

CINEMA #65
SKANDAL

CINEMA
#65
SKANDAL

SCHÜREN

SKANDAL

- 10 THOMAS BASGIER
Was ein Skandal ist, bestimmen wir — Hollywoods Taumel in die Selbstzensur (1921–1934)
- 25 *Léon – der Profi*, Ivana Kvesic, Mitglied von SWAN
- 26 MONIKA WERNLI
Die Persistenz des Imperialen Blicks — *Green Book* versus *BlacKkKlansman*
- 35 JOEL ESPI
Les Négriers — De l’horreur de l’esclavage à l’horreur gore
- 44 *The Favourite*, Reta Guetg, Mitglied von SWAN
- 45 AYSEL ÖZDILEK
Turkey meets trash porn — Die türkische Sexploitationswelle der Yeşilçam-Ära 1974–1980
- 56 *Anatomie de l’enfer*, Bernadette Kolonka, Mitglied von SWAN
- 57 HEINRICH WEINGARTNER
Das schöne Töten oder: Gewaltfilme ≠ Gewaltfilme
- 68 GEORG GATSAS
Baut die Zäune noch so hoch
- 78 ALEXANDER KNOTH
Koji Wakamatsu und die Berlinale 1965
- 87 KRISZTINA KOVACS
Gaspar Noé — Envers et contre tous/tout
- 94 *Tomboy*, Stéphane Mitchell, Co-Präsidentin von SWAN
- 95 CHRISTIAN ALEXIUS
Angriff der Skorpione — L’âge d’or von Luis Buñuel und Salvador Dalí

- 107 *La Leçon de Piano*, Laura Kaehr, Co-Präsidentin von SWAN
- 108 MORTICIA ZSCHIESCHE
Werk oder Machwerk? — Serienkiller-Filme als Zerrspiegel einer Gesellschaft
- 121 *Irréversible*, Orane Burri, Mitglied von SWAN
- 122 THOMAS CHRISTEN
Anstössig, unmoralisch, skandalös — Frühe Hollywoodfilme und ihre Regulierung

LITERARISCHER BEITRAG

- 132 HANNES BECKER
Der Roman in den Büschen

CH-FENSTER

- 144 THOMAS BEUTELSCHMIDT
«Provokatives Machwerk» oder «Meisterhaftes Kunstwerk»? —
Der Fernsehfilm *Ursula*

FILMBRIEF

- 158 KALEO LA BELLE
The Reliable Narrator

SÉLECTION CINEMA

- 170 Schweizer Filmschaffen 2018/2019

ANHANG

- 210 Mitwirkende dieser Ausgabe
- 215 Impressum
- 216 CINEMA-Jahrgänge – Übersicht

Editorial

Skandal. Kein anderes Wort hat die jüngsten gesellschaftlichen Debatten gleichermaßen bestimmt wie das vom griechischen «skandalon» abgeleitete, das «Ärgernis, Anstoss, Fallstrick» bedeutet. Sei es bei der Wahl des US-amerikanischen Präsidenten, im #metoo-Twittersturm oder in Klimadiskussionen – Menschen jeglicher politischer Couleur bewerten Aussagen, Handlungen oder Überzeugungen von anderen Menschen reflexartig als «skandalös». Aber was bleibt übrig von der Schlagkraft eines Wortes, wenn dessen Verwendung bis zum Überdruß strapaziert wird?

Im Kino haben sogenannte «Skandalfilme» eine lange Tradition. Sie zeigen – ob verschlüsselt oder unverschlüsselt – auf gesellschaftliche Missstände, hinterfragen verkrustete Normen oder Konventionen und erhalten deshalb den Stempel des «Skandalfilms» aufgedrückt. Aber liegt dann dem Begriff nicht eine gewisse Arroganz zu eigen, eine Distanzierung, um sich nicht mit dem tatsächlichen Inhalt beschäftigen zu müssen?

Thomas Basgier beginnt seinen Essay (AB SEITE 10) mit der scharfen Beobachtung: «Der Begriff «Skandalfilm» ist eigentlich ahistorisch, er ist schwammig, eine Art Leerformel, zumindest kein klar definierter Terminus. Er taugt nicht zur Kategorisierung von Filmen, weil er suggeriert, bestimmte merkmalsabhängige Produktionen seien auf einen gemeinsamen Nenner zu bringen, obwohl sie oft genug über einen solchigen nicht verfügen [...]» Bei seiner Betrachtung des frühen Hollywoodkinos sowie dessen ambivalenten Umgangs mit der Selbstzensur beobachtet Basgier unter anderem, dass Skandale ausgerufen wurden, die keine waren, und im Gegenzug Filme mit skandalösem Potenzial unbehelligt an den Sittenhütern vorbeischlichen.

Das Nachspiel eines Skandalfilms kann stets in zwei Richtungen verlaufen: Das Anrühige, Skandalöse, Tabubrechende wird normalisiert oder verboten. Die Filme des japanischen Regisseurs Koji Wakamatsu erfuhren erst spät nach der Veröffentlichung die verdiente Wertschätzung sowie Eingang in den nationalen und internationalen Diskurs. Seine Filme waren in den 1960er-Jahren aufgrund von sexuell aufgeladenen Szenen und politischen Seitenhieben noch verpönt, wie uns Alexander Knoth in seinem Essay aufzeigt (AB SEITE 78). Die gleichzeitige Sexploitationwelle in der Türkei hingegen war kurzlebig. Staatsmechanismen erstickten das sexuell befreiende Potenzial dieser Filme im Keim, wie Aysel Özdilek in ihrem Essay ausführt (AB SEITE 45).

Aufmerksame CINEMA-Lesende bemerken vielleicht, dass zwei Essays in ihrer französischen Originalversion abgedruckt sind. Wir freuen uns sehr, dass mit Krisztina Kovacs' Gaspar-Noé-Essay (AB SEITE 87) sowie Joel Espis Beitrag zu

Gorefilmern (AB SEITE 35) zwei Artikel aus der französischsprachigen Schweiz vertreten sind. Kovacs blickt in ihrem Essay hinter die oftmals skandalöse Oberfläche von Noés Filmen und zeigt, dass sich hinter dem argentinischen, als «Skandal-Regisseur» abgekanzelten Filmemacher ein scharfsichtiger Kinophilosoph verbirgt. Derweil greift Joel Espi tief in die italienische Mondofilm-Kiste und zeichnet dessen Verbindung zum US-amerikanischen Sklavereitrauma nach. Wir hoffen, dass der ausschliesslich französische Abdruck der beiden Essays (k)einen Skandal auslöst.

Und natürlich darf auch ein politischer Beitrag nicht fehlen, der einen filmindustriellen Skandal beschreibt: Monika Wernli argumentiert in ihrem Essay, weshalb die letztjährige Vergabe des Oscars für den besten Film an *Green Book* (Peter Farrelly, US 2018) skandalös scheint. Weitere Themen im CINEMA-Jahrbuch zum Stichwort «Skandal»: Surrealismus, Serienkiller- und Gewaltfilme, der Hays Code in Hollywood. Und das CH-Fenster von Thomas Beutelschmidt, der den Skandal um den Fernsehfilm *Ursula* (Egon Günther, CH/DDR 1978) unter die Lupe nimmt.

Ein besonderes Juwel ist dieses Jahr unser Filmbrief, den der Schweizer Filmemacher Kaleo La Belle für uns in Englisch verfasst hat (La Belle ist Schweiz-Amerikaner und in Detroit aufgewachsen): Er liefert uns intime Einblicke in die ersten Notizen seines neuesten Filmprojekts. In diesem will er einen Syrier porträtieren, der im Alter von 17 Jahren aus Syrien nach Kanada geflüchtet ist, um dem Militärdienst zu entgehen.

Über das Buch verstreut finden Sie Momentaufnahmen zum Thema, dieses Jahr von Mitgliedern des Vereins SWAN (Swiss Women's Audiovisual Network) verfasst. In der «Sélection» stellen wir rund dreissig Produktionen des schweizerischen Filmschaffens 2018/2019 vor, die uns besonders aufgefallen sind. Und nun hoffen wir, dass es Ihnen nicht ergeht wie der Frau in Luis Buñuels Skandalfilm *Un chien andalou* und Sie sich an unseren Seiten die Augen aufschneiden. Das wäre ein Skandal. Sie brauchen diese nämlich noch für die Lektüre.

Für die Redaktion
HEINRICH WEINGARTNER

SKANDAL

THOMAS BASGIER WAS EIN SKANDAL IST, BESTIMMEN WIR — HOLLYWOODS TAUMEL IN DIE SELBSTZENSUR (1921–1934)

Der Begriff «Skandalfilm» ist eigentlich ahistorisch, er ist schwammig, eine Art Leerformel, zumindest kein klar definierter Terminus. Er taugt nicht zur Kategorisierung von Filmen, weil er suggeriert, bestimmte merkmalsabhängige Produktionen seien auf einen gemeinsamen Nenner zu bringen, obwohl sie oft genug über einen solchigen nicht verfügen, weil er unterschiedliche historische, politische, sozialgesellschaftliche, ökonomische Kontexte in ein Verhältnis der Vergleichbarkeit setzt, die gemeinhin nur unter grössten intellektuellen Verbiegungen verglichen werden können. Nicht ohne Grund taucht das Wort «Skandalfilm» bei ernst zu nehmenden Autoren mit einschlägiger thematischer Interessenslage so gut wie kaum auf: weder bei Hans Scheufl (*Sexualität und Neurose im Film*) noch bei Amos Vogel (*Film as a Subversive Art*), weder bei Buhle/Wagner (*Radical Hollywood*) noch bei Georg Seesslen (*Der pornographische Film*).

Eine der wenigen in sich schlüssigen und konsistenten Skandalchroniken des Kinos stammt aus der Feder Kenneth Angers. *Hollywood Babylon* hat den Vorzug, dass es sich allein mit den Alpträumen der «Traumfabrik» befasst und mit sonst gar nichts. Anger schert sich nur peripher um Systemfragen oder um politische Hintergründe, schießt mit seiner Vorliebe für Kolportage und Kitsch, für Fetische und Technicolor, für Koks- und Alkoholdealer allerdings oft genug übers Ziel hinaus. Vieles ist nur Hörensagen und Gerücht, vieles hat sich als fragwürdig erwiesen. Erstaunlich ist, wie wenig Platz dieser Pionier des schwulen Kinos (*Scorpio Rising* von 1963) dem Thema Homosexualität einräumt. Eine längere Passage über den Schauspieler William Haines, der zwischen 1923 und 1934 eine Reihe von Filmen gedreht hatte und nach seinem (unfreiwilligen) Outing sein Dasein als Innenausstatter fristen musste, ein paar Seitenhiebe gegen Clark Gable, nur eine kleine Randbemerkung zu Montgomery Clift.

Für filmwissenschaftliche Oberseminare wäre es durchaus eine lohnenswerte Fragestellung, ob sich in den Hollywoodproduktionen von George Cukor (*Camille*, 1936 mit Greta Garbo; *Gaslight*, 1944 mit Ingrid Bergman) oder James Whale (*Frankenstein*, 1931, und *Bride of Frankenstein*, 1935, beide mit Boris Karloff) so etwas wie ein schwuler Filmcode respektive Subtext finden lässt.¹ Wenn schon Vergleiche, dann könnte man hier eine Analogie sehen zu den politisch extrem verschlüsselten Arbeiten von Carlos Saura während der Franco-Zeit (*Cria cuervos*, *Züchte Raben*, 1975) oder von Tarkowski (*Andrej Rubljow*, UdSSR 1964–66).

Was hat Letzteres nun mit dem Skandal-Sujet zu tun? Filme, die nur von Insidern dechiffriert werden können, entfachen in der Regel keinen Eklat. Der Grund für ihre Verschlüsselung ist allerdings Voraussetzung für jeden Skandal. Anders ausgedrückt: Jedes politische System (ob auf Profitmaximierung ausgerichtet oder nicht) folgt gewissen Gesetzmässigkeiten, und erst deren Überschreitung ermöglicht eine Skandalisierung. Zugespitzt gesagt: ohne staatliche Zensur oder Selbstzensur einer ganzen Branche keinerlei Reibfläche für die grossen Aufreger. Der Regelbruch braucht zunächst die Regel, um dann den Bruch zu vollziehen. Auf Hollywood trifft dies spätestens für die Zeit ab 1922 zu. Dabei ist es von Bedeutung, Filme nicht isoliert als das Endprodukt zu betrachten, als das sie über die Leinwand flimmern. Es müssen alle Aspekte der Produktions- und Rezeptionsästhetik einbezogen werden (Entstehungsgeschichte, sämtliche Produktionsabläufe, sämtliche Akteure, Reaktionen der öffentlichen und veröffentlichten Meinung, unmittelbare Affekte des Publikums etc.). Erst diese Gesamtschau bietet Erläuterungsmodelle für das vermeintlich Skandalöse. Auch insofern ist es widersinnig, nur den kinematografischen Schlusspunkt eines komplex verschachtelten Realisierungsvorgangs als Skandalon charakterisieren zu wollen.

Um ein Beispiel aus jüngster Vergangenheit herauszugreifen: Hätte Ridley Scott in *All the Money in the World* (US 2017) den der Übergriffigkeit bezichtigten Kevin Spacey nicht herausgeschnitten und durch Christopher Plummer ersetzt, wäre dies dann ein Skandalfilm gewesen? Umgekehrt wird ein Schuh daraus: Diese Massnahme war als Marketingstrategie – auch wenn sie eine Stange Geld kostete – unbezahlbar. Riesenwerbung für einen mittelmässigen Streifen. Soll heissen: Man kann mit dem Skandal durchaus kokettieren und Profit aus ihm schlagen. Was dabei nicht vergessen werden sollte: Der strikt arbeitsteilige Prozess des Filmemachens in Hollywood produziert schon rein strukturell weit mehr (namenlose) Opfer als Profiteure. Raymond Chandler hat dies so formuliert: «Hollywood lässt sich leicht hassen, leicht verachten, leicht beschimpfen. Einige der treffendsten Beschimpfungen erfolgten durch Leute, die nie durch ein Studiotor gekommen sind, einige der besten Verhöhnungen durch egozentrische Genies, die beleidigt abreisten – ohne zu vergessen, ihren

letzten Gehaltsscheck einzukassieren – und hinter sich nichts als das exquisite Aroma ihrer Persönlichkeiten und eine verpatzte Arbeit für die erschöpften Lohnschreiber zurückliessen, die sie in Ordnung bringen mussten.»² Diese «erschöpften Lohnschreiber» sind der eigentliche Skandal.

Fatty

Der Tag, an dem Hollywood das Lachen im Halse stecken blieb, war der 5. September 1921. Während einer aus dem Ruder gelaufenen Party im St.-Francis-Hotel in San Francisco kollabierte das 26-jährige Starlet Virginia Rappe. Gastgeber der rauschenden Fete war Roscoe Arbuckle, Spitzname «Fatty», seinerzeit einer der bestbezahlten Schauspieler überhaupt, bei Paramount unter Vertrag und vor der Kamera Sidekick von Charlie Chaplin und Buster Keaton. Als Rappe am 9. September im Krankenhaus starb, machte schnell das Gerücht die Runde, dies sei die Folge einer Vergewaltigung durch Arbuckle gewesen: Er habe sie entweder mit einer Flasche penetriert, woraufhin sie einen Blasenriss erlitten habe, oder aber er habe sie, bei dem Versuch, sie zu besteigen, schlicht durch seine Körperfülle ins Koma befördert (dass bei ihr ausserdem eine Alkoholvergiftung diagnostiziert wurde, kam erschwerend hinzu). In der Tat war Fattys enormes Kampfgewicht in Verbindung mit einer erstaunlichen Gelenkigkeit fast sein einziges darstellerisches Kapital. Ansonsten war er der Typus Mann, dem die Chancenlosigkeit beim weiblichen Geschlecht ins Gesicht und auf den Leib geschrieben war, darin vergleichbar mit – bittere Ironie der Geschichte – Harvey Weinstein.



Polizeifoto von Roscoe (Fatty) Arbuckle kurz nach seiner Verhaftung in San Francisco. Arbuckle wurde später freigesprochen.

De facto läuft, bezogen auf das patriarchalisch-sexistische Machtgefüge innerhalb der Studios, eine direkte historische Verbindungslinie von Arbuckle zu Weinstein, eine Art Perlschnur männlichen Fehlverhaltens, bei der keine Niederträchtigkeit ausgelassen wurde (von der Vergewaltigung über die Zwangsprostitution bis hin zu den erzwungenen Abtreibungen). Einen Unterschied muss man allerdings konstatieren: Nach drei Prozessen, die sich bis zum April 1922 hinzogen, wurde Arbuckle freigesprochen, was dann freilich keinen Unterschied mehr machte. Beruflich und finanziell war er erledigt, ein Häufchen Elend, dem seine Gehaltsschecks und der Alkohol, der trotz Prohibition in Strömen floss, das Gehirn vernebelt hatten, eine Persona non grata, deren Filme im Giftschrank landeten, obwohl es in diesen nicht eine einzige skandalöse Einstellung gibt. Nur Buster Keaton soll noch zu ihm gehalten haben. Gemeinsam mit ihrem besten Freund sinnierten die beiden über die Zukunft: Buster, Fatty und der Schnaps ...

Der Skandal traf Hollywood zur Unzeit: Bereits ab 1920 und zum Teil befeuert durch europäische Produzenten hatten die selbst ernannten Tugendwächter der USA zur Mobilmachung gegen den «Sündenpfuhl» aufgerufen. Bigotte Vereine wie die Southern Baptist Conference oder die General Federation of Women's Clubs, aber auch die katholische Kirche prangerten die öffentliche Gefährdung von Sitte und Moral an, und angesichts der Tatsache, dass bis 1921 in 37 US-Bundesstaaten Zensurgesetze erlassen wurden, sahen sich die Studios in ihrer Absatzpolitik bedroht. Ursprünglich konkurrierende Firmen schlossen sich 1922 zu einem Interessensverband zusammen, der zunächst lediglich der Selbstzensur diene. Die Motion Picture Producers and Distributors of America Inc. (MPPDA), nach ihrem Präsidenten, dem ehemaligen Postminister Will H. Hays, kurz Hays Office genannt, operierte dabei nach aussen und nach innen. Für die Aussenbeziehungen (zu dem in Verbänden organisierten Publikum) war vor allem eines relevant, «die Einhandlung generalisierender Unterstützung im Interesse langfristiger Gewinnkalkulation».³ Nach innen wurden vor allem die Produzenten, das heisst die Atelier- und Studioleiter, in einem oft Jahre dauernden Prozess quasi weichgekocht, um ihnen «neue Gesichtspunkte zu vermitteln». Hays (bzw. sein zuständiger Adlatus Colonel Joy) erreichte so, dass ihm Filme gezeigt wurden, *bevor* sie in den Verleih kamen und dass er Drehbücher *vor* deren Realisierung zu lesen bekam. Auf diese Weise konnte das Office in vorausweisendem Gehorsam Empfehlungen abgeben, was bei den verschiedenen Ziel- und Zuschauergruppen eventuell Anstoss erregen könnte.

Vor diesem Hintergrund zeichnen sich im Hollywood-Kontext schablonenhaft verschiedene Ausprägungen eines Skandalons ab. Prinzipiell ist ein Skandal zunächst alles, was im Zusammenhang mit der Rezeption eines Films zu Einnahmeverlusten führt, weil Empfindlichkeiten des Publikums oder der Presse zu wenig Berücksichtigung fanden. Davon zu unterscheiden sind interne

Eklats, bei denen die vermeintlich anrühige Aussenwirkung gerade noch rechtzeitig bemerkt wurde – dies konnte kostspielige Änderungen an einem schon fertigen Film zur Folge haben, woraus letztlich wieder Gewinneinbussen resultierten. In einer dritten Kategorie sind Produktionen anzusiedeln, die bewusst den herrschenden Moralkodex verletzen, wobei die Verantwortlichen hoffen, dass dies nicht in einen Zuschauerboykott mündet, sondern im Gegenteil mit mehr Zulauf und folglich mit grösserem Profit endet. Die vierte Kategorie schliesslich sind (Skandalfilme) mit Langzeitwirkung, deren anstössiger Subtext einem damaligen Publikum nicht bewusst wurde und die ihr Potenzial erst mit zeitlicher Verzögerung entfalten. Hier wird auch die ganze Problematik dieser Einteilung deutlich, eben ihre Schablonenhaftigkeit: Was die Zuschauermasse goutiert oder nicht goutiert, kann sich unter Umständen rasend schnell ändern, was in einem Jahrzehnt maximalen Profit abwirft, kann schon im nächsten gnadenlos flop-pen, was heute belustigt, kann morgen verärgern – die Geschichte Hollywoods strotzt vor solchen Wendungen. Nicht zuletzt hängt die Einschätzung dessen, was der Kern eines Skandals ist, von der Perspektive der Protagonist_innen ab. Arbuckle empörte sich hauptsächlich über die geifernde Berichterstattung der reaktionären Hearst-Presse,⁴ während er bei den Studiobossen zu Kreuze kroch («Lasst mich doch arbeiten. Ich will zurück auf die Leinwand.»⁵).

Die Kinokarriere von (Fatty) hatte 1912 bei Mack Sennetts (Keystone Cops) begonnen, einer Truppe durchgeknallter Polizistendarsteller, die – stets die Ordnung im Blick – für blankes Chaos sorgte, ein anarchisches Durcheinander aus den immer gleichen Zutaten anrührte (Verfolgungsjagd und Tortenschlacht). So sehr man in der Filmgeschichtsschreibung den sozialkritischen Impetus der frühen Sennett-Burlesken lange überbewertet hat, so sehr hat man wohl den fragwürdigen Charakter des weiblichen Pendants (*The Water Nymph*, 1912) zu den (Cops) unterschätzt. Aus heutiger Sicht sind die (Bathing Beauties) kaum mehr als eine absonderliche Zusammenrottung leichtgeschürzter Mädchen, deren laszive Posen ausgerechnet darauf abzielen, ihre Kindlichkeit und ihre Unschuld zu betonen. War Mack Sennett nicht nur der (King of Comedy), sondern auch der (Lord of Lolitas)? (Die Bathing Beauties waren jenseits von Gut und Böse und schon deshalb ein Skandal.)⁶

Stroheim

Arbuckle hatte zusätzlich das Pech, dass sein Fall den Beginn einer ganzen Skandalserie markierte: Am Abend des 1. Februar 1922 wird der Paramount-Regisseur William Desmond Taylor in seinem Bungalow im Westlake Distrikt von Los Angeles erschossen aufgefunden. Am 18. Januar 1923 erliegt der he-

roische Leinwand-Schönling Wallace Reid in einem Privatsanatorium seiner Morphin-Abhängigkeit. Gemäss dem Diktum von Hollywood-Tycoon Louis B. Mayer, er beschäftige nur kleine Angestellte in einer grossen Unterhosenfabrik, wo die gleiche Hose Grossvater, Vater und Kind passen sollte, muss man sich stets vergegenwärtigen, dass schon allein die drei Genannten nichts weiter waren als schlichte Rädchen in einem gigantischen Getriebe, ausgestattet mit ein paar Privilegien bei maximaler Fremdbestimmung – da passt es ins Bild, dass die Drogensucht Wally Reids wohl hauptsächlich auf Erschöpfung und Überarbeitung zurückzuführen war.

Auch die bis dato souveränen Regisseure wurden sukzessive degradiert zu reinen Funktionsträgern. Vereinzelt regte sich Widerstand, Chaplin zahlte man sein Beharren auf künstlerische Unabhängigkeit erst 1952 heim. Im Falle Erich von Stroheims ging es schneller und quälender. Ausgestattet mit falschem Adelstitel und geschönter Biografie kam der gebürtige Österreicher und Sohn eines Hutmachers 1909 in die USA und 1914 als Statist nach Hollywood, wo er 1918 erstmals negativ auffiel: In *The Heart of Humanity* von Allen Holubar verkörperte er einen deutschen Offizier, der bei dem Versuch, eine Krankenschwester zu vergewaltigen, ihr brüllendes Baby aus dem offenen Fenster wirft (eine Szene, die schon sieben Jahre später nie und nimmer gedreht worden wäre). 1919 wurde Stroheim von der Universal mit seiner ersten Regiearbeit betraut (*Blind Husbands*), die ein veritabler Erfolg wurde. Bis 1933 folgten neun weitere Filme, denen alle ein ähnliches Schicksal – mal schlimmer, mal weniger schlimm – beschieden war: Kürzungen um ein Drittel der Länge und mehr, Übernahme des Schnitts durch einen anderen Regisseur, Entlassung von Stroheim während der Dreharbeiten, kompletter Abbruch von Dreharbeiten, Verweigerung des Kinostarts und Verbannung ins Archiv. Dies alles mit wechselnden Produktionsfirmen (Universal, MGM, United Artists, Fox) – bis fast keine mehr übrig blieb.

Pars pro toto mag der Geniestreich *Greed* (1924) erwähnt sein, ein schonungs- und hoffnungsloser Blick auf die von Profitsucht getriebene soziale Wirklichkeit Amerikas. In der Ursprungsfassung soll der Film über neun Stunden gedauert haben (nach anderen Quellen fast sechs), vom Studio eingedampft auf zwei, bis heute sind etwas über drei Stunden restauriert. Die sich hier offenbarende Gigantomanie Stroheims paarte sich mit einer realitätsversessenen Detailverliebtheit. Dutzende von Anekdoten sind diesbezüglich überliefert. Eine von Jean Renoir, der von einer Aufnahme bei *Foolish Wives* berichtet (1922), für die mehr als tausend Statisten aufgeboden worden waren und die von Stroheim abgebrochen wurde, weil ein Palastwächter ganz im Hintergrund keine weissen Handschuhe trug, was auf der Leinwand nie zu sehen gewesen wäre. (Dieses winzige Detail kostete die Metro wahrscheinlich ein Vermögen), aber Stroheim hatte recht.⁷ Für *Foolish Wives* liess «der dreckige Hunne» (Anger) ausserdem

halb Monte Carlo auf dem Studiogelände nachbauen (inklusive Casino und Hotel de Paris mit einer funktionierenden elektrischen Klingelanlage, in einem Stummfilm offenbar ein unabdingbares Muss), was die Produktionskosten auf für damalige Zeiten exorbitante 1,1 Millionen Dollar emporschnellen liess.



Gigantomanisches Genie: Für den Film *Foolish Wives* liess Erich von Stroheim Teile von Monte Carlo nachbauen. Hier in seiner Rolle als Sergius Karamzin in ebendiesem Film.

Stroheims Gebaren, seine Ignoranz gegenüber Dreh-, Budgetplänen oder sonstigen Vorgaben wurde von den Studios als existenzbedrohend empfunden. Und dies war ein weit eklatanterer Skandal als die Eskapaden irgendeines Schauspielers, weil hier einer den Versuch unternahm, das System mit seinen eigenen Mitteln zu schlagen. Je mehr Geld man Stroheim zähneknirschend bewilligte, desto mehr verpulverte er. Aber der Konflikt ging noch tiefer. Auf den ersten Blick muten die Plots seiner meisten Filme banal, bieder und klischeehaft an. Es sind entweder Ehebruchsdramen, bei denen ein «good American girl» den Verführungskünsten eines europäischen Lebemanns erliegt, amerikanischer Puritanismus also auf die Libertinage der Alten Welt trifft, oder sie entfalten vor dem Hintergrund der aristokratischen Gesellschaft im Vorkriegseuropa eine Dreiecks- bzw. Romeo-und-Julia-Geschichte (so in *Merry-Go-Round* von 1923, in *The Merry Widow* von 1925, in *The Wedding March* von 1926 und dem unvollendeten *Queen Kelly* von 1928). Diese konventionellen Handlungsgerüste werden dann aber gleich auf doppelte Weise brüchig: zum einen durch die unzweifelhaft konsequente Haltung Stroheims, seinen Frauengestalten – auch in Momenten grösster Erniedrigung –

nie den Respekt zu versagen, ihr Leid nie sensationalistisch auszuschlachten und zugleich als permanente Ursache diesen Leids jene Männerwelt anzuklagen, in der es nur so wimmelt von lächerlich anmutenden Wichtigtuern in kaiserlich-und-königlichen Operettenuniformen, berauscht von ihren eigenen Allmachtsfantasien, gepeinigt oder abgestumpft von ihrer körperlichen und seelischen Impotenz. «Szenen, die derart unbarmherzig mit dem Patriarchat abrechnen, finden sich in der Filmgeschichte nur bei Stroheim.»⁸

Zum anderen sind es die immer wiederkehrenden Motive, welche die Arbeiten des Monokelträgers weit über jedes Mittelmass hinauskatapultieren. Kaum ein Film kommt ohne eine Orgie aus, getarnt als Verlobungs- oder Hochzeitsfeier, als Opernball oder Theaterpremiere. Die nächtelangen Dreharbeiten zu diesen Ausschweifungen sind in Hollywood bis heute geheimnisumwittert und legendenumrankt. Stroheim liess den entsprechenden Studiokomplex hermetisch abriegeln, um dann seine Vision vom Kino Realität werden zu lassen, nämlich das ans Licht zu zerren, was sich hinter verschlossenen Türen wirklich abspielt. Nichts ist Suggestion, alles ist Sinnlichkeit, alles ist zeigbar und sichtbar, alles ist authentisch, erst dann ist es Kino. Wo Champagner draufsteht, ist auch Champagner drin, was wie Kaviar aussieht, ist auch Kaviar, und die Scharen leicht zu habender, leicht zu kaufender Mädchen waren genau ebensolche. Schon 1922 wurde Stroheim vorgeworfen, er sei «eine Beleidigung jedes Amerikaners».⁹ Er hat dies wahrscheinlich als Kompliment aufgefasst. Wie sehr Hedonismus und Systemzersetzung bei ihm Hand in Hand gehen, hat er Jahrzehnte später – in Frankreich – noch einmal auf den Punkt gebracht: «Wissen Sie, seit wann ich zu viel Whisky trinke? Seit 1919, seit der Prohibition ..., um zu zeigen, dass ich ein freier Mann bin.»¹⁰ Noch so ein Treppenwitz der Geschichte: In dem Jahr, als die Prohibition abgeschafft wurde, 1933, war auch Stroheims Karriere als Regisseur am Ende. Er blieb der eitrigste Stachel im Fleische Hollywoods ...

Das Jahr 1933 war noch in anderer Hinsicht bedeutsam. Auf massiven Druck der militant katholischen Legion of Decency wurde der vom Hays Office 1927 ausformulierte Moralkodex erstmals für verbindlich erklärt. Vorausgegangen war 1930 die Gründung der Motion Picture Production Code Administration (MPPCA), die sich die totalitäre Durchsetzung ebenjener ominösen Liste von «Dont's and Be Carefuls» auf die Fahnen geschrieben hatte, welche als sittlicher Leitfaden für die amerikanische Filmwirtschaft dienen sollte. Geächtet waren: ein respektloser Umgang mit Worten wie «God», «Lord», «Jesus» oder die Verwendung von Ausdrücken wie «hell», «damn», das Zeigen von Nacktheit (auch nicht mittels Schattenbilder), vom Handeln mit Rauschgift oder mit weissen (!) Sklaven, Hinweise auf sexuelle Perversionen, die Thematisierung von «Rassenschande» (!), Darstellungen von Intimhygiene, Geburtsvorgängen, Geschlechtsteilen von Kindern, Lächerlichmachung von

Geistlichen. Darsteller sollten zudem vertraglich auf einen «anständigen Lebenswandel» verpflichtet werden. Darüber hinaus durfte die Visualisierung einiger anderer Aspekte nur mit besonderer Sorgfalt erfolgen. Der Katalog reicht von Angaben zum Umgang mit der Flagge über die Ablehnung von Sympathiebekundungen für Kriminelle bis hin zur Verabscheuung von Bett- und ausgedehnten Kuss-Szenen. Wie alle Zensurbehörden konnte es sich auch das Hays Office nicht verkneifen, sein Arsenal an Verboten immer weiter zu verfeinern und zu konkretisieren. Bis schliesslich die Vorführung eines Films ohne Freigabe durch den Production Code eine Strafe von mindestens 25'000 Dollar nach sich zog. Eins darf dabei nicht aus dem Fokus geraten: Der sogenannte Hays Code war nicht eine gegen die Industrie gerichtete Massnahme, sondern er lag im ureigensten Interesse Hollywoods. Er ermöglichte es den sechs grossen «major companies» (the «Big Six») – Metro-Goldwyn-Mayer, Warner Brothers, Paramount, Universal, Fox, United Artists – sich als Monopol zusammenzuschliessen, unliebsame Konkurrenten auszuschalten und den Erwartungen der im Hintergrund agierenden Bankhäuser wie Morgan und Rockefeller gerecht zu werden. Ausserdem konnte endlich der unerbittlich schwelende Machtkampf innerhalb der Produktionsfirmen zwischen künstlerisch orientierten Abteilungen und den fürs Monetäre zuständigen Departements entschieden werden – und zwar zugunsten der Verwaltung und des Finanzmanagements.

Diese Fixierung aufs Kapital wurde durch die Zeitumstände verschärft. Während die Kinoeinnahmen nach Etablierung des Tonfilms kurzfristig stiegen, brach der Markt 1929 in Folge des Börsencrashes zusammen: Bis 1933 schrumpften die Einspielergebnisse von 720 auf 482 Millionen Dollar,¹¹ bis 1932 mussten 20% der mit den Studios eng verbundenen Lichtspielhäuser schliessen. Der Production Code schien das probateste Mittel, um dieser Abwärtsspirale entgegenzuwirken. Was nicht nur zur grösseren Konformität von Filmstoffen und deren Gestaltung führte. Fortan hatte Hollywood auch die Deutungshoheit über das Thema «Skandale» inne, die Klaviatur der Eklats und Affären war nun beliebig bespielbar ...

Freaks

Irving Thalberg galt in den 1920er-Jahren als eine Art Wunderkind unter den Produzenten. Er hatte bei Universal Erich von Stroheim den Geldhahn abgedreht, und als er 1924 zu MGM ging und erneut auf Stroheim traf, zog er wieder die Reissleine. Es war das erste Mal, dass sich ein Produzent derart rigoros gegen einen renommierten Regisseur durchsetzte, der zudem meist noch als Hauptdarsteller in seinen eigenen Filmen brillierte.

Im Bestreben, die noch nicht sanktionierten Regularien des Hays Code auszureizen und womöglich zu unterwandern, brachte besagtes Universal, diese Studiogründung des kreuzbiederer Carl Laemmle aus dem schwäbischen Laupheim, 1931 gleich zwei Verfilmungen von Bühnenaaptionen bekannter Horrorklassiker in die Kinos: *Dracula* unter der Regie von Tod Browning (Hauptrolle Bela Lugosi) und *Frankenstein* des schon erwähnten James Whale. Beeindruckt vom Erfolg beider Filme begab sich Thalberg ebenfalls auf die Suche nach einem geeigneten Stoff. Er stiess auf eine 1923 im *Mystery Magazine* veröffentlichte Kurzgeschichte mit dem Titel *Spurs* (Autor: Clarence «Tod» Robbins), kaufte die Rechte für 8000 Dollar und beauftragte Tod Browning mit der Regie. Browning war bei MGM schon einmal wegen seines Alkoholkonsums hinausexpediert worden, wurde nun aber für dieses Projekt, das fortan unter dem Namen *Freaks* firmierte, aus seinem Vertrag mit Universal herausgekauft. Auch weil er bekannt dafür war, Filme billiger zu realisieren, als es das Budget vorsah, weil er über Erfahrungen mit dem Zirkusmilieu verfügte und man ihm eine Vorliebe für obskure Stoffe nachsagte. Bereits 1916 hatte er mit dem Drehbuch für die relativ skandalfreie Sherlock-Holmes-Parodie *The Mystery of the Leaping Fish* die Branche aufhorchen lassen. Douglas Fairbanks spielt einen Detektiv namens Coke Ennyday (!), auf dessen Schreibtisch eine Büchse in Grösse einer Keksdose thront, versehen mit der Aufschrift «Kokain».

Zur Genialität von *Freaks* gehört die Einfachheit seines Plots, der zugleich mit der Wucht einer griechischen Tragödie über den Zuschauer hereinbricht: Schauplatz der Geschichte ist ein Wanderzirkus, erzählt wird von dem mittels einer Erbschaft reich gewordenen Liliputaner Hans (Harry Earles), der sich in die hochgewachsene Trapezartistin Cleopatra verliebt, die ihn zwar heiratet, aber nur um ihn langsam zu vergiften und so an sein Vermögen zu gelangen. Eine Reihe von Nebenfiguren laden die Handlung mit Konfliktpotenzial auf: die ebenfalls kleinwüchsige Frieda, die Hans in wahrer Liebe zugetan ist, was dieser aber verblendet ignoriert. Der Eisenbieger Hercules, der eigentliche Liebhaber Cleopatras. Und schliesslich jene zahlreichen Darsteller, die man früher nur aus den «Side-Shows» grosser Zirkusdynastien wie Barnum & Bailey kannte und die despektierlich als «Freaks» tituliert wurden: mehrere Zwerge, ein siamesisches Zwillingpaar, ein Hermaphrodit, zwei Frauen ohne Arme, der Mann ohne Unterleib, ein Skelettmensch, die Frau mit Bart, ein lebender Torso sowie diverse «Pin-Heads», Stecknadelköpfe, medizinisch und politisch korrekt Mikrozephalie genannt.

Die Wahl dieses Personals evoziert zunächst eine wenig schmeichelhafte Erinnerung des Kinos an seine eigenen Anfänge in den Schmuttecken der Varietés. Seit Karrierebeginn des Stummfilm-Mimen Lon Chaney (*The Hunchback of Notre Dame*, 1923; *The Phantom of the Opera*, 1925) wurde zudem die Maske zu einem konstituierenden Genremerkmal des Horrorfilms, zu einer

tragenden Säule, um den Illusionscharakter des Unheimlichen zu perfektionieren (der diesbezügliche Höhepunkt ist dann die Arbeit des Maskenbildners Jack Pierce für *Frankenstein*).¹² *Freaks* funktioniert bis kurz vor dem Finale nach ganz anderen Gesetzmässigkeiten. Es wird auf jede Maskerade verzichtet, die Entstellungen und Handicaps sind real und nicht herbeigeschminkt oder simuliert. Wie bei Stroheim ist hier das Beharren auf Authentizität untrennbar mit der Skandalisierung des Films verbunden – sein radikaler Anti-Illusionismus erweist sich als erster Stein des Anstosses. Dabei wechselt Browning beständig die Tonalität der Erzählweise. Stets aufs Neue werden wir wider Erwarten mit einem Familienepos konfrontiert: Da bekommt die Frau mit Vollbart ein Baby, der ganze Clan der «Kuriositäten» versammelt sich freudestrahlend anlässlich



Die versammelte *Freaks*-Truppe inklusive Regisseur Tod Browning. Der Film bewegt sich auf einem schmalen Grat zwischen Attraktionskino und aufwühlendem Melodram.

der Entbindung, während der stolze Vater, «The Skeleton Man», Zigarren verteilt. Da verguckt sich eine der siamesischen Zwillinge (Daisy und Violet Hilton) in einen hoffnungslosen Stotterer, während die andere den neuen Verehrer öde findet und trotzdem den ausgetauschten Zärtlichkeiten nicht entrinnen kann. Der Hermaphrodit Joseph/Josephine lebt eine Zweierbeziehung mit sich selbst, und selbst Schlitzie, der Charmebolzen unter den «Pins», ist empfänglich fürs Flirten. Zeitweise mutiert *Freaks* dann plötzlich zum reinen Attraktionskino. Etwa wenn der «lebende Torso» Prince Randian sich eine Zigarette ohne fremde Hilfe anzündet. Mit zunehmender Dauer wird aber aus dem gegen jede

Konvention gebürsteten Familienepos zunächst ein aufwühlendes Melodram und letztlich ein extrem düsterer Horrortrip.

Es bleibt ein Rätsel, was Thalberg bewogen hat, dieses Projekt bis zum bitteren Ende durchzuziehen. Schon die Dreharbeiten vom November und Dezember 1931 waren gespickt mit Schwierigkeiten. Fünf Script-Autoren werden verschlissen, weil die ausgearbeiteten Dialoge von Teilen der Darsteller nicht bewältigt werden können. Da sich kein Hotel in Hollywood findet, das Bereitschaft zeigt, diese seltsame Truppe aufzunehmen, muss man nach Culver City ausweichen und das Ensemble jeden Morgen per Bus aufs MGM-Studiogelände karren. In der dortigen Kantine wird diesem der Zugang verwehrt – unter anderem auf Intervention der Säuferrase F. Scott Fitzgerald (*The Great Gatsby*, 1925), eines jener «egozentrischen Genies» von denen Chandler spricht, dem beim Anblick der «Freaks» der Appetit vergeht. Schliesslich wird auch Louis B. Mayer von diversen Seiten gedrängt, den Spuk zu beenden, was Thalberg mehrfach zu verhindern weiss. *Freaks* bleibt letztlich, was der Film von Anfang an war: ein Frontalangriff aus dem inneren Zirkel gegen die MGM-Studiopolitik. Mehr als jede andere Produktionsfirma in Hollywood hatte MGM konsequent auf Glamour und Starkult gesetzt («More stars than are in heaven»). 1934 waren über sechzig «Big Shots» unter Vertrag (Clark Gable, Myrna Loy, Greta Garbo, Jean Harlow, Judy Garland, Spencer Tracy, James Stewart etc.), die alle dem aufdringlichen Plüsch-Stil der Inszenierungen verpflichtet waren: opulente Ausstattung bis in kleinste Details, aufwendige Kostümierung, Besetzung auch unbedeutender Nebenrollen mit gewichtigen Namen, viele Grossaufnahmen, Weichzeichner, schmeichelndes Licht. Bezeichnenderweise hatten alle aus dieser ersten Garde wie etwa Jean Harlow eine Rolle in *Freaks* kategorisch abgelehnt, sodass man notgedrungen auf die zweite Liga zurückgreifen musste (wie auf Olga Baclanova, die Cleopatra verkörpert). Bester Film des Depressionsjahres 1932 wurde *Grand Hotel*, in dem Greta Garbo, John Barrymore, Joan Crawford und Wallace Beery schöne Menschen in schönen Kleidern und einem schönen Ambiente spielen, die bewegende, schöne und aufregende Geschichten durchleben. Ein grösserer Kontrast zu *Freaks* ist kaum denkbar. Mehr noch: *Freaks* wirkt wie eine gallige Farce auf diese MGM-Operettenwirklichkeit und lässt sich in der Schilderung moralischer Verkommenheit, seiner Kombination aus Raffgier und Mordlust auch als Parabel auf Hollywood lesen. Wobei übliche Gut-Böse-Schemata versagen: Wenn der reich gewordene Hans mit dicker Zigarre durch die Manege stolziert und seine Mitmenschen tyrannisiert, erscheint er wie eine Karikatur von Louis B. Mayer selbst, diesem Impresario aus der Alten Welt, der argwöhnisch über sein Kapital wacht.

Die beinahe einzigen Menschen, die *Freaks* in der ursprünglichen Version gesehen haben, waren am 28. Januar 1932 jene knapp dreitausend Premierenzuschauer im Fox Theatre in San Diego. Wobei Mayer schon vor dieser

Uraufführung das Logo des MGM-Löwen aus dem Vorspann hatte entfernen lassen. Zeitgleich hatte Thalberg angeordnet, einen neuen Schluss zu drehen (in dem Frieda ihrem Hans den «Fehltritt» mit Cleopatra verzeiht). Das Presseecho ist verheerend. Die New York Times empfiehlt, den Film eher im Krankenhaus als im Kino zu zeigen. Die Einspielergebnisse in der ersten Jahreshälfte 1932 sind, vor allem in den Grossstädten, ausgesprochen dürftig. Als er im Juli in New York anlaufen soll, lässt die dortige Zensurbehörde dreissig der neunzig Minuten herausschneiden, dreissig Minuten, die bis heute weitgehend verschollen sind. Hauptproblem für MGM ist jedoch der Export: Kein Zensor im Ausland lässt den Film unbehelligt, er hat solche Startschwierigkeiten, dass er kaum Publikum findet. Allein in England bleibt er bis 1963 verboten. Im Sommer 1932 beläuft sich der Verlust auf zirka 164'000 Dollar, woraufhin MGM den Verleih einstellt.

Warum *Freaks* auf derartige Ablehnung stiess, bedarf noch eines genaueren Blicks. Eine Schlüsselsequenz des Films ist die Hochzeit zwischen Hans und Cleopatra, die einem Initiationsritus gleicht (untermalt von dem berühmterbüchtigten Refrain: «Gooble, gobble! We accept you, one of us!»). Allerdings lehnt die Braut die Aufnahme in diesen «Orden» vehement ab, schreit betrunken ihre Verachtung heraus, lässt Hans auf ihren Schultern reiten und trägt ihn durch den Saal, was für ihn eine maximale Demütigung bedeutet. Er wird auf diese Weise infantilisiert, zum Kind gemacht, das man Huckepack nimmt und folglich seiner Männlichkeit beraubt, was Folgen hat. Denn Cleo, diese arische Riefenstahl-Schönheit, wirkt im Vergleich zu Hans selbst wie eine Phallusfigur. Die US-Filmwissenschaftlerin Susan Lurie hat sie als «phallic woman» charakterisiert, die nicht nur sexuell aktiv ist («She looks like a woman, performs like a man.»), sondern sich auch die Potenz ihres Gegenübers einverleiben will (sein Geld). Aus Sicht der männlichen «Zirkusattraktionen» – nur sie treten am Schluss noch in Erscheinung – bleibt als einzige Konsequenz, Cleos Sexualität zu neutralisieren: Da sie ein «überzeugenderer» Mann ist als Hans, muss sie auf sein Mass zurechtgestutzt werden. Das Finale von *Freaks* ist somit eine monströse Kastrationsfantasie: Mit Messern rücken sie Cleo zu Leibe und machen aus ihr das, was sie selbst sind. Übrig bleibt eine Frau ohne Unterleib, ausstaffiert mit Federn, eine «Duckwoman», ein Vogelwesen, das wie alle seiner Art über keinen Phallus verfügt, sondern nur über eine Kloake. Dazu passt eine Sequenz, die heute nicht mehr existiert. Auch der Muskelprotz Hercules wurde von den «Freaks» kastriert. Kurz vor Ende tritt er auf und singt mit einer hohen Sopranstimme. So grausam das Finale, so mutig der Film: Denn Browning macht körperliche Deformation nicht zum Ausschlusskriterium für Sexualität, vielmehr koppelt er Entstelltheit und Begierde, zeigt, dass beide in eins gehen als wesentliche Elemente personaler Identität von Menschen, die hier in keine Rolle schlüpfen, sondern sich auf der Leinwand selbst darstellen.

Kong

Kurz vor der endgültigen Installation des Hays Code 1933/34 wird Hollywood noch einmal von einem unerwarteten Kontrollverlust erschüttert, resultierend aus einer kompletten Überforderung des damaligen Publikums. *Freaks* gehört – wie etwa auch Fritz Langs *M* – zu jener Art von Filmen, die das kollektiv Unbewusste ihrer Zeit so antizipieren, dass sie als Vorausahnung einer kommenden Katastrophe gedeutet werden können (nicht zufällig tragen die beiden Protagonisten Hans und Frieda deutsche Vornamen). Ähnliches gilt für eine weitere Produktion des 1933er-Jahrgangs, wobei *King Kong* (Regie: Merian C. Cooper/Ernest B. Schoedsack) sich zu einem Kassenschlager entwickelte, das Studio RKO vor dem Ruin rettete und von der Zensur weitgehend unbehelligt blieb, weil er zu jener Kategorie Film zählt, deren Skandalpotenzial sich erst Dekaden später offenbart.

Es sind nur kurze Einstellungsfolgen, die der Schere zum Opfer fielen. Etwa wenn Kong zwei Finger unter das Röckchen der weissen Frau (Fay Wray) wandern lässt und anschliessend genüsslich an diesen riecht. Wie bei *Freaks* so sind auch bei *King Kong* die sexuellen Assoziationen Programm und ein Beleg dafür, dass zu Beginn der 1930er-Jahre US-Regisseure sich zunehmend politisieren und in eine symbolisch aufgeladene Bildsprache flüchten. Warum das Drama um den Riesenaffen und seine «verbotene Liebe» so wenig Anstoss



Den Subtext von *King Kong* erschloss man erst in der späteren Filmgeschichte. Die sexuelle Paranoia der weissen Mittel- und Oberschicht flimmerte unzensuriert über die Leinwände.

erregte, bleibt erstaunlich und hat wahrscheinlich viel mit der emotionssteuernden, symphonischen Musik Max Steiners zu tun. Behandelt wird schliesslich nicht mehr und nicht weniger als die Geschichte der Sklaverei sowie deren sozialpsychologischen Implikationen, womit die sexuelle Paranoia der weissen Mittel- und Oberschicht bezüglich der angeblich «tierischen» Potenz der Farbigen gemeint ist. Schon bei seiner Gefangennahme kommt man nicht umhin, in Kong einen ans Kreuz genagelten schwarzen Phallus zu sehen. In Ketten gelegt und auf ein Schiff verfrachtet, wird er übers Meer nach New York verschleppt, um in einem grossen Varietétheater zur Schau gestellt zu werden (sozusagen der Letzte der «Freaks»). Nach seiner von Strassenschlachten begleiteten Flucht erklimmt er, das Objekt seiner Begierde fest im Griff, das phallische weisse Herrschaftszeichen schlechthin, das Empire State Building. Am Schluss obsiegt mittels Waffengewalt die weisse über die schwarze Potenz. Vollzogen wird damit die Auslöschung einer vermeintlich animalischen Sexualität, die in Wahrheit nichts weiter darstellt als eine Projektion des puritanisch verklemmten, patriarchalisch dominierten Bürgertums in Amerika. Das Motiv der Kastration verweist dabei metaphorisch auf die Beschneidung filmkünstlerischer Ausdrucksformen und sozialkritischer Untertöne durch die Zensur. Denn wer will schon Filme drehen, die am Ende als Eunuchen über die Leinwand huschen.

-
- 1 Insbesondere James Whales *Bride of Frankenstein* gilt als Abgesang auf die auf Reproduktion angelegte Institution der bürgerlichen Ehe und entlarvt mittels der Figur der Braut die Lebenslüge vom Primat heterosexueller Beziehungen.
 - 2 Raymond Chandler, «Schriftsteller in Hollywood», in: *Chandler über Chandler. Briefe, Aufsätze, Fragmente*, Frankfurt am Main/Berlin 1965, S. 94; zit. nach: Günter Peter Straschek, *Handbuch wider das Kino*, Frankfurt am Main 1975, S. 91.
 - 3 Dieter Prokop, *Soziologie des Films*, Frankfurt am Main 1982, S. 59.
 - 4 William Randolph Hearst (1863–1951) war seit Anfang des 20. Jh. Besitzer der grössten Zeitungskette in den USA. Er gilt als Vorbild für die Hauptfigur in Orson Welles' *Citizen Kane* (1941). Zit. nach: Kenneth Anger, *Hollywood Babylon*, Frankfurt am Main/München 1985, Bd. 1, S. 30.
 - 5 Bernhard Roloff/Georg Seesslen, *Klassiker der Filmkomik*, Reinbek bei Hamburg 1982, S. 45.
 - 7 Jean Renoir, «Erich von Stroheim», in: Maurice Bessy, *Erich von Stroheim. Eine Bildmonographie*, München 1985, S. 204.
 - 8 Ulrich Gregor/Enno Patalas, *Geschichte des Films*, Reinbek bei Hamburg 1982, Bd. 1, S. 128.
 - 9 *Photoplay*, März 1922, zit. nach: Ulrich/Patalas (wie Anm. 8), S. 129.
 - 10 Norbert Grob, «Ein freier Mann», in: *Die Zeit* (11.2.1994), <https://www.zeit.de/1994/07/ein-freier-mann>, zuletzt besucht am 1.7.2019.
 - 11 Prokop (wie Anm. 3), S. 176.
 - 12 Bis 1929 hatte Browning acht Filme mit Chaney inszeniert, darunter *The Unholy Three* über ein kriminelles Artistentrio, in dem Harry Earles bereits einen bemerkenswert skandalösen Auftritt hinlegt (der allerdings der Zensur zum Opfer fiel): Als ein Schulmädchen den Kleinwüchsigen für ein gleichaltriges Kind hält und zum Spielen auffordert, kriegt der einen Wutanfall und stranguliert das arme Balg.
-



Momentaufnahme von Ivana Kvesic, Mitglied von SWAN

Léon – der Profi von Luc Besson (FR 1994)

1994 war ich ein Teenager und schon damals völlig vernarrt in Filme. Natalie Portman hat mich in ihrer Rolle als Mathilda beeindruckt. Mathilda ist ein Mädchen, das sich am Mörder seines kleinen Bruders rächen will. Ein Mädchen, das vor nichts zurückschreckt, seine Angst zu bändigen versucht und einen unkonventionellen Weg verfolgt. Eigentlich legt Mathilda ein männlich konnotiertes Verhalten an den Tag, während sie sich in ihrer Identität als Mädchen trotzdem treu bleibt. Mathilda hat die Rebellin in mir angesprochen. Ich, eine Seconda, die bis dahin versuchte, so schweizerisch und unsichtbar wie nur möglich zu sein, habe gemerkt, dass es in Ordnung ist, anders zu sein, und dass es okay ist, der Gesellschaft zu trotzen und nicht alles zu akzeptieren. Noch heute vermisse ich viel zu oft die starken, unkonventionellen und rebellierenden Frauen im Kino. Natalie Portman wurde für die Rolle der Mathilda aus über 2000 Bewerberinnen ausgewählt. Sie war zu diesem Zeitpunkt knapp 12 Jahre alt. Seither hat sie sich nicht gescheut, unbequeme Rollen anzunehmen und für ein anderes Frauenbild zu kämpfen.

MONIKA WERNLI DIE PERSISTENZ DES IMPERIALEN BLICKS — GREEN BOOK VERSUS BLACKKLANSMAN

Für den Skandal an der Oscarverleihung 2018 sorgte Spike Lee, als er nach Verkündung von *The Green Book* (US 2018) als bester Film versuchte, das Dolby Theatre in einem Sturm der Entrüstung zu verlassen. Bei näherer Betrachtung ist das jedoch nicht der eigentliche Skandal; der Skandal ist auch nicht, dass Lees Film *BlacKkKlansman* (US 2018) nicht das Rennen gemacht hat – schliesslich gab es mit *The Favourite* (GB/IR/US 2018), *Roma* (MX/US 2018) und *Vice* (US 2018) durchaus würdige Konkurrenz –, sondern die beinahe kosmisch anmutende Ungerechtigkeit besteht darin, dass er, dreissig Jahre nachdem ein seither in der Versenkung der Filmannalen verschwundener Film sein Meisterwerk *Do the Right Thing* (US 1989) ausgestochen hatte, erneut von einem verklärten Chauffeurfilm um seinen wohlverdienten Oscar in der Königsklasse gebracht wurde.

Dabei verweist der Fall von Spike Lee auf einen viel tiefer greifenden Missstand der Filmindustrie, speziell was Hollywood betrifft; nämlich, dass sie nach wie vor von weissen Männern dominiert wird, daran ändern auch vereinzelt Würdigungen vieler herausragender Leistungen farbiger Künstler_innen nichts. Die Academy Awards sind geprägt von einer langen Geschichte der Ausgrenzung von Frauen, Schwarzen und anderen Minoritäten. So hat in der Königsklasse Regie erst eine einzige Frau gewonnen, und zwar Kathryn Bigelow mit ihrem Anti-Kriegs-Drama *The Hurt Locker* (US 2008). In der Sparte beste Hauptdarstellerin hat auch erst eine Afroamerikanerin gewonnen, Halle Berry erhielt 2002 für ihre Rolle in *Monster's Ball* (US 2001) einen Oscar; sie sollte die bisher einzige bleiben. Auch in den anderen Darsteller-Kategorien kann man die Farbigen Gewinner an den Händen abzählen. Betrachtet man die Kreativen, die im Hintergrund arbeiten, sieht die Sache noch einseitiger aus. Über



Green Book erhielt 2018 den Oscar für den besten Film. Zu Unrecht?



BlacKkKlansman hingegen ging leer aus. Spike Lee wurde damit wie 1990 von einem Chauffeurfilm (damals *Driving Miss Daisy*) ausgestochen.

alle Kategorien hinweg waren bisher in der über 90-jährigen Geschichte der Oscars erst um die 200 Afroamerikaner nominiert (von insgesamt fast 10'000 Nominierungen) und in den nicht-darstellerischen Kategorien gab es bisher nur 23 Gewinner. Eine von der *Los Angeles Times* im Jahre 2012 durchgeführte Studie ergab, dass von den 5765 stimmberechtigten Mitgliedern der Academy of Motion Picture Arts and Sciences (AMPAS) 94 Prozent weiss und 77 Prozent männlich waren. Gerade mal 2 Prozent Afroamerikaner und 2 Prozent Latinos waren vertreten.¹ Das Durchschnittsalter war 62 Jahre, lediglich 14 Prozent waren jünger als 50 Jahre. Das ist eine Folge davon, dass die Mitgliedschaft auf Lebenszeit gilt (ausser man wird rausgeworfen wie Harvey Weinstein), und es können auch Mitglieder in ihrer jeweiligen Kategorie abstimmen, die schon seit Langem nicht mehr im Filmgeschäft tätig sind. Der Mangel an Diversität bei den Oscars gab periodisch immer wieder Anlass zur Kritik und der Vorstand der amerikanischen Filmvereinigung (vorwiegend männlich) hat sich dann immer damit herausgeredet, dass das Filmgeschäft eben vorwiegend männlich und weiss sei, so als wäre dies ein natürlicher Selbstläufer und eben nicht das Resultat einer bewusst betriebenen Ausgrenzung, die sich quasi selbst perpetuiert: Die überwiegend weissen stimmberechtigten Mitglieder nominieren nur vereinzelte afroamerikanische Filmschaffende, davon gewinnen dann noch weniger, und als Folge werden dann auch nur wenige als Mitglieder neu aufgenommen.

2016 kam es dann zum Eklat, als die Nominierungen bekannt gegeben wurden und sich herausstellte, dass von den 20 Vorschlägen in der Kategorie Darsteller das zweite Jahr in Folge alle weiss waren. Die Anwältin und Aktivistin April Reign rief daraufhin den Hashtag #OscarsSoWhite ins Leben, der sich rasend schnell verbreitete. Sie wollte damit die nach wie vor fehlende Diversität und Inklusivität der Oscars ins Bewusstsein der Öffentlichkeit rücken. Es waren denn auch der öffentliche Druck sowie die Boykott-Androhungen zukünftiger Oscarverleihungen von Filmgrössen wie Spike Lee, Will Smith und seiner Frau Jada Pinkett Smith, Dokumentarfilmer Michael Moore und anderen, welche die Academy zu einem Umdenken bewegten. Es ist wohl kein Zufall, dass Cheryl Boone Isaacs, seit 2013 die Präsidentin der AMPAS und erste afroamerikanische Frau, die dieses Amt bekleidet, versprach, bei der Wahl von Neumitgliedern mehr auf Diversität zu achten. Neben anderen Änderungen soll die Anzahl von weiblichen Mitgliedern und Mitgliedern, die einer Minorität angehören, bis 2020 verdoppelt werden und Mitglieder, die über 10 Jahre an keinem Film mehr mitgewirkt haben, sollen ihr Stimmrecht verlieren.

In den vergangenen Jahren trugen diese Änderungen bereits erste Früchte. So war 2019 mit 15 Nominierungen für schwarze Künstler nach 2016 (mit 18 Nominierungen) das Jahr mit der höchsten Diversität. Und mit Regina King in *If Beale Street Could Talk* (US 2018), Mahershala Ali für seine Rolle in *Green Book* und Rami Malek für seine beeindruckende Verkörperung von Freddie

Mercury in *Bohemian Rhapsody* (US/GB 2018) konnten drei farbige Künstler die Wahl in diesen wichtigen Hauptkategorien für sich entscheiden. Das vermag jedoch nicht darüber hinwegzutäuschen, dass über das gesamte Feld gesehen nicht weisse Kreative mit 15 von insgesamt 212 Nominierungen immer noch stark unterrepräsentiert waren.

Nicht ganz überraschend gab es gegen diese Diversitätsbemühungen auch Widerstand. So meinte die Schauspielerin Charlotte Rampling, die als beste Darstellerin für *45 Years* (GB 2015) nominiert war, zu einem französischen Journalisten, dass der Grund dafür, dass nicht mehr schwarze Künstler nominiert werden, auch darin liege, dass sie es ganz einfach nicht verdienen würden. Dass die Sache vielleicht nicht ganz so einfach gelagert ist, lässt sich am Beispiel von Idris Elba nachzeichnen. Im bereits erwähnten Jahr 2016 hatte er für *Beasts of No Nation* (US 2015) bei den Screen Actors Guild Awards, welche als Gradmesser für die Oscars gelten, die Auszeichnung als bester Nebendarsteller in einem Kinofilm erhalten. Gleichzeitig wurde er für seine Rolle als Luther in der gleichnamigen britischen Krimiserie als bester Hauptdarsteller ausgezeichnet. Daher war es dann doch eine ziemliche Überraschung, dass er für die Oscars nicht mal nominiert wurde. Elba war jedoch nicht der Einzige, der übergangen wurde, auch der biografische Film *Straight Outta Compton* (US 2015), über die Hip-Hop-Crew N.W.A., der im Vorfeld einiges an Preisen abgegriffen hatte, wurde lediglich in der Sparte bestes Original-Drehbuch nominiert (geschrieben von Jonathan Herman und Andrea Berloff, beide weiss). Und schafft es dann trotzdem mal ein Film mit einem mehrheitlich/fast ausschliesslich schwarzen Ensemble auf die Oscarnominationsliste, dann kann man sich gewiss sein, dass sich Stimmen melden, die behaupten, der Film habe die Nomination nur erhalten aufgrund der neuen Diversitäts-Politik der AMPAS. So geschehen dieses Jahr mit dem Film *Black Panther* (US 2018), der als erster Superhelden-Film überhaupt als bester Film nominiert wurde. Dass er ganz nebenbei auch noch die bisher kommerziell erfolgreichste Marvel-Comic-Verfilmung ist, spielte dabei sicher keine Rolle. Über den künstlerischen Anspruch des Films liesse sich sicher streiten, aber dasselbe könnte man noch über eine ganze Reihe von für einen Oscar nominierten Filmen sagen. Was also bedeutet es, wenn ein Schwergewicht in der amerikanischen Kulturszene wie Kultautor Bret Easton Ellis (bekannt für sein Erstlingswerk *Less Than Zero* und seinen Bestseller *American Psycho*) sich bemüssigt fühlt, in seinem (gebührenpflichtigen) Podcast über *Black Panther* herzuziehen und die Nomination als besten Film als Witz zu bezeichnen, da sie nur aufgrund von Disneys Inklusivitätswahn zustande gekommen sei?² Zusammengefasst lautet also das Argument wie folgt: Wenn ein farbiger Künstler, eine farbige Künstlerin oder eine farbige Produktion übergangen wird, dann liegt es daran, dass er/sie nicht gut genug ist oder eben die Ansprüche nicht erfüllt. Und wenn er/sie prämiert wird, dann nur

darum, weil er/sie einer Minorität angehört. In diesem Szenario wird jedoch das Privileg einer weissen Identität («white privilege») völlig ausgeklammert. Das liegt daran, dass «Weiss-Sein» in Amerika wie bei uns auch als Norm gilt und somit unmarkiert und unsichtbar ist. Als weisse Person macht man ja nie die Erfahrung, dass man aufgrund seiner Hautfarbe diskriminiert wird, und die Absenz von Diskriminierung und struktureller Diskriminierung ist nicht etwas, was wir bewusst wahrnehmen und als Vorteil sehen, dennoch existiert dieser.

Zurück zu *Black Panther*: Es mag etwas überraschend anmuten, aber eine Verfilmung des Stoffes war bereits 1992 im Gespräch und treibende Kraft hinter dem Projekt war Wesley Snipes (der später den schwarzen Vampirjäger Blade in der gleichnamigen Marvel-Verfilmung spielen sollte). Neben zahlreichen anderen Gründen, warum das Projekt damals nicht weitergedieh, war die Befürchtung der verantwortlichen Studiobosse, dass ein Superhelden-Film mit einem mehrheitlich schwarzen Cast vom amerikanischen Filmpublikum nicht goutiert würde. Der Erfolg von *Black Panther* hat die Kritiker Lügen gestraft: Auf der ewigen Bestenliste der weltweit erfolgreichsten Filme belegt er Platz 12. Doch wahrscheinlich war die Zeit für so einen Film auch erst jetzt reif, nachdem Amerika seinen ersten schwarzen Präsidenten gewählt hatte.

Vom männlichen zum imperialen Blick

Im ersten Teil habe ich beleuchtet, wie Hollywood in der Vergangenheit von weissen Männern dominiert wurde und wie dieses System des Ausschlusses auch mittels Auszeichnungen durch die Academy aufrechterhalten wurde. Im Folgenden soll es darum gehen, wie sich diese Dominanz im Angesicht eines immer vielfältigeren Publikums aufrechterhalten liess. Am Anfang steht die möglicherweise banal anmutende Feststellung, dass Sehen nicht einfach Sehen ist, sondern dass unser Sehen ontologisch bestimmt und unsere Sehgewohnheiten kulturell geprägt sind. Wir sehen und interpretieren das Gesehene also im Rahmen unseres Wissens und unserer allgemeinen Weltsicht. Wie das genau bei Filmen funktioniert, hat Laura Mulvey 1975 in ihrem provokativen Essay «Visuelle Lust und narratives Kino» aufgezeigt.³ Dabei verfolgte sie einen psychoanalytisch-feministischen Ansatz und entwickelte ihr Konzept des «male gaze». Zugespitzt formuliert umschreibt der «male gaze» die männliche, heterosexuelle Perspektive auf die Frauen und die Welt im Allgemeinen und wie diese Sicht ihren Ausdruck unter anderem in den darstellenden Künsten (inklusive Film) und der Literatur findet. Dieser männliche Blick zeigt und stellt Frauen als sexuelle Objekte dar, zur lustvollen Ergötzung des männlichen (männlich gedachten) Betrachters. Beim Film besteht dieser Blick aus drei Perspektiven:

dem Filmemacher hinter der Kamera, dem männlichen Protagonisten im Film selbst und dem Betrachter im Zuschauerraum.

Auch in unseren gesellschaftlichen Vorstellungen halten sich hartnäckig die Deutungsmuster, wonach der Mann der aktive Part ist, während die Frau eher passiv zu sein hat und allenfalls als Spiegel oder Helferin des Mannes fungiert. Daher überrascht es nicht, dass trotz immer häufiger werdender Ausnahmen immer noch viele Hollywoodstreifen genau diesem Muster folgen. Und tun sie das nicht, dann führt das nicht selten zu Irritationen, man denke nur an die Antipathie, die Sigourney Weaver als eine der ersten, wenn auch zufälligen Actionheldinnen in der *Alien*-Reihe von mehrheitlich männlichen Kritikern entgegengebracht wurde (ihre Rolle war ursprünglich für einen männlichen Schauspieler gedacht gewesen). Oder wie unwohl Daniel Craig sich laut seiner eigenen Aussage bei der Szene in *Casino Royale* (US/GB/CZ 2006) fühlte, als er in einer Reminiszenz an Ursula Andress (und Halle Berry) sich lasziv aus den Wogen des Meeres erheben sollte. Auch wenn Bond oft leicht bekleidet und betont sexy dargestellt wird, ist es dann doch noch etwas anderes, sich so als Objekt einem lustvollen, weiblichen Blick auszusetzen. Natürlich stellt sich beim Konzept des männlichen Blicks die Frage nach der weiblichen Zuschauerin. Während für den männlichen Zuschauer der männliche Held/Hauptprotagonist als Identifikationsfigur zur Verfügung steht, kann die weibliche Zuschauerin sich mit dem Objekt des Begehrens des Filmhelden identifizieren und sich so gleichermassen dem männlichen Blick unterwerfen. Dadurch wird die gesellschaftliche Norm der Ungleichheit der Geschlechter stets aufs Neue reproduziert und verfestigt. Es wäre jedoch falsch, den männlichen Blick auf das biologische Geschlecht zu reduzieren, Frauen können zum Beispiel auch die Perspektive des männlichen Blicks einnehmen (wie im erwähnten Bond-Beispiel, wo die Logik des männlichen Blicks eben auf ein männliches Objekt projiziert wird). Aber als Modell, um zu verstehen, wie unsere Sehgewohnheiten strukturiert sind, bleibt es weiterhin nützlich.

In den 1990er-Jahren entwickelten E. Ann Kaplan und andere farbige Kulturkritiker_innen aus der postkolonialen Theorie heraus das Konzept des «imperial gaze»,⁴ sowohl als Reaktion wie auch als Fortschreibung von Laura Mulveys «male gaze». Darin argumentierten sie, dass die dominante Perspektive in der westlichen Kultur nicht nur männlich, sondern eben auch weiss ist. Ihre Kritik richtet sich damit auch explizit gegen die Vorstellung vieler weisser Feministinnen der «Frauen» als monolithischen Block, der bei genauerem Hinsehen nur die Erfahrung einer gewissen privilegierten Gruppe von Frauen widerspiegelt. Eines der Schlüsselemente des imperialen Blicks ist, dass er ordnend wirkt: Das, was er überblickt, wird automatisch der eigenen Perspektive untergeordnet. Die Überblickten werden nicht als Subjekte mit einer eigenständigen Handlungsmacht wahrgenommen, sondern ihre Identität, ihre Geschichte

wird ihnen vom Betrachter zugeschrieben. In die Sprache des Films übersetzt, bedeutet das, dass Schwarze und andere Minoritäten über eine lange Zeit im amerikanischen Film nur Rand- und Nebenfiguren waren, die dazu dienten, die Geschichte des weissen Helden zu erzählen. Oft genug als übertriebene Stereotype der Gruppe, die sie repräsentieren sollen, sind sie barbarisch, triebgesteuert, ungebildet, kriminell und bilden so die perfekte Folie, gegen welche sich der Held abheben kann. Zusätzlich wird ihre relative Unwichtigkeit dadurch unterstrichen, dass sie oft die erste Figur sind, welche im Filmuniversum getötet wird.

Dass dies keineswegs nur Produktionen in der Vergangenheit betrifft, beweist die jüngste Kontroverse um die äusserst erfolgreiche Fantasy-Serie *Game of Thrones*. Insgesamt wurde der Serie vorgeworfen, dass sie doch sehr weiss sei und es nur wenige farbige Charaktere gebe, die eine mehr oder minder wichtige Rolle spielen.^{5,6} Die Dothraki sind ein kriegerisches Steppenvolk, welches das Klischee der «edlen Wilden» zu hundert Prozent erfüllt. Es muss dann erst die extrem hellhäutige und weissblonde Khaleesi daherkommen, um sie unter sich zu einigen und sie aus ihrer Barbarei zu «erretten». Um ihren Machtanspruch ja nicht zu gefährden, wird ihr Gemahl, Khal Drogo, einer der Stammesführer, gleich zu Beginn der Serie entsorgt. Im weiteren Verlauf stechen lediglich zwei farbige Figuren aus der Masse hervor, Grauer Wurm und Missandei, beides Vertraute von Daenerys. Grauer Wurm ist der Oberkommandant von Daenerys' Truppen und er wurde vorsorglich entmannt, sodass er auf der sexuellen Ebene keine Gefahr für die weisse Herrscherin darstellen kann. Die Bedrohung der weissen Frau durch den schwarzen Mann ist ein alter rassistischer Topos, der auch heute noch in den Köpfen vieler Menschen herumgeistert. Missandei Ende verrät, dass sie nicht um ihrer selbst willen Teil der Geschichte war, sondern als Erklärung und Symbol für die weisse Hauptfigur: Daenerys hat sie gerettet und aus der Knechtschaft befreit und am Schluss ist es ihr Tod, der Daenerys endgültig überschnappen lässt. Damit ist ihre Funktion erfüllt. Es geht nicht darum, *Game of Thrones* schlechtzureden oder den Autor, die Drehbuchautoren, Filmemacher etc. des Rassismus zu bezichtigen (obwohl es an dieser Stelle niemand überraschen wird, dass es fast ausschliesslich weisse Männer sind), sondern darum, die Leser für die Wirkungsweise und Wirkungsmacht des imperialen Blicks zu sensibilisieren, da er eben die in der Gesellschaft dominante Perspektive wiedergibt. So gesehen handelt es sich dabei um ein strukturelles Problem und verdeutlicht einmal mehr, wie wichtig es wäre, Diversität vor und hinter der Kamera zu fördern.

Vor diesem Hintergrund erhält die Wahl des besten Films 2018 eine ganz neue Brisanz. Bei beiden der erwähnten Filme – *BlacKkKlansman* und *Green Book* – handelt es sich um Biopics und beide thematisieren Rassebeziehungen in den 1960er- und 1970er-Jahren in den USA, weshalb sie sich gut für einen Vergleich eignen. Sie gehen dabei jedoch sehr unterschiedlich an die Materie

heran. *BlacKkKlansman* erzählt die Geschichte des afroamerikanischen Polizisten Ron Stallworth, der das erste farbige Mitglied der Polizeibehörde in Colorado Springs wird. Anfänglich ins Archiv versetzt, bekundet er jedoch Interesse, als verdeckter Ermittler tätig zu sein. Als Erstes wird er dann im Rahmen einer FBI-Überwachung auf Stokely Carmichael, einen Aktivisten der Bürgerrechtsbewegung der Schwarzen, angesetzt. Per Zufall stösst er dann in einer Lokalzeitung auf eine Annonce des Ku-Klux-Klans, der auf diese Weise neue Mitglieder zu rekrutieren hofft. Er ruft unter der angegebenen Telefonnummer an und nach mehreren Gesprächen, in denen er erfolgreich den Rassisten mimt, wird er zu einem persönlichen Treffen eingeladen, worauf er aus offensichtlichen Gründen nicht eingehen kann. Da ihm jedoch in Aussicht gestellt wird, wichtigen Mitgliedern der Führungsriege vorgestellt zu werden, wird beschlossen, einen weissen Kollegen zu schicken, der aber ein säkularer Jude ist, was auch nicht einer gewissen Komik entbehrt. Der Film bewegt sich denn auch zwischen Drama und Komödie und schafft es so, sowohl die Bedrohung, die der Klan darstellt, zu unterstreichen und gleichzeitig seine abstossende Ideologie der Lächerlichkeit preiszugeben. Der Film endet mit Archivmaterial der Nazi-Kundgebung 2018 in Charlottesville, was zuerst einmal etwas befremdlich wirkt; bis man hinhört und feststellt, dass Neonazis und andere rechts-nationale Gruppierungen die genau gleichen Parolen skandieren wie der Klan damals: «Amerika den Weissen! Wir lassen uns nicht von Juden verdrängen!» Spike Lee ist nicht nur Regisseur, sondern auch Bürgerrechtsaktivist, und so verortet er seinen Film, der in der Vergangenheit spielt, in der Gegenwart und zeigt auf, dass diese in der Vergangenheit geglaubten Probleme heute in Amerika weiterhin gegenwärtig sind.

Im Gegensatz dazu präsentiert *Green Book* die Erzählperspektive von Tony Vallelonga, Italoamerikaner und weisser Hauptprotagonist des Films. Die Geschichte basiert auf den Erinnerungen seiner Familie und den Briefen, die Tony während seiner Fahrt an seine Frau geschrieben hat. So verwundert es denn nicht weiter, dass der Film die Läuterung des «gutartig» rassistischen Tony zeigt, der, nachdem er seinen Job als Rausschmeisser in einem Nachtclub verloren hat, als Fahrer für den schwarzen Pianisten Don Shirley anheuert und diesen auf seiner Konzerttour durch den Süden der USA begleitet (Shirleys Familie wurde bei den Vorbereitungen zum Film nicht konsultiert). Indem Tony selbst miterlebt, wie schlecht Shirley im Süden behandelt wird und welchen rassistischen Anfeindungen er ausgesetzt ist, und durch seine persönliche Beziehung zu Shirley setzt bei Tony ein Prozess des Umdenkens ein, und schlussendlich gelingt es ihm, seine eigenen Vorurteile zu überwinden, hurra! Dem weissen Publikum bietet der Film an, die eigene Läuterungsreise stellvertretend noch einmal nachzuerleben und sich so vom Rassismus zu distanzieren.

Obwohl der Film von den Kritikern (vornehmlich männlich und weiss) weitgehend wohlwollend aufgenommen wurde, gab es auch vereinzelte kritische Stimmen, die dem Film vorwarfen, dass er im Grunde eine «Rassenversöhnungsfantasie» befördere,⁷ welche die Probleme in der Vergangenheit verortete und so der Frage nach gegenwärtigen Spannungen aus dem Weg gehe.

An diesem Punkt ist hoffentlich nachvollziehbar, warum die Bevorzugung von *Green Book* gegenüber *BlacKkKlansman* durch die stimmberechtigten Mitglieder der Academy so skandalös ist. Nicht weil das Werk eines schwarzen Künstlers zugunsten von dem eines weissen übergegangen wurde, sondern weil sich eben jene dominante Perspektive der Academy durchgesetzt hat, wonach die Erfahrung von Schwarzen nicht von ihnen selbst interpretiert wird, sondern von einer weissen Majorität. Dieser Kampf um die Deutungshoheit über die Geschichte und die Erfahrungen von Minoritäten erfährt eine zusätzliche Bedeutung, wenn man sich vor Augen führt, dass die Diskussion um Filme eingebunden ist in einen gesamtgesellschaftlichen Diskurs, wo es um die Frage geht, ob den Afroamerikanern als Nachkommen der Sklaven Reparationen zustehen oder nicht. Die Antwort hängt nicht unmassgeblich davon ab, ob man die gegenwärtig immer noch existierenden Ungleichheiten als Folge eines nach wie vor diskriminierenden Systems begreift oder ob man sich wie Mitch McConnell (Mehrheitsführer im US-Senat) hinstellt und die Einstellung seiner Partei (Republikaner) mit folgenden Worten vertritt: «Sklaverei und ihre Folgen haben mit uns nichts zu tun, das war schliesslich vor unserer Zeit.»

- 1 John Horn, Nicole Sperling Doug Smith, «Unmasking Oscar: Academy voters are overwhelmingly white and male», in: Los Angeles Times (19.2.2012), <https://www.latimes.com/entertainment/la-et-unmasking-oscar-academy-project-20120219-story.html>, zuletzt besucht am 19.7.2019.
- 2 Zack Sharf, «Bret Easton Ellis Questions 'Black Panther' Oscar Noms, Says No One Thinks It's 'That Good'», in: Indiewire (4.2.2019), <https://www.indiewire.com/2019/02/bret-easton-ellis-black-panther-oscar-noms-no-one-thinks-its-good-movie-1202041009/>, zuletzt besucht am 10.7.2019.
- 3 Laura Mulvey, «Visual pleasure and narrative cinema», in: Screen 16:3 (1975), S. 6–18.
- 4 E. Ann Kaplan, *Looking for the Other: Feminism, Film and the Imperial Gaze*, New York 1997.
- 5 Ellen E. Jones, «There Are No Black People on *Game of Thrones*: Why Is Fantasy TV so White?», in: The Guardian (6.4.2019), <https://www.theguardian.com/tv-and-radio/2019/apr/06/there-are-no-black-people-on-game-of-thrones-why-is-fantasy-tv-so-white>, zuletzt besucht am 10.7.2019.
- 6 Spencer Kornhaber, «The Deeper Dilemma for Daenerys in *Game of Thrones*», in: The Atlantic (7.5.2019), <https://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2019/05/missandei-fate-reveals-game-thrones-paradox/588811/>, zuletzt besucht am 10.7.2019.
- 7 Wesley Morris, «Why Do the Oscars Keep Falling for Racial Reconciliation Fantasies?», in: The New York Times (23.1.2019), <https://www.nytimes.com/2019/01/23/arts/green-book-interracial-friendship.html>, zuletzt besucht am 10.7.2019.

JOEL ESPI LES NÉGRIERS — DE L'HORREUR DE L'ESCLAVAGE À L'HORREUR GORE

Si le film *Les Négriers* (*Addio zio Tom*, IT 1971) est censuré lors de sa sortie, c'est non seulement à cause de sa forme, violente et crue, mais aussi parce que les réalisateurs italiens Franco Prosperi et Gualtiero Jacopetti charrient avec eux depuis des années un parfum de scandale. La polémique soulevée par ce film évoquant la traite négrière n'est en effet qu'un scandale de plus dans la courte filmographie de la paire. Pour bien comprendre ce film, dont Roger Ebert, célèbre critique américain du Chicago Sun-Times, dira qu'il constitue «sous couvert de documentaire, la plus dégoûtante et méprisante insulte jamais faite à la décence»¹, il faut se replonger dans la filmographie des deux compères.

Un nouveau monde

Dès leur premier film, *Mondo Cane* (IT 1962), réalisé avec Paolo Cavara, Prosperi et Jacopetti inventent un nouveau genre, le «mondo». Ils posent aussi les bases de quantité de films trashes qui verront le jour dans les décennies qui suivent, et d'une certaine esthétique de l'horreur et du gore. *Mondo cane*, traduit en français par Cette chienne de vie, est le tout premier «shockumentary»², un documentaire provoquant constitué de saynètes relatant les coutumes les plus primaires et barbares à travers le monde. On y voit des asiatiques manger des chiens, des indigènes se faire courser par des femmes avides de sexe, ou encore des Italiens s'administrer des saignées le jour de Pâques, avant de défiler fièrement ensanglantés dans les rues de leur village. Le tout avec force animaux égorés et impudeurs en tout genre.

Bien qu'il soit rempli de cynisme, et surtout d'une sorte de racisme au second degré envers les populations indigènes, le film fait partie de la sélection officielle du Festival de Cannes de 1962. C'est là que les premiers scandales arrivent et que la critique s'emporte. Là aussi qu'Yves Klein, peintre admiré et connu pour son utilisation du bleu, se voit notamment moqué dans *Mondo cane*. Sa performance *Anthropométrie* de l'époque bleue³, qui utilise les corps comme des pinceaux, est dénaturée à l'aide d'un montage lubrique et des commentaires sarcastiques sur cet étrange «peintre tchécoslovaque»⁴. L'artiste en fera un malaise durant la projection, puis succombera à une crise cardiaque quelques semaines plus tard.

Always More

Un autre aspect fondateur, et que l'on retrouvera dans *Les Négriers*, est la collaboration avec le compositeur Riz Ortolani, adepte des mélodies doucereuses apposées sur des images ultra-violentes. Le musicien italien a composé la musique de plus de deux cents films, dont celle, devenue culte, de *Cannibal Holocaust* (IT 1980). Composée pour *Mondo cane*, *Ti guardero nel cuore* sera adaptée en anglais sous le titre *More*. En 1964, *More* sera sélectionnée pour l'Oscar de la meilleure chanson originale, et décorée d'un Grammy. Sur la jaquette de la vidéo de *Mondo cane*, il sera d'ailleurs écrit que le film a gagné cet Oscar, alors qu'il avait juste fait l'objet d'une nomination. La vérité, la fiction, les «documentaristes» Prosperi et Jacopetti s'en soucient peu à vrai dire. Les accusations de mises en scènes, voire de mensonges, pèsent sur tous leurs films: *La femme à travers le monde* (*La donna nel mondo*, IT 1963), *Monde cane 2* (IT 1963), *Adieu Afrique* (*Africa addio*, IT 1966). C'est justement au sujet de ce «chocumentaire» que viendront les critiques les plus violentes, et même les démêlés avec la justice. *Adieu Afrique* relate comment le continent en phase de décolonisation, abandonné par les Européens, est en proie aux violences et aux guerres civiles.

«Ce film dit simplement adieu à la vieille Afrique, et dresse pour le monde un portrait de son agonie»⁵, telle est la dernière phrase de l'introduction, prononcée par la voix off de la version anglaise du film. Une posture floue, qui navigue entre condescendance et naïveté, à moins que ce ne soit, encore une fois, le cynisme. Le film, qui nous fait voyager entre le Congo, l'Ouganda ou encore le Kenya, aligne les malaises, les scènes ultra-violentes, les cadavres. Le duo ira même jusqu'à filmer l'exécution d'un rebelle Simba au Congo. À la suite de cette séquence, Jacopetti est accusé d'avoir organisé l'exécution afin de la filmer. Il sera finalement innocenté devant un tribunal, non sans avoir dû prouver que l'équipe de tournage était arrivée peu de temps avant l'exécution.

Adieu Afrique, adieu la paix

Les accusations de racisme envers le documentaire vont logiquement s'accumuler. Un mouvement lancé par les étudiants africains d'Allemagne naîtra en Allemagne de l'Ouest, alors qu'*Adieu Afrique* est programmé au *Filmbewertungsstelle* Wiesbaden. La décision de déprogrammer le film sera prise après que des salles de cinéma ont été endommagées. Il sera également interdit en Grande-Bretagne et en France, deux pays pris dans la décolonisation africaine. On retrouve dans *Adieu Afrique* la photographie d'Antonio Climati. Des images alternant avec agilité entre plans larges tournés à l'hélicoptère et séquences au grand-angle, souvent en léger contre-plongée, Climati multiplie les gros plans sur les visages, les bouches, les dents, ainsi que les plans audacieux, tels les zooms et dézooms chers aux années 1970, les *travelings* ou les panoramiques nerveux. Les scènes violentes et crues bénéficient du même traitement, et chacune d'elle la met en scène frontalement et avec dextérité. Des macaques pendus dévorés par les vers, les dizaines de mains coupées entassées, des cadavres noyés flottant dans la seule source d'eau potable de la région. Les massacres ont droit au même soins esthétiques que les scènes les plus banales.

Ce rapport au réalisme et à cette violence survient toujours concomitamment à une certaine lubricité. C'est justement durant la colonisation, au 19^e siècle, que les mythes sur la sexualité débridée des Africains, sur la qualité de leurs relations sexuelles et sur le sexe imposant des hommes noirs sont nés⁶. Il n'en a pas fallu beaucoup aux colonisateurs puritains, chrétiens peu habitués à la chaleur, pour que leurs propres fantasmes soient rapidement alimentés par la vue d'hommes ou de femmes athlétiques et partiellement dénudés. Ces mythes sur les amants musclés et bien membrés sont d'ailleurs tenaces. L'Afrique occupe aujourd'hui le haut du classement des destinations les plus prisées pour le tourisme sexuel.⁷ Dans *Adieu Afrique*, l'«africanité»⁸ est aussi exposée dans ses paradoxes plus modernes. Ce sont les Noirs de l'Afrique ancienne qui, comme les «Savages» de *Mondo cane*, ne font preuve d'aucune pudeur. Tandis qu'ils massacrent des éléphants à coup de lances, d'autres Noirs, habillés de treillis militaires cette fois, mènent des guerres civiles, des répressions sanglantes, s'entretuent. Prosperi et Jacopetti font constamment s'entrechoquer ces deux visions de l'Afrique, confrontent la violence de l'état de nature, plutôt noire et tournée vers les animaux, avec celle de la société moderne, bien plus blanche. Et c'est justement ce que les Blancs ont apporté en Afrique qui semble être à l'origine de sa ferveur autodestructrice. Des prémisses probablement nécessaires pour comprendre *Les Négriers*, ainsi que son idée initiale, qui était de disculper ses réalisateurs des précédentes accusations de racisme.

Une réponse incomprise

Les Négriers naît ainsi comme une réponse à *Adieu Afrique* et son accueil virulent dans plusieurs pays, notamment au Brésil. C'est pourtant là que les deux réalisateurs décident de tourner en partie ce faux documentaire (assumé, cette fois-ci), censé téléporter par hélicoptère les deux réalisateurs dans l'Amérique esclavagiste du 19^e siècle. Mais la réputation sulfureuse de Proserpio et Jacopetti les précède. À New York, les autorités brésiliennes sont là pour les accueillir, et leur refusent l'accès au pays. Grâce à leur producteur, l'équipe finit par se rabattre sur Haïti, alors contrôlée d'une main de fer par le dictateur adepte de vaudou François Duvalier. Celui qu'on surnomme «Papa Doc» va les accueillir avec tous les honneurs: voitures diplomatiques, circulation à loisir dans toute l'île, nombre illimité de figurants à disposition. Il faut dire que le travail du duo est apprécié sur l'île. Dans le documentaire *The Godfathers of Mondo* (USA 2003), le producteur raconte que lorsque Jacopetti entrait dans un piano bar, le pianiste s'interrompait et commençait à jouer *More*, le fameux morceau composé par Riz Ortolani pour *Mondo cane*. Pour le tournage, on retrouve l'équipe constituée au cours des années précédentes. Angelo Rizzoli, producteur d'*Adieu Afrique* mais également de *La dolce vita* (FR, IT 1960) et *Huit et demi* (*Otto e mezzo*, IT 1963), les films de Federico Fellini. On retrouve Claudio Cirillo à la photographie, ainsi qu'Antonio Climati et Benito Frattari, qui avaient eux aussi pris part à *Mondo cane*. Et comme dans les films précédents, le montage est assuré par Jacopetti.

Le film démarre étrangement, avec ce vol en hélicoptère-machine à remonter le temps censé survoler des plantations situées dans l'Amérique du 19^e siècle. Les deux réalisateurs s'entretiennent ensuite directement avec une tablée d'aristocrates propriétaires de plantations, en train de dîner. La maîtresse des lieux présente, avec une évidence déconcertante, les deux réalisateurs comme étant des journalistes venus enquêter sur l'esclavage, une pratique «qui semble peut-être même ne pas leur plaire»⁹, s'étonne une convive. Et qui sait, ces deux Européens ne seraient-ils pas également esclaves? «Esclaves de leur fascination pour les pêchés», plaisante-t-on autour de la table. Et la maîtresse de maison de rappeler à l'ordre, précisant que les deux documentaristes peuvent circuler librement sur sa propriété, avant de donner des restes de poulet rôti à deux enfants esclaves, reclus comme des toutous sous la nappe. Le ton du film est donné dès cette première scène. Cynisme, cruauté décomplexée, violence morale et physique des Blancs envers les Noirs, le tout sans filtre pour les protagonistes, ou les réalisateurs. Après un court retour dans le présent, où l'on voit des Afro-Américains récolter les os d'anciens esclaves abandonnés dans des charniers, le film démarre enfin dans son propos, sur un bateau négrier. L'horreur prend très

vite place: des centaines d'esclaves enchaînés au fond d'une cale à l'odeur nauséabonde et remplie de rats. Les dysentériques sont traités à coup de bouchons anaïx, tandis que les dents à soigner s'arrachent au burin, avec force giclures de sang et cris de bêtes. Tous les esclaves sont enchaînés des pieds à la tête, sans avoir ne serait-ce qu'un membre libre pour manger.



Le film *Les Négriers* interroge par le biais de la provocation l'identité des Noirs, des Blancs, et leurs interactions depuis l'époque de l'esclavagisme jusqu'aux années 1970.

Durant la quasi-totalité du film, les esclaves n'ont pas droit à la parole, sûrement pour coller à leur statut supposé de créatures sans âme. Les Noirs ne s'expriment que par les bruits les plus rudimentaires, comme les cris de douleurs ou, plus rarement, le rire. Ce sont toujours les Blancs qui parlent, commentent, vocifèrent. L'un des seuls Noirs à prendre la parole durant tout le film est un nain un peu bouffon vêtu comme un Blanc. Les Africains ne sont que des corps athlétiques, la plupart du temps nus, auscultés par un vétérinaire [sic] à leur arrivée au marché des esclaves, nourris comme des troupeaux à la spatule ou dans des mangeoires. Certains sont même émasculés afin d'éviter qu'ils ne se reproduisent trop vite. A travers ces corps, les réalisateurs en profitent pour passer en revue tous les clichés liés à la sexualité africaine. Avec force regards caméras et démonstrations tactiles, des Blancs en sueur ergotent sur la sensualité noire, la fermeté de leur peau, leur fertilité animale, et disposent ainsi librement de ces corps dénudés. Les scènes de viol s'additionnent, avec des Blancs débarquant en pleine nuit dans un grange et se servant de femmes apeurées, mais également en fin de film. On assiste alors au dépucelage d'une fille de douze

ans par un Africain idiot de près de deux mètres. Encouragé par son maître, qui dans l'une des versions du film passe la main sur son imposant membre, il sert à la reproduction, comme s'il eut s'agit d'une bête de somme.

Une colère noire

A l'instar des précédents opus du duo, le film n'a pas de narration continue. Il est constitué d'une série de saynètes durant lesquelles des Blancs justifient leur supériorité sur les esclaves, par le truchement de la religion, de la science, ou simplement par des constatations empiriques. Mais à la fin du film survient un revirement de situation. De la masse d'esclaves de la période du 19e siècle, on passe à un seul acteur noir évoluant dans la période contemporaine à celle du film. Cet homme, que l'on pourrait aisément identifier comme un descendant de la jeune vierge violée dans la scène précédente, a dans son regard une colère qu'il ne s'embarrasse pas de dissimuler. L'Afro-Américain a avec lui un livre dont il lit des extraits. Il s'agit des *Confessions* de Nat Turner. Turner était un esclave illuminé, persuadé d'avoir été investi par Dieu d'une mission libératrice pour son peuple. En 1831, l'esclave mène une révolte sanglante et conduit au massacre de dizaines de Blancs. Ses propos sont non seulement repris dans l'épilogue des *Négriers*, mais également dans le fantasme de massacre du lecteur, qui s'imagine l'assassinat par des frères de couleurs d'une famille blanche. L'ironie finale tient dans le fait que cette scène revêt un côté cathartique. Voir des Blancs payer, en quelque sorte, pour les violences que le spectateur vient d'observer durant deux heures confine à la jubilation.

Le scandale était presque inévitable. Les censeurs ne goutent que très peu les théories racistes du film, même si celles-ci étaient exposées par des acteurs, et malgré les avertissements des deux compères en début de film. En octobre 1971, à Bologne, des universitaires de gauche manifestent devant les cinémas afin d'empêcher les spectateurs de pénétrer dans les salles¹⁰. Le documentaire est rapidement retiré de la distribution, interdit et mis sous scellé. Il devra être entièrement remonté et ressortira en Italie une année plus tard sous le nom de *Zio Tom*. Il paraîtra sous plusieurs versions plus ou moins adoucies. Le montage américain débutera avec l'enterrement de Martin Luther King, assassiné en 1968, et que l'équipe des réalisateurs aurait elle-même filmé. Après *Africa Addio*, les deux réalisateurs ont donc une nouvel fois touché une partie sensible de l'histoire des Noirs, de l'Histoire en général. La crispation autour du film *Les Négriers* provient sûrement aussi du fait que Prospero et Jacopetti, tout comme dans leur documentaire sur l'Afrique, n'hésitent pas à évoquer les thématiques brûlantes, trois ans seulement après le meurtre de Luther King, cinq ans après

l'apparition du mouvement Black Power. Mais surtout, les deux réalisateurs ont un don indéniable pour mettre le spectateur face à l'horreur par le truchement d'un réalisme très esthétisant. Dans *Mondo cane*, le duo mêlait habilement violence et légèreté, de sorte qu'il parvenait d'une certaine manière à retranscrire ce qu'il évoquait depuis ses débuts: le monde. Ce monde des Trente Glorieuses, qui semblait avoir oublié la guerre et le fascisme grâce au consumérisme et, surtout, à une paix présumée tant que la guerre avait fui l'Europe. C'était sans compter sur le cinéma italien, l'éclosion du cinéma d'exploitation et du gore.

L'horreur dans toute sa beauté

Ce qui ajoute encore au malaise ressenti face aux *Négriers*, c'est sa réalisation, à nouveau excellente en tous points grâce, notamment, à la photographie de Claudio Cirillo. La composition des images est toujours très soignée, la lumière gérée parfaitement, le propos imagé de façon limpide. Les figurants, que l'on devine amateurs, sont toujours concentrés sur leur rôle et appliqués. L'utilisation des caméras grand angle ajoute à l'horreur des situations et au dégoût qu'inspirent la plupart des scènes. Jacopetti use et abuse du montage des attractions, c'est-à-dire l'enchaînement d'une scène alors que l'impression de la précédente demeure encore. Le duo maîtrise l'art des contrastes soudains, des passages entre les valeurs de plans, entre les types de scènes et de personnages. Les deux réalisateurs n'hésitent jamais à montrer la nudité svelte des esclaves, afin de mieux illustrer le contraste avec l'apparence engoncée et grasse des propriétaires de plantations. Et quoi de mieux qu'une musique douce comme celle d'Ortolani, jouée sur une scène très violente, pour déchirer le cœur du spectateur ou susciter la nausée?

Au cours de leur carrière, les trois chefs opérateurs de *Mondo cane*, Paolo Cavara, le troisième réalisateur partis de son côté après *Mondo cane 2*, tout comme Riz Ortolani bien entendu, participeront tous à des films d'horreur. Le compositeur a d'ailleurs réalisé la musique du cultissime *Cannibal Holocaust* de Ruggero Deodato. On peut trouver dans ce film nombre de similitudes avec le monde. Tout d'abord l'ouverture du film qui, comme dans *Les Négriers*, commence avec une musique douce et des plans de forêt filmés à l'hélicoptère. Ensuite, le rapport au Sauvage à l'altérité, celle d'un peuple primitif découvert par des documentaristes (qui finiront massacrés). Finalement, une frontière floue entre réalité et fiction. Les snuffs d'animaux dont ont usé jusqu'à l'écoeurement Prospero et Jacopetti se retrouveront dans *Cannibal Holocaust*. De façon ironique, les rumeurs de meurtres lancées dès la sortie du film, ainsi que les polémiques sur les meurtres d'animaux durant le tournage, participeront à son succès.

Le genre mondo a donné lieu à une kyrielle de films aux titres plus explicites les uns que les autres, tels que *Mondo trasho* (USA 1969), *Mondo topless* (USA 1966), *Shoking Asia* (ALL 1975), *Faces of death* (USA, JAP 1978) ou *Nudo e crudele* (IT 1984), mêlant à peu près tous nudité et mort, réelles ou simulées. Dans les années 1960 et 1970, on trouve bien entendu le goût de l'Italie pour le scandale, avec l'arrivée du «Giallo» de Dario Argento ou Mario Bava, puis du gore de Ruggero Deodato ou d'Umberto Lenzi, et les rappels violents de la période fasciste avec des films comme *Salò ou les 120 Journées de Sodome* (IT 1976) de Pier Paolo Pasolini. Tous ces réalisateurs ont pris plaisir à mélanger horreur et érotisme. Les légendes autour des «snuff movies» occuperont également les discussions des adolescents des années 1980 et 1990, et plus tard les réseaux sociaux, jusqu'aux récentes exécutions publiées par l'État islamique diffusées partout dans le monde. Visuellement, c'est également dans le cinéma d'exploitation, d'horreur et gore, que l'on retrouve des techniques d'image similaires. On peut voir l'utilisation du grand angle accentuer le malaise ou le sentiment d'étrange dans des films tel que *The Evil Dead* (USA 1981), *Possession* (FR, ALL 1981) ou *The Revenant* (USA 2015).

Nicolas Winding Refn a remis *Les Négriers* sur le devant de la scène dans le cadre de plusieurs événements, notamment du Festival Lumière de 2015. Passionné par le mondo, il avait utilisé *More* dans le film *Drive* (USA 2011). Un moyen de montrer que sous un aspect calme et paisible peut se cacher une violence crue? Dans un entretien à l'occasion d'une interview pour le BFI Film festival en 2015 également, le réalisateur danois a vanté les qualités esthétiques des *Négriers* tout en expliquant que «beaucoup des dialogues des films ont été utilisés par des réalisateurs ces dernières années»¹¹. Une façon d'expliquer que le film, aussi choquant que soit-il, comporte des qualités cinématographiques évidentes. En 2010, l'ex-chanteur de Faith No More, Mike Patton, alors marié à une Italienne, sort un album de reprises de chansons italiennes des années 1950 et 1960 intitulé *Mondo cane*. Difficile de croire à une coïncidence, alors qu'un globe est représenté sur la pochette de l'album, avec l'Europe, mais surtout l'Afrique, mises en évidence par un jeu de couleurs et de placement au centre de l'image.

Quentin Tarantino, lui-même connaisseur de cinéma d'exploitation italien et admirateur de Riz Ortolani, a utilisé plusieurs de ses compositions dans ses films. Avec *Django Unchained* (USA 2012), il évoquait l'histoire de la vengeance d'un ancien esclave noir (et seul) sur de riches Blancs propriétaires de plantations. Tarantino n'a d'ailleurs pas manqué de provoquer une polémique avec son film, lui-même inspiré d'un western spaghetti jugé comme l'un des plus

violents du genre. Dans *Django Unchained* on pouvait entendre constamment le terme «Nègre». Un mot tabou, interdit, utilisé librement aussi dans le film *Les Négriers*, et qui n'a pas manqué de choquer, même s'il n'a de loin pas conduit à l'interdiction du septième opus de Tarantino. Cinquante ans plus tard, il semble que l'Amérique peine encore à vivre avec son passé esclavagiste, tout comme l'Europe avec la colonisation. Un argument en faveur des *Négriers* – film qui serait aujourd'hui impossible à réaliser et qui, aussi violent et ambigu que soit-il, a le mérite de pointer les errances d'une partie de l'humanité.

-
- 1 *Farewell Uncle Tom*, Roger Ebert (1972), <https://www.rogerebert.com/reviews/farewell-uncle-tom-1972>.
 - 2 *Mondo New York* (1988), *New York Times*, cité par Wikipedia.
 - 3 Performance d'Yves Klein réalisée en 1960, durant laquelle il utilisait des corps de femmes enduites de peinture bleue comme pinceaux. L'œuvre est bien réelle et se trouve actuellement au Centre Pompidou à Paris.
 - 4 *Mondo cane* (IT 1962).
 - 5 *Adieu Afrique* (IT 1966).
 - 6 La sexualité noire est un mythe, Slate Afrique, <http://www.slateafrique.com/15005/en-finir-avec-le-mythe-d-une-sexualite-noire>
-



Momentaufnahme von Reta Guetg, Mitglied von SWAN

The Favourite von Yorgos Lanthimos (GB/IE/US 2018)

Eine gequälte Königin, die Tyrannei mit Macht verwechselt, eine verzweifelte Kammerzofe, die Sicherheit mit Erfolg gleichsetzt, und eine ehrgeizige Adlige, die keine Grenze zwischen Ehrlichkeit und Brutalität zieht. Dieser Plot würde genauso gut funktionieren mit männlicher Besetzung. Der Genuss aber, dass sich die drei Frauen einer bekanntlich weiblichen Waffe bedienen, ist umso grösser: Selbst wenn sie mit phallischen Symbolen der Überlegenheit kokettieren, entscheiden sie sich dafür, Worte zu verwenden, um sich gegenseitig in Schach zu halten. Und wie bei einer Schachpartie, obwohl die mächtigste Figur die Dame ist, könnte das Brett tatsächlich jedem gehören. Für mich ist das ein Skandal, weil es so viel aussagt über die Art und Weise, wie die Darstellung weiblicher Figuren im Film seit Jahrzehnten unseren Blick prägt. Warum muss es 2019 werden, bis solch frische Figuren die Leinwand erobern? Warum ist die Moderne im Historischen gefangen? Weshalb machen wir nicht Filme von Menschen, mit Menschen, für Menschen und erfreuen uns trotzdem am lustvollen Spiel unserer Natur?

AYSEL ÖZDILEK TURKEY MEETS TRASH PORN — DIE TÜRKISCHE SEXPLOITATIONWELLE DER YEŞİLÇAM-ÄRA 1974–1980

Istanbul, 1980. Drei Männer treffen sich vor dem Güneş-Kino im Istanbul Stadtteil Aksaray und lösen ihre Kinotickets ein, um sich einen türkischen Pornofilm anzuschauen. Was nach einem Kinobesuch dreier harmloser Kunden klingt, soll sich als folgenschwerer Beginn für das sich längst anbahnende Ende einer ganzen Filmindustrie erweisen. Denn bei den drei Männern handelt es sich in Wirklichkeit um den Gouverneur von Istanbul, den Polizeichef und einen Journalisten der Zeitung *Hürriyet*, die eine Razzia durchführen werden, um dem «Sittlichkeitsverfall» und einer immer pornografischer werdenden Kinokultur ein Ende zu setzen. Um sich gegen spontane Razzien abzusichern, hatten viele Kinobetriebe, die über zwei Filmprojektoren verfügten, längst den Trick praktiziert, auf einem Projektor den pornografischen Film laufen zu lassen. Auf dem anderen Projektor wurde eine unverfängliche Sexkomödie bereitgehalten, die sofort eingesetzt wurde, wenn die Polizei das Kino stürmte.

Diese Razzia hingegen hatte ein anderes Format und der Kinobesuch dieser illustren Gesellschaft endete für das Güneş-Kino fatal: Nachdem sich die drei Herren als «normale» Kunden einen Pornofilm angesehen und damit das Kino auf frischer Tat ertappt hatten, wurde der Gesamtbestand dieser Filme beschlagnahmt und das Kino für einige Zeit geschlossen. Nach dem Militärputsch im September 1980 wurden die Pornos vollständig verboten. Damit wurde eine Ära beendet, die 1974 mit harmlosen Sexploitationfilmen begonnen hatte und mit ihrer abenteuerlich-radikalen Entwicklung bis 1979/1980 als das «dunkelste Kapitel der türkischen Filmgeschichte» in die Filmgeschichte selbst eingegangen ist. Die skandalöse Pointe bestand für viele bereits darin, dass es überhaupt eine öffentlich zugängliche (Soft-)Pornowelle in der muslimischen Türkei gegeben hat. Das Beiheft *Sanat Dergisi* der Zeitung *Milliyet* etwa titelte

in der Ausgabe vom 5. Mai 1976: «Bu rezalet sona ermelidir» – «Diese Schande muss beendet werden». Zu sehen ist ein Jugendlicher, der in Untersicht vor einem Kino steht, sich mit seiner linken Hand an die Stirn fasst und auf ein Filmplakat über dem Kinoeingang starrt, auf dem ein Geschlechtsakt illustriert ist.

Wie hat diese turbulente Phase begonnen? Wie ist die mehrheitlich muslimische Bevölkerung in der Türkischen Republik damit umgegangen? Wie sah die Produktionspraxis aus? Was haben die Akteur_innen und Filmemacher dieser Ära zu sagen und was hat diese Phase mit ihnen gemacht? Die türkische Sexfilmwelle in den 1970er-Jahren changiert zwischen Skandal und Groteske.

Von Melodram zu Sexploitation

Das klassische Yeşilçam-Kino verdankt seinen Namen einer Strasse in Beyoğlu/Istanbul, in der die meisten Filmstudios ansässig waren. Yeşilçam ist heute ein Nostalgiekino, welches seine goldene Ära Mitte der 1960er-Jahre bis Anfang der 1970er-Jahre hatte und das seine Beliebtheit unter anderem den glamourösen Stars, den vorhersehbaren Plots, den stereotypen Figurenkonstellationen und einem affektierten Schauspiel verdankt. In der Welt von Yeşilçam bieten die Helden meistens ein Musterbeispiel an moralischer Integrität und Anständigkeit, die klassische Yeşilçam-Heldin ist stets tugendhaft und kann ihre sexuelle Unschuld unter allen Umständen wahren. Wenn vorehelicher Geschlechtsverkehr dramaturgisch notwendig war, bewegte sich die Kamera bestenfalls in einem zarten Schwenk von den Liebenden zum knisternden Kaminfeuer, um elliptisch anzudeuten, was man nicht zeigen wollte und aufgrund der Zensurbehörde auch nicht zeigen konnte. Obwohl Erotik in der Geschichte des türkischen Films immer wieder eine Rolle gespielt hat, trat sie eher dezent in Erscheinung.

Die Krise des türkischen Kinos setzte mit der Wirtschaftskrise ab etwa 1973 ein. Im Gegensatz zu einigen europäischen Ländern gab es keine staatliche Filmförderung in der Türkei. Die Produzenten der Filme waren überwiegend geschäftstüchtige, am Profit orientierte Privatleute, die mit Beginn der Wirtschaftskrise kaum noch in Filmproduktionen investierten, da sich diese nicht mehr rentierten. Auch liess der Einzug des Fernsehers in die Haushalte Anfang der 1970er-Jahre die türkische Kinokultur nicht unbeschadet. Man hatte einen beträchtlichen Teil des hauptsächlich weiblichen Publikums an den Fernseher verloren, das nun Unterhaltungsformate, bekannte Yeşilçam-Filme oder den türkisch synchronisierten Fernsehkrimi *The Fugitive* in häuslicher Atmosphäre konsumieren konnte. Hinzu kommt, dass sich die politischen Unruhen und eine gesellschaftliche Polarisierung zwischen dem rechten und linken Lager, die sich teilweise in blutigen Strassenkämpfen entluden und 1971 zum Eingreifen

des Militärs mittels eines Memorandums geführt hatten, auf den Strassen der Türkei immer noch latent bemerkbar machten, sodass viele die häusliche Umgebung vorzogen. Das Kino verlor zunehmend an Bedeutung.



Ein Sexploitationfilm der Frühphase: *Delî Delî Tepeli* (1975).

Das Schicksal des türkischen Films änderte sich schlagartig, als italienische Sexkomödien in die türkischen Kinos kamen und besonders *Homo Eroticus* (Marco Vicario, I/FR 1971) mit überwältigendem Erfolg im Jahr 1974 anlief. Aufgeweckte Filmemacher erkannten hier das Potenzial, mit eigens produzierten Sexploitationen auf die Krise zu reagieren. Mit *Beş Tavuk Bir Horoz* (*Fünf Hühner, ein Hahn*; Oksal Pekmezoğlu, TRK 1974) wurde eine Woche nach Vorführung des italienischen Vorbilds das türkische Remake produziert und gab den Startschuss für den Beginn der Sexploitationwelle in der Türkei. Der Film handelt vom naiven Kazım, der aus einem anatolischen Dorf nach Istan-

bul immigriert und sich sehr bald aufgrund seiner sexuellen Überpotenz einen Namen unter den Damen der Istanbuler High Society macht. Spätestens mit der wenig später produzierten Komödie *Civciv Çıkacak Kuş Çıkacak* (Nazmi Özer, TRK 1975), die sich als echter Kassenschlager in den Kinos erwies, sollte die Karriere des Genres ihren unaufhaltbaren Lauf nehmen. Merkmale der Komödie, die richtungsweisend für die kommenden türkischen Sexploitations wurde und sich an globalen Vorbildern orientierte, sind eine verhältnismässig unbedeutende Narration, die Quantität von weiblichen und kaum bekleideten Darstellerinnen, die Abwicklung des Witzes über den männlichen Darsteller, ein teilweise derber Sprachgebrauch und amüsante Filmtitel.

Diese Sexkomödien, die auf den Werbeplakaten anfänglich nicht immer als solche gekennzeichnet waren, sollten sich besonders für Familien als Objekte skandalöser Erfahrungen erweisen. Nichtsahnend gingen sie am Nachmittag mit ihren Kindern ins Kino, um dann mitten im Film empört den Kinosaal zu verlassen: «Es müsste im Jahr 1975 gewesen sein», berichtet der damals 13-jährige Journalist Cihan Demirci: «Wir gingen mit meiner Mutter in die 11-Uhr-Vorstellung ins Nilgün-Kino, das zu der Zeit ein gewöhnliches Familienkino war und in dem Mütter mit ihren Kindern besonders die 11-Uhr-Vorstellung besuchten. Der Film hiess *Hayret 17* [...] und begann wie eine gewöhnliche Komödie. Doch dann dachten wir: Was geht da ab? Nackte Frauen waren da plötzlich auf der Leinwand und es war nicht klar, wessen Hand in wessen Hosentasche wanderte. Im Kinosaal wurde es plötzlich unruhig. Bülent Kayabaş [der Hauptdarsteller] warf eine der Darstellerinnen ins Bett. Im Kinosaal brach eine ernsthafte Panik aus. Die Mütter schrien, die Kinder auch. Mitten im Film verliessen die Familien das Kino.»¹

Viele Filmschaffende haben zunächst versucht, sich der neuen Tendenz zu verweigern und alternative Wege zu gehen. Regisseur Çetin İnanç hingegen, der sich für keinen Trend zu schade war und der mit seiner 1982 gedrehten, trashigen Star Wars-Version *Dünyayı Kurtaran Adam* auch international zweifellos Kultstatus erreicht hat, beschreibt seine Bereitschaft, in diesem Genre aktiv zu werden, wie folgt: «Wir waren wie die Animierdame in einem schäbigen Nachtclub: Welcher Tisch auch rief, wir gingen hin! [...] Waren gerade Abenteuerfilme gefragt? Dann drehten wir Abenteuerfilme. Waren Sexfilme gefragt? Dann drehten wir eben Sexfilme.»² Melodramen, die in der Hochphase von Yeşilçam das Hauptgenre bildeten, waren in den 1970er-Jahren nur noch in Form von sogenannten Arabeskenfilmen gefragt und viele der ehemals dominierenden Schauspieler_innen bekamen keine Aufträge mehr. Ediz Hun z. B. entschied sich nach seiner erfolgreichen zehnjährigen Schauspielkarriere im Yeşilçam-Kino für ein Biologiestudium in Norwegen, als die Aufträge ausblieben. Auch der charismatische «bad guy» des türkischen Films, Önder Somer, weigerte sich, in den Sexploitations mitzuwirken, und übernahm stattdessen

das Familiengeschäft im Grand Bazaar in Istanbul. Filme mit Topschauspielerinnen wie Türkan Şoray, die die langjährige Geliebte des wohlhabenden und einflussreichen Geschäftsmannes Rüçhan Adlı war und wahrscheinlich keine finanzielle Not fürchten musste, waren zwar immer noch relativ beliebt, spielten an den Kinokassen aber bestenfalls die Produktionskosten ein. Die starke Nachfrage nach Sexkomödien war gleichzeitig die Chance für solche, die in den sogenannten A-Filmen von Yeşilçam nur eine untergeordnete Rolle gespielt hatten. Ehemalige Setmitarbeiter investierten in die Billigproduktionen und wurden so zu Produzenten, Kameramänner führten plötzlich Regie und ehemalige Nebendarsteller_innen oder Statist_innen witterten ihre Chance, nun zu Hauptdarsteller_innen zu avancieren.

Auf der Schwelle zur Pornografie

1976 ist das Jahr, in dem die Sexkomödien in der gesamten Filmproduktion der Türkei langsam Überhand nehmen und konkurrenzlos bleiben. Trotz einiger Ausnahmen artikuliert sich der Erotikeffekt in diesen Filmen allerdings noch grösstenteils über einen – auch auf sprachlicher Ebene – zwar enthemmten, doch insgesamt verhaltenen Umgang mit Sexualität. Die Verlegenheit im Umgang mit der Thematik wurde unter anderem durch den komödiantischen (Körper-)Einsatz der wenig attraktiven Kultdarsteller Mete İnel und Aydemir Akbaş zu überwinden versucht, die zu den begehrten Akteuren dieser Ära zählen.

Waren die Jahre 1974–1976 gewissermassen ein turbulentes Vorspiel, so nehmen die Produktionen ab 1977 äusserst pikante Ausmassen an. Das überwiegend männliche Publikum gibt sich nicht mehr mit harmlosen Sexkomödien zufrieden und verlangt nach mehr. Die Zensurbehörde bringt die türkischen Filmschaffenden mit ihren überkommenen Auflagen jedoch weiterhin um den Schlaf und auch die Schauspieler_innen sind noch nicht bereit, über die Darstellung ihrer Nacktheit und die zeitweilige Simulation des Geschlechtsaktes hinauszugehen. Die Lösung für die Kinobetreiber und Produzenten besteht in der Montage von sogenannten Blocksexszenen und wenig später den «döşeme»-Szenen.³ Im ersten Fall handelt es sich um drei- bis fünf-, manchmal zehminütige Hardcoreszenen, die aus überwiegend deutschen und französischen Pornofilmen einfach herausgeschnitten wurden und in den Kinos vor Ort zum Einsatz kamen. Hierfür wurde der laufende Streifen während der Vorführung mehrfach unterbrochen und die Hardcoreszenen zusammenhanglos eingeblen-det. Gerade zu Beginn dieser Praxis kam es vor, dass einige ahnungslose Zuschauer vor Empörung das Kino verliessen, da sie nicht mit einem Pornofilm gerechnet hatten. In einigen Kinos mit ausschliesslich männlichen Zuschau-

ern folgte die Ankündigung dieser Szenen durch den Platzanweiser, der das an der Filmnarration meistens uninteressierte und zum Lustgewinn anwesende Publikum mit den Worten: «şanzıman kommt, nehmt alle eure Plätze ein und macht euch bereit» animierte. Das Codewort «şanzıman» bedeutet übersetzt das «Fahrgetriebe». Im zweiten Fall, den «döşeme»-Szenen, wurden bei der Montage per Splitscreen in der einen Hälfte des Bildes der simulierte Geschlechtsakt *made in Turkey* gesetzt und in der anderen Hälfte Hardcoresequenzen aus fremden Pornos. Die *Made in Turkey*-Sequenzen hatten hier bereits den Charakter von Softcores erreicht. Oft wurden Hardcoresequenzen auch mit türkischen Prostituierten und Komparsen gedreht und in die Filme einmontiert. Da jeder Film von der Zensurbehörde genehmigt werden musste, wurde zunächst eine relativ «harmlose» Fassung des Films ohne Sexszenen gesendet, und erst nach erfolgreicher Freigabe wurden diese einmontiert. Eine Kuriosität lässt sich auch in der Praxis erkennen, dass man häufig Szenen aus den türkischen Sexploitations der Vorjahre wiederverwendete und sie mit einigen neu abgedrehten Szenen und den montierten Hardcoresequenzen als völlig neuen Film vermarktete. Die Schauspielerinnen Zafir Seba erinnert sich, dass sie nie mit ihren Kolleginnen Zer-



Mit 37 Filmen im Jahr 1979 ein Superstar des Sexfilms: Zerrin Egeliler in *Minnoş* (1980).

rin Egeliler und Dilber Ay in einem Film gespielt habe und ziemlich überrascht gewesen sei, als sie eines Tages alle drei gemeinsam auf einem Filmplakat zu sehen gewesen seien.

Spezialisiert auf die Vorführung von Sexfilmen, sollte sich das stets überfüllte Güneş-Kino bald als Kultkino und als Ort potenzieller Gelegenheiten für Homosexuelle etablieren. Ein damals 18-jähriger Zuschauer erzählt: «Die Sitze waren in einem fürchterlichen Zustand. Onanie wurde während einer Filmvorführung zur Gewohnheit, sodass die Sitze und der Boden klebrig waren. [...] Ein Freund warnte mich davor, während der Vorführung auf die Toilette zu gehen. Einmal tat ich es und verstand, warum. Homosexuelle warteten auf der Toilette bereitwillig auf jene, die nach den Blockszenen zum Onanieren auf die Toilette gingen [und in Bereitschaft für mehr waren].»⁴ In einigen weniger «schmuddeligen» Kinos in den Istanbuler Stadtteilen Beyoğlu oder Beşiktaş waren in den Publikumsreihen teilweise auch weibliche Zuschauerinnen vertreten, die allerdings in Begleitung ihrer männlichen Mitschüler – als Schulclique – oder mit ihren Ehemännern diese Filme sahen.

Von insgesamt 195 Filmproduktionen im Jahr 1979 waren 131 Sexfilme. Doch nur vier davon waren veritable Pornofilme. Der erste, in dem nicht namenlose Statisten oder Prostituierte, sondern ein weiblicher Filmstar mit einer Hardcoreszene zu sehen ist, trägt den Titel *Öyle Bir Kadın Ki* (Naki Yurter, TRK 1979) mit Zerrin Doğan in der Hauptrolle. Aufgrund zahlreicher Beschwerden über die «Pornografisierung» des türkischen Films und der türkischen Gesellschaft wurde versucht, dem mit Razzien und der Konfiszierung dieser Filme in den Kinos zu begegnen.

Politische Instabilität, Inflation und Auslandsverschuldung, eine tiefe soziopolitische Spaltung zwischen den rechten «Grauen Wölfen» und dem linken Lager, die sich unter anderem in blutigen Auseinandersetzungen auf den Straßen bemerkbar machte, bestimmten das gesellschaftspolitische Klima in der Türkei besonders Ende der 1970er-Jahre. Um das links-kommunistische Gedankengut zu unterbinden und den Anschluss der Türkei an die Weltwirtschaft zu gewährleisten, setzte das Militär im September 1980 das Parlament ausser Kraft und übernahm bis 1983 die Macht. Mit diesem Militärputsch fand die Ära der Sexfilmwelle ein radikales Ende: Die Filme wurden verboten, erlebten aber durch die Videokassettenkultur in den 1980er-Jahren ihr Revival im Untergrund. Durch die zunehmende Wirkungslosigkeit der Filmzensur entstanden ab den 1980er-Jahren vermehrt sozialkritische (Frauen-)Filme mit erotischen Inhalten. Das klassische Yeşilçam-Kino aber, das seine Überlebensdauer dank der Überproduktion von Sexfilmen bis 1980 verlängern konnte und sich danach mit dem Genre des Arabeskefilms über Wasser zu halten versuchte, war ab 1990 endgültig dem Untergang geweiht.

«Wir wurden wie Aussätzige behandelt»

In den Sexploitationen bis 1976 waren grösstenteils Schauspielerinnen wie Mine Mutlu, Feri Cansel oder Alev Altın engagiert, die bereits in klassischen Yeşilçam-Filmen entweder in unbedeutenden Hauptrollen oder Nebenrollen Berühmtheit erlangt hatten. Die Zurschaustellung ihrer nackten Körper und die blosser Mitwirkung in diesem Genre reichten in einer überwiegend türkisch-muslimischen Gesellschaft zur Stigmatisierung der Akteurinnen aus. «Wir wurden wie Aussätzige behandelt», sagt Zerrin Doğan später in einem Interview. Als sich Alev Altın – die nur zwei ihrer Filme gesehen und sich dabei geschämt habe – bei ihren ersten Nacktaufnahmen vor der Kamera zierte und sich das Ausziehen vor der Kamera deswegen hingezogen habe, habe sie vom Regisseur einen Schlag auf die Nase bekommen, dessen Narbenspuren immer noch sichtbar seien.⁵ Eine der Superstars dieser ersten Phase war Arzu Okay. Mit 15 Jahren wirkte sie Anfang 1970 noch in einigen Yeşilçam-Melodramen mit, stieg mit 17 Jahren auf Anraten der Produzenten in die finanziell vermeintlich lukrative Sexfilmwelle ein und drehte um die 110 Filme, bis sie sich mit 23 Jahren entschloss, aus dem Filmgeschäft auszusteigen und in Paris in der Textilbranche neu zu beginnen. Sie gehört zu den wenigen Schauspielerinnen dieser Ära, denen der Ausstieg mit einer beruflichen Neuorientierung gelungen ist. Über ihre Zeit beim Erotikfilm sagte sie später in einem Fernsehinterview: «Ich ging damals zum Psychologen und hatte einen Nervenzusammenbruch. Es gab Momente, in denen ich an Selbstmord dachte.»⁶ Um nicht erkannt und angestarrt zu werden, habe sie sich in Restaurants, selbst am Bosphorus, so hingestellt, dass sie gegenüber der Wand sass, um die Blicke der Menschen nicht ertragen zu müssen. Die Schauspielerin Seher Şeniz, die als Stripteasetänzerin in Nachtclubs entdeckt worden war, beging 1992 mit nur 44 Jahren Selbstmord, da sie trotz mehrerer Neuanfänge mit ihrem Image als Sexstar nicht mehr leben konnte. Ab 1977/78, als die Sexploitationen der Vorjahre die Schwelle der Harmlosigkeit überschritten hatten, standen die Schauspieler_innen unter noch höherem Druck. Sie wussten während des Drehs nicht, welche Kameraeinstellung welche Wirkung hervorrief und was durch die Montage aus den eigentlich harmlosen Komödien gemacht wurde. Sei es aufgrund der schnellen Produktionspraxis, aus Schamhaftigkeit oder aus einer vorsorglichen Rehabilitationslogik: Gemäss den Selbstbekenntnissen der Schauspielerinnen scheint kaum eine von ihnen ins Kino gegangen zu sein, um sich das Ergebnis anzusehen. Viele hätten erst später mitbekommen, was die Produzenten, Regisseure und Kinobetreiber aus den Filmen gemacht hätten. Selbst Zerrin Doğan, die ähnlich wie Zafir Seba Betroffenheitslyrik vermeidet (schliesslich sei niemand gezwungen worden, in

den Filmen mitzuspielen), musste die Instrumentalisierung der Darsteller_innen durch die anschliessende Montageleistung eingestehen.

Viele Schauspielerinnen wie Karaca Kaan oder Necla Fide waren um die 17 Jahre alt, als sie für diese Filme gecastet wurden, wahrscheinlich Geld brauchten und berühmt werden wollten. Teilweise geschah die Akquise der Schauspielerinnen in Bordellen oder drittklassigen Nachtclubs, wo die meisten von ihnen ab 1980 wieder landeten. Mit dem Versprechen, «lockerer zu werden», benebelten viele Regisseure besonders die noch namenlosen Akteurinnen am Set mit Cognac, Whiskey und Drogen so stark, dass viele gar nicht merkten, dass sie im wahrsten Sinne die Hauptrolle inmitten eines pornografischen Aktes spielten.⁷ Funda Gürkan gehört zu denen, die in dieser Zeit heroinabhängig wurden und von den Drogen nicht mehr loskamen, selbst als die Filmphase endete: Mit 36 Jahren starb sie 1989 an einer Überdosis. Zerrin Egeliler, die mit ihrer kurvigen Figur eine Projektionsfläche für den Inbegriff der anatolischen Frau bot und mit 37 Filmen im Jahr 1979 zu den ultimativen Stars dieser Ära zählt, habe ihren Körper nie gemocht und sich anschliessend vor Nacktheit und dem Geschlechtsakt selbst geekelt. Bezüglich der eigenen Sexualität sprechen auch andere Schauspielerinnen wie Dilber Ay von posttraumatischen Konsequenzen, die sie aus dieser Ära langhaltig davontrugen.

Männliche Darsteller wie Kazım Kartal gaben nach langer Zeit der Weigerung ihren Widerstand auf und spielten aufgrund hoher Schulden und beruflicher Alternativlosigkeit widerwillig in diesen Filmen mit. Die Theater-schauspieler Ali Poyrazoğlu und Hadi Çaman hörten in dem Moment auf, als die Sexkomödien ab 1978 ihre Unschuld endgültig verloren hatten. Bülent Kayabaş und Aydemir Akbaş hingegen blieben dem Genre bis zum bitteren Ende treu. Allerdings ging es für die männlichen Darsteller nach 1980 beruflich wie gewohnt weiter, ohne dass sie als Sexstars stigmatisiert worden oder die Rollenangebote ausgeblieben wären, wie es bei den weiblichen Kolleginnen grösstenteils der Fall war.

Symptome der Verdrängung

Die türkische Sexploitationwelle war eine Phase des Skandals ohne Lust am Skandal. Als unumgängliche Reaktion auf die Krise des türkischen Kinos und völlig ohne Vorwarnung begann diese Welle in den 1970er-Jahren über die türkische Bevölkerung und die türkischen Filmschaffenden hereinzubrechen. Die Verstrickung des Sexthemas als eine gesellschaftlich tabuisierte, mit Scham behaftete Angelegenheit in einer politisch zwar säkularen, aber muslimischen Türkei mit dem Kino als öffentlichem Betätigungsfeld führte zum skandalisierten

Diskurs in der damaligen türkischen Gesellschaft. Denn während einige Filmschaffende den didaktischen Gehalt der Filme und ihr Aufklärungspotenzial für die männliche Bevölkerung der 1970er-Jahre hervorheben, haben viele Regisseure und Darsteller_innen ihre Mitwirkung und Beteiligung an dieser Ära lange Zeit geleugnet oder relativiert. Selbst der türkische Filmhistoriker Alim Şerif Onaran hat, so einige Quellen, in seinem Werk zur Geschichte des türkischen Films komplett verschwiegen, dass der Regisseur Ülkü Erakalın zwischen 1976 und 1980 vierzig pornografische Filme gedreht hat. Stattdessen schreibt Onaran, dass Erakalın ab 1976 pausiert und das Filmemachen erst ab 1980 wieder aufgenommen habe.⁸ Obwohl der Schauspieler Aydemir Akbaş seine Besetzung in diesen Filmen nicht geleugnet hat, scheint auch er nachträglich um Schadensbegrenzung bemüht, wenn er kategorisch versichert, nie seine (Unter-)Hose ausgezogen oder Sexszenen gedreht zu haben.⁹ Vielleicht trifft das auf den Grossteil seiner Filme zu, doch schon in den ersten Minuten der Komödie *Haydar* (Günay Kosova, TRK 1978) ist bei ihm und der Schauspielerinnen Funda Gürkan in einer längeren Softcore-Einstellung eindeutig das Gegenteil der Fall.

Zensurbehörde und «Sittenwächter» brachten die Filmschaffenden dazu, mit aussergewöhnlichen Methoden zu operieren, um das hauptsächlich männliche Publikum in die Kinos zu locken. Ob finanziell, in der beruflichen Postphase ab 1980 oder aufgrund der Backstage-Bedingungen: Die Verlierer dieser Ära waren besonders die Schauspielerinnen jener Filme. Sie konnten als die weiblichen Stars dieser gesellschaftlich tabuisierten Filme weder Bejahung noch Akzeptanz durch die Gesellschaft erwarten und litten unter der öffentlichen Stigmatisierung und dem Image als Sexstar, was sie in dieser radikalen Form gar nicht sein wollten. Ein Image, das nur ihnen anhaftete, aber nicht den Regisseuren, Produzenten oder männlichen Darstellern. Auch empfanden viele Darstellerinnen das Image des Sexstars frustrierend, da es den weiblichen Stars der 1980er-Jahre wie Hülya Avşar oder Müjde Ar nicht anhaftete und deren Filme zu Kunstfilmen erhoben wurden, obwohl auch diese erotischen Inhalte gewesen seien: «Wenn wir uns auszogen, waren wir die Huren. Wenn sie sich auszogen, waren sie die Künstlerinnen», lautet die zynisch-ernüchterte Diagnose von Zerrin Doğan.¹⁰

Die Vorstellung, dass die Tabuisierung und Stigmatisierung von sichtbarer weiblicher Sexualität ein überholtes Relikt aus den 1970er-Jahren ist, täuscht. Slutshaming angesichts freizügig bekleideter Frauen und vermehrte Vorfälle von Femiziden sind auch heute noch in einer von der islamisch-konservativen AKP-Partei regierten Türkei an der Tagesordnung. Solange Sexualität in patriarchal-muslimischen Gesellschaften vorzugsweise über die Rolle der Frau abgehandelt wird, die Subversion von klassischen Geschlechterrollen in der medialen Repräsentation nicht wirklich stattfindet und die sexuelle Befreiung der Frau noch lange nicht am Ziel ist, so lange wird es eine Stigmatisierung von sexuell selbstbestimmten muslimischen Frauen geben.

-
- 1 Cihan Demirci, *Araya Parça Giren Yıllar. Türk Sinemasında 1974–1980 Seks Filmleri Dönemi ve o Dönemden Bugüne...*, Istanbul 2004, S. 35 f. Hier und im Folgenden handelt es sich um meine eigenen Übersetzungen.
 - 2 Pinar Ögünç, *Jet Rejisör Çetin İnanç*, Istanbul 2016, S. 105.
 - 3 Ağah Özgüç: *Türk Sinemasında Cinselliğin Tarihi*, Istanbul 2000, S. 179 f.
 - 4 Demirci (wie Anm. 1), S. 195 f.
 - 5 Vgl. Demirci (wie Anm. 1), S. 53.
 - 6 *Bir Yudum İnsan – Arzu Okay* (Nebil Özgentürk, TRK 1998).
 - 7 Vgl. Demirci (wie Anm. 1), S. 86.
 - 8 Vgl. ebd., S. 41.
 - 9 *Siyahperde – Türk Sinemasında Sansürün Tarihi* (Behiç Ak, TRK 1994).
 - 10 Demirci (wie Anm. 1), S. 69.
-



Momentaufnahme von Bernadette Kolonka, Mitglied von SWAN

Anatomie de l'enfer von Catherine Breillat (FR 2004)

Man sieht eine Frau, nackt im Bett, mit weissen Laken – ihr gegenüber ein Mann. Sie fordert ihn auf, an ihrem OB zu ziehen. Er zieht das blutige OB aus ihrer Vagina und betrachtet es. Die Frau greift danach, umfasst es mit ihren Fingern und hält es vor sich. Radikal subjektiv taucht sie schliesslich das OB schamlos in das Wasserglas. Und das Rot des Blutes bleibt zurück, breitet sich aus und verunreinigt das pure, reine Wasser. Welch eine Befreiung. Schonungslos und die Last der Scham befragend, wird die weibliche Sexualität im Filmbild erforscht. Der Frauenkörper tritt dabei in seiner Ganzheit auf, statt nur in fetischisierte Einzelteile zu zerfallen, spielt mit den auf ihm lastenden Projektionen, statt sie nur zu tragen, und wird in der ganzen verstörenden Widersprüchlichkeit des Begehrens sichtbar. Die weibliche Hauptfigur begibt sich auf die Suche nach der eigenen Sexualität und Lust: Das tut weh, ist sanft, unschön, wunderschön, intim, explizit, abgründig, passiv, aktiv, brutal, zerbrechlich, obszön, schmerzvoll, zärtlich, skandalös.

HEINRICH WEINGARTNER DAS SCHÖNE TÖTEN ODER: GEWALTFILME ≠ GEWALTFILME

It's the easiest thing in the world to take a stand against violence, because it's a horrible thing in real life.

Quentin Tarantino¹

Christchurch, Neuseeland, 2019: Ein neuseeländischer Rechtsradikaler erschiesst in zwei Moscheen 51 Menschen und verletzt 49 weitere. Er filmt die Tat aus der Ego-Perspektive und streamt sie live auf Facebook. Im Vorfeld des Massakers stellt er sein Manifest «The Great Replacement» online. Dort behauptet er eine politisch orchestrierte Islamisierung Europas. Wie die darauffolgenden Ermittlungen ergeben, tauschte er sich schon länger mit Gleichgesinnten auf Social-Media-Aggregatoren wie *Reddit* und *8chan* aus und konsolidierte dort sein paranoides Denken und seine Gewaltfantasien. Er ist ein genuiner Internet-Terrorist.

Je erschütternder ein derartiges Ereignis ist, desto eher lassen sich in den Reaktionen darauf ideologische Vorzeichen erkennen. Betreiben wir etwas mediale Seismografie. Die britische Boulevardzeitung *The Sun* zitiert ein Familienmitglied des Attentäters: «He used to play computer games all day and night, and they were especially violent ones.»² Andere Medien zogen nach: «His relatives remember violent video games», schrieb die *Washington Post*.³ Gemein ist diesen psychologisierenden (und implizit moralisierenden) Rekonstruktionen, dass sie eine bestimmte Überzeugung nicht hegen wollen: Diese Tat kann unmöglich von einem Menschen wie uns begangen worden sein. Um anschliessend zu folgern: Etwas muss ihn verdorben haben. Und dieses «Etwas» muss fassbar sein, damit es verurteilt werden kann. So wie Videospiele oder Filme.

Die Kampfschrift des neuseeländischen Attentäters verkompliziert die Sachlage erheblich. In seinem 74-seitigen Manifest⁴ führt er ein Selbstinterview mit potenziellen Fragen, die ihm von Medienmenschen, Gleich- oder Andersgesinnten gestellt werden könnten. Auf die Frage, ob ihm Videospiele, Musik, Literatur oder das Kino den Extremismus und die Gewalt beigebracht hätten, antwortet er: «Yes, Spyro the Dragon 3 taught me ethno-nationalism. Fortnite trained me to be a killer and to floss on the corpses of my enemies. No.» In vielen Medien wurden genau diese beiden Spiele⁵ als Einfluss des Attentäters genannt, das angefügte «No» überlas man, weil es nicht in den Fluss der Berichterstattung passte. Die ironisierende Negation verändert alles. Dieser Typ glaubt zu wissen, wie die skandalgewohnte Massengesellschaft tickt und verweigert die einfache Erklärung des minderwertig sozialisierten Psychopathen. Laut dem Manifest ist er oft gereist⁶ und hat dabei die mannigfaltigen Kulturen der Welt kennen und schätzen gelernt⁷. Ausserdem habe er eine ganz normale Kindheit erleben dürfen.

Dieser Rechtsradikale ist eine Variation des Skinheads aus Slavoj Žižeks *Die politische Suspension des Ethischen*. Žižek berichtet von einem Skinhead, der «Einwanderer zusammengeschlagen hatte und, von einem Journalisten dazu befragt, höhnisch grinsend eine perfekte sozialpsychologische Erklärung seiner Taten lieferte (Fehlen väterlicher Autorität und mütterlicher Fürsorge, die Wertekrise in unserer Gesellschaft usw.)».⁸ Der Täter sagt der Öffentlichkeit genau dasjenige, was sie hören will, und entlarvt laut Žižek so den Zynismus der «humanistisch gesonnenen, «alles verstehenden» Sozialarbeiter und Psychologen».⁹ Aber was machen wir mit dem Attentäter von Christchurch, welcher der Öffentlichkeit proklamiert, was sie eben gerade nicht hören will? Ich hatte keine schwere Kindheit, einen mittelmässigen Job, habe gewalthaltige Videospiele gespielt wie viele andere auch und diese Tat trotzdem begangen. Und jetzt?

Reale Gewaltausbrüche erfahren oftmals eine reflexartige Assoziation mit fiktionalen Gewaltdarstellungen. Dies reicht bis hin zur Behauptung, fiktive Gewalt habe reale Gewalt direkt verursacht. Der Attentäter von Christchurch ist ein aktuelles Beispiel hierzu. Das Kino kennt diese Anschuldigungen im Gegensatz zu Videospiele schon seit den 1930er-Jahren, als offensichtliche Gewaltdarstellungen im US-amerikanischen Kino von katholisch-bürgerlichen Interessensgruppen angeprangert und mittels des Hays Code verboten wurden. Eine der vielen modernen Anekdoten, die kein gutes Licht auf das Kino werfen: Bei zwei französischen Jugendlichen, die mit einem Auto durch Paris rasten und dabei drei Polizisten und einen Taxifahrer töteten, wurde Promotionsmaterial von *Natural Born Killers* (Oliver Stone, US 1994) gefunden. Folgender Satz war darin angestrichen: «Everything becomes clear when you have a gun in your hand.»¹⁰

Ästhetische Gewalt

Die Mediengewaltdebatte ist ein verwinkelt und verschwommenes Minenfeld. Vielfach bleiben die Präliminarien ungeklärt. Was meinen wir, wenn wir von Gewalt sprechen? Physische, psychische oder strukturelle Gewalt? Eine Mischung aus den dreien? Es ist meistens nicht einmal klar, ob von fiktiver Gewalt gesprochen wird. Hans-Edwin Friedrich konstatiert: «Das ist zwar eine Selbstverständlichkeit, die aber in den Diskussionen zu wenig beachtet wird: In den Medien geht es um Wahrnehmung von Gewalt [...] [und] um fiktionale Gewaltdarstellungen.»¹¹

Zudem verbuddelt die Medien- und Filmwissenschaft die thematisierte Gewalt gerne in einem chaotischen Gemisch aus ideologisierenden Theorien, die mit der tatsächlich gezeigten Gewalt wenig zu tun haben: Es steht schon im Vornherein fest, dass die Pistolen für das Patriarchat, die Einschusslöcher für das weibliche Geschlecht und die abgetrennten Körperteile für die Grausamkeit des Kapitalismus stehen.

Die Gewaltfilme, um die es in diesem Essay geht, zeigen «fiktive, physische Gewalt», die «ohne Einwilligung» der Charaktere geschieht. Es geht also um fiktionale Gewaltdarstellungen, die den realen Gewaltausbrüchen ähneln, die von der Öffentlichkeit wiederum als Effekt ebenjener fiktiven Gewalt bezichtigt wird. Körper werden verbrannt, verprügelt, zerteilt, durchschossen oder in die Luft gejagt.

Zudem sind diese Darstellungen auf der visuellen und akustischen Ebene «ästhetisiert»: Die dargestellten Gewalthandlungen werden mittels filmischer Mittel wie Zeitlupe, Musik, Einstellungsgrösse oder Montage derartig fokussiert, dass das Publikum emotional darauf reagieren muss. Die Gewalt wird als abtossend bis aufregend wahrgenommen und bereitet in bestimmten Fällen sogar Spass. Diese Form von filmischer Gewalt manifestiert sich in drei verschiedenen Typen des Gewaltkino: im «ästhetizistischen Gewaltkino», im «medien- und sozialkritischen Gewaltkino» sowie im «actionorientierten Gewaltkino».

Gewaltdarstellungen sind im «ästhetizistischen Gewaltkino» genauso wichtig wie die Figuren, welche die Geschichte vorantreiben; sie sind charakteristisch für diese Filme, ja beinahe selber als Figur erkenn- und beschreibbar, die man filmgeschichtsübergreifend an verschiedenen Werken festmachen kann. Die dargestellte Gewalt in diesen Filmen ist «exzessiv» und betrifft die unangemessen explizite Darstellung von Gewalt, der wir in der Realität aus dem Weg gehen oder vor der wir die Augen verschliessen würden, weil sich uns der Magen umdreht. Solche Filme pflegen darüber hinaus einen stark ausgeprägten, lustvollen Umgang mit Gewaltdarstellungen, auch «Gewaltverherrlichung» genannt. Die Ver-

antwortlichen dieser filmischen Erzeugnisse verheimlichen nicht, dass sie Spass an der expliziten Darstellung von Gewalt haben. Quentin Tarantino könnte als Maskottchen dieses Typus fungieren: «People ask me, «Where does all this violence come from in your movies?» I say, «Where does all this dancing come from in Stanley Donen movies?» [...] In movies, violence is cool. I like it.»¹²



Ein typisch ästhetizistischer Gewaltfilm: Die Ohr-Szene in *Reservoir Dogs*.

Eine ikonische Szene des ästhetizistischen Gewaltkinos: Wenn im Banküberfallskrimi *Reservoir Dogs* (Quentin Tarantino, US 1992) die Figur des psychopathischen Bankräubers Mr. Blonde (Michael Madsen) einem Polizisten das Ohr abschneidet. Der Soundtrack dazu: der folk-poppige Feel-Good-Song «Stuck in the Middle with You» von Stealer's Wheel. Verspielt und selbstreflexiv schwenkt die Kamera beim Abschneiden des Ohrs weg, um einige Sekunden später, aus einer anderen Perspektive, das verstümmelt-blutige Ohr trotzdem zu zeigen. Ästhetizistisches Gewaltkino at its best. Typische Filme? *Reservoir Dogs* natürlich, *I Kina spiser de hunde* von Lasse Spang Olsen (DK 1999) oder *Violent Cop* von Takeshi Kitano (JP 1989).

Moral und Action

Der zweite Typus ähnelt der ästhetizistisch orientierten hinsichtlich der dargestellten Gewalt, der Unterschied liegt in der «Funktion» der Gewaltdarstellung: Es handelt sich um das «medien- und sozialkritische Gewaltkino».¹³ Dieser

Typus zeigt Gewaltdarstellungen, um die Darstellung von Gewalt gleichzeitig zu thematisieren und zu kritisieren. Er nimmt deutlich Bezug auf die Darstellungen des ästhetizistischen Gewaltkinos und verurteilt diese teils scharf. Bei diesen Filmen dürfen die Gewaltkonsumierenden nicht mehr in Ruhe ästhetisierte Gewalt konsumieren, sondern müssen sich dafür schlecht fühlen und reflektieren, weshalb sie das tun und weshalb sie in einer solch gewalttümlichen Gesellschaft leben und weshalb «die Medien» Gewalt verbreiten und damit zu Kapital gemacht haben. Subtilität ist diesen Filmen nicht eigen, sie lieben die Moralkeule und hassen die Andeutung.



Natural Born Killers ästhetisiert Gewalt, thematisiert aber gleichzeitig die Grenzen und moralischen Implikationen von ästhetisierter Gewalt.

Das wohl interessanteste Erzeugnis des medien- und sozialkritischen Gewaltkinos ist *Natural Born Killers* (Oliver Stone, US 1995), weil dieser Film ästhetizistische Gewaltdarstellungen anprangert, sie gleichzeitig jedoch zelebriert. Er stellt (sich selber?) die Frage, ob man Gewaltdarstellungen mit Gewaltdarstellungen kritisieren kann. Diese hybride Beschaffenheit lässt sich ein Stück weit auch anhand der Entstehungsgeschichte des Films erklären: Die Story hat Quentin Tarantino, das Maskottchen des ästhetizistischen Gewaltkinos, geschrieben. Stone hat sich davon inspirieren lassen, aber die medien- und sozialkritische Komponente viel stärker gemacht, als das Tarantino beabsichtigt hatte – dieser hasst den Film.¹⁴ Ironischerweise sind diese Filme – *Natural Born Killers* ebenfalls, siehe

oben – oft anfälliger für Skandale, weil sie die Gewalt aufgrund ihrer thematischen Ernsthaftigkeit drastischer zeigen müssen, die ‚Ästhetik‘ beschränkt sich vielfach auf die direkt drauffhaltende Kameraperspektive. Es ist in diesen Filmen mindestens ambivalent, ob sie Gewalt ‚per se‘ kritisieren, nur die Darstellung davon oder beides. Typische Filme sind *Funny Games* von Michael Haneke (DE 1997), *C’est arrivé près de chez vous* von Rémy Belvaux, André Bonzel und Benoît Poelvoorde (BE 1992) oder eben *Natural Born Killers*.

Ein dritter Typus findet in filmwissenschaftlichen Debatten zu Gewaltfilmen wenig bis gar keine Beachtung, weil er allzu offensichtlich scheint. Dieser Typus bedient sich noch stärker als der medien- und sozialkritische Typus beim ästhetizistischen Gewaltkino. Dieses Kino entstand in den 1980er-Jahren, wurde in den 1990er-Jahren popularisiert und ist heute der Standard im Erwachsenen-Blockbuster. Es handelt sich um das ‚actionorientierte Gewaltkino‘ – explodierende Autos und Schiessereien am laufenden Band, explizite Anleihen aus der ästhetizistischen Tradition, wo die Gewalt stets als aufregende Unterhaltung fungiert und auch mal ein Kopf abgeschnitten oder in Nahaufnahme durchschossen wird; man entnimmt der ästhetizistischen Tradition, was gerade brauchbar ist.

Ästhetizistische Filmschaffende verurteilen in der realen Welt reale Gewalt (siehe beispielsweise das diesem Essay vorangestellte Zitat). Das actionorientierte Gewaltkino hingegen propagiert – ob absichtlich oder unabsichtlich – reale Gewalt mittels fiktionaler Gewaltdarstellungen. Während in der ästhetizistischen Tradition Gewalt kleinräumig inszeniert wird und als wohl oder übel notwendiges Mittel zum Zweck von (Anti-)Helden fungiert, wird Gewalt hier als gerechtfertigtes Mittel zur Wiederherstellung von gesellschaftlicher Ordnung dargestellt. Diese Filme sind meistens offensichtliche Schleichwerbungen von Militär, Polizei oder anderen strukturellen Ordnungsgewalten. Typische Filme: *The Rock* (Michael Bay, US 1996), *Battle Los Angeles* (Jonathan Liebesman, US 2011) oder *Captain America: The First Avenger* (US 2011).¹⁵

Von Folter zum Film

Woher kommt diese Masse an fiktiver Gewalt? Entsprechen fiktionalen Gewaltdarstellungen ganz einfach einer übermächtig gewalttätigen Gesellschaft? Die zweite Frage als Antwort auf die erste scheint verlockend. Ausgerechnet Filmschaffende rechtfertigen Gewaltdarstellungen oftmals mit dem Hinweis auf Gewalttätigkeit in der realen Welt.¹⁶ Damit erweisen sie der kritischen Öffentlichkeit einen Bärendienst, weil auf diese Art und Weise eine Verbindung von realer und fiktiver Gewalt zugegeben wird. Und von einer Verbindung ist es im denke-

rischen Mainstream ein kurzer Weg hin zu einer Verursachung. Michel Foucault und Sigmund Freud eignen sich für eine alternative Herangehensweise.

Die Machttheorie von Foucault wird in vielen theoretischen Erzeugnissen zu Gewaltfilmen herangezogen.¹⁷ Uns interessieren jedoch weniger Foucaults theoretische Überlegungen zur Macht, sondern vielmehr, was diesen vorausgeht. Im ersten Teil von *Überwachen und Strafen*, das die subtilen Machttransformationen aus *Wahnsinn und Gesellschaft* auf das Gefängnis überträgt, beschreibt Foucault, wie die strafende Kontrolle der Bürgerinnen und Bürger mittels Statuierung von Exempeln durch öffentliche Foltermartern allmählich von einem Strafsystem der unsichtbaren Disziplinierung abgelöst wird.¹⁸ Die Gewalt transformiert sich von physischer, exemplarischer Gewaltanwendung hin zu struktureller Gewalt, die denselben Zweck erfüllt: die Disziplinierung des Bestraften. Weil die Disziplinierung laut Foucault auch in Militär, Bildungsinstitutionen und der Arbeitswelt Einzug hält, braucht es keine öffentlichen Exempel mehr.¹⁹

Aber wohin verschwinden die gewalttätigen Strafzeremonien? Das Blut, die abgetrennten Glieder, die durchlöchernten, verbrannten, geschändeten Körper? Das Bedürfnis der Öffentlichkeit, das Verbrechen am Körper des Verbrechenden gesühnt und visualisiert zu sehen? Foucault beschreibt die tragische Theatralik, die Folterzeremonien begleitete:

*Wenn das Volk die Begnadigung wünschte, verlangte es schreiend danach, versuchte, den letzten Augenblick hinauszuschieben, spähte nach dem Boten aus, der den Brief mit dem grünen Wachssiegel bringen sollte, und versuchte nötigenfalls, sein Herannahen glaubhaft zu machen.*²⁰

Diese Beschreibung erinnert an ein Kinopublikum, das in einem Horrorfilm sitzt und mitfiebert, ob die Protagonistin dem Messer des Mörders entkommen wird. Amüsant: der sogenannte Brecht’sche ‚mounted messenger‘, in der Filmfachsprache ein unvermitteltes, aufgepfropftes Happy End, an dieser Stelle ein wahrhaftig berittener Bote, der vielleicht ebenfalls mit einem Happy End – der Begnadigung – angeritten kommt.

Erfahren die blutrünstigen Martern der frühen Neuzeit tatsächlich ihre Wiedergeburt in den Lichtstätten der Moderne? Zuerst war das Kino Abbildung und Attraktion, es ermöglichte die Überwindung von räumlichen und zeitlichen Grenzen: Eine Zirkusvorführung konnte eine Woche später in einem weit entfernten Dorf auf die Leinwand projiziert werden. Doch schon bald wechselten die ersten Filmemacher in einen narrativen Modus, der mitreisende Geschichten erzählte, oftmals mit Mord und Totschlag. Das Filmbild war so authentisch wie keine künstlerische Darstellung zuvor, glaubwürdiger als das Theater, sinnlicher als die Literatur. Schlägereien, Schiessereien und Unfälle

konnten realistischer denn je gezeigt werden, mit dem entscheidenden Unterschied der Irrealität.

Wie heisst diese Verwandlung von echten, grässlichen Folteransichten in herrliche Gewaltbilder? Einer der Schlüsselbegriffe von Sigmund Freud hilft, die Verbindung zwischen den von Foucault beschriebenen, grässlichen Foltern aus der Neuzeit und den fiktional verunstalteten Körpern in den Lichtspielen des 20. und 21. Jahrhunderts herzustellen: der Begriff der «Sublimierung». Dieser Begriff ist weit entfernt davon, eine einheitliche Theoretisierung erfahren zu haben. Eckart Goebel bemerkt, unter Bezugnahme auf *Das Vokabular der Psychoanalyse* von Laplanche und Pontalis: «Die Ausführungen Freuds sind derart fragmentarisch, dass die Autoren des *Vokabulars der Psychoanalyse* zu dem Schluss kamen, aus den wenigen Belegstellen lasse sich eine Theorie der Sublimierung «nicht ableiten».²¹ Der Begriff mag gerade deshalb so diffus sein, weil er auf die unterschiedlichsten Gebiete angewandt werden kann und eine einleuchtende Erklärung für menschliche Verhaltensweisen bietet. Freud meint zur Sublimierung: «Dass Triebregungen aus einer Quelle sich solchen aus anderen Quellen anschliessen und deren weiteres Schicksal teilen, dass überhaupt eine Triebbefriedigung durch eine andere ersetzt werden kann, sind nach dem Zeugnis der analytischen Erfahrung unzweifelhafte Tatsachen.»²²

Man muss keine Freudianerin und kein Freudianer sein, um die potenzielle Nützlichkeit eines solchen Vermögens zuzugeben. Und: Man muss keine ursprünglichen Triebe annehmen, die durch Sublimierung umgeleitet werden. Sie kann ansetzen, wo sich aggressive oder sexuelle Triebe «spontan» einstellen; genauso situativ kann der diesen Trieben ausgelieferte Mensch selber entscheiden, wie er mit ihnen umgehen möchte. Und zuletzt: Wir können selber entscheiden, wie der Prozess der Sublimierung im Detail aussehen soll: Solange der ursprüngliche, selbst- oder fremdverletzende Impuls in etwas transformiert wird, das nicht mehr selbst- oder fremdverletzend ist, kann von einer erfolgreichen Sublimierung gesprochen werden.

Ein Kulturkampf

Die drei weiter oben skizzierten Typen des Gewaltkinos stehen je in einer eigenen Beziehung zur Sublimierung. Die Art und Weise, wie das ästhetizistische, das medien- und sozialkritische sowie das actionorientierte Gewaltkino mit dem Prozess der Sublimierung umgehen, verrät einiges über die jeweilige gesellschaftspolitische Ideologie.

Die ästhetizistische Tradition sublimiert Gewaltpotenzial erfolgreich: In diesem Kino werden Gewaltfantasien oder ein potenzieller Gewalttrieb auf der

Leinwand *ausgelebt*. Die Kunstform des Films stellt dabei die perfekte Sublimierungsmaschine dar: so nahe wie möglich an «the real thing» und doch im wesentlichsten Punkt von realer Gewalt unterschieden: in der «fiktionalen» Beschaffenheit der Darstellung. Die Filmemacherinnen oder Filmemacher schaffen Bilder, die sie aus sich selber ziehen und auf die Leinwand bannen, um die Impulse nicht in der Realität auszuleben müssen. Die Konsumentinnen und Konsumenten erfahren den Sublimierungsprozess bequem aus dem Kinossessel. Natürlich reagieren Menschen verschieden auf derartige Gewaltdarstellungen. Der Impetus dahinter bleibt aber derselbe: Die Gewalt findet auf der Leinwand statt, damit sie nicht in der Realität stattfinden muss.

Das medien- und sozialkritische Gewaltkino hingegen moralisiert an der Sache vorbei: Es strebt danach, mittels drastischer Gewaltbilder eine Abschreckungsfunktion zu erfüllen, und ähnelt darin dem alkoholkranken Vater, der seinem Sohn das Trinken verbietet. Die Sublimierung bleibt auf halbem Wege stehen, weil die fiktionalen Gewaltdarstellungen Aussagen über die Realität (und fiktionale Gewaltdarstellungen) treffen wollen und somit einen Trieb nicht umlenken, sondern normativ belegen. Die potenziell aggressiven Impulse der Zuschauerinnen und Zuschauer werden möglicherweise gar verstärkt, weil sie mit einem Verbot belegt werden: Du darfst keinen Gefallen an fiktionalen Gewaltdarstellungen finden! Du trägst zu einer Verrohung der Gesellschaft bei! Du musst deine bösen Triebe disziplinieren lassen!

Das actionorientierte Gewaltkino ist das ideologische Gegenstück zum ästhetizistischen Kino. Es erfüllt auch genau die gegenteilige Funktion: Mittels simplizistischen Gut-Böse-Schemen kämpfen darin Dwayne «The Rock» Johnsons, Nicolas Cages oder Will Smiths (gut) gegen den Feind verkörpernde Peter Stormares, John Malkovichs oder Ausserirdische (böse). Am Ende gewinnt das Gute mit Gewalt gegen das Böse, die Gewalt war gerechtfertigt, der Feind besiegt. Die Schleichwerbung für einheimische Waffensysteme und strukturelle Gewalt propagierende Institutionen (Militär, Spezialeinheiten etc.) ist gratis. Von Sublimierung ist hier nichts zu spüren, die Durchsetzung von Interessen mittels realer Gewalt wird auf der Leinwand zelebriert.

Ironischerweise wird ausgerechnet dem ästhetizistischen Gewaltkino oft vorgeworfen, es führe zu einem Mehr an Gewalt und verherrliche dieses – gerade von Liebhabern des actionorientierten Gewaltkinos (!). Es sei an dieser Stelle stellvertretend auf den Republikaner Robert Joseph Dole hingewiesen, der behauptete, Hollywood würde (in Beispielen wie *True Romance* oder – hier schliesst sich der Kreis – *Natural Born Killers*) kopflose Gewalt und lieblosen Sex darstellen; im Gegenzug lobte er Filme wie *Forrest Gump* oder *True Lies*,²³ der erste ist eine Verherrlichung des American Way of Life inklusive Militärwerbung (die Vietnamsequenz), der zweite ein Gewalt propagierender Actionfilm. Die kulturelle Sozialisierung stellt nur ein Puzzleteil unter vielen dar, wenn man

herausfinden will, weshalb Massenmörder ihre Tat begangen haben. Oftmals werden gewalthaltige Kulturprodukte als erste und einzige Ursache herangezogen. Gewaltfilme können jedoch nicht auf einen einzigen Nenner gebracht werden, sie unterscheiden sich hinsichtlich ihres Anspruchs und ihrer Wirkung.

Mit seinem Massaker hat der Attentäter von Christchurch ein filmisches Genre geprägt, das bisher nur als mythologische Panikmache und Anti-Gewaltfilm-Propaganda benutzt wurde: das Genre des ›Snuff-Films. Filme, deren Zweck darin besteht, die reale Tötung von Menschen kommerziell zu verbreiten und deren Existenz bis anhin nicht nachgewiesen werden konnte. Das Medium? Facebook. Das Publikum? Alle, die das Live-Video gesehen und weitergeteilt haben. Die Währung? Der Bekanntheitsgrad des Attentäters.

-
- 1 Zit. in Laurent Bouzereau: *Ultraviolent Movies*, Kanada 1996, S. 233.
 - 2 Brittany Vonow, «New Zealand shooter [...]», <https://www.thesun.co.uk/news/8655284/new-zealand-mosque-shooter-brenton-tarrant-gran>, zuletzt besucht am 22.6.2019.
 - 3 Brett Cole, «In his Australian hometown [...]», www.washingtonpost.com/world/asia_pacific/in-brenton-harrison-tarrants-australian-hometown-his-relatives-remember-violent-video-games-trouble-with-women/2019/03/17/68c6aafe-48ad-11e9-b871-978e5c757325_story.html, zuletzt besucht am 22.6.2019.
 - 4 Grundsätzlich bin ich gegen Zensur, was extremistisches Gedankengut anbelangt, weil sich reflexive Köpfe auch gegen die giftigsten Gedanken wehren können. Die kontextualisierte Verbreitung solcher Schriften (und auch des Namens des Attentäters) ist aber nicht meine Aufgabe.
 - 5 *Spyro the Dragon 3: The Year of the Dragon* ist ein farbenfrohes Kinderspiel, in dem ein violetter Drache Eier, die von einer eingewanderten Armee böser Rhinocerose gestohlen wurden, einsammeln muss. Fortnite ist ein grafisch ansprechendes Ballerspiel, bei dem taktisches Spielverständnis eine grosse Rolle spielt. Die Verbindungen zum militanten Gedankengebäude des Attentäters überlasse ich gerne den Leserinnen und Lesern.
 - 6 Hier könnte man das Sozialisierungsargument böse umdrehen und fragen, ob neben Videospiele auch das Reisen zu Gewalt und Extremismus fördernden Tätigkeiten gehört.
 - 7 Natürlich muss man bei solchen Aussagen und bei eigenen Aussagen über solche Aussagen vorsichtig sein, da es sich bei diesem Manifest um psychologische Kriegsführung handelt und man davon ausgehen muss, dass bestimmte Worte und Sätze fallen, um in den Leserinnen und Lesern gewisse Gedanken zu evozieren.
 - 8 Slavoj Žižek: *Die politische Suspension des Ethischen*, Frankfurt am Main 2005, S. 136.
 - 9 Žižek (wie Anm. 8), S. 136.
 - 10 Hans-Edwin Friedrich, «The sympathy of the audience should never be thrown to the side of crime». Zur Darstellung von Gewalt im populären amerikanischen Kino», in: Michael Braun (Hg.), *Tabu und Tabubruch in Literatur und Film*, Würzburg 2007, S. 162.
 - 11 Friedrich (wie Anm. 10), S. 174.
 - 12 Esther Zuckerman, «Everything Quentin Tarantino Really Thinks About Violence and the Movies», <https://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2013/01/quentin-tarantino-violence-quotes/319586>, zuletzt besucht am 16.7.2019.
 - 13 Friedrich (wie Anm. 10), S. 174.
 - 14 Unbekannt, «Quentin Tarantino: planet Earth couldn't handle my serial killer movie», <https://www.telegraph.co.uk/culture/film/film-news/10372875/Quentin-Tarantino-planet-Earth-couldnt-handle-my-serial-killer-movie.html>, zuletzt besucht am 18.7.2019.

- 15 Die zahlreichen Splatter-, Horror- und Exploitationfilme können bald der einen, bald der anderen Tradition zugeordnet werden und stellen meistens Mischformen der drei dar. Ich klammere sie in diesem Essay aus, weil sie die Theoretisierung erheblich erschweren und in die Länge ziehen würden. Die Faszination des schauerlichen und mystischen Kinos hat Noël Carroll umfangreich in *The Philosophy of Horror* besprochen.
- 16 Das in diesem Essay mehrmals zitierte Buch von Laurent Bouzereau, *Ultraviolent Movies*, ist ein Sammelsurium derartiger Rechtfertigungen.
- 17 Im Grossen und Ganzen produktiv bei Florian Plumeyer, *Sadismus und Ästhetisierung: Folter als kultureller und filmischer Exzess im Gegenwartskino*, Stuttgart 2011. Eher weniger produktiv bei Karen A. Ritzenhoff, *Screen Nightmares. Video, Fernsehen und Gewalt im Film*, Marburg 2010. Ritzenhoff ist felsenfest davon überzeugt, dass fiktionale Gewaltbilder abstumpfen (S. 137). Weshalb in ihrem Buch dann selber explizite Bilder verwendet werden, ist mir schleierhaft.
- 18 Michel Foucault, *Überwachen und Strafen: Die Geburt des Gefängnisses*, 20. Auflage, Frankfurt am Main 2017.
- 19 Foucault (wie Anm. 17), S. 192–201.
- 20 Foucault (wie Anm. 17), S. 70.
- 21 Eckart Goebel, *Jenseits des Unbehagens: ›Sublimierung‹ von Goethe bis Lacan*, Bielefeld 2009, S. 134.
- 22 Sigmund Freud, *Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse*, Bd. 1, S. 48. Bei drei Aspekten der Sublimierung bleibt Freud ambivalent: dem Anwendungs-, dem Ausdehnungs- und dem Transformationsbereich. Betrifft die Sublimierung bloss sexuelle Triebe, wie Freud nahelegen scheint, oder auch aggressive? Muss Sublimierung auf Individuen oder auf den Gesellschaftskörper bezogen analysiert werden? Wie geht die Umwandlung von Trieben genau vor sich, wie sieht das Vorher/Nachher aus?
- 23 Bouzereau (wie Anm. 1), S. 231.

**GEORG GATSAS
BAUT DIE ZÄUNE NOCH SO
HOCH**











Diese Aufnahmen entstanden für eine Serie, die ich in Griechenland fotografiert habe, und die in Kaspar Surbers Buch *An Europas Grenze. Fluchten, Fallen, Frontex* (Echtzeit Verlag, 2012) veröffentlicht wurden. Entstanden ist eine Sammlung von Recherchen und Stimmen: Zu Wort kamen Flüchtlinge, Polizisten, Politikerinnen, Anwälte, Aktivistinnen, Fischer, Grenzwächter und einige Schweizer. Die Serie wie auch das Buch berichteten direkt aus der Gegenwart von den Schauplätzen der europäischen Migrationspolitik. Als wir auf Reportage waren, sprachen in der Schweiz und in Europa noch wenige von der stillen Katastrophe an der europäischen Grenze.

2019 hat sich alles noch verschärft: Mehr als 25'000 Menschen verloren gemäss Zählungen der Internationalen Organisation für Migration zwischen 2014 und 2018 weltweit ihr Leben auf der Flucht, mehr als die Hälfte von ihnen beim Versuch, nach Europa zu gelangen. Lebensretter_innen werden unter Druck gesetzt: Die Fluchthelfer_innen werden in der Öffentlichkeit zunehmend kriminalisiert und politisch diffamiert, auch in der Schweiz (siehe Fall Anni Lanz) – Ein Skandal! Unser Umgang mit der Flüchtlingsfrage wird auch in Zukunft ungelöst sein, für Konflikte und Skandale sorgen. Und diese Fälle werden uns wie Geister aus der Vergangenheit heimsuchen.

← Bildlegenden

- S. 68 Salaminiasstrasse in der Nacht. Der Mann hat die Warteschlange verlassen, Athen, Mai 2012.
- S. 69 Ein neues Closed Hospitality Center in Amygdaleza, nördlich von Athen, Mai 2012.
- S. 70 Die Kleider im Stacheldraht sollen vor Regen schützen, Athen, Mai 2012.
- S. 71 Wartende am frühen Morgen, Athen, Mai 2012.
- S. 72 Aufgang zur afghanischen Community, nahe dem «Omoniaplatz», Athen, Mai 2012.
- S. 73 Muhammadi Yonous, Präsident der Community, Mai 2012.
- S. 74 Mehdi Ghafoorian, Coiffeur, Opfer der Schlägergang Chrysi Avgi, Athen, Mai 2012.
- S. 75 Überwachungskameras an einer Polizeistation, Athen, Mai 2012.
- S. 76 Wartender in Fylakio, Mai 2012.

ALEXANDER KNOTH KOJI WAKAMATSU UND DIE BERLINALE 1965

Filmfestivals bieten neben prestigeträchtigen Preisen auch die Möglichkeit, durch Skandale Aufmerksamkeit zu erregen. Filmemacher nutzen sie immer wieder als Plattform, um mit provokanten Aussagen ein Medienecho zu erzeugen. Meist stecken Kalkül und eine ausgeklügelte Marketingstrategie dahinter.

Auf der Berlinale 1965 sorgte *Kabe no naka no higemoto* (*Secrets Behind the Wall*, JP 1965), ein Filmbeitrag des japanischen Regisseurs Koji Wakamatsu, ebenfalls für einen grossen Aufschrei – allerdings ohne dessen Zutun. Der folgende Artikel beleuchtet die Hintergründe und Akteure eines Skandals, dessen Konsequenzen weit in diplomatische Kreise hineinwirkten und die Karriere des damals noch jungen Filmemachers Wakamatsu nachhaltig verändern sollten.

Auf welcher Grundlage entstand der Skandal? Mitte der 1960er-Jahre macht sich eine Handvoll japanischer Regisseure einen Namen, als sie ihre Arbeitgeber – die grossen Filmproduktionsfirmen – verlassen und Projekte in Eigenproduktion realisieren. Die bekanntesten Vertreter dieser sogenannten «Japanese New Wave» sind Nagisa Oshima und Shohei Imamura. Werke wie *Nihon no yoru to kiri* (*Nacht und Nebel über Japan*, Nagisa Oshima, JP 1960), *Koshikei* (*Tod durch Erhängen*, Nagisa Oshima, JP 1968) oder *Nippon konchuki* (*Das Insektenweib*, Shohei Imamura, JP 1963) finden grosse Beachtung bei Filmfestivals in Europa und sind in der Heimat aufgrund ihrer politischen Allegorien oft heftig umstritten. Die jungen wilden Filmemacher wecken das Interesse am japanischen Film und auch Koji Wakamatsu hat daran seinen Anteil.

Eins vorweg: Koji Wakamatsu ist kein Unschuldslamm. Wenn man die japanische Filmgeschichte studiert, wird der Name Wakamatsu meist mit Kriminalität und Sex assoziiert. Kein Wunder, da Wakamatsu zeit seines Lebens knapp 100 Filme drehte, die grösstenteils Folter, Vergewaltigung und Demüti-

gung thematisierten. Seine Herangehensweise hatte dennoch enormen Einfluss auf ganze Generationen von Filmemachern und schlug nicht nur aufgrund der expliziten Inhalte hohe Wellen.

Geboren 1936 in der Präfektur Miyagi, arbeitet Wakamatsu zunächst auf dem Bau und landet schliesslich, als Geldeintreiber der Yakuza in Tokio, schon mit 17 Jahren im Gefängnis. Der harte Umgang in der Haftanstalt festigt seine linksradikalen, antiautoritären Ansichten und er schwört Rache am Staat.



Koji Wakamatsu, ein Enfant terrible des japanischen Kinos. Der Regisseur starb 2012, als er von einem Taxi angefahren wurde.

1963: Wakamatsu, inzwischen 22 Jahre alt, beschliesst, seine Rachepläne als Filmemacher auf der Leinwand zu realisieren. Die japanische Filmindustrie steckt gerade in grossen Schwierigkeiten. Das Fernsehen und die aufkommenden Proteste der Studentenbewegung verändern den Medienkonsum und die Kinosäle bleiben leer. Grosse Filmstudios wie Nikkatsu suchen händeringend nach neuen Ideen. Hier tritt Koji Wakamatsu auf die Bildfläche. Er nutzt die Gelegenheit und springt auf die Welle der sogenannten «Pinku Eiga» auf – Softpornos mit niedrigem Budget. Dieses Genre stellt für die finanziell angeschlagene Produktionsfirma ein geringes Risiko dar, auch wenn sich nur ein kleines Publikum dafür interessiert. Gleichzeitig bietet sich so für unbekannte Aspiranten wie Wakamatsu die Chance, erste Erfahrungen in der Filmbranche zu sammeln. Nikkatsu engagiert ihn für rund 20 «Pinkus». Wakamatsu nutzt die Freiheit, die ihm das Studio gibt, und beginnt politische Aussagen in seine Werke einzustreuen. Während die eingangs erwähnte «Japanese New Wave» über die europäische Festivallandschaft rollt und hochgelobt mit dem französischen Autorenkino Godards, Truffauts oder Rohmers verglichen wird, bleibt Wakamatus

Œuvre erst einmal unbeachtet. Von nationalen und internationalen Kritikern verschmäht, finden seine Filme erst spät nach ihrer Veröffentlichung den Weg in den öffentlichen Diskurs.

Eine Lüge verändert alles

Die Idee zu *Secrets Behind the Wall* entsteht bereits 1964. Wakamatsu ist gelangweilt von der Oberflächlichkeit seiner bisherigen Filme. Er kommt in Kontakt mit Leuten aus dem Umfeld von Regisseur Suzuki Seijun und Nagisa Oshima. Seijun, selbst als Regisseur für Nikkatsu tätig, ist gerade der aufkommende Star des japanischen Gangsterfilms. Durch Oshima entsteht der Kontakt zur Art Theatre Guild, einer Produktionsfirma, die den japanischen Autorenfilm vorantreibt. Nachdem zahlreiche Filmvorschläge abgelehnt werden, greift Wakamatsu zu drastischen Massnahmen und beschliesst kurzerhand sein Filmstudio zu belügen: «I thought: «Fuck these guys, I'll fool them!» I wrote a script with a bunch of naked chicks and people in love, stuff like that, and they were happy.»¹ Als er seinen Film finanziert bekommt, investiert er aber das Geld in die Produktion eines ganz anderen Stoffes: «Of course, I'd had a different shooting script ready. Once you start shooting, the film is yours. We shot the real secret acts within four walls [...]. This was the film, and there was nothing they could do about it.»² Als Nikkatsu den fertigen Film sieht, ist die Aufregung gross. Der Filmverleiher weigert sich *Secrets Behind the Wall* in die Kinos zu bringen.

Secrets Behind the Wall handelt von einem jungen Studenten, der bei seinen Eltern wohnt und für seine Abschlussprüfungen lernt. Er weiss aber, dass er mit hoher Wahrscheinlichkeit die Prüfungen nicht bestehen wird, und lenkt sich daher mit Pornografie ab. Im Zuge der Prokrastination findet er auch Gefallen daran, Frauen aus dem Nachbarhaus mit einem Fernglas zu beobachten. Als eines Tages seine Eltern aus dem Haus sind, vergewaltigt und tötet er seine Schwester. Danach klingelt er bei einer der ausgespähnten Nachbarinnen und schläft mit ihr. Während des, wohlgermerkt einvernehmlichen, Beischlafs greift der Junge nach einem Küchenmesser und ersticht die Frau.

Die Darstellung der Vergewaltigungs- und Mordszenen sind vordergründig der grösste Kritikpunkt der Studiobosse. Nur einige Jahre später aber sollte Nikkatsu selbst viel explizitere Filme produzieren. Auch wenn man sich Wakamatsus darauffolgende Werke *Yuke yuke nidome no shojo* (*Go, Go, Second Time Virgin*, JP 1969), *Taiji ga mitsuryo suru toki* (*The Embryo Hunts in Secret*, JP 1966) und *Okasareta hakui* (*Violated Angels*, JP 1967) anschaut, wirkt *Secrets Behind the Wall* vergleichsweise harmlos. Denn ähnlich wie in *foji no rirekisho* (*Resume of Love Affairs*, JP 1965) erzählt der Film von einem desillu-

sionierten Jugendlichen. Typisch für Wakamatsu ist hier die Kontextualisierung der Gewalt in einem breiten politischen Rahmen. Dabei gilt sein Interesse den Machtverhältnissen sowohl im Privaten, zwischen Mann und Frau, als auch im Öffentlichen, zwischen Staat und Bürger. Besonders in seinen ersten Independent-Produktionen gelingt Wakamatsu die richtige Mischung aus Exploitation und politischem Kommentar. Wohingegen er in den 1970er-Jahren eher zum banalen Sadismus tendiert (*Gomon hyakunen-shi* (*Torture Chronicles: 100 Years*, JP 1975)) und schliesslich gegen Ende seiner Karriere zum sozialen Realismus zurückkehrt (*Jitsuroku Rengo Sekigun: Asama sanso e no michi* (*United Red Army*, JP 2007)). Er stilisiert Frauen dabei immer als Opfer männlicher Machtansprüche. Seine Sturm-und-Drang-Phase sind die 1960er-Jahre mit teilweise acht Produktionen pro Jahr. Als 1972 die politische Linke in Japan durch den Asama-Sanso-Vorfall³ ins Visier der Justiz gerät, Hausdurchsuchungen und Verhaftungen durchgeführt werden, bricht bei Wakamatsu eine Phase der Neuorientierung an. In dieser Zeit geht seine Produktivität deutlich zurück und er meldet sich erst Anfang der 1980er-Jahre mit *Mizu no nai puuru* (*A Pool Without Water*, JP 1982), einem weniger politischen Stoff, zurück.



Atomkrieg, Stalin, Ausweglosigkeit und Lust. Wakamatsu assoziiert in *Secrets Behind the Wall* die Symbole der Studentenbewegung mit den gescheiterten Existenzen seiner Charaktere.

Mitte der 1960er-Jahre ist der Regisseur nur ein unentdeckter Teil der japanischen Filmbewegung und legt mit *Secrets Behind the Wall* die erste Provokation gegenüber den etablierten heimischen Filmstudios vor. Wakamatsu befördert sich damit selbst aus dem erlesenen Kreis der Gönner und Förderer heraus. Sein geächteter Film findet aber dennoch einen Weg in die grosse weite Welt. Ganz gegen den Willen seiner früheren Bosse.

Wakamatsu scheint zunächst ein Aussenseiter zu bleiben. *Secrets Behind the Wall* wird zwar schliesslich in Japan veröffentlicht, jedoch bemüht sich Nikkatsu darum, den Vertrieb möglichst überschaubar zu halten. Denn nach den Erfahrungen, die man mit Tetsuji Takechis *Kuroi Yuki* (*Black Snow*, JP 1965) gemacht hatte, fürchtet man sich vor einer gesellschaftlichen Empörungswelle und gerichtlichen Klagen, die das Studio zuvor Reputation und Geld gekostet hatten.

Das Schicksal ändert sich aber, als 1965 völlig unerwartet *Secrets Behind the Wall* für das renommierte Berlin Film Festival ausgewählt wird. Die Nominierung erfolgt ohne die Zustimmung der Motion Pictures Association of Japan (Eiren) und katapultiert Wakamatsu plötzlich auf die Weltbühne:

[...] A German guy named Dolman was looking for films for the Berlin Film Festival, and he saw my picture. He said that he really wanted it for the festival. Would I submit it? I said yes and got the distributor off my back. So, the film was sent to Berlin.⁴

Die JMPA, ein Verbund der japanischen Produzenten der grossen Studios, hatte zuvor erfolglos versucht, Filme in das Programm der Berlinale zu bringen (etwa *Heitai yakuza* (*The Hoodlum Soldier*, Yasuzo Masumura, JP 1965)). Das Gremium in Berlin war so beeindruckt von der Schonungslosigkeit des Films und fällte seine Entscheidung ohne Rücksprache mit der JMPA. Ein Novum.

Warum trifft das Filmfestival diese folgenschwere Entscheidung? 1965 befindet sich die Berlinale in einer Umbruchphase. Auf Grund heftiger Kritik der Fachpresse an der Qualität der Filme des vorangegangenen Wettbewerbs ändert das Festival sein Auswahlverfahren. Der bislang entscheidende Beirat, bestehend überwiegend aus politischen Vertretern, wird um ein zusätzliches Gremium von fünf Filmkritikern erweitert. Darüber hinaus teilt die Festivalleitung unter der Führung von Alfred Bauer das Programm in drei Teile. Neben dem üblichen Wettbewerb, gekrönt von der Verleihung des Goldenen und des Silbernen Bären, zeigt man ab 1965 auch Filme, die bereits auf anderen Filmfestivals gelaufen sind und daher ausser Konkurrenz laufen, sowie kommerzielle Filme in der sogenannten «Repräsentationsschau».

Japanische Filme sind bei der Berlinale stets gut vertreten. 1963 gewinnt *Bushido zankoku monogatari* (*Bushido – Sie lieben und sie töten*, JP 1963) von Imai Tadashi den Goldenen Bären und 1962 geht der Silberne Bär an Hidari Sachiko für ihre Schauspielleistung in Shohei Imamura's *The Insect Woman*. Die Kombination aus dem Druck, unbedingt einen japanischen Film im Programm

haben zu müssen, und den bereits abgelehnten Vorschlägen, die vom japanischen Produzentenverband offiziell eingereicht wurden, lässt dem Beirat und der Kritikerjury nicht mehr viel Spielraum. Als schliesslich *Secrets Behind the Wall* als offizieller japanischer Wettbewerbsbeitrag feststeht, entscheidet man sich damit für einen unkonventionellen, teilweise unausgereiften Film. Man stimmt gegen Mittelmass und, wie sich im Folgenden herausstellt, für einen Skandal.

Die «nationale Schande»

Im Vorfeld der Filmvorführung spricht sich der japanische Produzentenverband gegen die Aufnahme von *Secrets Behind the Wall* in den Wettbewerb auf. Ihn stört dabei insbesondere die repräsentative Funktion des Films als «japanischen Beitrag». Der Verband wendet sich an das japanische Aussenministerium, welches dem Tenor zustimmt und die Vorführung des Films als eine Gefährdung für die bislang guten diplomatischen Beziehungen zwischen Deutschland und Japan missbilligt. Kusakabe Hisashiburo, japanisches Mitglied der Wettbewerbsjury und Filmkritiker der *Maimichi Shinbun*, bezeichnet *Secrets Behind the Wall* sogar als «nationale Schande».⁵ Für ihn, und viele andere Japaner, ist vor allem der Handlungsort des Films ein Kritikpunkt. Die Gewalt- und Sexorgien passieren inmitten der neu errichteten Wohnsiedlungen («Danchi»). Geplant und erbaut für die Olympischen Sommerspiele 1964 in Tokyo, symbolisieren diese Blockbauten das moderne Japan. Der Wiederaufbau und das Wirtschaftswunder der Nachkriegszeit manifestieren sich in ihnen. Die Grausamkeiten unmittelbar innerhalb dieser Wände spielen zu lassen, sehen viele als einen direkten Angriff auf die neu gewonnene Identität Japans und als Gefährdung des internationalen Ansehens. Die japanische Regierung befürchtet, dass ein falsches Bild von Japan vermittelt werde. Wakamatus Werk deutet den positiven Modernismus, den die Danchi symbolisieren sollen, um und konnotiert sie als etwas Negatives. Sie sind nicht Produkt, sondern Symptom des Hochmodernismus.

Welche stilistischen Mittel nutzt der Regisseur, die eine solche Lesart ermöglichen? *Secrets Behind the Wall* präsentiert sich in einem modernistischen Gewand, mit Referenzen an den französischen Avantgardisten Alain Resnais (*Hiroshima, mon amour*, FR 1959). Die in Schwarz und Weiss gehaltenen Aufnahmen erzeugen einen klaustrophobischen Raum, in dem jede Form von Individualismus gleichgeschaltet ist. Wakamatsu fokussiert sich auf die Nachbarin und Hausfrau Nobuko. Sie wird zum Objekt, an dem der junge Student Makoto seine Gewalt und Frustration auslassen kann. Hier zeigt sich ein typisches Motiv Wakamatus: der Mann, der die Welt hasst, und die Frau, an der dieser Hass ausgelassen wird. Der Gewalt geht meist, wie in diesem Fall auch, eine Phase

des Voyeurismus voran. Die Nachbarschaft ist dabei ein beliebtes Umfeld. Das Eindringen des Fremden in den scheinbar sicheren Raum der Wohnung vermittelt ein Gefühl der Unsicherheit. Das Motiv des Eindringlings greift Wakamatsu erneut in späteren Werken wie beispielsweise *A Pool Without Water* auf.

«It's the fault of these walls», gesteht Makoto, kurz bevor er die Nachbarin umbringt. Im Film, der ausschliesslich in den Räumen des Wohnblocks spielt, fällt dabei immer wieder die Referenz auf die Umgebung. An einer anderen Stelle äussert sich Nobuko: «I want to get out of here.» Woraufhin ihr Geliebter entgegnet: «And go where? It's the same small room and walls all-over Japan.» Darin zeigt sich eine Hoffnungslosigkeit verbunden mit dem Gefühl der Gefangenschaft. Wie viele andere Filmemacher dieser Epoche zeigt Wakamatsu eine Generation, die unter der Urbanisierung leidet. Die Kollektivierung des Individuums und das Einpfuschen in austauschbare Wohnkasernen drücken allen Bewohnern aufs Gemüt. Makoto, zusätzlich gekränkt durch das Scheitern in der Schulprüfung, reagiert darauf mit Vergewaltigung und Mord. Wakamatsu stellt das Handeln seines Protagonisten als logische Konsequenz der, von der japanischen Regierung als Modernismus gefeierten, Umgebung dar.



Die Gewalt- und Sexorgien in *Secrets Behind the Wall* geschehen inmitten der neu errichteten Wohnsiedlungen (Danchi).

Das Konzept, dessen er sich bedient, lässt sich zurückführen auf Masao Adachis «Landscape Theory». ⁶ Masao Adachi, später selbst Filmemacher, war Drehbuchautor für Koji Wakamatsu und sehr gut darin, den Zuschauer dazu zu bringen, mit einem Spiel von Einbeziehung und Distanz die eigene Haltung zum Film zu hinterfragen. In Anlehnung an den brechtschen Verfremdungseffekt besagt die Landscape Theory, dass die nicht lebendige Umgebung eine eigenständige

Rolle bekommt. Der Film bildet sie ab, aber es obliegt dem Zuschauer, diese Rolle zu erkennen und zu besetzen. Die Bilder der urbanen Einöden, in gleicher Art auch in späteren Wakamatsu Filmen zu sehen (*Go, Go, Second Time Virgin* und *Shinjuku maddo / Shinjuku Mad*, JP 1970), dienen als Projektionsfläche für die Entfremdung der Bewohner. Gleich die ersten Sequenzen des Films, die sorgsam inszenierten Aussenaufnahmen der Gebäudekomplexe, stellen dies unter Beweis. Mensch und Umgebung werden hier von Anfang an in ein Verhältnis zu einander gesetzt.

Die Geschichte über häusliche Gewalt in der neuen japanischen Wohlstandsgesellschaft beschränkt sich aber nicht nur auf die Allegorie zwischen Staat und Individuum. *Secrets Behind the Wall* rechnet auch mit der gescheiterten Studentenrevolution ab, als dessen Teil sich der linksradikal geprägte Wakamatsu versteht. So zeigt der Film beispielsweise eine Liebesszene mit einem Mann, dessen Körper gezeichnet ist von den Spuren der Atombombe in Hiroshima. Ein grosses Mal ist auf seinem Rücken zu sehen. Prominent im Sujet platziert ist ein Porträt von Stalin an der Wand im Hintergrund. Atomkrieg, Stalin, Ausweglosigkeit und Lust. Wakamatsu assoziiert die Symbole der Studentenbewegung mit den gescheiterten Existenzen seiner Charaktere und beraubt sie damit ihrer Bedeutung. Die Tiefenschärfe der Sequenz erzeugt einen ikonoklastischen Humor, der die einst bedeutungsvollen Werte des Stalinismus durch die Konfrontation mit der Realität entleert.

Späte Versöhnung

Secrets Behind the Wall fällt bei einem Grossteil des Fach- und Laienpublikums der Berlinale durch. Einige Zuschauer verlassen den Kinosaal sogar noch während der Vorstellung. Der eigentliche Skandal beschäftigt die Presse noch circa zwei Wochen. Der Berliner Kultursenator Werner Stein entschuldigt sich im Nachhinein beim japanischen Produzentenverband und spricht von einem Missverständnis. Die JMPA boykottiert das Festival nichtsdestotrotz in den folgenden beiden Jahren. Im Wettbewerb setzt sich Jean-Luc Godards *Alphaville, une étrange aventure de Lemmy Caution* (FR 1965) durch und die Jury unterstreicht damit die neue Linie des Festivals, von nun an auch kritische Filme zuzulassen. Für Wakamatsu ist die Vorführung dennoch ein Erfolg. Der Medienrummel macht ihn zur Bekanntheit und zum *enfant terrible*. Bekannte Persönlichkeiten der politischen Linken stellen sich hinter ihn. Wakamatsu kann danach nicht mehr für Nikkatsu arbeiten, gründet aber mit Wakamatsu Productions seine eigene Produktionsfirma, der sich sehr bald viele junge Filmemacher, unter anderem Masao Adachi, anschliessen. Ein wichtiger Moment

für das japanische Independent-Kino und ein entscheidendes Zeichen für die Freiheit der Kunst:

The effect on film production of Wakamatsu's showing at the festival was to strengthen his position as an outlaw filmmaker and to establish a bargaining position for independent filmmakers, including channels for distribution and collaboration, outside the purview of the self-censorship of the Eiren group.⁷

Wakamatsu wird von nun als Teil der (Japanese New Wave) auch im Ausland wahrgenommen. Im Folgejahr ist er mit *The Embryo Hunts in Secret* auf dem Knokke-Le-Zoute Experimental Film Festival in Belgien eingeladen. 1971 besucht er zusammen mit Nagisa Oshima das Filmfestival in Cannes, bei dem seine beiden Filme *Violated Angels* und *Seizoku: Sex Jack (Sex Jack, JP 1970)* gezeigt werden. Man kann daher mit Recht behaupten, dass der Skandal auf der Berlinale 1965 den internationalen Durchbruch für Wakamatsu bedeutete. Viele, die seine Filme zerrissen hatten, loben plötzlich den Mut des vormals Geächteten. Wakamatsu beschreibt dies mit den treffenden Worten: «A lot of people were criticizing the shit out of my movies. But, for the most part, five years or so after each release, people would sing praises of those same films.»⁸

Im Jahr 2008 findet Wakamatsu auch seinen Frieden mit der Berlinale, als diese ihm für *United Red Army* den Preis der unabhängigen Jury verleiht. Die Festivalleitung nutzt die Anwesenheit des Regisseurs, um einige ausgewählte Frühwerke zu präsentieren. Natürlich ist auch *Secrets Behind the Wall* dabei. Der Aufschrei der japanischen Regierung bleibt diesmal aus.

1 Chris Desjardins, *Outlaw Masters of Japanese Film*, New York 2005, S. 180.

2 Desjardins (wie Anm. 1), S. 180–181.

3 Der Asama-Sanso-Zwischenfall beschreibt eine zehntägige Geiselnahme im Februar 1972, durchgeführt von der linksradikalen United Red Army in einer Hütte auf dem Berg Asama. Der Tod zweier Polizisten im Zuge der Geiselnahme und die intensive mediale Berichterstattung der Ereignisse führten zu einem Stimmungswandel in der Bevölkerung, die sich von der politischen Linken ab diesem Zeitpunkt zunehmend distanzierte. Mehr dazu: Igarashi Yoshikuni, «Dead Bodies and Living Guns: The United Red Army and Its Deadly Pursuit of Revolution, 1971–1972», in: *Japanese Studies 1 (Volume 27/2, 2007)*, S. 119–137.

4 Desjardins (wie Anm. 1), S. 181.

5 Alexander Zahltén, *The End of Japanese Cinema: Industrial Genres, National Times, and Media Ecologies*, Durham 2017, S. 75.

6 Vgl. Julian Ross, «Ethics of the Landscape Shot: AKA Serial Killer and James Benning's Portraits of Criminals» in: Tiago de Luca, *Slow Cinema*, Edinburgh 2016, S. 261–272.

7 Anne McKnight, «The Wages of Affluence: The High-Rise Housewife in Japanese Sex Films», in: *Camera Obscura 79 (Volume 27/1, 2012)*, S. 5–8.

8 Desjardins (wie Anm. 1), S. 181.

KRISZTINA KOVACS GASPAR NOÉ — ENVERS ET CONTRE TOUT/TOUS

«À ceux qui nous ont faits et qui ne sont plus». Voici la dédicace du dernier long métrage de Gaspar Noé, *Climax* (FR, 2018), si on ne compte pas *Lux Aeterna* (FR 2019), moyen métrage présenté à Cannes en mai 2019. Une dédicace nourrie d'influences ciné et visuelles faisant référence à ses prédécesseurs disparus: sa famille, ses ancêtres et ses réalisateurs préférés. Le réalisateur franco-argentin demeure un esprit inclassable du cinéma contemporain français. Chacun de ses films constitue un événement, traumatisant et/ou édifiant, et cette interaction est un souci primordial de son travail de réalisateur. Il surprend, interroge au plus profond de la chair et des valeurs, tout en restant fidèle à lui-même via la production d'un ciné d'inspiration largement autobiographique. On le ressentira très clairement dans *Love* (FR 2015), critiqué pour son manque de subtilité mais surtout pour son nombrilisme (d'autres diront: une vérité trop crue à accepter). Certains spectateurs auront l'impression que *Love* est trop éloigné de la vision du cinéma de Noé pour être sincère, qu'il s'y justifie, ce qui entache la spontanéité du film. *Love* reste peut-être son film le plus abordable et le plus populaire, avec une poésie différente de ses autres œuvres sans aucun doute plus abrasives et davantage nourries de sa philosophie.

Récemment, Noé a affirmé dans une interview avec le réalisateur Jan Kounen, tirée des bonus du DVD de *Climax*, qu'il exécutait bien des compilations de ses films (en reprenant certains thèmes), mais que le principal était de fournir l'effort de «ramener un élément nouveau dans ce que tu sais faire». En effet, en fil rouge de son œuvre, on retrouve sa fascination pour les thèmes immuables de la vie, de la mort, du sexe, et du rapport à la famille (souvent trouble, comme dans *Carne*, FR 1991), aux autres (*Seul contre tous*, FR 1998), mais aussi à la dépendance et à la spiritualité. Un rapport qui passe obligatoirement

par la transgression: le viol, l'inceste, les drogues; notamment dans *Irréversible* (FR 2002) et *Enter the Void* (FR 2010). Illustrons ce propos par *Climax*, tourné en deux semaines avec des acteurs quasi inconnus, et par *Irréversible*, au scénario labyrinthique avec le couple star Cassel-Bellucci. En apparence différents, ils présentent pourtant énormément de similitudes, tant sur le plan thématique que photographique/filmique. Des topics fondamentaux de la vision de ciné de Noé y sont présents. On peut cependant contraster leur réception à Cannes. *Irréversible* en Compétition en 2002 aura provoqué la sortie de plusieurs dizaines de personnes, alors que *Climax* présenté en 2018 à la Quinzaine des réalisateurs, sensiblement moins. Pourtant, même procédés techniques: générique avec typo personnalisée, photographie impeccable, caméra aérienne, plan(s) séquence(s), narration hachée, musique assourdissante et constante. Comment expliquer ce revirement de la part du public? Se serait-on habitué à la violence des images au cinéma? Connaît-on mieux Noé? Et même: quand tout aura été filmé, Noé arrivera-t-il encore à choquer?

Irréversible réalité

Comment écrire à propos d'un film réalisé il y a dix-sept ans, mais qui s'est directement imposé dans les esprits comme un des films français les plus choquants et les plus violents de tous les temps? On peine à oublier le fameux massacre crânien dans *Irréversible*, immortalisé par une caméra fixe, tout autant que le couloir rouge où se produit durant neuf minutes l'insoutenable scène de viol. Le cocktail ciné de Gaspar Noé semble être un sempiternel mélange de violence, de sexe et de drogues. Au-delà de ces topics rabâchés à propos de son œuvre, on peut y voir une étude philosophique du temps destructeur et l'évocation symbolique de la régénération. *Irréversible* illustre avec brio et puissance la nature destructrice des événements et leur tragique irrévocabilité. Qualifié de nauséabond, de répulsif et de sadique à sa sortie, le scénario montre comment, suite au viol de sa femme, Marcus, accompagné de son meilleur ami Pierre, tente de retrouver le coupable dans un Paris glauque.

Le cinéaste franco-argentin, fils du peintre néo-figuratif Luis Felipe Noé, a accordé une interview assez punk au média français Konbini en juin 2015, dans laquelle il s'explique sur les plus grands thèmes de son cinéma, avant la sortie de son quatrième long métrage, *Love*. Sans plus de détours, on l'interroge sur la séquence du meurtre à l'extincteur dans *Irréversible* (2002). Un gros plan qui reste une référence dans le cinéma indépendant et borderline gore. Cet extrait aura autant de répercussions (ou presque) que la scène de viol qui y figure. Expliquons-nous. Au début d'*Irréversible*, on assiste à l'agonie lente et doulou-

reuse d'un homme dans une backroom sordide d'un club BDSM: son visage est entièrement explosé par les coups d'extincteur portés par le personnage enragé d'Albert Dupontel (Pierre). On a pu le deviner: Noé chérit sa liberté d'action derrière la caméra, il peine à s'habituer à un scénario construit. Au cinéma d'auteur et à des dialogues composés, il préfère le film d'horreur, à la puissance visuelle décuplée. Vouloir communiquer cet impact graphique à corps perdu, c'est peut-être la plus grande force de son cinéma, mais celle aussi qui semble le plus incommoder à chaque nouveau film. Le réalisateur dit vouloir jouer avec le langage cinématographique habituel: il faut alimenter l'intérêt du public, son empathie. Pour faire ressentir une émotion, il faut surdoser, montrer la violence parce que les gens savent que c'est «pour du faux», une illusion propre au cinéma.

Narration discontinue et espace-temps

Irréversible, filmé en treize séquences dont six longs plans-séquences, est monté en ordre antéchronologique. En commençant par la triste fin des événements puis en remontant leur cours vers un bonheur perdu, le montage semble offrir un faux happy end. Toutefois, l'inversion de la chronologie la rend irrationnelle, car la logique voudrait qu'elle corresponde au début du film. La structure est là pour faire ressentir le vertige de l'horreur, le poids du temps et du drame qui s'est tramé. Les crédits fluos sur fond noir ouvrent le film et défilent à l'envers (typographié IRRÉVERSIBLE sur les affiches), les lettres tournent alors sur elles-mêmes, sur un fond musical solennel, affublé du proverbe épique «tempus edax rerum» (traduction: Le Temps dévore tout). Le début du film voit un vieil homme intoxiqué annoncer prophétiquement «qu'il n'y a pas de méfait, rien que des faits», et «qu'il faut continuer à se battre et à vivre». Ceux qui ont vu *Seul contre tous* (Noé, FR 1998) reconnaîtront Philippe Nahon. Dans *Irréversible*, en homme brisé, il ne fait qu'une courte apparition, presque prophétique par ses paroles. Un clin d'œil de Noé à son film précédent, *Seul contre tous*, qui se concentre sur le quotidien de Nahon, propriétaire d'une boucherie chevaline dans une banlieue française glauque dont il n'arrivera jamais à s'extraire. Nous sommes confrontés à sa colère, son racisme, et à sa relation trouble et incestueuse avec sa fille unique. L'inceste, sous diverses formes, reviendra, présente dans *Climax* (Noé, FR 2018) et surtout dans *Enter the Void* (Noé, FR 2010) entre Oscar et Linda, un amour fraternel qui se poursuivra jusqu'après la mort à travers l'esprit d'Oscar.

Faisant le lien entre les séquences par un fade in/out, la caméra d'*Irréversible* – véritable narratrice omnisciente – est montée soit sur une grue

(plan d'ensemble du club, vu de l'extérieur; plan du parc verdoyant à la fin), soit en plan fixe afin de cadrer les faits. Il s'agit de poser un cadre concret. Autrement, dans la plupart des scènes d'action, elle est libre, déstructurée, et projette le spectateur dans la confusion et le désordre tant émotionnel que physique du récit. Un procédé qu'on retrouvera également dans *Enter the Void*, encore plus poussée, pour retransmettre en POV ce que l'âme d'Oscar perçoit, autant après sa mort, planant au-dessus de Tokyo, que durant sa vie terrestre, ses hallucinations sous DMT et ses souvenirs d'enfance. Le spectateur est immergé dans un monde de bruit et de fureur, privé de tout dialogue, de tout repère visuel, uniquement transporté par une rage vengeresse palpable en «crescendo». Face à l'animalité des images, on peut à peine commencer à comprendre l'inexplicable, au fur et à mesure que les séquences dévoilent les événements qui ont eu lieu en amont de l'agression d'Alex (Monica Bellucci). Par deux fois, son personnage annonce les faits. Elle dit, outre avoir fait un rêve d'un tunnel rouge cassé en deux, lire un livre qu'on la voit lire au plan final du film (*An experiment with time* de J. W. Dunne). Selon l'ouvrage, explique-t-elle à Pierre et Marcus, «le futur est déjà écrit, tout est là, dans les rêves». Le motif du livre comme guide des vivants sera repris dans le prochain film de Noé, *Enter the Void*, où Oscar, le protagoniste principal lit le Livre Tibétain de la vie et de la mort qui présage l'immortalité de son âme après s'être délogée de sa dépouille mortelle. Les prémonitions d'Alex dans *Irréversible* font l'ossature de l'œuvre de Noé et le rythme.

L'esthétique de Noé

Le film *Irréversible* ne dure d'ailleurs que 96 minutes mais les plans sont tellement chargés de symbolisme et d'émotions que l'œuvre, forte de sa structure en boucle réversible, paraît retracer un drame infini dont le public demeure prisonnier. Le spectateur passe par les rôles de témoin d'une violence inouïe, observateur de la douleur et voyeur. Les infernales lumières rougeâtres, ainsi que les nombreux flashes stroboscopiques contribuent autant que la bande son à donner corps à un récit de vengeance aveugle et à une épaisse ambiance malsaine. La couleur rouge, symbole ambigu de la violence et de l'amour, domine dans chaque scène d'agression ou de meurtre. Lors de la scène de viol, le rouge omniprésent, tranche avec le blanc de la robe d'Alex, accentuant ainsi l'amour violent et meurtrier. Le jaune orangé colore quant à lui les scènes d'amour et de sérénité. *Climax* offre énormément de plans rouges lors des scènes de délire et de violence. Parallèlement à une musique originale composée par Bangalter, les trente premières minutes du film sont accompagnées d'un bruit de fond

d'une fréquence de 27 Hz⁴ (basse fréquence proche d'un infrason), aussi utilisé par la police pour calmer les émeutiers. Difficilement audible, il peut être ressenti et provoquer nausées et vertiges. La basse fréquence contribue à modeler une tension palpable. Graphiquement, l'admiration de Noé pour Kubrick, et tout particulièrement *2001: Odyssée de l'espace* (Stanley Kubrick, UK 1968), transparait autant dans les couleurs vertigineuses que dans la musique (la 7e Symphonie de Beethoven est aussi utilisée dans le film culte) et même sous forme de poster dans la chambre du couple. L'affiche, qui représente un fœtus, apparaît encore comme un symbole cyclique de (re)naissance et de régénération, donc de maternité.

Le réalisateur reste fidèle à lui-même dans *Climax* (notamment pour le montage et les mouvements de caméra), tout en ajoutant une sensible touche d'humour et d'absurde assez surprenantes à un récit cauchemardesque inspiré de faits réels survenus pendant l'hiver 1996 en France. Noé relève le défi de filmer la violence et la souffrance d'un autre point de vue, cette fois par le médium de la danse. Des mouvements archi-chorégraphiés, des gestes mesurés pour une expression du viscéral. À l'avant-première suisse en juin 2018 à laquelle il n'a pu assister que par appel vidéo en direct, il est tout sourires et taquin. Il est accueilli en véritable rock star par les cris et applaudissements d'un public assez jeune, avides de découvrir son film, tourné en 15 jours et présenté à la quinzaine des réalisateurs le mois d'avant à Cannes¹. Via l'appel vidéo, Noé nous explique qu'il a eu l'idée de filmer une troupe de danseurs parisiens des banlieues, pratiquant le voguing² lorsqu'il était à un «ball» (un bal de voguing) organisé par des troupes parisiennes, dont Kiddy Smile, acteur dans *Climax*, DJ et artiste hip-hop militant pour les droits LGBT, fait partie³. Avec beaucoup d'humour, Noé nous souhaite une bonne projection, une «belle expérience» et espère vraiment que «personne ne sortira de la salle avant la fin»⁴ même si il répète que c'est à son avis, son film le plus mesuré car «il a décidé de ne pas montrer de pénis dedans». Rires. Une forme de compromis.

Nostalgie 90's et VHS

L'intrigue du film est simpliste. Une troupe de danseurs urbains fête la fin d'un stage, et quelqu'un met du LSD dans la sangria, à leurs dépens. S'ensuivent hallucinations, délires, crises d'épilepsie et situations improbables et fâcheuses que chacun vit différemment. Leur esprit devient paradis ou enfer et les confronte à leurs névroses et leurs psychoses pendant une longue nuit. La connaissance de soi, l'expérience par la transgression, encore une fois. Nous rencontrons le groupe de danse par les vidéos de casting spontanées, non dénudées d'humour,

qui ouvrent le film. «Crois-tu au Paradis?» «Oui. Parce que je veux y croire» ou encore «J'ai quitté Berlin car il y avait trop de drogues, mon ex-coloc prenait de l'acide par les yeux, c'était trop nul.» Il y a aussi une lecture parallèle du sort de ces individus, enfermés dans une salle des fêtes glauque, qui ne vivent que dans et par leur corps, et pour lesquels s'échapper psychologiquement est douloureux, voire inconcevable. Noé pousse souvent des appels à voir autrement et à penser à l'au-delà, à une autre division du temps. Il faut souligner que les vidéos de casting sont projetées au centre de l'écran encadrées dans une bibliothèque et bordées de VHS à la typo reconstituée par T. Kan, le graphiste collaborant avec Noé depuis plusieurs années. On y retrouve les références cultes du réalisateur: Zulawski, Kubrick, des films d'horreur, Fassbinder.

Climax, en huis clos, est scindé en deux actes. On nous offre plusieurs versions, deux facettes de la vie comme si l'une était «la joie de vivre» et la deuxième «l'enfer de la réalité». Le film s'ouvre dans une insouciance festive: une chorégraphie hallucinatoire de 10 minutes (sur un remix de Cerrone, le culte «Supernature») en plan continu dont aérien, puis bascule fatalement. On reconnaît aussi la familière division du film en chapitres avec les citations en typographie épaisse, imposante («Naître et mourir sont des expériences extraordinaires. La vie est un plaisir fugace.»). Ces phrases, comme des sentences, prédisent le sort des protagonistes du film, et définissent ce qui va suivre. Une segmentation discontinuée du récit opérée dans *Irréversible*, et dans *Love* également. Le mot expérience pour parler de son travail prend encore une fois tout son sens lors du visionnage de *Climax*. Les infernales lumières rougeâtres, la caméra en tourbillon, le cadrage cru et les plans aériens évoquent *Irréversible*. Il faut mentionner la musique du film, un mélange de classiques électro, techno et de funk; et de nouveaux morceaux composés pour le film par Thomas Bangalter (la moitié de *Daft Punk* avait aussi composé pour *Irréversible*) qui se marie parfaitement aux images, véritable ciment d'ambiance. *Climax* reste une comédie musicale d'horreur et le titre semble faire référence au point culminant, qu'il soit de l'horreur, d'une représentation artistique ou du plaisir sexuel. La bande son est primordiale chez Noé, qui choisit minutieusement les morceaux afin qu'ils épousent parfaitement l'image. Dans *Climax*, il n'y a presque aucun instant sans musique, qu'elle soit en fond, ou mise à l'avant pour accompagner les sentiments des personnages. *Windowlicker* d'Aphex Twin qui résonne au plus haut du trip collectif est là pour faire ressentir au spectateur le point maximal de l'horreur et de l'exacerber. Le doux et mélancolique *Angie* des Rolling Stones, survient, salvateur, après la tempête, comme une plainte, un constat triste de la fête.

Le public reste absorbé et évidemment horrifié pendant la plus grande partie du film, mais quelques rires nerveux s'élèvent dans la salle. Il faut dire qu'il y a aussi énormément d'humour noir et d'absurde à voir ces personnages qui se

débatte vainement contre une force immatérielle, invitée par la fête et le désir de démesure, qui prend possession de leur esprit et de leurs corps. Un parallèle intéressant avec la danse (vitale), la mesure du geste et la précision jusque dans l'agression et la panique. Une démarche similaire à celle entreprise dans *Irréversible*, résultant en une œuvre franche, physique, une danse tribale voguant entre le profane et le spirituel.

Metteur en scène impulsif et cru, le travail de Gaspar Noé n'en est pas moins captivant. Il mène depuis la fin des années nonante une croisade contre les convenances cinématographiques et cherche incessamment un compromis entre film narratif et film hallucinatoire, en ayant recours à l'expérimental (3D). Dans un paysage cinématographique français de plus en plus prudent, répétitif et cloisonné, il reste authentique dans sa façon de filmer et défend avec franchise la richesse de sa démarche artistique. Alors Noé arrivera-t-il encore à choquer? Ou a-t-il trop habitué son public à son propos, le rendant plus émoussé? Par sa soif de renouveler ses techniques filmiques, de changer de genre, de collaborer avec des acteurs rares et talentueux, on ne peut nullement lui reprocher d'avoir bridé son élan et de s'être embourbé dans les mêmes tropes. Sans doute que le public, de plus en plus jeune et curieux, davantage exposé à l'actualité d'une violence banalisée, toujours plus connecté, ne cherche qu'à comprendre sa démarche et à admirer son travail pour ce qu'il est intrinsèquement: nourri de références cinématographiques, profondément humain et introspectif.

-
- 1 Rappelons que la Quinzaine des Réalisateurs est non compétitive, mais que le film a remporté l'Art Cinema Award en mai 2018.
 - 2 Apparue dans les années 1970 parmi la communauté transgenre et gay des afro et latino-américains, le voguing est caractérisé par la pose-mannequin, telle que pratiquée dans le magazine américain *Vogue* durant les années 1960 et lors des défilés de mode, intégrée avec des mouvements angulaires, linéaires et rigides du corps, des bras et des jambes. Ces équipes se retrouvent, et s'affrontent en chorégraphie, lors d'événements, les «balls» (anglais) ou «balls de voguing». Dans les années 1990, le voguing est connu pour avoir inspiré le titre *Vogue* de Madonna.
 - 3 Vous pouvez voir ses vidéos et ses interviews engagées en faveur de la politique LGBT et contre les discriminations, pour notamment le *Grand Journal*.
 - 4 Inside joke: les projections cannoises des films de Noé sont souvent très vite désertées dû à la violence visuelle de ses œuvres.
-



Momentaufnahme von Stéphane Mitchell, Co-Präsidentin von SWAN

Tomboy de Céline Sciamma (FR 2011)

Le second long-métrage de la réalisatrice française Céline Sciamma crée le scandale. Des associations de parents boycottent les projections sur Arte et au sein du programme national École et Cinéma de cette *oeuvre* qui ferait le prosélytisme de la «théorie du genre». En racontant l'été de Laure, qui, prise pour un garçon, se fait passer pour Michaël, Sciamma déchaîne les foudres. Certains y lisent un essai sur l'homosexualité enfantine, d'autres une apologie de la dysphorie de genre. Sciamma, elle, déclare vouloir traiter de l'enfance, période clé des questionnements sur l'identité. Ce que *Tomboy* interroge, c'est surtout la notion de gravité de la fluidité du genre. Laure/Michaël joue: sous son speedo, son faux pénis est en pâte à modeler... verte. Au contraire d'une identité qui se forgerait linéairement et unilatéralement, il s'agirait plutôt d'un «féminin» complexe et multiple, non cadré, qui s'amuse en adoptant plusieurs formes. En offrant la possibilité au spectateur de questionner son propre regard sur les «filles» au cinéma, Sciamma ouvre la porte vers une universalité de l'histoire de jeune fille.

CHRISTIAN ALEXIUS ANGRIFF DER SKORPIONE — *L'ÂGE D'OR* VON LUIS BUÑUEL UND SALVADOR DALÍ

Aus nichtigem Grund erschießt ein Vater seinen Sohn mit einem Jagdgewehr. Zuvor hatte der Junge ihm zum Scherz die Zigarette aus der Hand geschlagen, was der Wildhüter gleich mit zwei Schüssen quittiert – den zweiten auf seinen Sohn abfeuernd, als dieser bereits niedergestreckt auf dem Boden liegt. Keinerlei Zeichen der Reue lassen sich in seinem Gesicht ausmachen und auch die abendliche Gesellschaft am Hof des Marquis von X, auf dessen Anwesen sich der Vorfall ereignet, zeigt sich unbeeindruckt vom Tod des Jungen durch seines Vaters Hand. Es sind Szenen wie diese, die *L'âge d'or* (*Das goldene Zeitalter*, FR 1930) von Luis Buñuel und Salvador Dalí zu einem der grössten Aufreger und Skandalfilme in der Geschichte des Kinos haben werden lassen. Nur wenige Tage nach seiner ersten öffentlichen Aufführung Ende November 1930 wurde der Kinosaal des Studio 28 am 3. Dezember im Montmartre während einer Vorführung des Films gestürmt. Von militanten Rechten und Antisemiten der Liges des Patriotes und Ligue Anti-Juive, für die er einen Angriff auf all das darstellte, was ihnen heilig war: Religion, Familie, Vaterland. Sie bewarfen die Leinwand mit Tinte, zündeten Rauchbomben, um die Zuschauer_innen aus dem Kinosaal zu vertreiben, und zerstörten eine Ausstellung surrealistischer Gemälde im Foyer des Kinos. Der Vorfall machte *L'âge d'or* zu einem Politikum und liess ihm eine erhöhte Aufmerksamkeit in der französischen Presse zukommen, bis er weniger als 14 Tage später schliesslich von der Zensur verboten und die Beschlagnahmung aller existierender Kopien des Films angeordnet wurde. Begründung: Es handle sich um kommunistische Propaganda.

Es sind nur wenige Filme, die André Breton und Paul Éluard in ihrem *Dictionnaire Abrégé du Surréalisme* 1938 als die bedeutendsten Erzeugnisse der Bewegung anführen: *Emak-Bakia* (FR 1926) und *L'étoile de mer* (FR 1928)

von Man Ray, *Anémic cinéma* (FR 1925) von Marcel Duchamp, *La perle* (BE 1929) von Georges Hugnet sowie *Un chien andalou* (*Ein andalusischer Hund*, FR 1929) und *L'âge d'or* von den beiden bereits genannten Luis Buñuel und Salvador Dalí.¹ Versammelt werden hier nur Filme von Regisseuren, die bekennende Surrealisten waren oder zumindest in Verbindung mit der Bewegung standen. Gruppenzugehörigkeit alleine macht einen Film allerdings noch nicht per se surrealistisch, und so enthält die Liste auch einige Streitfälle, an denen sich bis heute die Diskussion darüber entzündet, was Surrealismus im Film ist



Voller übersteigerten Hasses und ohne Zeichen der Reue erschießt der Wildhüter seinen eigenen Sohn in *L'âge d'or* (FR 1930).

und was nicht. Die Filme von Man Ray beispielsweise werden häufig eher dem Dadaismus zugeordnet und fanden bei ihrem Erscheinen kaum Beachtung vonseiten der Surrealisten. Wie andere im *Dictionnaire* genannten Filme werden sie vermutlich nur angeführt, um die filmische Lücke zu schliessen, die ansonsten zwischen dem Erscheinen des ersten surrealistischen Manifests (1924) und der Premiere von *Un chien andalou* klafft – dem ersten Film, der von den Pariser Surrealisten um ihren Wortführer Breton als wahrlich surrealistisch gefeiert wurde. *La coquille et le clergyman* (FR 1928) dahingegen, der im wissenschaftlichen Diskurs mittlerweile häufig als erster surrealistischer Film gilt, wird von Breton und Éluard nicht aufgeführt. Das Drehbuch zu diesem stammt mit Antonin Ar-

taud zwar von einem Mitbegründer der Pariser Gruppe, die Inszenierung durch die Impressionistin Germaine Dulac wurde seinen eigenen Erwartungen und denen der Surrealisten allerdings nicht gerecht. Zu leicht liess sich das Gezeigte schlicht als Traum seiner Hauptfigur abtun, und auch Artauds Vorstellung von einem durch Schocks für die Augen des Publikums geprägten Film fand sich in ihm nicht wieder. Erwähnung findet *La coquille et le clergyman* im *Dictionnaire* aber auch deswegen nicht, weil Artaud im Laufe der Zeit, wie so viele andere Mitglieder auch, exkommuniziert und von der Gruppe ausgeschlossen wurde. Generell machen es die häufigen Wechsel zwischen den unterschiedlichen Avantgardebewegungen und Künstlergruppen der Zeit schwierig, Filme allein aufgrund der Angehörigkeit ihrer Regisseur_innen oder anderer an der Produktion beteiligter Personen einer bestimmten Bewegung zuzuordnen. Die Schwierigkeiten bei der Klassifizierung dieser Filme rühren vor allem aber daher, dass es bis zum Erscheinen von *Un chien andalou* keine einheitliche Vorstellung innerhalb der Gruppe davon gab, wie ein surrealistischer Film auszusehen habe und wie sich das Medium am besten für ihre Zwecke nutzen liess.

Film als bewusste Halluzination

Was die Gruppe der Surrealisten allerdings von Beginn an eint, ist die Begeisterung für das Kino und den Film, wobei sie vor allem als leidenschaftliche Kinogänger und Filmtheoretiker hervortreten. So beschreibt André Breton etwa, wie er zusammen mit Jacques Vaché von einem Lichtspielhaus zum anderen wandert, wahllos Karten für Vorstellungen kauft, ohne sich vorab über die dort gezeigten Filme zu informieren, deren Vorführungen an einem beliebigen Punkt betritt und beim ersten Anzeichen von Langeweile direkt wieder verlässt, um sich zum nächsten Film aufzumachen und so weiter. In den Köpfen der beiden entstand so ein ganz neuer Film, zusammengesetzt aus den Eindrücken, die sie auf diese Weise in den Kinos gesammelt hatten.² Sie erfreuten sich daran, surrealistische Momente in kommerziellen Filmproduktionen wie Louis Feuillades fünfteiliger *Fantômas*-Reihe (FR 1913–1914), den Komödien von Charles Chaplin und Buster Keaton oder den Abenteuerfilmen mit Douglas Fairbanks sen. in der Hauptrolle aufzuspüren, und bringen selbst eine ganze Reihe filmtheoretischer Schriften und Kritiken hervor. Im Kino sahen sie ein surrealistisches Potenzial verborgen, betonten häufig gar, dass der Film das dem Surrealismus angemessenste Medium sei. Dies hängt vor allem damit zusammen, dass sie in der Rezeptionssituation eines Films Ähnlichkeiten zur Erfahrung des Traums ausmachten. Für die Surrealisten kommt dem Traum eine ganz wesentliche Rolle zu, da sie die Aufhebung der strikten Trennung zwischen Rea-

lität und Traum anstrebten, um zu einer neuen, absoluten Form der Realität, namentlich der «Surrealität», zu gelangen. Gefordert wird von den Surrealisten kurz gesagt eine Absage an die «Herrschaft der Logik»³, der sie die Aktivierung des Unbewussten und eben den Glauben an die «Allmacht des Traumes»⁴ entgegenseetzen. Zentral für ihre Analogie zwischen Film und Traum ist dabei der abgedunkelte Kinosaal, der es uns als Zuschauer_innen ermögliche, im Wachzustand etwas Traumähnliches zu erleben, und so einen Zugang zum eigenen Unterbewusstsein schaffe. Jean Goudal spricht in seinem Aufsatz *Surréalisme et Cinéma* (1925) vom Film daher auch als einer bewussten Halluzination.⁵

Warum dauert es aber trotz der bestehenden Faszination für das Kino so lange, bis mit *Un chien andalou* das erste für die Gruppe authentische Zeugnis des Surrealismus im Film entsteht? Dies liegt insbesondere daran, dass die zeitaufwendigen und detailreichen Planungen, die mit der Produktion eines Films einhergehen – an welchen Orten wird gedreht, wo wird die Kamera aufgestellt, welchen Bildausschnitt soll sie aufnehmen etc. –, im kompletten Gegensatz zu den von den Surrealisten bevorzugten Arbeitsmethoden stehen, die genau diese Form der Planung und Intention auszuschalten versuchen. Dies wird bereits mit Blick auf eine Kurzdefinition der Bewegung aus dem ersten Manifest von Breton deutlich: «Reiner psychischer Automatismus, durch den man mündlich oder schriftlich oder auf jede andere Weise den wirklichen Ablauf des Denkens auszudrücken sucht. Denk-Diktat ohne jede Kontrolle durch die Vernunft, jenseits jeder ästhetischen oder ethischen Überlegung.»⁶ In der ersten Hälfte der 1920er-Jahre beschränkte die Gruppe sich daher noch auf das Verfassen von Drehbüchern, von denen sie von vornherein schon wusste, dass ihre filmische Umsetzung nicht möglich war.

Im Dienst der Revolution

Es ist der Schnitt durch das Auge einer jungen Frau, der *Un chien andalou* eröffnet und bis heute das berühmteste Schockbild des Films darstellt – ein Film, dessen Bilder nach Aussage von Buñuel und Dalí keine Bedeutung vermitteln wollen und deren Anordnung keinerlei Sinn transportieren soll. Und doch laden sie geradezu zu Interpretationen ein, und so kann der Schnitt durch das Auge symptomatisch für das stehen, was in den darauffolgenden insgesamt 16 Minuten kommen wird: ein Angriff auf die Wahrnehmung der Zuschauerin, eine Attacke auf etablierte Sehgewohnheiten und damit die Konventionen des narrativen Films. *Un chien andalou* verbindet Einstellungen assoziativ miteinander, überblendet von der Detailaufnahme einer mit Ameisen übersäten Hand auf die Achselhaare einer Frau, um schliesslich auf einem Seeigel zu enden; sprengt

das raumzeitliche Kontinuum, wenn er seine Protagonistin durch eine Tür in ihrer Wohnung direkt an einen Strand gelangen lässt; zersetzt den menschlichen Körper, wie es der bereits erwähnte Angriff auf das menschliche Sehorgan deutlich macht. Zentral für den Film ist neben seinen Verstössen gegen Normen und Regeln des Erzählkinos die Arbeit mit solchen Schockbildern – wie Artaud sie bereits gefordert hatte –, die ihre Wirkung nicht verfehlten. Der Film wurde ganz im Sinne der Surrealisten zu einem der grossen Aufreger in der Geschichte des Mediums, gleichzeitig aber auch von der zeitgenössischen Kritik begeistert aufgenommen und für seine poetische Ausdruckskraft gefeiert. Infolgedessen wurde *Un chien andalou* zu einem kommerziellen Erfolg und blieb acht Monate



Das erste Schockbild des surrealistischen Films: Der Schnitt durch das menschliche Auge mit dem Rasiermesser in *Un chien andalou* (FR 1929).

lang im Programm des Studio 28, und das obwohl, oder vielleicht gerade weil sein Verbot immer wieder gefordert wurde. Eine Provokation stellte der Film also durchaus dar, löste allerdings nicht den handfesten Skandal aus, den die Gruppe sich erhofft hatte. Dazu gilt es zu wissen, dass der Surrealismus sich mitnichten nur als ein künstlerisches Programm verstand. Immer wohnt ihm ein revolutionärer Impetus inne, der sich gegen die bürgerliche Ordnung richtet und eine radikale Umwälzung der Gesellschaft anstrebt. Buñuel erinnert sich in seiner Autobiografie:

«Für die Surrealisten, die sich nicht als Terroristen, als bewaffnete Aktivisten betrachteten, war die Hauptwaffe im Kampf gegen die ihnen verhasste Gesellschaft der Skandal. Er erschien ihnen lange Zeit als das wirksamste Mittel, um die soziale Ungleichheit, die Ausbeutung des Menschen durch den Menschen, den verdummenden Zugriff der Religion, den plumpen kolonialistischen Militarismus zu entlarven und die geheimen, widerwärtigen Triebfedern des zu stürzenden Systems aufzudecken. [...] Das eigentliche Ziel des Surrealismus war nicht, eine literarische Bewegung ins Leben zu rufen, auch keine neue Malerei, nicht einmal eine neue Philosophie, sondern die Gesellschaft hochgehen zu lassen, das Leben zu ändern.»⁷

Wie genau die Surrealisten allerdings über den Bereich des rein geistigen und moralischen Widerstands hinaus politisch und sozial aktiv werden sollten, stellte von Beginn an einen Streitpunkt innerhalb der Gruppe dar. Um zu demonstrieren, dass sie die tatkräftige Aktion nicht scheuten, traten führende Mitglieder wie Breton und Louis Aragon Mitte der 1920er-Jahre der Kommunistischen Partei Frankreichs bei – ein aufrichtiger, wenn auch rein symbolischer Akt, da sie sich nicht als politische Kämpfer verstanden. Für die Kommunistische Partei hegte die Gruppe Sympathien, da sie in ihren Augen die einzige politische Bewegung der Zeit darstellte, die sich wahrlich revolutionär nennen konnte. Der Beitritt einiger ihrer Mitglieder zur KPF führte zugleich jedoch zu neuen Unruhen innerhalb der Gruppe: Sollte sie weiterhin ihre Autonomie behaupten oder sich vollständig der Partei unterstellen? Der von Breton anvisierte Mittelweg einer Koexistenz, dem unabhängigen surrealistischen Streben hin zur selben Revolution, die gleichzeitig auch die Kommunisten mit ihren Mitteln herbeiführen wollten, stellte für beide Lager letztlich keine befriedigende Lösung dar.

Das Jahr 1930 markiert dann nicht nur für die Surrealisten eine Zäsur, da unterschiedliche Krisen in Europa und den USA das Ende der Nachkriegszeit einläuten. Im selben Jahr veröffentlicht Breton das zweite Manifest der Bewegung, in dem er den Standpunkt des Surrealismus neu definiert und neben der künstlerischen Auflehnung nun auch eine klare politische Entscheidung gegen die bestehende Gesellschaftsordnung fordert. Es sei das Ziel der Bewegung, «in intellektueller und moralischer Hinsicht eine ›Bewusstseinskrise‹ allgemeinsten und schwerwiegendster Art auszulösen».⁸ Alles müsse getan werden, «um die Ideale ›Familie, Vaterland, Religion‹ zu zerschlagen».⁹ Im selben Jahr benennen die Surrealisten *La Révolution surréaliste*, die Zeitschrift ihrer Bewegung, in *Le Surréalisme au service de la Révolution* um. Der neue Name macht klar, dass es der Gruppe nicht mehr zuallererst um eine eigenständige, surrealistische Revolution geht. Deutlich wird dies auch in einem in der ersten Ausgabe veröffentlichten Telegrammwechsel mit Moskau, in dem die Gruppe verkündet, der Revolution ab jetzt zur Verfügung zu stehen.¹⁰ Der ebenfalls im gleichen

Jahr erschienene *L'âge d'or* fällt somit in die angriffslustigste und kühnste Phase der Surrealisten, die sich neben der Erforschung des Unbewussten nun verstärkt der politischen Revolution widmen. Entsprechend verdichtet der Film all das, wofür die Gruppe zu diesem Zeitpunkt steht, und beschert ihr endlich den herbeigesehnten Skandal.

Thematisch kreist *L'âge d'or* wie schon *Un chien andalou* über weite Strecken um einen Mann, der sich körperlich nach einer Frau verzehrt und dem sich dabei eine ganze Reihe von Hindernissen in den Weg stellen. Von Bedeutung ist hierbei das Motiv der *Amour fou*, der «wahnsinnigen Liebe» über alle gesellschaftlichen Konventionen hinweg, der die Surrealisten eine besondere Bedeutung beimessen. Im Gegensatz zur romantischen Liebe zeichnete sie sich für die Gruppe durch ein revolutionäres Potenzial aus und stellte somit ein wesentliches Mittel zur Zerschlagung der bestehenden Ordnung dar. Deutlich wird ihre aufrührerische Kraft gleich bei der Einführung der beiden Hauptfiguren, die im Laufe des Films eine sexuelle Vereinigung anstreben, die ihnen allerdings nicht vergönnt sein wird: Sich lustvoll gemeinsam im Schlamm suhlend, stört die Frau mit ihren ekstatischen Ausrufen die feierliche Legung eines Grundsteins, woraufhin das Paar strikt voneinander separiert wird. Erst nach einem mehrere Jahrhunderte überbrückenden Zeitsprung in die daraus hervorgegangene Metropole Roms des Jahres 1930 (bei der es sich in Wirklichkeit um Paris handelt) wird der Mann sich von seinen beiden Bewachern durch das Vorzeigen eines Dokuments befreien können, das ihn als hochrangigen Beamten ausweist. Die implizite Kritik, dass in der öffentlichen Wahrnehmung der christlich-bürgerlichen Gesellschaft dem formellen Status eines Menschen eine höhere Bedeutung zukomme als seinem Verhalten, akzentuiert sich im Folgenden durch seine Attacke auf einen blinden Passanten, die keinerlei Restriktionen nach sich zieht. Hierin steckt ein weiterer Kritikpunkt: Die Gesellschaft unterdrückt das freie Ausleben der eigenen Sexualität, die daraufhin in Gewalt umschlägt – was bereits unmittelbar nach der Festnahme sichtbar wird, als der Mann einem kleinen Hund einen beherzten Tritt versetzt und voller Inbrunst einen Käfer zertrampelt.

Bleibt *Un chien andalou* noch auf der privaten, zwischenmenschlichen Ebene verortet, so geht die *Amour fou* in *L'âge d'or* darüber hinaus und nimmt gesamtgesellschaftliche Prozesse in den Blick. Damit einher gehen weitaus prägnantere und eindeutige Angriffe auf Religion, Familie und Vaterland als noch im ersten Film, ganz so, wie Breton sie in seinem zweiten Manifest gefordert hatte: Auf der Insel, auf der sich die ersten Szenen des Films abspielen, ist eine Gruppe von Repräsentanten der katholischen Kirche zu sehen, von denen wenige Szenen später nur noch Skelette übrig sind, die die Insignien ihrer Religion am fleischlosen Körper tragen. Bereits eingangs geschildert wurde die Erschiessung eines Kindes durch den eigenen Vater, was die anwesende

Bourgeoisie ebenso grosszügig ignoriert wie einen Pferdekarren, der von Bauern durch den Ballsaal geführt wird, oder das Dienstmädchen, das vergeblich versucht, sich vor dem ausbrechenden Feuer in der Küche in Sicherheit zu bringen. Erst eine Ohrfeige, die die Hauptfigur der Gastgeberin verpasst, sorgt bezeichnenderweise für Aufsehen unter den Gästen. Als Kondensat all dessen kann schliesslich die Szene gelten, in der der Protagonist voller Wut, dass seine Angebetete ihm letztlich einen anderen Mann vorzieht, eine ganze Reihe phal-



Die Skelette einer Gruppe katholischer Würdenträger als Überreste einer zu Ende gegangenen Zeitrechnung in *L'âge d'or*.

lischer Gegenstände aus dem Fenster wirft, die noch einmal symbolisch für die unterschiedlichen Angriffsziele des Films stehen: Religion, Arbeit, Kolonialismus und Familie werden hier in Form eines Erzbischofs samt Mitra und Krummstab, eines Holzpflugs, der Statue einer Giraffe und eines brennenden Tannenbaums entsorgt. In ihrem symbolischen Gehalt verweist die Szene auf einen Moment aus *Un chien andalou*, in der sein Protagonist buchstäblich die Last der Gesellschaft mit sich herumtragen muss. Zu sehen ist dabei, wie er unter grosser körperlicher Anstrengung an Seilen zwei Klaviere aus dem Off des Bildes hervorzieht, auf denen

die Kadaver zweier Esel vor sich hin verwesen und neben unterschiedlichem Strandgut auch noch zwei junge Priester hängen. Es fällt nicht schwer, die Szene als Kritik an Kultur (die Klaviere), körperlicher Arbeit (die Kadaver von Lasttieren) und Religion (die beiden Priester) zu lesen, welche die Freiheit des Individuums einschränken und sein mögliches Liebesglück verhindern. Bemerkenswert ist dann vor allem auch der an den Roman *Les 120 Journées de Sodome ou L'Ecole du Libertinage* (1785) des von den Surrealisten geschätzten Marquis de Sade angelehnte Epilog von *L'âge d'or*: Eine Christusfigur verlässt das Château de Selliny als einer der letzten Überlebenden einer 120-tägigen Orgie. Als doch noch eine Frau nach ihnen das Schloss verlassen will, kehrt er postwendend mit ihr dorthin zurück, um sein «Werk» zu vollenden. Kurz darauf schliesst der Film zu den Klängen des Paso doble «*Gallito*» mit dem Bild eines Kreuzes, an dem die Skalpe der toten Frauen aufgehängt worden sind.

Um seine Angriffe auf gesellschaftliche Institutionen so unmittelbar und unverhüllt wie möglich darzustellen, verzichtet der Film im Unterschied zu *Un chien andalou* weitestgehend auf tricktechnische Effekte wie Überblendungen oder Zeitlupen. Das Traumhafte weicht einem deutlich funktionaleren Stil, fast so, als wolle sich der Film, wie Robert Short anmerkt, einen dokumentarischen Anstrich und damit einhergehend eine grössere Glaubwürdigkeit verleihen.¹¹ Dementsprechend beginnt *L'âge d'or* mit Ausschnitten aus einer Dokumentation von André Bayard über Skorpione, *Le scorpion languedocien* (FR 1912), in denen die Tiere sich gegenseitig attackieren und über eine eindringende Ratte hermachen. In ihrem aggressiven und heimtückischen Verhalten können sie damit symbolisch für den Menschen als auch den Film stehen. Die Einteilung des Letzteren in sechs Segmente wird dabei durch den sechsgliedrigen Schwanz des Skorpions vorweggenommen, der in einem Giftstachel endet. Analog dazu hebt sich *L'âge d'or* mit den Ereignissen im Château de Selliny seinen schärfsten Angriff bis ganz zum Schluss auf.¹²

In Bezug auf die oben beschriebenen Schockbilder lässt sich anhand der letzten Sequenz eine weitere zentrale Strategie des Films ausmachen. So wird viel Anstössiges lediglich impliziert und häufig erst durch die Montage mit anderen Bildern zum Ausdruck gebracht, wie im bereits erwähnten Schlussbild mit den Skalpen der Frauen am Kreuz. Von den zeitlich zuvor stattfindenden brutalen Vorkommnissen während der Orgie berichten dahingegen nur Zwischentitel. Wie schon in *Un chien andalou* werden Konventionen des narrativen Films zudem zitiert, nur um sie zu unterlaufen und ins Lächerliche zu ziehen. So ergeben etwa die in Buñuel und Dalís Erstlingswerk mittels Texttafeln wiederholt eingesetzten Zeitangaben wie «Es war einmal ...» oder «Acht Jahre später» allesamt keinerlei Sinn. In *L'âge d'or* wird eine empathische Annäherung der Zuschauer_innen an den Protagonisten durch dessen gewalttätiges und impulsives Verhalten konsequent unterbunden. Insgesamt frustriert der

Film, so Paul Hammond, sein Publikum genauso, wie seine Figuren sexuelle Frustration erfahren: «The theme of the film is frustration, the form of the film mirrors its theme.»¹³

Das fehlende Bindeglied

Produziert wurde *L'âge d'or* ironischerweise ausgerechnet von einem Vertreter der gesellschaftlichen Klasse, die am stärksten im Fokus seiner Angriffe stand. Der adlige Vicomte Charles de Noailles war ein Bewunderer von *Un chien andalou* und gab Buñuel den Auftrag zum Film, bei dem er ihm sämtliche künstlerischen Freiheiten überliess und sich ausschliesslich um dessen Finanzierung kümmerte. Der Vicomte und seine Frau fanden *L'âge d'or* nach Aussagen Buñuels dann zwar durchaus köstlich, hätten seine skandalöse Wirkung allerdings auch schnell am eigenen Leib erfahren: Nach einer privaten Vorführung des Films sei Charles de Noailles am darauffolgenden Tag der Einlass zu seinem Jockey-Club verweigert worden und seine Mutter habe gar beim Papst vorstellig werden müssen, um einer Exkommunikation zu entgehen. Nach den eingangs geschilderten Ausschreitungen und Protesten, die am 12. Dezember 1930 schliesslich zur Verkündung seines Verbots führten, dauerte es rund 50 Jahre, bis *L'âge d'or* in Frankreich wieder offiziell in den Kinos gezeigt werden durfte. Die Gruppe der Surrealisten stand dabei von Anfang an und auch angesichts des um sich greifenden Skandals hinter dem Film. In einem Manifest, das sie zur Premiere des Films in dessen Begleitheft veröffentlichten, bezeichnen sie ihn als unverzichtbare moralische Begleiterscheinung der Börsenhysterie, dessen Effekt gerade aufgrund seiner surrealistischen Natur unmittelbar sein werde.¹⁴ Von den Gegnern des Films wurde diese «surrealistische Natur» allerdings nicht begrüsst, brachten sie deren subversive Kraft doch mit dem in Verbindung, was sie eigentlich fürchteten: mit dem Kommunismus. Für dessen politische Ziele hegte die Gruppe – wie bereits erwähnt – durchaus Sympathien, dennoch war und ist *L'âge d'or* kein kommunistischer Film. Die zweite und letzte Zusammenarbeit von Buñuel und Dalí¹⁵ stellt stattdessen einen surrealistischen Aufruf zur Revolution dar, den radikalsten filmischen Ausdruck eines von den Surrealisten mit künstlerischen Mitteln geführten Kampfes gegen eine Gesellschaftsordnung, die sie verachteten.

Auf vergleichbare Weise beschreibt auch Hammond den Film als «maximale[n] Ausdruck» des Surrealismus, allerdings einem «bar jeden Echos». *L'âge d'or* stellt für ihn das «fehlende Bindeglied des filmischen Surrealismus»¹⁶ dar, da er aufgrund seines frühzeitigen Verbots ohne nachhaltige Wirkung blieb. Bis zu dessen Aufhebung im Jahr 1980 gab es nur wenige, heimliche Vorfüh-

rungen des Films in cinephilen Kreisen; eine von Buñuel auf rund 20 Minuten gekürzte Fassung des Films von 1932 unter dem aus dem Kommunistischen Manifest entlehnten Titel *Im eiskalten Wasser egoistischer Berechnung* wurde ebenfalls verboten. Daran lässt sich symptomatisch die weitere Entwicklung des Surrealismus im Medium Film als auch des Surrealismus insgesamt ablesen: Überlebt haben die ästhetischen und unterhaltsamen Elemente der Bewegung, die ihn zu der bis heute populärsten Kunstströmung der Moderne machen, dies allerdings auf Kosten seiner ethischen und revolutionären Dimension.

Der einzig wahre Surrealist

Der Einzige, der nach der kurzen Blüte des surrealistischen Films als wahrlich surrealistischer Filmemacher gelten kann, ist Buñuel selbst, der sich der Bewegung bis zu seinem Tod 1983 eng verbunden fühlte und weiterhin Kritik an der bestehenden Gesellschaftsordnung und ihren Grundpfeilern übte.¹⁷ Zwei weitere seiner Filme wurden ebenfalls Gegenstand eines Skandals und letztlich verboten: Sein dritter Film *Las Hurdes (Land ohne Brot, ES 1933)*, eine Dokumentation über einen der ärmsten Landstriche Spaniens, die zusammen mit seinen ersten beiden Filmen häufig als surrealistische Trilogie zusammengefasst wird, erhielt keine Kinofreigabe; *Viridiana (ES/MX 1961)* bekam zwar die Goldene Palme bei den Filmfestspielen in Cannes, nach Protesten des Vatikans wurde dem Film vonseiten des Franco-Regimes allerdings rückwirkend die Drehgenehmigung entzogen, was einem Aufführungsverbot gleichkam.

Im Gegensatz zu Vertreter_innen der American Avantgarde wie Maya Deren, Repräsentanten eines «neuen Surrealismus»¹⁸ der 1960er-Jahre um Ingmar Bergman oder Federico Fellini, sowie zeitgenössischen Filmschaffenden wie Alejandro Jodorowsky oder David Lynch hat sich Buñuel nie auf eine surrealistische Bildsprache, Montage oder vereinzelte Motive beschränkt, sondern ist den Idealen der Bewegung bis zu seinem letzten Film treu geblieben. Ganz gemäss der Aussage Bretons, wonach sich der Surrealismus einzig und alleine etwas von der Gewalt verspreche,¹⁹ lässt Buñuel in der finalen Einstellung von *Cet obscur objet du désir (Dieses obskure Objekt der Begierde, FR/ES 1977)* filmisch noch einmal Taten folgen, wenn er eine Pariser Einkaufspassage von linksradikalen Terroristen in die Luft sprengen lässt – und zusammen mit ihr den gesamten Bildkader.

-
- 1 Vgl. André Breton/Paul Éluard, *Dictionnaire Abrégé du Surréalisme*, Paris 1938, S. 12.
 - 2 Vgl. André Breton, «As in a Wood», in: Paul Hammond (Hg.), *The Shadow and Its Shadow: Surrealist Writings on the Cinema*, 3. Auflage, San Francisco 2000, S. 72–77, hier: S. 72 f.
 - 3 André Breton, «Erstes Manifest des Surrealismus (1924)», in: ders., *Die Manifeste des Surrealismus*, Reinbek bei Hamburg 1986, S. 9–43, hier: S. 15.
 - 4 Breton (wie Anm. 4), S. 27.
 - 5 Vgl. Jean Goudal, «Surrealism and Cinema», in: Hammond (wie Anm. 2), S. 84–94, hier: S. 86 und 89.
 - 6 Breton (wie Anm. 4), S. 26.
 - 7 Luis Buñuel, *Mein letzter Seufzer: Erinnerungen*, Berlin 2004, S. 153 f.
 - 8 André Breton, «Zweites Manifest des Surrealismus (1930)», in: ders. (wie Anm. 4), S. 49–99, hier: S. 55.
 - 9 Breton (wie Anm. 8), S. 58.
 - 10 Zu den politischen Debatten innerhalb der Gruppe der Surrealisten und ihrem Verhältnis zur Kommunistischen Partei vgl. Maurice Nadeau, *Geschichte des Surrealismus*, Reinbek bei Hamburg 1986, S. 106 ff.
 - 11 Vgl. Robert Short, «L'âge d'or», in: ders. (Hg.), *The Age of Gold: Surrealist Cinema*, Los Angeles 2008, S. 103–163, hier: S. 108.
 - 12 Zur Anfangssequenz des Films vgl. Short (wie Anm. 11), S. 111 ff.
 - 13 Paul Hammond, *L'âge d'or*, London 1997, S. 57.
 - 14 Vgl. The Surrealist Group, «Manifesto of the Surrealist Group concerning *L'âge d'or*», in: Hammond (wie Anm. 2), S. 182–189, hier: S. 188.
 - 15 Dalís Beteiligung an dem Film wurde lange Zeit kaum wahrgenommen. Dies liegt u. a. daran, dass er sich später selbst vehement von *L'âge d'or* distanziert hat und Buñuel ihm in seiner Autobiografie nur eine einzige Idee zuschreibt, die Eingang in den Film gefunden habe: Ein Mann läuft in einem Park mit einem Stein auf dem Kopf an einer Statue vorbei, die ebenfalls einen Stein auf dem Kopf trägt. Die schriftliche Korrespondenz zwischen den beiden macht allerdings deutlich, dass Dalí wesentlich involvierter in das Projekt war. Vgl. dazu Short (wie Anm. 11), S. 147–155.
 - 16 Paul Hammond, «Filmischer Surrealismus: Seine Inkarnationen in Zeit und Raum, 1924–1939», in: Deutsches Filminstitut – DIF e.V./Deutsches Filmmuseum (Hg.), *Bewusste Halluzinationen: Der filmische Surrealismus*, München 2014, S. 34–41, hier: S. 37.
 - 17 Zur Geschichte des filmischen Surrealismus nach *L'âge d'or* vgl. Robert Short, «Legacy: Surrealism and Cinema», in: ders. (wie Anm. 11), S. 175–188.
 - 18 Thomas Koebner, «Psychoanalyse im Film/Psychiatrie im Film», in: ders. (Hg.), *Reclams Sachlexikon des Films*, 2. Auflage, Stuttgart 2007, S. 556–562, hier: S. 558.
 - 19 Vgl. Breton (wie Anm. 8), S. 56.
-



Momentaufnahme von Laura Kaehr, Co-Präsidentin von SWAN

La Leçon de Piano de Jane Campion (NZ/AU/FR 1993)

Ces deux films exposent un thème scandaleux, important et d'actualité: l'idée qu'une femme qui se voit forcée de poser des actes sexuels allant à l'encontre de son gré ou de son désir, elle finira par aimer ça, voire tomber amoureuse. «Elle l'a voulu» est un des mythes sur le viol le plus répandu. Dans le film *Cat People* (Jacques Tourner, US 1942), la société toute entière représentée de façon extrêmement misogyne cherche à contrôler et normaliser la sexualité d'Irena, l'héroïne, qui ne peut pas vivre sa sexualité comme elle le souhaiterait. Quand elle est prise de pulsions sexuelles, elle se transforme en panthère. Cette métamorphose reste toujours hors champ, et avec elle, le point de vue des hommes sur la sexualité féminine: Dans: *La Leçon de Piano* de Jane Campion, l'héroïne muette Ada subi les abus de trois hommes. D'abord ceux de son père, qui la vendra à un époux abusif, et finalement ceux de son agresseur qui lui fera subir des abus sexuels pour qu'elle puisse racheter son piano. Seulement une fois le piano racheté, Ada va être d'accord a un rapport avec pénétration.

MORTICIA ZSCHIESCHE WERK ODER MACHWERK? — SERIENKILLER-FILME ALS ZERRSPIEGEL EINER GESELLSCHAFT

«Skandal! Skandal! Skandal!» – wie sich einst der Kritiker Friedrich Luft zur Premiere des Serienkiller-Psychogramms *Peeping Tom* (*Augen der Angst*, GB 1960) von Michael Powell echauffierte, polarisiert die derzeitige Welle an Filmen über Massenmörder im Mainstreamkino Filmkritik und Publikum gleichermaßen. Von namhaften Regisseuren in Szene gesetzt, hinterlassen besonders drei viel diskutierte Produktionen die Frage: Sind diese neuen Filme grosse Werke oder blossе Machwerke – und was sagt die Filmgeschichte zu einstigen Serienmörder-Skandalfilmen?

So trieb *The House That Jack Built* (DK/DE/FR/SE 2018) des preisgekrönten Dogma-Regisseurs Lars von Trier sogar hartgesottene Kreuzberger aus ihrem Programmkino in Berlin hinaus, als der fiktive Serienkiller Jack (Matt Dillon) seinem Opfer die Markierung auf ihre Brüste aufzeichnet, an der er sein Messer ansetzen wird. Auf Jacks Höllenritt, begleitet durch den grossen Mimen und Iffland-Ring-Träger Bruno Ganz als Verge in einer seiner letzten Rollen, leistet auch Lars von Trier in Querverweisen Abbitte für seine eigenen Regievergehen an seinen Schauspielerinnen. Wichtiger Schlüsselfilm zum Werk eines Künstlers oder krankhafte Nabelschau?

Erfolgsregisseur Fatih Akin brüskierte auf der Berlinale mit seinem drastischen Kammerspiel *Der Goldene Handschuh* (DE/FR 2019), der die Verbrechen des Frauenmörders Fritz Honka im Hamburg der 1970er-Jahre detailversessen im Trinker-Milieu in Szene setzt, um den Bestsellerroman von Heinz Strunk zu verfilmen – Duftbäume gegen den Gestank von Leichenteilen, Vergewaltigung mit Spülbrüste und blutiges Gemetzel in der Dachkammer inklusive. Kongeniale Milieustudie eines Hamburger Regisseurs, der seinen Kiez kennt, oder abartiges Ekelkino?

Und zur Eröffnung der Filmfestspiele in Cannes schliesslich liess der zweifache Oscargewinner Quentin Tarantino in *Once Upon a Time in Hollywood* (US/GB 2019) mit einem grossen Staraufgebot an Schauspielern die Morde der Jünger rund um den Sektenführer Charles Manson wieder lebendig werden, bei denen 1969 die hochschwängere Schauspielerin Sharon Tate und ihre Freunde in Hollywood umgebracht wurden. Innovative Fortsetzung im Filmschaffen eines Cineasten oder kalkulierter Skandal?



Premiere zum 50. Jahrestag der ermordeten Sharon Tate: Bereits vor seiner Veröffentlichung sorgte Tarantinos *Once Upon a Time in Hollywood* für einen Skandal.

Der Blick auf die Filmgeschichte zeigt, dass Serienkiller-Filme abseits des reinen Genrefilms viel über unsere Gesellschaft erzählen und zugleich filmästhetisch brillieren können, auch wenn sie oftmals zum Zeitpunkt ihres Erscheinens lautstarke Proteste vermeintlicher Sittenwächter auslösten. Einst verfilmte Filme wie *Peeping Tom* von Michael Powell, *A Clockwork Orange* (Uhrwerk Orange, GB/US 1971) von Stanley Kubrick, *Die Zärtlichkeit der Wölfe* (DE 1973) von Ulli Lommel und *Natural Born Killers* (US 1994) von Oliver Stone gelten mittlerweile als wegweisende Meisterwerke. Sie zeigen erstaunliche Parallelen zu den drei oben genannten Filmen auf und liefern damit Hinweise, wie sich

die derzeitigen Skandalfilme in ihrem Wert schon heute einordnen lassen. Mehr als 250 Serienmörder-Filme listet allein Wikipedia auf und beginnt mit dem expressionistischen Stummfilm *Das Cabinet des Doktor Caligari* (D 1920) von Robert Wiene als Archetyp. Als Subgenre des Kriminalfilms enthalten Serienkiller-Filme oftmals Rückgriffe auf den Horrorfilm, spielen mit «thrill», aber auch theatralischer Überhöhung, um ihre Geschichte zu erzählen. Doch umstritten ist, wie weit man dabei gehen darf.

«Es riecht nach schlecht gewordenem Essen und lässt den Geschmack von Asche im Mund zurück»¹ – so zitiert der Soziologe und Filmtheoretiker Siegfried Kracauer die Meinung eines zeitgenössischen Kritikers zum *Cabinet des Doktor Caligari*. Der Film rief ebenso Abscheu hervor, wie er gleichzeitig sein Publikum in den Bann zog, nicht zuletzt, weil die unheimliche Begegnung mit einem echten «Jahrmarkt-mörder» die Figur des somnambulen Mörders Césaire (Conrad Veidt) inspirierte,² der gleichzeitig als Sinnbild für das erfolglose Aufbegehren gegen Autoritäten steht, verkörpert von Dr. Caligari (Werner Krauss), der Césaire zum Morden schickt.³ *Caligari* lasse tief in die Seele einer Gesellschaft blicken, wie es Siegfried Kracauer in seinem berühmten Werk *Von Caligari zu Hitler* von 1947 ausführt und eine Lanze dafür bricht, wie wir durch den Film gesellschaftliche Tendenzen entschlüsseln können. Er begründet es damit, dass Filme nie nur Produkt eines Individuums seien, sondern in ihrem Produktionshergang aus Teamarbeit resultierten. Sie erhielten damit immer Kollektivcharakter, der über Einzelinteressen und persönlichen Neigungen stehe. Filme seien zudem für die Menge gemacht, sodass man davon ausgehen müsse, dass sie derzeitige Massenbedürfnisse befriedigten und nationale Merkmale reflektierten. Und das gelte nicht nur für Deutschland, wo vor 1933 neben der Ufa die vielen kleinen Studios in ihrer Verschiedenheit im Angebot die «Spiegelfunktion des deutschen Films verstärkten». Auch Hollywood müsse sich dem geistigen Klima anpassen, und auf lange Sicht bestimmten die Bedürfnisse des Publikums die Natur der Hollywoodfilme.⁴ Und das verlangte immer wieder nach wirklichkeitsgetreuen Sensations- und Skandalgeschichten über gruselige Serienkiller, auch wenn sich vordergründig Kritik und Publikum zum Zeitpunkt des Erscheinens dieser Filme oft entrüsten gaben. Wer will schon einen vermeintlichen Spiegel vorgehalten bekommen, wenn es um derart Abarziges geht? Doch in der Retrospektive mit genügend zeitlichem Abstand wurde einigen der früheren Skandalfilme später Ruhm zuerkannt ob ihrer beklemmenden Analyse zeitgenössischer Missstände und ihrer bildhaften Sprache, die sozialen Schattenseiten kongenial ins rechte Licht zu rücken und dabei ihr Publikum ebenso zu brüskieren wie zu faszinieren.

Mit dem Kamerastativ in die Wunde des eigenen Filmgewerbes

«Krank, absonderlich, anwidern», so titelte der Daily Express 1960 nach der Premiere von *Peeping Tom*, der heute zu den Meisterwerken des psychologischen Films zählt.⁵ Die Darstellung eines Spanners, der Frauen mit seinem Kamerastativ qualvoll tötet und dabei filmt, katapultierte den preisgekrönten britischen Regisseur Michael Powell (*The Life and Death of Colonel Blimp*, GB 1943, *The Red Shoes*, GB 1948, *The Tales of Hoffmann*, GB 1951) und seinen Hauptdarsteller Karlheinz Böhm, der bisher auf seine Prinzenrolle in den *Sissi*-Filmen festgelegt war, ins künstlerische Abseits. Vor allem Powell erhielt nach dem Film lange Zeit keine Finanzierung mehr für weitere Projekte und arbeitete hauptsächlich für das Fernsehen. Erst in den 1970er-Jahren erreichte sein Werk Kultstatus – wiederentdeckt von Martin Scorsese und Francis Ford Coppola –, bis Michael Powell Anfang der 1980er-Jahre auch offiziell späte Ehre zuteilwurde. Er erhielt den Ehrenpreis der British Academy of Film and Television Arts und den Goldenen Löwen der Internationalen Filmfestspiele von Venedig für sein Lebenswerk. Diese nachträgliche Rehabilitation hat Powell insbesondere der Wiederentdeckung durch die französische und englische Filmkritik in den 1980er-Jahren zu verdanken. Zudem nannten ihn Regisseure wie Martin Scorsese, Francis Ford Coppola sowie Brian DePalma als wesentliche Einflussquelle.

Peeping Tom erzählt die Geschichte des unscheinbaren Kameramanns Mark Lewis (Karlheinz Böhm), der für ein Filmstudio tätig ist und ein Doppelleben führt. Wir sehen durch den schwer zu ertragenden und zugleich voyeuristischen Blick des pervertierten Filmemachers, wie er sich nach seiner Arbeit unter einem Vorwand Frauen jenseits der bürgerlichen Gesellschaft – Prostituierte, Fotomodelle, Tänzerinnen – mit seiner Kamera nähert, sie auf die immer gleiche sadistische Weise zur Lustbefriedigung mit seinem Stativ aufspießt und den Moment des Horrors und Todes in ihren Augen filmt. In vollgestopften Regalen seines privaten Studios lagert er diese Filmbänder und ergötzt sich nachträglich an seinen Taten. Die Leichen, die mit angsterfüllten, erstarrten Gesichtern aufgefunden werden, mehren sich drastisch. Nur die tugendhaft-naive Helen (Anna Massey), die mit ihrer blinden, alkoholkranken Mutter (Maxine Audley) in Marks Elternhaus wohnt und sich Mark gefühlvoll nähert, bleibt verschont. Die Gründe für seine inszenierten Morde offenbaren sich im Laufe der Handlung: Es sind ein Trauma und mutmassliche Impotenz, verursacht durch Marks Vater, der als Psychiater Angst bei Kindern untersuchte und seinen eigenen Sohn für Versuchszwecke missbrauchte. Auch er versetzte Mark in Angst und Schrecken,

indem er ihm beispielsweise einen Leguan auf sein Bett setzte oder ihn ans Totenbett seiner Mutter zwang und die Reaktion des Kindes dabei filmte.

In der britischen Presse setzte ein Sturm der Entrüstung ein. Selten war sich die linke wie rechte Presse so einig wie in der einhelligen Ablehnung dieses Films.⁶ Auch in Deutschland schlugen die Wellen in den konservativen Medien hoch – der «Schmutz zu Schauzwecken» erhielt von der katholischen Zeitschrift *film-dienst* das Siegel «Abzuraten, da im Ganzen untragbar».⁷ Ähnlich wie bei Lars von Triers Film *The House That Jack Built* wurde Michael Powell vorgeworfen, den talentierten Schauspielstab für abscheuliche Effekte zu missbrauchen, allen voran die beliebte Schauspielerin und Tänzerin Moira Shearer, die Hauptdarstellerin aus *The Red Shoes* und *The Tales of Hoffmann*, die hier in einer besonders aufrüttelnden Szene um ihr Leben gebracht wird.⁸ Denn den Clou behält sich der Film bis zum Schluss vor, wenn Mark, selbst sowohl Opfer als auch Täter, qualvoll zu Grunde geht: Die Frauen mussten beim Sterben in ihr eigenes Gesicht sehen, weil ein Spiegel am Objektiv befestigt war – metaphorischer lässt sich eine Geschichte über Voyeurismus, Eitelkeit und Medien und zugleich über das sadomasochistische Verhältnis von Regisseur und Akteurinnen nicht erzählen. Dies war unerhört, nicht nur für die damalige Zeit, wie die Empörung über Lars von Triers eigene Höllenfahrt mit *Starrige* noch heute zeigt. In Deutschland erschien erst 1961 nach mehreren Zensurschleifen eine verstümmelte Schnittfassung von *Peeping Tom* unter dem Namen *Augen der Angst* – unsinnigerweise genau ohne die aufklärende Spiegelszene am Schluss.

Nahezu als Blaupause könnte man *Peeping Tom* nehmen, um Anhaltspunkte dafür zu gewinnen, wann es sich beim Serienmörder-Film um ein schwer zu ertragendes Kunstwerk oder lediglich um ein billiges Genre-Machwerk handelt. Michael Powell schaffte es, ganz im Sinn von Kracauer, mit dem Bild von Kamera und Stativ als Mordinstrumente ganz tief in die Wunde einer sensationslüsternen Gesellschaft zu stechen, die nach immer mehr «screams on screen» verlangte, und einer Filmindustrie, die ihr dieses liefert. Denn der Horrorfilm hatte damals wie heute Hochkonjunktur. Der Regisseur erlaubt sich zahlreiche Hinweise auf seine Botschaft. So wird die unmotivierte Hauptdarstellerin des Films, der in den Studios von Marks Arbeitgeber gedreht wird, erst dann zur «scream queen», wenn sie die echte Leiche von Marks Opfer im Koffer findet. «My instinct says all this filming isn't healthy» («Diese Filmerei ist nicht gesund, sagt mir mein Instinkt»), wie ausgerechnet die blinde Mutter von Helen ruft, als sie Marks doppeltes Spiel ahnt. Und natürlich verkörpert Michael Powell im Film selbst Marks Vater als Wurzel allen Übels und legt damit den Finger oder besser die Kamera mit ihrem Stativ in die offene Wunde seines eigenen Gewerbes.

Das Besondere ist diese Metaebene jenseits der eigentlichen Story, die in einer aussergewöhnlichen Bildsprache jenseits der Effekthascherei umgesetzt

wird. Die Ähnlichkeit zu Lars von Trier ist unverkennbar, wenn dieser analog zu den Morden von Jack und dessen Leichengerüst seine eigenen Filme in schneller Schnittfolge einbaut, in denen er seine Hauptdarstellerinnen in den Jahren



Skandalfilme mit Metaebene: Michael Powell sticht mit *Peeping Tom* (A) ins Gewebe seines eigenen Gewerbes, und Lars von Trier reflektiert mit den Morden in *The House That Jack Built* (B) seine eigenen filmischen Morde.

zuvor als gequälte Opfer vorgeführt hat und sich damit das Fundament für seinen Ruhm schaffte. 34 Jahre nach ihrem Verriss in der Sunday Times⁹ entschuldigte sich 1994 die Journalistin Dilys Powell an gleicher Stelle bei Michael Powell und lobte die meisterlichen Leistungen des Regisseurs, seines Drehbuchautors Leo Marks und Kameramanns Otto Heller.¹⁰ 1960 wollte man in England seinem Vorzeigeregisseur, ganz im Gegensatz zum Hollywoodregisseur Alfred Hitchcock und seinem Serienkiller-Gegenstück *Psycho* (US 1960), den Rückgriff auf den Horrorfilm einfach nicht zugestehen.¹¹ Powell jedenfalls erlebte die späte Ehrerbietung der britischen Leitmedien nicht mehr, er starb bereits 1990 im Alter von 84 Jahren. Für Lars von Trier sollte eine Würdigung besser zu Lebzeiten reichen.

Hungriger Vampir als Zerrbild einer Mangel-Gesellschaft

Lernen von den filmischen Vorbildern – dies lässt sich auch vortrefflich, wenn es um die Verarbeitung der Taten von historischen Serienmördern geht. Eine erstaunliche Analogie zu Fatih Akins *Der Goldene Handschuh* weist die Milieustudie *Die Zärtlichkeit der Wölfe* (DE 1973) auf. Es ist die zweite Regiearbeit von Ulli Lommel und war bei Erscheinen ebenfalls ein polarisierendes Werk, das wie Akins Film für den Goldenen Bären bei der Berlinale nominiert war, aber auf ebenso wenig Gegenliebe bei Kritik und Publikum traf. Friedrich Luft, Star unter den Feuilletonisten, stand zur Premiere nach den ersten Gewaltszenen auf und diffamierte den Film lautstark, und 500 andere Zuschauende folgten ihm, wie sich Regisseur Ulli Lommel erinnert.¹² *Zärtlichkeit der Wölfe* gilt heute als sein bester Film, der mittlerweile Kultstatus erreicht hat und noch immer in internationalen Retrospektiven läuft, auch wenn er zu Unrecht bei der grossen Öffentlichkeit in Vergessenheit geraten ist. Als 1977 der Kritiker Vincent Canby in der New York Times anlässlich einer Wiederaufführung in einem New Yorker Kino seiner Begeisterung Ausdruck verlieh und den Film mit den frühen Werken von Andy Warhol verglich,¹³ kam es zu einer schicksalhaften Begegnung zwischen Lommel und Warhol, der den Artikel gelesen hatte und den Regisseur nach der Kinoaufführung am Ausgang abpasste. Eine intensive Zusammenarbeit der beiden Künstler folgte, die Lommels Auftakt zu seiner Regie-Karriere in Hollywood war, die ohne den Wolf-Film nicht möglich gewesen wäre.

Während sich Fatih Akin dem realen Mörder Fritz Honka widmet, der in den 1970er-Jahren in Hamburg auf dem Kiez vier Alkoholikerinnen aus der Kneipe «Goldener Handschuh» in seine Wohnung verfrachtete, sie bestialisch umbrachte, die Leichen dort zerteilte und bis zu ihrer Verwesung lagerte, ist es

bei Lommel der homosexuelle Fritz Haarmann, genannt der «Der Werwolf von Hannover», der als Mörder von 24 Jungen und jungen Männern in den 1920er-Jahren in die Geschichte einging. Beide Regisseure blicken jeweils um 50 Jahre zurück – es brauchte wohl einen grossen zeitlichen Abstand, um einen künstlerischen Ausdruck für die Grausamkeiten der beiden Fritzen zu finden. Lommel verlegte kurzerhand das Setting in die 1940er-Jahre-Nachkriegszeit mit Filmnoir-Ästhetik als Hommage an Fritz Lang. Akin überhöhte den Trinkhallen-Stil der 1970er-Jahre mit grotesk-entstellendem Masken- und Kostümbild.

Die Zärtlichkeit der Wölfe wurde finanziert von Rainer Werner Fassbinder, mit dem Ulli Lommel bis 1977 noch in über 21 Produktionen zusammenarbeitete. Dass der Film ein Kollektivprodukt wurde, ist den engen Verbindungen der Künstler untereinander geschuldet, die sich aus dem Antitheater und vorherigen Filmprojekten kannten: Fassbinder fungierte als Produzent, war neben Thea Eymész auch für den Schnitt verantwortlich, spielte in einer Nebenrolle mit und stand hinter seiner Crew, die während der Dreharbeiten in einem Haus zusammenlebte. Die Star-Besetzung mit der «RWF»-Familie war möglich geworden, da das Ensemble des Antitheaters zu dieser Zeit am Theater Bochum von seinem Engagement bei Peter Zadek freigestellt und das Honorar nebensächlich war. So reicht die Besetzung bis in die kleinsten Nebenrollen für Stars wie Jürgen Prochow, Irm Hermann oder Ingrid Carven. Zadek half zudem bei Kulissen und Kostümen mit seinem Fundus aus. Hauptdarsteller Kurt Raab, der auch für das Drehbuch und die Ausstattung von Haarmanns Dachstube verantwortlich war, sah sich ebenfalls zeitweilig als Regisseur. Es ist zudem einer der ersten grösseren Kinofilme von Kameramann Jürgen Jürges, der später zahlreiche Filmpreise für seine Kameraleistungen im Neuen Deutschen Film erhielt. So entstand in einer engen, fantasievoll ausgestatteten Dachstube ein echtes «Kammer»-Spiel mit unheimlich knarrenden Dielen, Engelsingemälden, ausgestopften Tieren und einem überdimensionierten Holzkreuz an der Wand, in dessen Schatten die homoerotische Unzucht mit minderjährigen Knaben und ihre Morde geschehen. Die Räumlichkeiten erinnern sofort an Honkas Hamburger Horrorrefugium, das Akin, anders jedoch als Lommel und Raab, minutiös nach vorliegenden Tatort-Fotos aus Polizeiakten nachstellte und ebenfalls mit einem erstklassigen Theaterensemble besetzte.

Ulli Lommel hatte bereits in mehreren Filmen von Fassbinder mitgespielt, darunter die Hauptrolle in *Liebe ist kälter als der Tod* (DE 1969), und galt seit diesem Auftritt als deutsche Ausgabe vom eiskalten Engel Alain Delon (*Le samourai*, Jean-Pierre Melville, FR 1967) – übrigens auch ein (Auftrags-)Serienkiller. Es war eine hervorragende Entscheidung, Kurt Raab die Rolle des Fritz Haarmann verkörpern zu lassen und nicht mit Lommel selbst zu besetzen. Denn Raab tut dies in jeder Filmminute in überzeugender Weise, wenn er ausgestattet mit lila Hut, Vollglatze und fast weissem Gesicht, das nur aus seinen di-

abolischen Augen zu bestehen scheint, durch die düsteren Gassen geistert oder im Spiessrutenlauf an den misstrauischen Nachbarinnen in seine Wohnung hinauf- und herabsteigt. Jürgen Jürges vollbringt eine Meisterleistung, wenn er mit jeder Einstellung Bilder einfängt, die geprägt sind von einer spannungsvollen Lichtstimmung und reduzierten Bildkomposition. Er schafft dies mit einem ausgeklügelten System von sogenannten «Inkis», kleinen 150-Watt-Scheinwerfern, die die Szenerie kunstvoll ausleuchten. Teile des Gesichts oder der Kulisse liessen sich so über Spotlights hervorheben. Die physische Ähnlichkeit zu Peter Lorre in *M* von Fritz Lang (DE 1931) und dem expressionistischen Licht- und Schattenspiel sind frappierend. Langs Film wiederum beruhte u. a. auf den Taten des Serienmörders Peter Kürten, dem «Vampir von Düsseldorf», der das Blut seiner Opfer trank. Und genau dieser stand bei *Zärtlichkeit der Wölfe* Pate, um die Hauptfigur zu zeichnen.

Denn Fritz Haarmann ist bei Ulli Lommel ein ebensolcher Vampir, der sich erotisch aufgeladen seiner Opfer bedient. Gemeinsam mit seinem Kompagnon (Jürgen Prochnow) dreht er krumme Dinger, wird von der Polizei, die ihn mit einem Jüngling im Bett erwischt, erpresst und muss für sie als Spitzel arbeiten. Nachts bei der Kontrolle auf dem Bahnhof liest er junge Ausreisser und Strichjungen auf und lockt die Strassenkinder unter dem Vorwand der Hilfe in seine Wohnung. Nachdem er die Jungen so in Abhängigkeit gebracht hat, vergeht er sich an ihnen und versucht, ihre Jugend und Potenz zu inkorporieren, indem er ihr Blut trinkt, sie dabei tötet und ihr Fleisch verarbeitet. Aus ihren Leichen produziert er Würste, die er der Kiezdame Louise Engel (Brigitte Mira) regelmässig in ihrem Lokal vorbeibringt. Das Fleisch, die Lust, der Alkohol – Haarmanns Umfeld befindet sich wie bei Akin im tiefsten Sumpf des Milieus. Hier wird am Bahnhof gesoffen, und bei ausgiebigen Festmahlen mit Haarmanns Fleisch-Gaben lassen die Zuhälter ihre Mädchen tanzen. Sie prägen damit das Bild einer lustorientierten, degenerierten Mangel-Gesellschaft, die Haarmann durch seine Taten verzerrt widerspiegelt und in pervertierter Form steigert. Er ist nur ein einsamer Wolf unter vielen anderen Wölfen, die ebenso hungrig nach frischem Fleisch sind wie er.

Wenn Haarmann nach seinem Blutrausch die Leichen geräuschvoll durch die Kammer schleift und ihr Fleisch zerteilt, ahnt seine Nachbarin (Margit Carstensen) nichts Gutes. Wie bei Akin dringt der Schrecken durch die Wände, und schliesslich fliegt das Doppelleben von Haarmann auf. In einer ganz ähnlich arrangierten Abschlusszene kommen in beiden Filmen die Nachbarn zusammen, um gemeinsam mit der Polizei den Schandfleck aus ihrem Oberstübchen zu entfernen. Dabei sind die Zusammenkünfte von Haarmann mit seinen Opfern – im Gegensatz zu Akin – von grosser Zärtlichkeit geprägt und ästhetisch inszeniert, was genau zu seiner Ablehnung beim Publikum führte, das sich mit dem Protagonisten identifizierte. Die schönste Szene ist, wenn

Haarmann einen nackten Knaben beim Baden beobachtet und dieses junge Wesen, das sich dort am Nass erlabt, mit in sein Bett nimmt, um es dort stumm auszusaugen. Es ist übrigens der junge Christoph Eichhorn, der einige Jahre und Filme später als Hans Castorp in Hans W. Geissendörfers Literaturverfilmung *Der Zauberberg* (DE/IT/FR 1982) dem grossen Publikum bekannt wurde. Diese zurückhaltend-poetische Inszenierung der Einsamen und Aussenseiter, die in starren Bewegungen agieren, wird oft durchbrochen von heiteren Tanzstücken der 1920er-Jahre (Musik: Peer Raben), die eine lakonische Stimmung erzeugen. Einen Gastauftritt hat dabei der Pianist der Comedian Harmonists. Es ist ein Stilmittel, das sich in zahlreichen Filmen von Aki Kaurismäki wie von Rainer Werner Fassbinder wiederfindet und das zum berührenden Bekenntnis für die Menschen am Rande der Gesellschaft wird. Noch lange bleiben die grünlich-braune Farbe der brüchigen Gebäude, das strenge Kostümbild der 1940er-Jahre und die nebelig-frostige Herbststimmung in den Strassen in der Erinnerung haften.

Serienkiller als Popstars des Sensationsjournalismus

Auch Regie-Legende Quentin Tarantino widmete sich in seinem neuesten Film *Once Upon a Time in Hollywood* als Regisseur, Drehbuchautor und Koproduzent dem realen Serienkiller Charles Manson, mit dessen Gewalttaten er die Geschichte Hollywoods der späten 1960er-Jahre aufs Korn nimmt. Durch den Sektenführer Manson und die sogenannte «Manson Family» kamen 1969 mehrere Menschen ums Leben, darunter die hochschwangere Schauspielerin Sharon Tate, die damals von ihrem Ehemann Roman Polanski ein Kind erwartete. Vier Anhänger der Manson Family überfielen sie in ihrem Haus und erstachen sie und ihre drei Gäste sowie den Hausmeister in einem brutalen Blutrausch. Wie emotional aufgeladen die Erinnerung an Sharon Tate und der mediale Umgang mit dem Mord an dem beliebten Hollywoodstar immer noch sind, zeigte die Reaktion auf den ursprünglich angesetzten Filmstart: Nach zahlreichen Protesten zog Sony Pictures den US-Start am 9. August 2019, dem 50. Todestag von Sharon Tate, zurück und verlegte ihn zwei Wochen vor. Zu gross der Druck der Öffentlichkeit und die Angst, durch Pietätlosigkeit den reibungslosen Start zu gefährden.¹⁴ Denn auch wenn Charles Manson für seine Taten mit lebenslanger Haft büssen musste, ist es noch gar nicht so lange her, dass er selbst sein Image aus seiner Zelle heraus pflegte. Bis zu seinem Tod 2017 hatte er zahlreiche Follower, erfüllte Autogrammwünsche und sein Konterfei prangte auf T-Shirts und Kaffeebechern. Die Manson-Figur erhielt als fragwürdige

Ikone Einzug in die Popkultur, und die Medien berichteten bis zu seinem Tod immer wieder über ihn.

Das Hakenkreuz, das sich der rechtsradikale Manson selbst auf die Stirn einbrannte, nahm Tarantino als Motiv bereits in *Inglourious Basterds* (US/DE 2009) auf, als er dort am Ende Nazis von ihren Häschern brandmarken liess. Der fatalen Verbindung von extremer Gewalt durch Serienmörder mit Popkultur und Sensationsjournalismus widmete er sich jedoch bereits viel früher. Für den dreifachen Oscarpreisträger Oliver Stone und seinen Film *Natural Born Killers* (US 1994) schrieb er die Drehbuchgrundlage. Sein Stamm-Kamera-



Mickey (Woody Harrelson) und Mallory Knox (Juliette Lewis) morden sich in *Natural Born Killers* durch die Vereinigten Staaten und werden dabei wie Popstars gefeiert.

mann, der ebenfalls mehrfach oscarprämierte Robert Richardson, lieferte eine irrwitzige Aneinanderreihung von Bildern, die alle gängigen Fernseh- und Medienformate persiflieren, darunter Sitcom, Videoclip, Live-Übertragung oder Videospiel. Der Soundtrack umfasst mehr als 35 Popsongs und unterlegt fasst den kompletten Film. Das schrille Roadmovie über Mickey (Woody Harrelson) und Mallory Knox (Juliette Lewis), die von den Medien verfolgt und kultisch gefeiert mordend durch das Land ziehen und nach einer blutigen Gewaltorgie der Polizei entkommen, um eine Familie zu gründen, hinterliess Ratlosigkeit zur Premiere bei den Filmfestspielen in Venedig: Darf man so etwas zeigen?

Die Diskussion erinnert an Stanley Kubricks anfangs ebenfalls stark umstrittenen Film *A Clockwork Orange* (GB/US 1971), den Oliver Stone sogar

direkt zitiert, wenn Mickey sich ein Auge ähnlich schminkt wie dessen Protagonist. Wie Serientäter Alex (Malcolm McDowell) mit seinen «Droogs»-Freunden zum Song «Singin' in the Rain» eine Frau vergewaltigt und ihren Mann rhythmisch zum Krüppel schlägt, knallen Mickey und Mallory untermalt von Popmusik alles ab, was sich ihnen in den Weg stellt, und lieben sich exzessiv dabei – eine popkulturelle Sexualisierung von Gewalt, die sich selbst befeuert. Und wie bei Kubrick schießen die beiden eine Gesellschaft nieder, der Gewalt inhärent ist und die selbst aus allen Kanälen zurückfeuert, sodass im Laufe des Films unscharf bleibt, wer Täter und wer Opfer ist: Missbrauch durch die Eltern, Folter im Gefängnis, Polizeischüsse auf Schwarze und allen voran der «Kameraschuss» durch Sensationsreporter, die um jeden Preis auf der Jagd nach der nächsten grossen Story sind. Wieder ist es diese Negativzeichnung der anderen Figuren, die ähnlich wie bei *A Clockwork Orange* oder *Die Zärtlichkeit der Wölfe* die Killer zu Sympathieträgern macht, mit denen sich der Zuschauer identifiziert, was wiederum die Kontroversen auslöst. Zum Ende von *Natural Born Killers* unterstreicht eine Collage von realen Nachrichten-Bildern von mutmasslichen Tätern und Opfern wie den angeklagten Prominenten O.J. Simpson und Tonya Harding oder dem von Polizisten verprügelten Rodney King, wie nahe sich der Film an der Wirklichkeit bewegt.

Ganz im Kracauer'schen Sinne bekommt eine Gesellschaft die Filme, die sie aus sich selbst herausbildet und die dadurch das geistige Klima offenbaren. Die betrachteten Serienkiller-Filme fungieren als eine Art Zerrspiegel der Gesellschaft, ihrer Filmindustrie, ihrer Kultur und ihres Journalismus. Sie liefern in beklemmender Art und Weise genau das, wovon wir gern unseren Blick abwenden und gleichzeitig heimlich darüber mehr erfahren wollen – ein bigottes Verhalten, das nicht zuletzt die Spirale der Gewalt und Gewaltdarstellung selbst weiter antreibt. Natürlich lösen die drastischen Szenarien, die weder zum Arthouse- und noch zum Genre-Publikum passen, bei Lars von Triers *The House That Jack Built* zunächst Ablehnung und Abscheu aus. Und doch lässt sich der Film ähnlich wie *Peeping Tom* als brutaler Seitenhieb auf den Voyeurismus des Publikums verstehen, der Filmschaffende immer mehr antreibt, über Leichen zu gehen. Der Ekel, der mit Fatih Akins *Der Goldene Handschuh* aufkommt, öffnet vielleicht den Blick für die gebrochenen Gestalten in den ranzigen Eckkneipen und dunklen Dachstuben, die sich ihre Tristesse bis zur Besinnungslosigkeit wegtrinken oder wie in *Zärtlichkeit der Wölfe* Schönheit und Jugend gewaltsam verinnerlichen, weil sie ihnen selbst nicht gegeben ist und sie deswegen von ihrem Umfeld abgelehnt werden. Und die Nähe von extremer Gewalt zur Pop- und Medienkultur, wie sie uns Tarantino in *Once Upon a Time in Hollywood* vor Augen führt, erinnert daran, dass sich seit *A Clockwork Orange* aus den 1970er-Jahren und *Natural Born Killers* aus den 1990er-Jahren wenig daran geändert hat, wie «sex and crime» immer noch für Schlagzeilen

und Soundtracks sorgen, nur eben jetzt auch in den omnipräsenten sozialen Medien. Wenn Serienkiller-Filme, die diese Metaebene liefern und Missstände reflektieren, dann auch noch mit hoher Schauspielkunst und Bildästhetik verbunden sind, wie es bei Lars von Trier, Fatih Akin und Quentin Tarantino zweifelsfrei der Fall ist, kann man tatsächlich von Kunstwerken jenseits des Skandals sprechen, für die nur eines gilt: hinschauen – auf den Film und die Gesellschaft. Es sollte nicht erst Jahrzehnte dauern und die «Entskandalisierung» durch hartnäckige Cineasten benötigen, um diesem filmischen Blick auf unsere dunklen Seiten standhalten zu können.

-
- 1 Amiguet, «Cinéma! Cinéma!», S. 37, in: Siegfried Kracauer, *Von Caligari zu Hitler – Eine psychologische Geschichte des deutschen Films*, 3. Auflage, Frankfurt am Main 1995. S. 9.
 - 2 Kracauer 1995 (wie Anm. 1), S. 67.
 - 3 Robert Wiene fügte entgegen der ursprünglichen Drehbuchfassung von Hans Janowitz und Carl Mayer eine von diesen bekämpfte Rahmenhandlung hinzu, in der die Geschichte als Irrenfantasia eines geistesgestörten Franzis (Friedrich Fehér) erzählt wird. In Wirklichkeit ist der Mörder Dr. Caligari «nur Anstaltsdirektor und sein somnabules Mordinstrument Césare Anstaltsinsasse. Kracauer sah darin die «Doppelseitigkeit deutschen Lebens», wenn in der Rahmenhandlung Caligaris Autorität triumphiere, in der Halluzination von Franzis dieser jedoch in die Zwangsjacke gesteckt werde.
 - 4 Kracauer 1995 (wie Anm. 1), S. 10 ff. und 291.
 - 5 Len Mosley, *Daily Express* (8. April 1960), http://www.powell-pressburger.org/Reviews/60_PT/Killers/Killers.html#TheTribune, zuletzt besucht am 30.6.2019.
 - 6 Steve Crook, *The Powell and Pressburger Pages*, http://www.powell-pressburger.org/Reviews/60_PT/Killers/index.html, zuletzt besucht am 30.6.2019.
 - 7 Katholische Filmkommission, *Filme – Kritische Notizen aus drei Kino- und Fernsehjahren 1959–61*, Handbuch VI der Katholischen Filmkritik, Düsseldorf 1959–1961, S. 8 und 17.
 - 8 Isobel Quigley, *The Spectator* (15. April 1960), http://www.powell-pressburger.org/Reviews/60_PT/Killers/Killers.html#TheTribune, zuletzt besucht am 30.6.2019.
 - 9 Dilys Powell, *Sunday Times* (10. April 1960), http://www.powell-pressburger.org/Reviews/60_PT/Killers/Killers.html#TheTribune, zuletzt besucht am 30.6.2019.
 - 10 Dilys Powell, *Sunday Times* (Juni 1994), http://www.powell-pressburger.org/Reviews/60_PT/PT03.html, zuletzt besucht am 30.6.2019.
 - 11 Der katholische film-dienst in Deutschland spielt *Psycho* bei seinem Erscheinen allerdings auch nur schnöde herunter: «Hitchcocks humorlos-abgeschmacktes Rätselspiel um den Irren, der die Mutter tötete und seitdem an Wahnideen leidet, ist sein bisher uninteressantester Film.» Film-dienst empfahl den Film immerhin für Erwachsene – der Rest ist Geschichte. Vgl.: Katholische Filmkommission für Deutschland (Hrsg.), *Filme – Kritische Notizen aus drei Kino- und Fernsehjahren 1959–61*, Handbuch VI der Katholischen Filmkritik, Düsseldorf (ohne Datum), S. 8/ S.17/S. 135.
 - 12 Uwe Huber im Interview mit Ulli Lommel. *Die Zärtlichkeit der Wölfe*, DVD, CMV-Laservision, München 2015.
 - 13 Vincent Canby, «Screen: Vampire in Fassbinderland», in: *New York Times* (20. Mai 1977), <https://www.nytimes.com/1977/05/20/archives/screen-vampire-in-fassbinderland.html>, zuletzt besucht am 30.6.2019.
 - 14 Carsten Baumgardt, «Nach Protesten: Sony verschiebt Quentin Tarantinos Manson-Mörder-Film *Once Upon a Time... in Hollywood*», in: *filmstarts.de* (20. Juli 2018), www.filmstarts.de/nachrichten/18520035.html, zuletzt besucht am 30.6.2019.
-



Momentaufnahme von Orane Burri, Mitglied von SWAN

Irréversible de Gaspard Noé (FR 2002)

J'avais 20 ans. J'étudiais le cinéma à Paris. Le seul film où j'ai dû fermer les yeux et boucher mes oreilles pour m'empêcher de suivre mon instinct de survie mentale qui me hurlait de quitter la salle! Comme l'École soviétique, Gaspard Noé expérimente les effets du montage sur les spectateurs, pousse nos perceptions dans leurs retranchements, travaillant l'ellipse ou son absence comme une lame anarchiste pour transpercer nos sens et poignarder nos certitudes! Il commence avec le climax ultraviolent, puis remonte les faits jusqu'au début de l'histoire, parsemant ses séquences de petites lâchetés polies et de minuscules détails comportementaux qui, s'ils avaient été différents, auraient pu éviter le crime. En inversant l'ordre des choses, Gaspard Noé obtient ainsi exactement ce qu'il veut démontrer. Les réactions scandalisées face à son film sont les mêmes que celles de notre société patriarcale individualiste face au viol. En refusant de prendre le temps d'en comprendre les rouages, on en devient indirectement responsable...

THOMAS CHRISTEN

ANSTÖSSIG, UNMORALISCH, SKANDALÖS — FRÜHE HOLLYWOODFILME UND IHRE REGULIERUNG

Der klassische Hollywoodfilm, der von den späten 1920er-Jahren bis Ende der 1950er-Jahre die Kinolandschaft weltweit dominierte, zeichnet sich durch einen hohen Grad an Standardisierung und Normierung aus. Dazu gehörte ein sogenanntes Studiosystem, das einem Oligopol (Herrschaft der wenigen) glich, welches kaum Abweichungen durch unabhängige Produktionen zuließ. Das Starsystem bezweckte, dass sich die Zuschauenden nicht nur an die Studios, sondern auch an die Stars banden. Mit der klassischen Narration stand eine Erzählweise zur Verfügung, welche die Form dem Inhalt unterordnete und trotz ihrer Künstlichkeit beim Publikum ein Gefühl von Natürlichkeit und Realismus entstehen liess. Mittel dazu sind etwa die kontinuierliche Montage oder der unsichtbare Schnitt.

Bereits zu Beginn des klassischen Hollywoodfilms lassen sich nach einer Reihe von Skandalen in der Filmmetropole Bestrebungen beobachten, die auf eine Regulierung des Inhalts der Filme abzielen. Was darf gezeigt werden und vor allem, wie? Hollywood will damit die Macht der staatlichen Zensur, die vielfach bei den Bundesstaaten oder gar den einzelnen Städten liegt, unterlaufen. Es liegt nämlich überhaupt nicht im Interesse der Studios, verschiedene Versionen ihrer zumeist kapitalintensiven Produktionen herzustellen. Um gleichsam ein Regelwerk auszuarbeiten, wird der ehemalige Postminister Will Hays beauftragt, ein solches auszuarbeiten. Es stellt eine Art Selbstzensur dar und arbeitet in Form von Tipps heraus, welche Stoffe in welcher Form auf die Leinwand gebracht werden sollten. Im Jahre 1930 lag ein erstes Regelwerk vor, das, wie die spätere Version auch, unter dem Titel «Production Code» 1934 verbindlich wurde. Es stellte Vorgaben auf, die vor allem die Themenkreise Sexualität und Gewalt betrafen. In der Zeit bis Mitte 1934 kümmerte sich die durch die wirt-

schaftliche Depression infolge der Weltwirtschaftskrise gebeutelte Filmindustrie kaum um dieses Regelwerk. Ja, es scheint, als sei sie den gegenteiligen Weg gegangen, um das von der Weltwirtschaftskrise getroffene Publikum mit spektakulären und eben auch skandalträchtigen Stoffen in die Kinos zu locken.

So entstand in den wenigen Jahren zwischen 1929 und 1934 in Hollywood eine Reihe nicht regulierter und freizügiger Filme. Diese Phase wird in der Filmgeschichtsschreibung mit dem Begriff «Pre-Code» charakterisiert und gehört zu den interessanteren, aber wenig bekannten des klassischen Hollywoodkinos. Thematisch schien alles möglich, und diese Freiheit wurde vielfach ausgenutzt, bis 1934 der «Hays Code» in Kraft trat. Dem aus religiöser Sicht unmoralischen Treiben der Produzenten, Stars, Drehbuchschaffenden und Regisseure sollte ein Ende bereitet werden. Auf den Code gehe ich später noch ein, es lässt sich aber behaupten, dass damit eine Phase der kreativsten Jahre Hollywoods endete. Die Stossrichtung des Code kann man mit dem Stichwort anständig umschreiben, was eine Regulierung in allen Bereichen der Darstellung im Film bedeutete. Vor allem zwei Themenbereichen, die in der Zeit vor dem Code ausserordentlich locker zur Darstellung gelangten, wurden enge Fesseln angelegt: Sexualität und Brutalität/Verbrechen. Damit verschwand nach 1934 das Genre des Gangsterfilms fast vollständig aus den Studioproduktionen, und die Darstellung von Sexualität und Erotik (vor allem bei Frauen) wurde abgelöst durch die sogenannten «Screwball Comedies», die treffend auch als Sexfilme ohne Sex charakterisiert werden können. Ausserordentlich schnell gesprochene Sprache, intelligente, aber etwas verrückte Frauenfiguren und begriffsstutzige Männer ergeben ein Subgenre der Komödie, in dem die sexuellen Referenzen in der Sprache und dem skurrilen Handlungsablauf versteckt werden. Aber was geschah mit den Pre-Code-Filmen, die bereits produziert und ausgewertet wurden nach 1934? Bis auf wenige Klassiker (wie etwa *King Kong* (Merian C. Cooper/Ernest B. Schoedsack, US 1933), *Dracula* (Tod Browning, US 1931), *Scarface* (Howard Hawks, US 1932) oder die Tarzan-Filme, die teilweise zensuriert oder mit moralisierenden Eingangsschrifttafeln versehen wurden, verschwanden jene in den Regalen der Archive der Produktionsfirmen und wurden nicht mehr gezeigt. Ihre Wiederentdeckung erfolgte erst in den letzten Jahren.

Der Production Code

Hollywoods klassische Ära begann in den 1920er-Jahren, als die Filmindustrie zu einem bedeutsamen Zweig der Unterhaltungsindustrie aufstieg und auf breites gesellschaftliches Interesse stiess. Dadurch geriet der Film auch ständig ins Visier von Institutionen, die sich für die Einhaltung von Moral, Sitte und

Anstand zuständig fühlten: allen voran der katholischen Kirche. Ihr gehörten damals zwar nur 20 Millionen US-Amerikaner an, aber vielleicht sah sie gerade deshalb in der Überwachung der Filmindustrie eine Möglichkeit, ihre gesellschaftliche Bedeutung zu steigern. Das gesellschaftliche Ansehen des Films war ursprünglich gering und nicht durch ‚free speech‘, die in der US-Verfassung garantierte Redefreiheit, geschützt. Dass Film kein ‚Sprachmedium‘ war, kam der Filmindustrie ursprünglich entgegen: So blieben Produktion und Verleih lange vor der Willkür einer Zensur verschont. Doch im Lauf der 1920er-Jahre wurde der Ruf nach einer Filmzensur immer lauter. Mit der Einführung des Tons wurde der Film um eine wichtige Ebene ‚realistischer‘: Jetzt kam die Sprache hinzu, die Filmfiguren orientierten sich stärker an der Realität, Obszönitäten und Unsittlichkeiten waren plötzlich hörbar. Das war den konservativen Kreisen zu viel. Die Filmindustrie versuchte, ihnen durch Selbstzensur zuvorzukommen: Sie beauftragte 1927 den früheren Postminister Will Hays, einen Verhaltenskodex zu entwerfen, an den sich die Filmschaffenden halten sollten. 1930 legte Hays eine Liste von strengen Vorschriften vor: den sogenannten ‚Production Code‘. Doch die meisten Studios dachten vorerst nicht wirklich daran, sich an die Vorschriften zu halten – bis sie 1934 durch die Einführung verbindlicher Selbstzensurregeln nicht mehr anders konnten, da sonst die Filme nicht mehr hätten gezeigt werden können.

Die Pre-Code-Filme

Für eine kurze Zeit – von 1927 bis 1934 – öffnete sich gleichsam ein frivoles Fenster innerhalb der Filmproduktion: Zahlreiche Filme wurden gedreht, die der Realität näherstanden als den idyllischen (und scheinheiligen) Vorstellungen des Hays Code. In diesen Jahren kam es zu einer wahren Explosion an Ideenreichtum und -vielfalt, zu einer kurzen, libertären Phase Hollywoods, deren Produktionen heute als Pre-Code-Filme bezeichnet werden.

Werfen wir anhand einiger bekannter, aber vor allem auch in Vergessenheit geratener Filme einen Blick auf diese kurze Zeit Hollywoods, in der alles erlaubt schien: die Darstellung von Nacktheit und (Homo-)Sexualität, Promiskuität, Prostitution, von Vergewaltigung und Kindsmisbrauch, von Alkohol- und Drogensucht, von dysfunktionalen Familien samt Inzest und nicht zuletzt einer gewissen Verherrlichung von Gewalt und Kriminalität. Die Gangster waren zwar die Bösen und in der Regel am Ende tot, ihr ungezügelter Lebensstil weckte beim Publikum aber auch Faszination und Sympathie.

Eine wahre Blüte erlebte in der Pre-Code-Zeit der Gangsterfilm. Viele dieser Werke, die oft von einem harten, bisweilen brutalen Realismus geprägt

sind, sind inzwischen zu Klassikern geworden: *Underworld* (Josef von Sternberg, US 1927), *Little Caesar* (Mervyn LeRoy, US 1931), *The Public Enemy* (William Wellman, US 1931), *Scarface* oder *I Am a Fugitive from a Chain Gang* (Mervyn LeRoy, US 1932), der zugleich eine scharfe Anklage gegen das brutale Gefängnisssystem der US-Südstaaten ist. Dagegen ist es bezeichnend, dass ein Film wie *G Men* (William Keighley, US 1935), der einen FBI-Agenten und seinen Kampf gegen das Böse ins Zentrum stellt, nach der Durchsetzung des Production Code 1934 entstand. Das Skript wurde von FBI-Direktor Edgar G. Hoover persönlich durchgesehen und war, wenn man böse will, ein verkappter Propagandafilm für die Arbeit der staatlichen Ermittlungsbehörde. Nun werden nicht mehr die Gangster, sondern die Gesetzeshüter heroisiert.

Das vielleicht berühmteste und überzeugendste Beispiel aus dieser Reihe von Gangsterfilmen aus der Pre-Code-Zeit stellt Howard Hawks' *Scarface* mit Paul Muni in der Rolle von Tony Camonte dar. Zwar wird am Ende des Films der Gangster in seinem zum Bunker ausgebauten Appartement von einem Riesenauflauf von Polizisten zur Strecke gebracht, aber die Figur des Gangsters, der vom kleinen Ganoven bis zum Gang-Boss dank seiner Skrupellosigkeit Karriere macht, ist geprägt von einer Faszination für das Böse, ist aber auch eine Pervertierung des amerikanischen Traums, der den Millionen Immigranten (Camonte stammt aus Italien) die Karriere vom Tellerwäscher zum Millionär vorgaukelt. Der Gangster erscheint hier und in anderen Filmen der Pre-Code-Zeit nicht so sehr als Verbrecher, sondern als einer der letzten Abenteurer, die sich in einer zunehmend bürokratischen und regulierten Welt selbst verwirklichen. Es ist wahrscheinlich kein Zufall, dass der Western nach der Einführung des Production Code eine Hochblüte erfährt, greift er doch das gleiche Thema auf: der Mann, der sich im Wilden Westen selbst verwirklicht. Im Unterschied zu den Gangsterfilmen bewegt sich der Western in einem von der Zivilisation noch unberührten und quasi rechtslosen Raum.

Camonte ist nicht nur ein Killer, sondern pflegt auch noch, wenngleich nur angedeutet, ein inzestuöses Verhältnis zu seiner Schwester Ceska. Dies wird besonders offensichtlich, als er seinen besten Freund und Helfer kaltblütig aus dem Weg räumt, nachdem er herausgefunden hat, dass dieser mit seiner Schwester ein Liebesverhältnis eingegangen ist. Auch Camontes Untergang beginnt mit der Ankunft seiner Schwester, die sich zunächst für die Ermordung ihres Geliebten an ihrem Bruder rächen will, indem sie seine Erschiessung plant, ihn dann aber doch im Abwehrkampf gegen die Übermacht der Polizei unterstützt, jedoch dabei von einem Querschläger getroffen wird und daran stirbt. Mit diesem Verlust ist auch Camontes scheinbare Übermenschlichkeit gebrochen. Regisseur Hawks arbeitet stark mit Bildsymbolen (etwa dem Kreuz, das sich jeweils vor Camontes mörderischem Treiben im Bildaufbau zu erkennen gibt) oder mittels Ton: Camontes Pfeifen einer Melodie begleitet ebenfalls

seine Verbrechen, besonders eindrücklich etwa zu Beginn des Films, der fast ausschliesslich mit diesen beiden Stilmitteln arbeitet. In nicht wenigen Gestaltungsmitteln wirkt *Scarface* wie ein früher Vorläufer jenes Subgenres, das die Arbeit mit Lichtkontrasten perfektionierte: des Film noir.

Auch der Horror- oder fantastische Film erlebt in den frühen 1930er-Jahren eine wahre Glanzzeit. Mit allen Mitteln zielt er darauf ab, beim Publikum Gefühle von Angst, Schrecken und Verstörung auszulösen, auch in der Darstellung von Sexualität und Nacktheit ist er alles andere als zurückhaltend. Wie beim Gangsterfilm entstehen die grossen Meisterwerke zu Beginn der 1930er-Jahre: *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (Rouben Mamoulian, US 1931), *Dracula*, *Frankenstein* (James Whale, US 1931) – und nicht zuletzt der von Selznick produzierte *King Kong*, der von der Liebe eines Riesenaffen zu einer Frau erzählt, aber auch von der Brutalität des Monsters, das Menschen zertrampelt oder zerstückelt. Dabei rührt *King Kong* an einem weiteren gewichtigen Tabu: der Liebe eines Tieres zu einem Menschen, in diesem Fall zu einer Frau.

Gezügelter Musicals

Einen kreativen Verlust bedeuteten die durch den Production Code völlig in ihrer Frivolität, Spielerei und Leichtigkeit eingeschränkten Musicals, vor allem jene in der Choreografie von Busby Berkeley. Die drei Musicals *Gold Diggers of 1933* (Mervyn LeRoy), *42nd Street* (Lloyd Bacon) und *Footlight Parade* (Lloyd Bacon), die alle im Jahr 1933 gedreht wurden, gehören wegen ihrer visuellen Umsetzung zum Besten, was dieses Genre hervorgebracht hat, zumal wenn man die technischen Möglichkeiten berücksichtigt, unter denen sie entstanden. Sie sind, wie so oft in diesem Genre, Backstage-Musicals, sie bestehen also nicht nur aus Tanz- und Gesangsnummern, sondern zeigen auch den Prozess, wie ein Musical entsteht. Damit beziehen sie eine breite gesellschaftliche Palette verschiedenster Figuren ein: von Geldgebern und Produzenten über Songschreiber, Darsteller_innen und Bühnenpersonal bis zum Publikum. Das zentrale Element für die Einmaligkeit dieser drei Musicals ist jedoch der Choreograf – und zwar nicht die Filmfigur, die jeweils eher eine Karikatur ist, sondern jener der Filme selbst. In allen drei Fällen schrieb der einflussreiche und talentierte Busby Berkeley mit seinen tänzerischen Umsetzungen und Kameraführungen Filmgeschichte.

Gold Diggers of 1933 führt gleich in den ersten Bildern mitten ins Thema: die «Great Depression». Ein Musical, dessen Premiere am nächsten Tag stattfinden soll, wird wegen Zahlungsunfähigkeit gepfändet. Die Arbeit der letzten Wochen ist vergebens. Ironischerweise heisst die Nummer, die während der

Pfändung gespielt wird, «We're in the Money». Guter Rat ist teuer. Doch der Regisseur ist um Ideen nicht verlegen: Eine neue Produktion greift das Thema Depression, Armut und Arbeitslosigkeit auf. Im Zentrum soll der «forgotten man» stehen (dem dann auch die Schlussnummer gewidmet ist), also einer der Zehntausenden von US-Amerikanern (und mit ihnen ihre Familien), die im Ersten Weltkrieg dem Land dienten, aber nicht mehr ins normale Leben zurückfanden und auf der Strasse zu Bettlern wurden: entehrt, gedemütigt, oft aus dem sozialen Netz ge- und dem Alkohol verfallen. Nach einigen Störmanövern gelingt am Ende die Show und wird zu einem grossen Erfolg.

Gold Diggers of 1933 besteht hauptsächlich aus drei grossen Bühnennummern – im Gegensatz zu *Footlight Parade* von Lloyd Bacon, in dem die harte Probenarbeit und das Verzweifeln des Choreografen im Mittelpunkt stehen und sich das Team vor der Premiere drei Tage im Theater einschliesst, um Ideenklau zu verhindern. «Pettin' in the Park», die erste Shownummer, setzt erst ein, als der Film die Hälfte seiner Laufzeit erreicht hat. Sie enthält eine Wasserszene (es beginnt zu regnen), was nur ein Jahr später wohl nicht mehr möglich gewesen wäre. Der Production Code wusste solche Anzüglichkeiten und einen so offenen Umgang mit Sex und Erotik unter dem Einfluss der katholischen Kirche und ihrer Legion of Decency zu verhindern, was allerdings nicht immer gelang. Hollywood hatte nach Ansicht der Legion seit den 1920er-Jahren an Anstand verloren und hielt sich überhaupt nicht an deren heiles Familienbild: Wasser, leicht bekleidete Frauen, unverheiratete Paare im gleichen Bett – das ging zu weit. Der zweite Teil heisst «The Shadow Waltz». Das Geigenmotiv mit im Dunkeln leuchtenden Instrumenten, die die Leinwand beherrschen, und die im Takt schwingenden Kleider machen aus dieser Nummer einen Augenschmaus. Berkeley verlässt immer wieder die eigentliche Zuschauersicht und nimmt mit der Kamera Perspektiven ein, die das Publikum im Theater nicht zu sehen bekommt: an der Decke hängend oder im Wasser schwimmend. In der letzten und dritten Nummer, «Remember My Forgotten Man», wird es nun politisch, wie man es selten in einem Musical sieht. Hier findet sich alles, was der «New Deal» (eine Sozialreform zur Beseitigung der durch die Wirtschaftskrise verursachten Schäden, vor allem Arbeitslosigkeit und Landflucht) zu bekämpfen verspricht: Stadtstreicher, eine Horde von Arbeitssuchenden, zerrissene Familien, Suppenküchen, Soldaten, die in den Krieg ziehen und aus ihm – physisch und psychisch – verwundet heimkehren.

All dies wird von Carols (Joan Blondell) herzerreissendem Song begleitet. Anders als die beiden vorausgehenden Nummern hinterlässt «Remember My Forgotten Man» ein tiefes Gefühl von Betroffenheit und Anteilnahme. *Gold Diggers of 1933* zeigt zwar Berkeleys Virtuosität, sein Talent für das visuell Aussergewöhnliche, aber die Massenszenen machen den einzelnen Tänzer zur reinen Sache, zum Ornament. *42nd Street* und *Footlight Parade* sind ebenfalls

Backstage-Musicals und weisen nicht nur eine ähnliche Handlung wie *Gold Diggers of 1933* auf, sondern grösstenteils auch die gleichen Darsteller_innen, vor allem bei den Tänzerinnen. Da beide Filme noch zur Pre-Code-Ära gehören, gehen sie mit der Darstellung von Erotik und Sexualität ziemlich freizügig um. Beide Produktionen nehmen direkten Bezug auf die Jahre der Wirtschaftskrise, wobei *42nd Street* etwas düsterer angelegt ist, und wiederum führt Busby Berkeley die einfallsreiche Choreografie.

Der Produzent Julian Marsh scheint in *42nd Street* am Ende seiner Kräfte zu sein. Mehrfach erwägt er, die neue Produktion aufzugeben. Der Film zeigt im ersten Teil die mühsamen und anstrengenden Proben, die ständigen Neu-konzeptionen und die schwindende Kraft des Produzenten. Die letzten zwanzig Minuten zeigen dann die zustande gekommene Show vor Publikum – mit den grossen Nummern «Shuffle Off to Buffalo», «(I'm) Young and Healthy» und dem titelgebenden «42nd Street».

Da *42nd Street* sehr erfolgreich war, realisierte Warner Bros. noch im selben Jahr mit *Footlight Parade* praktisch ein Remake, das noch spritziger ist, was vor allem daran liegt, dass die Rolle des Produzenten Chester Kent mit dem Kraftbündel James Cagney besetzt wurde. Da es in der Belegschaft einen «Werkspion» gibt, der die neuen Nummern der Konkurrenz verrät, lässt Kent das Haus hermetisch abriegeln: Das gesamte Personal arbeitet, isst und schläft bis zur Premiere – drei Tage lang – im Theater. Die Nummern, die wir am Ende von *Footlight Parade* zu sehen bekommen, sind «Honeymoon Hotel», mit einer Handlung (unverheiratete Paare in intimen Situationen), die der Production Code später nicht mehr zugelassen hätte, «By a Waterfall», eine äusserst spektakuläre Wasserballett-Choreografie, und die etwas martialisch wirkende Nummer «Shanghai Lil», die allerdings dadurch aufgelockert wird, dass der Marinesoldat (Cagney) seine Shanghai Lil (Ruby Keeler) in eine Militäruniform steckt, damit er mit ihr zusammenbleiben kann.

Unter den Teppich gekehrte Sozialkritik

Besonders heikel und ärgerlich waren für die konservativen Sittenhüter gesellschaftskritische Filme, die zeigen, dass der Mensch auch seine Schattenseiten hat. Statt diese auszublenden, zeigen die Pre-Code-Filme sie mit einem bisher nicht bekannten Realismus. Gemeinsam ist vielen dieser Filme, dass im Zentrum Frauen stehen, die zwar missbraucht und erniedrigt werden, sich aber als ausserordentlich schlau, widerstandsfähig und stark erweisen. Das vermeintlich schwache Geschlecht ist dem Mann vielfach überlegen und weiss – wie in *Night Nurse* (William Wellman, US 1931) mit Barbara Stanwyck in der Hauptrolle –

seinen Willen notfalls auch mit Fäusten durchzusetzen. Ausserdem thematisiert der Film relativ ungeschminkt eine dem Alkohol verfallene Oberklasse, die ihre Kinder verhungern lässt, um nach deren Tod an ihr Erbe zu kommen, damit sie das lasterhafte Leben weiterführen kann.¹ Als erster solcher Film gilt *The Divorcee* (Robert Z. Leonard, US 1930) über eine Frau, die, als sie vom Seitensprung ihres Mannes erfährt, den Spiess kurzerhand umdreht und mit seinem besten Freund schläft. Weitere solche Filme, in denen oft auch der Alkohol (besonders in der *High Society*) eine grosse Rolle spielt, sind *Baby Face* (Alfred E. Green, US 1933), in dem sich einmal mehr Barbara Stanwyck als Lily aus ihrem ärmlichen Zuhause buchstäblich in die Chefetage einer grossen Bank hochschläft, sogar einen Mord begeht und ungeschoren davonkommt, sowie der thematisch verwandte *The Red Headed Woman* (US 1932) von Jack Conway mit der rothaarigen Jean Harlow in der Hauptrolle. Auch hier scheut die Sekretärin Lil, nachdem sie den gesellschaftlichen Aufstieg aufgrund ihres Sex-Appeals geschafft hat, nicht vor einer kriminellen Tat zurück, die ihr jedoch nur eine kurze Haftstrafe einträgt. Am Ende des Films sehen wir Lil in Paris, wie sie ihr Spiel der Verführung älterer, aber reicher Männer weiterführt.

I'm No Angel (Wesley Ruggles, US 1933) und *She Done Him Wrong* (Lowell Sherman, US 1933), beide mit der mit ihren Reizen nicht geizenden und mit einem extrem losen Mundwerk ausgestatteten Mae West, sind weitere Beispiele für das gewandelte Bild einer starken und schlagfertigen Frau. *The Story of Temple Drake* (Stephen Roberts, US 1933), nach William Faulkners Roman *Sanctuary* und mit Miriam Hopkins in der Titelrolle, galt wegen seiner Darstellung von Vergewaltigung und Prostitution als so skandalös, dass er die Einführung des Codes wesentlich beschleunigte. Er wirkt auch heute noch sehr beklemmend, wobei die Darstellung von Miriam Hopkins als scheinbar gefallene Frau herausragend ist. Ähnlich wie *Scarface* ist *The Story of Temple Drake* in seiner stilistischen Gestaltung, seinem ausdrucksstarken Spiel mit Licht, Schatten und Regen in der Nacht der Vergewaltigung als Vorläufer des Film noir zu sehen. Weitere Pre-Code-Filme lassen schon im Titel Skandalträchtiges erkennen – wie etwa *Safe in Hell* (William Wellman, US 1931) oder *Bad Girl* (Frank Borzage, US 1931). Viele dieser sozialkritischen Filme verschwanden nach der Durchsetzung des Production Code aus den Kinos.

1934 war Schluss mit dieser frivolen, aber auch ausserordentlich kreativen Zeit in Hollywood. Da Hays selbst gegen eine eigentliche Zensur war, übernahm sein Assistent Joseph Breen, der Vorsitzende der katholischen Legion of Decency, das Ruder und setzte mit Boykottandrohungen durch, dass die US-amerikanische Vereinigung der Filmproduzenten den Production Code nun endlich anwendete. Sowohl das Drehbuch als auch der abgedrehte Film mussten die Kontrolle durch die PCA (Production Code Administration), eine Kommission interner Zensoren, durchlaufen, ehe der Film in die Kinos gelangte. Zahl-

reiche Filme wurden mit Kürzungen entschärft, oft wurde ihnen ein Happy End aufgedrückt. Die Kinos, die ja den Studios gehörten, durften keinen Film ohne das Siegel der internen Zensurinstanz zeigen. Ab 1934 wurde Hollywood braver, eskapistischer, realitätsfremder. Kriminalität, Brutalität und soziale Probleme verschwanden aus den Filmen, Sexualität konnte höchstens chiffriert dargestellt werden, was etwa dazu führte, dass sich in unzähligen Filmen selbst Ehepaare nur ganz züchtig küssten und in getrennten Betten schliefen. Damit erfuhr eine der kreativsten, realitätsnahen und thematisch mutigsten Zeiten innerhalb des Studiosystems ein jähes Ende, und die Welt auf der Leinwand war aus Sicht der Selbstzensoren wieder sauber und in Ordnung. An diese Art der Selbstbeschränkung hielten sich bis auf ganz wenige Ausnahmen die Studios, Regisseur_innen und Drehbuchautor_innen bis Ende der 1950er-Jahre. Spätestens als Alfred Hitchcock in seinem Klassiker *Psycho* (US 1960), den er mit eigenem Geld produzieren musste, ein nacktes Mordopfer unter der Dusche zeigte, fielen die meisten der Beschränkungen durch den Production Code, was sich dann auch die Phase der Erneuerung des New Hollywood zunutze machte.

Literatur

Sheri Chinen Biesen, *Film Censorship: Regulating America's Screen*, London 2018.

Thomas Doherty, *Pre-Code Hollywood: Sex, Immorality, and Insurrection in American Cinema: 1930–1934*, New York 1999.

Mick LaSalle, *Complicated Women: Sex and Power in Pre-Code Hollywood*, New York 2000.

Mick LaSalle, *Dangerous Men: Pre-Code Hollywood and the Birth of the Modern Man*, New York 2002.

Mark A. Vieira, *Sin in Soft Focus: Pre-Code Hollywood*, New York 1999.

Mark A. Vieira, *Forbidden Hollywood: the Pre-Code Era (1930–1934): When Sin Rules the Movies*, Philadelphia 2019.

-
- 1 Im Nachhinein erscheint Barbara Stanwycks Ausspruch als Krankenschwester Lora Hart (man beachte die Namensgebung der starken Frauenfiguren: so heisst die Hauptfigur) gleichsam prophetisch zur heuchlerischen Haltung Hollywoods nach der Einführung des Production Code, wenn sie beklagt: «Oh, ethics ... ethics ... ethics! That's all I've heard. Isn't there any ethics about letting poor little babies be murdered?»
-

LITERARISCHER BEITRAG

HANNES BECKER DER ROMAN IN DEN BÜSCHEN

*Er wusste, in wessen Träume man gerät (wer wollte es Fänge nennen?),
den sieht man nicht wieder.
Ilse Aichinger*

Es ist heute ganz unmöglich zu wissen, ob nicht doch jemand zuschaut, selbst dann, wenn man sicher ist, alleine zu sein – denn gerade diese Momente sind für andere interessant. Und so fragte ich mich jetzt, weil ich selber wirklich gerade ganz alleine mit mir selbst war --- fragte mich, obwohl mir der Gedanke an eine Verschwörung vollkommen uninteressant erschien und ich entschlossen war, keine Theorie daraus zu machen, da ich Verschwörungstheorien überhaupt für eine zwecks Beeinflussung von aussen verbreitete Verschleierungstaktik hielt oder gewohnt war zu halten --- fragte mich, ob nicht doch eine Absicht dahintergesteckt hatte, Absprachen und Vorbereitungen getroffen worden waren und schliesslich einfach nur ein gut durchdachter Plan durchgeführt worden war und ich erwartungsgemäss zur Strecke gebracht worden bin. Oder ist doch alles ein Zufall gewesen?, fragte ich mich in diesem Moment, der zunächst nur einer von vielen möglichen Momenten im Zeitalter des Internets im Jahr 2019 gewesen ist, wo man auf die für die Zeit und für das Internet typische Weise alles Mögliche denkt. Doch alle diese Fragen und Gedanken, Träume und Gedanken, waren – bevor sie zu etwas anderem wurden, indem sie hier das erste Mal öffentlich zu lesen gewesen sind – halb bewusste, ganz private, nur für mich gedachte, geradezu intime, erotisierende, erregende Gedanken beinahe schon sexueller Art gewesen. Gedanken, gedacht von mir alleine, Träume, geträumt nur von mir – und trotzdem aber Gedanken, wie sie auch schon zu

früheren Zeiten gedacht wurden, Träume, wie sie schon geträumt wurden, als solche Träume und Gedanken noch bewegt waren von in ganz anderer Weise bedeutsamen Fragen. Statt einen Übergang von einem wandernden, wirklichen Bild zum nächsten in der Mediengesellschaft nachzuvollziehen, gaben sie ein empfindsames Abbild der inneren Wirklichkeit der Seele inmitten der Enttäuserungen der Verhüllungen noch früherer Zeiten, ein Abbild der inneren Wirklichkeit der Seele inmitten der Freisetzung des Kapitals und der Umwälzung der Produktionsverhältnisse --- statt einen die Grenze zwischen Innen und Aussen, Privatem und Öffentlichem zum Verschwinden bringenden, die zeitliche Abfolge der einander überbietenden irreversiblen Erfindungen Fotografie, Film, Internet aufhebenden und zur Weite eines Nebeneinanders selbstvergessener Vorgänge verwandelnden allgemeinen FILM zu ergeben, brachten sie den ROMAN der bürgerlichen Existenz.

Im Jahr 1856 träumte Alexander Speck von Sternburg, er hätte sich mitten in der Nacht im Landschaftspark auf dem Gut seiner Familie bei Lützschna verlaufen. Er lief auf einem der mit Holz ausgelegten Nebenwege in dem weiträumigen Gebiet zwischen Weisser Elster und Hinterwasser, da huschte etwas durch sein Blickfeld, sein zerstreuter Blick sah, wie es zuckte im Gebüsch neben dem Weg und ihn anzog; als er die Gefahr spürte, war es, als erwachte er. Er war in die entgegengesetzte Richtung zurückgewichen, etwas schlüpfte ihm über den Fuss, und er geriet in Wirklichkeit, statt zu erwachen, noch tiefer auf einen Nebenweg. Sein Körper, der sich anfühlte, als sei es der Körper eines ganz kleinen, der Sprache noch nicht mächtigen Kindes – was ihm in seinem Traum auch auffiel –, glitt lautlos, ohne dass er es sah, unter den Wipfeln zweier zu einem gotischen Bogen zusammengebogener Bäume hindurch, und er fand sich wieder auf der ausserhalb des Parks gelegenen sogenannten Reisswiese.

Alexander Maximilian Speck von Sternburg war 1856, als er den Traum träumte, fünfunddreissig Jahre alt und Leiter einer Brauerei in Topeka im Bundesstaat Kansas der Vereinigten Staaten von Amerika. Am Tag zuvor hatte er durch seinen Vater, den aus einfachen Verhältnissen stammenden, europaweit erfolgreichen Wollhändler und Industriellen sowie Gartenliebhaber Maximilian Speck von Sternburg, die Berufung erhalten, die Leitung der familieneigenen Brauerei in Lützschna bei Leipzig zu übernehmen – Alexander musste sich also auch im Inneren auf eine Rückkehr nach Sachsen und in die Welt seiner Kindheit vorbereiten. So ist der Traum mit einem innerlichen Motiv vielleicht erklärt, nicht aber, warum Alexander, der nach dem Zaren Alexander benannte jüngste Sohn der Familie Speck von Sternburg, der in der Wirklichkeit des Jahres 1823 erst zwei Jahre alt gewesen ist, im Traum auf die Reisswiese geraten war und dort in eine Filmvorführung mit ihm als einzigem Zuschauer. Auf der Reisswiese, einem ausgelagerten Teil des zum Rittergut der Familie in Lützschna gehörigen Landschaftsparks, fanden in der Wirklichkeit des Jahres 1823

wohl grössere Zusammenkünfte, Vogelschiessen und Schafschuren statt, das Kino war aber, so steht es im Internet, im Jahr 1823 noch nicht erfunden – war doch sogar die erste Fotografie erst im Jahr 1826 aufgenommen worden – und auch im Jahr 1856, als Alexander den Traum träumte, waren es noch zweiunddreissig Jahre, bis in Leeds in England die ersten Filme gedreht wurden, und noch neununddreissig Jahre waren es, bis 1893 die erste öffentliche Filmvorführung in Berlin stattfand. Der Gedanke eines Films war aber schon ein weit weniger abwegiger Gedanke geworden, als er es dreiunddreissig Jahre zuvor noch gewesen wäre, wenn ihn damals schon jemand gedacht und nicht nur davon geträumt hätte. Der Traum vom Film war allmählich dabei, praktisches Denken und durch Technik wiederholbare Wirklichkeit zu werden, und so kann es sein, dass der allen technischen Neuerungen aufgeschlossene und wegen der ihm bevorstehenden biographischen Zäsur und ins Auge gefassten Rückkehr ins elterliche Lützschena im Traum auf Abwege geratene, fünfunddreissig Jahre alte Unternehmer Alexander Maximilian Speck von Sternburg kraft einer zutreffend verirrten Vorstellung ein Kino erträumt und im Traum auf der eigentlich anderen Zwecken gewidmeten Reisswiese auch wirklich vorgefunden hatte.

Beinahe zweihundert Jahre später, an dem Tag nach der Nacht mit dem Sextraum, in dem mich Janina Pieper fragte, was meiner Auffassung nach die Funktion des bürgerlichen Romans und welche die Funktion des grossen erhabenen Mediums Film sei, zum Zeitpunkt der jeweiligen Entstehung, und bis zum heutigen Tag, sowie in einem beide Zeiten übereinanderlagernden Szenario, und während noch die Sonne aufging über der weiten Gegend, sass ich und las:

Er musterte im Rückspiegel rasch auch die andere Frau. Die liess ein verständnisvolles, in Zurückhaltung gehülltes, leicht leidendes halbes Lächeln auf den Lippen schweben. Was es bedeutete, war nicht ganz klar. Sie schien vermitteln zu wollen, dass sie mit ihrem ganzen hingebungsvollen Wesen in jedem der nun folgenden Augenblicke zu Frau Erna stehen würde. Es war offensichtlich, dass es gespielt war.

Ich erkannte den Roman, und ich erkannte den Film – und ohne dass ich Worte für sie fand, eilten meine Gedanken mir voraus, überströmten meinen Geist, rannten an gegen meine Arme, Beine, Schlüsselbeine, Schläfen, gegen den Körper, der zu langsam war, ein Gefühl für die eiligen Gedanken bereitzustellen, und in wachsender Erregung dachte ich, im Empfinden halb schon wieder bei der vergangenen Nacht, halb noch bei der eben gelesenen Stelle: Der Roman ist die Behauptung einer Welt, in der ein Mensch einen Menschen ansieht und sieht, was dieser wirklich in seinem Inneren denkt und fühlt, die innere Wirklichkeit, die aber doch auch vom Roman als eine Wirklichkeit aufgefasst wird, welche insofern wirklich ist, als sie im Inneren verborgen bleibt, oder nur in

Gesten zum Ausdruck kommt, die auch etwas anderes bedeuten könnten als das innere Leben, das sie hervorgebracht hat. Wir schauen ja selbst, dachte ich, voller Unsicherheit in unseres Inneres – und auch das zeigt der Roman, und verführt uns so in die Vorstellung, er sei nicht bloss seine eigene Welt, sondern eine Beschreibung der Welt, wie sie wirklich ist – und wir können das nicht glauben, was wir glauben, dort in unserm Inneren zu sehen. Wir können oder wollen es nicht glauben, denn wir wollen oder können uns selbst niemals erkennen und sehen.

«Sind Sie, wer ich glaube, dass Sie sind?», fragte ich.

«Sie haben mich erkannt», sagte Janina Pieper.

Der Film aber, jedenfalls ein Spielfilm wie der, von dem Alexander Speck von Sternburg im Jahr 1856 träumte, dass er ihn im Jahr 1823 auf der Reisswiese neben dem elterlichen Landschaftspark in Lützschena sah – der Film zeigt den Traum eines Menschen, der den Traum träumt, niemand schaue ihm beim Träumen zu, und nichts kann ihn von dieser Überzeugung abbringen. Während es in Wirklichkeit doch so ist, dass alle ihn dabei beobachten, wie er sich selbst vergisst und in der Selbstvergessenheit sichtbar und anziehend, VORBILDLICH wird, auch in seinem abstossenden Verhalten, für all die anderen, die ihn sehen, nur nicht für sich selbst, der sich selbst nicht sieht. Er glaubt, nicht im Bild zu sein, während in Wirklichkeit alle im Bilde sind, und während ja sogar der Traum, den er, der Mensch, träumt, der glaubt, alleine zu sein, und den der Film als Figur zeigt, von der Vorstellung bestimmt ist, dass genau dieser Mensch sich vorstellt, er wäre in einem Film und könne sich selbst sehen wie in einem Film, während er aber gleichzeitig sich selber nicht sieht und überzeugt ist, dass er alleine ist und also die Vorstellung, es gäbe ein Publikum, beschützt wäre durch die tatsächliche Einsamkeit des Menschen im trotz aller Beweglichkeit des Films vorübergehend ruhenden Bild.

Janina Pieper, die Atemberaubende, die Weltberühmte, Janina Pieper, die Vordenkerin, mein Vorbild, die Ältere, die Glücklichere, Klügere, Schöner, die Gelassener, Neugieriger, Janina Pieper, jetzt, hier, ich hatte sie gefragt, ich hatte es gewagt!

Und aus diesem Traum kann niemand diesen Menschen wecken, oder der Film, jedenfalls dieser Spielfilm im Jahr 1823 auf der Reisswiese in Lützschena, wäre zu Ende: Und entweder würde Alexander Speck von Sternburg, der Sohn des höchst erfolgreichen Wollhändlers und Philanthropen Maximilian Speck von Sternburg, plötzlich erwachen und sich an dem am Ende einer mit Träumen unruhig verbrachten Nacht ganz gewöhnlich angebrochenen Morgen im Jahr 1856 wiederfinden, wo er dem Roman gerade noch entkommen wäre, dem Roman, und das heisst nicht: einem gedruckten Buch, sondern jener seinem Leben und seiner bürgerlichen Existenz, seiner objektiven, äusseren Realität ganz entgegengesetzten inneren Realität: dem Roman, der in seinem Traum nach ihm gegriffen, nach ihm GESCHNAPPT hatte und der von Alexander

Speck von Sternburgs wehrhaftem Geist in einer Art psychischen Notwehr in den Traum eines Spielfilms aus dem Jahr 2019 aufgelöst worden war, den es im Jahr 1823 noch gar nicht hatte geben können, der aber folgerichtig im Traum doch bereits Wirklichkeit geworden war.

Was ich denn glaube, was die Funktion des bürgerlichen Romans und im Vergleich und Unterschied dazu die zeitgenössische Funktion des Filmes sei, fragte mich Janina Pieper in dem sogenannten Sextraum oder Skandaltraum, zum Zeitpunkt der jeweiligen Entstehung, und bis zum heutigem Tag, sowie in einem beide Zeiten übereinanderlagernden Szenario --- der Roman ist das, sagte sie, als ihr, anlässlich ihrer eigenen Frage, und aufgrund ihrer grösseren geistigen Wendigkeit, die Antwort, schneller als mir, zufällig gerade selber eingefallen war, der Roman ist das, was als in einer heimlichen Innenwelt gelegene geheime Seite gerade bei besonders erfolgreichen, produktiven Menschen immer angenommen wurde: das Nichtstun, das Abwarten, der Zweifel, und dann das Erstaunen der Leser, dass solch ein scheuer Mensch, ein solcher menschenscheuer Bürger und biederer Herr trotzdem so viel getan, vollbracht und produziert hat. Dieses innere Leben des an seinem sich bereits abzeichnenden, in klarer Weise über ihn Auskunft gebenden, äusseren Lebensweg zweifelnden Bürgers und die Verwunderung der Leserinnen über die Spannung zwischen der für die Zukunft belegten Produktion des Bürgers und seinen diese Produktion allezeit begleitenden Zweifeln --- das ist der WIRKLICHE Roman, der aus einem möglichen in der Schriftform erschienenen Roman austritt und den Lesern entgegentritt, indem dessen Wortlaut laufend mit dem wirklichen LEBEN, das heisst, dem äusseren, in Gesellschaft vollzogenen Lebenslauf verglichen wird, wodurch – durch den unüberwindbaren Kontrast und zugleich die unermesslichen Übereinstimmungen – jener wirkliche Roman ERWACHT und – heimlich im inneren Bewusstseins des Bürgers von sich selbst – mit dem wirklichen Lebenslauf mitläuft --- nahe bei ihm bleibt --- niemals eins wird mit ihm --- und ihn von nun an für immer begleitet.

Es war der Roman, der nach Alexander von Sternburg geschnappt hatte, und es war der Film, zu dem er sich gerettet hatte. Der Film auf der Wiese, der Reisswiese, der Roman in den Büschen. Der Roman in den Büschen entlang des Wegenetzes im Landschaftspark von Lützschena, der auf das schlafende Bewusstsein des Unternehmers eingeschnellt war, und ihn zurück ins Jahr 1823 und auf die Reisswiese in Lützschena gezogen hatte, wo der Film bereits lief.

Er lief um die Leinwand herum, sah, dass nichts dahinter war, nur der Wald, noch viel weiter hinten, wo niemand war --- und dass es also aus dem Gerät kam --- dass das, was er FILM nicht nennen konnte, aus dem «Beamer» kam, dessen Namen er aber wusste, ohne sich zu wundern, dass er ihn wusste – Digitaltechnik, 21. Jahrhundert, jetzt im Jahr 1823 – er wusste es, und er wusste es auf dieselbe Weise, wie ihm zuvor, nach der Selbstrettung vor der Bewegung

in den Büschen und dem Durchqueren des aus den Wipfeln zweier zusammengebogener Bäume gebildeten Bogens, aufgefallen war, dass sein Körper sich anfühlte wie der Körper eines ganz kleinen, der Sprache noch nicht mächtigen Kindes, wie er es im Jahr 1823 wirklich gewesen ist, jenes Kind, jenes jüngste Kind der Familie, jener ganz kleine Sohn, der spätere erfolgreiche Unternehmer Alexander Maximilian Speck von Sternburg, der jetzt tief in Gedanken auf dem mit Holz ausgelegten vorläufigen Wegenetz des Lützschenaer Lustwaldes unterwegs war, all die Aufgaben ahnend, die ihm bestimmt waren, und an die er – obwohl fast noch ein Säugling – doch jetzt schon dachte. Er war seiner Zeit voraus, er geriet auf die Reisswiese, hier befand sich kein Mensch. Nur eine grosse Leinwand war aufgespannt worden, auf die, wie in Erwartung der aus unzähligen Augen geworfenen zukünftigen Blicke, das bunte Licht aus dem Beamer strömte und einen Film ergab. Dabei war aber nur das Bild eines beinahe farblosen, nach oben hin offenen Raumes auf der Leinwand zu sehen, aus dem ein Mensch eben geflohen war und von dessen Anblick ausserdem Stimmen ablenkten, die aus einem halb versteckt am Rand stehenden Radio kamen.

Oder der Film, sagte ich jetzt, die Pause ausnutzend, die dadurch entstand, dass Janina Pieper und ich, in dem Traum, den ich von ihr hatte, einander nur still ansahen, mit den Blicken nacheinander suchten, versuchten, in den Augen des Gegenübers EINANDER zu ERKENNEN ---

Der Vater unterdessen war noch nicht wieder vom Wollkonvent in Leipzig auf das Rittergut zurückgekehrt, wo indessen schon alle Vorbereitungen getroffen waren, um in vorbildlicher Weise die Delegation ausländischer Händler und Experten zu empfangen, die am darauffolgenden Tag die europaweit als fortschrittlich gerühmte feine Wollgewinnung auf dem Rittergut in Augenschein nehmen würden. Der Sohn und alle seine älteren Geschwister, vor allem aber eben er selbst, der Jüngste von allen, Alexander, benannt nach dem Zaren Alexander, waren an den Vorbereitungen beteiligt gewesen und konnten jetzt beruhigt in den Schlaf finden. Die Mutter Charlotte – obwohl dem Namen nach eine Adelige, doch von ihrer ganzen inneren und äusseren Einstellung her eine Bürgerliche – war im Inneren des Hauses beim nach einer vormaligen Rezitation erfolgten Anhören der Hausmusik eingeschlafen, hatte sich jedoch nicht – wie es die Figur der Königin Anne in dem Film *The Favourite* aus dem Jahr 2018/19 getan hätte – von den Dienern ins Bett tragen lassen, sondern hatte sich, obwohl schlafend, ganz vorbildlich nichts anmerken lassen und hatte die Gesellschaft der anwesenden vornehmen Damen zu Ende unterhalten, bevor sie sich, noch immer schlafend und jetzt schon fest am Träumen, für die Nacht in ihre Räume zurückgezogen hatte.

Oder der Film, sagte ich zu Janina Pieper, hätte mit der Beendigung des Traums vom Alleinsein aufgehört, ein Film zu sein und wäre eine Nachrichtensendung geworden, von der alle wissen, dass alles, was darin zu sehen ist,

von allen gesehen wird: eine Nachrichtensendung oder ein Gesellschaftsfilm, ein Klatsch- und Tratschmagazin über heutige Prominente und ehemalige Prominente, Filmstars, bronzene, alt gewordene Sänger aus den Hitparaden vergangener Jahrzehnte, die jetzt aber im Fernsehen angekommen waren, wegen irgendeiner unangenehmen Geschichte.

«Wobei haben sie dich denn erwischt?», fragte sie, als spräche sie selbst aus Erfahrung.

Es war der Roman, der nach Alexander von Sternburg geschnappt hatte, und es war der Film, zu dem er sich gerettet hatte. Es war das Verdienst des Films, zwischen der inneren Wahrheit des Romans, die sich niemals durchsetzen darf – dem Abwarten, dem Nichtstun, dem Zweifel –, und der Wahrheit der Berichterstattung des Skandals die Balance zu halten, beide davon abzuhalten, ganz wirklich zu werden und die Wirklichkeit zu verschlingen – einzusaugen ins Innere als ausdrucksloses schwarzes Loch oder es für alle Zeiten in die Schrecksekunde des äusseren Anscheins hineinversteinern zu lassen als SCHNAPP-SCHUSS eines Bildjournalisten oder gewissenlosen Paparazzos.

«Wobei haben sie dich denn erwischt?», fragte mich Janina, denn wir waren jetzt beim «Du», wir sagten «du» zueinander: Sie als die Ältere und Berühmtere von uns beiden hatte es mir angeboten, und ich hatte es angenommen, es nicht einmal heimlich ablehnen wollen. «Beim Sex mit mir selber», sagte die Stimme aus dem Radio – und das war ja das Radio in dem Film, den der Unternehmer Alexander Maximilian Speck von Sternburg auf der Reisswiese in Lützschena sah, und die Stimme war die Stimme, die aus dem Radio kam in der aktuellen Szene im Film, und das war ja – meine Stimme, die, das war ja ich, der, das sagte.

Aber das waren doch geheime Sehnsüchte. Aber das waren doch Fragen und Gedanken und Träume und Gedanken, Gedanken, die nur ich gedacht, Fragen, die ich mir selbst gestellt hatte, Träume, die Träume gewesen waren, die nur geträumt worden waren von mir allein. Nichts davon war für die Öffentlichkeit bestimmt.

Na sag schon, wobei haben sie dich erwischt, fragte mich Janina, das bleibt unter uns. Und das war ja Janina, die das sagte, was jetzt im Film auf der Reisswiese plötzlich zu hören war, das, was, wie ich gedacht hatte, ein Gespräch zu zweit gewesen war, in einem Traum, den ich geglaubt hatte, ganz alleine zu träumen, unter Ausschluss der Öffentlichkeit, im Schlaf, ein sogenannter Sextraum, wie jeder zustimmend sagen würde. Aber offenbar ist eben doch alles aufgezeichnet worden und wurde gesendet dort in dem Skandalfilm auf der Leinwand auf der Reisswiese abseits des Landschaftsparks der Familie Speck von Sternburg bei Lützschena im Traum des Alexander Maximilian Speck von Sternburg. Oder die von mir erträumte intime Unterhaltung wurde vielleicht sogar live gesendet, aber offenbar im Jahr 1823, lange bevor wir das Gespräch

miteinander gehabt hatten, zu der Zeit, als Alexander Maximilian Speck von Sternburg auf der Reisswiese alleine dastand und Janinas Worte in dem Film auf der Leinwand aus einem Radio kamen, in seinem Traum, das heisst, in einem Moment ausserhalb oder innerhalb – oder neben all diesen Zeiten, 1823, 1856, 2019, ein Traum, der vielleicht doch ein Traum von der Zukunft war, da es ja in diesem Traum einen Film gab, in dem jetzt plötzlich live zu hören war, was Janina sagte, da kam es aus dem kleinen Radio, das jenseits des Bildausschnitts in dem nach oben offenen Raum stand, der eigentlich ein Balkon war und aus dem ich eben erst geflohen war – und es war also eine Antenne gewesen, die Antenne des kleinen Radios, die da ins Bild ragte, während aus dem Off, von den Lautsprechern des kleinen Radios her, hier in dem Zimmer im Jahr 2019, das der Film zeigte, Janinas Stimme zu hören war und dann meine Stimme zu hören war, wie ich wieder sagte: «Beim Sex mit mir selber», weil das Wort «Sex» mich irgendwie auf einmal wirklich anmachte, weil ich annahm, dass ich das Wort ja gerade wirklich zu ihr, zu Janina Pieper, sagte, das heisst, zu sagen wagen durfte: «Beim Sex mit mir selber, oder beim Gedanken daran, auf dem kleinen Balkon meiner Wohnung im Innenhof in der ersten Etage des Wohnhauses, in dem ich wohnte, der Balkon, von dem ich gedacht hatte, er wäre über mir mit einem das Tageslicht abdämpfenden weissen Leinentuch abgedeckt gewesen, so dass ich nicht gesehen würde – obwohl alle, die an den Fenstern ihrer vollgestopften kleinen Wohnungen standen und in den Innenhof hinabschauten, von oben auf meinen Balkon hinabschauen konnten, den ich deswegen verdeckt hatte und von dem ich noch immer angenommen hatte, das er verdeckt war. Doch es war kein Tuch, das das Licht dämpfte, nur der Himmel hatte sich bedeckt und mit Wolken überzogen.»

Das Tuch war lautlos, oder in seinem Geräusch von meinen eigenen Geräuschen und Gedanken übertönt, hinabgeglitten und lag jetzt unten auf dem Boden des schmutzigen Innenhofs, viel zu weiss, ein ganz grober, viel zu heftiger Kontrast. Mir schossen bei dem Anblick die Tränen in die Augen, und die Tränen machten mich beinahe, doch nur beinahe blind. Während umgekehrt alle mich ganz deutlich sehen konnten, hatte ich gedacht, ich würde von niemandem gesehen, und mich auch so verhalten, wie ich mich verhielt, wenn nicht einmal ich selbst mich sehen konnte.

Und ich war ein sehr bekannter Mann, eine Berühmtheit, eine öffentliche Person, ein Politikum, so dass es ein grosses Thema im Internet geworden ist, beziehungsweise von den an ihren Fenstern Stehenden und auf mich Hinabschauenden dazu gemacht worden ist. Statt dass sie, sagte ich zu Janina, ohne mir direkt etwas davon zu sagen, einfach so, als meine Nachbarn, ihre Meinung über mich geändert hätten oder statt dass sie ihre Meinung über mich auf diese unzumutbare Weise im Anblick meines mit sich selbst beschäftigten, ganz dem Sex mit mir selber hingegebenen Körpers bestätigt gefunden hätten oder statt

dass ich ihnen überhaupt zum ersten Mal aufgefallen wäre, woraufhin sie gedacht hätten, Ach, der wohnt hier, oder, Wohnt der hier --- statt also einfach so, diskret, nur in Gedanken und heimlich, ohne mir direkt etwas davon zu sagen ---

«Auch so haben sie es dir ja nicht gesagt», sagte Janina, «sondern sie haben es auch erst nur für sich alleine gedacht und dann wieder ganz alleine, im Schutz der Nacht öffentlich gemacht, ohne je direkt etwas zu dir zu sagen.»

Und ich sagte, das sei wahr.

«Sie sind alle die Helden ihres eigenen Films», sagte Janina, Janina Pieper, meine Heldin, mein Gegenüber, meine Gesprächspartnerin, meine Freundin, mein Freund, «Helden, aber Helden wie Schurken, die mit ihren heimlichen Blicken das Bild aus dem Film lösen und, ohne selbst sichtbar zu werden, das Tuch von dem Menschen heben, der als DER ENTHÜLLTE ab diesem Zeitpunkt sich nicht mehr, nie wieder, so wird sehen können, als schauten ihm andere zu, während er in Wirklichkeit daran glauben darf, dass er allein ist. Er ist es nicht. Er ist es nie wieder.»

Und jetzt, damals, jetzt, in dem Traum, den ich träumte, kamen wir zu einer Übereinkunft, traten ein in ein wechselseitiges Einvernehmen, und in unser beider Herzen reifte ein gemeinsamer Entschluss. Wir trafen Absprachen, fassten einen Plan. Während wir uns unsichtbar bewegten, wanderte unser Blick hinaus, über die Ränder des Raums und des Rahmens, der Wiese, in den Wald, in die Nacht, um jene anderen Menschen zu suchen, jene seltsamen, normalen Menschen des 21. Jahrhunderts, und ihnen in ihr schauendes Auge zu blicken und sie zu erkennen, wie wir uns erkannt hatten, in dem Traum, von dem ich gedacht hatte, dass nur ich ihn träumen würde, den vielleicht aber auch wirklich die grosse Janina Pieper von mir geträumt hatte, der Traum, den wir dann ja gemeinsam geträumt hätten, und der vielleicht ein sogenannter Sextraum gewesen war, na gut, der aber im empfindsamen Auge des träumenden Betrachters aus dem Jahr 1856, durch die Live-Übertragung ins Jahr 1823, im Jahr 2019 ein Skandalfilm geworden ist.

Und wir haben sie gefunden, wir finden sie alle.

Im Internet haben sie währenddessen alles schon längst besprochen und hören auch weiterhin nicht auf, die wieder und wieder neu werdende Neuigkeit zu berichten und immer neuen, die Neuigkeit erneuernden Wertungen und Bewertungen zu unterziehen. Doch sie können nicht verhindern, dass wir sie finden und sehen und dass wir erkennen, wer sie sind: unser Gegenüber, trotz allem, was sie bereits gesagt und getan haben, und trotz allem, was wir bereits gesagt und getan haben und bei dem sie uns und bei dem wir ihnen zugesehen haben. Wir treten von hinten hervor aus der Dunkelheit, wir treten von vorne hervor aus dem Licht, und sie zeigen sich uns, und wir zeigen uns ihnen.

Und ein Gespräch beginnt.

Vielen Dank an Benjamin Dörr, dessen noch unveröffentlichte Monographie zum Lützschaer Park mich auf die Idee für diesen Text gebracht hat. Mögliche Abweichungen von der historischen Rekonstruktion des Lützschaer Parks und der Situation der Familie Speck von Sternburg im hier vorliegenden Text sind ein Ergebnis der literarischen Aneignung, und die Verantwortung dafür liegt beim Autor, bei mir!

Die zitierte Passage steht auf S. 226 des Romans *Parallelgeschichten* von Péter Nádas, erschienen bei Rowohlt in Reinbek bei Hamburg 2012, aus dem Ungarischen von Christina Viragh.

CH-FENSTER

THOMAS BEUTELSCHMIDT «PROVOKATIVES MACHWERK» ODER «MEISTERHAFTES KUNSTWERK»? — DER FERNSEHFILM *URSULA*

«Skandal – Filme, die Geschichte schrieben» lautete jüngst eine Filmreihe des deutschen Privatsenders Tele 5, passenderweise von Oskar Roehler präsentiert – einem selbst nicht unumstrittenen Regisseur. Zu sehen waren unter anderem *Das grosse Fressen* (Marco Ferreri, FR/IT 1973), *Der letzte Tango in Paris* (Bernardo Bertolucci, FR/IT 1973), *Wenn der Postmann zweimal klingelt* (Bob Rafelson, US 1981) oder *Die letzte Versuchung Christi* (Martin Scorsese, US 1988). Der Titel *Ursula* (Egon Günther, DDR/CH 1978) schaffte es nicht in diese Retrospektive, obwohl er in mehrfacher Hinsicht einen Skandal ausgelöst hatte und lange Zeit im Giftschränk verschwunden war. Wie kaum ein anderer Fernsehfilm geriet die gewagte Adaption der recht biedereren Vorlage von Gottfried Keller in die Kritik. Denn der extravagante DDR-Regisseur Egon Günther hatte formal mit üblichen Konventionen gebrochen, sich durch sexuelle Freizügigkeiten dem Vorwurf der Pornografie ausgesetzt und wurde wegen seiner subversiven Ausdeutung der Reformationszeit angegriffen.

Die eigenwillig erzählte Liebesgeschichte nach der gleichnamigen *Zürcher Novelle* wurde am 5. November 1978 im deutschsprachigen Fernsehen der Schweiz und 14 Tage später in Ostdeutschland gezeigt. Es handelt sich um die erste Koproduktion der DDR mit einem TV-Sender des «Nichtsozialistischen Wirtschaftsgebietes» (NSW) und um die einzige Zusammenarbeit mit dem Fernsehen der neutralen Schweiz; sie war als «höchst ausserordentliche kulturpolitische Konstellation»¹ umstritten.

Die Literaturverfilmung diente als willkommene Projektionsfläche für ideologische Auseinandersetzungen in beiden Ländern. Die Arbeit geriet in politischen Instanzen und beim traditionsbewussten Publikum wie kaum ein anderer Fernsehfilm in Verruf.

Die schwierige Ausgangslage

In der Schweizer Öffentlichkeit existierte von Anfang an eine Skepsis in Bezug auf diese länderübergreifende Zusammenarbeit West-Ost. Allgemein lässt sich dies auf das latente Ressentiment gegenüber der DDR als sozialistischem Parteienstaat und Exponent des Warschauer Paktes zurückführen. Die hartnäckigen Feindbilder des Kalten Krieges bauten sich erst allmählich ab: Nach den Verträgen der Bundesrepublik mit den osteuropäischen Nachbarn, der völkerrechtlichen Anerkennung und dem UNO-Beitritt der DDR sowie der erfolgreichen «Konferenz über Sicherheit und Zusammenarbeit in Europa» (KSZE) konnte sich seit Anfang der 1970er-Jahre eine spürbare Entspannungspolitik durchsetzen. Im Zuge der internationalen Annäherung hatten die Schweiz und die DDR 1973 ihre Botschafter in Ostberlin bzw. Bern akkreditiert und 1975 einen Handelsvertrag geschlossen.

Da lag es nahe, dass auch das programmhungrige Schweizer Fernsehen DRS seine Fühler ausstreckte. Die Entstehung der *Ursula* fiel aber genau in die Zeit einer tiefgreifenden Krise zwischen dem Medium, seinen Zielgruppen und der Politik. Die schwindende Toleranz gegenüber der Schweizerischen Radio- und Fernsehgesellschaft (SRG) und ihrer Auslegung des Sendeauftrags hatte zu einer Grundsatzdiskussion über ihre Legitimität und Programmgestaltung geführt. Wenn damals die No-Billag-Initiative nach Ausstrahlung von *Ursula* angestanden hätte, wäre die Volksabstimmung über die Gebührenpflicht für die öffentlich-rechtlichen Medien vielleicht anders ausgefallen. 1976 jedenfalls scheiterte die Abstimmung über einen Verfassungsartikel mit verbindlichen Grundsätzen für die Arbeit des Fernsehens, der dessen Eigenverantwortung und Freiräume begrenzt hätte.²

Umstritten war vor allem die Frage, wie gross der zulässige Einfluss der Politik sein dürfe. Denn konservative Kreise im Nationalrat versuchten, Abkommen mit Ostdeutschland zu verhindern – aus Angst, die SRG könnte zum Sprachrohr der DDR geraten und eine Beeinflussung mit dem Gedankengut der SED drohen:

«Wird der Bundesrat dafür sorgen, dass keine Abkommen geschlossen werden, die zweifelsohne unser Volk nie gutheissen würde?»³ Mit Hinweis auf die Eigenverantwortlichkeit der Funkmedien wurden staatliche Eingriffe jedoch vom neutralen Bundespräsident zurückgewiesen. Das hinderte die Behörden allerdings nicht, exponierte Bürger mit Verbindungen in die DDR zu überwachen. Sowohl der Fernsehdirektor Guido Frei als auch die SF-DRS-Dramaturgin Yvonne Sturzenegger – beide in das *Ursula*-Projekt involviert – erfuhren nach eigenen Aussagen erst 1989 von der Registrierung ihrer Person

in einer sogenannten Fiche⁴ durch die politische Polizei der Schweiz aufgrund ihrer Ost-Reisen. Dies zeigt, wie misstrauisch jeder Austausch mit den sozialistischen Staaten selbst in einem erklärt demokratisch gesinnten Land beobachtet und kontrolliert wurde.



Der damalige Direktor des Schweizer Fernsehens, Guido Frei (Mitte rechts), bei seinem DDR-Amtskollegen Heinz Adameck (Mitte links) in Ost-Berlin.

Letztlich aber konnten Verträge über die Systemgrenzen hinweg abgeschlossen werden, solange sie die Aussenbeziehungen des Bundes im Tenor der Helsinki-Schlussakte der KSZE (Konferenz über Sicherheit und Zusammenarbeit in Europa) nicht störten und der positiven Grosswetterlage in der Europapolitik Rechnung trugen. Die Potenziale der ostdeutschen Filmschaffenden sowie anerkannter DDR-Schauspieler_innen hatten es nahegelegt, sich aus künstlerischen wie aus pragmatischen und wirtschaftlichen Gründen nicht mehr nur den traditionellen Partnern der westdeutschen und österreichischen Anstalten zuzuwenden. So entschied sich das Fernsehen DRS für diese gleichberechtigte Koproduktion mit den ostdeutschen Kollegen. Konnte es damit weltläufig und fortschrittlich erscheinen und gleichzeitig seine Kompetenz als ernst zu nehmender Produzent beweisen, der qualitätsvolle wie prestigeträchtige Programme anbieten und namhafte Regisseure vorzeigen kann.

Das Vorhaben *Ursula* hatte also schon einen schwierigen Start. Für weiteren Konfliktstoff sorgten dann noch die zwei divergierenden Arbeitsweisen bei der Realisierung des bis dato grössten Filmprojekts, das im Auftrag des Fernsehens DRS hergestellt wurde: Ein professioneller DEFA-Studiobetrieb als durchorganisierter Auftragsproduzent traf auf den eher improvisierenden Stil des freien Schweizer Teams der Ciné-Groupe Zürich.

Vorlage und Umsetzung

Grundsätzliche Probleme ergaben sich vor allem durch die Auswahl und Interpretation der Literaturvorlage. Es stellte sich die Frage, warum gerade dieser weniger relevante Text aufgegriffen wurde. Denn *Ursula* zählte zu Kellers unbekanntesten Werken und stiess auch in der Forschung kaum auf Resonanz. Nach Hartmut Laufhütte wurde es vielfach nur als fragmentarisch empfunden und die schlecht geglückte Synthese von Geschichte und Dichtung bemängelt.⁵ Die federführende SF-DRS-Redaktion rechtfertigte jedoch ihre Zustimmung zu der von DDR-Seite eingebrachten Idee. Sie konnte sich auf der einen Seite den *Ursula*-Stoff wegen der personenreichen Volks- und Kriegsszenen gut in einer filmischen Umsetzung durch einen innovationsfreudigen Regisseur wie Egon Günther vorstellen. Auf der anderen Seite kam ihr eine weitere *Zürcher Novelle* gelegen – entstand doch gleichzeitig unter ihrer Ägide der Film *Der Landvogt von Greifensee* in der Regie von Wilfried Bolliger: eine Koproduktion mit dem Norddeutschen Rundfunk (NDR) 1979.

Für die DDR-Medien wiederum galt der Schweizer Nationalschriftsteller als hoffähig, weil er nach sozialistischer Lehrmeinung für die «ganz Europa erfassende revolutionäre Volksbewegung des Vormärz»⁶ sowie mit «progressiven» Dichtern wie Georg Herwegh, Ferdinand Freiligrath oder August Heinrich Hoffmann von Fallersleben sympathisierte.

Was das eigentliche Thema betrifft, so erzählt der Prosatext von Keller bekanntermassen von der Zeit der Reformation inmitten einer Phase radikaler gesellschaftlicher Umwälzungen – ein aufgeladener Diskurs, der Ende der 1970er-Jahre durchaus mit dem aufklärerisch-emanzipatorischen Zeitgeist korrespondierte: auf der einen Seite der Reformator Ulrich Zwingli; auf der anderen die Wiedertäufer, die umfassendere Veränderungen und unbedingte Freiheit forderten. Deshalb stellte Zwingli die Machtfrage und setzte auf Repression und Verbannung. Am Ende verlor die sozialrevolutionäre Bewegung ihre Kraft, die aufsässigen «Propheten» blieben eine Randerscheinung in der Geschichte.

Dem historischen Setting haben sich die Filmemacher zwar durchaus gestellt. Aber eine werkgetreue Adaption war augenscheinlich nicht intendiert.

Im Subtext ging es ihnen um humanistische Werte und ein Plädoyer für Frieden: die Hoffnung auf ein gleichberechtigtes Leben und individuelles Glück einerseits – die Warnung vor Agitatoren und Krieg sowie die Forderung nach Toleranz und Menschenrechten andererseits. Die Drehbuchautorin Helga Schütz und der Regisseur griffen bewusst den weit zurückliegenden Stoff auf, um – laut des damaligen Stellvertretenden Vorsitzenden des Staatlichen Fernsehkomitees, Hans Bentzen – sozusagen in «historischem Kostüm» und im Schutz des nobilitierten Literaturkanons Probleme ihrer Gegenwart zu reflektieren. In der DDR ein bewährtes Verfahren, um sich einer allzu genauen Beobachtung durch die Funktionäre zu entziehen oder gar der Zensur zu entgehen.



Ursula: Die brutale Vierteilung Zwinglis (A) und eine Anspielung auf Zensurpraktiken bei der Kriegsberichterstattung (B).

Für seine Anliegen nutzte Günther den Gehalt der Novelle also doppeldeutig und versuchte Aktualisierungen. Diese wurden im Nachgang allerdings nicht nur in der Presse manchmal als «allerhand symbolisches Brimborium»⁷ verworfen. Als Beleg seien zwei Beispiele angeführt – zum einen: Nach der militärischen Niederlage und dem Tod Zwinglis wird dessen Leiche gevierteilt. Der Leichenschänder will danach aus dem Bild gehen, bezieht dann aber unvermittelt die Kamera mit ein: Er geht auf sie zu, bewegt abwehrend die Hände und schüttert den Kopf, um uns den Blick zu verbieten – ein deutlicher Hinweis auf die bis heute praktizierte Vertuschung von Kriegsverbrechen auf der einen und das Verlangen der Medien an spektakulären Gräuelbildern auf der anderen Seite.

Zum anderen: Eine Jesus-Figur trägt ihr Kreuz über den verwüsteten Kriegsschauplatz. Er trägt eine Dornenkrone – die ursprünglich sogar aus Stacheldraht sein sollte – und wird mit einem Maschinengewehr beschossen, dem Sound nach vermutlich mit einer russischen Kalaschnikow: insgesamt also

keine Gegenwehr, keine Glorie, kein Heldentum. Die pazifistische Position als entschiedene Absage nicht nur an die Militärdoktrin der DDR zieht sich als Konstante durch Günthers Werk.

Die Kritik am Film

Der appellative Charakter und die mehrdeutige Inszenierung der historischen Protagonisten und Ereignisse stiessen nach der Ausstrahlung in beiden Ländern vielfach auf Unverständnis und Widerspruch. Entsprechend der gesellschaftlichen Kontexte und Seherfahrungen des Publikums wurden die Codes aber auf unterschiedliche Weise gelesen. In der Schweiz monierten insbesondere einflussreiche Kritiker wie Martin Schlappner und Vertreter kirchlicher Kreise, das entheroisierte Bild Zwinglis sei unzulässig historisch verkürzt und im marxistischen Sinn verändert.⁸

Als diffamierend und reduziert wurde ferner die Sicht auf die Täufer empfunden. Die dargestellte sexuelle Freiheit – oder, je nach Standpunkt, Zügellosigkeit – sah man als Günther'sche Erfindung. An dieser Stelle wird die Differenz zwischen Film und literarischer Vorlage am deutlichsten. Der Schweizer Dichter hatte das Verhalten der Täufer verurteilt. Er instrumentalisiert die Schilderungen der sexuellen Grenzüberschreitungen, um die Irrationalität der Sektierer deutlich zu machen. Dem setzen die Filmemacher eine ganz andere Botschaft entgegen: Hier wird gelebte Promiskuität zum Ausdruck von menschlicher Freiheit schlechthin. Religiöse Gefühle verletzte besonders die sexuell konnotierte Handlung Suzanne Stolls mit einem hölzernen Kreuzifix. Sie kann leicht als Andeutung einer Onanie Ursulas gelesen werden – auch wenn das nur in der Haltung mit gespreizten Beinen über der Figur und ihrem verklärten Blick angedeutet, aber nicht ausdrücklich gezeigt wird.

Die explizite Sexualität verstieß nach der gesellschaftlichen Liberalisierung in den 1970er-Jahren vielleicht nicht mehr gegen feste Tabus. Aber als Beitrag zum Abendprogramm im breiten Familienkreis am Reformationssonntag – allein diese Programmierung mit der Hoffnung auf hohe Einschaltquoten wurde als Affront empfunden – überschritten die Bilder die Schamgrenze. Doch erscheint der Vorwurf der Pornografie in West und Ost unbegründet, weil Egon Günther in diesen Einstellungen Distanz und Würde bewahrt. Es ging ihm nachvollziehbar nicht um voyeuristischen Lustgewinn, sondern um Aufklärung – und vermutlich auch um ein wenig Provokation. Deshalb überlagern die freizügigen Bilder zum Teil die Ernsthaftigkeit und das pazifistische Anliegen der Verfilmung. Sie beeinträchtigen den Gesamteindruck und erschweren den Zugang zu dieser per se nicht eingängigen Geschichte: «*Ursula* – ein schwerer Bro-

cken» titelte das «Luzerner Tagblatt» am 7. November 1978 nicht zu Unrecht.

Zusätzlich als abstossend empfunden wurden die Einstellungen mit einem durchfallgeplagten Söldner: «Ich lasse mir an einem Sonntagabend nicht gern in meine Stube kacken!»⁹ Oder die als Zumutung empfundene Behandlung des verletzten Beins von Ursulas Verlobtem: Auf die Wunde uriniert Suzanne Stoll nach den Kriegshandlungen, um sie zu desinfizieren. Und zu guter Letzt verwirrt der Wechsel zwischen Hochdeutsch und Dialekt sowie der vulgäre Sprachgebrauch – laut der «Zürichsee-Zeitung» «ein einigermaßen befremdliches Konglomerat»¹⁰, mit dem Günther überreizt habe.



Offen ausgelebte Sexualität in *Ursula*. Beide Einstellungen wurden in der Exportfassung herausgeschnitten.

Die Kritik bezog sich aber auch auf andere Stilmittel und Metaphern, die den Film aufgeladen hatten und übliche Fernsehgewohnheiten sprengten. Da ist einerseits die nicht lineare, sprunghafte Erzählweise mit fragmentarischen Episoden an diversen Schauplätzen. Sie werden nur mühsam mit der eigentlichen Liebesgeschichte zwischen Ursula Schnurrenberger und Hans Gyr zusammengehalten. Als modischer Effekt irritierten andererseits einige Gegenwartsbezüge im historischen Kontext: Fremde Elemente wie die Masten einer Hochspannungsleitung oder der Flug eines Deltaseglers, dessen Aufdruck «Zetka» im DDR-Kontext gleichzeitig als unerwünschte Anspielung auf das «ZK», das Zentralkomitee der Staatspartei, gelesen wurde.

Aber gerade diese Verfremdungsstrategien und überraschenden Kompositionen verweisen auf die künstlerische Ambition des Regisseurs, offen für Experimente zu sein und verschiedene Assoziationsebenen anzubieten. Dadurch beeindruckt der Film in seiner Vielschichtigkeit und inspiriert in seiner Visionskraft bis heute.

Die Resonanz in der Schweiz

Insgesamt also hatte der komplexe TV-Film *Ursula* einen schweren Stand. Aber durch die Verpflichtung von Egon Günther konnten die beiden Fernsehpartner von vornherein keine brave Keller-Verfilmung erwarten. Hatte er sich doch eher dem 142. Aphorismus von Theodor W. Adorno aus dessen *Minima Moralia* verschrieben: «Aufgabe von Kunst ist es heute, Chaos in die Ordnung zu bringen.»¹¹ Die verantwortlichen Redakteure hatten trotzdem an ein «epochemachendes Werk»¹² geglaubt – in der Hoffnung, die Zuschauer würden akzeptieren und goutieren, dass hier keine unterhaltsame Lovestory, sondern das Moment der Reformationswirren im Mittelpunkt steht. Das Ausmass des Proteststurms überraschte allerdings. Die sperrige Sendung wurde zu einem Störfall und bestenfalls als ein elitäres Minderheitenprogramm im Massenmedium Fernsehen akzeptiert. Fegte er in aller Öffentlichkeit über die Schweiz, so fand er in der DDR mehr hinter den Türen statt. Nach der negativen Publikumsreaktion und internen Analysen wurde der Film dort zur Chefsache erklärt und der SED-Apparat in Bewegung gesetzt. Personelle wie fernsehpolitische Konsequenzen konnten nicht ausbleiben, um später Vollzug nach oben melden zu können.

In der Schweiz schienen für die protestantische Kirche die Grenzen des Erlaubten aber nicht nur in Bezug auf übersteigerte Freizügigkeit und künstlerische Extravaganz überschritten. Hatte das Fernsehen mit Zwingli doch eine ihrer wichtigsten Leitfiguren und die identifikationsstiftende Meistererzählung über die Reformation infrage gestellt. Der evangelische TV-Beauftragte Hans-Dieter Leuenberger stand im Zentrum eines heftigen innerkirchlichen Machtkonfliktes, weil er zu wenig eingegriffen und die Ausstrahlung nicht verhindert hatte – eine Einflussnahme, die allerdings als kirchliches Vorzensurrecht in fundamentalem Gegensatz zur Presse- und Informationsfreiheit *gestanden hätte*.

Auf die Entrüstung des Publikums nach der Ausstrahlung reagierte das Schweizer Fernsehen mit einer Fachdiskussion über den Film in der hauseigenen Sendung *Fernsehstrasse 1-4* am 27. November 1978. An dieser nahmen neben dem Germanisten Adolf Muschg und dem Kirchenhistoriker Fritz Büser Vertreter der evangelisch-reformierten Kirche und des Schweizer Fernsehens teil. Danach aber kritisierte der «Zoom»-Filmberater, dass das «für viele halt doch eigentliche Ärgernis – die grobschlächtige, von manchen als obszön empfundene Darstellung von Sexualität in Verbindung mit einer historisch-religiösen Thematik» gar nicht erst thematisiert wurde.¹³ Wegen dieser «unzüchtigen Veröffentlichungen» war im Dezember sogar noch eine Strafanzeige gegen das Schweizer Fernsehen eingegangen. Die Bezirksanwaltschaft kam nach einer Sichtung allerdings zum Schluss, dass keine Szene «unter Würdigung der im



Umsetzung des Drehbuchs in den Schweizer Bergen: Kameramann Peter Brand, Regisseur Egon Günther, Schauspieler Jörg Reichlin, Regieassistentin Elke Niebelschütz.

Film geschilderten Gesamtzusammenhänge als unzüchtig im Sinne der bundesgerichtlichen Praxis zu Art. 204 StGB bezeichnet werden kann».¹⁴

Zudem musste sich SF DRS der Flut empörter Zuschriften stellen. Die beantwortete der verantwortliche Ressortleiter Max Peter Ammann in einem Standardschreiben, in dem er die künstlerische Absicht der beanstandeten Gestaltungs- und Stilmittel rechtfertigte:

*Wie auch immer: Wir haben Film, Sendezeit und -tag zu verantworten. Da wir, was der Film substantiell zur Darstellung zu bringen beabsichtigt, keineswegs für sittenwidrig halten, da es uns zudem fern lag, das moralische, das religiöse Empfinden eines Einzelnen oder einer Gemeinschaft vorsätzlich zu verletzen, müssen wir das Zeugnis Ihres Unwillens oder gar Ihrer Empörung entgegennehmen als Ausdruck eines Widerspruchs, der sich in unserer Zuschauerschaft hin und wieder ob unserer Programme erhebt: Was die einen ärgert, freut die anderen (und umgekehrt). Diesen wohl grundsätzlichen Widerspruch niemals aufzugeben, dürfte keiner Fernsehanstalt vermutlich gelingen. Es ist auch fraglich, ob dieses denn zu wünschen wäre.*¹⁵

Aber auch der Bundesrat erhielt Protestschreiben, für die Bundespräsident Willy Ritschard in seiner differenzierten Stellungnahme mit helvetischer Zurückhaltung Verständnis zeigte:

*Recht häufig erhalte ich Programmbeanstandungen, bei denen mehr oder weniger starke Eigeninteressen die Feder geführt haben. Bei den Schreiben zum Film Ursula empfand ich das anders. Hier kam eine tiefempfundene und ehrliche Empörung zum Ausdruck. Solche Kritik müssen wir sehr ernst nehmen. [...] Ich glaube aber, das Fernsehen hat sich bei diesem Film zu wenig Rechenschaft über dessen Wirkung gegeben. Es hat zu wenig berücksichtigt, dass hier Bereiche berührt werden, die wie Religion und Sittlichkeit zum Innersten des Menschen gehören. [...] Ich möchte aber mit meinen Bemerkungen nicht sagen, das Fernsehen dürfe keine kritischen und aufrüttelnden Filme ausstrahlen. Im Gegenteil, wir brauchen Beiträge, die uns aufrütteln und Widerspruch auslösen.*¹⁶

Und das Fernsehen versuchte auf seine Weise, die Wogen zu glätten: Um sich vor weiteren Konflikten zu schützen – vielleicht aber auch aus Mangel an Zivilcourage –, veränderte oder schnitt es danach umstrittene Filmstellen – gewissermassen eine Aktion «sauberer Bildschirm». Deshalb basierten die späte Zweitausstrahlung in der Schweiz im Juli 1990 sowie die Exportvariante nur auf einer zensierten Fassung. Aber auch mit ihr gelang dem zuständigen Vertrieb Telepool/Europäisches Fernsehkontor GmbH die erhoffte Vermarktung und damit teilweise Refinanzierung nicht mehr.

Die Resonanz in der DDR

In der DDR hingegen fand die Auseinandersetzung über den Film wie gewohnt nicht in aller Öffentlichkeit statt, obwohl seine Freizügigkeit hier bei weiten Teilen des überforderten Publikums ebenso auf Abwehr stiess. Im Gegensatz zur Schweiz dürften die ideologischen Gralshüter in den zuständigen ZK-Abteilungen der Staatspartei aber auch über die versteckten Friedensappelle verstimmert gewesen sein. Denn just 1978 war der umstrittene Wehrunterricht in der DDR als Baustein der militärisch organisierten und gesellschaftlich institutionalisierten Sicherheitspolitik eingeführt worden. Da musste die Übertragbarkeit historischer Bilder auf die Gegenwart negativ aufstossen. In einer Szene beispielsweise trägt ein Soldat ein Schwert mit der Spitze nach unten: ein Kreuz. Er dreht es, die Spitze zeigt nach oben: eine Waffe. Und an anderer Stelle zeigt eine kreuzförmige Hellebarde in die Luft. Der Erzähler steckt sie dann in den Boden und stützt sich darauf. Die Wahl zur Nutzung als Mordinstrument oder als Gebrauchsgegenstand ist also eine Frage der Entscheidung – für DDR-Sozialisierte ein Hinweis auf die Slogans «Schwerter zu Pflugscharen» und «Frieden schaffen ohne Waffen», was dann in den 1980er-Jahren zum Motto der staatskritischen

unabhängigen Friedensinitiativen avancierte. So reagierte die unflexible Kulturbürokratie mit Sanktionen auf das «aus Staatsgeldern finanzierte» Machwerk, das als «vieldeutig schillerndes, elitär angelegtes Verwirrspiel» geradezu ein Angriff auf die «Politik unserer Partei» und deren sozialistisches «Kunstideal» sei:¹⁷

*Zusammenfassend ergibt sich: Dieser Film hätte mit dieser Konzeption nie produziert werden dürfen. Er verletzt das sittliche Empfinden der DDR-Zuschauer. Die geschichtlichen Vorgänge, die die eigentliche literarische Vorlage beschreibt, werden verzerrt wiedergegeben. Der Film huldigt in einem Wirrwarr befremdlicher Gefühlsausbrüche anarchistischen Tendenzen. Er hat Ablehnung und Empörung hervorgerufen. Aus alledem müssen im Staatlichen Komitee grundsätzliche Schlussfolgerungen gezogen werden, die verhindern, dass in Zukunft noch einmal Derartiges entstehen kann.*¹⁸

Das verantwortliche Personal in der Abteilung Dramatik musste sich dem Ritual der «Aussprachen» und «Selbstkritik» unterziehen, wobei Dramatik-Bereichsleiter Hans Bentzien wegen ideologischer Unzuverlässigkeit und fehlender Parteidisziplin sogar seinen Posten verlor.

Ebenfalls ins Schussfeld gerieten die Szenaristin und der Regisseur. Die weit über die Grenzen hinaus bekannte Helga Schütz erhielt die nächsten zehn Jahre keine Aufträge mehr aus Adlershof und Babelsberg. Und ihr charismatischer Partner Egon Günther hatte sich mit seiner Grenzüberschreitung auch ins Abseits gestellt. Er war nicht mehr bereit gewesen, sich mit den Widersprüchen zwischen Ideal und Wirklichkeit im «real existierenden Sozialismus» abzufinden. Das erklärt das während der *Ursula*-Produktion mehrfach zu beobachtende Beharren auf exzentrischen Entscheidungen über das vorgelegte Drehbuch hinaus als ein (lust)volles Ausreizen aller Möglichkeiten «manchmal bis zum Gehnichts mehr».¹⁹ Doch die Suche nach möglichen Freiräumen und Ausdrucksmöglichkeiten scheiterte an den rigiden Kulturdogmen. Kann der Film im Nachhinein vielleicht schon als fulminant inszenierte Abschiedsbotschaft verstanden werden? In jedem Fall hatte er damit die Machtfrage gestellt: Sollten dem Künstler oder der Künstlerin wie gefordert mehr Eigenverantwortung und kreative Selbstverwirklichung gestattet werden? Oder sollte man die weitere Zusammenarbeit aufkündigen? Das Ergebnis ist bekannt: Das SED-Politbüro bewilligte im November 1978 die Ausreise aus der DDR als «Beurlaubung». Das Enfant terrible kehrte erst nach der friedlichen Revolution 1990 wieder zur DEFA nach Babelsberg zurück. Wieder war ein Leistungsträger verloren gegangen und die Hoffnung auf eine Reformierbarkeit des Sozialismus in einer veränderten DDR ein weiteres Mal geschwunden. Es blieb ein Klima der Resignation und Stagnation, das Film und Fernsehen in der kommenden (und letzten) Dekade bestimmen sollte.

-
- 1 Walter Deuber, «Die Schuldigkeit dem Staat gegenüber. Über das Akzentsetzen», in: Tages-Anzeiger (28.10.1978).
 - 2 Edzard Schade, «Immer Ärger mit dem Fernsehen: Die SRG-Kritik in den sechziger und siebenziger Jahren», in: Neue Zürcher Zeitung (19.9.2003).
 - 3 Nationalrat, Amtliches Bulletin der Bundesversammlung. Frühjahrsession 1978. 77.387, S. 182.
 - 4 Es handelt sich um eine im Umfeld des Kalten Krieges entstandene Registratur der politischen Polizei, welche Kontrollkarten (Fichen) und Dossiers aus teilweise widerrechtlicher Überwachung von Personen umfasste: ein erst 1989 aufgedeckter politischer Skandal – siehe Kollektivgesellschaft Mengis + Ziehr (Hg.), Schweizer Lexikon, Horw/Luzern 1992, hier Band 2, S. 599.
 - 5 Hartmut Laufhütte, Geschichte und poetische Erfindung: Das Strukturprinzip der Analogie in Gottfried Kellers Novelle «Ursula», Bonn 1973, S. 11.
 - 6 Kurt Böttcher u. a./Autorenkollektiv, Geschichte der deutschen Literatur. Von den Anfängen bis zur Gegenwart. Bd. 8.1: Von 1830 bis zum Ausgang des 19. Jahrhunderts, Berlin (DDR) 1975, S. 567.
 - 7 «j, Ursula – ein schwerer Brocken», in: Luzerner Tagblatt (7.11.1978).
 - 8 Martin Schlappner, «Sitten und Gebräuche bei den Wiedertäufern: Zu Egon Günthers Fernsehfilm «Ursula», in: Neue Zürcher Zeitung (10.11.1978).
 - 9 Hans Heinrich Fridlin, «Ursula – ein Ärgernis?», in: Einsiedler Anzeiger (7.11.1978).
 - 10 Sonja Augustin, «Kellers «Ursula», in: Zürichsee-Zeitung (4.11.1978).
 - 11 Theodor Adorno, Minima Moralia. Gesammelte Schriften Bd. 4, Frankfurt am Main 2003, S. 254.
 - 12 Martin Schlappner (wie Anm. 6).
 - 13 Franz Ulrich, «Liebe Leser», in: Zoom-Filmberater 23 (1978), S. 1.
 - 14 Bezirksanwaltschaft Zürich, Verfügung vom 18. Juli 1979.
 - 15 Max Peter Ammann/Abt. Dramatik/Radio Fernsehen DRS, Direktion, Standardantwortbrief auf Zuschauerreklamationen, Zürich 1978.
 - 16 Willi Ritschard, Standardantwortbrief auf Zuschauerreklamationen, Bern 27.12.1978.
 - 17 Frank-Joachim Herrmann, Schreiben an Erich Honecker, Berlin (DDR) 21.11.1978.
 - 18 Fernsehen der DDR/Programmdirektion, Bericht zur 48. Programmwoche (19. bis 26.11.1978), Berlin (DDR) November 1978, S. 3.
 - 19 Egon Günther «Podiumsrunde «DEFA 50 – Die Fünfte» am 19.9.1996», in: Ingrid Poss, DEFA 50. Gespräche aus acht Filmnächten, Potsdam 1997, S. 113.
-

FILMBRIEF

KALEO LA BELLE

THE RELIABLE NARRATOR

Sketch for an opening scene:

A man with white hair and goatee prepares Turkish coffee over the stove. He fills two cups and sets them on the table near a window overlooking a well-kept garden. Morning glories hang down from the telephone wires and grape vines climb the fences separating his yard from the neighbors. In the grass below the window, birds gather to peck seed. «There were no birds where I grew up», he says, as he sets himself down at the table and takes a sip from his coffee. «They were all caught, killed and eaten.» He looks out the window, «They set up nets. Whole flocks migrating from North and South were caught and killed that way. Even the smallest sparrows.» He looks at me and says, «When I came here and saw the birds, I was overjoyed.»



Ansicht des winterlichen Detroit in Kaleo La Belles *Beyond This Place* (CH/DE 2010)

December 27th, 2018

Detroit. It's cold and rainy. The thin layer of snow that was covering the ground has melted overnight and turned to ice. Water covers the potholed road while small lakes stretch across the schoolyard and the vacant lot next to the house we've rented. The walls of the house are thin and the cold can't be kept out by the hot air blowing vents in the floor. I've never understood this system of heating houses. Between the air vents and the eight lanes of traffic from Woodward Ave, there is a constant hum of noise. The sounds of the promise of a more modern life. I've come to Detroit on a research grant to begin writing my new film *By the Reins*, a story of a man who tries to take control of his life. But this proves challenging: he's not the only one holding the reins. The film's main character is H. Originally from Syria, H. left his home in 1967 just prior to the six-day war, to avoid serving in the military. Ending up in Windsor, Canada, he eventually moved across the river to Detroit, USA, where he still lives today, 50 years later. I have multiple interviews scheduled with H. while I'm here. I'm eager to get started as he is not completely on board yet. There is a lot of red tape around the story of his life and he doesn't feel free to speak about it on film: the circumstances of his leaving Syria at the age of 17 never to return; his relationship with his younger brother, a high-ranking officer in the Syrian army; implicating his family who still live in Syria by anything he might say; and finally, H.'s post-9/11 work for the US state department is contractually taboo. So how do I draw a picture of a person whose story is so redacted?

My relationship with Detroit is not simple: I grew up here, and Detroit has been a place of relevance in three of my films, and now again in this current one. What is it that draws me back to this place again and again? Maybe it's the familiar emptiness. A feeling of belonging and not belonging. Something like home. But there are so many Detroit's. When I first lived abroad, people asked me about the techno and electronic music scene in Detroit. Honestly, I didn't know anything about it growing up here in the 80s and 90s. As a Detroit native, I see it differently than most filmmakers and journalists coming here from the outside. I understand the fascination with its post-apocalyptic facade and its frontiersman-like appeal. I have close friends who have made Detroit a life project for the last 30 years, planting trees throughout the city. They have revived a whole city block with other like-minded pioneers on a street that feels like a 1960s hippie commune. No one locks their house or car, they have planted gardens in the vacant house lots, and have farm animals. But this is not the Detroit in this film. The Detroit I knew growing up, and the Detroit that I still see behind its current hyped renaissance is a damn tough place to live. When I

first moved away from Detroit at the age of 17, I vowed never to come back. A promise I make myself each time I return. I feel this promise on the tip of my tongue even now and I've only been here a few days. I push this feeling down as I know I am here not for myself, but to research this city through the eyes of a 20-year-old Syrian man who spoke only broken English when he arrived in the summer of 1968, one year after race riots divided the city. The US Army and National Guard were called in. Whole sections of the city burned down. There were casualties on all sides.

I get in my rental car and drive down Woodward Ave towards H.'s house. Woodward Ave is one of the main north/south throughways in Detroit and divides the city into east and west. In the 1950s and 60s, young people cruised in their iconic cars up and down the avenue showing off and racing. My mother grew up here at that time and I imagine her in this scene, with her black hair ironed straight, wearing a short skirt. I picture a James Dean-like boyfriend, hair slicked back, showing her off like a trophy as they cruise down Woodward Ave pulling up to the carhop, ordering root beer sodas. It's all about being seen. Everything I know about H. is the opposite. He is about not being seen.

Woodward Ave today lacks any resemblance to how it looked then. There is nothing and no one to see here now. Pharmacies, car washes, shopping plazas with sporting goods stores and gun and rifle shops line both sides of the eight-lane avenue. There are no pedestrians. No one would think to walk here. Only endless highways and parking lots. Suddenly, the cars ahead of me brake as the drive-thru line at a Starbucks coffee floods into the street. But traffic hardly slows as it fluidly changes lanes, like a raging river absorbing a rock slide.

As I drive further south down Woodward Ave, the scene becomes more desolate: liquor stores, boarded up windows, and burned down buildings. Garbage covers the streets. When I finally reach the Detroit River, I see Windsor, Canada, on the other side. When H. arrived in Windsor, two years after leaving Syria, the city gave him free English classes, college courses and he earned a degree. Why would he cross the river to Detroit? What did this place offer him? I turn left into a residential neighborhood. There are old maple and elm trees lining the streets. It is surprisingly calm. H.'s small two-story house is friendly and quiet. Between the many bookshelves hang framed pictures of poets, spiritual leaders, and philosophers such as Mahatma Gandhi, Paramahansa Yogananda, and Henry David Thoreau. H. practices meditation, is a vegetarian and a pacifist.

I sit down at the small table in the kitchen. H. heats water over the stove. Rather than making Turkish coffee as he usually does, he prepares instant. It's been some years since we've seen each other. Are there other discrepancies in his character? I note in my journal H. = instant ≠ Turkish. Looking out the window of my imagined opening scene, the garden in winter looks bleak and

joyless. There are a few sparrows pecking seeds. Ask H. about birds, I write. The first sketches for my script are based on memories of conversations I have had with H. spanning over many years. They are for me honest accounts of who he was and the wonder that I felt for his courageous decisions and their consequences. As he stirs powdered coffee into cups of hot water, I wonder now how much of his story I actually got right, and how much – through time passing and memory softening – I might have contrived. At the same time, I wonder about H.'s reliability as the teller of his own story. Not his memory. This is flawless – he can recall any detailed name, date or event from his life. Rather, there is something else that holds him back and I wonder what that is. Modesty? Fear? Government contracts? I watch him as I consider this. He places two cups of coffee that only resemble coffee on the table in front of us. H. looks out the window with sharp, perceptive dark eyes, then at me. Stroking his white goatee with his hand he waits for me to begin. I take out a camera. «It's for transcription purposes», I explain. H. recommends we move to his office, the «sun room», he calls it, a glassed-in veranda, and a seemingly new addition to the house. There is a small desk with a laptop. A US Government emblem shines on the screen. H. closes the laptop and sits on the sofa, offering me a chair. The lighting here is cool and diffused. He gives me a blanket. The sun room is not heated.

KALEO: *I'm interested in talking about your childhood memories, growing up in Syria. Also about your journey, your trip here. Things currently in the US political climate for you. Off the bat, is there anything that you don't wish to talk about?*

H: OK, as we go along if there is something I don't wish to talk I'll just not mention it. Will that be OK?

K: *That's fine.*

H: Where would you like us to start, what would you like me to say?

K: *Maybe you can tell me about where you were born?*

H: I was born in a small village in southern part of Syria.

K: *What was the name of the village?*

H: You want the name of the village? I was born in ██████████.

K: *How big was the village?*

H: Well, close to maybe 500 people in those days. Right now it is more like a town instead of a village.

K: *What was it like growing up there?*

H: Life was very simple. We had no electricity. No running water. Even when I left the village there still was no running water, or electricity. Things were very basic. We had no luxury over there. And we did what we could to enjoy life.

KALEO: *And your family?*

H: We were three sisters and three brothers, and father, mother. We lived in a small house. A full house. And we had animals: goats, sheep, donkeys, chickens, and we had geese also. We always had enough and we hardly bought anything.

K: *A small house you said?*

H: Yes, two rooms.

K: *Where did everybody sleep?*

H: In the summertime some of us would sleep on the roof and it was fun. The skies were so clear and we would see thousands of stars and it was very very unique and memorable just to look up there and fall asleep while gazing at the stars. Life was nice then.

K: *And what was your relationship like with your siblings?*

H: All in all it was fine. At times, it was maybe not good with some of them, but that's part of life so I dealt with it.

K: *Who in particular?*

H: [REDACTED]. I will call him M. He was very masterful and he was domineering also. He wanted things his own way, and at times he was very strict. So, it was not always easy dealing with him. He loved me in particular. And I, you know, I feared him. He left Syria in 1961 after he served in the army. Things were financially difficult for father and according to him, he wanted to help. So, he went to Columbia, Panama and then to Canada. And that's where I met him, after I left Syria. He helped me, and that's a different story.

K: *You once told me a story about a brother who would put cayenne on your hands...*

H: Did I tell you that? That must have been M. I think he was trying to teach us a certain lesson... He hit us and made us cry. And then we started wiping our tears and we got the cayenne he had put on our hands in our eyes. I don't want really for the viewers of this movie to, uh, can I talk like that?

K: *You can say anything you want.*

H: ... Yeah, I don't really want them to have any negative feelings toward M. in particular. I love him dearly, regardless of what he, I know I went through a lot, especially later in Canada, but still, there was a genuine heart connection, we loved each other, somehow, it was beyond his will sometimes the way he acted toward me.

K: *Just to explain, I think it's good that you say how you feel about it today, but it's also important for storytelling that you go through the development of how it was, so to end up at today, so it's good to have details...*

H: Right, details. OK.

K: *... A story begins one way and then it goes through different ups and downs, and then ends in a different place than it began. A development. Your brother for example, before you reconciled, you maybe felt differently about him before that, no?*

H: That's right. There was a time when I thought: OK, this is the end of it, it's best if we don't see each other again. Let me go back to when we were in Syria, and M. was around, and I mentioned that he was a very caring brother, but M. had a strong personality, and sometimes I was forced to lie just to avoid punishment.

K: *It's getting dark.*

H: How are we doing?

K: *One last question for today. What about your younger brother?*

H: [REDACTED] and I were very close. He was very very very good at school. Very smart. Always first. He went to the army at a young age and reached a very high rank. He retired in 2011, and now he lives near Damascus.

K: *Do you communicate?*

H: He visited here once in the 1980s. He was a lieutenant general at that time.

K: *So did he have a lot of influence in the current civil war?*

H: I really don't know. We never discussed his life in the army. I was just interested in his personal life. Beyond that I didn't care to ask.

K: *OK. That's maybe a good stopping place for today.*

H: As you wish. Are you satisfied with how it went?

KALEO: *Yeah, is that OK with you?*

H: Yeah. That's fine.

It's dark outside when I leave H.'s house. I turn left heading north up Woodward Ave. A car wash sign flashes yellow and green arrows. But where is the car wash? When I left Detroit, I dreamt of living in a place less dysfunctional. Why did H. stay here all these years? Zürich, Switzerland, where I live, is the opposite of Detroit. It's green, there are parks and places to swim. I hear a rooster crow in the morning. My apartment is close to a forest by a small mountain. I can walk to my office in the city and get on a train to anywhere in Europe. I do not own a car. Detroit's relationship to the automobile was torturous to me as a kid. And when I'm back here, that trauma sinks in. I remember driving half an hour to school each morning and then half an hour back home. There was constant construction on the multilane highway. I thought that it would end one day. It made perfect sense to me, that one day the streets would be fixed and the traffic jams would ease, and all would be whole again and fine.

I drive up eight-lane Woodward Avenue away from the emptiness of the city center. Sidewalks appear and disappear along the avenue without any apparent system or logic. Did the city planners never think that people might have the impulse to walk or ride a bike? Detroit, 'The Motor City', is home to the three largest car manufacturers in the US: Ford, Chrysler, and General Motors. Public policies encouraged a car culture, with money being invested in building highways rather than a public transportation system. The lobbying po-

wer of these companies is visible in the city's decaying infrastructure: potholed mega-highways, vacant decaying car factories, and railway stations with shattered windows, abandoned decades ago. The vision seemed to be that everyone should purchase and drive their own car in the city where American cars were built, and local politics supported the vision. But as the auto industry and its production moved away, the economy dwindled and the city emptied. Over the last 60 years, the city has declined to almost a third of its size and since I left in the early 1990s, it has dropped from 1.1 million to 667,000. That absence is very tangible. Where whole city blocks once stood there are now empty fields littered with trash. Nearby vacant factory lots are surrounded by barbed-wire fences – fencing in what? Emptiness? Some blocks still have rows of skeleton houses burned down by arsonists at some point over the past 40 years. It's almost as if H. ended up back in a war zone.

January 2nd, 2019

KALEO: *You said a couple of things the other day, some of your concerns.*

H: Oh. Do I have to say that about my concerns?

K: *It would be good because then I would have them recorded and noted.*

H: No. I prefer not to record that.

K: *Then let me say what I recall what your concerns were. We talked about the film if it were to be critical or not...*

H: Yes, that's correct, I do not want anything critical about this country here. That's important. Because I live in this country and I love this country, and this country provided me many opportunities and I'm grateful. I have always felt that way and I will continue to as long as I live in this beautiful country.

K: *So you understand, I'm just going to repeat this again, that um, in documentary or a fictionalization if we are doing that, you are allowed to have your points of view...*

H: Sure.

K: *... And they don't necessarily reflect the film's point of view, right? So if you say that you don't want to be critical of this country, at this place in time, it's not my motivation to try and make you critical of this country. Also that you, your character in the film, can be non-critical, even if the film at times is critical. Do you get the difference?*

H: Well, ah...

K: *So the director of the film is me, right? So, if I bring up certain things or certain issues, that might seem critical, they don't necessarily reflect your views.*

H: I don't necessarily agree with you. I am at liberty to say that I do not agree, if you choose to voice those views. Because I am involved in this movie here.

(I glance at my notes ... H. worked in a tire storage facility downtown in the 1980s. A work colleague attacked him verbally, calling him «Arab», and telling him to «go back to where he came from». One day at work, H. was punched in the face. When he woke up in the hospital, his jaw was broken and wired shut. For two months, he could only eat liquid foods through a straw. He never saw who hit him but knew who it was.)

K: *OK, I would like to talk a little bit about your work for the state department. Can you describe what you do?*

H: I really prefer not to as far as the content, it's ah...

K: *What could you describe then?*

H: Well, whatever I am doing is for the help of humanity, basically, and I do not wish to elaborate further because I do not have permission to do so. The state department handles work for different departments in the country, and I do some of that work.

K: *Also for the CIA?*

H: I really can't say more.

K: *I'm wondering, was there ever an attempt to contact you by the Syrian government after you left?*

H: No. None of that. No.

K: *But you knew that you couldn't go back?*

H: OK, I knew if I would go back I would serve in the army. OK.

K: *Or prison would be the other option?*

H: Well, I don't think I would have gone to prison, but then again... hmm. The thought never crossed my mind.

K: *If jailed, how long is the sentence?*

H: You will end up, I'm quite sure, you will end up serving in the army (big laugh).

After the interview, H. calls me with further concerns. He doesn't want the name of the village to be mentioned, nor his name nor the names of his family. He is the only one from his village who ever went to America other than his brother M., and M. is dead. Also, he doesn't want his marriage to a Jewish woman be a topic. Syrians, with their wars with Israel, would not understand. I'm surprised by his concerns. He's lived away from Syria for so long, with no intention of returning to the region, even for a visit, why would he care what they thought? I think about the implications of his request on the film. I see

two possible films taking shape: a fictionalization of H.'s story that would give me freedom to tell it without the red tape, or a documentary that incorporates redaction as a storytelling device. This question of genre is relevant, but how and when should it matter? I consider the two to be like filtered glasses an audience wears, fiction or documentary, as a key to decipher a story's relationship to fact and truth. But this is dangerously misleading. There is truth in fiction and fiction in documentary. But where does this leave H. and me? How do I talk about emptiness?

January 4th, 2019

KALEO: *You were saying the other day that your not serving in the military wasn't because of an ideological reason? I always thought you left because you wanted to avoid military service?*

H: If my brother M. had not called for me to go to Canada, I would have stayed and served in the army, like anyone else. I did not make a conscious effort to flee the country...

K: *That wasn't your motivation?*

H: No, that was coincidental pretty much. M. wrote me shortly before I was supposed to join the army and that's when I left. OK.

K: *It wasn't because you were a pacifist?*

H: No. One day, I got a letter from M. asking me to work on getting a passport. Then I started thinking seriously about leaving Syria. I could not get a visa from Syria to Canada, so I went to Lebanon. I stayed in Lebanon for 3 months waiting for papers. Nothing. And then, I thought of a cousin there who had been living in Beirut. I thought, let me go and just greet him, say hello to him. I told him that I tried everything to get a passport with no success. He said «I know somebody». Finally he said, «we got you a visa to Czechoslovakia. I'm sending someone with you». In Czechoslovakia we stayed for 21 days. I was given a visa for one month to Canada. That was quite something.

K: *And then?*

H: And then, when I got there, I called my brother. I had not had contact with him since I got the visa. He didn't know that I was coming. So I called, and it was a beautiful moment. It was the first time I had heard his voice in 7 years. But I was in Montreal and he was in Windsor, 1000km away. I had no idea the distances were so great. I thought I could take a taxi. A security guard helped me make arrangements and I got on a plane to Toronto and then on to Windsor.

K: *What year was that?*

H: That was June of 1968. I was 20 years old.

Many years ago, I remember H. telling me of escaping Syria in the night because he didn't want to do his military service for ideological reasons, that he had spent two years in Lebanon working as he waited for travel documents, and that he had to sneak into Czechoslovakia in an animal cargo plane. Had someone else told me this story? Did I dream it? Or has the story been revised, a kind of instinctual downplay to a more legal variation that would keep H. safe in his story? I am interested in being as accurate as possible, even if accuracy is redaction, or changing names and places to protect identities. I see this as a possible formal device in the film, another way of revealing truths. Perhaps the wild stories I recalled in the first draft of my script still contain some authenticity compared to the more controlled, official version I am hearing now. I also have my official stories of arriving in Switzerland as an American immigrant. The actual story of my arrival is a lot messier than bureaucrats and registry forms allow room for. Is H. telling a more moderate version because I am recording him with a camera? I accept that part of the truth to H.'s story lies in his self-redacted versions. Was it by chance that he left Syria at the same moment he received his military orders to serve in the army? Maybe. Maybe there are multiple truths at play.

The current US administration's 2017 «Muslim ban», or Executive Order 13769, suspended entry of Syrian refugees into the US indefinitely. H. is a Canadian citizen with a US green card. Because of the words «Origin: Syria» marked in his passport, it is unwise for him to travel over any border. Why then should he feel compelled to speak freely about his ideals or his political views? Under no circumstances do I want to put H. in danger, or expose him with this film in any way. Thinking about the current politics in the US and other right-leaning governments, for an immigrant to take a chance and reveal any truth about himself is unwise. So I think about the stories that I recall him telling me 20 years ago, and the version he told me for my research. What motivates the alterations? Or is it my memory that left me with projections of something far more dramatic? I have no real conclusion at the moment, except that I see in H.'s story a film that I feel compelled to make. The question of fiction or documentary I'll leave open for now, but regardless of the genre, I will tell it accurately: the wild versions, the redacted versions and all.

SÉLECTION CINEMA
SCHWEIZER FILMSCHAFFEN
2018/2019

KIM ALLAMAND TERMINAL

Eine alte Frau sitzt einsam und verlassen in einem Busbahnhof. Ihr Warten auf die Abreise scheint vergeblich. Menschen um sie herum kommen und gehen, nur sie weilt geduldig in der Halle, bis tief in die Nacht. Kaum jemand interagiert mit ihr, und wenn, dann kommt keine sinnvolle Unterhaltung zustande. Bald wird klar: Die Abreise, auf die die Frau wartet, ist kein Bus in die Ferien – es ist der endgültige Abschied.

Der Tod scheint den ZHdK-Studenten Kim Allamand zu faszinieren: Bereits sein letzter Kurzfilm – die Abschlussarbeit *Kinder der Nacht* (2017) – erzählte von zwei jungen Frauen, die dem Leben entfliehen möchten. Doch während jener Film das Thema narrativ sehr geradlinig angeht und den Tod in seiner schockierendsten Form auf die Leinwand bannt, spielt Allamand in *Terminal* mit den zahlreichen Bedeutungsebenen, die ihm das Filmmachen erlaubt: Jedes Bild, jedes Geräusch lädt zur symbolischen Deutung ein.

Die Allegorie, die sich bereits im Titel verbirgt, mag nicht sonderlich subtil sein, wird aber von Allamand effektiv und experimentell erforscht und umgesetzt. Die Inszenierung des Busbahnhofs als Ort des Übergangs, an dem man ankommt und abreist, aber nie lange verweilt, verwandelt sich in einen Limbo, in dem das Warten unangenehm, unpersönlich, oft sogar unheimlich wird. Verloren wirkt die zierliche Frau mit dem kleinen Koffer in der Halle voll mit verwirrend spiegelndem Fensterglas und fremden Gesichtern neben den übermächtigen Bussen, die stets ohne sie abfahren. Die Beleuchtung ist von künstlicher Unbehaglichkeit; des Nachts, wenn die Sonne am Horizont verschwindet, taucht blaues Neonlicht die Warthalle in einen kühlen Glanz; Busse verschwinden wie Irrlichter im Dunkeln.

Auch die Geräuschkulisse trägt zum Gefühl des Verlorenseins bei: Das distanzierte Raunen einer Bahnhofshalle, unzusammenhängende Gesprächsfetzen, das Rauschen und Brummen der Busse und schliesslich das laute Plätschern und Prasseln von Wasser vermischen sich zu einem undurchdringlichen Ganzen, dem zu entfliehen unmöglich scheint.

So lässt Allamand seine Protagonistin zwischen Halle, Fahrkartenschalter und Bahnhofstoilette scheinbar end- und ziellos in einem Labyrinth voller Symbolik herumirren – bis der richtige Bus endlich gefunden ist. Für diese visuell berauschende Allegorie über das Altern und das Warten wurde Allamand am Filmfestival von Locarno mit zwei Newcomer-Awards geehrt.

SARA BUCHER

PRODUKTION: Zürcher Hochschule der Künste ZHdK Departement Darstellende Künste und Film (Zürich) 2019.

BUCH: Kim Allamand. REGIE: Kim Allamand. KAMERA: Jonas Jäggy. TON: Oscar Van Hoogevest. SCHNITT: Hubert Schmelzer. WELTRECHTE: Zürcher Hochschule der Künste ZHdK DCP, 13 Minuten, Englisch, Schweizerdeutsch (englische Untertitel).



GILLES AUBRY SALAM GODZILLA

1960. Ein Erdbeben erschüttert Agadir und hinterlässt Zerstörung und Tod. Mittels der Aufnahme von Tönen und Bildern forscht Gilles Aubry den Hinterlassenschaften dieses Erdbebens nach.

Das Kino Salam hat dank seiner tunnelähnlichen Form als eines der einzigen Gebäude in ganz Agadir das Erdbeben von 1960 überstanden. Mit seinem Mikrofon erzeugt Gilles Aubry Rückkopplungen in dem mittlerweile ungenutzten Kinosaal und lässt dadurch dessen akustische Eigenschaften erklingen. Die hellen und dumpfen, gläsernen und erdigen Klänge, die gegen Ende des Films immer nervöser und schriller werden, begleiten uns durch den gesamten Film. Die Kamera verlässt den Saal mehrere Male, über die Tonspur bleiben wir immer mit dem Kino Salam verbunden.

Die Zerstörung der Stadt zeigt Aubry mittels Found-Footage-Aufnahmen, die von ei-

nem Macbook abgefilmt wurden. Das scheinbar in keine eindeutige Richtung verlaufende Puzzle von Bildern und Tönen findet seinen Höhepunkt in der Neuinterpretation eines Gedichts von Ibn Ighil durch den lokalen Sänger Ali Faiq. Lange ist die Quelle des Gesangs unsichtbar und der tragische, in Gedichtform verfasste Erlebnisbericht des Erdbebens legt sich wie ein schwerer Schatten über die Bilder.

Ein junger Mann befreit poröse Steininformationen von Sand. Mit seiner Hand und einem Eimer Meerwasser lässt er verborgene Dinosaurierfussabdrücke sichtbar werden und ahmt anschliessend die Bewegungen der Dinosaurier am Strand nach. Die Nahaufnahmen der Abdrücke werden mit Aufnahmen des zerfallenden Kinosaals mittels einer eindrücklichen Parallelmontage einander gegenübergestellt. Das Isolationsmaterial befreit sich aus den Wänden und die Farbe löst sich von der Decke. Am Abend des Erdbebens soll im Kino *Godzilla* (JP/US 1954) gezeigt worden sein. Durch Aubrys Montage verwischen sich so Fiktion und Geschichte, um imaginären Narrativen Raum zu lassen.

Der Tonkünstler und Forscher Aubry verbindet Aufnahmen von Dinosaurierforschern, Erdbebensimulationsmaschinen und einheimischen Männern, die einen traditionellen Tanz ausüben. Die Forschung, die Aubry betreibt, ist keine ergebnisorientierte. Es sind visuelle und akustische Aufnahmen, die den einzelnen Zuschauern erlauben, den Bild- und Klangteppich ihren eigenen Gesetzen folgend weiterzuweben.

Gilles Aubry hat mit diesem mittellangen Dokumentarfilm einen visuell sowie akustisch fordernden Film über die Hinterlassenschaft des Erdbebens von 1960 geschaffen, das die Stadt Agadir nachhaltig geprägt hat.
JULIA ROSE GOSTYNSKI

PRODUKTION: Gilles Aubry 2019. BUCH: Gilles Aubry. REGIE: Gilles Aubry. KAMERA: Gilles Aubry. MUSIK: Gilles Aubry. TON: Gilles Aubry. SCHNITT: Gilles Aubry. VERLEIH: Gilles Aubry. WELTVERLEIH: Gilles Aubry. DCP, Farbe, 41 Minuten, Berbersprachen, Französisch, Englisch (englische Untertitel).



DEJAN BARAC MAMA ROSA

Mama Rosa – Dejan Baracs Diplomarbeit an der HSLU – brachtet dem Nachwuchsfilmemacher dieses Jahr den Pardino d'oro am Filmfestival in Locarno ein. Verdientermassen. Die Kurzdokumentation folgt mit eindringlicher Sensibilität und Empathie Baracs eigener Mutter durch den Alltag und fängt dabei jene kleinen Momente in einem schwierigen Leben ein, die in der Regel übersehen werden.

Ereignisreich ist Rosas Leben von aussen betrachtet nicht gerade, spielt es sich doch hauptsächlich zwischen einem halbdunklen Wohnzimmer und den sterilen Fluren eines Altersheims ab. Doch Baracs einfühlsame Kamera, die stets nahe an der Protagonistin bleibt, lässt das Publikum nicht aussen vor, sondern nimmt es mit auf eine Reise hinein in die Melancholie und die alltäglichen Probleme einer Ehefrau und Mutter, die universell und tiefpersönlich zugleich sind.

Rosa verdient ihr Geld als Putzfrau in einem Altersheim, ein Beruf, dem von der Öffentlichkeit nur wenig Aufmerksamkeit entgegengebracht wird: In den weissen Fluren findet die Kamera Rosa allein und isoliert. Daheim kümmert sie sich aufopferungsvoll um ihren kranken Ehemann, der das Haus nicht verlassen kann und auf ihre Pflege angewiesen ist. Immer wieder kocht sie zuckersüssen Tee für ihren Mann oder ein Abendessen für die Kinder, die trotzdem nur selten da sind. Ihre Freizeit spielt in einem von Bildschirmen flackernd beleuchteten Halbdunkel zwischen iPad, Laptop, Fernseher und Handy. Die Geräte, so scheint es, sind ihre verlässlichste Verbindung zur Aussenwelt: Die Wohnung im Luzerner Wohnblock ist für Rosa Zufluchtsort und Gefängnis in einem.

Der Kurzfilm ist ein Werk, wie es nur einem gleichsam talentierten wie einfühlsamen Fil-

memacher gelingen kann, einem, der mit seiner Protagonistin so vertraut ist, dass er gemeinsam mit der Kamera ungesehen und unkommentiert im Hintergrund verschwindet. So wird Baracs Kamera – aus intimster Nähe – Zeugin von roher, ungeschönter Traurigkeit, die keinerlei filmischer Überhöhung bedarf, um tief zu Herzen zu gehen. In Momenten, in denen Rosa betrübt über das kommende Osterfest und die fehlenden Geschenke sinniert, oder als sie merkt, dass die Tochter wieder einmal nicht beim Abendessen dabei sein wird, scheint die Anwesenheit einer Kamera, so nahe an ihrem ausdrucksstarken Gesicht, beinahe paradox: Das Gefühl für Rosas einsame Unsichtbarkeit in ihrem eigenen Leben ist absolut. Doch für 20 Minuten lässt Barac seine Mutter sichtbar werden: Die Augen von Rosas intensiver melancholischer Präsenz abzuwenden, wird vollkommen unmöglich.

SARA BUCHER

PRODUKTION: HSLU Studienbereich Video Hochschule Luzern, Design & Kunst (Luzern) 2019. BUCH: Dejan Barac. REGIE: Dejan Barac. KAMERA: Dejan Barac. TON: Hans Peter Gutjahr. SCHNITT: Felix Hergert. MUSIK: Christian Zemp. WELTRECHTE: HSLU Studienbereich Video. DCP, 20 Minuten, Kroatisch (englische und deutsche Untertitel)

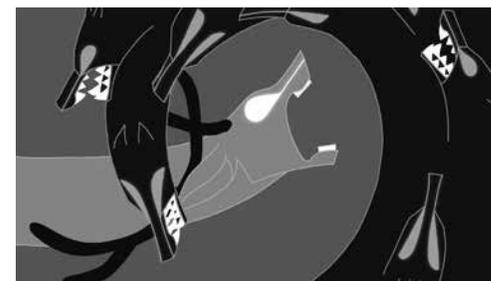


NATACHA BAUD-GRASSET LA TRAQUE

Langsam schreitet der Hirsch aus dem Wald auf die Wiese. Achtsam erkundet er die Umgebung und beurteilt die Lage. Nach einer Weile ruft er die Mitglieder seiner Herde zu sich. Doch nur kurz können die Hirschkühe und ihre Kälber äsen. Auf der Anhöhe erscheint zuerst ein einzelner Wolf, dann das ganze Rudel. Die Hirschweibchen und ihre Jungen flüchten in eine Richtung, der Hirsch lockt die Wölfe in eine andere.

Die ersten Szenen im kurzen Animationsfilm *La Traque* von Natacha Baud-Grasset sehen beinahe noch so aus, als ob sie aus dem Zeichentrickfilm *Bambi* (US 1942) von Walt Disney stammten, in dem ein Kampf zwischen Bambi und einer Meute von Jagdhunden einen Höhepunkt darstellt. Der Unterschied in der Gestaltung der Tiere ist vor allem in den Augen erkennbar, die bei Disney vermenschlicht und

PRODUKTION: Nadasdy Film Sarl (Les Acacias), RTS Radio Télévision Suisse (Genf) 2019. BUCH: Natacha Baud-Grasset. REGIE: Natacha Baud-Grasset. MUSIK: Dario Galizia. TON: Jérôme Vittoz. SCHNITT: Zoltán Horváth. VERLEIH: Nadasdy Film Sarl (Les Acacias). WELTVERLEIH: Nadasdy Film Sarl (Les Acacias). DCP, Farbe, 5 Minuten, ohne Dialog.



vergrössert, bei Baud-Grasset hingegen schon fast leblos starr sind. In diesen Augen deutet sich bereits an, dass in der Folge ein unerbittlicher Kampf auf Leben und Tod stattfinden wird.

Kaum beginnt in *La Traque* (frz. für Treibjagd) die Verfolgung zwischen Hirsch und Wölfen, weicht Baud-Grasset von den anfänglich naturalistischen Illustrationen ab. Durch die rasante Flucht verwischen zunächst die Konturen von Tieren und Bäumen. Die Landschaft wird in ein rotes Licht getaucht. Dann verwandeln sich die Tiere in abstrakte Figuren, als ob ihnen das Adrenalin, das durch ihren Körper strömt, übernatürliche Kräfte zukommen lässt. Baud-Grasset inszeniert den gnadenlosen Kampf zwischen Jägern und Gejagtem als mythisches Epos. In atemberaubendem Tempo und beinahe erdrückenden Visualisierungen steigert sich die Erzählung. Das Knurren und die Bisse der Wölfe sind ebenso erschütternd wie die Tritte des Hirsches.

Zwischendurch scheint der Hirsch die Jagd zu überstehen, die Wölfe treiben angeschlagen, erschöpft in einem Fluss. Doch noch einmal wird die Jagd auf eine nächste visuelle Stufe gehoben. Hirsch und Wölfe verwandeln sich in Ikonen und führen den Kampf bis zum bitteren Ende weiter, bis der Kreis des Lebens sich schliesst. Zähne schneiden ins Fleisch, Blut spritzt, Gedärme dringen heraus. Virtuoso hat Natacha Baud-Grasset diesen Todeskampf umgesetzt und dabei die Möglichkeiten der 2-D-Animation voll ausgeschöpft. Die Regisseurin erzeugt durch die kräftigen, eindringlichen Bilder eine intensive, teilweise auch verstörende Wirkung. Stimmungsvoll untermalt wird die Treibjagd durch die pulsierende elektronische Musik von Dario Galizia und die gruselige Geräuschkulisse von Jérôme Vittoz. THOMAS HUNZIKER

NATASCHA BELLER DIE FRUCHTBAREN JAHRE SIND VORBEI

Leila erfährt an der Hochzeit ihrer Schwester das sorgsam gehütete Geheimnis: Die erfolgreiche Karrierefrau heiratet nicht nur, sie ist auch noch schwanger! Leila macht es öffentlich und erntet zur Strafe den Brautstrauss. Und da wird der 34-Jährigen so richtig klar: Sie will auch eins. Oder besser: muss eins haben. Wie alle anderen. Doch der Freund, vors Ultimatum gestellt, sucht das Weite. Und so stürzt sich Lea mit ihrer Freundin Sophie als Ü-30 ins Nachtleben. Ein Höllentrip. Und sehr amüsant.

Das «Ticken der biologischen Uhr»: Es ist sprichwörtlich, und kaum eine Frau im gebärfähigen Alter kommt daran vorbei. Umso weniger in Zeiten des grassierenden Babybooms. Mit viel komödiantischem Geschick erzählt Natascha Beller (SRF-Late-Night-Show *Deville*) von dem, was Frauen über dreissig heute umtreibt: Kinder, Beziehung, Karriere – die Erwartungen sind hoch, der Druck gross. Da ist die hochschwangere Amanda (Sarah Hostettler), der die Projektleitung ihres Traum-Bauprojekts genau zu dem Zeitpunkt angeboten wird, als sie mit Geburt und Baby genug zu tun hat und sich zudem gegen die Ambitionen ihrer übereifrigen Assistentin zur Wehr setzen muss. Da ist die alleinerziehende Sophie (Anne Haug), die nebst ihrem Job und coolen, aber unzuverlässigem Teilzeitvater die Betreuung der Tochter weitgehend alleine schmeisst (und ihr Sexleben irgendwie auch noch). Und da ist Leila (eine grossartige, clownesk und doch nuanciert spielende Michèle Rohrbach), die auf all den neuzeitigen Dating-Bühnen nach der grossen Liebe sucht – oder besser: dem geeigneten Samenspender.

Dicht, witzig, rasant erzählt Beller in ihrem Regiedebüt für die grosse Leinwand die Geschichten von Leila, Amanda und Sophie. Und

dies nicht nur in wohltuend ungestelzten Dialogen, sondern auch mit einem Plot, der mit originellen Ausstattungungen, frechen Kameraperspektiven und viel kecken Einfällen punktet. Mal ergänzt eine Zeichentrick-Animation Sophies Gutenachtgeschichtlein für ihre Tochter. Mal wird Leilas Bräutigamschau in der Vorstadt-Chnelle zum Western-High-Noon. Oder die Wunschkinder erscheinen ihr als Geisterschemen, währenddem sie Dating-Plattformen durchforstet.

Natascha Beller hat in Zürich Film und in New York Drehbuch studiert, seit 2011 arbeitet sie als freie Autorin für Film und Fernsehen. Die 37-jährige Filmregisseurin erzählt mit *Die fruchtbaren Jahre sind vorbei* von sich und ihrer Generation und bezeichnet den Film, in dem für einmal die Frauen im Mittelpunkt stehen und die Männer die Sexobjekte sind, als «Statement für die Gleichberechtigung». Erfrischende Gags und eine freche Inszenierung machen *Die fruchtbaren Jahre sind vorbei* zu einem funkelnden Stern am Himmel der Schweizer Komödie.

DORIS SENN

PRODUKTION: Apéro Film (Zürich) 2019. REGIE/BUCH: Natascha Beller. KAMERA: Patrick Karpiczenko. SCHNITT: Natascha Beller, Jovica Radislavljevic, Benjamin Fueter. SCHAUSPIEL: Michèle Rohrbach, Sarah Hostettler, Anne Haug, Alireza Bayram, Beat Schlatter, Matthias Britschgi. TON: Stefan Nobir, Jan Gubser. MUSIK: Martin Bezzola. VERLEIH: Cineworx. WELTRECHTE: Apéro Film. Farbe, DCP, 90 Minuten, Schweizerdeutsch.



LÉA CÉLESTINE BERNASCONI SAS

Der Kurzfilm *Sas*, am 72. Locarno International Film Festival in der Sektion «Pardi domani» gezeigt, folgt der Besessenheit einer jungen Frau und ihren obsessiven Gedanken. Ein echter filmischer Essay, der sich mit einem heiklen Thema auseinandersetzt: den Ursachen, den Folgen und – insbesondere – den Schwierigkeiten von Essstörungen.

Léa Célestine Bernasconi, Absolventin des Studiengangs «Cinéma/Cinéma du réel» an der Haute École d'Art et de Design de Genève, begegnet Menschen, die direkt oder indirekt von Essstörungen betroffen sind. Auf sensible und aufrichtige Weise stellt sie die Besessenheit mit dem Essen und dem Körperimage, aber auch die Wichtigkeit des familiären Hintergrunds zur Diskussion.

PRODUKTION: Haute École d'Art et de Design (Genf), 2019. BUCH: Léa Célestine Bernasconi, Lydie Araujo, Zoé Dupont. REGIE: Léa Célestine Bernasconi. KAMERA: Léa Célestine Bernasconi. TON: Léa Célestine Bernasconi, Mathis Damour, Rokhaya Marieme Balde, Gemma Ushengewe. MUSIK: Léa Célestine Bernasconi, Florian Künzi. BILDSCHNITT: Léa Célestine Bernasconi. TONSCHNITT: Adrien Kessler. INTERNATIONALER VERLEIH: C-Side Productions (Genf). DCP, Farbe und Schwarzweiss, 20 Minuten, Französisch.



Wie in einer Druckschleuse (auf Französisch «sas»), wo eine Tür erst geöffnet werden kann, wenn die andere geschlossen ist, bewegt sich die junge Regisseurin von einer Idee zur nächsten, hält diese aber voneinander getrennt. In dieser teils chaotischen Herangehensweise vermischt sie Formate und Stile: dokumentarische Interviews zu Anorexie und Bulimie; Szenen aus Tierfilmen, welche die Nahrungskette evozieren; echte Werbespots mit Models und Sportlern, die eine totale Kontrolle über ihren Körper vorgeben; Tricksequenzen mit vorbeiratternden Zahlen, die an Personenwaagen erinnern; Screenshots, die an die Allgegenwart des Essens und des Körpers in den sozialen Medien erinnern.

Das macht die Einflüsse sichtbar, denen eine ganze Generation unausweichlich ausgesetzt ist, und den Druck, den die Gesellschaft mit ihren Bildern von – unmöglicher – Perfektion ausübt. Und denen man immer hinterherhinkt.

JUSTINE BAUDET

PABLO BRIONES BARACOA

Für seinen ersten Langfilm hat sich der argentinische Filmemacher Pablo Briones mit zwei Kollegen aus den USA – The Moving Picture Boys – zusammengetan, die er während eines Workshops kennenlernte, den der iranische Regisseur Abbas Kiarostami an einer kubanischen Filmschule gab. Basierend auf *Pezcal* (2016), einem Kurzfilm, den er im Rahmen dieser Ausbildung drehte, führt uns Briones mit *Baracoa* in den Alltag zweier junger Kubaner. Antuán ist einen Kopf grösser als Leonel, was nicht überrascht, denn der Junge mit dem provokativen Auftreten und dem explosiven Temperament ist dreizehn, während sein stillerer Freund erst neun ist. Trotzdem scheinen sie wie für einander geschaffen.

In einem verschlafenen Dorf auf dem Land verbringen Leonel und Antuán ihre Sommerferien damit, ein Universum fernab der Erwachsenenwelt zu erkunden. Ihre Freundschaft besteht zum Beispiel darin, in verlassenem Ruinen umherzuschweifen, von einem Ausflug an den Strand von Baracoa zu träumen und erstaunlich reife Gespräche zu führen. «Hast du nie mit offenen Augen geträumt?», fragt Leonel Antuán. «Du musst etwas anstarren und dabei an irgendwas denken, zum Beispiel: Wo auf der Welt möchtest du am liebsten leben?» Die beiden Freunde geniessen diese gemeinsamen Augenblicke.

Nachdem sie Streichhölzer gekauft und Fackeln gebastelt haben, erforschen sie eine Höhle. Die Flammen verlöschen allmählich und weichen der schwarzen Nacht – einer bedeutungsschweren Nacht, da die beiden Jungs wissen, dass sie solche Momente sommerlicher Faulheit nicht mehr lange erleben werden. Nach den Ferien wird sich die Magie der Kindheit verflüchtigen: Antuán zieht nach Havana, wo er bei seinem Vater leben wird. Die

zwei – bisher immer zusammen gefilmten – Kumpane erscheinen nun einzeln auf der Leinwand. Während der ältere vom Leben in der Hauptstadt fasziniert ist, denkt Leonel über sein Leben und seinen Platz in der Welt nach. Über Antuáns nahenden Wegzug will er sich keine Gedanken machen. Wenn es so weit ist, wird ihn dessen Abwesenheit unvermittelt überrumpeln.

Baracoa ist ein Film, angesiedelt zwischen Doku und Fiktion, über die Freundschaft. Leonel und Antuán begegnen sich später in Havana wieder, aber es ist nicht mehr wie früher – der Zauber der Kindheit ist unweigerlich einer Welt gewichen, in welcher für Gefühle scheinbar kein Platz mehr ist. Briones' erster Langfilm erfasst das Erwachsenwerden klar und sensibel – wie auch die beiden Hauptdarsteller. Indem *Baracoa* zeigt, wie sich die Freundschaft von Leonel und Antuán wandelt, wird der Film zur Metapher für die Veränderung der kubanischen Gesellschaft.

JUSTINE BAUDET

PRODUKTION: C-Side Productions (Genf), The Moving Picture Boys (Nashville), Playlab Films (Barcelona), 2019.
BUCH: Pablo Briones. REGIE: Pablo Briones & The Moving Picture Boys. KAMERA: Jace Freeman. TON: Sean Clark.
MUSIK: Pablo Javier Garmón. BILDSCHNITT: Damián Plandolit, Pablo Briones. TONSCHNITT: Alessandra Modugno, Riccardo Studer. VERLEIH: Leonel Aguilera, Antuán Alemán.
WELTRECHTE: C-Side Productions (Genf).
DCP, Farbe, 90 Minuten, Spanisch (deutsche, englische, französische Untertitel).



AURELIO BUCHWALDER ISOLA

Gewissermassen ist auch Giuseppe Fedele hier gefangen. Seit 31 Jahren lebt und arbeitet der charismatische Psychologe auf der Gefängnisinsel, auf der sowohl Gefangene als auch Mitarbeiter verweilen. Tagein, tagaus. Doch das schlägt nicht aufs Gemüt.

Besonders die Insassen haben sich das Recht verdient, auf der «Isola» zu verweilen, der letzten Gefängnisinsel im westlichen Mittelmeer. Denn nur wer mit gutem Benehmen punktet, darf auf die Insel kommen und auch bleiben. Hier haben die Häftlinge Freiheiten, von denen Insassen anderer Gefängnisse nur träumen können. Sie betreiben Ackerbau und

PRODUKTION: maximage, Zürcher Hochschule der Künste ZHdK Departement Darstellende Künste und Film, SRF Schweizer Radio und Fernsehen, RSI Radiotelevisione svizzera 2019. PRODUKTIONSLEITUNG: Brigitte Hofer, Cornelia Seitler, Sabine Gisiger, Anita Wasser. BUCH: Aurelio Buchwalder. REGIE: Aurelio Buchwalder. MUSIK: Pascal Schärli. TON: Oscar Van Hoogevest. EDITING: Camila Mecadal. SCHAUSPIEL: Giuseppe Fedele, Stefania Grillandini, Didier Lungangula. WELTVERLEIH: maximage (Schweiz).
DCP, Farbe, 70 Minuten, Italienisch (französische, englische, deutsche Untertitel).



Viehhaltung – in der Freizeit können sie sich im Tischfussball messen oder ausgedehnte Gespräche über Gott und die Welt führen. Und wenn es ums Diskutieren geht, ist Giuseppe natürlich auch immer mitten im Geschehen. «Ich dachte zu Beginn, Giuseppe sei ein Gefangener», so der Regisseur Aurelio Buchwalder in einer offenen Diskussionsrunde nach der Premiere in Nyon.

Die Umgebung der Insel wirkt traumhaft: Die Landschaftsbilder haben ein fast schon idyllisch anmutendes Flair und kontrastieren mit den Aufnahmen der Bewohner, deren Alltag trotz allem Gefängnisalltag bleibt. Dies hat wohl spätestens dann jeder begriffen, wenn beim abendlichen Ritual der Wärter die zehnte Gefängnistür nach einem «Buona notte!» schwerfällig ins Schloss fallen lässt.

In *Isola* ist die Kamera immer wieder ganz nah bei den Bewohnern. Doch nicht alle sind so diskussionsfreudig wie der Gefängnispsychologe. Auf die Frage, wie viel Schafe ein Insasse in seiner Herde hat, erhält Aurelio Buchwalder lediglich ein trocken: «94.» Das Publikum ist stets Teil eines erkundenden Prozesses. «Kommt da noch was?», mag man sich fragen, wenn die Kamera einen Häftling einfängt, der nicht mehr allzu viel zu sagen weiss. So unschuldig und spontan die Fragen auch daherkommen, so entfachen sie dennoch Gespräche, die einfach so dahinfließen. Einige Male entwickelt sich eine philosophische Meditation über Gut und Böse. Ein Gefangener fragt sich, mit welcher Motivation Straftaten ausgeführt werden. Andere lesen Gedichte vor, erklären ihren Arbeitsablauf oder witzeln über Alltagsigkeiten. Oftmals wird man dabei Zeuge eines scheinbar heimlichen Blickes auf die Geschehnisse. Doch die Bilder durch Gitterstäbe oder Gestrüpp wirken zu keinem Moment weder unangenehm noch aufdringlich. Grundsätzlich nehmen Gefangene und Mitarbeiter denselben Stellenwert ein, Hintergründe der Verbrechen bleiben ungeklärt. Diese Tatsache verleiht *Isola* eine unverfängliche Note, welche an den Charme eines neugierigen Kindes erinnert.

SAMUEL AMMANN

HERCLI BUNDI EISENBERGER — KUNST MUSS SCHÖN SEIN, SAGT DER FROSCH ZUR FLIEGE

Die Schweiz gilt in der allgemeinen Vorstellung oftmals als eine Nation von engstirnigen Spiessbürgern. Trotzdem oder vielleicht gerade deshalb scheinen ihre Regisseure eine Begeisterung für Querdenker zu besitzen. Filme wie Peter Liechtis *Signers Koffer* oder Nicolas Humberts und Werner Penzels *Step Across the Border* porträtierten Künstler, deren unkonventionelle Arbeitsweisen und Ansichten sich jeglicher Kategorisierung entziehen.

In diese Tradition reiht sich auch Hercli Bundi mit seinem Dokumentarfilm *Eisenberger* ein. Mehrere Monate lang folgte er mit einer Kamera dem österreichischen Künstler Christian Eisenberger, dessen ungeheure Vielfalt an Werken – mit 40 Jahren waren es bereits rund 45'000 – sowohl thematisch als auch konzeptionell Grenzen sprengt. Bei der internationalen Sammlergemeinde stösst er auf Begeisterung, seine bekanntesten Erzeugnisse gehen für beachtliche Summen über den Tisch und die Inhaberinnen und Inhaber namhafter Galerien überhäufen ihn mit Lob. Eine Bilderbuchkarriere, möchte man meinen.

Doch Eisenberger ist kein Bilderbuchkünstler. «Kunst ist eine Ausrede der Gesellschaft», konstatiert er gleich zu Beginn in gewohnt nüchterner Manier. Auf die Frage nach dem politischen Gehalt seiner Werke zuckt er nur verlegen mit den Schultern. Überhaupt scheint er seiner Arbeit nach deren Fertigstellung einen geringen Wert beizumessen. Galerien sieht er als nützliches Mittel, um sich alter Kunstwerke zu entledigen und somit in seinem Atelier Platz für Neues schaffen zu können.

Ohne zu werten, thematisiert Bundi gekonnt die komplexen Ansichten seines Subjekts sowie dessen zwiespältige Beziehung zum breiteren Kunstumfeld. Durch seine empathische Vorgehensweise holt er den introvertier-

ten Eisenberger aus der Deckung und entlockt ihm faszinierende Aussagen. Sein Versuch, den Künstler völlig zu entschlüsseln, scheitert jedoch. Trotz zahlreicher Gespräche mit ihm und seinem näheren Umfeld bleibt Eisenberger für uns bis zum Ende ein Enigma, dessen interne Widersprüche sich nie ganz sauber auflösen lassen. Auch die breiteren Betrachtungen zur Bedeutung von Kunst wirken teils eher belanglos als bereichernd.

Am eindrücklichsten ist der Film – und auch hier drängt sich wieder der Vergleich zu *Signers Koffer* auf –, wenn er in ruhigen, fast schon meditativ anmutenden Bildern Eisenberger bei der Arbeit im Atelier oder Freien zeigt. In diesen Momenten verschwinden jegliche Barrieren zwischen Publikum und Protagonist. Wir verstehen vielleicht nicht zwingend Eisenberger als Künstler, aber wir verstehen Eisenberger als Menschen, der in dieser eigenwilligen Beschäftigung seine persönliche Erfüllung findet. Es sollte uns allen solches Glück vergönnt sein.

MISCHA HABERTHÜR

PRODUKTION: Mira Film (Zürich), Schweizer Radio und Fernsehen (Zürich) 2018. BUCH: Hercli Bundi. REGIE: Hercli Bundi. KAMERA: Adrian Stähli, Aurelio Buchwalder, Christian Eisenberger, Hercli Bundi. MUSIK: Daniel Almada. TON: Patrick Becker, Mathias Hefel, Hercli Bundi. SCHNITT: Nela Märki. VERLEIH: Vinca Film GmbH (Zürich). WELTVERLEIH: filmdelights sales (Wien). DCP, Farbe, 94 Minuten, Deutsch (französische, englische, deutsche Untertitel).



STÉPHANIE CHUAT, VÉRONIQUE REYMOND LES DAMES

Mit ihrem ersten Spielfilm *La petite chambre* (2010) machten die Schweizer Regisseurinnen Stéphanie Chuat und Véronique Reymond die Akzeptanz des Inakzeptablen zum Thema. Der betagte Edmond hält trotz zunehmenden Alters an seiner Eigenständigkeit fest und verweigert sich dem Umzug ins Heim, bis er in seiner Spitex-Hilfe Rose einen starken Rückhalt findet, und wieder Hoffnung schöpft, nicht in Einsamkeit verenden zu müssen.

Das Alter lässt Chuat und Reymond auch in ihrer neuen filmischen Arbeit *Les Dames* nicht los. Sie beweisen grosses Gespür für eine Altersklasse, deren Lebenserwartung und -qualität generell zunimmt, die aber in unserer

PRODUKTION: Association Climage, Stéphane Goël (Lausanne), RTS Radio Télévision Suisse (Genf) 2018. BUCH: Stéphanie Chuat, Véronique Reymond. REGIE: Stéphanie Chuat, Véronique Reymond. KAMERA: Joseph Areddy. MUSIK: Nicolas Rabaeus. TON: Jérôme Cuendet. SCHNITT: Karine Sudan. SCHAUSPIEL: Marion, Odile, Pierrette, Noëlle, Carmen. VERLEIH: Agora Films (Genf), Filmcoopi (Zürich). WELTVERLEIH: Association Climage, Stéphane Goël (Lausanne). DCP, Farbe, 81 Minuten, Französisch (deutsche, englische Untertitel).



Gesellschaft gerne abgeschrieben wird. Zu Unrecht, wie die Regisseurinnen mit ihrem neuen Dokumentarfilm beweisen. Während eines Jahrs haben sie fünf Protagonistinnen zwischen sechzig und siebzig begleitet, deren Ruhestand plötzlich allein stattfinden soll.

Marion, Odile, Pierrette, Noëlle und Carmen sind «alleinstehend», wie der Volksmund so unschön sagt. Sie sind verwitwet, frisch getrennt oder seit Längerem auf der Suche. Mal zögerlich, mal mit Elan, mal mit letzter Hoffnung wagen sich die Damen in den dritten Lebensabschnitt vor und überwinden dabei genauso eigene wie fremde Vorurteile und Ängste. Während sich die eine «unsichtbar» fühlt, beklagt die andere, dass sie nur auf ihre schönen Beine reduziert werde, und eine dritte stellt fest, dass ihr Witwenstatus vom Umfeld genauestens beobachtet werde. Während sich die eine aktiv Hobbys und ein Online-Dating-Profil zulegt und eine neue Liebe findet, überwindet die nächste ihre Einsamkeit mit dem Beitritt in einen Jagdverein. Carmen, deren Trennungsschmerz noch frisch ist, erkämpft sich tapfer und mutig den Weg in einen Alltag, den sie als Ehefrau und Mutter so nie gelebt hat. Und auch wenn der Schock noch tief sitzt, gibt sie ihren Traum von einem Prinzen fürs Alter nicht auf.

Der Dokumentarfilm bedient sich einer genreüblichen Kameraführung, zeigt die Protagonistinnen in Interviews und im Alltag. So unaufgeregt wie diese Dokumentationsform daherkommt, so überzeugend wird Einsamkeit im Alter als etwas Überwindbares gezeigt und als Lebensabschnitt, der nicht nur inakzeptable Abstriche beinhalten muss. Die noch viel schönere Erfahrung, die sich beim Schauen einstellt: Wer «amitié» sucht, findet vielleicht sogar «amour» – und Sexualität wird mit zunehmendem Alter umso unverkrampfter.

KATJA ZELLWEGER

LAURA COPPENS TASTE OF HOPE

An der Premiere von *Taste of Hope* bezeichnete sich Laura Coppens als «Wannabe-Filmemacherin». Ursprünglich aus dem Feld der Sozialanthropologie, setzt sich Laura Coppens bei Scop-Ti, einer Teebearbeitungs- und Verpackungsfirma im Süden Frankreichs, als erstes mit den Fabrikarbeitenden ans Fließband, bevor sie mit ihrem eigentlichen Vorhaben, einen Film über sie zu drehen, beginnt.

Taste of Hope beschäftigt sich dabei nicht mit dem berühmten 1339-tägigen Streik, den die Arbeiter_innen der ehemaligen Firma Frolib-Tea 2010 auf sich nahmen, weil Unilever die Fabrik schliessen und nach Polen verlagern wollte. Der Film fasst vielmehr jene Zeit ins Auge, nachdem die Arbeitenden die Firma übernommen und die Kooperative Scop-Ti gegründet haben. Er zeigt die Probleme alternativer Wirtschaftsformen im Wettbewerb sowie den Überlebenskampf im kapitalistischen System.

Bereits die erste Szene, die auf die Abhängigkeit des Menschen von der Maschine fokussiert, bewegt einige Zuschauer_innen dazu, den Kinosaal zu verlassen. Die Kamera irrt durch die endlosen Fließbandschlaufen der Fabrik und bewegt sich mit schwindelerregender Geschwindigkeit zwischen Teekartons, ruckartig Kurven schneidend, durch das Maschinengewirr. Die auf der Tonspur in den Vordergrund gerückten militanten Überzeugungen der Arbeitenden, die Omnipräsenz von Che-Konterfeien können jedoch nicht die Tatsache verdrängen, dass die Existenz von Scop-Ti abhängig ist vom Funktionieren der sich immer schneller drehenden Zahnräder einer Maschine.

Zurück in der Hand Coppens widmet sich die Kamera den 50 Fabrikarbeitenden, die sich im Besprechungsraum «Castro» einmal

wöchentlich treffen, wo im Sinne antiautoritärer Strukturen jede und jeder Einzelne zu Wort kommt. Der konstante Widerspruch zwischen politischem Aktivismus und Profit, dem die Fabrikarbeitenden ausgesetzt sind, hinterfragt ebenso den Vertrieb und die Teewerbung. Da ohne Kompromisse nichts läuft, wird ein ehemaliger Mitarbeiter der Firma Nestlé beauftragt, neue Verpackungen zu entwerfen. Die Geschichte von Scop-Ti muss ebenso wie ihre militanten Parolen einer uniformierten Verpackung weichen.

Die mit einer Drohne aufgenommenen Szenen sind den persönlichen Aufnahmen der Mitarbeitenden entgegengesetzt. Die Kamera fängt die Arbeit an den Fließbändern während der Lindenblüten-Ernte oder die Umgebung der Fabrik in scheinbar spontanen, jedoch wohl überlegten Kadrierungen ein. Diese Aufnahmen beweisen, dass Laura Coppens alles andere als eine «Wannabe-Filmemacherin» ist und einen formal sowie inhaltlich überraschenden Film realisiert hat.

JULIA ROSE GOSTYNSKI

PRODUKTION: Srikandi Films (Berlin) 2019. BUCH/REGIE/
KAMERA: LAURA COPPENS. MUSIK: Azadeh Zandieh. TON: Azadeh Zandieh. SCHNITT: Angelika Levi, Laura Coppens.
DCP, Farbe, 70 Minuten, Französisch (englische Untertitel).



SERGIO DA COSTA, MAYA KOSA L'ÎLE AUX OISEAUX

Nach *Rio Corgo* (2015) ist das Schweizer Filmemacher-Duo Sergio da Costa und Maya Kosa 2018 mit seinem zweiten Langfilm ans Locarno Film Festival zurückgekehrt. *L'Île aux oiseaux* folgt dem Genesungsprozess von Antonin, der nach einer langen Phase der Erschöpfung und der Isolation die Welt neu entdeckt – in einer Pflegestation für Wildvögel. «Was ist das für ein Geruch?», fragt der junge Mann, als er zum ersten Mal das Gehege betritt. «Das ist die Kacke, daran wirst du dich gewöhnen», erwidert Paul, der seit Langem dort arbeitet. Diese ersten Sätze charakterisieren den Film in seiner derben und schlichten Poesie ziemlich gut.

Antonins erster Auftrag konfrontiert uns mit der rauen Wirklichkeit der Tierwelt: Der

PRODUKTION: Close Up Films (Genf), Radio Télévision Suisse (Genf), 2019. BUCH: Sergio da Costa & Maya Kosa.
REGIE: Sergio da Costa & Maya Kosa. KAMERA: Sergio da Costa.
TON: Xavier Lavorel. BILDSCHNITT: Gabriel Gonzalez, Sergio da Costa, Maya Kosa. TONSCHNITT: Xavier Lavorel, Maxence Ciekawy. VERLEIH: Antonin Ivanidze, Paul Sauter, Émilie Bréthaut, Sandrine Bierna, Iwan Fasel, Patrick Jacot.
WELTRECHTE: Sister Distribution (Genf).
DCP, Farbe, 60 Minuten, Französisch (englische Untertitel)



junge Mann muss lernen, Ratten aufzuziehen und zu töten – als Fressen für die Vögel in seiner Obhut. Diese zugleich brutale und präzise Aufgabe ist im ornithologischen Zentrum von Genthod ein notwendiges Übel. Diese «Vogelinsel» in der Nähe des Genfer Flughafens ist ein Ort des Übergangs. Mit der Aussicht auf ein Anderswo können die Raubvögel hier landen und einen Zwischenhalt einlegen; ihre Schreie vermischen sich mit dem Dröhnen der Flugzeuge. Die grossen Volieren sind ein Ort der Erholung, wo man sich ebenso um verwundete Tiere wie um verletzte Seelen kümmert.

Der von seinem hektischen Lebenswandel geschwächte Antonin muss lernen, sich wieder an eine Welt zu gewöhnen, die keine Fehler erlaubt, und in ihr zu überleben – wie die traumatisierte Eule, die er aufpäpelt. Der langsame und meditative Rhythmus des Films trägt zu diesem Gefühl von Kontinuität zwischen Mensch und Tier bei. *L'Île aux oiseaux* ist, fern der bedrohlichen und ungastlichen Aussenwelt, eine untypische und beruhigende Zufluchtsstätte, in der Sergio da Costa – mit geschulterter Kamera – und Maya Kosa eine rührende Figur filmen und begleiten.

Während man darauf wartet, dass auch Antonin wieder flügge wird, wiegt man sich in den von den beiden Filmemachern sorgfältig ausgewählten Bildern und Klängen. Mit ihrem zweiten Langfilm, der ein «cinéma du réel» der Beobachtungen, Auseinandersetzungen und unerwarteten Überraschungen vertritt, wissen Sergio da Costa und Maya Kosa zu faszinieren und zu begeistern. *L'Île aux oiseaux* schildert, fern der allgemeinen Hektik, den langsamen und unnachgiebigen Rhythmus der Natur – der es ermöglicht, die Lebenslust wiederzufinden.
JUSTINE BAUDET

LEONARDO DI COSTANZO L'INTRUSA

L'intrusa, der zweite Spielfilm des italienischen Regisseurs Leonardo Di Costanzo, ist ein Mafiafilm. Doch es wird weder geballert, getötet noch gedealt. Stattdessen werden machoide Mafiosi, überbewertete Clan-Kodizes, sinnlose Gewaltorgien und illegale Machenschaften ausgeklammert. Auch irritierende Verharmlosungen im Namen der Fiktionalisierung – so wie es mit dem kolumbianischen Drogenboss Pablo Escobar beinahe inflationär betrieben wird – sucht man in diesem Film zum Glück vergeblich. Stattdessen macht *L'intrusa* deutlich, wie die Taten der Mafia die ganze Gesellschaft durchdringen.

Di Costanzo porträtiert feinfühlig den Mikrokosmos eines so weit als möglich idyllisch hergerichteten Kinderhorts in einem ärmeren Bezirk Neapels. Hier werden Fantasievögel gekleistert und eine fahrende Skulptur konstruiert, hässliche Wände liebevoll angemalt und dem wenigen Boden ein Gärtchen abgetrotzt – als Gärtner zu sehen: Marcello Fonte, diesjähriger Palme-d'Or-Gewinner für die Hauptrolle in *Dogman* von Matteo Garrone. Regisseur Di Costanzo unterstreicht die konträren Welten farblich – der Mikrokosmos ist vom Tageslicht erhellt, während die selten gezeigte Aussenwelt der Schule und der Strasse meistens von der nächtlichen Dunkelheit überschattet wird.

Auch spielt Di Costanzo bewusst mit dem sozialen Gefälle des Italienischen: Der Kinderhort steht unter der Ägide der anmutig ihre «R» im hinteren Gaumen kratzenden Turinerin Giovanna (Raffaella Giordano). Ihr Italienisch wirkt fast unnatürlich deutlich und sauber gegenüber dem schlängelnden, keifenden und patzig verkürzten Neapolitanisch der anderen. Obwohl der Dialekt sehr ausgeprägt ist, wurde er nicht offiziell als Minderheitensprache an-

erkannt, sondern als Slang der Unterschicht herabgestuft. Ausgerechnet die junge Frau namens Maria mit ihrem alles verschluckenden Akzent, der ihr eine kindlich-widerspenstige Attitüde verleiht, hat im Hort mit ihrem Säugling und der Tochter Rita Unterschlupf gesucht. Doch hat sie auch ihren Mann versteckt, der fälschlicherweise für die Mafia einen Unschuldigen ermordet hat und von einer bewaffneten Polizeieinheit im Kinderhort überführt wird. Entgegen allen Erwartungen kommt Maria zurück und weigert sich standhaft, zu gehen. Der Widerstand der Eltern – bezeichnenderweise nur junge Mütter und Grossmütter – lässt nicht auf sich warten, niemand möchte den Eindringling der Mafia, wortwörtlich «l'intrusa», weiterhin im Hort beherbergen. Doch Giovanna, auch ihr Name hat eine religiöse Komponente, hält unbeirrbar fest an ihrer Vision eines Ortes, an dem Kinder nicht an den Taten ihrer Eltern gemessen werden.

KATJA ZELLWEGER

PRODUKTION: Tempesta srl (Bologna), Amka Films Productions SA (Savosa), Capricci Films (Nantes) 2017.

BUCH: Leonardo Di Costanzo, Maurizio Braucci, Bruno Olivero. REGIE: Leonardo Di Costanzo. KAMERA: Hélène Louvart. TON: Maricetta Lombardo, Marta Billingsley. SCHNITT: Carlotta Cristiani. MUSIK: Marco Cappelli, Adam Rudolph. SCHAUSPIEL: Anna Patierno, Gianni Vastarella, Marcello Fonte, Martina Abbate, Raffaella Giordano, Valentina Vannino. VERLEIH: Filmcoopi (Zürich). WELTRECHTE: The Match Factory GmbH (Köln). DCP, 95 Minuten, Italienisch.



JESHUA DREYFUS SOHN MEINES VATERS

Vordergründig geht man in dieser Familie erwachsen und vernünftig miteinander um, im Grunde aber handeln alle egoistisch und kindisch. Dabei müssten sie es besser wissen – zumindest theoretisch. Denn Vater Karl ist ein angesehener Psychiater und lässt gerade ein Buch mit seinen Lebensweisheiten und Ratschlägen produzieren, und die ganze Familie hat über die Jahre gelernt, dieses professionelle Reflexionsvokabular zu benutzen. Doch schon die ersten Szenen machen klar, dass in dem scheinbar abgeklärten, intellektuellen Milieu vieles im Argen liegt. Zur Schabbatfeier in grösserer Gesellschaft bringt der Vater

PRODUKTION: Tilt Production GmbH (Kaspar Winkler, Sabine Girsberger), Teleclub AG 2018. BUCH: Jeshua Dreyfus. REGIE: Jeshua Dreyfus. KAMERA: Patrick Tresch. MUSIK: Michael Künste. TON: Ivo Schläpfer, Nicolas Brunner, Felix Bussmann. SCHNITT: Daniel Gibel. SCHAUSPIEL: Dimitri Stapfer, Dani Levy, Sibylle Canonica, Katja Kolm. VERLEIH: Be For Films (Brüssel). WELTVERLEIH: Tilt Production GmbH, Vinca Film GmbH (Zürich). DCP, Farbe, 89 Minuten, Schweizerdeutsch (deutsche Untertitel).



(Dani Levy) seine Mitarbeiterin Sonja (Katja Kolm) mit, die auch seine Geliebte ist, und die Mutter (Sibylle Canonica) zieht den Sohn Simon (Dimitri Stapfer) in den Konflikt hinein, indem sie ihn überredet, in den Ferien die Transkription der Diktierbänder des Vaters für dessen neues Buch zu übernehmen. So nimmt sie ihrem Mann den Vorwand, nicht mit ihr wegzufahren, notabene an einen FKK-Strand. Sehr bald schon gerät sodann in diesem fragilen Gefüge alles aus dem Ruder.

Das grosse Kunststück, das Dreyfus in diesem Film vollbringt, ist die kluge, ja geradezu listige Verquickung von Progressivität, Biederkeit und Rücksichtslosigkeit in den sehr genau gezeichneten Eltern-Figuren. Sie kämpfen mit furchterregenden psychologischen Waffen – und sind doch auch die Opfer ihres Manipulationszwangs, ihrer Lebenslügen und blinden Flecken. In diesem Biotop sucht Simon wie ein naives Reh nach einem Ausweg, wird aber immer mehr in das familiäre Spinnennetz verwickelt, aus dem er sich eigentlich befreien wollte. Er versucht sich zu emanzipieren, beginnt seinen Vater zu verachten – doch er bündelt mit Sonja an, halb aus Rache an Vater und Übervater, halb aus Überraschung und Faszination. Er vernachlässigt darob seine Freundin und macht sein eigenes Leben zusehends abhängig vom zähen Ringen seiner Eltern. Ein riskanter Seiltanz beginnt, den man zunehmend atemlos verfolgt.

Zum Gelingen des Films trägt massgeblich die hervorragende Besetzung bei: Dani Levy spielt den lächelnden, analysierenden Monster-Vater mit einer stupenden Mischung von vermeintlicher Harmlosigkeit und messerscharfer Kälte; Sibylle Canonica eine bis zur Selbstaufgabe hingebungsvolle, aber kontrollierende und erpressende Ehefrau und Mutter; Dimitri Stapfer mit vielen Zwischentönen das begabte Kind, das sich erstmals querstellen will – und sich selbst dabei am meisten schadet. Die Katastrophe, in die das explosive Geflecht schlussendlich führt – man sieht es kommen, ist aber dennoch überrascht von der raffinierten Finte. Regie und Drehbuch liefern uns mit dem Schluss eine hintergründige Pointe, die man nicht so schnell wieder vergisst.

BETTINA SPOERRI

STÉPHANE GOËL INSULAIRE

Das lebendige Vorbild Robinson Crusoes, Alexander Selkirk, überlebte auf der Insel ab 1704 ganze vier Jahre. Die nach seinem literarischen Abbild benannte Insel ist die grösste und einzige bewohnte Insel von den dreien des chilenischen Juan-Fernández-Archipels. Die Insel, ihre Einwohner und der Schweizer Inselgouverneur Alfred von Rodt, Berner Aristokrat, werden im Film *Insulaire* vom Lausanner Regisseur Stéphane Goël dokumentiert. Von Rodt, der als Robinson II signierte, war ein kriegsversehrter Draufgänger und gewillt, die Alpen durch den Ozean zu ersetzen. Wie es ein direkter Nachfahre von Rodts ausdrückt, habe es ein «hohes Niveau an Wahnsinn» gebraucht, um an diesem Ort ein neues Leben – ja gar eine Kolonie – gründen zu wollen. Denn obwohl die Inselgruppe auf der Höhe von Valparaíso gelegen ist, muss man dem unwirtlichen Klima ausser der frischen Luft, den Ziegen, den Langusten und der schönen Aussicht ziemlich viel abtrotzen.

Karge, aber atemberaubende Felsklüfte ragen aus dem Meer, die natürliche Farbpalette beschränkt sich auf dunkles Meerblau, helleres Himmelblau sowie viele beige, braune und olivfarbene Töne. Ansonsten verfügt die 1574 entdeckte, teils als Häftlingsinsel genutzte und seit 1877 besiedelte Insel über 4% bewohnbare Inselfläche – hauptsächlich Steilhänge bis knapp 1000 Meter –, eine Hauptstrasse namens De Rodt sowie eine Brombeeren- und eine Kaninchenplage. Seit dem Tsunami von 2010 macht den «Insulanern» auch ein rasanter Einwohneranstieg von 35% zu schaffen. Über 1200 Menschen bewohnen mittlerweile die einzige verzettelte Hüttenstadt des Archipels namens San Juan Bautista.

Gekonnt und stimmig vermischt Goël fikionalisierte, aber auf Briefen aus dem Berner

Burgerarchiv basierende Aufzeichnungen von Rodts mit Aussagen seiner direkten Nachfahren. In der deutschen Filmfassung liest Autor Pedro Lenz aus den poetischen Aufzeichnungen (Antoine Jaccoud), in der französischen Originalversion Mathieu Amalric.

Die stringente Verwebung der beiden Erzählstränge fördert Stück für Stück die Phasen der Identitätsbildung zu Tage: Waren es anfangs Abenteurer jeglicher Abstammung, die sich für eine karge Abgeschiedenheit entschieden, sind heute deren Nachfahren besorgt um ihre Privilegien. Neuankömmlinge nennen sie wie die invasive Plage, die diese vom Festland mitgebracht haben: «Plásticos». Doch Jaccouds Text verdeutlicht: «Diese Verbindung mit dem Kontinent war unsere Nabelschnur. Man wollte sie durchschneiden [...]. Weil man sich einbilden wollte, das Insel-dasein bedeute vor allem Unabhängigkeit.» Mit dieser mehr beobachtenden als wertenden Darstellung macht Goël das, was er filmisch am besten kann: Er beleuchtet feinfühlig Kämpfe und Grenzen einer utopischen Idee und bringt sie mit der Schweiz in Zusammenhang.

KATJA ZELLWEGER

PRODUKTION: Climage Audiovisuel (Lausanne), Radio Télévision Suisse – SSR, Irène Challand, Gaspard Lamunière, Steven Artels 2018. BUCH: Stéphane Goël, Antoine Jaccoud. REGIE: Stéphane Goël. KAMERA: Joakim Chardonners. MUSIK: Sara Oswald. TON: Carlos Ibañez-Díaz, Jérôme Cuendet. SCHNITT: Nicolas Hilaire. VERLEIH: First Hand Films (Zürich). WELTVERLEIH: Sweet Spot Docs (Blonay). DCP, Farbe, 92 Minuten, OV Französisch, Spanisch (Deutsch, Spanisch = 2. Version).



FABIO GRASSADONIA, ANTONIO PIAZZA SICILIAN GHOST STORY

Sizilien scheint im Kino immer etwas unerklärbar Magisches anzuhaften. Sogar in relativ nüchtern gehaltenen Filmen wie *Il Gattopardo* oder *Salvatore Giuliano* besitzen die Aufnahmen des Landes und seiner Bewohner eine mystische Ausstrahlungskraft. Wenn irgendein Ort dieser Erde Geister beherbergt, möchte man glauben, dann diese einzigartige Insel, die nur einen Katzensprung vom italienischen Festland entfernt liegt und trotzdem ihr eigenes Universum begründet. In *Sicilian Ghost Story* bedienen sich die beiden italienischen Regisseure Fabio Grassadonia und Antonio Piazza dieser Assoziation, indem sie die implizite Fabelwelt zum expliziten Handlungsschauplatz machen.

PRODUKTION: Cristaldi Pictures (Rom), Indigo Film (Rom), ventura film sa (Meride), Mact Productions (Paris), RAI Cinema (Rom), Radiotelevisione Svizzera (Lugano), 2017. BUCH: Fabio Grassadonia, Antonio Piazza. REGIE: Fabio Grassadonia, Antonio Piazza. KAMERA: Luca Bigazzi. MUSIK: Anton Spielman. TON: Guillaume Sciamia, Emanuela Di Giunta. SCHNITT: Cristiano Travaglioli. VERLEIH: Filmcoopi Zürich (Zürich). WELTVERLEIH: Jour2Fête (Paris). DCP, Farbe, 122 Minuten, Italienisch (englische Untertitel).



Der Film basiert auf dem tragischen Fall des zwölfjährigen Giuseppe Di Matteo, der in den 1990er-Jahren aufgrund der Zeugenaussagen seines Vaters von der sizilianischen Mafia entführt, während Monaten gefangen gehalten und schlussendlich ermordet wurde. Der Fokus liegt auf Guiseppes Freundin Luna, die sich nach dessen Verschwinden auf Spurensuche begibt, wobei im Zuge ihrer Ermittlung die Grenzen zwischen Wirklichkeit und Vorstellung zunehmend verschwinden.

Eine Märchenerzählung in Grimm'scher Manier wollten die Regisseure gemäss eigenen Aussagen schaffen und dieses Kunststück ist ihnen zweifellos geglückt. Mit der gleichen Zurückhaltung und Leichtigkeit wie ein Film von Weerasethakul vermischt *Sicilian Ghost Story* das Fantastische mit dem Mondänen. Das Übernatürliche erscheint dabei nicht als gewalttätiger Eindringling, wie dies oft im Horrorgenre geschieht, sondern als subtiler Bestandteil der Umwelt; dessen Präsenz manifestiert sich ausschliesslich über die Tonebene und die eleganten Kameraeinstellungen. Es ist dieses gekonnte Spiel mit unserer rationalen Auffassung der Welt, das dem Film seinen besonderen Reiz verleiht.

Die Schwächen offenbaren sich in den realistischeren Momenten, die sich nicht immer nahtlos in das Gesamtbild einfügen. So spricht der Film auf die relevante Tatsache an, dass die Mafia in der Gesellschaft gut verankert war und die Täter dementsprechend auf den Rückhalt diverser Bürger zählen konnten, doch dieser Gedanke wird nicht weiterentwickelt. Auch einige der Coming-of-Age Elemente, insbesondere Szenen des Schul- und Familienalltags, treten nur peripher in Erscheinung und hätten einer stärkeren thematischen Integration bedurft.

Doch solch geringfügige Kritikpunkte verschwinden angesichts des eindrucklichen Endes, das den schwierigen Spagat schafft, den historischen Begebenheiten gerecht zu werden und dennoch Hoffnung auf emotionale Erlösung zu propagieren. Bleibt uns die Katharsis im richtigen Leben oft verwehrt, so finden wir sie zumindest im Märchen. Und im Kino. MISCHA HABERTHÜR

SAM GUILLAUME, FRED GUILLAUME LE RENARD ET L'OISILLE

Der Fuchs ist zurück. Hungrig schleicht er durch den Wald, findet jedoch lediglich abgenagte Fischreste. Nahrung im Überfluss haben hingegen die beiden biberartigen Wesen am Fluss. Doch von ihren Fischen bekommt der Fuchs nichts ab. Stattdessen entdeckt er auf der Flucht ein blaues Ei. Als er sich beinahe daran verschluckt, schlüpft daraus ein blauer Vogel. Eine Partnerschaft entsteht. Der Fuchs füttert das Vögelchen, bringt ihm das Fliegen bei. Als Gegenleistung erwartet er Hilfe bei der Nahrungsbeschaffung. Doch die Biberwesen treiben den Fuchs und das Vögelchen in die Enge. Können sie sich weiterhingegenseitig unterstützen?

Die beiden Animationsfilmer Sam und Fred Guillaume bleiben auch in ihrem Kurzfilm *Le renard et l'oisille* ihrem angestammten Handwerk der Stop-Motion treu. Und wie schon in *Max & Co* (CH 2007) spielt ein Fuchs die Hauptrolle. In der Fabel vom Fuchs und dem Vögelchen setzen die Brüder Guillaume die von Hand animierten Figuren in einer naturalistischen Umgebung in Szene und kehren damit auch das Konzept ihres letzten Kurzfilms *Le conte des sables d'or* (CH 2015) um, in dem sie reale Figuren vor einer künstlichen Kulisse agieren liessen.

Für *Le renard et l'oisille* haben sich Sam und Fred Guillaume aus dem Studio begeben und dabei entdeckt, dass ihnen die Natur unendliche Strukturen bietet. Daraus haben sie märchenhafte, idyllische Landschaften für ihre Geschichte gestaltet. Ihre Figuren fügen sich nahtlos in diese Umgebung ein. Mit verspielter Leichtigkeit erzählen die Brüder Guillaume von der zärtlichen Annäherung der gegensätzlichen Gestalten in einer Welt, in der eigentlich nach dem Motto «fressen oder gefressen werden» gelebt werden muss. Doch die zauber-

hafte Symbiose von Fuchs und Vögelchen vermag diese evolutionstheoretische Maxime, die sich auch auf den Kapitalismus anwenden lässt, zu überwinden.

Langsam nähert sich die behutsam erzählte Geschichte ihrem Höhepunkt. In einer betörenden Szene wird die Beziehung zwischen Fuchs und Vögelchen auf die Probe gestellt. Gelingt die Überwindung der Schwerkraft oder muss es ein Opfer geben? Trotz einfachster Handlung eröffnen Sam und Fred Guillaume in ihrem Werk eine Vielzahl von möglichen Interpretationen. Die Mimik der Figuren ist ebenso reduziert wie die Handlung, die ohne Dialoge auskommt, und dennoch ist die Geschichte ausdrucksstark umgesetzt. Die Emotionen werden durch kleinste Gesten, geringfügige Veränderungen der Körperhaltung und die evokative Musik von Peter Scherer transportiert. Den Brüdern Guillaume ist mit *Le renard et l'oisille* ein ebenso fantasievolles wie bezauberndes Meisterwerk gelungen.

THOMAS HUNZIKER

PRODUKTION: fvp Film et vidéo productions VP S.A. (Lausanne), RTS Radio Télévision Suisse (Genf), SRG SSR (Bern) 2019. BUCH: Vincent Gessler, Christophe Pagnon. REGIE: Samuel Guillaume, Frédéric Guillaume. KAMERA: Frédéric Guillaume, Renato Berta. MUSIK: Peter Scherer. TON: Florian Pittet. SCHNITT: Samuel Guillaume. VERLEIH: Ciné3D Association (Villars-sur-Glâne). WELTVERLEIH: Magnetfilm GmbH (Berlin). DCP, Farbe, 12 Minuten, ohne Dialog.



THOMAS HAEMMERLI DIE GENTRIFIZIERUNG BIN ICH – BEICHTE EINES FINSTERLINGS

Der am Zürichberg aufgewachsene Journalist, Filmemacher und vorbestrafte Hausbesitzer Thomas Haemmerli hat es geschafft: Er leistet sich Wohnungen, wo es teuer ist, und pendelt zwischen Zürich, Mexiko City, São Paulo und Tiflis. Selbstironisch panisch inszeniert er sich in seinem neuen autobiografischen Film als Teil des Problems, das seit einigen Jahrzehnten den Namen Gentrifizierung trägt. Haemmerli geht es allerdings in erster Linie um die Aufwertung und weniger um die Verdrängung der zuvor ansässigen Bevölkerung durch wohlhabendere Bewohner und Bewohnerinnen. *Die Gentrifizierung bin ich* präsentiert sich deshalb weniger sozialkritisch, sondern vielmehr als ein Plädoyer für dichten Städtebau. Dieses ist eingebettet in die Geschichte der Immobilienspekulation in Zürich, Haemmerlis rasanten Aufstieg im damals boomenden Journalis-

PRODUKTION: Mirjam von Arx (Zürich) 2017 BUCH/REGIE: Thomas Haemmerli. KAMERA: Stéphane Kuthy, Thomas Haemmerli. TON: Jean-Pierre Gerth. SCHNITT: Daniel Cherbuin. MUSIK: Peter Bräker. VERLEIH: Filmcoopi Zürich. WELTRECHTE: ican films gmbh (Zürich). DCP, 99 Minuten, Deutsch (englische, französische Untertitel).



mus und in die Verhandlung seiner neuen Vaterrolle.

Eine solche Herangehensweise an das Phänomen der Gentrifizierung mag angesichts anderer Dokumentarfilme zum Thema zunächst verwundern, erklärt sich aber durch die langjährige Beschäftigung des Filmemachers mit dem sogenannten Dichtestress. Die Debatte um die drohende Überfremdung der Schweiz bildet dann auch den Einstieg in die Thematik, und Haemmerli wird als kritische öffentliche Stimme zur Schweizer Baupolitik eingeführt. Von Beginn weg kontrastiert der Film Zürichs wenige, kleine Hochhäuser mit Haemmerlis weiterem Zuhause São Paulo, einer vertikal und effizient gebauten Metropole. Die temporeiche Erzählung verläuft grösstenteils chronologisch entlang des Lebenswegs des Protagonisten und ist bei der Strukturierung mit Zwischentiteln auf schwarzem Hintergrund deutlich von Jean-Luc Godard inspiriert.

Anhand vieler eigener sowie Archivaufnahmen folgt man dem Erzähler vom Zürichberg in eine Wohnsiedlung in Glattbrugg, wo er mit seiner Mutter nach der Trennung der Eltern hinzieht. Als Jugendlicher verschlägt es ihn in die Hausbesetzerszene, die sich schnell in eine Wohngemeinschaft mit gutem Gehalt und wilden Partys wandelt. Beengt lebt er als Korrespondent in einer kleinen Wohnung in Paris, bevor er seine Liebe zu modernistischen Betonbauten in der georgischen Hauptstadt Tiflis entdeckt und dort im Stadtzentrum die nächste Immobilie erwirbt. Weitere Wohnungen folgen mit Partnerin und Kindern in São Paulo, Mexiko City und erneut in Zürich. «Raumbedarf = Gewohnheit», folgert Haemmerli auf einem der Zwischentitel, und seiner ist augenscheinlich sehr gross. So unterhaltsam er denn seine Wohnungsgeschichte als Finsterling in diesem essayistischen Film beichtet, so fahl ist der Nachgeschmack dieser bewusst reduzierten Sichtweise auf die Problematik der Gentrifizierung.

CORINNE GEERING

STEFAN HAUPT ZWINGLI

Wenn Huldrych Zwingli (eine Erscheinung: Max Simonischek) als frisch antretender Priester des Zürcher Grossmünsters durch das spätmittelalterliche Städtchen weibelt, so treten die Probleme des Historienfilms schnell zutage. Man sieht der Leinwand den teuren Aufwand an, der betrieben wurde, um die Illusion der historischen Zeit hervorzurufen. Doch das Geld (rund 6 Millionen Franken) ist nie genug – die Kulissen bleiben immer sichtbar.

Die Reformen von Zwingli kommen anfangs noch gut voran. Das bringt das gestraffte Drehbuch mit sich. Und so erleben wir ein Zürich (alias Stein am Rhein) im ständigen Ausnahmezustand. Das leicht anarchische Treiben auf den Strassen erinnert an einen Pausenplatz, auf dem die Schüler_innen ständig in Streit geraten. Und die historisch bedeutsamen Interaktionen, die sich in dem Gewusel unwillkürlich ergeben, reihen sich so nahtlos aneinander, als sässe das Publikum in einer jener Wasserbahnen des Europa-Parks (man denke an die Piraten in Batavia).

Ach, Zwingli, Urvater der Zürcher Partykultur, wer warst du nur? Wir lernen ihn als einen streitlustigen, leutseligen und gewitzten Jungesellen kennen, der naiv und lieb, aber auch selbstsicher und mutig die Gläubigen um sich scharf (denke schwach an die Jesusfigur). Diesem Zwingli begegnet während seiner Pestkrankheit (hervorragende Maske; der Todeskampf wirkt echt!) die Witwe und künftige Ehefrau Anna Reinhart (ein durchdringender Blick: Anna Sophia Meyer). Anna beeindruckt als starke Frauenfigur, ihre Rückfälle in die katholische Selbstkasteiung wirken aber insgesamt so ungläubwürdig wie Zwinglis modernes Verständnis der romantischen Liebe.

So weit zu den Schwächen dieses Films. Denn obschon sie zahlreich sind, hat der Film

viele kluge Wege gefunden, um die Lehren und Stationen Zwinglis in einprägsame Szenen zu überführen – was viel mit den Schauspieler_innen und den Dialogen zu tun hat. Die Zitate aus Zwinglis Werken wurden erfrischend zahlreich und durchaus geschmackvoll ins Drehbuch eingestreut. Man geniesst die historische Sorgfalt, mit der hier gearbeitet wurde. Und der zürichdeutsche Sound der Damen und Herren, der im Trailer noch ein wenig grotesk an Radio 200'000 erinnerte, entwickelt auf Spielfilmlänge einen beschwingenden Flow, in welchem auch frühneuhochdeutsche Soundbites Eingang finden.

«S'Evangelium hät pfuuset wienen Sibleschlöfer»: Es sind solche kreativen Sprechweisen der Zürcher Reformation, die letztlich in Erinnerung bleiben. Man kann dem Film nicht wirklich böse sein, denn man ahnt es: Er hat gerade jene erreicht, die sonst fast nie ins Kino gehen. Und das ist eine starke Leistung.

PHILIPP AUCHTER

PRODUKTION: C-Films AG (Zürich), Eikon Film Südwest (Stuttgart), SRF Schweizer Radio und Fernsehen, SRG SSR, 3sat Zürich, Teleclub AG (Zürich) 2019. BUCH: Simone Schmid. REGIE: Stefan Haupt. KAMERA: Michael Hammon. MUSIK: Nora Baldenweg, Diego Baldenweg, Lionel Vincent Baldenweg. TON: Patrick Storck, Tom Weber, Andreas Mühlischlegel, Ben Rosenkind. SCHNITT: Kaya Inan. SCHAUSPIEL: Max Simonischek, Anatole Taubman, Sarah Sophia Meyer, Charlotte Schwab. VERLEIH: Ascot Elite Entertainment Group. DCP, Farbe, 123 Minuten, Schweizerdeutsch, Deutsch (französische, englische Untertitel).



MISCHA HEDINGER AFRICAN MIRROR

René Gardi (1909–2000), Berner Sekundarlehrer und Jugendbuchautor, prägte mit seinen Reportagen aus dem «afrikanischen Hinterland» über Jahrzehnte das Afrika-Bild der Schweiz. Als gefragter Referent, mit populären Bildbänden und seinen Auftritten in Radio und Fernsehen brachte er Ungehörtes und Ungesehenes in die Schweizer Stuben und war bekannt bei Gross und Klein, in der Stadt wie auf dem Land, in linken wie rechten Kreisen.

Der Experimental- und Dokumentarfilmer Mischa Hedinger widmet seinen ersten langen Dokfilm nun einem Porträt des Forschungs-

PRODUKTION: ton und bild (Biel), SRF 2019. BUCH/REGIE/SCHNITT: Mischa Hedinger. VERLEIH: Outside the Box. WELTVERLEIH: ton und bild (Biel). DCP, Farbe und s/w, 84 Minuten, Schweizerdeutsch, Deutsch, Französisch (deutsche, französische Untertitel).



reisenden. *African Mirror* ist sorgfältig recherchiert und schöpft Film- und Foto-, Ton- und Textmaterial aus Gardis Nachlass im Zeichen einer kritischen Annäherung an sein Schaffen und Wirken.

Ab 1948 reiste René Gardi nach Afrika, filmte nackte «Wilde» und verfasste schwärmerische Berichte von ihrem selbstgenügsamen Dasein. Ohne ethnografisches Wissen näherte er sich den «Negern», die traditionsbewusst und selbstbestimmt ein Leben lebten, das Gardi als «ur-demokratisch» empfand und mit demjenigen unserer Bergler verglich. In Afrika wählte er sich in «Arkadien», die in Freiheit lebenden Stämme sah er als Gegenpol zu den «entwickelten» Gesellschaften, die von Konsum und Kapitalismus, von Sicherheitsdenken und sozialer Kontrolle geknebelt würden. Während man Gardi eine «unstillbare Sehnsucht nach dem Unberührten» attestierte, war dieser nicht zuletzt auf der Flucht vor zivilisatorischen Zwängen. Überraschend stiess Hedinger bei seinen Recherchen auf einen Gerichtsfall von 1945, bei dem Gardi wegen «Unzucht» mit Schülern verurteilt wurde. Diese Entdeckung, unpolemisch in den Film eingeflochten, lässt Hedinger sicher zu Recht auch Bezüge zu Gardis Afrika-Obsession und seiner Suche nach der «unschuldigen Reinheit» erkennen.

Aus heutiger Sicht befremden Gardis Afrika-Filme nicht nur wegen ihres paternalistisch-kolonialistischen Tons, sondern auch aufgrund der eingestandenen Inszenierung der Bilder. Sein erster Langfilm *Mandara* (CH 1960) schaffte es 1960 zwar an die Berlinale, doch der Film floppte: zu wenig reisserisch für die einen – für die anderen schlicht reaktionär. Zunehmend überkamen Gardi Zweifel ob der Entwicklungen in Afrika: seien es die Repressionen der Kolonialherren, die nationalen Freiheitsbestrebungen oder der einbrechende Tourismus, dem er – bittere Einsicht – mit seinen Reportagen selbst den Weg geebnet hatte. *African Mirror* bringt all dies zur Sprache und wirft dabei auch ein Schlaglicht auf die Schweiz, die – mitunter als «Kolonialstaat ohne Kolonien» – das Gedankengut des Kolonialismus, das Gardi über Jahrzehnte verkündete, zum eigenen Profit mitvertrat.

DORIS SENN

ANDREAS HOESSLI DER NACKTE KÖNIG – 18 FRAGMENTE ÜBER REVOLUTION

Am Anfang der 1980er-Jahre hielt sich der Regisseur Andreas Hoessli als Forschungsstipendiat in Polen auf. Die Zeit zwischen 1980 und 1983 war für das sozialistische Land eine Periode der tiefen politischen Krise. Kurz nach der Entstehung des unabhängigen selbstverwalteten Gewerkschaftsbundes Solidarność verordnete das kommunistische Regime die Einführung eines Kriegszustandes, um die unerwünschte Befreiungsbewegung zu unterdrücken. Während seines Aufenthaltes lernte Hoessli Ryszard Kapuściński kennen – einen polnischen Reporter, der damals an seinem berühmten Bericht *Schah-in-schah* über die Iranische Revolution von 1979 arbeitete.

Die vor 40 Jahren gesammelten Erfahrungen nutzt Hoessli in seinem neuesten Film als Ausgangspunkt für eine filmessayistische Auseinandersetzung mit dem Phänomen der gesellschaftlichen Revolte. Auf tief reflexive Weise und in Anlehnung an berührende polnische und iranische Archivmaterialien beleuchtet der Regisseur die verschiedenen Mechanismen einer Revolution: die unsicheren Reaktionen des bisherigen Establishments; den brutalen Kampf auf den Strassen; das Kippen des utopischen Moments, wenn die Euphorie der Befreiung und die Freude über die wiedererlangte Würde allmählich erlahmen.

Die geschickt konzipierte revolutionstheoretische Komparatistik – versehen mit umfangreichen Kommentaren des Regisseurs – findet in *Der nackte König* auf zwei Ebenen statt. Zum einen geht es um eine vorsichtige Gegenüberstellung der damals im kurzen Zeitabstand geschehenen Revolten in Polen und Iran. Zum anderen konfrontiert Hoessli die geschichtlichen Ereignisse mit verschiedenen Kontexten der Gegenwart. Dabei verfolgt er eine deutlich subjektive, teilweise stark assozi-

ative Narrations- und Bildlogik – Szenen aus den Strassen Teherans und Gespräche mit iranischen Intellektuellen kombiniert er mit ausgefeilten, dystopisch anmutenden Nachtaufnahmen vom zeitgenössischen Warschau sowie mit privaten Erkundungen über die auf seine Person bezogene Arbeit der polnischen Staatssicherheit.

Der nackte König beeindruckt durch seine konsequente Low-key-Ästhetik, seine hervorragend orchestrierte Montage und durch seinen stark elegischen, an die Filmessays Alexander Sokurovs erinnernden Ton beim Nachdenken über die Ereignisse und Erfahrungen der letzten vier Jahrzehnte. Die wesentliche Schwäche des Films resultiert aus der Vielzahl der künstlerischen Intuitionen und narrativen Strategien, die Hoessli – als ein Autor, der in seinem Werk sehr präsent ist – alle gleichzeitig verfolgen will. Zum Ende erscheint der Film wenig konklusiv und sein Untertitel *18 Fragmente über Revolution* etwas verwirrend, da mindestens ein Drittel des Films das persönliche und selbstreflexive «revisiting of the past» des Regisseurs ausmacht.

MACIEJ PEPLINSKI

PRODUKTION: Mira Film (Zürich), Centrala (Łódź), TM Film (Freiburg) 2019. BUCH: Andreas Hoessli. REGIE: Andreas Hoessli. KAMERA: Peter Zwierko. TON: Hassan Shabankareh, Marcin Lenarczyk, Marcin Poplawski, Zofia Moru. SCHNITT: Lena Rem. SCHAUSPIEL: Tadeusz Chętko, Parviz Rafie, Negar Tahsili, Jacek Petrycki, Masoumeh Ebtekar, WELTVERLEIH: Antipode Sales & Distribution (Moskau). DCP, Farbe, 108 Minuten, Polnisch, Farsi, Englisch, Deutsch (deutsche, englische, polnische, französische Untertitel).



NATHAN HOFSTETTER LOULOU

Nathan Hofstetter hielt sich für Gott und gleichzeitig für Jesus. Zwischen dem Filmstudium in Lausanne (ECAL) und dem plötzlichen Tod seiner Mutter während der Dreharbeiten filmt er seine Freund_innen, seine Familie, seine Partnerin und ihn seltsam berührende Springbrunnen und Landschaften.

Sein Gang und sein Blick in die Welt sind besonders sanft. Vorsichtig begibt sich die Handkamera in der ersten Sequenz, scheinbar schwebend, eine steile Treppe hinunter, um immer näher an eine dicke Wand vorzurücken, hinter der Klavier gespielt wird. Eine sanfte Unschärfe, die während der gesamten 70 Minuten anhält, verlagert sich bei den Aufnahmen der Gesichter von Nathans Freunden und Freundinnen in den Hintergrund. Lediglich das Gesicht einer jungen Coca-Cola-Trinken-

PRODUKTION: Box Productions sàrl (Lausanne), Natan Production (Lausanne) 2019. BUCH: Nathan Hofstetter. REGIE: Nathan Hofstetter. KAMERA: Nathan Hofstetter. MUSIK: Renaud Musy, François Musy. TON: Renaud Musy, François Musy. SCHNITT: Kostas Makrinos. VERLEIH: Outside The Box. WELTVERLEIH: Box Productions sàrl. DCP, Farbe, 70 Minuten, Französisch (englische Untertitel).



den im roten T-Shirt ist scharf, während ihre Umgebung in einer *Bokeh*-Unschärfe zerfließt. Sie blickt direkt in die Kamera, ihre Augen fallen ständig zu. Sie bedankt sich bei Nathan dafür, dass er sie gefilmt hat, und fügt hinzu, sie habe nur schlecht geschlafen, es sei nicht wegen der Medikamente.

Nathans bester Freund, der lachend erklärt, er leide unter einer bipolaren Störung, hält Nathans Versteck hinter der Kamera – «geschützt hinter dem Zyklopen» – für ein besonders geeignetes. In besseren Zeiten verlässt Nathan Hofstetter sein Zuhause und besucht seine Freunde, fährt Zug oder fliegt nach Island, erzählt mittels Voice-Over gerne und ausführlich. In schwierigen Zeiten, wenn er eine paranoide Phase durchlebt, bleibt er mit seiner Kamera zu Hause, filmt sich im Spiegel und versucht, den Funken Wahnsinn, den ihn in dem Moment zu ergreifen sucht, selbst nicht ganz ohne Angst, einzufangen.

Mit paranoider Schizophrenie diagnostiziert, eröffnet Nathan sich selbst und seinen Freunden durch das Auge des Zyklopen einen Raum, in dem psychische Krankheiten als Wahrnehmungserlebnisse gefeiert oder als Alpträume verbannt werden können. In der fortlaufenden Handlung vermischen sich Räume mit Emotionen und werden zu undefinierbaren und vor allem nicht wertbaren Dingen. Denn in den Blicken Hofstetters auf seine nahe Umwelt und auf die liebsten Menschen lässt sich neben grosser Leidenschaft und aufrichtigem Interesse vieles erahnen, doch wertend blickt er nie.

Hofstetter ist sich der Aufnahmesituation stets bewusst und rückt diese immer wieder in den Fokus. Das ständige Hinweisen auf die Unschärfe kann auch für seine subjektiven Wahrnehmungstrübungen stehen. Immer wieder kündigt er an, dass die momentane Sequenz die letzte seines Films sein könnte. Darüber entscheide er aber erst am Schneidetisch. Und je länger sich der scharfe und doch verschwommene Blick Nathans im sanften Bild der Kamera vor uns ausbreitet, umso mehr fürchten wir das immer wieder fast drohend angekündigte Ende dieses mitreissenden Filmes.

JULIA ROSE GOSTYNSKI

CORINA SCHWINGRUBER ILIĆ ALL INCLUSIVE

Es sind surreale Bilder: etwa wie sich ein Mann durchs Rohr einer riesigen Wasserrutschbahn zwängt; Fensterbalkone, die sich bildfüllend vorbeischieben, um sich als Teil eines Riesen-dampfers zu enthüllen; Menschen im engen Schwimmbassin, die durchs Fenster einem anderen Kreuzfahrtschiff zuwinken; ein Zipliner, der durchs Bild flitzt – von der einen Schiffs-seite zur anderen. Dazwischen Aufnahmen der Besatzung, die in riesigen Esssälen die hungrigen Massen bedient, nachts den Pool putzt, Liegestühle in Reih und Glied rückt. Es sind Momentaufnahmen aus der (schönsten Zeit des Jahres); Bilder, die Einblick in eine boomende Urlaubsindustrie geben, in der Menschen die Welt vom schützenden Kokon der Schiffskajüte aus bereisen; Menschen, die von anderen gespeist und unterhalten werden.

Corina Schwingruber Ilić fokussiert in ihrem neuesten Kurzfilm *All Inclusive* auf ein modernes Sehnsuchtsszenario. Nach preisgekrönten Kurzfilmen, die sich meist einer eher unscheinbaren Welt im Kleinen widmen – etwa Baggerfahrern in Zürich (*Baggern*, 2011), Waldarbeitern (*Ins Holz*, 2017) oder einer kleinen Gemeinschaft von Losern in einem dörflichen Kiosk in Serbien (*Kod Čoška*, 2013) –, gewährt sie hier einen Einblick in den Mikrokosmos eines Kreuzfahrtschiffs. Bedrückende Leere und Einsamkeit wechseln sich in den Einstellungen ab mit wuselnder Dichte und bemühter Action. In langen, eigenwilligen Einstellungen bleibt der Film auf Distanz zu diesem beklemmenden Schlaraffenland und den teils skurril anmutenden Szenen und Szenerien, die ins Blickfeld der Kamera geraten. *All Inclusive* verzichtet auf einen Kommentar ebenso wie auf Statements von Reisenden oder der Crew, die das Geschehen auf eine persönliche oder wertende Ebene hieven würden.

Doch wird klar: Es ist eher Dystopie als Utopie. In einer futuristisch anmutenden Kulisse erfasst der zehnmütige Film das (Unternehmen Ferien), das vor allem im Vertreiben der allezeit schwelenden Langeweile besteht, nie in authentischem Erleben. Von fern erinnert der Dampfer an eine moderne Arche Noah, die Sinn und Ziel in sich selbst hat: das Reisen als inhaltsloses Unterwegssein, das Schiff als Ort der Dauerbespaltung, das Meer als Requisit, das nur am Rand ins Bild rückt. Das Mosaik an Eindrücken und Bildern vom Alltag auf dem Ferienschip lässt einem das Lachen im Hals ersticken und *All Inclusive* zu einem bizarren Abbild der zeitgenössischen Konsumgesellschaft werden.

DORIS SENN

PRODUKTION: Freihändler Filmproduktion (Zürich) 2018.
BUCH/REGIE/EDITING: Heidi Corina Schwingruber Ilić.
KAMERA: Nikola Ilić. MUSIK: Heidi Happy. TON: Robert Büchel.
WELTVERLEIH: Quat (Toronto).
DCP, Farbe, 10 Minuten, ohne Dialog.



HANS KAUFMANN DER BÜEZER

Seit seinem Ursprung ist das Schweizer Kino von Figuren aus dem ländlichen Raum und den Alpen geprägt. Mit dem Neuen Schweizer Film sind neue soziale Akteure aufgetaucht, aber der Bauer und der (Homo alpinus) sind bis heute besonders beliebt: Der Mythos der Agrar- und Alpennation hat gegen die historische Entwicklung der modernen und industriellen Schweiz einen starken Widerstand geleistet.

Dem Industrie- oder Bauarbeiter ist es ab den 60er-Jahren gelungen, einen Raum in der schweizerischen Kinematografie zu finden, die der Einwanderung gewidmet ist. Der autochthone Arbeiter ist dagegen eher am Rande des filmisch Imaginären geblieben; eine Figur, der nur wenige Interessierte, darunter Filmemacher wie Alexander J. Seiler oder Alain Tanner, wichtige Dokumentarfilme gewidmet haben.

Im Spielfilm *Der Buezer* geht es um einen Schweizer Arbeiter, genau genommen einen Bauarbeiter, der nicht sogleich zum Emblem

einer ganzen Klasse wird. Im Gegenteil, der junge Bauknecht Sigi ist eine Figur, die dem traditionellen Stolz des in der Schweiz arbeitenden – meist ausländischen – Bauarbeiters widerspricht, weil er eine tiefe Klassenscham erlebt. Dieses Unbehagen resultiert aus einer schwierigen persönlichen Situation und aus einem Zürcher Umfeld, das im Film arrogant, elitär und oberflächlich erscheint.

Die Hauptfigur, gespielt von einem ausgezeichneten Joel Basman, ist verwaist und sucht nach tiefen menschlichen Beziehungen. Stattdessen lehnen ihn jedoch Frauen wegen seines Berufs ab; er wird gegen seinen Willen in dreckige Geschäfte verwickelt und kann seine Einsamkeit nicht überwinden.

Der Buezer ist ein realitätsnaher Film, aber sein Realismus ist nicht radikal. Der Stil des jungen Regisseurs Hans Kaufmann ist sehr direkt und die Szenen wurden zu einem grossen Teil draussen gedreht, was teilweise am knappen Budget liegt. Die Themen sind eng mit dem Zeitgeschehen verknüpft, und der Charakter scheint manchmal fast von der Kamera verfolgt zu werden. Die Konflikte sind jedoch dramaturgisch logisch konstruiert und werden durch aufsteigende Höhepunkte gut bemessen. Darüber hinaus ist der dargestellte urbane Kontext, meist der (kinematografische) Kreis 4, immer funktional zur Geschichte.

Der Buezer ist ein unbequemer Film, weniger wegen seines dramatischen Endergebnisses, sondern wegen seiner Fähigkeit, uns die Widersprüche einer der reichsten und erfolgreichsten Städte ohne Tabus zu zeigen.

MATTIA LENTO

PRODUKTION: Milieu Pictures GmbH (Zürich) 2019.
BUCH: Hans Kaufmann. REGIE: Hans Kaufmann. KAMERA: Pascal Walder. MUSIK: Adrian Frutiger. TON: Kurt Human, Julian Joseph, Mourad Keller. SCHNITT: Hans Kaufmann.
VERLEIH: Milieu Pictures. WELTVERLEIH: keiner.
DCP, Farbe, 82 Minuten, Schweizerdeutsch.



CHRISTIAN LABHART PASSION – ZWISCHEN REVOLTE UND RESIGNATION

Am Anfang des Films spricht Bertolt Brecht mit fragiler Stimme ins Dunkle: «Wirklich, ich lebe in finsternen Zeiten! (...) Der Lachende hat die furchtbare Nachricht nur noch nicht empfangen.» Nach den 1939 im Exil verfassten Worten ertönt die Matthäuspassion und ein Helikopter zerschneidet mit Scheinwerfern die Nacht. Szenen vom G-20-Gipfel in Hamburg 2017 zeigen einen Aufmarsch der Polizei – eine düstere Prozession der Staatsgewalt. Doch dann wendet der Blick des Films sich ab, blickt tief in eine Hamburger Pfütze – es folgt Footage vom Globuskrawall. Der Sprecher sagt: «Erinnerungen kommen hoch, an einen Sommer, der mein Leben veränderte. Vor 50 Jahren, als alles begann.»

Mit «alles» mein Christian Labhart in seinem Essay-Film *Passion – zwischen Revolte und Resignation* insbesondere seine eigene politische Biografie: *Passion* sei ein Film über seinen «Umgang mit der schmerzlichen Tatsache, dass die Welt heute nicht so ist, wie ich sie mir vor 50 Jahren erträumte.» Er verspricht Bilder einer Welt des «entfesselten Kapitalismus».

In einer weiteren Sequenz, die das Bedrohungsszenario des Anfangs in seiner Wucht noch einmal einholt, gleitet ein Kreuzfahrtschiff vor Venedig. Sein gleissendes Licht zeigt die Silhouetten der touristischen Voyeure an der Reling umso deutlicher. Das Bild folgt auf ein längeres Zitat aus Guy Debords Buch «Gesellschaft des Spektakels». Dazu Bilder, die wohl das Elend in der «totalitären Warengesellschaft» zeigen sollen: Japanische Rentner, die von Yoga-Robotern animiert werden, Touristen, die sich von Schlauchbooten aus Seelöwen ansehen, Casinos, und ganz viele Bildschirme. In mehreren Passagen verschreibt sich der Film einer Gesellschafts-Kritik, welche die Unterdrückung vor allem in der «Bewusstseins-In-

dustrie» lokalisiert. Und dem Leben im Falschen, das in der Glotze läuft und dem die anderen nachstreben, setzt Christian Labhart das richtige Leben entgegen: das eigene nämlich. So werden Bilder vom Elend der Welt – oder auch nur von Fitnesscentern, die in Nachfolge Adornos damit gleichgestellt werden – zur blossen Illustration der eigenen Biografie.

Labhart versucht, einem Sammelsurium kulturpessimistischer Miszellen durch eine Reflexion über seine Enttäuschung, dass die Utopien von 1968 nicht erreicht wurden, eine Struktur zu geben. Doch die dystopoiden Szenerien und das Sprechen über die eigene Misere mögen nicht so recht zusammenfinden. Die Bedrohung, die in der ersten Szene aufflackert, verschwimmt hinter dem Spektakel des Biografischen. Das nostalgisch Räsinnierende über das eigene Leiden an der Welt verstellt Labhart den genauen Blick auf die Welt, das Essayistische wird zur Recherche-Verweigerung.

DAVID EUGSTER

PRODUKTION: Kosmos Film GmbH, SRF Schweizer Radio und Fernsehen 2019. BUCH: Christian Labhart REGIE: Christian Labhart KAMERA: Simon Guy Fässler, Pio Corradi MUSIK: Dieter Lengacher TON: Dieter Lengacher SCHNITT: Annette Brütsch VERLEIH: Look Now! DCP, 80 Minuten, Deutsch (französische/englische Untertitel)



MARION NYFFENEGGER DAS LEBEN IST EINES DER LEICHTESTEN

Animation ist die Illusion der Lebendigkeit. Es gilt, dem toten Material – der Zeichnung, der Plastilinfigur, dem Computercode – «Leben einzuhauchen» (lat. «animare»), es so zu manipulieren, dass der Eindruck von Realität entsteht, wenn auch bloss durch das Mittel der Abstraktion. Marion Nyffeneggers Bachelor-Abschlussfilm *Das Leben ist eines der Leichtesten*, der beim diesjährigen Filmfestival in Locarno gezeigt wurde, denkt diesen Grundsatz auf spannende Art und Weise weiter.

Denn für Nyffenegger ist Abstraktion nicht bloss eine unausweichliche Bedingung des Mediums, in dem sie arbeitet, sondern

PRODUKTION: Hochschule Luzern – Design & Kunst – BA Animation Studiengang Film 2019. BUCH: Marion Nyffenegger. REGIE: Marion Nyffenegger. KAMERA: Marion Nyffenegger. MUSIK: Joachim Flüeler. TON: Oscar van Hoogvest. SCHNITT: Marion Nyffenegger. VERLEIH: Hochschule Luzern – Design & Kunst – BA Animation Studiengang Film (Luzern). WELTVERLEIH: Hochschule Luzern – Design & Kunst – BA Animation Studiengang Film (Luzern). DCP, Farbe/Schwarzweiss, 8 Minuten, Englisch, Schweizerdeutsch, Deutsch (französische, englische, deutsche Untertitel).



ein fundamentales ästhetisches und narratives Mittel. Mithilfe von ausdrucksstarken Kohlezeichnungen illustriert sie, was ihr fünf Menschen aus ihrem Leben erzählen: Streit in der Familie, Trennungsängste, Hass auf den eigenen Körper, der Stellenwert der Arbeit, das Überleben in der Fremde.

Das Leben ist eines der Leichtesten begegnet diesen zutiefst persönlichen Eindrücken nicht mit dem journalistischen Eifer eines Ari Folman, der in *Waltz with Bashir* (2008) die scheinbare Irrealität der Animation nutzte, um das Unausprechliche fassbar zu machen. Vielmehr erinnert Nyffeneggers achtmütiger Gedankenspaziergang an Louise Bagnalls oscar-nominierten *Late Afternoon* (2017), in dem eine demenzkranke Frau nicht mehr zwischen Gegenwart und Vergangenheit unterscheiden kann, was zur Folge hat, dass Bilder und Erzählung zunehmend an Kohärenz verlieren.

Ein ähnliches Phänomen ist in *Das Leben ist eines der Leichtesten* zu beobachten, dessen Protagonist_innen nicht im Rahmen fein säuberlich aneinandergereifter, druckfertiger Interviews zu Wort kommen. Stattdessen greift Nyffenegger Fragmente aus augenscheinlich längeren Konversationen auf, lässt sie kommentar- und weitgehend bezugslos aufeinanderprallen und arrangiert sie so zu einem faszinierenden, impressionistisch anmutenden Stimmengeflecht. Das Leben der Sprecher_innen verschwindet in der Abstraktion.

Hierbei fällt der bemerkenswerten Animation eine Doppelrolle zu. Während Nyffeneggers Zeichnungen – schwarze Kohle auf weissem Papier, das die Spuren vorangegangener Radierungen trägt – die Abstraktion der Tonspur widerspiegeln, walten sie auch als strukturierende Kraft: Die Linien gleiten mit der balletartigen Eleganz von Viking Eggelings avantgardistischer *Symphonie diagonale* (1925) über die Leinwand und verwandeln sich in geometrische Formen, markante Figurenskizzen, Bäume, Regenwolken, ja ganze kriegsversehrte Städte. Nicht zuletzt deshalb ist *Das Leben ist eines der Leichtesten* eine virtuose Erinnerung daran, warum der Animationsfilm «das Medium der unbegrenzten Möglichkeiten» genannt wird.

ALAN MATTLI

BETTINA OBERLI LE VENT TOURNE

Pauline (Mélanie Thierry) und Alex (Pierre Deladonchamps) haben ihren Traum verwirklicht. In ihrem neuen Spielfilm erzählt Bettina Oberli von dem Paar um die dreissig, das dem Wunsch nach einem ökologisch bewussten Leben gefolgt ist. Im Jura betreibt es seinen Selbstversorger-Bauernhof. Alles wird von Hand erledigt und gefertigt, in knochenharter Körperarbeit: von der Geburtshilfe beim Kalben und dem Melken der Kühe bis hin zum Entkernen der Kirschen. Selbst die Trockenmauer entsteht in mühseligem Setzen eines Steins auf den anderen. Von Pauline und Alex fordert diese Radikalität alles ab. Die physische Anstrengung wird denn auch in vielen Einzel-szenen eingefangen; sie bringt Dreck und fordert Schweiß, ein Gewitter ist bedrohlich heftig, der Regen sehr nass.

Pauline mit ihren hellen blauen Augen strahlt zu Beginn dennoch unverzagt in die anfangs noch meist sonnenüberflutete Landschaft, die gewonnene Autarkie gibt dem Paar das Gefühl, endlich unabhängig, ja unbesiegtbar zu sein. Sie nehmen sogar die junge Frau Galina (Anastasia Shevtsova) aus Tschernobyl bei sich für den Sommer auf, und tatsächlich sinken ihre Verstrahlungswerte.

Doch immer mehr wird deutlich: Es gibt kein richtiges Leben im falschen. Pauline und Alex sind auf die Hilfe von Samuel (Nuno Lopes) angewiesen, der ihnen das ersehnte Windrad fachgemäss installiert. Und während Pauline Alternativen zur zunehmenden ideologischen und psychologischen Enge sucht – wobei die Anziehung zwischen ihr und Samuel als Mittel zum Zweck erscheint –, entwickelt Alex bald verbohrene, dann fanatische Züge: Er versteift sich darauf, seine Kühe ausschliesslich von einem Heiler behandeln zu lassen. Und für seine Frau hat er in der Sturheit keine

Augen mehr. Bis sie tatsächlich verschwindet und alles aus den Fugen gerät.

Das Bauernhof-Drama könnte man geradezu als eigenes Filmgenre in der Schweizer Filmgeschichte bezeichnen. Von Fredi Murers Meisterwerk *Höhenfeuer* (1985) bis zu Séverine Cornamusaz' *Cœur Animal* (2009) wurden Bauernhöfe mit ihrer Gebundenheit an Wetter und Jahreszeiten zu Schauplätzen von Sehnsucht und Utopie, aber vor allem auch von Besessenheit und Ausweglosigkeit. Oberli erzählt auf dieser Folie von einer unglückseligen Dreiecks-geschichte, der Zerstörung einer (vermeintlichen) Idylle und der Emanzipation einer Frau. Drehbuch und Regie setzen allerdings nur vage Hinweise zu den tieferen Beweggründen der Figuren. Die Symbolik von Motiven wie Wind und Strom wird allzu deutlich in den Vordergrund gerückt, während einen das Schicksal von Pauline und Alex letztlich doch seltsam indifferent zurücklässt.

BETTINA SPOERRI

PRODUKTION: Rita Productions (Genf), Silex Films (Paris), Versus Production (Brüssel) 2018. BUCH: Bettina Oberli, Antoine Jaccoud. REGIE: Bettina Oberli. KAMERA: Stéphane Kuthy. MUSIK: Arnaud Rebotini. TON: Jérôme Vittoz, Denis Séchaud. SCHNITT: Pauline Gaillard. SCHAUSPIEL: Mélanie Thierry, Pierre Deladonchamps, Nuno Lopes, Anastasia Shevtsova. VERLEIH: Be For Films (Brüssel). WELTVERLEIH: Filmcoopi (Zürich), ARP Distribution (Paris). DCP, Farbe, 86 Minuten, Französisch, Englisch, Russisch (deutsche Untertitel).



MARK OLEXA, FRANCESCA SCALISI DIGITALKARMA

Digitalkarma, ein Film im Wettbewerb um den Prix de Soleure 2019, bekräftigt die thematische Kohärenz der französischen Produktionsfirma DOK Mobile. Francesca Scalisi und Mark Olexa – Regie, Produktion und Gründung von DOK Mobile – entwickeln in ihren Filmen und Produktionen Erzähllinien, in denen der Mensch ständig mit ökologischen und sozialen Situationen von extremer Schwierigkeit konfrontiert wird. Die Protagonistin ihrer Filme ist sehr oft eine Frau, die in vom Patriarchat diktierten, sozialen Regeln gefangen ist.

Dieser Dokumentarfilm wurde in Bangladesch gedreht und erzählt die Geschichte von Rupa, einer jungen Frau aus einer ländlichen Familie der hinduistischen Minderheit des Landes. Sie erhält durch ein Ausbildungspro-

PRODUKTION: DOK Mobile (Fribourg) 2019. BUCH: Mark Olexa, Francesca Scalisi. REGIE: Mark Olexa, Francesca Scalisi. KAMERA: Mark Olexa. MUSIK: Al Comet. TON: Graciela Barrault, Saiful Fardin, Francesca Scalisi. SCHNITT: Francesca Scalisi. VERLEIH: DOK Mobile (Fribourg). WELTVERLEIH: Dok Mobile (Fribourg). DCP, Farbe, 80 Minuten, Bengalisch mit englischen Untertiteln.



gramm einer Nichtregierungsorganisation die Möglichkeit, Informatikerin und Gesundheitsberaterin zu werden. Die Zutaten für ein Happy End, für die soziale Befreiung der Frau, sind alle da: ein starker Charakter, eine offene Familie und, wie gesagt, die Möglichkeit des Zugangs zu einer spezialisierten Ausbildung. Die Geschichte nimmt jedoch eine andere Wendung und Rupa ist gezwungen, Kompromisse einzugehen, die nicht leicht zu akzeptieren sind.

Olexa und Scalisi wählen einen diskreten, nicht rhetorischen und beobachtenden Stil. Sie laden das Publikum ein, sich um das Verständnis einer Realität zu bemühen, die nach unseren Kategorien grausam erscheinen könnte. Das Schicksal von Rupa zeigt die Unmöglichkeit für eine Frau, im ländlichen Kontext von Bangladesch und ausserhalb der familiären und gesellschaftlichen Beziehungen zu existieren.

Im Allgemeinen ist es die individualistische Perspektive, die dazu führen könnte, den Film als Niederlage für die Frau zu lesen. *Digitalkarma* ist ein Film, der zwar wehtut, aber dennoch ein «Prinzip Hoffnung» für eine nicht sehr ferne Zukunft lesbar macht: Rupa hat ihr Ziel nicht erreicht, doch der Misserfolg wird vielleicht nicht umsonst sein. Dank eines Videotagebuchs, das Olexa und Scalisi mit dramaturgischem Gespür verwenden, scheint Rupa nach und nach den Faden der Erzählung in die Hand zu nehmen. Sie lässt uns so mit grosser Würde in ihre gequälte Intimität eintreten und zeigt ihr starkes Selbstbewusstsein.

Digitalkarma, ein filmisches Projekt, das vier Jahre dauerte, ist eine Immersion in Rupas Welt. Die einfache Struktur und der melodramatische Charme der Figur machen das Werk auch für diejenigen zugänglich, die nicht regelmässig ins Kino gehen.

MATTIA LENTO

BEAT OSWALD GOLDEN AGE

Bermuda-Badehosen, Pool, tägliche Happy Hour, Ping Pong, Halloween-Partys, Bingo. Wäre da nicht die Holocaust-Erinnerungszeremonie, man würde eher an Spring Break denn an ein Altenheim denken. Doch der Frauenfelder Regisseur Beat Oswald hat in Florida genau ein solches porträtiert: das «Ritz Carlton für Alte».

Golden Age, erstmals gezeigt am Visions du Réel, porträtiert die amerikanischen Babyboomer der Extraklasse im sorglosen Ruhestand. Sie leben laut Oswald «im goldenen Zeitalter des Lebenskonzeptes der Pensionierung». Wenn alles gut läuft, sind heute nämlich fünfundzwanzig Jahre ohne Arbeit, grössere Beschwerden und mit einer guten Rente möglich. Ein Szenario, das für die jetzt arbeitenden Generationen immer utopischer scheint. Doch mit der älteren Generation winken noch lukrative Geschäfte, wie Aussagen der Besitzer und einer Architektendelegation aus Japan bestätigen.

Oswald kommt ohne Alterspyramiden, soziologische Gutachten oder AHV-Prognosen aus; er interessiert sich für den status quo, Einwohner, Personal und Besitzer des Altenheims. Die Bilder und Aussagen aus den Interviews kommen ohne Kommentar aus. Oswald schöpft und spielt mit vielen Möglichkeiten des Dokumentarischen: In den Gruppeninterviews in Seidl-Manier, in denen auch mal nur die leeren Interviewräume zu sehen sind, hört man vieles zwischen den Zeilen heraus. Die fotografischen Raumaufnahmen zeigen karminrote, endlose Teppichgänge, zwischen goldenen Leuchtern und Beistelltischchen, die auf den frischgebohrten Marmoroberflächen glänzen. Dann wird die Perspektive des Staubsaugers oder des Poolbodens eingenommen. Auch die Räumlichkeiten und teils bizarren Gepflogenheiten der Manager werden sichtbar gemacht. Was

fehlt, sind Aufnahmen aus der Natur: Ruhestand findet ausnahmslos in klimatisierten Räumen statt. Der einzige dokumentierte Naturmoment scheidet an der Natur: Ein Ausflug wird wegen Regentropfen abgebrochen.

Verstärkend und gewinnbringend wirken dabei Musik und Ton, letztere vom Regisseur selbst verantwortet. Oswald hat schon in seinem letzten Kurzfilm *Volksfest* (2014) Bild und Tonebene zu einem Filmessay collagiert. In *Golden Age* kontrastiert er elektronische Clubmusik mit Alltagsszenen. Ansonsten dominiert der O-Ton, der einen lauten und schrillen Ruhestand in grossen Gemeinschaftsräumen mit Alleinunterhaltern zeigt. Aber auch beängstigende Stille in den Einzelwohnungen.

KATJA ZELLWEGER

PRODUKTION: Conobs (Frauenfeld), Schweizer Radio und Fernsehen (Zürich), SRG SSR (Bern), Weniger Video (Basel) Conobs, SRF Schweizer Radio und Fernsehen, SRG SSR, 2019. BUCH: Beat Oswald. REGIE: Beat Oswald, Samuel Weniger. KAMERA: Samuel Weniger. MUSIK: Marcel Vaid. TON: Beat Oswald. SCHNITT: Lena Hatebur. VERLEIH: First Hand Films (Zürich). WELTVERLEIH: First Hand Films (Zürich).

DCP, Farbe, 85 Minuten, Englisch (Deutsche/ Französische Untertitel).



KERSTIN POLTE WER HAT EIGENTLICH DIE LIEBE ERFUNDEN?

Auf das Langspielfilm-Debüt von Kerstin Polte durfte man gespannt sein, hat die Regisseurin und Drehbuchautorin doch bereits mit ihrem ZHdK-Abschluss-Kurzfilm *510 Meter über dem Meer* (2008) gezeigt, dass sie einen treffsicheren, aber auch poetischen Humor besitzt und ihre filmische Arbeit eine eigene Handschrift aufweist.

Der Kinospielefilm *Wer hat eigentlich die Liebe erfunden?* nimmt einige der Motive, aber vor allem die ganz eigene Stimmung jenes Films auf, entwickelt diesmal dazu ein dichtes Geflecht von Figuren, die einen neuen Weg zu einem Sinn in ihrem Leben suchen. Corinna Harfouch kennt man zwar bereits aus anderen Filmen in der Rolle der älter werdenden Frau, die gegen ihre bisherige Rolle rebelliert, ausbricht und verschwindet, doch Kerstin Polte

PRODUKTION: Augenschein Filmproduktion GmbH Köln (Jonas Katzenstein, Maximilian Leo); Koproduzenten: CognitoFilms Zürich (Rajko Jazbec, Dario Schoch) 2019. BUCH: Kerstin Polte. REGIE: Kerstin Polte. KAMERA: Anina Gmuer. MUSIK: Johannes Gwisdek, Jutta Wiedwald. TON: Ivo Schläpfer. SCHNITT: Ulf Albert, Jutta Wiedwald. SCHAUSPIEL: Corinna Harfouch, Meret Becker, Sabine Timoteo, Karl Kranzkowski, Annalee Ranft, Bruno Cathomas. VERLEIH: Alamode Filmdistribution (München). WELTVERLEIH: The Yellow Affair (Helsinki) DCP, Farbe, 94 Minuten, Deutsch (englische Untertitel).



stellt sie in eine überraschend luftige, helle und dennoch tief sinnige Komödie. Charlotte, die spürt, dass ihr Gedächtnis sie im Stich lässt, ist enttäuscht, als ihr Vorschlag eines Inselausflugs bei Mann und Tochter auf taube Ohren stossen – und macht sich kurzerhand allein auf den Weg. Als blinde Passagierin an Bord des Autos entpuppt sich ihre aufmüpfige Enkelin. Natürlich machen sich alsbald Mann Paul und Tochter Alex beunruhigt auf die Suche der beiden, wobei sie auch auf dem Beifahrersitz der coolen Lastwagenfahrerin Marion landen.

Das Besondere an diesem Film ist weniger der Plot – man ahnt schon bald einmal, dass die Reise alle aufwachen und zueinander finden lässt – als die Art und Weise, wie diese Geschichte erzählt wird. Zum einen kommt hier ein virtuoses Ensemble von Schauspielerinnen und Schauspielern zusammen, die sowohl das komische als auch das ernste, dramatische Fach wirklich beherrschen – auch den schmalen Grat dazwischen, wo eine Situation ständig kippen kann. Zum anderen lotet Polte mit Anina Gmuer (Kamera) für dieses Roadmovie die faszinierenden Eigenheiten der norddeutschen Küstenlandschaft aus: die Weite, die Kargheit, die einzigartige Lichtstimmung, die Melancholie vergessener Orte.

Die unverstellte Sicht in die Ferne weckt alte Sehnsüchte und Gefühle, die sich langsam, aber unaufhaltsam emporarbeiten. Auch von der allmächtig scheinenden Instanz eines kauzigen Hoteliers, bei dem sie Unterschlupf finden, kann sich die Familie emanzipieren. Für diesen Film erhielt die deutsch-schweizerische, in Berlin lebende Filmautorin Kerstin Polte den Bayerischen Nachwuchsregie-Filmpreis. Eine wohlverdiente Ermutigung, die sie, so ist zu hoffen, auf ihrem künstlerischen Weg bestärkt – auf dass sie uns in Zukunft auch weiter überraschen wird.

BETTINA SPOERRI

FRANCIS REUSSER LA SÉPARATION DES TRACES

«Ich bin mein eigener Biograf, immerhin», sinnt Francis Reusser zu Beginn seines dokumentarischen Filmessays *La séparation des traces*. Es ist ein programmatischer Satz, ebenso eine forschende Inanspruchnahme der Deutungshoheit über sein eigenes Leben und Werk, ein lakonisches Einräumen, dass er nur begrenzten Einfluss darüber haben wird, ob und wie er der Welt in Erinnerung bleiben wird.

Reusser, 77, Pardo-d'oro- und César-Gewinner, Mitbegründer des Neuen Schweizer Films, befasst sich in diesem kantigen Spätwerk also mit den Gedanken, die jüngst bereits einen Jean-Luc Godard in seinem Filmmaterial-Experiment *Le livre d'images* (2018) und eine Agnès Varda in ihrer selbst verfilmten Grabschrift *Varda par Agnès* (2019) umtrieben. Sie alle stellen die Frage nach der Zukunft des Kinos und den Menschen hinter der Kamera im digitalen Zeitalter. Nach Antworten suchen sie nicht zuletzt in ihrer eigenen Vergangenheit.

In *La séparation des traces* lädt Reusser mit grüblerischem Voice-over zum Gang durch seine «Welt der Obsessionen»: Er skizziert seine turbulente Jugend mit dem suizidalen Vater und der unbekanntenen Mutter. Er blickt nostalgisch ins Archiv – in seine Lehrzeit beim Westschweizer Fernsehen, wo ihn das genre sprengende Chaos in seiner ganzen «unverschämten Unkorrektheit» prägte. Er stellt sich gegen das angebliche Diktat der Pixel und findet dafür Bestätigung in Clips aus seinem eigenen Schaffen, von *Quatre d'entre elles* (1966) bis *La terre promise* (2014) – wobei Making-of-Material zeigt, dass der offenbar luddistisch veranlagte Reusser schon in den 1980er-Jahren von einer Rückkehr zum Stummfilm träumte.

Das Motiv, das in diesem Flickenteppich aus Erinnerungen sowieso Assoziationen am

stärksten in Erscheinung tritt, ist Reussers Faszination mit Grenzen, ihrem Überschreiten und ihrem ordnenden Charakter. Immer wieder kehrt er mittels Szenen aus seinem eigenen *Le grand soir* (1976) zum Genfersee zurück – dem buchstäblich fließenden Übergang zwischen den beiden Kulturen, denen er sich verpflichtet fühlt.

Doch gerade hier wird der sonst so facettenreiche *La séparation des traces* von einer frustrierenden Engstirnigkeit erfasst: Reusser, der einstige Gegner des Neokolonialismus, schwingt sich hier zum Willkommenskultur-Kritiker auf. Schwärmt er im einen Moment angesichts seiner eigenen Filme vom Verwischen der Absolute, spricht er dort verschmitzt von seiner Verachtung für den modernen Fussball und erinnert an seine «reaktionäre» Unterstützung des traditionellen Familienbildes. Während Godard und Varda in ihren autobiografischen Selbstporträts den Blick für das Universelle behalten, interessiert sich Reusser hier vor allem für Reusser.

ALAN MATTLI

PRODUKTION: P.S. Productions Sàrl, 2018. BUCH: Francis Reusser. REGIE: Francis Reusser. KAMERA: Francis Reusser. MUSIK: Marion Gaume. TON: Emmanuelle de Riedmatten, Renaud Musy, François Musy. SCHNITT: Jean Reusser. SCHAUSPIEL: Francis Reusser, Jean Reusser. VERLEIH: First Hand Films GmbH (Zürich). WELTVERLEIH: P.S. Productions Sàrl (Châtel-St-Denis).

DCP, Farbe/Schwarzweiss, 73 Minuten, Französisch (deutsche, englische Untertitel).



KLAUDIA REYNICKE LOVE ME TENDER

Seconda ist 32 und lebt eingesperrt in der Wohnung ihrer Eltern in einer Kleinstadt im Tessin. Eine starke Agoraphobie hindert sie daran, das Haus zu verlassen. Als Kompensation für die mangelnde Bewegung macht sie regelmässig intensive, ausfallende Tanzschritte und Bewegungsübungen, ärgert die Hauskatze und ihre Eltern. Auch trägt sie fast Tag und Nacht Unterwäsche, was sie noch seltsamer erscheinen lässt. Ihr Vater und ihre Mutter sind ob der ausweglosen Situation konsterniert, können daran aber nichts ändern. Erst als Secondas Mutter während ihrer Näharbeiten plötzlich stirbt und der Vater die Wohnung mit einer Notiz verlässt, ohne zurückzukommen, scheint eine Veränderung des zeitlosen Istzustandes unumgänglich. Ein Mann

PRODUKTION: RSI, Amka Film Productions, Tiziana Soudani, Gabriella de Gara, Michela Pini (Schweiz) 2019. BUCH: Klaudia Reynicke. REGIE: Klaudia Reynicke. KAMERA: Diego Romero Suarez Llanos. TON: Christophe Giovannoni, Gautier Isern. SCHNITT: Paola Freddi, Francesco De Matteis. SCHAUSPIEL: Barbara Gioardano, Antonio Banno, Gilles Privat. VERLEIH: First Hand Films. WELTRECHTE: Summerside International. DCP, Farbe, 83 Minuten, Italienisch (englische Untertitel).



beginnt sie wegen der horrenden Schulden ihres Vaters anzurufen. Schon nach kürzester Zeit arten die Anrufe in Beschimpfungen und Belästigungen aus. Ist sie zu Beginn noch gleichgültig, sieht sie schon bald nur noch einen Ausweg.

Reynicke präsentiert eine intime Charakterstudie einer stark zwanghaften Aussenseiterin, die nicht ins Bild klassischer filmischer Heldenfiguren oder autonomer, starker Frauenfiguren passen will. Seconda ist neurotisch, depressiv und in ihrer intellektuellen Entwicklung zurückgeblieben. Sie nutzt die viele freie Zeit, die sie zur Verfügung hat, nicht für kreative Hobbys, sondern schlägt gelangweilt und genervt ihre Zeit beim lustlosen Anmalen von Eierschachteln oder dem gelegentlichen Pedalen auf dem Hometrainer tot. Anders als etwa in *Le fabuleux destin d'Amélie Poulain* (FR/DE 2001) oder *The Wolfpack* (US 2015) führt die soziale Abschottung nicht zum Aufblühen der Imagination, sondern zu einem ermatteten Dahinvegetieren. Erst als der örtliche Altglasammler plötzlich vor der Tür steht, sieht Seconda die Möglichkeit für eine Veränderung ihrer vertrackten Situation gekommen.

Filmisch arbeitet Klaudia Reynicke mit langen, sorgfältig komponierten Einstellungen, die durch wiederkehrende Momente von «temps morts» das verworrene Zeitgefühl von Seconda widerspiegeln. Was die Figurenzeichnung angeht, so sind einzelne Charaktere, etwa der Schuldeneintreiber, so stark ins Groteske überzeichnet, dass der Film phasenweise wie eine Farce wirkt und in einen skurrilen Humor abdriftet. Bei manchen Sequenzen wird das Gezeigte zudem bewusst im Sinne des magischen Realismus um irrealer Elemente erweitert, die Innenwelt von Seconda durch surreale Elemente nach aussen gekehrt. Dabei sticht die schauspielerische Leistung von Barbara Gioardano hervor, die die psychischen Leiden und die Fragilität Secondas mit ihrem intensiven körperlichen Spiel einnehmend wiedergibt. *Love Me Tender*, Reynickes zweiter Spielfilm, lief im Wettbewerb für angehende Filmemacher des Locarno Filmfestivals und ging trotz sehr guter Kritiken bei den Auszeichnungen leer aus.

SIMON MEIER

THOMAS RICKENMANN S'BLOCH – EIN LEBENDIGER BRAUCH IM APPENZELLERLAND

Jedes Jahr ziehen im Frühling Gruppen von Männern und Jungen ein dekoriertes Rundholz durch das Appenzell. *S'Bloch* erzählt eine Geschichte von ländlichen Gemeinden, von männlicher Kameradschaft und von einem ungewöhnlichen Brauch, den sich im Film niemand so recht erklären kann. Nach *Silvesterchlausen* (2011) widmet sich der Dokumentarfilmer Thomas Rickenmann erneut dem Brauchtum und der Landschaft des Appenzells. Er begleitet die Blochgesellschaften und Bubenblochs bei den ausgefeilten Vorbereitungen und dem mehrere Dutzend Kilometer umfassenden Umzug und gibt damit einem grösseren Publikum Einblicke in eine ansonsten geschlossene Gemeinschaft.

Dass Rickenmann seinen Weg zum Film damals über Landschaftsaufnahmen gefunden hat, ist hier unschwer zu erkennen. Immer wieder werden die Aufnahmen der Vorbereitungen des Blochs unterbrochen von langen, teils störenden Drohnenflügen, die in Nebel gebettete Landschaften zeigen und mit Tonaufnahmen von Naturjodel unterlegt sind. Zu Beginn des Filmes sieht man Mitglieder der Blochgesellschaft Urnäsch, wie sie einen Baum fällen, Schnaps trinken, singen und Cervelats bräteln. Über den Film hinweg folgt man vier Gesellschaften bei den komplizierten Vorbereitungen und erfährt, wie die Aufgaben innerhalb der Gesellschaften organisiert sind. So entscheidet beispielsweise der Bubenbloch Hundwil mit einem Wettrennen und Wettzauen darüber, wer beim Umzug wo mitlaufen darf. Daneben erzählt eine ehemalige Lehrerin mehr über die Entwicklung des Brauchs, die mit den Buben Anfang der 1960er-Jahre einen eigenen Bloch am Beispiel der Nachbargemeinde organisierte. Sie ist eine der wenigen Frauen, die in *S'Bloch* zu Wort kommen.

Rickenmanns Kamera fokussiert auf die Erzählung der Blochmitglieder und es gelingt ihm, dabei die dynamische Entstehung und die komplizierte Gestaltung des Brauchtums zu zeigen. Dass niemand den Sinn des Blochs erklären kann, ist erfrischend und lenkt den Fokus auf das Gefühl der Gemeinschaft, das in den Interviews mit Mitgliedern der Gesellschaften immer wieder betont wird und sich in den geröteten Gesichtern der in Edelweisshemden gekleideten Männern widerspiegelt. Erstaunlicherweise wird das Geld aber kaum thematisiert, das am Ende des Umzugs unter den Teilnehmern verteilt wird: sei es von der Versteigerung des Blochs am Ende des Umzugs, der darauffolgenden «Bartabhaue», der Versteigerung einer vor Ort geprägten Silbermünze oder der Bussenliste. Es wäre spannend gewesen, die weiteren Beteiligten des Brauchtums – von den Käufern des Blochs bis zu den Frauen der Gemeinde, welche die Männer schminken und bewirten – nicht erst am Ende, sondern von Beginn weg Teil der Erzählung sein zu lassen.

CORINNE GEERING

PRODUKTION: ExtraMileFilms GmbH (Ulisbach).
BUCH: Thomas Rickenmann. REGIE: Thomas Rickenmann.
KAMERA: TON: Thomas Rickenmann. SCHNITT: Thomas Rickenmann. MUSIK: Michi Jud. VERLEIH: ExtraMileFilms GmbH (Ulisbach).
DCP, 100 Minuten, Schweizerdeutsch (deutsche, englische, französische Untertitel).



FRANCESCO RIZZI CRONOFOBIA

Vielleicht ist Trauer und mit ihr die Einsamkeit blau, oder blaudunstig. So zumindest präsentiert der Tessiner Regisseur Francesco Rizzi die Welt von Anna und Michael in seinem Spielfilmdebüt *Cronofobia*. Da ist der irgendwie aus der realen Weltrechnung herausgefallene Michael (Vinicio Marchioni). Er wohnt nirgends richtig und sein Charakter ist so wenig fassbar wie sein Äusseres, das er bei jedem Auftrag verändert. Inkognito spioniert er in Kaufhäusern und Hotels die Angestellten aus. Ansonsten führt er ein Schattendasein, ist ge-

PRODUKTION: Imagofilm (Lugano), Villi Hermann, Michela Pini, SRF, SRG SSR, 8horses (Zürich), Teleclub (Zürich). 2018. BUCH: Daniela Gambaro, Francesco Rizzi.
REGIE: Francesco Rizzi. KAMERA: Simon Guy Fässler.
MUSIK: Ricardo Studer, Alberto Bernardi. TON: Ricardo Studer. SCHNITT: Giuseppe Trepiccione. SCHAUSPIEL: Vincio Marchioni, Sabine Timoteo, Leonardo Nigro.
VERLEIH: Cineworx (Basel). WELTVERLEIH: The Moonshot Company (Paris).
DCP 24fps, Farbe, 93 Minuten, Italienisch/Schweizerdeutsch/Französisch/Englisch (Deutsche/Französische/Englische / Spanisch Untertitel).



fangen in Erinnerungen an aufregendere Aufträge. Seine Welt, die oft von einem tinnitusartigen Störgeräusch begleitet ist, trifft auf die abgrundtiefe Stille, die bei Anna alles abfedert und einen beinahe taub macht. Ihr modernes Haus ist ein Schrein der Unberührbarkeit geworden seit dem Tod ihres Mannes. Und sie eine Wachfigur ihrer Selbst. Anna, feinfühlig porträtiert von der Berner Schauspielerin Sabine Timoteo, hat der Tod ihres Mannes völlig rat- und hilflos zurückgelassen. Ihre Methode ist die Abschottung, die Isolation. Sie schreit vor vorbeifahrenden Zügen, um ungehört zu bleiben.

Chronophobie ist die Angst vor dem Vergehen der Zeit. Das Phänomen tritt oft bei Menschen auf, die lange hospitalisiert oder im Gefängnis inhaftiert waren. Rizzi, der auch am Drehbuch mitgeschrieben hat, wendet das Phänomen auf die Trauerarbeit an. Annas Angst vor dem Verblässen der Erinnerungen schlägt sich auch in der Setgestaltung nieder. Sie erhält ihren noch gedeckten Tisch und eine angerauchten Zigarette so, als würde ihr Mann gleich zur Tür hereinspazieren. Mit dem plötzlichen Auftauchen von Michael, der erst verkehrtlich, dann auf ihre Anweisungen hin dieselben Zigaretten zu rauchen, das selbe Parfüm zu nutzen beginnt, verändert sich ihr Zustand. Und zusehends finden Alltagsgeräusche in den Film. Michael fügt sich bestens ein in dieses Rollenspiel – ist dies doch seine einzige Daseinsform: immer mit anderem Aussehen, sich selbst fremd.

Das fulminante, vielgezeigte und ausgezeichnete Debüt Rizzis ist seit der Premiere am Zürich Film Festival mehrfach als das vielversprechendste Schweizer Debüt des Jahres angepriesen worden – zu Recht. Die Hauptdarsteller überzeugen in einer spannungsgeladenen und dennoch feinfühligem Geschichte, die auf der Ton- und Bildebene stringent durchdacht ist. Rizzi vermag es, mit Ruhe Spannung aufkommen zu lassen. Was aussieht wie ein einfühlsames Porträt über zwei, die sich finden wollen und könnten, entpuppt sich als doppelter Versuch der Geistervertreibung.
KATJA ZELLWEGER

SAMIR BAGHDAD IN MY SHADOW

Es ist kurz vor Weihnachten: Im Café Abu Nawas in London treffen sich regelmässig Exil-Iraker zum sozialen Austausch. Zur engeren Riege gehören der Schriftsteller Taufiq, die Architektin Amal, der homosexuelle Informatiker Muhanad, die Kommunistin Samira. Das Café wird vom kurdischen Aktivist Zeki geführt. Taufiq, im Irak Schriftsteller, arbeitet nun als Museumswächter. Amal muss sich, weil ihr Diplom in Grossbritannien nicht anerkannt wird, mit einem Job als Serviceangestellte im Café zufriedengeben. Muhanad lebt von unregelmässigen IT-Jobs, die seine Freunde ihm vermitteln. Schon bald wird klar, dass Amal unter falscher Identität vor ihrem gewalttätigen Ehemann geflohen ist, Taufiq als Kommunist und Freidenker interniert wurde und Muhanad als Homosexueller im Irak kriminalisiert wurde. Als Taufiqs Neffe Naseer, um den er sich seit dem Tod des Bruders kümmert, sich unter dem Einfluss des extremistischen Predigers Scheich Yassin immer mehr zu radikalisieren beginnt und eines Tages plötzlich Amals Ehemann Ahmed im Café auftaucht, wird das eigentlich gemütliche Leben der Freunde ernsthaft in Frage gestellt.

Samirs erster Spielfilm seit *Snow White* (CH 2005) führt die Problematik der irakischen Diaspora, die er bereits im Dokumentarfilm *Iraqi Odyssey* (CH/DE/AE/IQ 2014) aufgegriffen hat, in fiktionaler Weise fort. In elliptischen Zeitsprüngen und dem filmischen Modus eines Thrillers springt er zwischen der Gegenwart der irakischen Exilgemeinschaft in London, der Befragung Taufiqs über einen Mord auf einem britischen Polizeiposten und der Vergangenheit im Irak unter Saddam Hussein. Durch diese manchmal etwas verwirrenden Zeitsprünge wird das eigentliche Hauptthema des Filmes, das Verhaftet-blei-

ben in der eigenen Vergangenheit, die sich nicht abschütteln lässt, verdeutlicht. Taufiq, Amal und Muhanad sind der säkularen Gesellschaft Englands gegenüber sehr aufgeschlossen, geniessen ihre offene Kultur, fühlen sich aber gleichzeitig mit den Traditionen des Irak verbunden, was zu irritierenden Momenten führt, etwa wenn sie sich nicht öffentlich als Liebespaar mit ihren momentanen Partnern zeigen wollen. Mit der zunehmenden Radikalisierung von Taufiqs Neffen Naseer unter dem manipulativen Einfluss von Amals Ehemann Ahmed holt Amal und Taufiq die eigene Vergangenheit immer mehr ein.

Baghdad in my Shadow, der am Filmfestival Locarno seine Premiere feierte, überzeugt mit einer bewegenden Geschichte über die Wichtigkeit des Aufbegehrens gegen Intoleranz, wobei die Reduktion des breiten Themenspektrums zu Gunsten von mehr Detailtiefe der einzelnen Charaktere und ihrer Probleme wünschenswert gewesen wäre.

SIMON MEIER

PRODUKTION: Dschoint Ventschr Filmproduktion, Coin Film, Ipso Facto Productions, SRF Schweizer Radio und Fernsehen (Schweiz, Deutschland, Grossbritannien) 2019.
BUCH: Samir, Furat al Jamil. REGIE: Samir. KAMERA: The Chau Ngo. TON: Patrick Storck, Florian Eidenbenz.
SCHNITT: Jann Anderegg. SCHAUSPIEL: Haytham Abdulrazaq, Zahraa Ghandour, Shervin Alenabi, Andrew Buchan, Kerry Fox, Kae Bahar. VERLEIH: Filmcoopi Zürich.
WELTRECHTE: Global Screen.
DCP, Farbe, 100 min, Arabisch, Englisch (deutsche, französische, englische Untertitel).



ANTSHI VON MOOS BROTHER MOVE ON

Geeta Kumari ist eine der wenigen Taxifahrerinnen in Delhi und Indien überhaupt. Souverän steuert sie ihr Auto durch den alltäglichen chaotischen Verkehrsstrom von Bussen, Motorrädern, Tuktuks, Rikschas und Ochsenkarren. Dass sie fahren gelernt hat, ist ihrem eigenen Wunsch und Willen zu verdanken – und der Tatsache, dass ihr und ihren Geschwistern die weiterführende Schule aus finanziellen Gründen verwehrt blieb. Mittlerweile kann sie mit ihrem Verdienst ihre Familie unterstützen und den Geschwistern gar eine Ausbildung finanzieren.

Nach 21 Uhr wenn es dunkel wird, gehen Frauen in Delhi in der Regel nicht mehr auf die Strasse, die Stadt sei viel zu gefährlich, meint Geeta. Auch sie als Taxifahrerin werde in ihrem Auto, auf dem stehe, dass es nur für Frauen sei, des Öfteren abends und nachts von Männern angesprochen und bedrängt. Der ei-

PRODUKTION/BUCH/REGIE: Antshi von Moos (2018).
KAMERA: Rangoli Agarwal, Antshi von Moos. TONSCHNITT: Antshi von Moos. VERLEIH/WELTVERLEIH: Antshi von Moos DCP, Farbe, 8 Minuten, Hindi (deutsche, französische, englische Untertitel).



gentliche Worstcase sei, wenn sie nachts eine Panne zwingt, das Gefährt zu verlassen – was schon mehrmals passiert, bisher aber immer glimpflich ausgegangen sei. Geeta sagt von sich selber, sie habe in ihrer Zeit als Fahrerin einen eigentlichen Emanzipationsprozess durchlaufen. Aus Überzeugung fährt sie ausschliesslich Frauen und hofft, ihnen damit zu helfen, unabhängiger zu werden.

Antshi von Moos – seit 2011 Assistentin von Pipilotti Rist – hat dieses Dokumentarfilmfragment im Anschluss an ihr Bachelor-Filmstudium an der HSLU Luzern im Rahmen eines Artist-in-Residence-Stipendiums 2012 in der nordindischen Stadt Varanasi gedreht. Die 33-jährige Künstlerin, die den Film fast rundum selbst realisiert hat, filmt die Fahrerin vor allem alleine, in zwei kleineren Passagen zusammen mit ihrer Schwester Seeta – aus dem Off hört man Geetas Erläuterungen.

Das Setting des Films ist nicht neu. Wir kennen es etwa aus *Taxi Teheran* (2015) von Jafar Panahi, in dem der iranische Regisseur das Auto, den Blick aus dem Inneren auf die Strasse, und die wechselnden Fahrgäste benutzt, um die gesellschaftliche Lage im Iran zu veranschaulichen – als Roadmovie und Huis clos in einem. Gerne würde man mehr erfahren über Geeta und ihren Alltag – nicht zuletzt über ihre Passagierinnen im Lauf des Tages oder ihren familiären Hintergrund, doch dafür war die Gesamtlauzeit des Films, acht Minuten, und die Zeit für die Recherche wohl schlicht zu knapp bemessen. Wir erwarten aber gerne eine Fortsetzung.

DORIS SENN

NICOLAS WAGNIÈRES HOTEL JUGOSLAVIJA

Durch lange, dunkle Gänge, über elegant geschwungene Treppen und verwachsene Dachterrassen fährt die Kamera in *Hotel Jugoslaviya*. Der in Lausanne geborene Regisseur Nicolas Wagnières nimmt mit auf eine Spurensuche zu einem Land, das es heute nicht mehr gibt und das er nur aus den Ferienerinnerungen seiner Kindheit kennt. Sein Erstling in Spielfilmlänge verbindet dabei in Manier eines Essayfilms die Gedanken des Regisseurs zu politischen Idealen und der eigenen Identität, kunstvoll eingebettet in Aufnahmen der weitläufigen Hotelarchitektur, mit Ausschnitten aus Spielfilmen und Nachrichtensendungen und den Erzählungen von fünf Zeitzeugen.

Über zehn Jahre besuchte Wagnières regelmässig das Hotel Jugoslaviya im Stadtteil Novi Beograd im Westen Belgrads und verarbeitete seine Eindrücke bereits 2007 in einem Kurzfilm mit demselben Namen. Das 1969 eröffnete Luxushotel war ein Prestigeobjekt des sozialistischen Jugoslawiens und der Film folgt anhand des Hotels der Geschichte dieses Landes: vom Aufbau Belgrads nach dem Zweiten Weltkrieg über die Treffen Titos mit politischen Vertretern anderer Länder bis hin zu den Bombardierungen in den 1990er-Jahren und der postsozialistischen Korruption. Zu Beginn des Films lässt Wagnières seine Mutter, die in den 1960er-Jahren in die Schweiz emigrierte, vom damaligen Glauben an eine bessere Zukunft im Sozialismus erzählen. Die darauffolgenden Aufnahmen von politischen Reden, verschütteten Räumen und Gesprächen mit ehemaligen Hotelmitarbeitern werden gerahmt von Sequenzen, in denen der Regisseur durch das teilverfallene Hotel schreitet.

Die Filmsprache ist geprägt vom Gefühl des Verlusts und der Faszination für den Zerfall. In minutenlangen Sequenzen inszeniert

der Film postsozialistische Ruinen, wie man sie aus zahlreichen Bildbänden kennt, die in den letzten Jahren erschienen sind. Das Hotel Jugoslaviya wird damit in erster Linie zur Projektionsfläche von Wagnières' Gefühl der Sinnentleerung und weniger der kollektiven Erinnerungen, auf die er zu Beginn des Films gleichermaßen verweist. So ergeben die Passagen, in denen seine Gedanken über Aufnahmen der Hotelarchitektur gelegt sind, nicht wirklich eine Einheit mit den Nachrichtensendungen und Zeitzeugenerzählungen, die historische Authentizität beanspruchen. Das kann man durchaus als spannungserzeugende filmische Umsetzung eines Konflikts mit der eigenen Identität lesen. Die Widersprüche der kollektiven Erinnerungen in der Gegenwart werden dabei jedoch nicht erfahrbar.

CORINNE GEERING

PRODUKTION: C-Side Productions (Genf) 2017.
BUCH/REGIE: Nicolas Wagnières. KAMERA: Denis Jutzeler.
TON: Masaki Hatsui. SCHNITT: Damián Plandoit.
MUSIK: Filippo Gonteri. VERTRIEB: C-Side Productions (Genf).
WELTRECHTE: Taskovski Films (London).
DCP, 78 Minuten, Französisch, Serbisch (englische, deutsche Untertitel).



MARTIN WITZ GATEWAYS TO NEW YORK

Die Dokumentation des Zürcher Filmemachers Martin Witz sieht sich wie eine kleine Kulturgeschichte des modernen Brückenbaus: Je nach Blickwinkel können Brücken Menschen über Hindernisse hinweg zusammenführen oder mit ihren Zufahrtsrampen ganze Wohnquartiere durchtrennen; sie können majestätisch schwebende oder bei Fehlplanung schwankende und sogar einsturzgefährdete Bauwerke sein. In New York City sind sie zudem Einfallstore («Gateways») nach Manhattan für die heranbrausenden Menschenmassen und Autolawinen eines ungebremsten Wirtschaftswachstums in Zeiten des Fordismus.

Die Metropole New York wächst nach Ende des Ersten Weltkriegs rasant zu einer der weltweit wichtigsten Wirtschaftsregionen heran. Der Boom ruft Verkehrsplaner und Inge-

PRODUKTION: ventura film sa (Meride), RSI Radiotelevisione svizzera (Lugano), SRG SSR (Bern) 2019. BUCH: Martin Witz. REGIE: Martin Witz. KAMERA: Patrick Lindenmaier. MUSIK: Marcel Vaid. TON: Roland Widmer, Jacques Kieffer. SCHNITT: Stefan Kälin. VERLEIH: New Docs (Köln). WELTVERLEIH: Frenetic Films (Zürich). DCP, Farbe, 88 Minuten, Englisch, Deutsch (italienische, englische, deutsche Untertitel).



nieure auf den Plan und schreit nach ganz neuartigen technischen Lösungen. Hier kommt nun der Schweizer ETH-Ingenieur Othmar H. Ammann ins Spiel, der 1904 nach seinem Studium in Hänschen-klein-Manier in die weite Welt hinauszieht, um vom Greenhorn zu einem der bedeutendsten Brückenbauer von New York und den USA aufzusteigen.

Anders als sein Arbeitgeber und Vorbild Gustav Lindenthal, in dessen Ingenieurbüro er schon bald zum Chef-Assistenten aufsteigt, erkennt Ammann mit visionärem Blick, dass die neuen Brücken nicht für den Eisenbahnverkehr, sondern für die in Massenproduktion hergestellten und für immer mehr Amerikaner erschwinglichen autonomen Blechkarosserien benötigt werden.

Still und heimlich konzipiert Ammann gegen die monströse Eisenbahnbrücke seines Chefs eine viel leichtere und kostengünstigere Autobrücke und bekommt 1925 den Zuschlag für die bis dahin weltweit längste Hängebrücke – die 65 Meter hohe und 1451 Meter lange George Washington Bridge über den Hudson River.

Ammann gilt als visionärer Ingenieur mit ästhetischem Feinsinn, zudem ist er bezüglich der Baukosten und termingerechter Fertigstellung äusserst zuverlässig. Und nicht zuletzt setzt er sich bei den Bauherren für lebensrettende Sicherheitsnetze für seine «Skywalker» ein, die in schwindelerregender Höhe unter hohem Zeitdruck Stahlträger zusammennieten.

Regisseur Martin Witz zeigt in eindrücklichen Bildern aus damaliger und heutiger Zeit den Aufstieg New Yorks mit seinen Wolkenkratzern, Highways und gigantischen Hängebrücken und verknüpft diese Erfolgsstory mit dem erfolgreichen Werdegang des immer bescheiden gebliebenen Zürcher Ingenieurs Othmar Ammann, der anhand von Zitaten aus seinen Briefen und Aufzeichnungen und in Form von Interviews mit Zeitzeugen noch einmal greifbar zum Leben erweckt wird.

So wird auf der Kinoleinwand faktenreich und dennoch kurzweilig nachvollziehbar, wie sehr die Erfolgsgeschichten von New York City und dem Ingenieur Othmar Ammann miteinander verbunden sind.

CHRISTIAN FINGER

JACQUELINE ZÜND WHERE WE BELONG

Wê, das sind Kinder und Jugendliche, welche die Scheidung ihrer Eltern miterleben. *Where* fragt nach dem Ort, an den sie nach der Scheidung hinkommen. Und das *Belong* lässt erahnen, dass die Frage wohl nie ganz schlüssig zu beantworten ist.

Die fünf Scheidungskinder, die Jacqueline Zünd für ihren Film ausgesucht hat, befinden sich alle in verschiedenen Regionen der Schweiz und doch irgendwie am selben Ort: in der Einsamkeit. Scheidung wird durch Zünd zu einer Zeit, die alleine durchgemacht werden muss. Dieser Eindruck entsteht durch die Kamera, die nah an den Gesichtern und Körpern der Kinder und Jugendlichen klebt. Darunter einige Einstellungen der Zwillinge im Pool, auf dem Trampolin oder bei einem mechanischen Rodeo-Ritt, bei denen sich mir die Frage stellt, ob sie dadurch legitimiert sind, dass es eine Frau ist, die auf die Körper blickt. In einer ständig wiederkehrenden Einstellung werden die jungen Menschen abwechselungsweise in einem dunklen Raum gezeigt. Sie starren frontal in die Kamera, während farbige Lichter im Takt poppiger Musik ein- und ausgeblendet werden. Diese komponierte Einsamkeit wirkt nicht nur im negativen Sinn isolierend, sondern erlaubt den Jugendlichen und Kindern das Bespielen einer freien Bühne. Indem den Kindern – im Gegensatz zu den Eltern – eine sehr prominente Rolle zugewiesen wird, trennt das Bild Eltern und Kinder. Die Eltern sind hinter Sesseln oder durch Unschärfe im Bild versteckt und werden mit Distanz gar unkenntlich gemacht. Somit werden sie zu Phantomen, die den Hintergrund bespielen dürfen und ihren Kindern die Starrolle überlassen müssen.

Zünd setzt die Einsamkeit in ihren komponierten und hochorganisierten Bildern prominent in Szene, das *Wê* im Titel, welches eine

Gemeinschaft impliziert, wird dadurch jedoch zu einer obsoleten Formel. Der Film stellt weder kollektive, der Einsamkeit entgegengesetzte Orte vor, noch entwirft er Zufluchts- und Hoffnungsräume für Scheidungskinder und -jugendliche, vielmehr werden sie von der Kamera etwas deterministisch in einsamen Orten gefangen gehalten, in die sie sich selbst geflüchtet haben: alleine, mit zugezogenen Vorhängen, im Keller am Gamen, im Garten, in süsse Kleidchen gekleidet, mit Puppenhäusern spielend, alleine im Parkhaus, nachts, auf einen hell erleuchteten Freizeitpark blickend.

Jacqueline Zünd war es wichtig, die Jugendlichen und Kinder nicht als Opfer, sondern als Stars darzustellen. Das ist ihr gelungen, indem sie gekonnt die wahrscheinlich schönsten Scheidungskinder an den filmreifsten Orten hat auftreten lassen und so einen visuell eindrucksvollen Film erschaffen hat. Es stellt sich jedoch die Frage, wo dieser gesuchte Ort für Scheidungskinder denn sein soll, nach dem das *Where* im Titel fragt.

JULIA ROSE GOSTYNSKI

PRODUKTION: real Film GmbH (Zürich), SRG SSR (Bern)
2019. BUCH: Jacqueline Zünd. REGIE: Jacqueline Zünd.
KAMERA: Nikolai von Graevenitz. MUSIK: Thomas Kuratli.
TON: Marco Teufen, Reto Stamm. SCHNITT: Gion-Reto Killias. VERLEIH: Filmcoopi AG (Zürich).
WELTVERLEIH: Filmcoopi AG (Zürich).
DCP, Farbe, 78 Minuten, Französisch, Deutsch.



ANHANG

MITWIRKENDE DIESER AUSGABE

CHRISTIAN ALEXIUS

*1992, Studium der Filmwissenschaft und Soziologie an der Johannes Gutenberg-Universität Mainz, wo er zurzeit als Tutor für Filmgeschichte angestellt ist. Aktuelle Herausgeberschaft: *Fantastisches in dunklen Sälen*. Science-Fiction, Horror und Fantasy im jungen deutschen Film (Schüren 2018; zus. mit Sarah Beicht). Auf *Sammler des Kinos* setzt er sich mit dem Themenkomplex Cinephilie und Filmgeschichte auseinander.

www.sammlderdeskinos.de

SAMUEL S. AMMANN

*1996, studiert seit 2015 Psychologie und Filmwissenschaft an der Universität Zürich, lebt in St. Gallen.

PHILIPP AUCHTER

*1986, ist Redakteur der *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft* und arbeitet als freier Journalist für die Literaturredaktion von Radio SRF. In seiner Dissertation beschäftigt er sich mit dem Ende der Parabel als literarische Gattung. Er ist Mitglied der CINEMA-Redaktion.

THOMAS BASGIER

*1960, Studium der Germanistik und Kunstgeschichte mit Schwerpunkt auf der wissenschaftlichen Aufarbeitung früher Texte der deutschen Kinogeschichte. Langjährige Tätigkeit als Filmjournalist und Publizist; Kurator und Programmgestalter für diverse internationale Festivals in Japan, Russland, Niederlande, Portugal, Deutschland, Schweiz etc.; Gastdozentur an Kunsthochschulen unter anderem zur Geschichte des Animationsfilms sowie am Filmwissenschaftlichen Seminar der Universität Zürich (zu Themen wie Slapstick, Ästhe-

tik des Horrorfilms, Tabubruch im Kino).

KALEO LA BELLE

*1973 in Maui, USA. Schweizerische und Amerikanische Staatsbürgerschaft. 1992-1996 University for Electronic Arts, Alfred, New York, Abteilung freie Kunst und Video. 1996 Bachelor of Fine Arts. 2002-06 HSLU (Hochschule Luzern, Design & Kunst), Abteilung Video. Arbeitet international als Regisseur und Kameramann.

THOMAS BEUTELSCHMIDT

*1953 in Frankfurt/Main, Dr. phil., Medienhistoriker und Publizist, Kurator und Regisseur, assoziierter Mitarbeiter am Zentrum für Zeithistorische Forschung Potsdam (ZZF). Promotion über die *Sozialistische Audiovision. Geschichte der Medienkultur in der DDR* (Berlin 1995), Forschungsschwerpunkte: Film, Fernsehen und Medienpolitik in der DDR/transnationale Medienbeziehungen Osteuropa/Architekturgeschichte.

MICHEL BODMER

*1958 in Zürich, lic.phil., seit 2014 stellvertretender Leiter des Filmpodiums, daneben freischaffender Übersetzer und Filmjournalist. 1987 bis 2014 beim Schweizer Fernsehen in den Bereichen Einkauf Spielfilme und Serien sowie Fernsehfilmproduktion tätig. Als Redaktor und Moderator betreute er von 1994–2009 die cinephile Sendung *Delikatessen*.

SARA BUCHER

*1991, studierte Anglistik und Gender Studies an der Universität Zürich. Schreibt über Filme und Serien, unter anderem für Maximum Cinema.

ORANE BURRI

Autorin und Regisseurin aus Neuenburg. Nach 12 Jahren in Paris mit Regiearbeiten in Dokumentarfilmen und Werbung zog sie 2012 zurück in die Schweiz. Neugierig, an verschiedenen Formen zu arbeiten und gleichzeitig «denen eine Stimme zu geben, die gegen die Absurdität einer Welt kämpfen, die wir gerne als unveränderlich betrachten würden», schreibt und

inszeniert sie heute nur noch Filme, die ihre ethischen Werte respektieren, in der Fiktion (*No, Dublin*), im Dokumentarfilm (*Cleaners of War, The Price of Gas – A Citizen Resistance*), oder in Installationen (*Le Tramoscope*).

THOMAS CHRISTEN

Mitarbeiter der Filmstelle VSETH und Vorlesungskordinator für Film an der ETH in Zürich.

JOEL ESPI

Videojournalist, Autor, Fotograf und vieles Anderes. Während den letzten zehn Jahren bei diversen Medien in der Schweiz tätig. Lebt in Vevey.

BENJAMIN EUGSTER

*1987, hat an der Universität Zürich Populäre Kulturen, Filmwissenschaft und tschechische Literaturwissenschaft studiert. Seit 2017 ist er wissenschaftlicher Mitarbeiter in der Fachgruppe *Blended Learning* an der Zürcher Hochschule für Angewandte Wissenschaften (ZHAW). Er hat zu partizipativen Medien, digitalem Wandel, DIY und audiovisuellen Remix-Praktiken publiziert.

CHRISTIAN FINGER

*1977 in Stuttgart, M.A. in Literatur- und Kulturwissenschaft an der Humboldt-Universität zu Berlin, Ausbildung zum Buchhändler in Köln und später mehrjährige Mitarbeit in der Nicolaischen Buchhandlung in Berlin-Friedenau. TV-Redakteur in der Nachrichten-Redaktion des regionalen Fernsehsenders tv.berlin sowie TV-Reporter und Produktionsassistent bei diversen TV-Magazinen. Seit 2015 freier Online-Redakteur und Betreiber eigener Webseiten im Bereich (Unterhaltung und Kultur).

GEORG GATSAS

Künstler, Fotograf und freier Journalist in Zürich. Gatsas verwendet einen interdisziplinären Ansatz und untersucht, wie Klang, Erinnerung und öffentliche Räume interagieren. Gatsas' Fotografien basieren auf Musik und Kunst, einschliesslich deren historische und soziologische Zugehörigkeit.

CORINNE GEERING

*1987, dr. phil., studierte Philosophie (BA) und World Arts (MA) in Zürich, Bern und Prag. Promotion in Gießen. Lebt in Leipzig.

JULIA ROSE GOSTYNSKI

*1997, studiert Kunstgeschichte und Filmwissenschaft an der Universität Zürich. Im Oktober beginnt sie ihr Drehbuchstudium an der dffb Berlin.

DAVID GROB

*1988 in Frauenfeld, Studium der Geschichte und Filmwissenschaft an der Universität Zürich (2009–2015). Abgeschlossene Ausbildung zum Gymnasiallehrer für Geschichte (2017). Interdisziplinäre Masterarbeit zum Thema der Feindbildkonstruktion im angelsächsischen Spionage-Thriller der 50er- und frühen 60er-Jahre. Seit 2016 Team-Mitglied der Internationalen Kurzfilmtage Winterthur

RETA GUETG

*1983. Studium der Filmwissenschaft, Publizistikwissenschaft, Deutsche Sprachwissenschaft. Masterabschluss Netzwerk Cinema in Filmwissenschaft in Zürich/Lausanne. Mitbegründerin Internationales Kurzfilmfestival shnit in Bern und Künstlerische Co-Leitung bis 2014. Vorstandsmitglied Cinéville (Kino Rex, Bern), Vorstandsmitglied und Präsidium Verein Bern für den Film. Programmiererin beim Zurich Film Festival, sowie Leitung Industry des Zurich Film Festival.

MISCHA HABERTHÜR

Hat Betriebswirtschaft an der Universität Zürich studiert und arbeitet beim Schweizer Fernsehen. Als Mitglied des Studierendenkinos der UZH und ETH beteiligt er sich an der Programmation von Filmreihen und dem Verfassen von Filmtexten.

THOMAS HUNZIKER

*1975, Studium der Filmwissenschaft, Anglistik und Geschichte an der Universität Zürich. Er arbeitet als Radiologiefachmann und betreibt das Filmtagebuch filmsprung.ch. Mit seiner Partnerin und zwei Kindern lebt er in Schaffhausen.

LAURA KAEHR

Im Tessin geborene Drehbuchautorin, Regisseurin und Choreographin. Ausgebildet als professionelle Balletttänzerin am Centre de Danse de Cannes Rosella Hightower, tanzte sie drei Spielzeiten lang an der Oper Zürich und bei Michael Smuin in San Francisco. Absolventin der ZHdK, mit einem Master in Transdisziplinarität und Filmregie. Sie besitzt ein «Screenwriting Advanced Certificate» der UCLA (University of California Los Angeles) und war drei Jahre lang Co-Leiterin des Seminars «Dance with the Camera» an der ZHdK. Ihr erster Kurzfilm *1927* wurde 2014 beim Internationalen Filmfestival von Locarno eröffnet. Im folgenden Jahr gewann sie einen silbernen EDI-Award für den besten Schweizer Werbespot des Jahres. Laura ist Mitbegründerin und Co-Präsidentin des SWAN-Verbandes (Swiss Women Audiovisual Network). Derzeit ist sie mit der Produktion des Dokumentarfilms *Be-coming Giulia* in Genf beschäftigt.

ALEXANDER KNOTH

*1990 in Koblenz, Lektor und Filmkritiker, Masterarbeit: *Fremd in Japan: Die Konstruktion von Identität im japanischen Film durch Fremderfahrung* (Universität Wien 2017), Redakteur bei Asian Movie Pulse und Betreiber des Blogs *Japancuts*.

www.japancuts.de

BERNADETTE KOLONKO

*1985, Studium der Fotografie an der Hochschule für Grafik und Buchkunst, Leipzig und anschließend Studium Spielfilmregie BA und MA an der Filmuniversität Babelsberg. Neben der Realisation von Kurzfilmen, arbeitet sie als Casterin für Laiendarsteller_innen: für *Western*, Valeska Grisebach, Komplizen Film. Sie ist aktiv in verschiedenen Kollektiven und Vereinen zu Gender & Diversity im Film: Babelsberger Salon, feministisches Filmkollektiv f/9 und Vorstand SWAN. Seit 2019 ist sie Fellow an der Zürcher Hochschule der Künste und arbeitet dort an ihrem künstlerischen Forschungsprojekt zu *Unsichtbarkeit/Sichtbarkeit diverserer Genderdarstellungen im Spielfilm*.

KRISZTINA KOVACS

*1989 in Belgien. Französischlehrerin, regelmässige Mitarbeiterin von Film- oder Musikzeitschriften wie *Karoo* oder *Daily Rock*, begeisterte Fiction-Autorin und Kritikerin. Arbeitet ehrenamtlich bei Genfer Filmfestivals wie «FIFDH» oder «Black Movie».

SUSANNE KREUZER

*1966, Diplom-Kommunikationsdesignerin, Studium an der Fachhochschule Mainz. 2002 bis 2008 Artdirektorin der Hochparterre AG. Redesign der Zeitschriften *Hochparterre*, 2002, und *Kunstbuletin*, 2008. Redesign des Jahrbuchs CINEMA, 2009. Redesign der Zeitung *reformiert.*, 2018. Lebt in Zürich und Berlin.

www.susanne-kreuzer.com

IVANA KVESIC

*1978, Wirtschafts-Masterabschluss an der Universität Zürich, CAS Kulturmanagement-Absolventin. Zurzeit studiert sie an der Kunsthochschule Basel am Institut Hyperwerk – postindustrielles Design. Ivana ist Festivalleiterin der Schweizer Jugendfilmtage in Zürich und Programmierin für die Internationalen Kurzfilmtage Winterthur, sowie für das älteste Openair-Kino «Film am See» in der Roten Fabrik in Zürich. Sie ist ehemalige Vereinspräsidentin der Kino Nische in Winterthur und war im Vorstand Zürich für den Film tätig.

MATTIA LENTO

*1984 in Italien, Promotion über *La scoperta dell'attore cinematografico* (Pisa 2017), zurzeit Gastforscher und Dozent an der Universität Innsbruck mit einem Stipendium des Schweizer National Fonds. Forschungsschwerpunkte: Frühes Kino/Europäischer Stummfilm/Filmschauspielerei/Film und Migration/Film und Politik/Filmkultur in der Schweiz. Freier Journalist bei RSI und *filmexplorer.ch*.

ALAN MATTLI

*1991, studierte Anglistik und Filmwissenschaft, zurzeit Doktorand in Englischer Literaturwissenschaft in Zürich. Freischaffender Filmjournalist, für *FacingTheBitterTruth.com*, *Maximum Cinema* und *Frame*, Mitglied der *Online Film Critics Society*.

SIMON MEIER

*1986, Studium der Kunstgeschichte, Filmwissenschaft und Ethnologie an der Universität Zürich. Längere Sprach- und Forschungsaufenthalte in Louisiana und Neuseeland. Arbeitet als Bildredaktor bei Keystone-SDA. Seit 2011 Mitglied der CINEMA-Redaktion.

www.palimpsest.ch

STÉPHANE MITCHELL

In Genf geborene Drehbuchautorin, Absolventin der NYU Film School und der Philosophischen Fakultät der Universität Genf; ihre Arbeit über die Filmemacherin Céline Sciamma erhielt den UNIGE 2016 Gender Prize. Im Jahr 2002 schrieb sie ihren ersten Spielfilm *On dirait le Sud* von Vincent Pluss, Gewinner des Schweizer Filmpreises 2003. Hauptautorin der Jugendserie *Heidi* und Drehbuchautorin von Raymond Vuillamoz' mehrfach preisgekröntem Fernsehfilm *Déchainées* mit Adèle Haenel und Irène Jacob. Stéphane Mitbegründerin und Co-Präsidentin des SWAN (Swiss Women's Audiovisual Network).

SARAH MÖLLER

*1990, hat Germanistik und Filmwissenschaft in Zürich studiert und war bis 2018 Redaktionsmitglied der *Denkbilder*, dem Germanistikmagazin der Universität Zürich. Als Teil des vom Schweizer Nationalfonds geförderten Sinergia-Projekts *The Power of Wonder* arbeitet sie derzeit an ihrer Dissertation. Mitglied der CINEMA-Redaktion.

AYSEL OEZDILEK

*1984, Studium der Turkologie, Erziehungswissenschaft und Evangelischen Theologie in Hamburg. Derzeit promoviert sie an der Universität Hamburg zu zeitgenössischen türkischen Primetime-Soaps. Ihre hauptsächlichen Interessensgebiete liegen in der Geschichte des türkischen Films und der türkischen Populär- und Serienkultur.

MACIEJ PEPLINSKI

*1988, Studium der Filmwissenschaft in Krakau und Berlin. Doktorand an der Jagiellonen-Universität in Krakau und wissenschaftlicher Mitarbeiter am Leibniz-Institut für Geschich-

te und Kultur des östlichen Europa (GWZO) in Leipzig. Filmkritiken für die polnische Film- und Medienzeitschrift *Ekrany*. Lebt in Berlin.

JAN SAHLI

*1967 in Zürich, Dr. phil., Film- und Kunstwissenschaftler. Wissenschaftlicher Mitarbeiter und Lehrbeauftragter am Seminar für Filmwissenschaft der Universität Zürich. Lehrtätigkeit an verschiedenen Hochschulen, unterrichtet seit 2006 regemässig Filmbildungskurse für Lehrpersonen und Schüler/-innen aller Schulstufen. 1998–2005 Redaktionsmitglied und Mitherausgeber von CINEMA. 2008–2015 Mitglied der Filmkommission der Stadt Zürich. Seit 2011 aktives Mitglied von *cin-education.ch*, dem Verein zur Förderung der Filmbildung in der Schweiz.

DORIS SENN

*1957, Studium der Romanistik, der Europäischen Volksliteratur und der Filmwissenschaft. Freie Filmjournalistin sowie seit 2001 Co-Leiterin des schwulesbischen Filmfestivals *Pink Apple*. Lebt in Zürich.

BETTINA SPOERRI

*1968, Dr. phil., studierte in Zürich, Berlin und Paris Germanistik, Philosophie, Theater- und Filmwissenschaften, danach Dozentin an Universitäten, der ETH, an der F&F. Begann 1998, als freie Filmkritikerin zu arbeiten und war Redaktorin (Film/Theater/Literatur) bei der NZZ. Mitglied Auswahlkommission FIFF 2010–12, Internat. Jury Fantoche 2013, mehrere Jahre VS-Mitglied der Filmjournalisten, Mitglied bei der Schweizer Filmakademie. Freie Schriftstellerin und Leiterin des Aargauer Literaturhauses. CINEMA-Redaktorin 2010–2017, heute Mitglied des CINEMA-Vorstands. www.seismograf.ch.

HEINRICH WEINGARTNER

*1989, Master of Arts in Philosophie und Filmwissenschaften. Lebt und arbeitet als freier Journalist in Luzern. Mitglied der CINEMA-Redaktion.

MONIKA WERNLI

Studium in Germanistik und Kunstgeschichte, später Geschichte, Gender Studies und Anglistik. Hat als Lehrerin, Aussendienstmitarbeiterin eines Ingenieurbüros, als Übersetzerin und freie Journalistin gearbeitet. Eine ihrer grossen Leidenschaften war immer das Kino und sie hat zahlreiche Texte auf diesem Gebiet verfasst – von der populären Filmkritik bis hin zu fundierten Filmanalysen.

KATJA ZELLWEGER

*1986, Studium der Germanistik und Kunstgeschichte in Bern, arbeitet als Redaktorin der Berner Kulturagenda, 2014–2017 als Produktionsleitung und Teil der Programmationsgruppe im Schlachthaus Theater Bern tätig, davor wissenschaftliche Mitarbeit im Robert Walser-Zentrum Bern, Co-Gründung des «Dislike. Magazin für Unmutsbekundung», einem Format, das die Mannigfaltigkeit von Kritik zelebriert. Filmkritiken für *filmexplorer.ch*, *Filmbulletin* und *Cineman* im Rahmen der Critics Academy Locarno, in Bern vor allem im Kino Rex anzutreffen.

VALENTINA ZINGG

*1989, studierte Englische Sprach- und Literaturwissenschaft, Kunstgeschichte und Filmwissenschaft in Zürich und Rom. Arbeit als Geschäftsführerin von Pro Short – Verband Kurzfilm Schweiz, Kuratorin der Kurzfilm-tage Winterthur und Redaktionsmitglied des Schweizer Filmjahrbuchs CINEMA.

MORTICIA ZSCHIESCHE

Film-, Kommunikations- und Sozialwissenschaftlerin. Promotion an der Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg in Soziologie. Arbeitet als Filmjournalistin sowie Autorin und berät Organisationen zu Finanzierung und Evaluation. Für das Ministerium für Wissenschaft, Forschung und Kunst in Baden-Württemberg arbeitet sie derzeit an der Evaluation und Fortschreibung der Filmkonzeption des Landes mit.

CINEMA #65

Unabhängige Schweizer Filmzeitschrift 65.
Jahrgang

Herausgeberschaft und Redaktion: Philipp Auchter, Benjamin Eugster, David Grob, Simon Meier, Sarah Möller, Heinrich Weingartner, Valentina Zingg
Strategischer Vorstand: Michel Bodmer, Bettina Spoerri, Jan Sahli
Redaktion Sélection Cinema: Philipp Auchter, Sarah Möller

Korrektorat: Die Orthografen GmbH
Gestaltungskonzept: Susanne Kreuzer
Umschlagfoto: Filmstill aus *Machete*,
Regie: Ethan Maniquis, Robert Rodriguez, US 2010
© Rainbow Home Entertainment
Bildredaktion: Simon Meier
Layout, Satz: Susanne Kreuzer
Produktion: David Grob, Heinrich Weingartner

Schriften: Plantin, Akkurat
Papier: Fokus Art Cream, Ensocoat (Umschlag);
beide FSC-zertifiziert
Druck und Verarbeitung: Druckhaus Köthen
GmbH, Köthen

Abonnements:

CINEMA erscheint einmal im Jahr.
Preis dieser Ausgabe: CHF 32.– / EUR 25.–
Im Abonnement: CHF 24 / EUR 19.90.
Abonnements gelten bis auf Widerruf.
Bestellung: Schüren Verlag, Universitätsstrasse 55,
D-35037 Marburg
E-Mail: ahnemann@schueren-verlag.de
Kündigungsfrist: bis 31. Dezember des jeweiligen Jahres

Die vorliegende Publikation wurde ermöglicht durch:



– Seminar für Filmwissenschaft der Universität
Zürich

© 2020. Die Vervielfältigungsrechte der einzelnen Beiträge liegen bei den jeweiligen Autorinnen und Autoren, alle Rechte an dieser Ausgabe sowie die Rechte an den vorliegenden deutschen Übersetzungen beim Schüren Verlag, Marburg.

ISBN 978-3-7410-0465-0
www.cinemabuch.ch
www.schueren-verlag.de

CINEMA

Jahrgänge

CINEMA #30 *BILD FÜR BILD – PHOTOGRAPHIE UND FILM*

CINEMA #31 *WIDER DAS UNVERBINDLICHE*

CINEMA #32 *TERRITORIEN*

CINEMA #33 *HIER UND ANDERSWO – FILMEMACHEN IN DER DRITTEN WELT*

CINEMA #34 *REKONSTRUKTION – GESCHICHTEN UND GESCHICHTE IM FILM*

CINEMA #35 *FILM UND DIE KÜNSTE*

CINEMA #36 *KINOS REDEN*

CINEMA #37 *TONKÖRPER*

CINEMA #38 *FILMSCHAUSPIELEREI*

CINEMA #39 *NON-FICTION – ÜBER DOKUMENTARFILME*

CINEMA #40 *AUSSTATTUNG*

CINEMA #41 *BLICKFÜHRUNG*

CINEMA #42 *CINEZOO*

CINEMA #43 *ZEIT*

CINEMA #44 *DAS PRIVATE*

CINEMA #45 *ERFOLG*

CINEMA #46 *HEIMSPIELE*

CINEMA #47 *LANDSCHAFTEN*

CINEMA #48 *SPORT*

CINEMA #49 *MUSIK*

CINEMA #50 *ESSAY*

CINEMA #51 *EROTIK*

CINEMA #52 *SICHERHEIT*

CINEMA #53 *SCHÖN*

CINEMA #54 *STADT*

CINEMA #55 *POLITIK*

CINEMA #56 *BEWEGT*

CINEMA #57 *BEGRENZUNGEN*

CINEMA #58 *MANIPULATION*

CINEMA #59 *ENDE*

CINEMA #60 *RAUSCH*

CINEMA #61 *VERWANDLUNG*

CINEMA #62 *PROBLEMZONE*

CINEMA #63 *ZUKUNFT*

CINEMA #64 *QUALITÄT*

Inserate seite 1

Inserate
seite 2

Inserate
seite 3

Inserate
seite 4

Inserate
seite 5

Inserate
seite 6

Inserate
seite 7

Inserate
seite 8

Inserate
seite 9

Inserate
seite 10

Inserate
seite 11

Inserate
seite 12

Inserate
seite 13

Inserate
seite 14

Inserate
seite 15

Inserate
seite 16