der Jury
der Filmfestspiele Venedig*

Roman Polanski!

Die Hintergründe zum Dreyfus-Skandal unserer
Tage findet man nur in dieser Dokumentation.



www.ahriman.com



180 S., € 12,90 / ISBN 978-3-89484-826-2

«A Totally Original Talent» Peter Brook

MIRIAM GOLDSCHMIDT

**Erfinderin von
Dazwischen**

EIN DOKUMENTARFILM VON
CHRISTOF SCHAEFER & JANOS TEDESCHI

AB 14. NOVEMBER IM KINO

Roubaix, une lumière



Ein Polizeifilm im rasenden Stillstand: Arnaud Desplechins Autorenhandschrift bleibt auch in einem für ihn ungewohnten Genre deutlich lesbar.

Arnaud Desplechin

Roubaix, une lumière, ein irgendwie konventioneller Polizeifilm kann sicher nicht so heissen. Aufklärung und Erleuchtung statt einer Ermittlung. Aber um Ermittlungen geht es durchaus in Arnaud Desplechins neuem Film: Weihnachtszeit, das verarmte Roubaix in Nordfrankreich, nach Belgien kann man rüberschauen, die Dardennes lassen grüssen, zumindest scheinbar; ein Polizeirevier, viel Grenzverkehr, krimineller und anderer. Einige Fälle, kleinere und grössere, ein brennendes Auto, ein Betrugsversuch, ein bewaffneter Raub, Brandstiftung, ein vermisstes Mädchen, ein Serienvergewaltiger, ein Mord. Verdächtige, Zeugen, Opfer, Verwandte. Gespräche auf der Wache, in Wohnungen, an Tatorten, an Haustüren. Ein abgeklärter, alles sehender Kommissar, ein ambitionierter Nachwuchsermittler, einige *hard-boiled* Polizist_innen und – zumindest anfangs – abgezockte Befragte. Eines der schäbigsten Polizeireviere und Untersuchungsgefängnisse der französischen Filmgeschichte. Ein Hauptfall schält sich heraus, schon dadurch, dass zwei Befragte von *Sara Forestier* und *Léa Seydoux* gespielt werden.

Was ein Polizeifilm in und mit Arnaud Desplechins Filmografie machen würde, das hatte ich mich seit der Cannes-Premiere gefragt. Viel Buzz hatten Desplechins Filme zuletzt nicht mehr ausgelöst, die Masche glaubte man wohl zu kennen, denn Desplechins Kino ist so eigensinnig, im Guten wie im Sui-Generischen, dass es wie ein einziges Projekt daher kommt, eine fette Autorensignatur unter sich trägt. Autofiktionale Signale und pseudoautobiografische oder biografistische Gesten,

die fantastisch angereichert und transformiert werden; Störklänge, Geistersehen und Stimmenhören; ständige Aushandlungen über die Erzählhoheit, minimale Jump Cuts, Kreisblenden, exzentrisches Spiel, direkte Adressierungen, artifizielles Licht und Rückprojektionen; Meloscores zu Komödienhandeln (seit *Rois et reine* immer vom Bernhard-Hermann- und Georges-Delerue-Fernschüler *Grégoire Hetzel*); unverhohlenes Epigontum, das einen Schleier noch über den mittleren Truffaut legt, den von *L'enfant sauvage* oder *Les deux Anglaises et le continent*. Und immer wieder *Mathieu Amalric*, der Alter zum Ego Desplechins.

Von *Roubaix* eine Er- oder Durchleuchtung des französischen Polizeifilmgenres zu bekommen, das war also nicht zu erwarten, auch wenn Amalric und sein Paul Dedalus, sein Henri oder Ismaël Vuillard in diesem Film keinen Platz haben. Der «polar» wird eher umgestülpt, an den Rändern gezielt verdunkelt, durchaus auch ganz konkret, Einstellung für Einstellung. Die Aufklärung kommt aus ihrem Zentrum, aus den aufrichtigen, empathischen Gesichtern von *Roschdy Zems* Kommissar Yacoub Daoud und *Antoine Reinartz'* Lieutenant Louis Cotterel, der – so viel Handschrift soll sein – aus dem Off in Briefen seinen und unseren Ort bestimmt.

Ein gegenstrebiges Film ist das, nicht nur durch die abrupten Tonartenwechsel, die Desplechins hochmusikalisches Kino ohnehin eignen. In seinem *Roubaix* trifft Genrematerial auf Kunsthandwerk, Realismus auf Impressionismus, Handkameragetümmel auf Tracking Shots mit Hitchcocknote (*Irina Lubtchanskys* Kamera, Hauptakteurin wie immer). Ein Dokumentarfilm auf Desplechins Fiktionsbesessenheit und Anverwandlungswillen: Das Revier aus seiner Heimatstadt, die er schon häufiger angerufen hat in seinem Kino (vor allem im Doppel aus den Hausfilmen *Un conte de Noël* und dem autodokumentarischen *L'aimée*), gibt es schon in einer französischen TV-Dokumentation von *Mosco Boucault*, *Roubaix, commissariat central. Affaires courantes*, ausgestrahlt 2008, gedreht 2002, einer Wiseman-artigen Wucht von Polizeiarbeitsdokumentation, die Desplechin beim Zappen im Fernsehen gesehen haben will, 2008, direkt nach *Un conte de Noël*. Fälle und Figuren fand er dort, ganze Dialoge, Details, Intensitäten auch, *faits divers* aus einem *film divers*, den wenige jemals legal wieder zu Gesicht bekommen werden, so ihn eine DVD-Edition von Desplechins Film nicht irgendwann allen zugänglich macht. (Boucaults Arbeit lässt sich derzeit in einem anderen monumentalen Dokumentarfilm bewundern, der auch erst Jahre nach der Entstehung auf Arte erstausgestrahlt wurde: *Corleone, le parrain des parrains*, «Pate der Paten».)

Wer *Roubaix, commissariat central. Affaires courantes* gesehen hat, sieht das gewaltige, auch gewalttätige Wirken der Fiktion, die sich dieser Gesichter, Leben, Stimmen, Fälle bemächtigt, sie absorbiert und transformiert. Sieht etwa, wie dann durch einen beiläufigen Moment der Erniedrigung und Platzanweisung in einer angespannten Verhörsituation – die von Sara Forestier gespielte Verdächtige kann die grosse Wasserflasche in Handschellen nicht hoch genug halten, weshalb das ein Polizist für sie macht – der Rohstoff scheint. Forestiers Trinken ist eine virtuose Mimesis,

aber ihr Spiel ist hier und sonst zugleich wie getroffen von der Ambivalenz, eine andere Verhörsituation nachzuspielen, die bei Boucault dokumentierte. Die Leben und Taten der infamen jungen Frauen wurden dort schon gross, durch die Berührung mit dem Dokumentarfilm und der Polizei. Desplechins Film monumentalisiert sie geradezu.

Une lumière: Eine Er- und Beleuchtung geht vom Material durch Desplechins Film und wieder zurück. Darin könnte sich durchaus das gesamte Kunstverständnis von Arnaud Desplechin verstecken. Es ist anmassend, so anmassend, wie ein Filmkommissar, der zwei Mörderinnen drängt, sich zu retten, indem sie gestehen. Aber es ist eine reflektierte Anmassung, die in der Künstlichkeit und ihrer Ausstellung Kunstmetaphysik genauso auf Abstand hält wie die Apotheose der rohen Realien. Desplechins Film endet mit einem Freeze Frame, dem Fotostart eines Pferderennens. Die schwierige Versöhnung von Genre und Dokumentarischem, die **Roubaix** unternimmt, sie bekommt hier, im rasenden Stillstand, ihr angemessen ambivalentes Bild. Daniel Eschkötter

→ **Regie:** Arnaud Desplechin; **Buch:** Arnaud Desplechin, Mosco Boucault, Léa Mysius; **Kamera:** Irina Lubtchansky; **Schnitt:** Laurence Briaud; **Musik:** Grégoire Hetzel. **Darsteller_innen:** Roschdy Zem, Léa Seydoux, Sara Forestier, Antoine Reinartz. **Produktion:** Why Not Productions u. a. Frankreich 2019. **Dauer:** 119 Min. **CH-Verleih:** Xenix Filmdistribution

Les hirondelles de Kaboul



Stilisierung, die Distanz schafft und Reflexion ermöglicht – die Universalität des Animationsfilms hält sogar dem grausamen Bild einer Steinigung stand.

Zabou Breitman und Eléa Gobbé-Mévellec

Kabul, im Sommer 1998: Hand in Hand stehen Zunaira und Mohsen vor der Buchhandlung, die ihnen früher so viel bedeutet hat. Sie liegt in Trümmern. Wie das Kino, wie das Theater. Seit der Machtergreifung der Taliban sind alle weltlichen Vergnügungen verboten. Zunaira schwitzt unter der schweren Burka, Mohsen will ihr einen Knopf öffnen – ein Taliban hält das für eine unzüchtige Berührung, prügelt Mohsen in die Moschee und demütigt Zunaira öffentlich.

Mohsen und Zunaira sind jung, modern, idealistisch; er war Lehrer, sie Künstlerin, und sie versuchen, zumindest in ihren vier Wänden ein normales Leben zu führen. Doch längst durchdringt das Gift des religiösen Wahnsinns auch ihr Leben. Ziemlich am Anfang des Films gerät Mohsen in einen männlichen Mob, der, aufgepeitscht von einem fanatischen Prediger, eine Ehebrecherin steinigt. Mit abwesendem Gesichtsausdruck, als wisse er nicht, was er tut, hebt auch Mohsen einen Stein auf – und schleudert ihn gegen die Frau. Diese Tat zerbricht ihn und zerstört, als er sie nach einem unglücklichen gemeinsamen Spaziergang Zunaira gesteht, auch ihre Beziehung.

Les hirondelles de Kaboul verknüpft das Schicksal von Zunaira und Mohsen mit dem eines älteren Paares, dessen Beziehung ebenfalls wegen der drakonischen Gesetze der Taliban in die Brüche geht. Atiq ist ein kriegsversehrter Mudschahedin, der als Wärter in einem Talibangefängnis arbeitet und sich um seine todkranke Frau Mussarat sorgt, statt sie, wie ihm wiederholt nahegelegt wird, durch eine jüngere zu ersetzen. Als Zunaira in das Gefängnis eingeliefert wird, berühren ihn weniger ihre Schönheit als die Porträts von Mohsen, die sie in die Zellenwände kratzt. Zunaira soll vor einem Fussballspiel hingerichtet werden – Atiq beschliesst, sie zu retten.

Les hirondelles de Kaboul, eine französisch-schweizerische Koproduktion, ist nicht der erste Animationsfilm, der sich im Afghanistan der Taliban abspielt. Vor zwei Jahren wurde der von Angelina Jolie produzierte **The Breadwinner** für einen Oscar nominiert, doch erzählt dieser Film die letztlich wenig glaubwürdige Geschichte eines Mädchens, das wie eine kleine Superheldin seine Familie rettet.

Anders **Les hirondelles de Kaboul**. Die Verfilmung von *Yasmina Khadras* Bestseller vermittelt auf wesentlich differenziertere und eindringlichere Weise einen Einblick in das Leben unter den Taliban. Die Situation der Frauen ist nicht das eigentliche Thema, sondern der Hintergrund, vor dem das Verhalten der Männer betrachtet wird: Machtgier, Fanatismus, Heuchelei, Opportunismus, Anpassung, innere Emigration, allenfalls das Nutzen kleinster Freiräume. Am konsequentesten entzieht sich der greise Streuner Nazish dem Zugriff der Taliban – er mimt den harmlosen Verrückten.

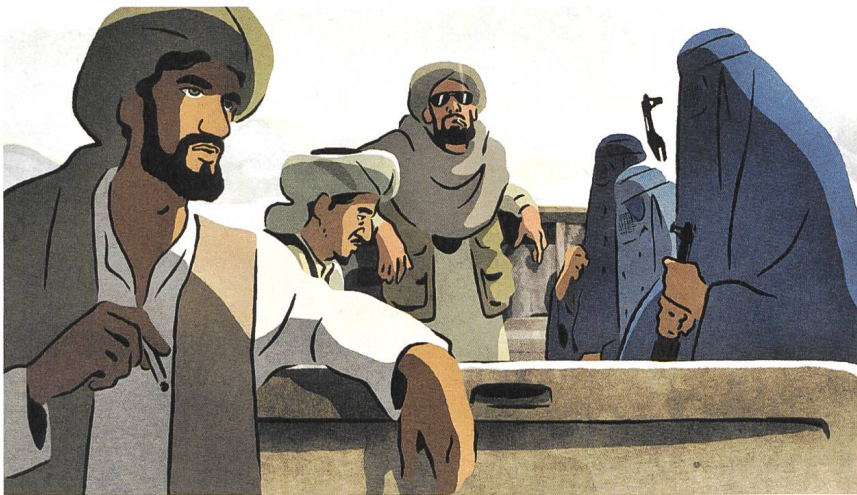
Die Wahrhaftigkeit von **Les hirondelles de Kaboul** rührt nicht zuletzt von der Animation und der Bildsprache her. Zabou Breitman, die sich in den vergangenen zwanzig Jahren einen Namen als routinierte Realfilmregisseurin gemacht hat, drehte ihr Animationsfilmdebüt zunächst mit Schauspieler_innen. Allerdings verzichtet die junge Animatorin Eléa Gobbé-Mévellec



Atlantique Regie: Mati Diop



Atlantique mit Mame Bineta Sane



Les hirondelles de Kaboul Regie: Zabou Breitman, Eléa Gobbé-Mévellec



Les hirondelles de Kaboul Musik: Alexis Rault

36. KASSELER DOKFEST

DOCUMENTARY FILM AND VIDEO

12.-17. NOVEMBER 2019

Katalog erhältlich und Programm online ab Ende Oktober



www.kasselerdokfest.de

Filmladen Kassel e.V. | Goethestr. 31 | 34119 Kassel
Fon: +49 (0)561 707 64-21 | dokfest@kasselerdokfest.de

Kasseler Dokfest | Anja Köhne | atelier capra

Anzeige

www.filmstelle.ch
filmstelle
kino immer anders

HIGH TECH, LOW LIFE?

- 24.9. 2001: A SPACE ODYSSEY
- 1.10. DUEL
- 8.10. THE FABULOUS WORLD OF JULES VERNE
- 15.10. MAN WITH A MOVIE CAMERA
- 22.10. PULSE
- 29.10. VIDEODROME
- 5.11. WELL DONE
- 12.11. METROPOLIS
- 19.11. CITIZENFOUR
- 26.11. KRAKATIT
- 3.12. GHOST IN THE SHELL
- 10.12. MODERN TIMES

Kino für 5.-
Gratis für Mitglieder des VSETH & VSUZH

Dienstags an der Universitätsstrasse 6 / CAB, Zürich
Kasse / Bar 19:30 | Film 20:00
contact@filmstelle.ch | www.filmstelle.ch

voeth VSUZH

Anzeige

KINO xenix

Dear White People, 2014

NOVEMBER

WE ARE ALL IN THIS TOGETHER

Anzeige

bewusst auf ein Verfahren wie die Rotoskopie, die eine nahtlose und deshalb unnatürlich mechanische Übersetzung der realen Bewegungen in gezeichnete Bilder erlaubt hätte. Sie interpretiert Gestik und Mimik der Darsteller_innen auf stilisierte Weise neu und haucht den gezeichneten Figuren echtes Leben ein.

Das Auffälligste an *Les hirondelles de Kaboul* ist die Bildsprache, die leicht anmutenden, lichtdurchfluteten Aquarellbilder, deren weiche und warme Pastellfarben in einem spannungsvollen Kontrast zur Schwere und Schwärze der Geschichte stehen. Stilsicher nutzt Eléa Gobbé-Mévellec die Eigenheiten der Aquarelltechnik: Ihre Bilder sind eher evokativ als ausgemalt, die Umrisslinien sind selten gleichmässig, sondern mal stärker, mal schwächer und lösen sich immer wieder auf. Diese Brüchigkeit verleiht nicht nur dem zertrümmerten Kabul die melancholische Aura verlorener Schönheit – auch die Menschen wirken brüchiger, erdrückt von einem rigiden, keine Alternative zur Anpassung gewährenden System und trotzdem offen und lebendig.

Die Qualität der Bildsprache und auch der bewusst ruhige Erzählfluss helfen über die streckenweise steifen Dialoge hinweg – oft betonen die Figuren etwas, das uns das Bild längst vermittelt hat.

Das Potenzial der Zeichnung wird bei der Darstellung der Steinigung besonders deutlich. In einem Realfilm wäre eine solche Szene nahezu unerträglich. Die Zeichnung hingegen überwältigt den Betrachter nicht; sie schafft, ohne das Gezeigte zu verharmlosen, die notwendige Distanz und erlaubt eine andere Form von Beteiligung und Auseinandersetzung. Reflexion bleibt auch in einem so extremen Moment möglich.

Universalität ist ein im Zusammenhang mit dem Animationsfilm oft verwendeter Begriff; in diesem Fall passt er. Die Stilisierung und die Abstraktion machen aus *Les hirondelles de Kaboul* nicht nur ein eindringliches und humanistisches, sondern auch ein universelles Drama. Dass der Film gezeichnet ist, verleiht ihm ausserdem so etwas wie eine subversive Metaebene – ist es doch bei den Taliban verboten, Menschen zu zeichnen ...

Christian Gasser

→ **Regie:** Zabou Breitman, Eléa Gobbé-Mévellec; **Buch:** Zabou Breitman, Patricia Mortagne, Sébastien Tavel nach einem Roman von Yasmina Khadra; **Animation:** Danas Bereznickas, Alice Guzzo; **Schnitt:** Françoise Bernard; **Musik:** Alexis Rault. **Darsteller_in (Stimme):** Simon Abkarian (Atiq), Zita Hanrot (Zunaira), Swann Arlaud (Mohsen), Hiam Abbass (Mussarat). **Produktion:** Les Armateurs, Mélusine Productions, Close Up Films, Arte France Cinéma, RTS. Frankreich, Schweiz, Luxemburg 2019. **Dauer:** 81 Min. **CH-Verleih:** Filmcoopi Zürich

Atlantique




Die Zukunft heisst Ada.
Ein Film über den Raum und
den Ozean zwischen uns.

Mati Diop

Satte 72 Ausgaben der Filmfestspiele von Cannes hat es gedauert, bis in diesem Jahr erstmals der Film einer schwarzen Frau im Wettbewerb lief. Ein Grund zur Freude? Sicher, aber nach all der Zeit sollte man eher von Überfälligkeit sprechen, zumal Cannes wie auch Venedig Festivals sind, die im Wettbewerb von Genderbalance nach wie vor weit entfernt sind – von einer angemessenen Repräsentation schwarzer Filmemacher_innen ganz zu schweigen. Da hilft es nur wenig, dass Mati Diops *Atlantique* heuer vollkommen verdient mit dem Jurypreis ausgezeichnet wurde und sich Netflix kurz nach der Preisvergabe die Rechte sicherte. Der erste Langfilm der noch nicht einmal vierzigjährigen französisch-senegalesischen Filmemacherin handelt auch genau davon: Was nicht rechtzeitig geschieht, kann später nicht einfach repariert, entschuldigt oder vergessen gemacht werden. Was verpasst wurde, bleibt verpasst, die Zeit heilt nicht alle Wunden.

Wir sind im Senegal, in Dakar und dessen Umgebung, in den Strassen und am Meer. Alles ist flach, breitet sich in die Horizontale aus – ausser einem Ungetüm von futuristischem Turm, der in den Himmel ragt. Auf dieser Grossbaustelle arbeiten die meisten jungen Männer der Gegend. Einer von ihnen ist Souleiman. Die Männer werden nicht bezahlt und drängen sich in dem Verhau des Vorarbeiters, um ihren Lohn einzufordern, vergebens. Sie verlassen die Baustelle, fahren auf der Ladefläche eines Lasters am Meer entlang. Es ist der erste Moment, in dem man die Musikalität, den Rhythmus des Films spürt. Souleiman auf der Ladefläche, im



NICHTS
EXISTIERT
UNABHÄNGIG

DER NEUE FILM VON
ERWIN WAGENHOFER

VORPREMIERE
AM 19. NOVEMBER

BUT
BEAUTIFUL

AB 21. NOVEMBER IM KOSMOS

**KOS
ZOS**

Fahrtwind, die anderen Männer um ihn herum singen, das Bild wackelt; im Gegenschnitt das diesige Meer, das ebenfalls wackelnd vorbeizieht. Die Welt ist unruhig, die Seele tanzt auf der Ladefläche, das Leben geht nur in eine Richtung weiter: Richtung Meer.

Am Strand trifft Souleiman seine Freundin Ada, die die eigentliche Protagonistin des Films werden wird (neben dem Ozean, auf den die Kamera immer wieder hinausschaut, tags, nachts, bei diesigem und klarem Wetter). Sie wollen miteinander schlafen, werden aber verschuecht; sie sagt ihm, dass sie ihn abends treffen wird. Ihr Verhältnis mit Souleiman ist delikater: Ada, die aus einer religiösen und konservativen Familie kommt, soll bald den wohlhabenden Omar heiraten. Darauf hat sie, die sich lieber mit ihren lebensfrohen Freundinnen am Strand herumtreibt, keine Lust. So weit, so gut, was die Mischung aus romantischem Sozialdrama und Soap betrifft, in der der Pulsgeber der Erzählung zwischen Klassenunterschieden, Islam, wahrer Liebe und arrangierten Ehen liegt.

Aber darum geht es nicht. Es geht um den Moment, an dem der Puls aussetzt und die Pause deutlich wird, die er von einem Schlag zum anderen überspringt. Es geht um den Moment, an dem Souleiman unvermittelt verschwindet. Als Ada an diesem Abend zu ihrer Stammbar am Strand geht, um ihn zu treffen, erfährt sie, dass er sich mit den anderen Freunden von der Baustelle auf einem Boot in Richtung Spanien aufgemacht hat, auf der Suche nach einem besseren Leben. Verabschiedet hat er sich nicht.

Mati Diop baut in *Atlantique* einen dokumentarischen Kurzfilm von 2009 aus, der den Titel *Atlantiques* trug und in dem zwei Freunde mit einem Boot von Senegal aus Europa erreichen wollen. Der Übergang vom Dokumentar- zum Spielfilm ist auch der Übergang vom Plural zum Singular: Jeder hat seinen eigenen Ozean oder ist sein eigener Ozean, Menschen sind getrennt, jeder lebt und stirbt in seiner eigenen Realität. Die Fiktion erlaubt es, diese Trennungen aufzuheben, Menschen neu miteinander zu verbinden, auch über Tod und Abwesenheit hinaus, durch den «einen» Ozean, der das Natürliche und Übernatürliche ineinander übergehen lässt.

Nach Souleimans Verschwinden bleibt Ada nicht viel mehr übrig, als Omar zu heiraten. Im Haus seiner Eltern wird die Verlobung gefeiert, und Ada ist drauf und dran, die Rolle zu übernehmen, auf die sie vorbereitet wurde: die einer frommen Ehefrau, die ihrem Mann zu schmeicheln hat, «um ihn davon abzuhalten, sich eine Zweitfrau zu nehmen, bevor du schwanger bist». Doch in dieser Nacht steht unversehens das kalkweisse und sterile Ehebett in Flammen. Die Polizei ermittelt, findet aber nicht einmal einen Brandherd. Der Inspektor stösst auf Adas Verbindung zu Souleiman, setzt sie unter Druck, glaubt, sie wisse, wo er sich aufhalte – und wird selbst immer wieder von unerklärlichen Schwächeanfällen heimgesucht.

So macht sich in Diops Film die Präsenz von Dschinnis bemerkbar, von Geistwesen, die nach und nach von den Menschen Besitz ergreifen. Es sind die Geister jener, die wohl wie Souleiman in ihrem kleinen Boot auf dem Meer ertrunken sind, verschlungen von

einer Riesenwelle. Sie kehren nun vom Atlantik zurück. Um Ada zu beschützen, um alle jene zu bestrafen, die ihr nichts Gutes wollen. Vor allem kehren sie zurück in Form einer Bande von Frauen, die nachts im Haus des Bauherren des futuristischen Riesenturms auftauchen und das Geld einfordern, das den Arbeitern zusteht.

Ebenso wenig, wie Ada den geliebten Körper Souleimans zurückerlangen kann, kann man bei Toten seine Schulden begleichen. Selbst wenn man es – wie der irgendwann zutiefst eingeschüchterte Bauherr – dann doch versucht. Die körperlichen und sozialen Beziehungen sind zerbrochen. Man kann nur zeigen, über diese Brüche hinweg, wie sich Menschen dort, wo sie einander losgelassen haben, noch immer gegenüberstehen und wie Verbindungen zurückkehren wie Meereswellen. In dieser Hinsicht merkt man, dass Diop von *Claire Denis* beeinflusst ist, in deren *35 Rhums* (2008) sie die Tochter eines antillischen Vaters in Paris gespielt hat und deren Filme oft von der Präsenz und Identität schwarzer Personen geprägt sind. Und vom tänzerischen Wechsel, in dem Körper sich nahekomen und wieder voneinander entfernen. Wie Denis hat Diop eine enorme Liebe für Räume, die sich zwischen den Figuren und um sie herum auftun. Eine Liebe für einen Ort wie die Strandbar, in der sich Leute begegnen können und in der nachts das grüne Lichtmuster der LCD-Strahler über die Wände huscht wie der Schatten eines Mühlrads aus einer anderen Dimension. Der wahre Protagonist ist der unsichtbare, leere Raum, der wie ein Dschinn Körper artikuliert und zusammenbringt, auch wenn die verlorene Bindung nicht zurückgewonnen werden kann.

Atlantique ist ausserdem ein Film über Freundschaft und Empowerment von schwarzen Frauen in einem restriktiven Umfeld. Dior, Adas beste Freundin, macht ihr deutlich, dass sie von ihrem Verlobten jederzeit abhauen könnte. Am Ende ist Ada so weit, schaut mit entschlossenem Blick in die Kamera und sagt: «Ada, der die Zukunft gehört.» Der Optimismus und das gelassene Selbstvertrauen dieser Szene machen auch deutlich, wem die Zukunft im Kino gehört. Zum Beispiel einer Filmemacherin wie Mati Diop. Philipp Stadelmaier

→ **Regie:** Mati Diop; **Buch:** Mati Diop, Olivier Demangel; **Kamera:** Claire Mathon; **Schnitt:** Aël Dallier Vega; **Musik:** Fatima Al Qadiri. **Darsteller_in (Rolle):** Mame Bineta Sane (Ada), Amadou Mbow (Issa), Ibrahima Mbaye (Moustapha), Aminata Kane (Fanta), Abdou Balde (Cheikh), Nicole Sougou (Dior). **Produktion:** Cinekap, Frakas Productions, Les Films du Bal. Frankreich, Senegal, Belgien 2019. **Dauer:** 104 Min. **CH-Verleih:** trigon-film, **intern. Verleih:** Netflix

Le jeune Ahmed



Der Körper als Rüstung, die Frisur als Helm:
Der neue Film der Dardennes stellt
einen Jungen ins Zentrum, der sich in einem
Selbstgefängnis einschliesst.

Jean-Pierre und Luc Dardenne

Unserem Körper können wir nicht entkommen. Er ist das erste Gefängnis. Wir können ein paar wenige Modifikationen an ihm vornehmen; zum Beispiel kann ein Junge in der einsetzenden Pubertät den noch ziemlich unschicken Oberlippenflaum mit einem Rasierer entfernen. Aber, wie die Redewendung sagt: Aus unserer Haut können wir nicht, die Grenzen unseres Körpers sind und bleiben auch die Grenze, die uns von der Welt trennt. Die dreizehnjährige Hauptfigur von *Le jeune Ahmed* fühlt sich in ihrer Haut offensichtlich nicht wohl. Wenn Ahmed durch die Welt hetzt, ohne nach rechts oder links zu schauen, insbesondere ohne Augen zu haben für seine Mitmenschen, dann mag er heimlich, ohne sich das einzugestehen, vom Bedürfnis getrieben sein, seinem Körper einfach davonzurennen; allerdings erreicht er das Gegenteil: Er schliesst sich immer weiter und immer hermetischer in sich selbst ein.

Das ist erst einmal nichts Aussergewöhnliches, schon gar nicht in diesem Alter. Aber Ahmeds Körper ist besonders hermetisch und vor allem in beide Richtungen verschlossen. Nicht nur Gefängnis, sondern auch Festung, oder Rüstung (sein lockiges Haar hat etwas von einem Helm). Wenn ich nicht herauskomme, scheint er sich zu sagen, dann darf auch nichts und niemand hinein. Die Religion, eine radikale Auslegung des Islam, gibt ihm Hilfestellung. Dank ihr kann Ahmed sich einem strikten Regelsystem unterwerfen, das neben den mehrmals täglich vorgeschriebenen Gebeten insbesondere Reinigungstechniken

umfasst. Wiederholt fokussiert der Film in Grossaufnahme das rituelle Händewaschen.

Die Ge- und Verbote des Islam werden dabei nicht einfach von aussen einem «unschuldigen» Körper aufoktroiert. Eher funktioniert die Sache andersherum. «Knie nieder, falte die Hände zum Gebet, und Du wirst glauben», heisst es bei Blaise Pascal. Eine greifbare Existenz erlangt religiöse Ideologie erst in ihrer körperlichen Materialisierung – oder eben in den körperzentriert-materialistischen Bildern der Brüder Dardenne, die in ihrem neuen Film zu dem minimalistischen, sozialrealistischen Stil zurückkehren, der sie bekannt gemacht hat. In einigen ihrer letzten Arbeiten hatten sich die Belgier mal mehr, mal weniger erfolgreich stärker fiktionierten, offeneren Formen des Erzählkinos zugewandt. Aber die Geschichte von Ahmed verlangt wieder nach der atemlosen Handkamera und der totalen Reduktion der filmischen Aufmerksamkeit auf einen Körper und dessen Isolation im Raum.

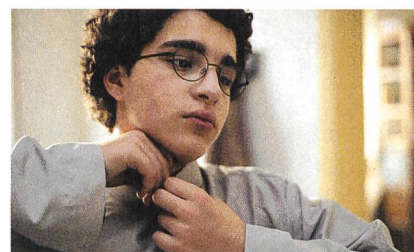
Le jeune Ahmed ist, darauf muss man insbesondere angesichts einiger kritischer Stimmen nach der Cannes-Premiere bestehen, kein Film über Radikalisierung und auch keiner, der vorgibt, die eine Wahrheit über den Islam gepachtet zu haben. Es gibt einen fundamentalistischen Imam und einen Cousin, der im heiligen Krieg zum Märtyrer wurde, aber es gibt auch, in einer lang ausgespielten Szene, eine vielstimmige, ergebnisoffene Diskussion über das Verhältnis von Religion und Alltag. Wie in *André Téchinés Adieu à la nuit* ist die Indoktrination bereits vollzogen, wenn der Film einsetzt. Letztlich geht es den Dardennes noch weniger als Téchiné um Einfühlung. Dass das Innenleben der Hauptfigur unzugänglich ist, ist genau der Punkt: Ahmed lässt niemand an sich ran. Nicht seine an ihm verzweifelnde Mutter, die immer wieder Körperkontakt sucht und immer wieder an einer Rüstung aus vermeidender Passivität abprallt; und erst recht nicht Inès, eine Arabischlehrerin, die in ihren Kursen lieber Alltagssprache als den Koran lehrt, ausserdem mit einem Juden zusammen ist und also mit ihrer ganzen Existenz die religiösen Voraussetzungen von Ahmeds Selbsteinschliessung infrage stellt. Die Gewalt, die er bisher nur sich selbst angetan hat, wendet sich nach aussen: Ahmed attackiert Inès mit einem Messer, der Mordanschlag misslingt, er stellt sich der Polizei.

Un condamné à mort s'est échappé (wörtlich: «Ein zum Tode Verurteilter ist entflohen») heisst einer der schönsten Filme von *Robert Bresson*, einem Regisseur, mit dem die Dardennes schon seit Langem eine untergründige Kommunikation führen. *Le jeune Ahmed* stellt die Frage, ob es auch einem, der jemand anderen zum Tod verurteilt, möglich ist, zu entfliehen. Wie bei Bresson geht es bei ihnen stets um den Punkt, an dem ein naturalistischer, ungeschönter Blick auf die Welt momenthaft in eine spirituelle beziehungsweise moralische Wahrheit umschlägt, die in diesem Blick nicht mehr enthalten ist.

In der Jugendstrafanstalt, in die die Dardennes ihre Hauptfigur mit einem einzigen Schnitt verfrachten, gibt es eine Szene, in der sich diese



Le jeune Ahmed Regie: Jean-Pierre Dardenne, Luc Dardenne



Le jeune Ahmed mit Idir Ben Addi

Wahlverwandtschaft konkretisiert. Wir sehen, wie Ahmed auf dem Zellenboden kauern mit einer Zahnbürste an den Kacheln herumschabt. Als ein Aufpasser kommt, schreckt er auf und schiebt einen Teppich zurecht, um sein Werk zu bedecken. Inszeniert ist das wie die Ausbruchversuche nicht nur in Bressons Film, sondern in unzähligen Gefängnisthrillern. Nur dass Ahmed gar nicht vorhat, sich aus der Zelle herauszubuddeln. Er bearbeitet nicht den Zellenboden, sondern die Zahnbürste, aus der eine Waffe werden soll – das äussere Gefängnis, in das ihn die Gesellschaft gesteckt hat, ist für ihn gegenstandslos, weil das andere Gefängnis, das innere Körpergefängnis der Religion, ihn nach wie vor voll in seiner Gewalt hat. In einer anderen Szene kommt es zur direkten Kollision der beiden Zwangssysteme: Ahmed möchte beten, soll sich aber zunächst noch einer disziplinarischen Befragung stellen. Sein Körper zerreisst fast unter dem Druck der divergierenden Kräfte, die an ihm zerren.

Die Begegnung mit einem gleichaltrigen Mädchen, das sich von seiner Passivität nicht abschrecken lässt, führt eine Krise herbei, aber noch keine Lösung. Wir müssen weiter warten, tatsächlich bis ganz zum Schluss, bis zur letzten Einstellung. Dieses Warten verlangt uns einiges ab; die Bereitschaft vor allem, unsere Aufmerksamkeit ziemlich ungeteilt einem Jungen zu schenken, an dem unsere flehenden Blicke ebenso wirkungslos abprallen wie sozialarbeiterische Bemühungen und Mutterliebe. Aber wenn diese letzte Einstellung dann da ist, dann hat sich das

Warten gelohnt. (**Le jeune Ahmed** ist wie ein Pokerspieler, der alles auf eine Karte setzt und gewinnt.) Unmittelbar vor dieser allerletzten Einstellung, der schönsten und wagemutigsten allerletzten Einstellung, die es seit Langem im Kino gegeben hat, ist Ahmed, der sonst fast immer im Bild oder zumindest in der Szene zugegen ist, plötzlich nicht mehr zu sehen. Für einige Sekunden verschwindet dieser Körper, der sich den ganzen Film über nach Befreiung, nach dem Verschwinden gesehnt hatte, hinter einer roten Ziegelwand. Wenn er wieder auftaucht, ist das wie eine zweite Geburt.

Lukas Foerster

→ **Regie, Buch:** Jean-Pierre Dardenne, Luc Dardenne; **Kamera:** Benoît Dervaux; **Schnitt:** Marie-Hélène Dozo; **Kostüme:** Maïra Ramedhan-Levi; **Art Director:** Igor Gabriel. **Darsteller_in (Rolle):** Idir Ben Addi (Ahmed), Myriem Akkhediou (Inès), Claire Bodson (Mutter), Olivier Bonnaud (Lehrer). **Produktion:** Les Films du Fleuve, Archipel 35 u. a. Belgien, Frankreich 2019. **Dauer:** 84 Min. **CH-Verleih:** Xenix Filmdistribution

Ob Comicstrips, Graphic Novels oder Filme: Riad Sattouf ist ein unbestechlicher und stets hochkomischer Beobachter.

Im besten Sinn kindlich

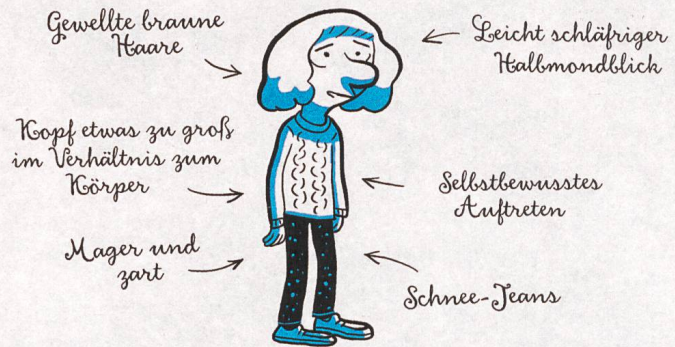
In Frankreich wird Riad Sattouf längst als einer der grossen Humoristen seiner Generation gefeiert. Sein erster Film *Les beaux gosses* (*Jungs bleiben Jungs*, 2009) wurde unter anderem mit dem französischen Filmpreis César für das beste Debüt ausgezeichnet, und jeder Band seines Hauptwerks *«Der Araber von morgen»* verkaufte sich in Frankreich über 250 000 Mal, wurde in mehr als zwanzig Sprachen übersetzt und mit Preisen überhäuft.

Das Wesen und die Qualität seines Humors rühren nicht zuletzt von seiner biografisch bedingten Aussenseiterrolle her: Riad Sattouf kam 1978 in Frankreich als Sohn eines Syriers und einer Französin zur Welt, verbrachte seine Kindheit in Libyen und Syrien und kehrte erst mit zehn Jahren nach Frankreich zurück. Ob er Frankreich seziert wie in *«Esthers Tagebücher»* oder wie in *«Der Araber von morgen»* die Welt des Islam – er tut es mit dem unbestechlichen Blick und Witz desjenigen, der nicht ganz dazugehört.

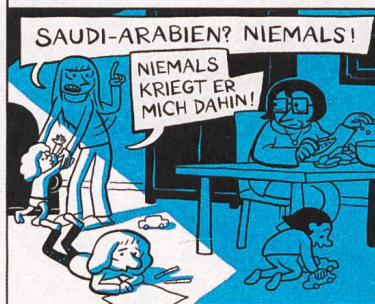
Tradition
sticht Aufklärung

In *«Der Araber von morgen»* arbeitet Sattouf sein Aufwachsen zwischen Frankreich und der arabischen Welt auf. Im Mittelpunkt steht sein Vater Abdel, der nach seinem Doktorat in Paris Angebote aus Oxford und Libyen hat – und sich für die Universität von Tripolis entscheidet: Der idealistische Intellektuelle will seinen Beitrag für die Aufklärung und die Modernisierung der arabischen Welt leisten. So landet die Familie Sattouf 1980 zunächst in Ghaddhafis Libyen und zieht später nach Syrien weiter, wo ein anderer Despot, Hafez el-Assad,

Ich heiße Riad. 1988 würde ich zehn Jahre alt werden, und ich war ziemlich hübsch.



Mein Vater hatte eine Stelle als Dozent für Zeitgeschichte an der Universität von Riad in Saudi-Arabien angetreten ...



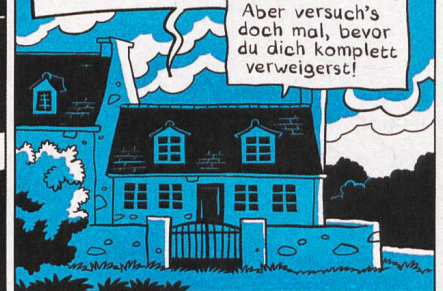
Er wollte uns mitnehmen, aber meine Mutter hatte kategorisch abgelehnt, ihm dorthin zu folgen.



Sie hatte uns in Frankreich behalten, in der Nähe ihrer Mutter. Mit meinen Brüdern Yahya und Fadi lebten wir zu viert am Kap Fréhel, in der Bretagne.



ICH HABE 5 JAHRE SYRIEN HINTER MIR, SAUDI-ARABIEN KOMMT NICHT IN FRAGE!



«Der Araber von morgen»

mit eiserner Faust herrscht. Mit der Tyrannei hat der Historiker Abdel kein Problem: Nur die harte Hand von Diktatoren, erklärt er seinem Sohn, könne den Arabern die Frömelei austreiben und sie fit für eine panarabische Zukunft machen. Dass er sich später als Bewunderer Saddam Husseins und Adolf Hitlers zu erkennen gibt, ist nur folgerichtig ...

Zurück im Schoss der Familie im ländlichen Syrien verwandelt sich der aufgeschlossene und angeblich atheistische Akademiker allmählich in einen konservativen Sunniten. Die Tradition erweist sich als stärker als die Aufklärung: Bald schon kleidet sich Abdel traditionell, betet mehrmals täglich, biedert sich an die Obrigkeit an, entpuppt sich als Rassist, Antisemit und Chauvinist und verteidigt sogar den Ehrenmord an einer verwitweten Cousine, die mit 35 schwanger wird.

Riad Sattouf karikiert seinen Vater als naiven und überforderten Träumer, der die triste ökonomische und kulturelle Realität schönfärbt und seine Widersprüche und Misserfolge mit markigen Sprüchen kaschiert.

Nationalismus und
Prügel als Schulstoff

In dieser Gesellschaft gibt es für Riad Sattoufs Mutter Clémentine keinen Platz, es sei denn, sie würde ihrer Kultur und ihren Werten abschwören und sich unterwerfen. Die Spannungen zwischen den Eltern münden in ein Zerwürfnis, das im vierten Band zur geografischen Trennung führt: Als Abdel an eine saudische Universität berufen wird, zieht die Mutter mit ihren drei Söhnen nach Frankreich, den Vater sehen sie nur noch in den Ferien, mal in Frankreich, mal in Syrien.

Im väterlichen Amalgam aus Patriotismus, Religion und Patriarchalismus fühlt sich der kleine Riad nie wirklich zu Hause. In der Schule werden ihm vor allem Prügel, Nationalismus und Antisemitismus eingebläut, auf dem Schulhof wird er getriezt, ausgegrenzt und verprügelt – weil er blond ist, also anders, halten ihn seine Cousins und anderen Spielgefährten für einen Juden und damit einen Feind. Aber auch in Frankreich wird Riad zunächst nicht glücklich. Sein arabischer Name und seine syrische Sozialisation machen ihn, gekoppelt mit einem französischen Aussehen, zum willkommenen Mobbingopfer. Dennoch ist er sehr erleichtert, wenn er nach den Sommerferien inklusive Koranschule im syrischen Dorf wieder ins französische Schulsystem zurückkehren darf.

Sattouf schildert die arabische und die französische Welt aus der unvoreingenommenen Perspektive eines Kindes, das alles beobachtet, vieles nicht versteht und mangels Vergleichsmöglichkeiten das Wenigste hinterfragt. Erst im vierten Band, der die Jahre 1987 bis 1994 und die Rückkehr nach Frankreich abdeckt, lernt er, die Prahlereien seines Vaters zu durchschauen und ihn als engstirnigen, autoritären und gleichzeitig erbärmlichen Despoten zu erkennen. Da treten auch die Diskrepanzen zwischen Idealen und Realität, zwischen Politik, Religion und Alltag deutlich zutage. Plötzlich schockiert ihn der brutale Antisemitismus der syrischen Kinder, und die materialistische Oberflächlichkeit seiner französischen Schulkameraden verunsichert ihn.

Erfolgreiche Schwärmereien

Sattoufs satirischer Blick drückt sich auch in den Zeichnungen aus: Realismus ist seine Sache nicht. Er ist ein Humorzeichner; sein Strich ist locker, skizzenhaft andeutend, karikaturistisch überzeichnend – und im besten Sinn kindlich. Wie Sattouf mit ein paar Strichen alltägliche Situationen auf den Pausenplätzen Syriens und Frankreichs als kulturelle Konflikte inszeniert, wie er Hoffnungen in Albträume kippen lässt, wie er die Wankelmütigkeit des Vaters entlarvt und sich über seine eigenen schüchternen Schwärmereien für Mädchen, Frauen und Mangafiguren lustig macht – das ist wunderbar und bei aller Zuspitzung auch zutiefst berührend.

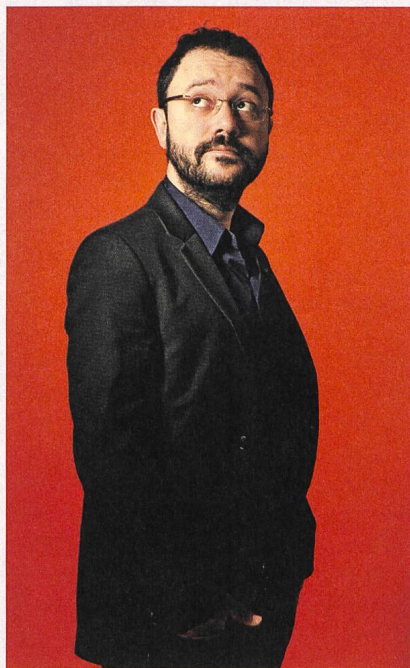
Die geschickt eingesetzten monochromen Farbflächen erhöhen nicht nur die Expressivität der Federzeichnungen, sondern verorten auch das

Geschehen: Ein blasses Rosa steht für Syrien, ein kräftiges Blau für Frankreich, und das blutige Rot für Assads Propagandashows am Fernsehen und für emotionale Spannungen.

Sein Aufwachsen zwischen den Kulturen erzählt Sattouf ohne Larmoyanz, ohne Moralkule, ohne Ressentiments, ohne Werturteile, sondern mit messerscharfem Humor und Selbstironie. Es gelingt ihm sogar, die antisemitischen Kriegsspiele auf dem Schulhof so zu schildern, dass man gleichzeitig staunt, erschrickt – und lacht. Das macht Sattouf zum grossen Humoristen und Satiriker: Er ist fähig, mit uns über alles zu lachen – auch über das, worüber man sich normalerweise nicht zu lachen traut, und sogar über das, was er selber ernst nimmt.

Der ganz normale Irrsinn im Teenageralltag

Dass Sattouf nicht nur sein eigenes Leben genau beobachtet, sondern auch gut zuhören kann, macht sein Langzeitprojekt «Esthers Tagebücher» deutlich. Darin will er die im ersten Band zehnjährige Esther, die Tochter eines befreundeten Paares, bis zu ihrem



Riad Sattouf

18. Geburtstag begleiten und Woche für Woche aufzeichnen, was sie ihm erzählt.

Esthers Geschichten handeln vom Familienleben und der Schule, von besten Freundinnen und ausgewählten Zicken, vom schwierigen Bruder und anderen doofen Jungs, von Plüschtieren und dem Traum vom eigenen iPhone, von Pop- und Reality-TV-Stars, sie handeln aber

auch von der Gewalt auf dem Schulhof, von Rassismus, Neid und Eifersucht – sie umkreisen also den ganz normalen Irrsinn und die ganz normale Überforderung im Teenageralltag. Daneben verblassen natürlich weltpolitische Erschütterungen wie die Terroranschläge in Paris oder die Wahl Trumps, die Esther nur am Rand wahrnimmt.

Auch in diesem Mädchenkosmos nimmt Sattouf konsequent die Perspektive seiner Figur ein. Wir sehen Esthers Welt, wie sie sie wahrnimmt, und auch was sie nicht begreift oder falsch einschätzt, gibt Sattouf möglichst ungefiltert wieder. Ihr gleichermaßen naiver wie kritischer Blick entlarvt viele Ungereimtheiten, Widersprüche und Absurditäten, deren komisches Potenzial Sattouf auskostet.

Im Gegensatz zu seinen anderen Figuren (einschliesslich seiner selbst) ist Esther kein Paria, sondern hübsch, beliebt und erfolgreich. Sattouf führt sie nie vor: Nicht Esther ist die Zielscheibe seines Spotts, sondern die Welt, in der sie aufwächst.

Humor und Verdichtung

In zwanzig Jahren gehören «Esthers Tagebücher» bestimmt zur Standardlektüre angehender Soziologen; wir haben das Privileg, diese Aufzeichnungen in Echtzeit zu lesen und wesentliche Einblicke in unsere Zeit zu gewinnen.

Eine ähnliche Relevanz hat «Der Araber von morgen»: Indem Sattouf die Spannungen und Missverständnisse, die die Beziehung zwischen der christlichen und der muslimischen Welt unterminieren, auf seinen familiären Kontext herunterbricht, trägt er einiges zum besseren Verständnis der aktuellen Situation bei.

Dass ihm das erst noch mit Humor und Schmiss gelingt, macht den hohen Stellenwert verständlich, den er in Frankreich genießt. **Christian Gasser**

→ Bibliografie

Riad Sattouf: «Der Araber von morgen», bisher 4 Bände, Knaus/Penguin Verlag
 Riad Sattouf: «Esthers Tagebücher», bisher 3 Bände, Reprodukt



La trinchera infinita Regie: Jose Mari Goenaga, Aitor Arregi, Jon Garaño

Festival

Im baskischen Kino machen seit einigen Jahren junge Filmschaffende auf sich aufmerksam. In ihren Filmen verhandeln sie das gesellschaftliche Erbe des Terrorismus – und fragen nach der Möglichkeit von Versöhnung.

Von Francos Gespenstern und reumütigen Terroristen

Das Internationale Filmfestival in San Sebastián ist die beste Bühne, um alljährlich den baskischen Film zu präsentieren. In den letzten Jahren konnte man eine neue Generation von jungen Filmschaffenden heranwachsen sehen, die auch über die Landesgrenzen hinaus auf sich aufmerksam macht. Das Angebot an sehenswerten Filmen war in diesem Jahr mit 21 Produktionen so gross wie noch nie. Sei es in baskischer oder spanischer Sprache – die Geschichten sind ein guter Barometer unserer Zeit. Originelle, intelligente Drehbücher spiegeln nicht nur die politische Entwicklung der letzten Jahre im Land, sondern auch die psychologische Befindlichkeit.

Geschichtsbewältigung

Ausbruch des Spanischen Bürgerkriegs 1936. Regimegegner Higinio verschanzt sich nach einer wilden Verfolgungsjagd im heimischen Keller, um seine Haut zu retten. Er taucht für eine Weile unter. Als sich jedoch nach Kriegsende die Franco-Diktatur etabliert, richtet er sich im selbst gebauten Gefängnis gemütlich ein. Zu gross ist die Angst, entdeckt zu werden. Es gehen drei Jahrzehnte ins Land. Er sieht die Welt durch einen Spalt, bruchstückhaft. Den Rest reimt er sich zusammen, mit den Erzählungen seiner Frau, die ihm ihre Version der Realität vermittelt. Dabei entgeht ihm, wie mit ihm auch die Diktatur «altert» und sich allmählich dem Ende zuneigt.

Durch die subjektive Kamera in *La trinchera infinita* (*The Endless Trench*) des ungewöhnlichen Regietrios *Jose Mari Goenaga, Aitor Arregi* und *Jon Garaño* fiebern die Zuschauer_innen mit, erleben quälende Momente der Todesangst sowie Paranoia aber auch Langeweile. Die Filmemacher haben es geschafft, ein klaustrophobisches Szenario zu schaffen und das Publikum gleich mit in den Keller zu entführen. Eine psychologisch intelligent inszenierte Geschichte, die als Hauptmotiv das Gefühl der Angst erforscht. Man kann diese Starre und den Mangel an Initiative als Metapher für die damalige Gesellschaft verstehen, in der Franco geisterhaft präsent war. Gleichzeitig spiegelt der Film auch die Resignation angesichts des aktuellen politischen Panoramas in Spanien, eines «gelähmten» Volkes.

Die Geschichte mag überzogen klingen, beruht jedoch auf wahren Begebenheiten. Tatsächlich gab es viele sogenannte «topos» (Maulwürfe), die sich bis zur Amnestie Ende der Sechzigerjahre versteckt hatten.

Mit *Loreak* (*Flowers*) hatte das Regietrio schon international auf sich aufmerksam gemacht, für *Handia* erhielten die drei stolze zehn Goyas (spanische Oscars). Mit ihrem neuen Werk haben die Regisseure beim 67. Filmfestival in San Sebastián wieder überzeugt und insgesamt sieben Preise mit nach Hause genommen, darunter jene fürs beste Drehbuch, die beste Regie, den besten baskischen Film und den Fipresci-Kritikerpreis.

Goenaga, Arregi und Garaño gehören zum Nachwuchs des sogenannten Neuen Baskischen Films. Eine Generation, die eine Zeit Spaniens porträtiert, die sie nicht erlebt hat, sondern lediglich ihre Konsequenzen. Sie sind in der sogenannten «Transición», dem Übergang zur Demokratie, gross geworden. Der Bürgerkrieg wurde tabuisiert, ist aber bis heute präsent. Diese Generation hat Terrorismus erlebt und auch sein Ende. Es sind junge Filmschaffende, die eine eigene Handschrift gefunden haben, mutige Geschichten erzählen und eine universelle Sprache sprechen.

Erinnerung und Schmerz

Bemerkenswert war in San Sebastián ebenso ein Dokumentarfilm namens *Zubiak* (*Bridges*). Der Journalist *Jon Sistiaga* hält darin das ungewöhnliche Gespräch zwischen Maixabel Lasa, der Witwe des von der ETA

ermordeten sozialistischen Abgeordneten Juan Mari Jauregui, und dessen Mörder fest. Eine Begegnung, die man sich vor einigen Jahren kaum vorstellen konnte. Nicht nur weil Reue in ETA-Kreisen als Hochverrat galt, sondern weil Selbstkritik auch als Eingeständnis eines sinnlosen Kampfes und somit der eigenen gescheiterten Biografie verstanden wurde. Auf der anderen Seite bedarf es einer enormen Grosszügigkeit und Empathie, um sich als Opfer auf so eine Begegnung einzulassen.

Den Kontext dieser Begegnung zweier Menschen, die auf tragische Weise verbunden sind und es immer sein werden, bildet die «Via Nanclares», ein Programm, das im Zug des Friedensprozesses im Baskenland eingeführt wurde und das reumütigen ETA-Terroristen eine Wiedereingliederung in die Gesellschaft ermöglicht.

Das Opfer und der Täter sitzen ausgerechnet am Esstisch – im Baskenland ein wichtiger Ort, den man mit Freunden und Familie teilt. Eine vorsichtige, respektvolle Annäherung, Offenbarungen, der Versuch, aufeinander zuzugehen und den anderen zu verstehen, Selbstüberwindung. Es geht um Erinnerung und Schmerz, aber auch um Vergebung und Hoffnung. Um eine zweite Chance. Solch eine Begegnung ist im Baskenland nicht ganz unpolemisch, doch sie ist ein klares Zeichen dafür, dass sich seit dem offiziellen Ende des Terrorismus 2011 einiges verändert hat. Verfeindete Lager gehen zögerlich aufeinander zu. Ein ehrlicher Dialog wird allmählich möglich. *Zubiak* ist ein mutiger, nötiger Film auf dem langen Weg zur «Normalisierung» einer Gesellschaft.

Offene Wunden

Über Genese und Entwicklung ebener gespaltenen Gesellschaft im Baskenland der Achtziger- und Neunzigerjahre erzählt die für HBO produzierte Serie *Patria* von *Aitor Gabilondo*. Die Geschichte zweier befreundeter Familien in einem Dorf, die aufgrund des politischen Konflikts zu Feinden werden, basiert auf dem bekannten (ins Deutsche übersetzten) Roman des Schriftstellers *Fernando Aramburu*. Im Mittelpunkt steht die Freundschaft zweier Frauen, die durch eine Schreckenstat erschüttert wird: Der radikalisierte Sohn erschiess den Ehemann der besten Freundin. Täter und Opfer sind nicht anonym, sondern leben Tür an Tür. Jahrelang gehen sie sich aus dem Weg, und im Dorf entsteht ein erdrückendes Klima des Hasses, der Intoleranz. Nachdem die ETA den Waffenstillstand ankündigt, kehrt die Witwe nach vielen Jahren Abwesenheit ins Dorf zurück ...

Diese angespannte Situation spiegelt eine Realität wider, die man im Baskenland nur allzu gut kennt und an die man sich ungern zurückerinnert. Es ist noch nicht lange her und die Wunden müssen noch heilen. Bezeichnend dafür ist die folgende Anekdote: Als für die Dreharbeiten zur HBO-Serie vor wenigen Monaten in San Sebastián plötzlich wieder Mülleimer und Busse brannten und man Demonstrationen und Strassenkämpfe mit «Hoch lebe die ETA»-Chören inszenierte, stiftete dies unter Anwohner_innen und Tourist_innen grosse Verwirrung: Dieses anachronistische Szenario weckte Gespenster, die man vor nicht allzu langer Zeit begraben hatte.

Es geht aber nicht immer nur um den baskischen Konflikt, wie der Beitrag der Filmemacherin *Helena Taberna, Varados (Stranded)*, zeigt. Bekannt wurde sie 2000 mit *Yoyes*, der wahren Geschichte über die Hinrichtung einer ETA-Terroristin, die aussteigen wollte. Ihr diesjähriger Beitrag schildert das Leben von Flüchtlingen, die in Griechenland am Mittelmeer vor den Toren Europas darauf warten, aufgenommen zu werden. In stimmungsvollen Bildern fängt sie die Befindlichkeit der Gestrandeten ein. Taberna gibt ihnen ein Gesicht, eine Stimme. Sie schildert ihre Enttäuschung, ihre Hoffnungen. Ein sozial engagierter Dokumentarfilm, der es schafft, den Menschen in dieser akuten Notsituation ihre Würde wiederzugeben.

Wenn man sich fragt, was man genau unter «Baskischem Film» versteht, wird man kaum eine klare Definition finden. Bei den Kriterien scheiden sich die Geister. Handelt es sich um Produktionen aus dem Baskenland? Oder um Filme in baskischer Sprache? Themen aus dem Baskenland? Oder müssen baskische Darsteller_innen mitspielen? Vielleicht etwas von allem, aber nicht zwingend alles gleichzeitig. Zweifellos haben Filmschaffende aus dieser Region etwas zu sagen, und sie haben eine eigene Sprache gefunden, um ihre Sicht der Welt zu vermitteln. Wir können gespannt sein, was in den nächsten Jahren noch kommt.

Jone Karres Azurmendi



Varados Regie: Helena Taberna

Schreiben über Film

Ob in Los Angeles oder in der kleinen Schweiz: Die Bedingungen für Filmkritiker_innen haben sich in den letzten Jahren stark verändert. Ein Gespräch mit Kenneth Turan von der «L.A. Times».

«Cursed with living in interesting times»

Filmbulletin: Mr. Turan, wie kamen Sie zum Filmjournalismus?

Kenneth Turan: Ich habe in Columbia, New York, Journalismus studiert und traf da auf Judith Crist, eine grosse New Yorker Filmkritikerin. Sie gab ein Seminar über Filmkritik und überzeugte mich davon, dass ich es als Kritiker draufhätte. Aber bis ich zur «L.A. Times» kam, dauerte es natürlich. Positionen wie diese gibt es nicht viele.

Grössere Bekanntheit erlangten Sie, als Sie vor einigen Jahren James Cameron ins Gehege gekommen sind.

(Lacht.) Ja, und alles, was Sie darüber gelesen haben, ist wahr.

Sie hatten Titanic kritisiert, worauf er Ihre Absetzung forderte. «Forget about Clinton – how do we impeach Kenneth Turan?», schrieb er in einem Brief.

Er hat den Brief an meine Vorgesetzten geschickt, und wir haben ihn veröffentlicht. Allerdings nicht den ganzen, das ging nicht, denn er war lang, sehr lang. Und wir reden hier von der Zeit, als es noch viel Platz in einer Zeitung gab ...

Wie ging es Ihnen damals?

Es war eine ausserkörperliche Erfahrung, sehr seltsam. Gewöhnlich haben Filmemacher und Stars Leute um sich, die deren Impulse bremsen. Man hört höchstens über Dritte etwas. Nicht so bei ihm.

Hat Cameron Sie noch auf dem Kieker?

Nun, ich war ein grosser Fan von Avatar und habe den Film im NPR National Public Radio, wo ich auch Filme bespreche, sehr gelobt. Zufällig war James Cameron



Titanic (1997) Regie: James Cameron

genau an dem Tag persönlich im Radiostudio zu Gast. Ich sah ihn beim Hinausgehen, er wusste, wer ich bin, bedankte sich für die Avatar-Besprechung, und wir schüttelten die Hände. Das war's. Wie gesagt, sehr seltsam.

Reden wir über den Filmjournalismus. Wie geht es ihm?

Man muss unterscheiden: Filmkritik und Filmjournalismus sind nicht dasselbe. Ich bin Filmkritiker. Filmjournalismus mache ich nur auf Festivals. In Sundance oder Cannes etwa übernehme ich die Berichterstattung und führe Interviews. Aber aus Hollywood berichte ich nicht. In meinem früheren Leben war ich Filmjournalist. Ich habe viele Jahre frei gearbeitet, für das Lifestyle-Magazin «GQ» etwa, für «California Magazine», «New West Magazine». Neun Jahre war ich bei der «Washington Post». Bei der «L.A. Times», wo ich seit 1991 arbeite, möchte man, dass ich vorwiegend Kritiken schreibe.

Verliert die Filmkritik nicht an Bedeutung?

Sehe ich nicht zwingend so. Natürlich hat die Onlinewelt vieles verändert. Aber sie hilft den Leuten auch, meine Texte zu finden. Menschen aus der ganzen Welt treten mit mir in Kontakt. Sie lesen nicht die gedruckte «L.A. Times», aber auf Websites wie «Rotten Tomatoes» oder «Metacritic» stossen sie auf meine Kritiken.

Dort werden Filmkritiken gesammelt und zu einer Gesamtwertung aggregiert.

Man liest Auszüge der Kritiken, kann aber auch auf den Link klicken und bekommt den vollständigen Artikel. Das machen gar nicht wenige. Vergessen Sie nicht: Filmkritiken waren nie die einzige Informationsquelle. Mündliche Empfehlungen waren auch immer wichtig, oder dann Trailer. Man sollte nicht glauben, dass früher alle Leute Kritiken gelesen hätten und heute nicht mehr. Meine Eltern haben keine Kritiken gelesen und gingen trotzdem ins Kino.

Aber die Filmkritik hatte früher doch einen höheren Stellenwert.

Wenn ich mich mit anderen Kritikern unterhalte, die auch das sogenannte goldene Zeitalter der Filmkritik erlebt haben, wird uns bewusst, dass wir diese Epoche gar nicht so wahrgenommen haben. Es war immer ein Kampf, Jobs zu bekommen, und denken Sie nicht, dass die Leser uns blind zugelaufen wären und hören wollten, was wir zu sagen hatten.

Was gilt als die goldene Zeit der Filmkritik?

In den USA würde man sagen, die Jahre, in denen die Kritiker *Andrew Sarris* und *Pauline Kael* in Blüte standen. Natürlich war es faszinierend, zu hören, was die beiden zu sagen hatten. Sie haben mehr als eine Generation von Schreibern motiviert. Was sicher stimmt: Es gibt heute weniger Kritiker, die von dem Beruf leben können. Viele Zeitungen sind der Meinung, auf Filmkritiker verzichten zu können. Einfach war es in dem Job nie, heute ist es noch ein wenig härter. Aber wissen Sie, ich brauchte auch zwanzig Jahre, um meine jetzige Position zu bekommen.

Zeitungen werden ausgedünnt.

Wird es da schwieriger, Filmkritiken ins Blatt zu bekommen?

Das hier ist die «L.A. Times». Wir sind in Hollywood, jeder auf der Redaktion weiss das. Es gibt ein Bewusstsein dafür, dass die Filmberichterstattung wichtig ist, wir haben ein grosses Unterhaltungsressort und berichten entsprechend über die Filmindustrie. Auch für Kritiken bekommen wir den nötigen Raum in der Zeitung. Dass das immer so sein wird, ist nicht garantiert. Aber hier und heute ist es okay. Das gilt genauso für eine «New York Times». Wie es bei Zeitungen in, sagen wir, Chicago oder Seattle aussieht, kann ich nicht beurteilen.

Wie viele Filmkritiker beschäftigt die «L.A. Times»?

Wir sind zwei Vollzeitkritiker, ausserdem beschäftigt die Zeitung einige freie Journalisten.

Was verdienen die?

Das weiss ich nicht. Ich verberge die Aufträge nicht. Aber ich weiss aus eigener Erfahrung, wie es als Freier läuft: Man muss für viele verschiedene Zeitungen arbeiten, diese Leute schreiben nicht exklusiv für uns.

Die Medienkonzentration erschwert das allerdings. Viele Zeitungen teilen sich Inhalte, also auch Kritiken.

Mein Eindruck ist, dass diese Entwicklung in den USA zurückgeht. Früher waren wir Teil der Tribune Company, und jede andere Zeitung, die diesem Unternehmen gehörte, konnte unsere Kritiken übernehmen. In den USA erleben wir nun aber vermehrt, dass die grossen Zeitungen nicht mehr von Medienkonzernen geschluckt, sondern von Einzelpersonen gekauft werden. Wir gehören heute einem vermögenden Mann, der an den Journalismus glaubt ...

... Patrick Soon-Shiong, ein milliardenschwerer Unternehmer ...

... und bei der «Washington Post» ist es mit Jeff Bezos dasselbe. Auch der «Boston Globe» hat einen wohlhabenden Eigentümer, und die «New York Times» gehört einer stolzen Verlegerfamilie. Die Besitzverhältnisse in der Branche haben sich stabilisiert, scheint mir. Wie man mit Journalismus Geld verdient, ist natürlich eine andere Frage.

Zeitungen setzen vermehrt auf das Online-First-Prinzip: Beiträge werden vor der Druckausgabe im Internet zur Verfügung gestellt. Wie ist das bei Ihnen?

Es gibt ein chinesisches Sprichwort: «May you be cursed with living in interesting times.» Wir befinden uns in einer Übergangszeit. Vor ein paar Jahren war es noch ganz einfach: Man hat für Print geschrieben, dann ging der Text online. Seit ungefähr einem Jahr beobachten wir zumindest bei grossen Filmen eine neue Entwicklung: Die Besprechung eines Blockbusters erscheint so früh wie möglich online und erst zum Filmstart hin in der gedruckten Zeitung. In der Regel liegen sieben bis zehn Tage dazwischen. Man hat gemerkt, dass die Onlinewelt das Verdikt über einen Film oft sofort haben will, während der Printleser daran gewöhnt ist, eine Filmbesprechung an dem Tag zu erhalten, an dem der Film in die Kinos kommt.

Oft werden Kritiken von den Studios mit einem Embargo belegt: Der Kritiker muss sich verpflichten, seine Rezension bis zu einem festgelegten Zeitpunkt zurückzuhalten.

Ja, meistens sind es um die sieben Tage. Heute früh um 9 Uhr lief zum Beispiel das Embargo für *The Lion King* ab und genau um 9 Uhr wurde meine Kritik aufgeschaltet. Die Überlegung der Studios ist, dass online ein Buzz entstehen kann, die Leute auf Facebook und in Tweets alles Erdenkliche über einen Film gelesen haben, und wenn er ins Kino kommt, können sie es dann kaum erwarten, ihn zu sehen. Das wird

zumindest bei den Filmen so gemacht, von denen die Studios überzeugt sind, dass sie gute Kritiken bekommen werden.

Je später ein Embargo angesetzt ist, desto eher ist von einem schlechten Film auszugehen?

So ist es.

Wie viele Pressevorführungen gibt es in der Woche?

Hier in Los Angeles? Mehrere täglich. Es kommt jede Woche eine grosse Anzahl Filme in die Kinos, denken wir nur an all die Dokumentarfilme, die ausländischen Filme auch. Manchmal ist es vertraglich festgelegt, dass ein Film einen Kinostart haben muss, aber Erwartungen sind damit keine verbunden; man setzt vielmehr auf eine Auswertung auf einem Streamingdienst. Nicht selten laufen Filme deshalb nur für eine Woche im Kino, um die Verträge zu erfüllen. Es gibt Wochen, in denen zwölf bis zwanzig neue Filme anlaufen.

Und es scheint, die Anzahl nehme noch weiter zu.

Ja, so scheint es. Das macht die Kinobesitzer sehr nervös. Früher durfte ein kleiner Film zwei, drei Wochen im Kino bleiben, um über Mundpropaganda ein Publikum aufzubauen. Heute muss er sofort Erfolg haben, sonst ist er weg. Die Kinobesitzer sagen sich: Versuchen wir halt einen anderen Film. Für die Verleiher von kleinen Filmen ist das besonders hart. Es braucht enorm viel Arbeit, um die Leute für kleine Filme zu motivieren. Ich kenne einen Verleiher, der ausgestiegen ist, und er sagte zu mir: «Ich bin es leid, zu versuchen, die Leute von ihren Sofas wegzusprengen.»

Wie stemmt man als Kritiker all diese Filme?

Man kann nicht alles sehen, unmöglich. Man muss ein Gefühl entwickeln, was wichtig ist, auch lesen, was die anderen so schreiben. Wer schafft schon zwanzig Filme die Woche?

Auf einem Festival vielleicht.

Aber da hat man kein Leben! Wenn ich auf einem Festival nicht gerade etwas schreibe oder Interviews habe, schaue ich nonstop Filme, bis zu fünf am Tag. In Cannes sieht man mich kaum in einem Restaurant, ich esse auf dem Weg zum Kino. **Das Gespräch führte Andreas Scheiner**

→ «Filmkritik heute – Filmkritik morgen», Diskussionspodium und Buchvernissage des neuen Buchs «Freie Sicht aufs Kino. Filmkritik in der Schweiz» in der edition filmbulletin

Montag, 25. November 2019, 19:00 Uhr
Cabaret Voltaire, Zürich

Stoffliche Übertragung

Lukas Foerster

Wang Bings
biografisches
Dokumentar-
filmschaffen

Wie kann ein Film etwas von einem fremden Leben einfangen? Das ist die Schlüsselfrage, die die Filme von Wang Bing, einem der originellsten Dokumentaristen der Gegenwart, auf jeweils unterschiedliche Art umkreisen. Von zentraler Bedeutung ist dabei die Kamera: Wangs Arbeit steht zwar in der Tradition des beobachtenden Dokumentarfilms, gleichzeitig ist seinen Bildern jedoch eine dezidiert subjektive Perspektive eingeschrieben.

Der Mann ohne Namen lebt ein einsames Leben in einem menschenfeindlichen Niemandsland. Er ist kein Pionier, sondern ein Übriggebliebener. Die Landschaft, durch die er sich bewegt, langsam, aber unermüdlich, trägt die Zeichen vormaliger industrieller und agrikultureller Nutzung. In dem Erdloch, in dem er wohnt, hat er jede Menge Zivilisationsschrott angesammelt, der, gemeinsam mit den Früchten einiger selbst angelegter Felder, zu seiner Lebensgrundlage geworden ist. Aus Plastiktüten und Verpackungsmaterialien extrahiert er Lebensmittel, die er anschließend in durchgerosteten Töpfen kocht und von zertrümmerten Keramikschalen verzehrt. Nachts hält er sich mit zerfledderten Stoffetzen unergründlicher Herkunft die Kälte vom Leib.

Was passiert, wenn man jemanden wie den Mann ohne Namen filmt? Wie kann eine Filmkamera einen Zugang finden zu einem Leben, das, aus welchen Gründen auch immer (der Mann ohne Namen ist, vorsichtig ausgedrückt, nicht allzu gesprächig), aus allen kulturellen, politischen, zivilisatorischen Zusammenhängen, in denen der übergrosse Rest der Menschheit sich bewegt, herausgefallen ist? Wie, vor allem, kann ein Film über den Mann ohne Namen ebendieses Herausgefallen sein, diese absolute Aussenseiterschaft kommunizieren, ohne dabei doch wieder auf die Begriffsraster einer Welt zurückzugreifen, deren Teil dieser Mann nicht (mehr) ist?

Eine Antwort auf solche Fragen gibt der nach dem Mann ohne Namen benannte Film: Wang Bings

Man with No Name (2010) ist eine verstörende Übung in dokumentarischem Minimalismus. Der Regisseur hat seinen Protagonisten über ein Jahr hinweg immer wieder gefilmt, er zeigt ihn bei den mühsamen Versuchen, eine harte, staubige Landschaft zu bewirten, zeigt ihn beim Abdichten seiner behelfsmässigen Unterkunft, und er zeigt ihn, immer wieder, in dieser Unterkunft, vor der Feuerstelle kauern, um sich herum Berge von Unrat, die für uns nach chaotischer Müllkippe aussehen, in denen sich der Mann ohne Namen aber problemlos und sogar mit einer gewissen ökonomischen Eleganz zurechtfindet.

Eine andere, ein wenig systematischere Antwort auf die Frage, wie sich mit einer Kamera Zugang zu einem fremden Leben erlangen lässt, und dann noch zu einem derart verschlossenen, findet sich vielleicht in einer Aussage des chinesischen Regisseurs über sein Selbstverständnis als Filmemacher. Ausgangspunkt ist eine überraschende Metapher: Wo geläufige Traditionen der Filmtheorie das Kino mit einem Fenster verglichen haben oder mit einem Spiegel oder mit Traumbildern, da vergleicht Wang es mit – Tee. Wie die Teeblätter dem Wasser, in dem sie aufgebrüht werden, einen Teil des in ihnen gespeicherten Geschmacks übergeben, so färbe der Mensch, der gefilmt wird, auf den Film ab, füge ihm etwas von sich selbst bei. Der Prozess des Filmemachens ist, laut Wang, zu denken als eine stoffliche Übertragung, deren Substrat die Zeit ist: Die Kamera fängt, wenn sie sich auf einen Menschen richtet, rohe, unbearbeitete biografische Zeitpartikel ein, die anschliessend, in der Montage, in die neue Zeitlichkeit des Kinos überführt werden und uns idealerweise die verdichtete Subjektivität des gefilmten Individuums nahebringen.

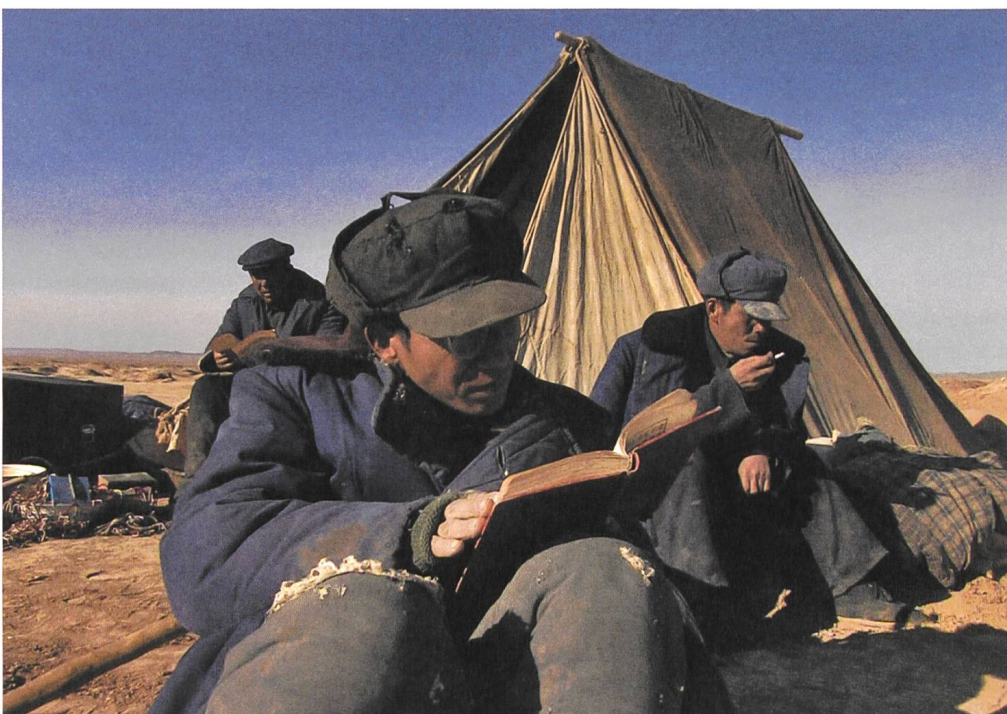
Eine kulinarische Realismustheorie könnte man diesen Gedanken vielleicht nennen. Der seit Mitte des letzten Jahrzehnts zum Festivalliebling avancierte (aber leider im Normalbetrieb des Kinos nach wie vor kaum präsente) Regisseur formuliert ihn in *Jung Sung-ils Night and Fog in Zona* (2015), einem Wang und seiner Arbeit gewidmeten Porträtfilm. Interessant ist dabei zunächst eine Verschiebung: Audiovisuelle Informationen werden als Geschmacks-, implizit auch als Geruchsphänomene rekonzeptualisiert und damit einem Bereich des körpernahen, instinktiven oder jedenfalls vergleichsweise begriffsfreien, unwillkürlichen Wissens zugeordnet; also eines Wissens, das wir, zumindest auf einer grundlegend anthropologischen Ebene, mit dem Mann ohne Namen teilen, wodurch vielleicht doch so etwas Ähnliches wie Kommunikation möglich wird.

Jenseits der «sensory ethnography»

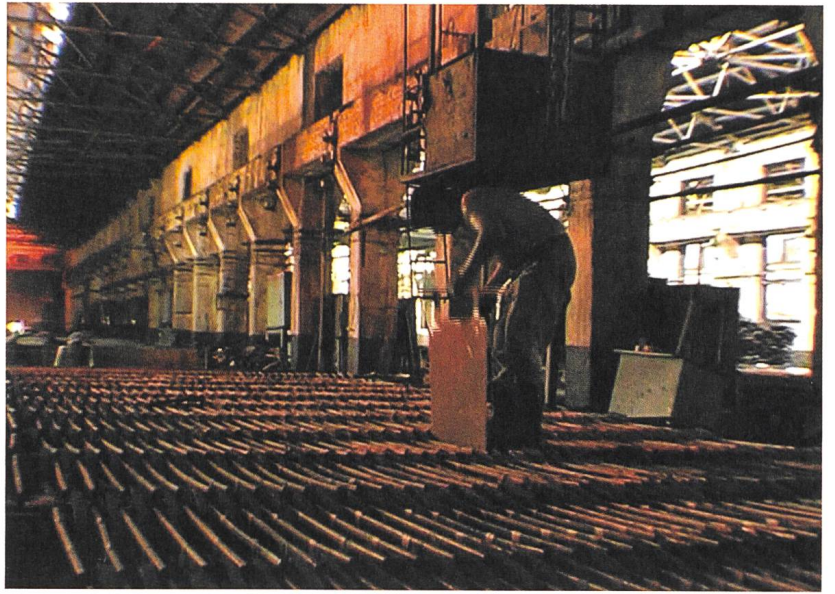
Anders ausgedrückt: Wang Bing interessiert sich zuvorderst nicht für die Namen, sondern für das «Aroma» der Menschen, die er filmt. Es liegt nahe, hier eine Verbindung zur Theorie und Praxis der sogenannten «sensory ethnography» zu ziehen, einer seit einigen Jahren ziemlich einflussreichen Schule des Dokumentarismus, die vor allem mit dem von Lucien



Three Sisters (2012)



The Ditch (2010)



West of the Tracks (2003)



Fengming, A Chinese Memoir (2007)



'Til Madness Do Us Part (2013)

Castaing-Taylor geleiteten Sensory Ethnography Lab an der Harvard University in Verbindung gebracht wird. Castaing-Taylor und seine Mitstreiter_innen suchen in ihren Arbeiten nach filmischen Zugängen zu einem anthropologischen Wissen, das sich aus diversen, nicht hierarchisch geordneten Sinneseindrücken zusammensetzt, das sprachlich nicht fixiert und tatsächlich auch gar nicht fixierbar ist, und das deshalb von der Kamera nicht analytisch aufbereitet werden kann, sondern in Form eines wilden filmischen Denkens geschrieben werden soll. Der bekannteste und immer noch eindrucksvollste Film der Gruppe ist vermutlich *Leviathan* (2012) von Castaing-Taylor und *Véréna Paravel*, ein Dokumentarexperiment, das einen die amerikanische Atlantikküste befahrenden Fischkutter weniger filmt, als sich ihm anverwandelt.

Castaing-Taylor: «We're much more than linguifying creatures. In fact, when we're born, we're imaging creatures, we're sounding creatures, we're these haptic, somatic, physical bodies and minds all working together in some inextricable way. And so to reduce representation of the world to those which can be rendered in academic, sentential, propositional prose seems to be incredibly limiting.»

Allerdings würde ich argumentieren, dass Wangs Teemetapher über die *sensory ethnography* hinausweist. Implizit und im Verbund mit Wangs Filmpraxis zeigt sie vielleicht sogar gewisse Grenzen oder zumindest blinde Flecken dieses in einigen Filmen der Castaing-Taylor-Gruppe etwas überstrapaziert anmutenden Ansatzes auf. Denn in ihrer Begeisterung für die Unmittelbarkeit sinnlicher Erfahrung drohen die sensorischen Ethnografen gelegentlich die anderen, grösseren zeitlichen Massstäbe aus dem Blick zu verlieren, in denen sich menschliches Leben zwangsläufig auch entfaltet. Man muss dabei noch nicht einmal an das grosse Ganze der Weltgeschichte denken oder an die diversen ideologischen Raster, in denen wir uns tagtäglich bewegen, sondern kann auf der Ebene des Individuums verbleiben: Wir alle haben, ob wir das nun wollen oder nicht, eine uns jeweils eigene, unverwechselbare Lebensgeschichte.

Wobei «Geschichte» insofern nicht der günstigste Begriff ist, als dieser individuell-temporale Aspekt menschlicher Existenz gerade nicht auf eine sprachförmige Erzählung reduzierbar ist, sondern auch Körpererinnerungen, unwillkürliche Prägung, erlernte musikalische oder handwerkliche Fähigkeiten, kurzum: die höchstpersönliche Historizität unseres sinnlichen In-der-Welt-Seins umfasst. Insofern sollte man annehmen, dass auch für die *sensory ethnography* der Begriff des Biografischen eine Rolle spielt. Castaing-Taylor allerdings entwickelt seine Theorie des somatischen Dokumentarismus im obigen Zitat nicht zufällig am Beispiel eines Neugeborenen. Es mag ihm dabei in erster Linie darum gehen, dem Primat der Sprache zu entkommen; aber gleichzeitig schneidet er das menschliche Sensorium, soweit es eben geht, von einer Erfahrung von Zeitlichkeit ab, die über das Sosein des jeweiligen Augenblicks hinausweist. Zumindest in der Rhetorik ihres Vordenkers zielt die *sensory ethnography* auf einen kreatürlichen

Urzustand, demgegenüber nicht nur die distanzierende Kulturtechnik der Sprache, sondern auch jegliche Form kumulierender Zeitwahrnehmung als unzulässige Einschränkung und Fesselung erscheint.

Für Wang ist der Mensch hingegen zuallererst ein historisches, in Zeit eingebettetes Wesen. Genauer gesagt: Ebendieser höchstpersönliche Zeitbezug ist für ihn dasjenige am Menschlichen, das nicht im Begrifflichen, Sprachförmigen aufgeht, das sich soziologischen, kulturellen usw. Einordnungen entzieht und deshalb nicht im engeren Sinne mitteilbar ist – aber von der Kamera extrahiert und anschliessend von den Kinozuschauer_innen erschmeckt werden kann. Besonders deutlich wird diese unhintergebar biografische (im Wortsinn: Ein Leben wird audiovisuell und sinnlich geschrieben) Dimension des Filmischen eben in *Man with No Name*, in der Begegnung mit einem Menschen, dessen Dasein sich allen konventionellen Formen der biografischen Erzählung verweigert. Wir erfahren beim Anschauen des Films nichts über Herkunft und Lebenslauf des Protagonisten, wir bekommen auch keinen, oder zumindest kaum einen Einblick in seine «innere Welt» – und dennoch ist im Film zweifellos etwas von der Totalität seiner Existenz gespeichert.

Der letzte Hochofen

Man with No Name ist eine Extremposition innerhalb von Wangs Werk und in seiner radikalen Reduktion fast so etwas wie ein Mission Statement, eine audiovisuelle Grundsatzerklärung. Die meisten anderen seiner Filme sind historiografisch in einem geläufigeren, weniger abstrakten Sinn. Bekannt geworden ist er mit *West of the Tracks* (2003), einem dreiteiligen, epischen Dokumentarfilm über eine in Abwicklung begriffene Schwerindustrieanlage im nordchinesischen Stadtbezirk Tiexi. Schon das ist allerdings, vielleicht in erster Linie, ein Film über Übriggebliebene, über Körper und verkörperlichte Biografien, die von den Härten einer nicht mehr existierenden Schwerindustrie künden und im filmischen Bild gespeichert noch künden werden, wenn der letzte Hochofen seinen Betrieb eingestellt haben wird. «Ein Endspiel der Arbeit, ohne utopischen Horizont» (Simon Rothöhler).

Alle Grundparameter von Wangs dokumentarischer Methode sind in diesem frühen Opus magnum bereits vorgeprägt. Das betrifft vor allem die scheinbar so simple, fast primitive, aber doch unnachahmliche Kameraarbeit. Tatsächlich ist Wangs unverwechselbarer Stil zu weiten Teilen produktionstechnischen Zwängen geschuldet. Zur Zeit des Drehs von *West of the Tracks*, um die Jahrtausendwende herum, war der damals erst Dreissigjährige ein Pionier des digitalen Dokumentarfilmschaffens beziehungsweise ein früher Vertreter einer Tradition des Digitalen, die nicht an glattgebügeltten Hochglanzbildern interessiert ist, sondern für die das eigentliche Potenzial der neuen Technik in ihrer niederschweligen Verfügbarkeit und den alltagsnahen Einsatzmöglichkeiten besteht. Was sich zum Beispiel darin ausdrückt, dass *West of the Tracks* mehr oder weniger eine Ein-Mann-Unternehmung

ist: Gut drei Jahre verbrachte Wang in Tiexi, zumeist ohne jede Begleitung, bewaffnet lediglich mit einer handelsüblichen, niedrigauflösenden Digitalkamera. So ist Wangs Kino noch in einem weiteren Sinn ein kategorisch (auto-)biografisches: Für digitale No-Budget-Arbeiten wie *West of the Tracks* ist – abgesehen von den basalen Bedürfnissen des täglichen Lebens – die Lebenszeit der Filmenden die einzige notwendige Produktionsressource.

Die Arte-povera-Bedingungen, unter denen sie entstehen, prägen die Filme auf allen Ebenen, vor allem aber ästhetisch. Kein bisschen ist Wang an einer glatten, geschmeidigen Oberfläche gelegen. Auch ist er kein Formalist, der ein starres visuelles Schema durchexerziert, vielmehr passt er seinen Stil flexibel an das jeweilige Sujet an; *West of the Tracks* etwa versammelt im Verlauf seiner über neun Stunden Laufzeit sehr unterschiedliche Bildsorten. Die harten, fast schon Überwachungskameraähnlichen Totalen, die den Film zunächst dominieren, weichen, wenn der Film sich in seinem zweiten und dritten Abschnitt von den Fabrikräumen weg- und auf das Privatleben der Arbeiter_innen zubewegt, intimeren Einstellungstypen. Dennoch gibt es Bilder, die wiederkehren, über das gesamte Werk hinweg. Fast schon zu Wangs Markenzeichen geworden sind Tracking Shots, in denen er die Kamera mit der Hand führt und gewissermaßen in Echtzeit einen Raum erkundet. Sehr eindrucksvoll vorgeführt wird das während einer ganzen Reihe von Passagen durch die Produktionsanlagen der Schwerindustrie: Die Kamera kämpft sich Meter für Meter durch eine infernalische Welt aus rostigem Metall, Rauchschwaden und sprühenden Funken, beobachtet die Arbeiter, wie sie, oft fast komplett ohne Schutzkleidung, mit schwerem Gerät und glühendem Metall hantieren, oder folgt ihnen in die Pausenräume.

Wer blickt?

Insbesondere diese Tracking Shots werfen eine Frage auf, die sich in Wangs Filmen immer wieder mit eigenartiger Vehemenz stellt: Was ist der Ursprung dieses Blicks, dem wir uns da oft stundenlang anvertrauen? Einerseits betonen Wangs in der Bewegung die Welt erschliessenden Bilder unablässig und insistierend den Akt des Aufnehmens, und zwar in einem ganz konkreten Sinn: In ihnen wird das Filmen als eine körperliche Tätigkeit nachfühlbar. Die Schritte des Kameramanns (der in den meisten Fällen Wang selbst ist) übersetzen sich in Erschütterungen des Bildes, während längerer, anstrengender Passagen ist der schwerer werdende Atem des Regisseurs zu hören, neben anderen Störgeräuschen, die zum Beispiel auf ein unzureichend vor Wind geschütztes Mikrofon zurückzuführen sind und ebenfalls auf die materiellen Bedingungen zum Zeitpunkt und am Ort der Aufnahme verweisen.

Andererseits jedoch ist Wang in seinen Filmen, oder zumindest im explorativen Teil seines Werks (seine Interviewfilme funktionieren, siehe unten, etwas anders), als Subjekt weitgehend abwesend. Nicht nur ist er kaum einmal im Bild zu sehen, auch auf andere klassische auktoriale Markierungen wie

insbesondere Voice-over verzichtet er komplett. In *West of the Tracks* finden sich noch einige wenige Szenen, in denen sich Arbeiter direkt Wang beziehungsweise seiner Kamera zuwenden und frei (also ohne leitende Fragen oder andere Gesprächsbeiträge des Regisseurs) aus ihrem Leben erzählen. Spätere, zumeist ebenfalls mehrstündige, Filme wie *Ta'ang* (2016; über Kriegsflüchtlinge, die im Grenzgebiet zwischen China und Myanmar umherirren), *Three Sisters* (2012; über drei Schwestern, die im ländlichen Raum in bitterarmen Verhältnissen allein aufwachsen), *'Til Madness Do Us Part* (2013; über eine südchinesische psychiatrische Klinik) oder der Locarno-Gewinner *Mrs. Fang* (2017; über das Streben einer alten Frau und die Reaktionen ihrer Familie) verzichten auch auf solche Formen der direkten Adressierung.

Anders ausgedrückt: Obwohl die Filme andauernd den Akt des Aufnehmens mitkommunizieren, sind die Kamera und der Regisseur, der sie führt, insofern unsichtbar, als die Menschen, die vor ihr agieren, beide überhaupt nicht zu beachten scheinen. Insofern kann man Wangs Filme zur Tradition des beobachtenden Dokumentarfilms zählen – ein Mantelbegriff, der sehr unterschiedliche Formen des Filmemachens vereint, von den Klassikern des Direct Cinema bis hin zum Werk des Solitärs *Frederic Wiseman* oder auch den Arbeiten des Sensory Ethnography Lab. Gemeinsam ist beobachtenden Dokumentarfilmen erst einmal nur das Primat des Profilmischen, Vorgefundenen: Ob die Kamera ihre Objekte aus der sicheren Distanz in den Blick nimmt wie in den Filmen Wisemans oder ob sie sich Hals über Kopf dem Chaos des Materiellen hingibt wie in *Leviathan*: Stets geht es um den Versuch, die Welt selbst sprechen zu lassen, ohne einen im engeren Sinn gestalterischen, manipulativen Eingriff der Filmenden. Natürlich bedeutet der Akt des Filmens gleichzeitig, als ein zumindest einigermaßen aufwendiger technischer Vorgang, automatisch einen Eingriff in die Welt – woraus folgt, dass sich gerade im Bereich des beobachtenden Dokumentarfilms, der seinem Wesen nach den materiellen Akt des Filmens am liebsten komplett negieren möchte, die Frage nach den Techniken des Filmischen besonders drängend stellt.

Der Dokumentarfilmer als Bluteigel

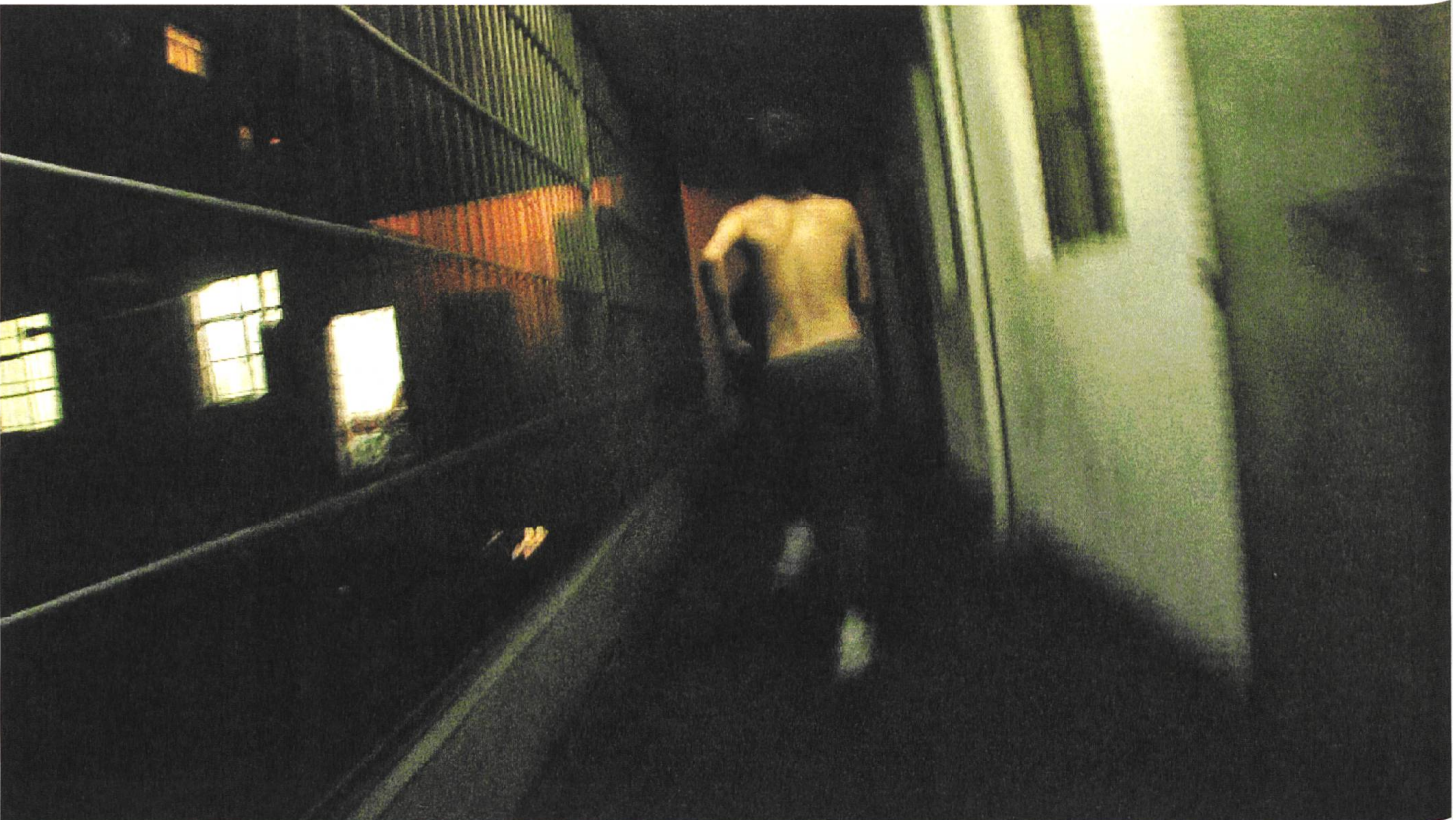
Wang ist in dieser Hinsicht ein besonders interessanter Fall, eben weil in seinen Filmen subjektiver und objektiver Blick auf merkwürdige Weise in eins fallen. Aber er ist, schon aufgrund seines Einzelkämpfertums, auch ein besonders rätselhafter Fall. Der bereits erwähnte Porträtfilm *Night and Fog in Zona* ermöglicht einen seltenen Einblick in seine Arbeitsmethode. Jung Sung-il begleitete für seine eigene, ihrerseits ebenfalls immerhin knapp vierstündige Dokumentation den Regisseur mehrere Wochen lang, zunächst während Recherchen für ein Sequel zu *Three Sisters* (ein Projekt, das nie fertiggestellt wurde; 2014 entstand aus dem Material jedoch eine Art Work-in-Progress-Film namens *Father and Sons*), anschliessend während der Dreharbeiten zu *'Til Madness Do Us Part*.



West of the Tracks



Three Sisters



'Til Madness Do Us Part



West of the Tracks



Three Sisters



West of the Tracks

Letztere Passagen sind schon deshalb interessant, weil sie eine Differenz markieren: Obwohl Jungs und Wangs Aufnahmen am selben Ort und zur selben Zeit entstanden sind (im Männertrakt der psychiatrischen Klinik), präsentieren die beiden Filme komplett unterschiedliche filmische Welten. Wo Jungs Blick deutlich einer von aussen ist, evoziert Wang eine Innenperspektive und vollzieht insbesondere die klaustrophobische, zentripetale Enge der Klinikräume nach – die Psychiatrie ähnelt architektonisch einem Gefängnis, das Anstaltsleben findet vor allem auf einem engen, vergitterten Gang statt, der die einzelnen Zimmer miteinander verbindet und sich auf einen quadratischen Innenhof hin öffnet.

Noch mehr erstaunt die extreme Nähe, aus der Wang die Patienten («Insassen» wäre, auch angesichts ihrer bloss rudimentären medizinischen Versorgung, die angemessenere Bezeichnung) filmt. **Night and Fog in Zona** zeigt, wie solche Bilder entstehen: Wang steht oder sitzt direkt neben den Protagonisten und filmt sie, mitunter minutenlang, oftmals ohne sich dabei selbst auch nur einen Millimeter vom Fleck zu bewegen. Fast scheint er mit der Kamera und über diese mit den Menschen, die er filmt, verwachsen zu sein. In gewisser Weise erinnert Wang in **Night and Fog in Zona** an einen Pilz, der einen Baum befällt, oder an einen Blutegel, der sich an einem Wirtskörper festsaugt. Wobei letztlich nicht geklärt ist, ob es sich beim Verhältnis des Filmenden zum Gefilmten um eine symbiotische oder eine parasitäre Beziehung handelt. Wenn das Ideal des beobachtenden Films klassischerweise als «fly on the wall» konzeptualisiert wird, dann wäre Wang jedenfalls eher ein Insekt, das sich keineswegs vom Geschehen fernhält und hofft, übersehen zu werden, sondern ganz im Gegenteil eines, an das man sich aufgrund seiner extremen Nähe gewöhnt hat, vielleicht, weil es zu viel Mühe machen würde, es andauernd zu verscheuchen.

Wang scheint danach zu streben, an den Schauplätzen seiner Filme nicht unsichtbar, sondern zu einem alltäglichen Objekt der Lebenswelt zu werden. Zu einem Wesen, das filmt und vielleicht gelegentlich im Weg steht, aber ansonsten möglichst wenig macht, das sich darauf beschränkt, gemeinsam mit anderen Wesen Lebenszeit zu verbringen und dabei wie nebenbei ein wenig von ihrem Aroma einzufangen. Wobei es keineswegs darum geht, bloss tote Zeit ins Bild zu setzen. Ein erstaunlicher Aspekt von Wangs Filmen besteht darin, dass zunächst komplett willkürlich anmutende Alltagsbeobachtungen Schritt für Schritt und bruchlos in dramatische Miniaturen übergehen. So entwirft **'Til Madness Do Us Part** etwa über mehrere Szenen hinweg eine regelrechte Familientragödie: Ein Mann wurde von seiner Frau, vermutlich nach gewalttätigen Übergriffen seinerseits, in die Psychiatrie eingewiesen, jetzt besucht sie ihn regelmässig und versucht ihn und auch die gemeinsamen Kinder, mit dem Gedanken vertraut zu machen, dass er die Anstalt nicht allzu bald verlassen wird.

In solchen Szenen, deren Gehalt sich in erster Linie über Körpersprache und Blickdramaturgien erschliesst, scheint sich eine Tür zur

höchstpersönlichen Lebenswelt der Protagonist_innen zu öffnen. Der Resonanzraum des Films erweitert sich ins Biografische und darüber hinaus. Selbst in **Man with No Name** gibt es einen vergleichbaren Moment: Auf einem seiner einsamen Wege stolpert der Einsiedler – und gerät für ein paar Sekunden ausser sich, schimpft und tritt mehrmals auf die Wurzel ein, die ihn zu Fall gebracht hat. Der Kontrast zur absoluten Seelenruhe, die er ansonsten an den Tag legt, verweist auf eine innere Unruhe, die sich im Film nicht konkretisiert, aber doch zu einem bestimmenden Teil des Bildes wird, das wir uns von diesem Leben machen.

Verkörperlichte Erinnerung

Freilich lassen sich mit dieser Methode des blossen Ausharrens, des Miteinander-Zeit-Verbringens nicht alle Aspekte des Biografischen erfassen. Manchmal bedarf es eines bewussten Akts der Zeugenschaft, damit eine vergangene Erfahrung, die mit den letzten Zeitgenossen zu sterben droht, sichtbar bleibt. Beziehungsweise besser: lesbar bleibt. Denn sichtbar sind die Spuren der maoistischen «Anti-Rightist-Kampagne», der sich Wang in gleich mehreren Filmen widmet, durchaus noch: An den Orten, an denen zwischen 1957 und 1961 sogenannte Umerziehungslager errichtet worden waren, in die Hunderttausende unter oftmals komplett willkürlichen Vorwänden verfrachtet wurden, finden sich noch heute jede Menge Überreste menschlicher Skelette. Die chinesischen Behörden haben sich bis heute nicht die Mühe gemacht, die Spuren eines staatlich durchexerzierten, in der Öffentlichkeit nach wie vor tabuisierten Massenmords zu beseitigen.

In **Dead Souls** (2018), seinem neuesten, acht Stunden langen und neben **West of the Tracks** vielleicht ambitioniertesten Film, gibt es eine Passage, in der sich Wang zu einer dieser offenen Wunden der chinesischen Geschichte begibt. Das Ergebnis ist einer der oben beschriebenen Tracking Shots: Der Regisseur trägt die Kamera selbst, ihr Blick bewegt sich langsam über eine hügelige Steppenlandschaft. Gelegentlich kommt er zum Stillstand und fokussiert einige Sekunden lang einen Haufen verwitterter Knochen oder einen einsam im Gras liegenden Schädel, bevor er weiterstrebt, zum nächsten namenlosen Opfer. Keine geradlinige, zielstrebige Passage ist das diesmal, sondern eine mäandernde, ziel- und potenziell endlose Bewegung durch einen Nichtort chinesischer Nationalgeschichte. Hier stösst die biografische Methode an ihre natürliche Grenze: Die Gebeine der «Rightists» lassen sich zwar filmen, aber von ihrer Gegenwart färbt nichts mehr auf den Film ab. Sie haben nicht einfach nur ihr Leben verloren, sondern sind gewissermassen aus der Zeit selbst verbannt worden, die Kamera findet keinerlei Zugang mehr zu ihrer vormaligen Existenz.

Also benötigt Wang andere Bilder. Ein weiteres Mal wendet er sich den Übriggebliebenen zu: den wenigen Überlebenden der Camps, deren Insassen in der Mehrzahl einer Hungersnot – die zwischen 1959

und 1961 in ganz China wütete, aber in den Lagern künstlich forciert wurde – zum Opfer gefallen waren. **Dead Souls** ist in erster Linie ein Interviewfilm und damit ein Folgeprojekt zu **Fengming, A Chinese Memoir** aus dem Jahr 2007, Wangs erster Auseinandersetzung mit der Anti-Rightist Campaign (dazwischen, im Jahr 2010, entsteht zum selben Thema sein bisher einziger langer Spielfilm: **The Ditch**). Der ältere Film besteht fast komplett aus einem einzigen Gespräch beziehungsweise Monolog: He Fengming war in den Fünfzigern eine hoffnungsvolle junge Kommunistin; wie vielen anderen ihrer Schicksalsgenossen wurde ihr gerade ihr Idealismus zum Verhängnis: Maos Schergen hatten es auf die Freigeister der Bewegung abgesehen, auf alle, die an die Möglichkeit eines demokratisch-transparenten Sozialismus glaubten.

Zum Zeitpunkt des Interviews ist He Fengming eine desillusionierte, aber keineswegs zynische alte Frau. Drei Stunden lang erzählt sie über ihr Leben und besonders über ihre Zeit in den Umerziehungslagern. Sie ist dabei nicht nur Objekt von Wangs dokumentarischem Blick, sondern seine Komplizin. Sie widmet sich ebenfalls, bereits seit Jahrzehnten, der Aufgabe, die Erinnerung an die Schrecken des Maoismus am Leben zu halten; ihre 1993 erschienene autobiografische Schrift «My Life in 1957» war ein Ausgangspunkt für Wangs Interesse.

Fengming, A Chinese Memoir kann in diesem Sinn als eine Art Stabübergabe verstanden werden: Es geht nicht nur darum, dass He Fengming Wang etwas von sich anvertraut, sondern auch und vor allem darum, dass sie ihre Mission an ihn weitergibt. Dazu passt die selbst für Wangs Verhältnisse aussergewöhnlich minimalistische Form des Films: Der Monolog der Überlebenden ist fast durchweg aus ein und derselben frontalen Perspektive gefilmt. Lediglich die Grösse des Bildausschnitts wird gelegentlich variiert – ein Eingriff, der vermutlich erst während der Postproduktion vorgenommen wurde. Die Protagonistin behält als einziger und im Bild stets zentraler Fokus der filmischen Aufmerksamkeit in einem ungewohnten Ausmass die Kontrolle über den nach ihr benannten Film.

In **Dead Souls**, einem Film, der eine ganze Reihe von Interviews mit Überlebenden versammelt und an dem Wang bereits Mitte des letzten Jahrzehnts zu arbeiten begonnen hatte, ist der Kamerablick wieder stärker an den Filmenden, an Wang, an seine Präsenz und sein Sensorium gebunden. Anders als in **Fengming, A Chinese Memoir** sind gelegentlich seine Zwischenfragen zu hören, in einigen wenigen Einstellungen ist er sogar im Bild zu sehen. Dennoch erhalten auch in **Dead Souls** alle Zeuginnen und Zeugen (in der Mehrzahl sind es Männer, deren Erzählung manchmal von den Erinnerungen ihrer Ehefrauen ergänzt werden) Raum, ihre Geschichte in ihrer jeweils eigenen Geschwindigkeit und auf selbst gewählte Art und Weise auszubreiten. Gerade weil ihre Leidenswege sich in vielen Punkten gleichen, tritt die Individualität im Erzählvorgang umso prägnanter hervor, etwa wenn eines der Opfer, ein bekennender Christ, seine Leidensgeschichte bei jeder Gelegenheit mit spirituellen Erweckungserlebnissen in Verbindung bringt.

Besonders eindrücklich offenbart sich in **Dead Souls** der körperliche Aspekt von Erinnerung. Die meisten (aber nicht alle) Gesprächspartner Wangs haben in den Jahrzehnten nach ihrer Internierung ein einigermassen geregeltes Leben geführt und auch, die einen mehr, die anderen weniger, am wirtschaftlichen Aufschwung Chinas seit den Neunzigerjahren partizipiert. Das Leid, das sie erfahren haben, sieht man ihnen normalerweise nicht an. Wenn sie von ihren damaligen Erlebnissen berichten, ergreift es allerdings von ihnen Besitz, manchmal mit Haut und Haaren: In mehreren Szenen des Films erheben sich die Interviewten – zumeist nicht zu Beginn des Gesprächs, sondern erst, nachdem sich ein Erzählfluss hergestellt hat – und beginnen, einzelne Ereignisse körperlich auszuagieren.

Vermutlich auch, weil es sich durchweg um Menschen hohen Alters, oft bereits auf der Schwelle zum Tod, handelt, sind das keine ausladenden Bühnengesten, sondern kleine, oft eher erratische, schwer lesbare Bewegungen, die aber offensichtlich Echos sind von anderen Bewegungen, die einmal stattgefunden und Spuren hinterlassen haben. Wichtig ist, glaube ich, dass es sich nicht um ein theatrales Dispositiv handelt: Wir sehen keine Körper, die historische Ereignisse nachspielen, wir sehen vielmehr die Geschichte selbst, die in körperspezifisch gebundenem biografischen Wissen direkt zu uns spricht. ✕

- Das Zürcher Kino Xenix zeigt **Dead Souls** am 24.11. ab 12 Uhr (mit zwei Pausen und Verpflegung an der Bar) in seiner Reihe «Richtig lang» als Deutschschweizer Erstaufführung. Der Film dauert 495 Minuten.



FESTIVAL DE CANNES
PRIX DU SCÉNARIO

*Portrait
de la
jeune fille
en feu*

EIN MALERISCHES
MEISTERWERK

DER NEUE
FILM VON
CÉLINE
SCIAMMA

JETZT
IM KINO



Anzeige

stream.local

myfilm.ch

Film verpasst?

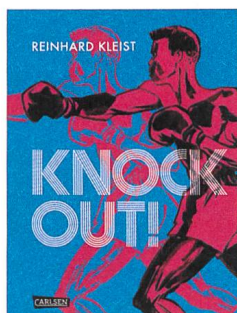
Jetzt nachsitzen auf myfilm.ch!

stream.local: stream kult.kino

Anzeige

K. o.

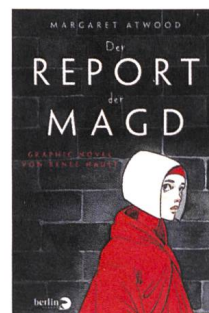
Comic Ein homosexueller Boxweltmeister, der in einem WM-Kampf einen Gegner tödlich verletzte, nebenher aber modische Damenhüte entwarf? Das war *Emile Griffith* (1938–2013), der seine grosse Zeit als Weltmeister im Welter-, Halbmittel- und Mittelgewicht in den bewegten Sechzigerjahren erlebte. Als schwuler schwarzer Boxer sah sich Griffith trotz des Erfolgs ständig gesellschaftlichen Tiefschlägen und Ausgrenzungen ausgesetzt – und wehrte sich in und neben dem Ring dagegen. Sein hartes und schillerndes Leben schildert *Reinhard Kleist* in einer packenden und sehr filmisch erzählten Graphic Novel. (cg)



→ Reinhard Kleist: *Knock Out!* Hamburg: Carlsen Verlag, 2019. 160 Seiten. CHF 25.90, € 18

Lückenhafter Bericht

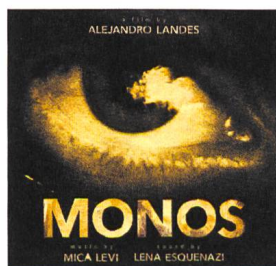
Comic Grafische Romanadaptionen sollten nicht eine bebilderte Nacherzählung der Vorlage sein. Sie müssen eine eigene Form finden, die Themen in neuen Facetten zeigen. «Der Report der Magd» von *Renée Nault* ist höchstens eine gute Zusammenfassung von *Margaret Atwoods* dystopischer Zukunftsvision über einen diktatorischen Vergewaltigungsapparat. Wer nach der erfolgreichen Fernsehserie auch Lust auf den Roman hat, aber wenig Zeit, soll den Comic lesen. Ansonsten unbedingt das Original zu Gemüte führen. (gp)



→ Renée Nault/Margaret Atwood: *Der Report der Magd*. Berlin: Berlin Verlag, 2019. 240 Seiten. CHF 36.90, € 25

Pfeifen im Walde

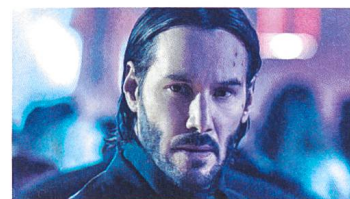
Soundtrack Die unter das Trommelfelhäutchen zielenden Nerven-Sägen aus *Mica Levis* schon längst kanonischem Score zu *Under the Skin* sind noch im Ohr. Die vor allem handwerklich eindrucksvolle Musik, die Natalie Portmans *Jackie* in Pablo Larraíns Biopic umhüllte, weniger, aber das gehörte (sich) so. Das Troublegenre (Gender-, Kolonial-, Fleisch- und Körper-) steht Mica Levi musikalisch besser, und da scheint *Alejandro Landes'* *Monos* (2019) reinzuzugehören, ein Dschungeliridium mit jugendlichen Paramilitärs. Hören können wir's schon: Mit einem Ton, einem Flaschenpfeifen im Wald fängt alles an und pulsiert, paukt, pusht, pegelt sich auf immer neue Intensitätsplateaus. Mit kleinen kammermusikalischen Auswegen. Gross. (de)



→ Mica Levi: *Monos* OST. Invada Records & Lakeshore Records 2019. Vinyl & CD

Kampfhunde

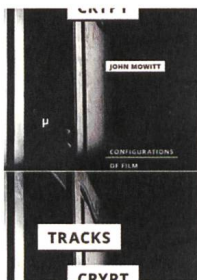
Film Bereits zum dritten Mal kämpft sich *Keanu Reeves* im derzeit filmisch ergiebigsten Franchise Hollywoods durch Martial-Arts-Set-Pieces, die barockes Design aufs Beglückendste mit rabiater Dynamik verbinden. Das comichaft abstruse «world building» drum herum sollte man keineswegs ernster nehmen, als die Filme selbst es tun. Hier geht es für einmal nicht um *origin stories* und strategisch platzierte *post credit sequences*, sondern um die hohe Kunst des *man on man combat*, gelegentlich mit pfeilschneller Kampfhundunterstützung. Eine Erinnerung daran, dass unter den vielen möglichen Kinodefinitionen diese immer noch eine der schönsten ist: Film als filigran verzeitlichtes *action painting*. (lf)



→ *John Wick 3* (Jack Stahelski, USA 2019). Verfügbar u. a. auf iTunes

Geschichten aus Bowies Gruft

Buch Die Buchreihe zum Forschungsprojekt: Das ist sonst nicht gerade die Avantgarde des wissenschaftlichen Publizierens, sondern füllt meistens nur die Bibliografien und leert die Förder-töpfe. Das Graduiertenkolleg «Konfigurationen des Films» an der Uni in Frankfurt/Main macht mit dem Auftakt zu seiner Reihe aber doch zumindest manches interessanter: Bei der ambitionierten Lüneburger Meson Press ist alles sofort Open Access als PDF verfügbar. Das Editorial Board ist eher jung und divers. Und den Auftakt macht ein gerade mal vortraglanges Booklet des englischen Medienwissenschaftlers John Mowitz, «Tracks from the Crypt», das mit gut abgehangener Theorie von Abraham/Torok bis Georg Stantizek auf David Bowies testamentarischen «Blackstar» und «Lazarus» losgeht. Und dran vorbei. Aber das passt schon, guter Teaser. (de)



→ John Mowitz: Tracks from the Crypt. Lüneburg: Meson Press, 2019. 50 Seiten. Als PDF frei verfügbar unter <https://mesonpress/books/tracks-from-the-crypt/>

«Zifix!»

DVD-Box Die Filme um den bayerischen Dorfpolizisten Eberhofer reiten zwar auf der Welle der deutschen Provinzkrimikomödie, gehen aber dennoch darüber hinaus: Eigenwillig inszeniert, mehr als lakonisch im Tonfall, manchmal rabenschwarz im Humor und liebevoll-präzise in der Figurenzeichnung, pendeln sie zwischen Klamauk und Kult, immer im Bewusstsein, dass hinter jedem Dorfidyll wahre Abgründe lauern. (phb)



→ Die Eberhofer Kruzi Fünferl Box (Ed Herzog, D 2013–2018). Anbieter: EuroVideo (dt. mit dt. UT)

Schlechte Aussichten

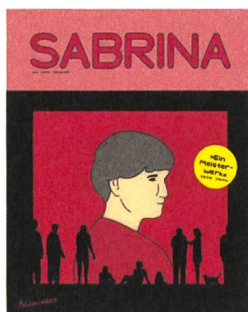
Serie Die Welt in einigen Jahren: Der Brexit ist vollzogen, Trump zum zweiten Mal gewählt, die gesamte Ukraine von Russland besetzt, Klimaerwärmung und Digitalisierung sind weiter vorangeschritten. Während sich in Grossbritannien eine Populistin auf den Weg an die Spitze macht, versucht eine Familie in Manchester, so gut es geht über die Runden zu kommen. *Years and Years* entwirft das beklemmende Szenario eines vom Weg abgekommenen Europa. Unbestrittenes Highlight: *Emma Thompson* als britische Version von Marine Le Pen. Zum Schaudern gut. (phb)



→ *Years and Years* (Staffel 1, Russell T. Davies, GB 2019). Anbieter: StudioCanal (engl. mit engl. UT)

Anleitung zum Paranoia-Staat

Comic Dem ungeschulten Auge mögen die Zeichnungen von *Nick Drnaso* simpel erscheinen. Seine Charaktere sind oft ausdruckslos und Drnasos Zeichnungen erinnern an Illustrationen für Safety Cards in Flugzeugen. Doch stehen die Zeichnungen in krassem Kontrast zur Handlung: Die titelgebende Sabrina wird ermordet, das Video ihrer Tötung geht viral und abstruse Verschwörungstheorien stossen eine ganze Gesellschaft in einen Zustand kollektiver Paranoia. Erschreckend zeitgenössisch. (gp)



→ Nick Drnaso: Sabrina. Berlin: Blumenbar Verlag, 2019. 208 Seiten. CHF 41,90, € 18,99

Auf Streife

Film Als *Cruising* 1980 in die Kinos kam, protestierte die Schwulenbewegung: Der Thriller, in dem schwule Männer einem Serienmörder zum Opfer fallen, wurde als homophob verschrien. Inzwischen ist der Film rehabilitiert und fester Bestandteil der *queer history*. *William Friedkins* Schilderung der New Yorker Lederszene gilt als erstaunlich offen, und wie *Al Pacino* als undercover ermittelnder Cop seine heterosexuelle Identität zu hinterfragen beginnt, ist bis heute ziemlich aufregend. Jetzt ist *Cruising* erstmals auf Blu-ray erhältlich. (phb)



→ *Cruising* (William Friedkin, USA 1980). Anbieter: Arrow (engl. mit engl. UT)

Fetischfarce

Film *Peter Strickland* hat sich im Arthousehorrorsegment seine eigene Nische gebastelt. Retroauteurs gibt es da inzwischen einige, Giallo-Pastiches satt, Achtziger-Scores und -Visuals sind schon ein Genre für sich. Aber Strickland ist mehr an einer filmischen Archäologie der Dinge und Techniken des britischen Soziallebens interessiert als an reiner Genrekunde. *In Fabric*, seine neuste Investigation, ist eine freakige Fetischismusfarce über ein okkultes Kaufhaus und ein heimsuchendes rotes Kleid. Und zugleich wieder ein intimes Inventar von Tönen und Farben des aufziehenden Thatcher-Neoliberalismus, Score der Berliner Cavern of Anti-Matter und ASMR-Texturen inklusive. (de)



→ *In Fabric* (Peter Strickland, GB 2019). Anbieter: Curzon Artificial Eye



Idi I smotri (1985) Regie: Elem Klimov

Verlag Filmbulletin

Diererstrasse 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

Nina Haueter, Zürich

Übersetzung «Cinéma romand»

Karin Vogt, Basel

Konzept und Gestaltung

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

Lithografie

Widmer & Fluri GmbH, Zürich

Druck, Ausrüstung, Versand

Galledia Print AG, Berneck

Titelbild

La nuit américaine (1973),
Regie: François Truffaut

Mitarbeiter_innen dieser Nummer

Stephan Ahrens, Jone Karres Azurmendi,
Johannes Binotto, Daniel Eschkötter (de),
Christian Gasser, Stéphane Gobbo, Friederike
Horstmann, Michael Kienzl, Kristina Köhler,
Marius Kuhn, Gerhard Midding, Andreas
Scheiner, Dominic Schmid, Philipp Stadelmaier,
Philipp Brunner (phb), Giovanni Peduto (gp)

Fotos

Wir bedanken uns bei:
Agora; Ascot Elite; Cinémathèque suisse,
Dokumentationsstelle Zürich; Cinémathèque
suisse, Photothèque, Penthaz; Cineworx;
Filmcoopi Zürich; First Hand Films; Fox; Knaus/
Penguin Verlag; Outside the Box; trigon-film;
Xenix Filmdistribution.

Vertrieb Deutschland

Schüren Verlag, Marburg
www.schueren-verlag.de

Abonnemente

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

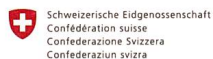
© 2019 Filmbulletin

61. Jahrgang
Heft Nummer 382 / September 2019 / Nr. 7
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:



Eidgenössisches Departement des Innern EDI
Bundesamt für Kultur BAK



Kanton Zürich
Fachstelle Kultur

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

prohelvetia

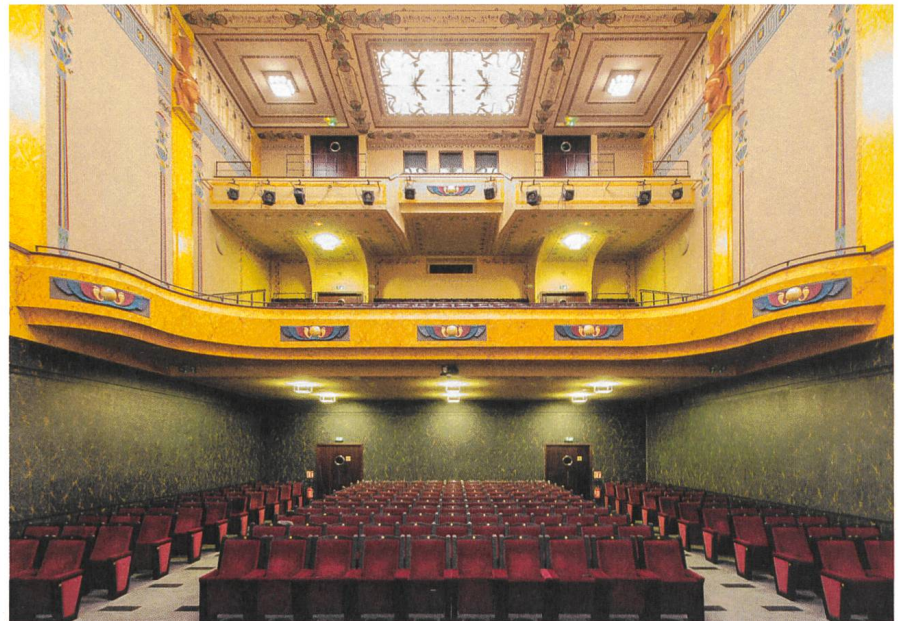
48°53'04.2"N 2°20'59.8"O

Le Louxor, Paris

Da, wo Paris laut, bunt und chaotisch ist und die Metro als Hochbahn durch die Häuserzeilen rauscht, steht an einer Strassenkreuzung das Louxor. Wie aus einer anderen Welt wirkt es mit seinen Säulen im altägyptischen Stil, den farbig funkelnden Mosaiken und geschwungenen Flügelsonnen.

Das Louxor wurde 1921 als Kinopalast mit fast 1200 Plätzen erbaut und erzählt mit seiner auffälligen Gestaltung von der damals angesagten «Ägyptomanie». Spektakuläre Ausgrabungen, die die Büste der Nofretete und das Grab des Tutanchamun zutage brachten, inspirierten in den Zehner- und Zwanzigerjahren Mode, Architektur und eben auch das Kino. Filme wie *Cleopatra* (USA 1917) beschworen einen sinnlichen Orient der Stoffe, Ornamente und Muster, der sich auch in die Kinoarchitektur einschrieb – nicht nur im Pariser Louxor, sondern zum Beispiel auch im nur ein Jahr später eröffneten Grauman's Egyptian Theatre in Hollywood. Beiden Kinos ging es nicht um eine akkurate Rekonstruktion des alten Ägypten; vielmehr sollte durch exotisierende Elemente eine besondere Atmosphäre hergestellt werden, die Besucher_innen – schon vor der Filmvorführung – auf eine Reise in ferne Welten mitnimmt.

Dies galt für die Aussenfassade des Louxor, die im deutlichen Kontrast zur einheitlichen Architektur der umliegenden Hausmann-Bauten stand und so die Aufmerksamkeit der Passant_innen auf sich zog, aber auch für die Gestaltung der Innenräume. Hier kombinierten die Architekten und Dekorateur ägyptisierende Elemente mit dem damals populären Art-déco-Stil. Einzelne Flachreliefs oder Motive wie die Flügelsonne waren direkte Kopien



altägyptischer Kunst, wie sie aus Text- und Bildsammlungen überliefert sind. Andere Elemente speisten sich eher frei aus den Fantasien, die man sich im Westen vom alten Ägypten machte – wie etwa die skurrilen Hieroglyphen, die die Decke des Kinosaals schmücken. Auch der durchgehende Einsatz von Keramikmosaiken hat mehr mit den Zwanzigerjahren zu tun als mit der Zeit der Pharaonen. Die Mosaik wurden von einer berühmten Pariser Handwerksfirma gestaltet – sie verwendete Techniken, die die alten Ägypter gar nicht kannten. An diesen Anachronismen treten die Brüche dieser Orientfantasien hervor. Ihnen war auch ein stolzer und nationaler Gestus eingeschrieben, in dem Napoleons Ägyptenfeldzüge ebenso mitschwangen wie das koloniale Erbe Frankreichs.

Ironischerweise wurden diese Bezugnahmen im Lauf der Zeit unter neuen Vorzeichen aktualisiert. In der Nachkriegszeit wandelte sich das umliegende Viertel zu einem Einwandererviertel, auch Petite Afrique genannt. So wurde das Louxor in den Sechziger- und Siebzigerjahren zu einem Nachbarschafts- oder Stadtteilkino, das sich vor allem an ein migrantisches Publikum richtete. Für 2 bis 3 Francs waren hier ägyptische und indische Filme in Originalversion oder mit arabischen Untertiteln zu sehen. Im Fall von Filmen über den Algerienkrieg war die Programmation auch dezidiert politisch: Mit dem Kriegsfilm *La battaglia di Algeri* (1966) verarbeitet hier 1973 ein vornehmlich algerisches Publikum die eigenen Kriegserfahrungen.

In den Achtzigerjahren schliesst das Louxor seinen Kinobetrieb und wird noch einige Jahre als Diskothek («Frankreichs grösster Schwulenclub») geführt.

Dann steht das Haus leer, bis sich ab 2001 Bürger- und Stadtteil-Initiativen für den Erhalt des Kinos einsetzen – mit Erfolg. 2013 kann das Louxor nach einer aufwendigen Restaurierungsphase wiedereröffnen. Zwar orientierte sich die Restaurierung an den Originalbauplänen, doch galt es auch, das Louxor für die aktuelle Kinolandschaft konkurrenzfähig zu machen. Herzstück bildet immer noch der grosse, in Gelb- und Goldtönen gestaltete Kinosaal, der mit seinen 340 Plätzen zwar deutlich kleiner als 1921 ausfällt, mit seinen aufwendigen Wanddekorationen, den Hieroglyphen und Pharaonenbüsten jedoch eng an die Originalausstattung angelehnt ist. Hinzu kommen zwei kleinere Säle im Untergeschoss, die mit ihrer Gewölbeform und der intimen Lichtgestaltung an Grabmäler aus dem Tal der Könige erinnern sollen. In diesen drei Sälen bietet das Louxor ein Art-et-Essai-Programm aus Arthouse- und Festival-Filmen. Einen besonderen Schwerpunkt bilden Filme aus Nordafrika und dem Nahen Osten. Damit – und auch mit der Benennung des grossen Kinosaals nach dem ägyptischen Regisseur *Youssef Chahine* – knüpft das Louxor an die Faszination für Ägypten an, die der Geschichte des Hauses eingeschrieben ist. Allerdings gilt es heute, gegen die exotisierende oder kolonialisierende Verklärung kritisch anzugehen und die Filme und Filmschaffenden Nordafrikas selbst zu Wort kommen zu lassen. *Kristina Köhler*



HUMAN
RIGHTS
FILM
FESTIVAL

5 YEARS

ZURICH

5.-10. DEZ 19

KOSMOS

HUMANRIGHTSFILMFESTIVAL.CH

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

NEUGASSE 57 / 63, 8005 ZÜRICH

RIFFRAFF

