

#66

MUT

CINEMA
CINEMA
CINEMA

DAS SCHWEIZER
FILMJAHRBUCH

SCHÜREN

Editorial	06			86	ANITA HUGI It takes courage
Mut	12	FLORIAN KELLER Das Herz in der Hose – kleine Nachlese zum Schissfilm		89	LUKAS STREBEL Courage
	18	THOMAS HUNZIKER Filmen ohne Förderung – Florian Froschmayers Exklusiv und L.A. X		102	JEAN PERRET Francis Reusser – Ein Einzelgänger in seiner Fraktion
	32	CHRISTIAN JUNGEN Der Schweizer Film ist heute mutiger als die Filmkritik		108	JASMIN BASIC Der Formel-1-Pilot und das Schweizer Kino
	34	IRENE GENHART Die Unentwegten. Woher nur nehmt ihr eure Unverdrossenheit? Ein Gespräch mit Luke Gasser und Anka Schmid	Filmbrief	110	TATJANA HOFMANN Courage zur Assemblage – Die Krim zeigen
	50	MATTIA LENTO Kino, Mut und Politik in der Schweiz im Zeitalter der Xenophobie	Literarischer Beitrag	126	SIMON JAQUEMET Die Schlachtung eines Kamels
	64	LILI HINSTIN Bon Courage – Mut hat System	Festival- berichte	134	DAVID GROB Nyon ist nur einen Mausklick entfernt – Das Visions du Réel in Zeiten von Corona
	66	FELIX LIEB Chrigu – wie die Kamera menschlich wird		142	JUSTINE BAUDET Schweizer Filmfestivals angesichts der Corona-Krise
	78	SIMON MEIER Den Mut bewahren – ein Interview mit Jan Gassmann	Sélection Cinema	156	Schweizer Filmschaffen 2019/2020
				200	Mitwirkende Dieser Ausgabe
				206	Impressum
				208	Cinema-Jahrgänge – Übersicht

Anlässlich des 66. Jahrganges des CINEMA erscheint das Jahrbuch nicht nur im neuen Look, sondern auch mit einem neuen redaktionellen Konzept: Mehr denn je stellen wir das Schweizer Filmschaffen und die Schweizer Filmkultur in den Vordergrund, während nach wie vor jeder Ausgabe ein thematischer Schwerpunkt gewidmet wird. Neu präsentieren wir Ihnen auch besonders gelungene Berichte zum vergangenen Festivaljahr. Sowohl Filmemacher_innen als auch Produzent_innen, aber auch Vertreter_innen der Festivalorganisation, Filmförderung und Archivierung sollen mittels Interviews oder selbstverfasster Statements regelmässig mit ihrem persönlichen Rück- und Ausblick zu Wort kommen. So wird das CINEMA auch zu einer Plattform und Chronik des Ideen- und Erfahrungsaustausches zwischen den verschiedenen Bereichen der Filmbranche.

Für die diesjährige Ausgabe haben wir die provokante, wenn auch bereits oft gestellte Frage in den Raum gestellt: Fehlt es dem Schweizer Filmschaffen an Mut? Dieses Thema haben sich bereits prominente Vertreter der Filmkritik in der Tagespresse mehrfach angenommen; in unserer Jahresausgabe wollten wir jedoch genau-

er hinschauen und unterschiedliche Positionen zur Thematik sichtbar machen.

Mit seiner Polemik «Ein Land von Schissfilmern» im Magazin des Tages-Anzeigers löste Florian Keller vor einigen Jahren bei den namentlich erwähnten Filmemachern Empörung aus – alle anderen fühlten sich aber seltsamerweise nicht angesprochen. In seinem Beitrag für das CINEMA, «Das Herz in der Hose – Kleine Nachlese zum Schissfilm», lässt er die Reaktionen auf seinen Artikel Revue passieren, schaut auf die heutige Situation und fragt kritisch nach Bedingungen in der Filmförderung, die den «Schissfilm» erst entstehen lassen. Thomas Hunziker geht zum Thema «Mut» im Schweizer Filmemachen anhand von Florian Froschmayers Filmen *Exklusiv* (CH 1999) und *L.A. X* (CH 2001) gezielt zwei Werken auf die Spur, die beide ohne staatliche Förderung entstanden sind. Er lässt Froschmayers Erfahrungen beim steinigen Einstieg ins Filmgeschäft mit diesem zusammen wieder aufleben. Irene Genhart führt für ihren Beitrag «Die Unentwegten» ein Gespräch mit Luke Gasser und Anka Schmid. Beide gelten im Schweizer Filmschaffen als Grenzgänger_innen, die Grabenkämpfe nicht scheuen und um die Finanzierung ihrer Projekte kämpfen müssen. Tatjana Hofmann gibt in ihrem Filmbrief «Courage zur Assemblage» einen sehr persönlichen Einblick in ihre Erfahrungen beim Dreh zu einem noch unvollendeten Dokumentarfilm über die Krim und den geopoetischen Krim-Klub.

Doch Mut ist auch da gefragt, wo Filme ausgewählt und gezeigt werden. Mattia Lento widmet sich in seinem Artikel den *cinclubs* der *Federazione delle colonie libere italiane in Svizzera*, welche italienischen Migrant_innen ab den 1960er-Jahren einen Raum für Selbstermächtigung in einem stark fremdenfeindlich geprägten Umfeld boten. Durch die *cinclubs* schufen sich die Immigrant_innen einen eigenen Platz für ihre politische und kulturelle Bildung und Emanzipation. Lili Hinstin, Christian Jungen und Anita Hugi, die künstlerischen Leiter_innen der Filmfestivals von Locarno, Zürich und Solothurn, sowie Jasmin Basic, Kuratorin beim Internationalen Filmfestival für Menschenrechte (FIFDH), reflektieren in ihren Statements zu mutigen Schweizer Filmen über ihre Erfahrungen bei der Auswahl von Schweizer Wettbewerbsbeiträgen. David Grob und Justine Baudet lassen in ihrem Festivalberichten «Nyon ist nur einen Mausklick entfernt» und «Schweizer Filmfestivals angesichts der Corona-Krise» das besondere Festivaljahr 2020 Revue passieren, das von Spezialeditionen und Online-Ausgaben geprägt war.

Felix Lieb seinerseits untersucht anhand von *Chrigu* (Jan Gassmann, Christian Ziörjen, CH 2007) die Problematik, die entsteht, wenn ein Sterbender sein Sterben filmisch festhält. Er versucht zu verstehen, was diese Humanisierung der Kamera im Detail ausmacht. In Simon Meiers Interview mit Jan Gassmann reflektiert der Co-Regisseur von *Chrigu* aber nicht nur über seinen bekannten Erstlingsfilm, sondern auch über mutige Entscheidungen im Schweizer Filmschaffen. In einem Nachruf auf Francis Reusser versucht Jean Perret die «innovative Schreibweise» von Reussers Filmen zu verstehen, der bemüht war, Erzählstränge aufzutrennen und Bedeutungen durcheinanderzubringen.

Abschliessend träumt Regisseur Simon Jaquemet in seinem literarischen Beitrag, der während des Corona-Lockdowns entstand, von der Schlachtung eines Kamels, und Kameramann Lukas Strebel nähert sich in seinem Bildessay, der zu grossen Teilen in der geschlossenen Umgebung seines Hauses in London entstand, dem Thema Mut auf sehr persönliche Weise an. Die rund vierzig Filmkritiken in der Rubrik «Sélection» schliesslich bündeln das Schweizer Filmschaffen des vergangenen Jahres in all seiner Vielfalt. Wir wünschen viel Vergnügen mit dem neuen CINEMA.

**Für die Redaktion
Simon Meier**

MUT
MUT
MUT

DAS HERZ IN DER HOSE – KLEINE NACHLESE ZUM SCHISSFILM

«Die Frage sei erlaubt, ob mit diesem Journalisten die richtige Person gefunden wurde, um für den Tages-Anzeiger über Schweizer Filme zu schreiben. Seine Voreingenommenheit spottet jeglicher journalistischen Seriosität und Fairness.» Absender dieses Schreibens war der Verband Filmregie und Drehbuch Schweiz, unterzeichnet hatten der Präsident und die Geschäftsleiterin. Adressiert war der Brief vom 9. November 2011 an den damaligen Chefredaktor des *Tages-Anzeigers*, und mit «diesem Journalisten» war ich gemeint.

Der Stein des Anstosses? Eine tagesaktuelle kleine Glosse darüber, welcher Film die Schweiz bei den Oscars vertreten sollte. Nicht mal eine halbe Spalte, einiges kürzer auch als dann der Protestbrief auf offiziellem Verbandsbriefpapier. Voilà, 152 Wörter nur:

«Delémont-Hollywood» heisst die Veranstaltung im Jura, bei der jeweils im Herbst eine Jury bestimmt, welcher Film die Schweiz bei den Oscars vertreten soll. Klingt wie ein Ticket für die Traumfabrik, ohne Rückfahrt? Reines Wunschdenken! Die offizielle Einreichung für den Oscar ist eine Reise der Hoffnung, die für die Schweizer Filme zuverlässig auf halber Strecke endet. Das dürfte unserem diesjährigen

Hoffnungsträger, dem Film «Summer Games» von Rolando Colla, nicht anders ergehen: eine schwebende Kamera, in der Hauptrolle ein trotziger Bub, aber sonst psychologische Schwerfälligkeit. Klar, «Summer Games» lief schon in Venedig und Toronto, aber ist dieser Problemfilm aus einem italienischen Campingplatz wirklich die beste Visitenkarte, die das Schweizer Kino nach Hollywood schicken will? Wenn wir bei den Oscars schon keine Chance haben, dann hätten wir sie wenigstens mit den «Stationspiraten» nutzen sollen. Auch kein grossartiger Film, aber einer, der wie gemacht ist für die Oscars: Junge Menschen, schwere Krankheit, weichgespült mit Popmusik.¹

Ich bin nicht stolz auf diese böse kleine Glosse unter dem Titel «Reise der Hoffnung». Und war ganz froh damals, dass der Chefredaktor, ein fleissiger Kinogänger übrigens, so souverän reagierte auf die Beschwerde des Regieverbands. (Im *Züritipp* war besagter Film von Rolando Colla damals überaus positiv besprochen worden.) Interessant war aber, was rund zwei Monate später geschah, als ich im *Magazin* zum grossen Rundumschlag gegen den Schweizer Film ausholte: «Wenn nächste Woche die Solothurner Filmtage starten», so hiess es in der Unterzeile, «wird man sich wieder fragen, warum das Schweizer Kino das Herz in der Hose trägt.»² Über mehrere Seiten durfte ich mich über das spezifisch schweizerische Genre des «Schissfilms» ausbreiten.

Angelehnt war dieser Kalauer an einen Begriff, der rund dreizehn Jahre davor die Runde gemacht hatte, nachdem im *Magazin* eine Polemik gegen den sogenannten «Scheissfilm» erschienen war.³ Der Verfasser sitzt heute für die SVP im Nationalrat, mit seiner Typologie des Scheissfilms traf er damals schon ein paar weiche Ziele – aber sie war eben auch borniert und latent kulturfeindlich. Mit der Erfindung des «Schissfilms» hoffte ich, den blöden Begriff «Scheissfilm» in den Schatten zu stellen, wo er hingehörte.

Meine Diagnose zum einheimischen Kino damals: Der Deutschschweizer Spielfilm – die Romands waren nicht mitgemeint – habe sich in der eigenen Mutlosigkeit eingerichtet. In gutschweizerischer Angst schreckte er vor jedem künstlerischen Risiko zurück, aus Sorge, er könnte damit sein Publikum überfordern oder gar verunsichern. Kurz und gut, die Schweiz sei ein «Land von Schissfilmern», und als Kronzeuge diente mir das pasteurisierte Krebsdrama, das ich in der beanstandeten Glosse noch ironisch als den besseren Anwärter für die Oscars ins Feld geführt hatte. Der Befund zum Schissfilm war pauschalisierend, er war – abgesehen vom Namen – nicht neu und auch nicht besonders originell. Und am Ende



Aloys (Tobias Nölle, CH/FR 2016)

Dora oder die sexuellen Neurosen unserer Eltern (Stina Werenfels, CH/DE 2015)

Der Unschuldige (Simon Jaquet, CH/DE 2018)



brachte ich als Gegenentwurf zum helvetischen Schissfilm allen Ernstes Christopher Nolans *Inception* (US/UK 2010) in Stellung. Echt jetzt?

Umso erstaunlicher war dann das Echo, das der Artikel vor allem in der Filmbranche auslöste. In Solothurn erfasste mich eine Welle der Zustimmung, wie ich das nie zuvor erlebt hatte. Der Verbandspräsident, der zwei Monate davor noch beim Chefredaktor für meine Absetzung geweibelt hatte, weil ich angeblich pauschalisierend das Schweizer Filmschaffen diskreditieren würde, nahm sich jetzt die Zeit, mir für diesen Text zu gratulieren, der pauschalisierend das Schweizer Filmschaffen diskreditierte. Ein Regisseur, der gerade einen dieser unsäglich netten Sonntagabendfilme fürs Schweizer Fernsehen realisiert hatte, stellte den Essay freudig ins Netz. Plötzlich war ich umringt von Schulterklopfern.

Das ist einem Kritiker ja nie geheuer, wenn er von einhelliger Zustimmung erdrückt wird. Was zum Teufel hatte ich falsch gemacht? Oder sind unsere Filmschaffenden so masochistisch veranlagt, dass sie eifrig applaudieren, wenn man sie öffentlich als Schissfilmer verunglimpft?

Die Erklärung, die ich mir zwei Jahre später auf Einladung der Solothurner Filmtage zurechtlegte, war eine andere. Mein Fehler, wenn man so will: Bis auf diejenigen, die ich mit ihren Filmen namentlich erwähnt hatte, fühlte sich niemand mitgemeint. Fast alle hier würden ja noch so gerne kompromisslose, angstbefreite Filme machen – wenn man sie denn nur machen liesse. Aber wir wissen ja, die Verhältnisse in unserem kleinen Land hindern sie daran, als da wären: das Fernsehen, die Fördergremien, das ganze unheilige Geflecht unseres demokratischen, föderalistisch abgefederten Förderwesens. Die Angst, sie geht von den Kommissionen aus, die das mutige Kino vorzeitig aussortieren, bevor es überhaupt entstehen kann.

Sicher gibt es auch heute noch solche, die sich auf diese Weise in die eigene Tasche lügen: «Ich, das furchtlose Genie, das nur an den Sachzwängen der Förderpolitik zerschellt!» Andererseits hat sich gerade in den letzten Jahren eine neue Generation von Filmemacher_innen etabliert, die konsequent und unerschrocken ihren Weg gehen. Zwar hatte ich schon damals im *Magazin* ein paar Gegenbeispiele parat. Aber wenn ich jetzt an spätere Filme wie *Aloys* (Tobias Nölle, CH/FR 2016), *Dora oder die sexuellen Neurosen unserer Eltern* (Stina Werenfels, CH/DE 2015), *Der Unschuldige* (Simon Jaquet, CH/DE 2018) oder *Dene Vos Guet Geit* (Cyril Schäublin, CH 2017) denke, sehe ich heute erst recht keinen Anlass für ein Sequel zum Schissfilm-Essay.

Wovon ich aber nach wie vor überzeugt bin: In einem Land, dessen Filmförderung zumindest auf Bundesebene immer noch auf einem Milizsystem fusst und wo gerade die Filmbranche selber darauf pocht, dass ihre eigenen Leute in den Förderkommissionen sitzen und über die Förderbeiträge entscheiden – in einem solchen Land brauchen wir uns auch weiterhin über Schissfilme nicht zu wundern. Es ist ein System der freiwilligen Selbstkontrolle, wie ich das an anderer Stelle genannt habe: Wieso will die Filmbranche unbedingt selber darüber wachen, wer gefördert wird und wer nicht? Aus einer solchen Kultur ist selten gute Kunst entstanden. Und schon gar keine mutige.

- 1 Florian Keller, «Reise der Hoffnung», in: *Tages-Anzeiger* vom 11. 8. 2009.
- 2 Florian Keller, «Ein Land von Schissfilmern», in: *Das Magazin* vom 14. 1. 2012.
- 3 Roger Köppel, «Zum Genre des Scheissfilms», in: *Das Magazin* vom 25. 7. 1998.

THOMAS HUNZIKER

FILMEN OHNE FÖRDERUNG – FLORIAN FROSCHMAYERS EXKLUSIV UND L.A. X



Florian Froschmayer
auf dem Set von *Exklusiv*
Foto: Tobias Stahel

Im Dezember 2002 ist es endlich so weit. Im noblen Zürcher Kino Corso 1 feiert Florian Froschmayer die Premiere seines zweiten Spielfilms *L.A. X*. Die Stimmung im prall gefüllten Kino ist euphorisch – obschon oder vielleicht auch gerade weil sich auch die Finanzierung dieser Produktion als Herkulesaufgabe präsentierte. Wie schon für seine erstes Werk *Exklusiv* musste der Regisseur und Drehbuchautor weitgehend ohne die in der Schweiz sonst unverzichtbare staatliche Filmförderung auskommen. Die grosse Ernüchterung folgt dann mit dem Kinostart von *L.A. X*: Das kontemplative Roadmovie verzeichnet gerade einmal 373 Eintritte. Froschmayers Karriere hebt danach erst in Deutschland so richtig ab. Zahlreiche Episoden für Fernsehserien wie *Küstenwache*, *Tatort* und zuletzt *Der Zürich-Krimi* sowie etliche Fernsehfilme kann er dort realisieren. Das Scheitern der beiden bisherigen Schweizer Kinoversuche von Florian Froschmayer wirft ein Schlaglicht auf einen Bereich, in dem die staatliche Filmförderung in der Schweiz versagt. Kreativität, Ehrgeiz und Selbstvermarktung reichen für junge Filmemacher_innen nicht immer aus, um ans gewünschte Ziel zu kommen. Der Blick zurück auf die gewagten Produktionen von *Exklusiv* und *L.A. X* verdeutlicht, welche Herausforderungen bei der Finanzierung eines Schweizer Films überwunden werden müssen.

Einen Roman schreiben: Dazu sind nur eine Person und Schreibmaterial erforderlich. Ein Liederabend auf einer Bühne: Mehr als Gitarre und Sängerin braucht es nicht unbedingt. Einen Spielfilm ins Kino bringen: Dazu braucht es meistens ein Dorf. Und die finanziellen Mittel, um dieses Dorf zu ernähren. Der Vergleich dieser Sparten deckt zwar nicht alle Facetten ab, doch es ist offensichtlich, dass für die Produktion eines Kinofilms in der Regel ein riesiger Initialaufwand erforderlich ist. Daher können sich Filmemacher_innen in der Schweiz eigentlich glücklich schätzen, dass etablierte Förderstrukturen vorhanden sind. Zwischen 2012 und 2017 haben das Bundesamt für Kultur (BAK), diverse regionale Filmförderstellen (wie die Zürcher Filmstiftung, Cinéforum, die Berner Filmförderung und Ähnliche) und das Fernsehen die Produktion von Filmen in der Schweiz jährlich mit 41,7 bis 68,7 Millionen Franken unterstützt.¹ Das hört sich ein wenig nach einem Land an, in dem Milch und Honig fliessen, einem Schlaraffenland für Filmemacher_innen. Doch wer in den Genuss dieser Gelder kommen möchte, muss unzählige, klar definierte Voraussetzungen erfüllen. Wenn dann das angestrebte Filmgesuch als nicht förderungswürdig beurteilt wird, bedeutet das allerdings noch nicht das Ende eines Projekts.

Product Placement statt Bundesgelder

Schon vor zwanzig Jahren wurde die Schweizer Filmbranche mit rund 50 Millionen Franken an öffentlichen und privaten Fördergeldern unterstützt.² Dennoch reichten bereits damals die Mittel nicht aus, um alle gewünschten Projekte zu finanzieren. Im November 2000 stellt Christian Jungen im *Blick*³ fest, bei den Schweizer Filmemachern herrsche Katerstimmung, der Filmkredit sei schon im Sommer ausgeschöpft gewesen. Optimistisch verweist Jungen auf sieben junge Regisseure, die ohne Bundesgelder ihre Filme realisiert haben, und konstatiert: «Der Schweizer Film ist ohne staatliche Subvention aber nicht tot.» Ein Projekt, das aus den vorgestellten Filmen hervorsticht, ist der plakative Medienthriller *Exklusiv*, in dem ein skrupelloser Journalist von einem Mörder zu bevorzugter Berichterstattung über die Taten erpresst wird. Ausgerechnet von der Boulevard-Zeitung *Blick* wird das Projekt von der Ankündigung bis zur DVD-Premiere intensiv begleitet.

Schillernder Kopf hinter der Produktion von *Exklusiv* ist der damals 24-jährige Regisseur und Drehbuchautor Florian Froschmayer, der durch seine ehrliche, mitunter auch selbstkritische Haltung bei den Medien auf Anklang stösst. Für die Produktion von *Exklusiv* ist für ihn und seinen Produzenten Lukas Hobi schon früh klar, dass für sie bei der klassischen Filmförderung in der Schweiz, durch Anträge beim BAK und andere Förderstellen, kaum Aussicht auf Erfolg besteht, weshalb sie andere Finanzierungsmöglichkeiten finden müssen. Wenig überraschend setzt Froschmayer für die Produktion, wie viele seiner Vorbilder aus den USA, auf die bezahlte Platzierung von Produkten in seinem Film. Ausserdem erhält er kostenlose Materialleistungen und handelt mit den Beteiligten eine Erfolgsbeteiligung aus. So ist dann in der Berichterstattung über die Premiere von *Exklusiv* häufig der Inhalt des Films nur Nebensache. Stattdessen wird genüsslich die Entstehungsgeschichte vorgestellt. So rechnet die Wirtschaftszeitschrift *Cash* vor, dass die Produktion mit einem eigentlichen Budget von 900'000 Franken dank diverser Vereinbarungen für eine halbe Million Franken gedreht werden konnte. Und laut Produzent Lukas Hobi habe das Projekt voll ausfinanziert – inklusive Löhne und Gerätemieten – sogar stolze 3 Millionen Franken gekostet.⁴ Da dreht sich einem fast ein wenig der Kopf vor lauter Zahlen. Auf Nachfrage erinnert sich Florian Froschmayer an die turbulente Produktionsgeschichte zurück.

Hunziker: In Medienberichten wird von dir das Bild des Aussenseiters gezeichnet, der die Regeln der Schweizer Filmproduktion auf den Kopf stellt. Beabsichtigter Mythos oder unausweichlicher Zwang?

Froschmayer: Ganz klar beabsichtigt, aber ich sehe das nicht als Mythos. Ich war 24 Jahre alt und hatte keine Referenzen im Kinobereich als Regisseur. Ich war Cutter beim Schweizer Fernsehen für Nachrichten, Sport und Reportagen und rief dieses Filmprojekt ins Leben. Es war die Trotzreaktion darauf, dass ich die Aufnahmeprüfung an die Filmschule in München nicht bestanden hatte. Ich wollte Unterhaltungskino nach amerikanischem Vorbild machen. Das war 1996, in einer Zeit, in der es im Schweizer Kino eigentlich nur den Arthouse-Film gab. Ich hatte damals unser Drehbuch den zuständigen Leuten beim Schweizer Fernsehen gegeben und die gaben mir dann sehr klar zu verstehen, dass sie das Projekt sicher nicht unterstützen würden und es diesen Film auch nie geben werde. Dies löste sicher damals eine Art «Jetzt erst recht»-Reaktion in mir aus, und ich entschloss mich, ganz offensiv mit der Thematik umzugehen. Meine Haltung war: Wir kriegen eh kein Geld von den Förderungsstellen, weil wir a) eine finale Absage vom Schweizer Fernsehen haben und b) weder ein Netzwerk noch die Referenzen vorweisen können, die uns trotzdem bei den Förderungen ins Rennen bringen würden. Meine Absicht war aber nie, das System zu verändern! Dies wurde mir später unterstellt, beziehungsweise gab *Exklusiv* dann eine Art Anstoss zum Umdenken. Das war ein netter Nebeneffekt, aber nie meine Intention. Ich wollte lediglich meinen Film machen, damit eine Referenz als Regisseur schaffen und nicht meine Zeit damit verbringen, rumzujammern. Ich bin und war schon immer lösungsorientiert. Ich sah mir meine Situation an und entschied für mich, wie ich dieser zielführend entgegengetreten konnte.

Zum Filmstart nanntest du in einem Interview im «SonntagsBlick» ein Gesuch beim Bund ein «hoffnungsloses Unterfangen». Wieso diese Hoffnungslosigkeit?

Wie erwähnt, hatte ich eine Absage vom Schweizer Fernsehen, ich hatte null Referenzen und somit schon unter damaligen Förderrichtlinien schon nicht die nötige Voraussetzung. Man vergisst auch gern, dass ein Förderungsgesuch beim Bund eine unglaubliche Arbeit mit sich bringt. Das ist nicht einfach ein dreiseitiges Formular, und dann bekommt man eine Million Franken. Das ist richtig Arbeit, und man muss auch finanziell in Vorleistung gehen. Wir hatten gar nicht das

Know-how, um ein erfolgversprechendes Dossier einzureichen. Ich habe diesen Artikel jetzt nicht mehr im Kopf, aber « Hoffnungslosigkeit » klingt natürlich losgelöst wie: komplette Selbstaufgabe und alles ist furchtbar. So habe ich das nie gesehen. Ich habe mir eben vielmehr gesagt: Toll, ich weiss früh, dass ich mir diese Arbeit ersparen kann, weil ich faktisch keine Chance habe. Also, was kann ich sonst noch tun?

Vereinzelte Fördergelder gab es trotzdem, von der Gemeinde Thalwil und dem Kanton Luzern.

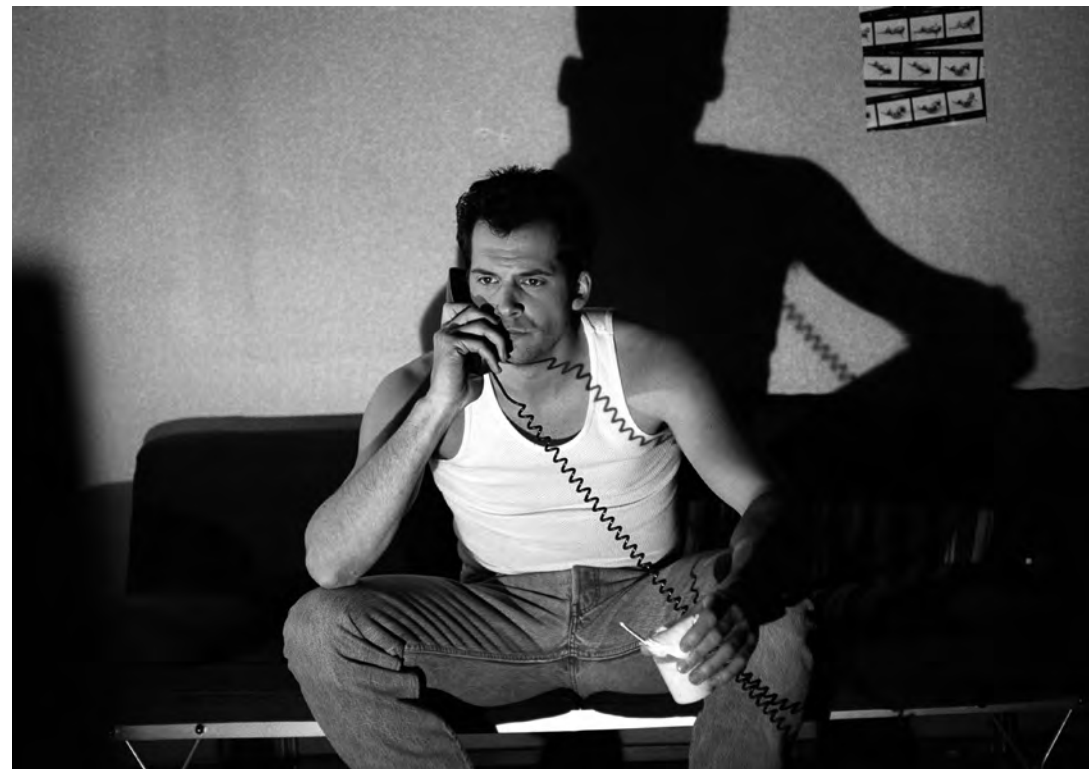
Das waren aber insgesamt nicht mehr als 15'000 Franken, wenn ich mich richtig erinnere. Und dies war eher eine Goodwill-Unterstützung der Heimatgemeinden von mir (Thalwil) und meinem Produzenten Lukas Hobi (Luzern). Das war keine klassische Filmförderung.

Ein Zitat aus deinem Film: « Beim Schweizer Fernsehen fängt die Dummheit schon im Sekretariat an. » Bist du dir bei der Produktion vielleicht auch selbst im Weg gestanden?

Nein, das glaube ich nicht. Der Spruch kam von der Figur eines Print-Journalisten von privaten Boulevard-Medien, der in seiner Grundhaltung sowieso alles verurteilt, was unter staatlich geförder-ten Medien steht. Das war ja unser Thema: Sind privatisierte Medien sinnvoll? Ist es noch Journalismus, wenn die Anzahl Konsumenten wichtiger ist als die sachliche Darstellung des Berichts oder Artikels. Der Chefredakteur unserer privaten Boulevardzeitung sagt diesen Satz über das Schweizer Fernsehen. Dies zeichnet ihn als Figur und als Charakter im Schweizer Medienzirkus. Sollte ein Förderungsentscheid durch eine solche Aussage einer Filmfigur beeinflusst werden, können wir gleich aufhören, Filme zu machen.

Mit dem Film warst du voll im Trend: Der « Blick » stellte 2000 sieben Filmemacher ohne BAK-Förderung vor. Hattest du Kontakt zu den anderen « Rebellen »?

Ich hatte eigentlich nur Kontakt zu Michael Steiner und seinen Jungs – dem Kameramann Pascal Walder, dem Musiker Adrian Frutiger und dem Autor Jürg Brändli. Pascal Walder war ja auch bei mir Kameramann. Ich bin wie gesagt kein « politischer » Filmemacher. Ich möchte unterhalten. Ich schau eigentlich immer auf meine Projekte und versuche diese umzusetzen.



**Boulevard-Journalist Mike (Martin Rapold)
in Florian Forschmayers *Exklusiv* (CH 1999)
Foto: Tobias Stahel**

Froschmayer und Hobi war also rasch klar, dass sie bei der Filmförderung geringe Aussicht auf Erfolg hatten. Wer einen Blick auf die heutigen Anforderungen für die Einreichung eines Gesuchs beim BAK wirft, stellt fest, dass sich die Ausgangslage in den letzten zwanzig Jahren nicht wirklich geändert hat. Wenn sich ein Filmemacher um einen BAK-Beitrag bemüht, wird in den Formularen schnell ersichtlich, dass ein enormer administrativer Aufwand betrieben werden muss, um alle Unterlagen für eine Eingabe zusammenzustellen. Das Projekt muss im Prinzip schon bis zur Kinoauswertung geplant und gesichert sein. Die Vorgaben sind klar definiert, und in

der Übersicht über die einzureichenden Dokumente wird einfürend klargestellt: «Unvollständige Gesuche werden ohne Eintreten zurückgewiesen, ebenso Gesuche, die formelle Voraussetzungen nicht erfüllen, und Projekte, die aus rechtlichen Gründen nicht förderbar sind.» Wer sich von diesem Satz nicht abschrecken lässt, findet eine zwar übersichtliche und dennoch erschöpfende Liste von geforderten Unterlagen. Das Gesuch muss ein Inhaltsverzeichnis (inklusive Seitenzahlen), die gesuchstellende Produktionsfirma mit Auszug aus dem Handelsregister, eine Filmografie, selbstverständlich eine Synopsis und ein Treatment, Ausführungen der Autorin sowie der Produktion zum Projekt (Vorgehen zur Umsetzung, Finanzierungsstrategie, Auswertungsstrategie, Angaben zum Zielpublikum usw.) beinhalten. Ebenfalls nicht fehlen dürfen Autorenverträge, Verträge über den Erwerb der Filmrechte, eine Liste der künstlerischen und technischen Hauptmitarbeitenden sowie der technischen Betriebe mit Angabe von Nationalität und Wohnsitz und der Bestätigung der Unabhängigkeit gegenüber Fernsehveranstaltern, Medienunternehmen oder Aus- und Weiterbildungsinstitutionen. Dazu kommen Filmografie und Lebenslauf aller Hauptmitarbeitenden, ein detailliertes Budget, ein Finanzierungsplan, Bestätigungen und/oder Absichtserklärungen bereits vorhandener Finanzierungszusagen und zu guter Letzt ein Zeitplan. Für die Eingabe eines Gesuchs reichen ein Drehbuch und eine vage Vorstellung von der Realisation also bei Weitem nicht aus. Die Anforderungen sind so ausführlich, dass es fast so aussieht, als würden nur schon fertiggestellte Projekte gefördert. Bevor ein Gesuch eingereicht werden kann, sind nicht nur ein paar Wochen Schreibarbeit, sondern bereits umfangreiche Abklärungen und Vertragsverhandlungen notwendig.

Null Punkte für Quereinsteiger

Ebenso transparent wie die Bedingungen für ein Gesuch ist das auf derselben Website abrufbare Punktesystem für die Evaluation der eingereichten Projekte.⁵ Da wird der thematische, finanzielle und künstlerische Bezug zur Schweiz bewertet. In diesen Bereichen müsste *Exklusiv* durchaus positiv abgeschnitten haben. Punkte gibt es aber auch für die Reziprozität des Landes und der Produktionsfirma, wobei rein schweizerische Produktionen für die produktuelle Reziprozität nicht in Betracht kommen. Ausserdem gibt es Punkte für die Realisierbarkeit je nach dem Finanzierungsgrad, der Zusage einer nationalen oder regionalen Förderung im majoritären Land und

dem Entwicklungsstand. Die Genehmigung eines Gesuchs und somit die nationale Filmförderung ist also auch davon abhängig, ob bereits nationale Filmförderung vorhanden ist. Für eine rein schweizerische Produktion wieder ein unerfüllbares Kriterium. Ein besonderer Knackpunkt für Neueinsteiger ist dann aber Punkt 3.5: «Mindestens zwei Kinofilme in den letzten zehn Jahren, die Gutschriften aus der erfolgsabhängigen Filmförderung erzielt haben». Sind noch keine vorherigen Projekte vorhanden, können hier maximal null Punkte erreicht werden. Die Unerfahrenheit von Regieneulingen hat zudem eher negativen Einfluss auf die anschliessende Punktevergabe fürs Auswertungspotenzial. Schliesslich reicht es zwar aus, wenn von insgesamt hundert möglichen Punkten die Hälfte erreicht wird. Da aber manche Kriterien sowieso nicht erfüllt werden können, stehen die Chancen für Novizen schlecht. Insofern ist es mehr als nachvollziehbar, dass etliche junge Regisseur_innen darauf verzichten, ein Fördergesuch für die in der Schweiz eigentlich übliche Filmfinanzierung einzureichen.

Auch für Froschmayer gab es also mindestens drei Handicaps: Erstens verfügte er nicht über den üblichen Werdegang mit dem Besuch einer Filmschule und den daraus resultierenden Kurzfilmen; zweitens war er dadurch auch noch nicht in die Förderstrukturen integriert; drittens wählte er mit seinem reisserischen Kriminalthriller ein Genre, über das die Kulturhüter in den Fördergremien üblicherweise sowohl inhaltlich als auch stilistisch die Nase rümpfen. Froschmayer und Hobi liessen sich durch diese Hürden nicht von ihrem Weg abbringen und setzten, mit dem negativen Bescheid des Schweizer Fernsehens in der Tasche, von Beginn weg auf eine von staatlichen Fördergeldern fast gänzlich unabhängige Filmproduktion. Und gerade weil das Projekt somit anders, jünger und schneller war, konnten die beiden dafür prominente Schauspieler wie Stefan Gubser, Beat Schlatter, Daniel Bill und Isabelle Schmid begeistern. Zudem wurde die Geschichte von den «Rebellen», die auf die traditionelle Filmförderung verzichten, auch von der Presse dankbar aufgegriffen und bescherte der Produktion somit die Aufmerksamkeit, die sie sich auf andere Weise nicht hätten kaufen können.

Die Filmkritiker nahmen Froschmayers Kinodebüt dann auch durchaus wohlwollend auf. In den Besprechungen wurde wiederum vielfach auf die gewagte Produktionsform verwiesen, ansonsten wurden in erster Linie die formalen Vorzüge des Films hervorgehoben. Michael Lang sah ein «spannendes, formal gelungenes Verwirrspiel»⁶, Christian Jungen ein «unterhaltsames Popcorn-Movie»⁷ und Madeleine Hirsiger schwärmte vom gestalterischen

Talent bezüglich formaler Umsetzung, Lichtgestaltung und Führung der Schauspieler_innen.⁸ Als allgemeiner Schwachpunkt wurde vor allem das Drehbuch erwähnt.

Die Strategie von Froschmayer und Hobi schien aufzugehen. Die Aufmerksamkeit hatten sie sich durch ihre unkonventionelle Produktion auf jeden Fall gesichert. Die knapp 30'000 Eintritte, die dann an den Kinokassen gelöst wurden, katapultierten den Thriller zwar nicht gleich in die Kategorie Kassenschlager, doch in der Rangliste der meistbesuchten Schweizer Produktionen von 1999 reichte es hinter *Beresina* (Daniel Schmid, CH/DE/AT 1999), *Meschugge* (Dani Levy, DE/CH/US 1999) und *Une liaison pornographique* (Frédéric Fonteyne, FR/BE/CH/LU 1999) immerhin auf den soliden vierten Platz, und damit wurde *Exklusiv* der mit Abstand erfolgreichste Schweizer Film ohne ausländische Ko-Produktionsbeteiligung. Die Resonanz war vorhanden und auch mehrheitlich positiv. Wer unter diesen Umständen ein solches Resultat erzielt, müsste für eine nächste Produktion mehr Offenheit bei den staatlichen Förderstellen erwarten dürfen. So kann man sich täuschen.

Go West, young man!

2001 realisierte Froschmayer seinen zweiten Kinofilm *L.A. X*. Im August 2000 hatte er die Einladung erhalten, *Exklusiv* im darauffolgenden Jahr am California Institute of Technology und im Rahmen eines Seminars von Walter Deuber an der University of San Diego vorzuführen. Zusammen mit seinem *Exklusiv*-Star Martin Rapold und dem Kameramann Michael Auf der Maur fasste er den Entschluss, im Rahmen dieser Einladung einen Film in den USA zu drehen. So reisten sie dann von Los Angeles durch die Einöde des amerikanischen Südwestens nach Las Vegas. Mit ihren Kameras begleiteten sie dabei einen namenlosen Mann auf einer Reise, die er eigentlich mit seiner Partnerin geplant hatte. Unterwegs greift er immer wieder zum Telefon, um seine Gedanken auf den Anrufbeantworter der Partnerin zu sprechen, und verwickelt die Menschen, denen er begegnet, in kurze oder längere Gespräche. Die improvisierte, an die damals populären Dogma-Filme erinnernde Minimalproduktion konnte dank eines tieferen Budgets ein wenig einfacher finanziert werden, allerdings auch nur mit beschränkter staatlicher Beteiligung. *L.A. X* stiess auf unterschiedliche Begeisterung. Während sich die Kommission Migros Kulturprozent voll hinter das Projekt stellte, wurde es von Stadt und Kanton Zürich sowie vom Bund

abgelehnt. Der Bund sprach lediglich einen Entwicklungsbeitrag, der kaum einem Sechstel des beantragten Beitrags entsprach. Für Froschmayer ein grosses Problem, da sämtliche zugesprochenen Beiträge inklusive der Produktionsbeiträge von Succès Cinéma nur bei Vollfinanzierung ausbezahlt werden. Das Budget wurde deshalb in eine Videoverision und in eine Kinoverision aufgeteilt. Um die Videoverision sicherzustellen, half einerseits teilweise private Unterstützung, andererseits das Entgegenkommen von Migros, den Beitrag prozentual zu teilen. So konnte der Film im April und Mai 2001 in Kalifornien und Nevada gedreht und später in Zürich fertiggestellt werden. Mit dem dritten Rohschnitt, noch ohne komponierte Musik, konnte das fehlende Geld für die Kinoverision dank Unterstützung von Teleclub, PlazaVista, Rialto Film und Migros gefunden werden.

Florian Froschmayer auf dem Set von *L.A. X*

Foto: Michael Auf der Maur





Martin Rapold in *L.A. X* (Florian Froschmayer, CH 2001)

Foto: Florian Froschmayer

Hunziker: 2002 kam dein zweiter Kinofilm. Wie schnell wurde die Produktion auf die Beine gestellt?

Froschmayer: Das hat circa ein halbes Jahr gedauert, von der ersten Idee bis zum Dreh. Wir waren ja auch nur drei Leute, und somit waren die Wege kurz und effektiv.

Zu schnell, um ordentliche Gesuche einzureichen?

Wir hatten ja Geld von Migros Kulturprozent. Auch hier war wieder das Problem, dass ein Film ohne Drehbuch, der voll und ganz impro-

visiert ist, eigentlich im Vorfeld nicht zu kategorisieren ist. Somit war auch für *L.A. X* ein Gesuch beim Bund als «Spielfilm» schon nicht möglich, weil man ein Drehbuch einreichen musste.

*Für Exklusiv war das Marketing schon Konzept der Produktion. Wie sah das bei *L.A. X* aus?*

Da war das anders, weil wir erst gar nicht wussten, ob wir den Film ins Kino bringen können würden. Wir machten erst eine Videoversion und gingen mit dieser nochmals auf Finanzierungssuche, um den Film dann fürs Kino fertigzustellen. Als klar war, dass wir rauskommen, versuchten wir natürlich, obschon der Film eher in die Arthouse-Sparte gehört, ein möglichst gutes Marketing zu machen. Ein Mobilfunkunternehmen finanzierte uns eine doppelseitige Kampagne im Kino-Magazin *Close-Up*. Wir konnten sogar eine CD mit einem Drehbericht beilegen. Bei einem so kleinen Film und mit einer Auflage von 160'000 war das schon eine tolle Sache.

Wieso habt ihr nicht versucht, den Film als «Dogma-Film» zertifizieren zu lassen? Alle Regeln hättet ihr ja nicht befolgen müssen.

Damals dachte man, man muss alle Regeln befolgen. Ich mochte auch diese Dogma-Bewegung überhaupt nicht, weil ich finde, man sollte kreative Menschen nicht in ein Schema drücken. Wir wollten mit einem Stativ drehen, wir wollten an den Farben schrauben, wir wollten den Ton bearbeiten. Wie sich ja später rausstellte, war Dogma auch mehr eine Geldmaschine für die Initiatoren, die sich das Zertifikat teuer haben bezahlen lassen.

*An der Premiere von *L.A. X* im Corso 1 waren mehr Personen anwesend, als sich nachher eine Eintrittskarte für den Film kauften. Hat dich das enttäuscht?*

Ja, klar. In so einen Film steckt man viel Zeit und Arbeit. Ich hätte mir auch gewünscht, dass der Verleiher für seine Investition belohnt würde. Aber so ist das. Erfolg und Misserfolg sagen nicht unbedingt etwas über die Qualität eines Films aus. Wir hatten sicher auch nicht so einen glücklichen Zeitpunkt. Der Film startete im Januar 2002, vier Monate nach den Anschlägen vom 11. September. Die Leute hatten vielleicht keine Lust, einem Mann in einer Lebenskrise durch die USA fahren zu sehen.

Was würdest du rückblickend anders machen? Was gleich?

Ich glaube, ich würde nichts anders machen. Wenn ich etwas mache, mache ich es immer mit hundert Prozent Einsatz und Leidenschaft. Ich versuche die Dinge so gut wie mir in dem Moment möglich zu machen. Klar schaut man dann manchmal zurück und denkt: «Mist, hätten wir doch ...» oder «Cool, das haben wir richtig gemacht». Aber eigentlich sind das für mich immer eher Schlussfolgerungen für zukünftige Projekte. Sowohl auf *Exklusiv* als auch auf *L.A. X* bin ich rückblickend sehr stolz.

Auf der Spur einer Legende

Zwanzig Jahre später wagt sich Froschmayer wieder auf den steinigen Weg der Filmförderung in der Schweiz. *Russi* ist der Titel des Projekts, das er realisieren möchte, eine Biografie über die Schweizer Skilegende Bernhard Russi. Nach zahlreichen Produktionen in Deutschland präsentiert sich die Ausgangslage komplett neu. Zumindest verfügt Froschmayer mittlerweile über den nötigen Lebenslauf, der für ein aussichtsreiches Gesuch ans BAK erwartet wird. Der erste Schritt war schon erfolgreich: Das BAK sprach Ende 2017 über die Selektive Filmförderung für die Drehbuchentwicklung einen Beitrag von 35'000 Franken. So deuten die Zeichen darauf hin, dass für Froschmayer eine versöhnliche Rückkehr in die Schweizer Kinos möglich ist.

Hunziker: Dein Film über die Skilegende Bernhard Russi befindet sich auf der Zielgeraden der Drehbuchentwicklung. Wieso diese Rückkehr in die Schweiz?

Froschmayer: Ich wurde vom Produzenten Ralph S. Dietrich angefragt, ob ich Lust hätte, einen Spielfilm über Bernhard Russi zu machen. Ralph war damals bei *Exklusiv* unser Verleiher und brachte den Film ins Kino. Wir suchen schon lange ein gemeinsames Projekt. Ich fand die Idee und das Thema auf Anhieb toll und habe einfach extrem Lust, diesen Film zu machen.

Was hat sich geändert: die Filmförderung oder deine Einstellung zu ihr?

Ich denke, dass ich mit nun fast dreissig Jahren im Geschäft, meiner Filmografie, meinen Erfahrungen und auch mit dem Projekt *Russi* alle Bedingungen erfülle, die eine Förderung voraussetzt.

Bist du zuversichtlich bezüglich Entwicklung und Realisation dieses Films?

Absolut! Es ist ein fantastisches Projekt, in das jetzt schon grossartige Leute involviert sind. Ich freue mich extrem auf alles, was kommt.

Im Jahr 2001 hast du im Newsmagazin Facts auf die Frage «Was braucht der Schweizer Film am dringendsten?» geantwortet: «Mut, Geduld, Geld. In dieser Reihenfolge.» Siehst du das zwanzig Jahre danach immer noch so?

Ich denke schon, dass sich viel zum Besseren verändert hat. Ich glaube, gerade ganz junge Filmemacher_innen haben es heute einfacher, einzusteigen, weil die Branche ja immer auf der Suche nach dem Neuen, Anderen ist. Mut braucht es immer. Vielleicht würde ich das heute anders sagen und weniger von Mut sprechen, sondern mir wünschen, dass insgesamt weniger Angst vorhanden wäre. Angst blockiert die Kreativität und vor allem die Lockerheit. Filme sollten ohne Angst entstehen, damit sie sich nicht schon in der Entstehung in irgendeiner Form beschneiden.

- 1 Eidg. Departement des Innern (EDI) / Bundesamt für Kultur (BAK), *Die Finanzierung der Schweizer Kinofilmproduktion 2012–2017*, Bern 2018.
- 2 Emil Walter-Busch, *Vielfalt, Qualität und Popularität. Ziele und Ergebnisse der Filmförderungspolitik des Bundes 1995–2005*, St. Gallen 2006.
- 3 Christian Jungen, «Not macht erfinderisch – Schweizer Film auch ohne Bundesgeld», in: *Blick*, 28. November 2000.
- 4 Vinzenz Hediger, «Ein cleverer Dreh», in: *Cash* Nr. 40 (8. Oktober 1999).
- 5 Bundesamt für Kultur (BAK), «Gesuch» (<https://www.bak.admin.ch/bak/de/home/kulturschaffen/film1/filmfoerderung/selektive-filmfoerderung/formulare.html>, zuletzt besucht am 17. 7. 2020)
- 6 Michael Lang, «Der Tod und der Reporter», in: *TR7* Nr. 43 (23. Oktober 1999).
- 7 Christian Jungen, «Ein Schweizer Film fürs breite Publikum», in: *Neue Mittelland Zeitung* (14. Oktober 1999).
- 8 Madeleine Hirsiger, «Und so sieht's der Profi», in: *Blick* (9. Oktober 1999).

CHRISTIAN JUNGEN

DER SCHWEIZER FILM IST HEUTE MUTIGER ALS DIE FILMKRITIK



Dem Schweizer Film fehlt es an Mut! Er ist bieder und bünzlig, rückwärtsgewandt und zeichnet das schönfärberische Bild einer Geranientrögli-Schweiz. So lautete das Narrativ der Filmkritik in den letzten Jahren. Woher ich das weiss? Weil ich selber Filmjournalist war und diese Kritik zum Besten gab. 2011 gewann ich mit einem Essay über die Harmlosigkeit des Schweizer Films sogar den Prix Pathé für Filmpublizistik. Der Titel des Beitrags war «Bitte mehr Mut und Haltung!». Das Faszinierende an dem Beitrag war, dass er in der Schweizer Filmbranche auf breite Zustimmung stiess. Alle waren sich einig: Der Schweizer Film muss mutiger und gefährlicher werden. Auch jene Filmschaffenden, welche die harmlosen Filme schufen. Sie fühlten sich nicht angesprochen.

Dieses Narrativ lebt in der Filmpublizistik weiter. Doch ihm ist in den letzten Jahren die Realität abhandengekommen. Der Schweizer

Film ist nämlich mutiger geworden. Und erfolgreicher. Sue Meures etwa hat mit *Raving Iran* (CH 2016) und *Saudi Runaway* (CH 2020) zwei Dokumentarfilme in repressiven muslimischen Gottesstaaten gedreht. Sie ist das Risiko eingegangen, im Iran verhaftet zu werden oder von Saudi-Arabien sanktioniert zu werden. *Saudi Runaway* lief 2020 am Sundance Film Festival, nach Cannes den zweitwichtigsten Filmfestspielen der Welt, sogar im Wettbewerb und bekam hymnische Kritiken. Regisseur Niklaus Hilber und Produzent Valentin Greutert wiederum hatten den Mut, im Dschungel von Borneo *Bruno Manser* – die Stimme des Regenwaldes über den verschollenen Schweizer Umweltaktivisten zu drehen. Ein Projekt so waghalsig wie *Apocalypse Now* (US 1979) von Francis Ford Coppola. Der Abenteuerfilm, der 2019 das Zurich Film Festival eröffnete, wurde mit über 180'000 Eintritten in den Schweizer Kinos ein Grosserfolg. Auch *Wolkenbruch* (Michael Steiner, CH 2005), *Zwingli* (Stefan Haupt, CH/DE 2019) und *Platzspitzbaby* (Pierre Monnard, CH 2020) waren Hits.

Mit dem Erfolg stieg auch das Selbstvertrauen der Filmschaffenden, die jenen Komplex abstreiften, den meines Erachtens viele der um die Sechzigjährigen haben, die heute an den Schalthebeln der Macht sitzen. Sie wurden in den Achtzigerjahren cinéphil, als das Autorenkino sein Goldenes Zeitalter hinter sich hatte. Diese Generation hat gerade noch die letzten Filme von Fellini und Truffaut gesehen, die den Zenit überschritten hatten. Sie musste mitansehen, wie das Kino während des Siegeszugs des Privatfernsehens Zuschauer einbüsste. Diese Generation hat den Untergangsschmerz verinnerlicht und eine ziemlich pessimistische Sicht auf die siebte Kunst. Den Schweizer Film sehen sie als «zartes Pflänzchen», über das man schützend seine Hand halten muss.

Die jüngeren Generationen von Filmschaffenden wissen nichts von diesen Komplexen und realisieren unbeschwert ihre Projekte. Völlig selbstverständlich bekennen sie, dass sie Erfolg haben wollen. Diese Haltung habe ich auch als Direktor des Zurich Film Festival zu spüren bekommen. Produzent Lukas Hobi von Zodiac Pictures kam mit der klaren Ansage auf mich zu, er wolle, dass Bettina Oberlis *Wanda, mein Wunder* (CH 2020) der Eröffnungsfilm des 16. Zurich Film Festivals werde. Ich war zuerst etwas irritiert über dieses vermeintlich unschweizerische Desiderat. Gleichzeitig fand ich es positiv und erfrischend, dass da einer den Mut hatte, gross zu denken und Grosses zu verlangen. Ambition ist gesund. Und ansteckend. Und mit dem Mut zum Risiko hat sich im Schweizer Film auch der Erfolg eingestellt. Jetzt sind wir gespannt, ob auch die Filmkritik den Mut aufbringt, ihr festgefahrenes Narrativ zumindest auf den Prüfstand zu stellen.

DIE UNENTWEGTEN. WOHER NUR NEHMT IHR EURE UNVER- DROSSENHEIT? EIN GESPRÄCH MIT LUKE GASSER UND ANKA SCHMID

Als Journalistin lerne ich immer wieder (vor allem Schweizer) Filmmachende auch persönlich kennen. Mit einigen wenigen sind im Laufe der Jahre Freundschaften entstanden, aufgrund derer ich mir verbiete, über ihre Filme in Form von Kritiken zu schreiben. Unser Diskurs über den Schweizer Film, die Filmförderung, filmische Ästhetik und das Leben als Künstler aber hat sich über die Jahre weitergesponnen. Ein Gespräch mit Anka Schmid und Luke Gasser über das, wofür ich sie am meisten bewundere: ihren Mut, ein Leben als Künstlerin und Künstler zu führen.

Mut

Genhart: Wenn ich an euch denke, geistert durch meinen Kopf ab und zu das Bild einer Seiltänzerin, eines Seiltänzers. Manchmal spannt sich das Seil vor meinen inneren Augen über einer Zirkusarena. Dann seid ihr mit Seilen gesichert, unter euch ist ein Fallnetz montiert, in der Arena stehen Helfer. Manchmal aber spannt sich das Seil über eine Schlucht in den Bergen. Ihr seid ungesichert, das Seil schwankt,

der Boden unter euch verliert sich. Trotzdem lacht ihr mir zu. Wie definiert ihr Mut?

Schmid: Mut ist, wenn ich etwas anpacke und weiss, dass ich auf Widerstand stosse. Im Künstlerischen bedeutet Mut, sich mit einem aussergewöhnlichen Thema zu beschäftigen oder für die Auseinandersetzung mit einem Thema eine ausgefallene Form zu wählen. Mutige Menschen sind Abenteurer: Wenn man ein neues Projekt startet, bricht man in Neuland auf.

Gasser: Mut verlangt nicht unbedingt Widerstand. Mutig kann auch sein, wer sich kompromisslos auf etwas einlässt, obwohl die Risiken bekannt sind. Wenn ich mich in einem Boot über das Meer wage, weiss ich um mögliche Riesenwellen, segle gleichwohl aber los. Das Gegenteil von Mut ist Angst.

Genhart: Filmmachen gilt in der Schweiz, wo Filmmachende nie wissen, ob, beziehungsweise wie grosse finanzielle Unterstützung sie für ihr nächstes Projekt erhalten, als risikoreicher Beruf. Wieso seid ihr Filmmacher geworden?

Schmid: Vielleicht weil mir niemand gesagt hat, was für ein Risiko das ist, als ich jung war. Mein einziger Wunsch war – wir reden von den Achtzigern, Zürich war in Bewegung –, alles, was mich interessierte, unter einen Hut zu bringen: Musik, Malerei, Theater, Geschichtenerzählen. In der Schweiz konnte man damals noch nicht Film studieren. Aber es entstanden Gruppen wie die Achterfilm-Gruppe und der Videoladen, die sich das Filmhandwerk selber beibrachten. Ich lernte damals die heutige Cutterin Tania Stöcklin kennen. Wir fanden heraus, dass man im Ausland Film studieren kann – in den USA für viel Geld, an der Deutschen Film- und Fernsehakademie Berlin gratis. Ich habe mich in Berlin beworben. Als junge Frau zu entdecken, dass ich mit Filmen Geld verdienen kann, war eine überraschende Erfahrung. Dass das Filmmachen riskant ist, wurde mir erst später klar.

Gasser: So ähnlich geht es wohl den meisten: Man rutscht in jungen Jahren etwa durch sein Umfeld in die Kunst hinein. Am Anfang erscheint alles leicht. Doch man hat Veranlagungen und macht Erfahrungen. Irgendwann ist man nicht mehr so wandelbar wie am Anfang und will es auch nicht mehr sein; dadurch ist man für Fördergremien oft nicht mehr so attraktiv wie ein Newcomer.

Schmid: Heute wissen Junge oft schon sehr früh, dass sie Filmemacher werden wollen.

Gasser: Das ist vielleicht, weil Filmemacher zu sein heute als cool gilt und die Jungen, anders als wir damals, ein Bild davon im Kopf haben. Heute gibt es in der Schweiz Filmschulen und man kann das Filmemachen lernen wie jeden anderen Beruf – dies übrigens, ohne davor das von Anka beschriebene Bedürfnis, Geschichten erzählen zu müssen, entwickelt zu haben.

Genhart: Luke wird in der Presse gern als wilder Innerschweizer mit Hang zum Urchigen apostrophiert, Anka als feministische Experimentalfilmerin wahrgenommen. In der Vorbereitung zu diesem Gespräch ist mir aufgefallen, dass ihr trotz dieser unterschiedlichen Positionen, die ihr in der Schweizer Filmszene abdeckt, viel Gemeinsames habt. Ihr seid beide neugierig, multitalentiert, technisch geschickt, musikalisch und handwerklich begabt. Auch habt ihr ein Flair für Nonkonformisten und Freude am Spiel mit Genres, Formen und Formaten.

Schmid: Das ist mir bei der Sichtung von Lukes Filmen auch aufgefallen: Seine Filme haben wie die meinen oft etwas Utopisches und es geht darin immer wieder darum, aus der Realität auszubrechen. Wir übernehmen beide auch spartenübergreifende Funktionen. Luke ist nicht nur für Buch und Regie verantwortlich, sondern entwirft auch die Kostüme und macht die Musik. Ich übernehme oft auch noch die Animation, früher auch die Musik. Aber ich würde nie einen Film drehen, in dem ich mich wie Luke selber inszeniere. Mir fehlen dazu der Mut und die Lust. Wie bist du Filmemacher geworden, Luke?

Gasser: Ich bin in Lungern aufgewachsen. Wir hatten zu Hause einen einzigen Fernsehsender, nur ein Onkel konnte aufgrund seiner Antennenausrichtung auch ZDF empfangen. Bei ihm sah ich mit neun Jahren meine ersten Karl-May-Filme und auch Serien: *Hondo* (ABC-Network, US 1967), *The High Chaparall* (Xanadu/NBC, US 1971–1972), etwas später *Simon Templar (aka The Saint)*, (ITV, GB 1962–1969). Von da an war ich vom Film angefixt. Ich drehte als Primarschüler auf Super 8 meine ersten Western, machte dann eine Lehre als Bildhauer und besuchte in Luzern die Kunstschule. Als 23-Jähriger sah ich in einem USA-Halbjahr *Heaven's Gate* (Michael Cimino, US 1980). Das haute mich um, danach stand mein

Entschluss fest. Doch damals ohne Digitaltechnik war das Filmmetier unter anderem aus Kostengründen unerreichbar. So frönte ich meiner anderen Leidenschaft und startete meine Musikkarriere. Als mich nach 1999 ein Stimmproblem zu pausieren zwang, realisierte ich den Mittelalterstreifen, den ich schon als Jugendlicher hatte drehen wollen. So entstand *Baschis Vergeltung* (Luke Gasser, CH 2000). Es ist ein Kumpel-Movie, ich spielte eine der fünf Hauptfiguren. Es war ein Abenteuer, mit Erfolg in den Kinos hatten wir nie gerechnet. Für *Fremds Land* (Luke Gasser, CH 2003) dann suchte ich einen Hauptdarsteller, bis mir klar wurde, dass ich die Rolle selbst übernehmen muss, wenn ich eine Geschichte aus Lungern und im originalen Dialekt erzählen will. Auf der Leinwand oder dem Schneidetisch sehe ich übrigens nie mich, sondern stets die Figur.

Schmid: Als Studentin spielte ich auch in Tanias Filmen, hörte später aber auf. Wenn ich heute wie in meiner autobiografischen Doku *Haarig* (Anka Schmid, CH 2017) selber auftrete, sehe ich mich ähnlich wie Luke als filmische Figur. Aber wie führt man Regie, wenn man in einem Film selber die Hauptrolle spielt?

Anka Schmid in ihrem Dokumentarfilm *Haarig* (CH 2017)



Gasser: Meine Regie ist eher sanft. Ich vertraue den Schauspielern. Wenn mir etwas nicht gefällt, bitte ich sie, es anders nochmals zu spielen. Man muss als Regisseur das Gesamtkonzept im Auge behalten. Wenn alle am gleichen Strick ziehen, ist es purer Rock 'n' Roll.

Schmid: Wie kommunizierst du mit der Kamera?

Gasser: Meine Drehbücher sind sehr präzise, sie enthalten Szenenauflösungen und Schnittangaben. So wissen nicht nur die Kamera, sondern auch alle andern beim Lesen schon, was sie auf dem Set erwartet und können sich in die Situation einfühlen. Nicht alle Kameraleute schätzen das. Aber ich bin nie stur, im Gegenteil. Ich bin offen für jeden Vorschlag, nach dem Motto: Die beste Idee gewinnt.

Ermutigung

Genhart: Luke ist auch Musiker und geht fast jedes Jahr auf Tournee, Anka dreht nicht nur Kinofilme, sondern macht auch Bewegtbild-Kunst, die in Museen zu sehen ist. Ihr schreibt beide eure eigenen Drehbücher, produziert teilweise selber und führt Regie. Habt ihr Vorbilder?

Schmid: Ich habe als Kind die Fernsehserie *Salto Mortale* (BRD 1969–1972) gesehen. Darin kommt eine Tiger-Dompteurin vor. Sie hat mir – so wie Pippi Langstrumpf – Mut gemacht, Spezielles zu wagen. Mit 55 wollte ich erfahren, was es wirklich bedeutet, als Frau mit wilden Tieren zu arbeiten, und drehte daher *Wild Women – Gentle Beasts* (Anka Schmid, CH 2018). Ermutigung fand ich in meinem Elternhaus. Wir waren drei Schwestern und bekamen nie zu hören, dies oder das kannst oder darfst du nicht. Später wurden mir Frauen in der Kunst zum Vorbild: die Musikerin Laurie Anderson, die mutterseelenallein auf der Bühne steht, diverse deutsche Filmemacherinnen, die Französin Agnès Varda.

Gasser: Vorbilder hatte ich vor allem musikalische: die Beatles, die Rolling Stones, Bob Dylan, die frühen AC/DC. Sie alle haben keine Akademie besucht, sondern einfach gemacht. Filmisch prägte mich seltsamerweise Werner Herzog. Wahrscheinlich, weil ich mit 16 im Fernsehen fast alle seine Filme sah. Vieles wirkt heute etwas steif, und doch haben sie eine Grandezza, die mich fasziniert. Im Laufe der Jahre entwickelt man seinen eigenen Stil, Vorbilder werden unwichtig. Was nicht heisst, dass man Filme anderer nicht mehr anschaut.



Anka Schmid interessiert multiperspektivisches Erzählen:
Wild Women – Gentle Beasts (CH 2018)

Aber der Blick darauf verändert sich. Man achtet darauf, wie die Filme funktionieren, lässt sich im besten Fall inspirieren. Grundsätzlich ist jeder Künstler gut beraten mit dem Motto: »Kill your idols«.

Schmid: Bei meinen Vorbildern denke ich weniger an ihr Werk als an ihre Haltung: Agnès Varda beeindruckt mich durch die Kompromisslosigkeit, mit der sie bis ins hohe Alter ihren Weg ging. Ermutigend ist auch Resonanz: Zu erfahren, wie die Leute auf meine Filme reagieren. Damit meine ich nicht Eintrittszahlen, sondern Feedback und Dialog.

Gasser: Feedback ist tatsächlich enorm wichtig. Umso mehr, als wir die Auswertung unserer Filme nicht selbst bestimmen. Diese legen Verleih, Kinobetreibende, Festivalrichtungen und die Programmgestalter der Fernsehanstalten fest. Beim Schielen aufs Boxoffice

schneiden speziellere Filme oft schlecht ab. Um das Publikum in Scharen zu locken, müssten wir (*lacht*) Filme mit Schlagerstars und Promis drehen: *A Star Is Born* mit DJ Bobo und Beatrice Egli oder *Rocky* im Schwinger-Milieu.

Übermut

Genhart: Seid ihr schon mit einem Projekt über Grenzen hinausgeschossen?

Gasser: Mir wurde als Kind beigebracht, was ich beginne, auch fertig zu machen. So nehme ich ein Projekt nur in Angriff, wenn ich weiss, dass es machbar ist. Führt man Regie und schreibt selber das Drehbuch, weiss man, wie man etwas inszenieren will, und kennt das Budget. Wenn ich einen Film über den Wiener Kongress drehen möchte, weiss ich, dass es wegen des Etats nicht möglich wäre, den ganzen Kongress zu inszenieren. Also erzähle ich auf Umwegen über eine Seitengeschichte, spare Kosten, kann aber vom Wiener Kongress erzählen. Das habe ich bei *Fremds Land* gemacht: Weil die Kriegsszenerie der ganzen Beresina zu teuer geworden wäre, erzähle ich die Geschichte einer Nachhut.

Schmid: Auch ich habe die Tendenz, in Bezug auf Finanzen vernünftig zu sein. Anfänglich produzierte meine jüngere Schwester Rachel Schmid meine Filme. Wir hatten nichts und mussten im Budget bleiben: 500 Elefanten lagen nie drin. Heute arbeite ich häufig mit der Produzentin Franziska Reck, bin aber trotzdem nicht unverschämt. Für *Die Reise zur Südsee* (Anka Schmid, DE 1986) malte ich Kulissen, statt an realen Orten zu drehen.

Genhart: Ihr sagt, dass ihr euch in eurer Arbeit Unvernunft nicht leisten könnt, habt aber beide schon Situationen erlebt, in denen ihr nicht wusstet, wie ihr ein Projekt weiterbringt. Wie holt ihr euch da raus?

Gasser: Werden wir konkret? Ich kann ein Nein akzeptieren, wenn es faktisch begründet ist. Aber ich werde fuchsteufelswild, wenn es dies nicht ist. Das gilt insbesondere bei Fördereingaben. Wenn man mein Gesuch mit fadenscheinigen Begründungen oder, wie es die Innerschweizer Filmfachgruppe IFFG bei meinem Tell-Film tat, mittels dreister Lügen ablehnt, lege ich mich mit den Gremien an.

Schmid: Ich habe schon Projekte beerdigt. So war ich nach meinem Abschlussfilm *Hinter verschlossenen Türen* (Anka Schmid, CH/DE 1991) überzeugt, weiterhin Spielfilme zu drehen. Meine zwei nächsten Projekte jedoch wurden abgelehnt. Ich sah mich danach gezwungen, bei Filmen anderer mitzuarbeiten und neue Projekte in Angriff zu nehmen. Bei Kämpfen, die sich nicht ums Künstlerische drehen, kapituliere ich aus Selbstschutz.

Gasser: Tatsächlich getrauen sich viele Künstler nicht, sich zu wehren. Das hilft der Branche nicht. Wo kein Kläger, da kein Richter. Darum wehre ich mich und hab das diverse Male auch erfolgreich getan.

Schmid: Das ging aber nur, weil du deine Filme selber produzierst.

Gasser: Ich habe oft nicht Rekurse geschrieben, sondern Verbündete gesucht. Es ging nicht um Ermessensfragen, sondern um Missverständnisse.

Schmid: Du meinst, man muss Lobbying betreiben?

Gasser: Es geht um Konfrontation und um Zivilcourage, Lobbying ist nur das Mittel.

Schmid: Wenn ich dir zuhöre, habe ich den Eindruck, diese Auseinandersetzungen geben dir auch einen Push. Bei mir reicht die Kraft dazu nicht.

Genhart: Vielleicht seid ihr im Temperament verschieden. Auch hast du, Anka, einen Sohn und stehst in seiner Verantwortung. Luke kann zur Not drei Wochen lang Spaghetti essen.

Gasser: Na ja, nur gekämpft habe ich die letzten zwanzig Jahre nicht. Aber anders als andere, die sich dadurch zum Aufgeben gezwungen sehen, will ich mir meinen Weg nicht vorschreiben lassen. Vielleicht muss man das helvetische Modell der Filmförderung hinterfragen, das zulässt, dass sich Gremien in die künstlerische Belange einmischen.

Schmid: Wenn wir kulturpolitisch diskutieren wollen, sollten wir unterschiedliche Modelle gegeneinander abwägen: das Intendantenmodell gegen das Kommissionsmodell. Auch sollten wir zwischen Kommerz und Kunst unterscheiden. Sicher kann man nicht alles fördern, ebenso wenig darf man die Kulturförderung abschaffen. Aber man könnte einen Grundlohn auszahlen und alles andere diskutieren.

Gasser: Wir brauchen klare Regeln und Checklisten. Wenn eine Projekteingabe alle Punkte erfüllt, sollte die Förderung automatisch funktionieren. Ein gewisses Mass an Verlässlichkeit und Kontinuität würde dem Schweizer Film nicht schaden.

Unmut

Genhart: Daniel Schmid hat einst gesagt: Filmkritiken lese man am besten nicht, wenn doch, solle man das im Bewusstsein tun, dass man darauf nicht reagiert. Ärgert ihr euch manchmal?

Schmid: Am häufigsten ärgere ich mich über mich selber. Wenn ich etwas nicht wagte und nach einem Dreh denke, ich hätte noch weiter gehen können. Mich über andere zu ärgern, versuche ich zu vermeiden. Schlimmer als Ärger finde ich Trauer und Schmerz.

Gasser: Trauer kann man verarbeiten, Schmerz geht vorbei. Ärger aber ist oft fremdbestimmt und lässt sich nicht einfach beiseiteschieben. Vielleicht müsste man für das, was du beschreibst, einen anderen Begriff verwenden: Wenn das Fernsehen in einem Film eine dir wichtige Szene herausschneidet, hat man ein anderes Gefühl, als wenn man bedauert, etwas nicht getan zu haben.

Unerschrockenheit

Genhart: Man sagt, mit Tieren und Kindern zu arbeiten sei teuer. Gleichwohl tauchen in Lukes Filmen regelmässig Pferde auf. Anka hat mit Tigern und Bären gefilmt, arbeitet immer wieder mit Kindern und sucht aktuell eine schwarze Katze für ihren nächsten Film. Auch habt ihr beide schon in Indianerreservaten gedreht. Woher nehmt ihr eure Unerschrockenheit, Dinge zu tun, von denen die ganze Welt behauptet, dass sie schwierig sind?

Gasser: Pferde sind besondere Tiere. Man muss ihre Gewohnheiten kennen und ihr Wesen auch bei hektischen Dreharbeiten respektieren.

Schmid: Unerschrockenheit hat nicht nur mit Mutproben und galoppierenden Pferden zu tun. Als junge Frau entschied ich mich, den Hopi-Indianern meine Stimme zu geben. Ich steckte mitten in der Ausbildung, hatte eine Beziehung, zog für vier Monate ins Reservat

und blieb schliesslich ein Jahr. Das ist meine Art der Unerschrockenheit. Unerschrocken heisst auch, mich als Dokumentarfilmerin vier Jahre lang Teenage-Müttern an die Fersen zu heften, ohne dass ich weiss, wie sie sich entwickeln. Das verlangt bedingungslose Hingabe: Ich muss allzeit bereit sein loszufahren und zu filmen – etwa wenn ein Kind zur Welt kommt. Dies auf die Gefahr hin, in dieser Zeit meine Freunde zu enttäuschen.

Gasser: Was du beschreibst, könnte man auch mit Beherztheit, Hingabe, Determination umschreiben. Unerschrockenheit hat aber auch etwas Situatives: Man agiert unerschrocken. Unerschrockenheit ist zudem abzugrenzen von Wagemut und Unvernunft. Unerschrocken ist jemand, der keine Angst hat und nicht zögert, etwa wenn es auf dem Set schwierige Entscheidungen zu fällen gibt. Regieführen ist vergleichbar mit Bergsteigen: Es fliesst Adrenalin, und die Bewältigung der Herausforderung vermittelt ein Gefühl der Selbstsicherheit.

Luke Gasser spielt in seinem Film *Fremds Land* (CH 2003) selber die Hauptrolle



Schmid: Ich mag den Zustand des intensiven Wachseins, wenn man Regie führt. Körper und Geist sind so nahe zusammen wie sonst nie. Ich höre und sehe genauer. Permanent kann man dieses Level aber nicht halten.

Genhart: Was treibt euch an, diese Herausforderung immer wieder zu suchen?

Gasser: Wahrscheinlich die Herkunft und die eigene Biografie: Man ist von Geburt an neugierig und mutig. Der Verlauf von Leben und Karriere entscheidet, ob man diesen Mut behält oder irgendwann in eine Krise rutscht.

Schmid: Das ist der Punkt, an dem Ermutigung wichtig ist. Feedback – und die Tatsache, dass jemand an mich glaubt. Wichtig ist zudem, dass sich immer wieder Neugierde und Lust auf ein neues Projekt einstellen, und dass diese stärker sind als der Frust einer Niederlage.

Gasser: Die Kunst, in der Balance zu bleiben, ist enorm wichtig. Man muss als Künstler ertragen, infrage gestellt zu werden, braucht aber auch die Fähigkeit, aus der eigenen Arbeit ein gesundes Selbstbewusstsein zu entwickeln. Dabei ist das persönliche Umfeld wichtig. Als Filmemacher arbeite ich allein und gleichwohl mit anderen zusammen. Von meinen Mitarbeitern erwarte ich, dass sie mir sagen, wie sie meine Arbeit finden.

Schmid: Es soll in der Arbeit aber auch mal etwas misslingen dürfen.

Gasser: Unbedingt. Es geht ja nicht um Leben und Tod. Darum sage ich mir in solchen Momenten immer: Es ist ja nur ein Film. Tatsächlich ist ein grandios gescheiterter Film oft besser als ein langweiliger.

Schmid: Ich glaube, zum künstlerischen Schaffen gehört neben der Leidenschaft auch das Leiden.

Gasser: Die ganze Palette der Gefühle. Wichtig ist, dass man diese auf die Kunst zu übertragen versteht.

Schmid: Das ist manchmal aber schwierig. Als Künstlerin muss ich Gefühle an mich heranlassen und zugleich als Regisseurin alle Gefühle wegschieben und knallharte Entscheidungen fällen.

Gasser: Das geht, solange nicht die eigene Betroffenheit mitschwingt. Aus Liebeskummer kann man ein Gedicht schreiben, ein Bild malen oder einen Song komponieren. Aber man kann unmöglich einen Film drehen. Ein Film nimmt viel Zeit und viele Ressourcen in Anspruch. Dafür reicht ein Moment persönlicher Betroffenheit nicht aus.

Schmid: Da würde ich widersprechen: Die Hopis haben gesagt, sie brauchen einen Film, der ihnen eine Stimme verleiht.

Gasser: Du widersprichst mir nicht, sondern bestätigst meine These. Die Hopis waren die Betroffenen, du ihre Stimme.

Schmid: Aber eine biografische Betroffenheit muss doch möglich sein!

Genhart: Ich bin mir nicht sicher: Als Regisseurin agiert man immer auf einer auktorial-reflektierten Ebene. Selbst wenn ein Film ein Tagebuch ist.

Heldenmut

Genhart: Luke erzählt in Spielfilmen fast immer Geschichten über herausragende Figuren eines Volkes. Anka porträtiert durchs Band mutige Menschen: Teenager, die Mütter werden, Dompteurinnen, die mit Wildtieren arbeiten, Künstlerinnen. Mögt ihr Heldengeschichten?

Gasser: Laut Joseph Campbell ist beim Storytelling – nicht nur im Film, sondern auch im Märchen und im Roman – die Heldenreise die gängigste Form. Eine Erzählung ist fast immer eine Reise, in deren Zentrum eine herausragende Figur steht, egal ob sie scheitert oder Erfolg hat.

Schmid: Da zeigt sich in Lukes und meinem Schaffen ein grosser Unterschied. Luke erzählt Heldengeschichten, ich erzähle fast immer mehrere Geschichten gleichzeitig. Das war bereits bei meinem ersten langen Spielfilm *Hinter verschlossenen Türen* so, in dem ich ein Berliner Wohnhaus ins Zentrum stelle und die Geschichten seiner verschiedenen Bewohner erzähle. Die Filmwissenschaftlerin Margrit Tröhler hat diesen Film in ihrem Buch «Offene Welten ohne Helden»¹ als Beispiel für multiperspektivisches Erzählen analysiert. In anderem Zusammenhang habe ich erfahren, dass das eine typische Art weiblichen Erzählens ist.



Luke Gasser erzählt meist Heldengeschichten:
Anuk II – Der Feuerberg (CH 2014)

Gasser: Ich weiss nicht, ob das Wie des Erzählens davon abhängt, ob man ein Mann oder eine Frau ist, oder ob es nicht vielmehr mit den Unterschieden von fiktiven und dokumentarischen Formen zu tun hat. Wenn ich eine fiktive Geschichte erzähle, hefte ich mich an eine Figur. In einem Dokumentarfilm aber beobachte ich und setze mich mit einem Thema auseinander.

Schmid: Aber man kann auch in einem Spielfilm mehrere Geschichten erzählen: parallel, ineinander überlaufend, wie in *Short Cuts* (Robert Altman, US 1993), oder nacheinander, wie in *Blind Date*

(diverse, CH 1998). Allerdings bekam ich bei Absagen verschiedentlich zu hören, ich solle doch bitte eine Geschichte erzählen, mit deren Held das Publikum sich identifizieren kann.

Gasser: Dann erzählen also – bis auf wenige Ausnahmen wie Kathryn Bigelow, die in meinen Augen «Männerfilme» dreht – Männer und Frauen unterschiedlich?

Schmid: Ich denke, ja. Dein *The Making of Jesus Christ* (Luke Gasser, CH 2013) ist ja ein Dokumentarfilm und gleichwohl eine Heldenmär.

Gasser: Die Geschichte um Jesus von Nazareth ist keine Mär! Zudem ist *The Making of Jesus Christ* formal besonders, weil der Film deziert meine subjektive Interpretation der Ereignisse von damals deklariert. Nur deswegen trete ich selber auf und spreche die Texte selber.

Schmid: Das erinnert mich an Werner Herzogs Film über den Skispringer und Steinmetz Walter Steiner (*Die grosse Ekstase des Bildschnitzers Steiner*, Werner Herzog, DE 1974). Da steht Herzog auch immer im Bild.

Der sogenannte Schweizer Film

Genhart: Was erzählt ihr mir zum Stichwort Schweizer Film?

Schmid: Ich habe während der zehn Jahre, die ich in Berlin und den USA lebte, die Schweiz von aussen betrachtet. In dieser Zeit bin ich immer voller Freude an die Solothurner Filmtage gefahren. Was ich damals nie wahrnahm, ist der inländisch gern zitierte «Röstigraben». Mit meinem Corona-Kurzfilm *Corona Surreal* (Anka Schmid, CH 2020) hat es mich nun aber in einen Westschweizer Filmblock verschlagen, und ich muss feststellen: Deutschschweiz und Westschweiz sind unterschiedlich, »den Schweizer Film« als solches gibt es nicht. Es gibt vielmehr viele unterschiedliche Filmschaffende und Herangehensweisen.

Gasser (lacht): Dass es den Röstigraben gibt, weiss ich seit der RS. Deutschschweizer und Westschweizer haben unterschiedliche Mentalitäten. Man merkt bei Schweizer Filmen oft, dass sie diversen Gremien vorgelegt wurden. Einiges schmeckt am Ende durchschnittlich wie Heineken und McDonald's.

Schmid: Schaust du diese Filme?

Gasser: Zum Teil. Aber das Schweizer Kino der Siebziger- und Achtzigerjahre ist spannender und innovativer. Das liegt vielleicht daran, dass man heute Drehbücher für Kommissionen in Hochdeutsch einreichen muss – und dann zu hören bekommt, die Dialoge seien nicht lebensnah.

Schmid: Hat man das Problem in der Westschweiz auch?

Genhart: Keine Ahnung. Vielleicht liegt die Problematik darin, dass Schweizerdeutsch offiziell keine Schriftlichkeit kennt.

Gasser: Kann sein. Es ist auch schwierig, weil man nicht weiss, was das Publikum versteht und wie es sich verhält. Wir überlegen uns derzeit, den teilweise in urchigem Urschweizer Dialekt gedrehten Tell-Film in der Schweiz mit deutschen Untertiteln zu zeigen.

Genhart: Ihr arbeitet derzeit beide an Projekten für die «Sternstunde». Anka an einem Film über den Wandel der Darstellung von Hund und Katze in der bildenden Kunst. Luke an einem Film, der unter anderem in Irland spielt. Woher nehmt ihr die stets aufs Neue überraschenden Ideen für eure Projekte?

Gasser: Ich arbeite an einem dokumentarischen Spielfilm, der die Geschichte der irischen Missionare Gallus und Columban erzählt, die zu Beginn des 7. Jahrhunderts in die Inner- und Ostschweiz kamen. Ein spannendes und wenig dokumentiertes Stück Geschichte – spannend insbesondere auch, weil diese keltischen Mönche im Druiden-Outfit interessante Zeitgenossen waren. Woher die Ideen kommen, kann ich nicht konkret sagen. Sie kommen. Sie schwirren in der Luft. Aber es geht immer um Bilder. Ich sehe oft in meinen Gedanken Bilder vor mir, die mich abholen und inspirieren. Und ein Thema mit bestimmen.

Schmid: Die Ideen nehme ich nicht irgendwoher, sie kommen auf mich zu. Manchmal sanft, manchmal überfallen sie mich, manchmal umschleichen sie mich während Monaten und Jahren. Sie wachsen heran aus Themen, die mich beschäftigen, seien diese inhaltlich-narrativer oder künstlerisch-formaler Art. Von den verschiedenen Ideen, die ich mit mir herumtrage, drängt sich immer wieder eine in den Vordergrund, sodass mir klar wird, dies ist mein nächster Film, für den ich die nächsten Jahre kämpfen werde.

1 Margrit Tröhler, Offene Welten ohne Helden: Plurale Figurenkonstellationen im Film, Marburg 2007 (Zürcher Filmstudien 15).

KINO, MUT UND POLITIK IN DER SCHWEIZ IM ZEITALTER DER XENOPHOBIE

Una volta una signora, un'impiegata, si è fermata e mi ha detto in francese: «Bonjour, vous avez beaucoup de courage.» Si stava sviluppando un clima xenofobo e chiamarsi Libreria italiana allora non era così normale.

Interview (2012) mit Lisetta Rodoni-Cavedon, Inhaberin der Libreria italiana Zürichs und Kommunistin

Die Ausarbeitung dieses Artikels begann am 7. Juni 2020, genau fünfzig Jahre nach der Abstimmung über die Volksinitiative gegen die «Überfremdung», die als «Schwarzenbach-Initiative» in die Geschichte einging¹. Diese rief das (männliche) Schweizer Volk dazu auf, die Anzahl Personen im Land ohne Schweizer Pass durch Massenausweisungen stark zu reduzieren. Diese Initiative, die trotz ihrer knappen Ablehnung bei älteren Migranten und Migrantinnen bis heute tiefe Spuren hinterlassen hat, war der Höhepunkt des fremdenfeindlichen Klimas, das sich vor allem seit Anfang der Sechzigerjahre in der Schweiz entwickelt hatte.²

Die Fremdenfeindlichkeit rief bei den Migrant_innen jedoch auch politische Reaktionen hervor. Die Italiener_innen in der Schweiz, welche die grösste Gruppe unter den ausländischen Minderheiten darstellten, konnten damals eine beispiellose soziale und politische Gegenoffensive organisieren. An vorderster Front gegen die Xenophobie und die Diskriminierung stand die *Federazione delle colonie libere italiane in Svizzera* (FCLIS) – die Vereinigung verschiedener *Colonie libere italiane*, die einige antifaschistische Flüchtlinge 1943 gegründet hatten.³ Diese Vereinigung befasste sich nicht nur mit italienischer Politik, sondern auch mit Bildung und Kultur, um der Migrant_innenbewegung Kraft zu geben. Teil davon war das Kino.

Die *cineclub* der FCLIS sind ein wichtiges Kapitel der Schweizer Filmkultur und ein Beispiel migrantischer Selbstermächtigung in der Schweiz nach dem Zweiten Weltkrieg. Zwischen den Sechziger- und Achtzigerjahren wurden im ganzen Land mehr als zwanzig Filmklubs gegründet, die nicht nur die Möglichkeit boten, Filme zu sehen, sondern auch einen Raum für kulturelle und politische Bildung für italienische Migrant_innen darstellten.

Angesichts der polizeilichen Repression, der Fremdenfeindlichkeit, des diskriminierenden Arbeitsgesetzes, der schwierigen sozialen Inklusion⁴ und vor allem des Mangels an Ressourcen und Strukturen ist die Geschichte der *cineclub* der FCLIS ein aussergewöhnliches Beispiel für Zivilcourage und kulturellen Mut, aber auch ein wichtiges Kapitel der Geschichte der Filmklubbewegung in der Schweiz.

In meinem Aufsatz werde ich erstens die Entstehung dieser Institutionen und ihr transnationales Vorgehen beschreiben. Zweitens rekonstruiere ich einige Aspekte der filmischen Erfahrung in diesen Kontexten. Zuletzt werde ich die Rolle von Filippo Maria De Sanctis, einem Pädagogen und Filmkritiker, skizzieren, der in Bezug auf die Entwicklung der Filmklubs, die Ausbildung ihrer *animatori* (Filmmoderator_innen) und nicht zuletzt die Theorie über das migrantische Publikum eine entscheidende Rolle spielte.

Transnationale Filmkultur

Im Zürcher Stadtarchiv sind die Akten des Kriminal-Kommissariats III aufbewahrt – der politischen Polizei, die bis 1989, als der sogenannte «Fichenskandal» die Schweiz erschütterte, die Aktivitäten von Tausenden Menschen ausspionierte. Unter den bespitzelten Personen findet man mehrere italienische Migrant_innen, die in linken Verbänden oder Parteien aktiv waren.⁵ Eine der Figuren, die von

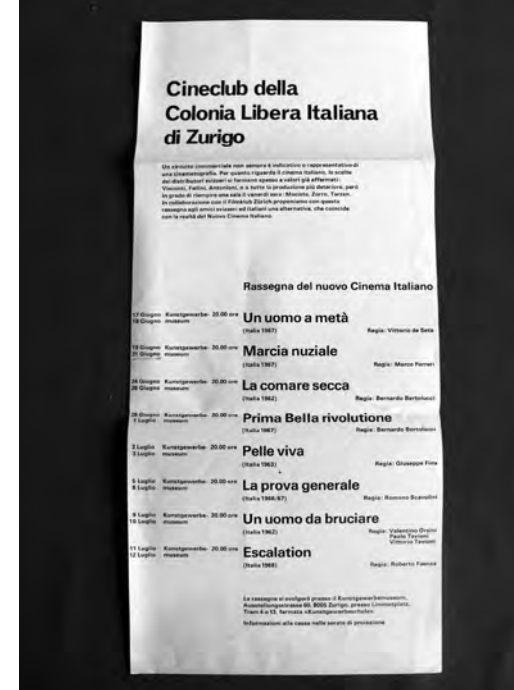
der politischen Polizei in Zürich am stärksten ins Visier genommen wurde, war Leonardo Zanier, ein geschätzter Dichter und wichtiger Anführer der italienischen Migrationsgemeinschaft in der Schweiz nach dem Zweiten Weltkrieg.⁶

Zanier, der 1970 das Ausbildungsinstituts ECAP Schweiz gründete, war in der zweiten Hälfte der Sechzigerjahre für die pädagogischen und kulturellen Aktivitäten der FCLIS verantwortlich. Unter den vielen Aktionen und Projekten, an denen er teilnahm und die in seiner Akte festgehalten wurden, gibt es auch einige, die mit der Organisation der *cineclub* zu tun haben. In seinem Dossier findet man auch zwei Berichte, welche die Beziehung zwischen den *Colonie libere italiane* und der Vereinigung Schweizer Filmklubs (FSCC) belegen. In einem Treffen am 7. September 1969 wurde Zanier von drei anderen Führer_innen der *Colonie libere italiane* begleitet. Folgendes steht im Bericht:

Zweck dieser Besprechung war eine Vertiefung der Beziehungen zwischen den Filmklubs der FSCC und der CLI. Die Filmclubs strebten ferner die ordentliche Mitgliedschaft in der FSCC sowie eine persönliche Vertretung in deren Vorstand an. Als Vorstandmitglieder wurde Alfredo POLLITZER vorgeschlagen.⁷

Im Polizeibericht beigefügten Protokoll der Sitzung vom 7. September 1969 liest man, innerhalb der FSCC gebe es 16 Filmklubs und weitere wollten beitreten.⁸ In diesem Dokument beschwerten sich die Militanten der *Colonie libere italiane* über den Mangel an Zusammenarbeit zwischen der FSCC und den *cineclub*. Die einzige wichtige Ausnahme ist Zürich, wo der Filmklub Zürich und der lokale *cineclub*, mit der Unterstützung der FSCC, einen Zyklus über neue italienische Filme im Kunstgewerbemuseum organisierten.

An der FSCC-Vorstandssitzung vom 25. Oktober 1969 wird Pollitzer in den Vorstand gewählt, ausserdem treten sechs neue *cineclub* der FSCC bei. Von da an sind alle 22 *cineclub* ordentliche Mitglieder der Vereinigung. Damit werden die *cineclub* zahlenmässig zu einem wichtigen Teil der FSCC. Tatsächlich gab es damals 51 Schweizer Clubs, und mit dem Beitritt der 22 italienischen Clubs stieg die Zahl der FSCC-Mitglieder um mehr als vierzig Prozent. Dies geschieht zu einer Zeit, in der der Verband über eine finanzielle Krise seiner Mitglieder klagt und für die Zukunft «die Auflösung verschiedener Klubs»⁹ ankündigt. Der Beitrag der italienischen Migrant_innen scheint den FSCC daher mit neuem Leben zu erfüllen. In den folgenden Jahren steigt die Zahl der *cineclub* weiter, und 1970



Der Filmzyklus im Kunstgewerbemuseum über das neue italienische Kino.

wird sogar ein Filmarchiv gegründet, das später nach Alfredo Pollitzer benannt wird.¹⁰

Die Voraussetzungen für diesen Erfolg sind klar: Die *Colonie libere italiane* konnten ein Bedürfnis nach Kultur und insbesondere nach Filmen innerhalb der italienischen Arbeiterbewegung in der Schweiz befriedigen. Sie waren aber auch in der Lage, grenzüberschreitend zu operieren und die Ressourcen, Kompetenzen und Unterstützung von schweizerischen sowie italienischen Organisationen zu nutzen.

Seit der offiziellen Gründung des ersten Filmklubs der *Colonie libere italiane* im Februar 1967 erlebten die *cineclub* eine aussergewöhnliche und rasche Entwicklung. Vor diesem Datum hatte die FCLIS aber schon jahrelang mit einer Reihe von italienischen Organisationen zusammengearbeitet, die sich für die Förderung der Kultur innerhalb der Arbeiterbewegung engagierten. Diese Arbeit bereitet den Boden für die *cineclub* vor. Wie Morena La Barba (2003) zeigt, bestand schon Anfang der Sechzigerjahre in der FCLIS die Absicht, auch auf kultureller Ebene zu agieren. Die berufliche und sprachliche Ausbildung der Migrant_innen hatte absolute Priorität, aber nach und nach wurde das Bedürfnis stärker, das Spektrum der

kulturellen Aktivitäten zu erweitern. Auch dank dem Engagement von Leonardo Zanier, damals Kulturverantwortlicher der FCLIS, trat die Vereinigung in Dialog mit wichtigen italienischen Institutionen und Persönlichkeiten, welche die Verstärkung der *cineclub* ermöglichten.¹¹ Insbesondere die *Società umanitaria*, die *Associazione ricreativa e culturale italiana* (ARCI) und die *Federazione italiana dei circoli di cinema* (FICC) unterstützten die Filmaktivitäten der FCLIS, indem sie ihre Kompetenzen und Ressourcen zur Verfügung stellten und der Organisation 1966 und 1967 bei der Durchführung der ersten Kurse für die Filmmoderatoren_innen zunächst in Italien und dann auch in der Schweiz halfen.¹²

Zürichs *colonia* spielte eine Vorreiterrolle bei der Organisation von Filmaktivitäten. Ziel dieser *colonia* war es, dem Migrantepublikum eine Alternative zu den Kinosälen der Stadt zu bieten. In verschiedenen Dokumenten und in einigen Artikeln der offiziellen Zeitung der *Colonie libere italiane*, der *Emigrazione italiana*, wird das bisherige Angebot an Filmen für die italienische Immigrant_innen scharf kritisiert.¹³

Nach einigen Vorführungen von Filmklassikern wurde im Dezember 1967 in Zusammenarbeit mit der FSCC und der FICC ein Filmzyklus organisiert. Die Kuratoren programmierten fünf Filme über das Thema Migration, unter anderen den Fernsehdokumentarfilm *Gente del Sud* (Bruno Soldini, CH 1966) und *Siamo italiani* (Alexander Seiler/June Kovach/Robert Gnant, CH 1964), das grundlegende Werk des «nouveau cinéma suisse». Aus den Akten von Leonardo Zanier erfahren wir, dass *Siamo italiani* in Anwesenheit des Regisseurs Alexander J. Seiler gezeigt wurde:

Am 3., 4. und 5.12.67 veranstaltete der «CINECLUB» der CLI-Zürich Filmvorführungen im Casa d'Italia und im Volkshaus in Zürich. Am 4.12.67 wurde im Volkshaus Zürich der Film «Siamo italiani» des Schweizer Regisseurs Alexander Seiler gezeigt; der von Z. gefragt wurde, warum er bei der Herstellung des Films sich nicht an die CLI gewandt habe, um deren Tätigkeit darzustellen. Diese habe ihm jedoch lediglich einen Unterhaltungsabend bieten können, von welchem auch Szenen im Film enthalten seien.¹⁴

Die italienische Migration wird eines der wichtigsten Motive für die *cineclub* sein. Im Katalog des Pollitzer-Filmarchivs finden sich verschiedene Titel zum Thema wie der Klassiker *Il cammino della Speranza* (Pietro Germi, I 1950) oder der weniger bekannte *Trevico-Torino. Viaggio nel Fiat-Nam* (Ettore Scola, I 1972). Unter den Filmen

im Katalog beschäftigen sich viele mit der so genannten «questione meridionale», das heisst mit dem seit Langem bestehenden Problem der Rückständigkeit Südtaliens. Unter den Titeln finden sich auch zeitgenössische Schweizer Filme, welche die Lebensbedingungen der Italiener_innen in der Schweiz behandeln: *Braccia sì, uomini no* (Peter Ammann/René Burri, CH 1970), der Kampagne für die Schwarzenbach-Initiative gewidmet; *Cerchiamo per subito operai offriamo ...* (Villi Hermann, CH 1974), ein Dokumentarfilm über Grenzarbeiter im Tessin; *Il treno rosso* (Peter Ammann, CH 1974), das Porträt einer Gruppe italienischer Emigranten, die zur Abstimmung in die Schweiz zurückkehren; und die Filme von Alvaro Bizzarri, dem in Biel tätigen italienischen Arbeiterregisseur, der einige von *Colonie libere italiane* produzierte Filme drehen wird.¹⁵

Um die Diskussionen nach den gezeigten Filmen zu moderieren, wurde Ende der Sechzigerjahre oft Filippo Maria De Sanctis, der damalige Präsident der FICC, eingeladen. De Sanctis hatte die ersten Etappen der Entwicklung der *cineclub* von der Gründung des ersten Filmklubs an verfolgt und grundlegende Hilfe geleistet. Er war nicht nur Dozent, sondern auch Vermittler zwischen den Organisatoren_innen der *cineclub* und einigen Institutionen und Verleihern in Italien. Leonardo Zanier blieb monatelang in Briefkontakt mit De Sanctis; er nutzte geschickt seine Erfahrung, seine Beziehungen und politische Unterstützung, um die Konsolidierung der *cineclub* zu beschleunigen.¹⁶ Die enge Zusammenarbeit mit De Sanctis, auf die ich noch zurückkommen werde, half ihm sehr und verstärkte die Beziehung zwischen den *cineclub* und der FICC, der wichtigsten Filmklubvereinigung Italiens. Die *cineclub* konnten so in wenigen Jahren Teil zweier grosser nationaler Filmklubvereinigungen werden und das kulturelle Leben vieler italienischen Migrant_innen während der Siebzigerjahre prägen.

Fragmente diasporischer Kinoerfahrungen

Die *cineclub* entstanden und entwickelten sich in einer Zeit, als die Institutionen der alternativen Filmkultur in Italien tiefgreifende Veränderungen durchliefen. Das goldene Zeitalter der Filmklubs der Fünfzigerjahre war längst zu Ende.¹⁷ Das folgende Jahrzehnt war für die Filmklubs von Krisen geprägt und von einem Überdenken der kulturellen, ästhetischen und politischen Orientierungen. Doch in den Sechzigern wuchsen die Mitgliedschaften der Filmklubs weiter, die Praxis der Diskussion nach dem Film weitete sich erheblich aus,

und darüber hinaus wurden die Grundlagen für die Zusammenarbeit zwischen Verbänden und Vereinigungen gelegt, die nicht ausschliesslich für die Verbreitung der Filmkultur zuständig waren.¹⁸

In der Schweiz nehmen die *cineclub* einige Elemente der filmwissenschaftlichen Grundausbildung auf, die für die italienischen Filmklubs der ersten Jahre nach dem Zweiten Weltkrieg typisch waren, aber sie konzentrieren sich vor allem auf das Moment der Diskussion und die kulturelle und politische Bildung des Publikums. Die Priorität der *cineclub* ist genau die Bildung des Publikums und seines Bewusstseins – ein Publikum, das als Klasse gedacht wird, während die Filme und die Autor_innen an zweiter Stelle stehen.¹⁹ Mit dieser Eigenschaft stehen die *cineclub* in perfekter Übereinstimmung mit der FICC.²⁰ In verschiedenen Artikeln der Aktivist_innen der *cineclub* wird die Wichtigkeit der Diskussion nach dem Film als ein Moment der «Selbsterziehung, die neue Beziehungen zwischen einzelnen Personen schafft und die Gruppe bereichert» betont; die Diskussion selbst wird, in emphatischen Tönen, zu einer Gelegenheit erklärt, «die Filme zu analysieren, ihren Mechanismus zu demontieren, und wenn nötig, die Missverständnisse zu zerstören, mit denen man versucht, die Zuschauer zu betrügen».²¹

Der *animatore* ist der Vermittler zwischen dem Film und dem Publikum, er garantiert das Einbeziehen jedes Zuschauers und jeder Zuschauerin in die Diskussion. Einer der Filmmoderatoren war Bruno Cannellotto aus Friaul. Cannellotto war nach dem Tod seines Vaters gezwungen, sein Studium zu unterbrechen. Dank der Unterstützung einiger in die Schweiz ausgewanderten Verwandten zog er nach Zürich um, wo er im Bausektor Arbeit fand. In der Schweiz kam er sofort in Kontakt mit dem illegalen *Partito comunista italiano* (PCI) und danach mit den *Colonie libere italiane*. Cannellotto gehörte zu den Aktivist_innen, welche die Aktivitäten des *cineclub* in Zürich ins Leben riefen.²² Er trug auch dazu bei, *cineclub* in anderen Städten der Schweiz zu etablieren.²³ Cannellotto nahm an Ausbildungskursen der *Colonie libere italiane* für die Filmmoderator_innen teil, hauptsächlich aus einem politischen Bedürfnis heraus, obwohl in ihm nach und nach eine Leidenschaft für das Kino wuchs.²⁴ Er selbst erklärt, was die Hauptaufgaben des Filmmoderators waren:

Zunächst war es wichtig, alle Anwesenden zum Sprechen zu bringen, denn normalerweise ergriffen nur diejenigen das Wort, die es eher gewohnt waren, öffentlich zu sprechen. Dies geschah bereits in den colonie, und es geschah bereits in der Partei und in der Gewerkschaft.

*Zweitens war es wichtig, dann am Ende zu verstehen, ob wir in der Lage waren, keine einstimmige Schlussfolgerung zu ziehen, sondern zu sehen, ob die Interpretationen das kulturelle Gepäck derer, die an der Diskussion teilgenommen hatten, bereichert hatten.*²⁵

Cannellotto ergänzt zudem etwas Bedeutendes: «Wir hatten eine Art Autonomie, eine eigene Sensibilität als Italiener im Ausland, die einen italienischen Film sahen über typisch italienische Ereignisse, aber in einem Kontext, der sich sehr von dem unterschied, was Italien war».²⁶ Die Filme wurden durch den Filter eines migrantischen Blicks bewertet, eines transnationalen Bewusstseins, das die Organisator_innen der *cineclub* unter dem Publikum weiter steigern wollten.

Bild aus dem Videointerview mit Bruno Cannellotto im Punto de encuentro, dem historischen Treffpunkt spanischer und italienischer Migrant_innen.



Ein weiterer Zeuge der *cineclub* ist Aldo De Santis,²⁷ der Ende der Sechzigerjahre mit den *Colonie libere italiane* in Kontakt kam und Anfang der Siebzigerjahre als Kulturverantwortlicher für die FCLIS tätig war. Er erinnert sich an die grosse Beteiligung des Publikums, das während der Filmvorführungen sehr diszipliniert war und grosses Interesse an der Diskussion im Anschluss an den Film zeigte. Für ihn waren die *cineclub* eine Alternative zum italienischen Fernsehen, das erst einige Jahre später in die Schweiz kam.²⁸

De Santis betont die unterschiedliche soziale Zusammensetzung des Publikums der *cineclub*: Unter den Zuschauer_innen befanden sich auch Vorarbeiter, also spezialisierte Techniker, die Anfang der Fünfzigerjahre in die Schweiz gekommen waren, eine Arbeiterelite mit gewerkschaftlicher Erfahrung im Rücken. Vor allem aus dieser Elite, so De Santis, seien die *animatori* und *animatrici* für die *cineclub* gekommen.

Unter den Personen, die für die Filmmoderation verantwortlich waren, war Giovanna Bracchi-Agelli, zusammen mit ihrem Mann Tullio, sehr aktiv. Sie war eine der vielen Frauen, die zuvorderst in der *Colonie libere italiane* tätig waren.²⁹ Von Beruf Modistin, später Mitarbeiterin des Erwachsenenbildungsinstituts ECAP, erinnert sich Giovanna Bracchi-Agelli in ihren Memoiren, wie ihre politische Ausbildung durch die Erfahrung des *cineclub* verlief:

Tullio und ich trafen die colonie dank einer Nachricht von Guido Zenari im Radio; er sprach über eine von der CLI von Zürich organisierte Reihe von italienischen Filmen; es war Mitte 1968 [...]. Nach den Filmvorführungen trafen wir uns wieder im Restaurant Limmathaus, wo wir die Gelegenheit hatten, über die Probleme der Filme, die wir gesehen hatten, zu diskutieren und unsere Reaktionen zu vergleichen [...]. Aus den von allen geäusserten Positionen verstanden wir, dass wir uns «in guter Gesellschaft» befanden, und so begannen wir sofort unsere Bildung bei den CLI [...]. Wir verfolgten regelmässig die Vorführungen, die der Filmklub organisierte, fast immer in verrauchten Restauranträumen! Ich erinnere mich jedoch daran, dass die Möglichkeit, an den Tischen zu sitzen und etwas Flüssiges vor sich zu haben, es sehr leicht machte, «das Wort zu ergreifen».³⁰

Die Debatten nach dem Film dienten dem Paar in diesem Fall dazu, die Ideen der Gruppe kennen zu lernen und den *Colonie libere italiane* näherzukommen. Der Filmklub fungierte in diesem Fall nicht nur als politisch-pädagogischer Ort, sondern auch als ein Mittel zur Rekrutierung und Stärkung des Zugehörigkeitsgefühls seiner Mitglieder.

Die Bewegung und die Theorie

Filippo Maria De Sanctis (1926–1989) war der Ausbilder der meisten Filmmoderator_innen der *cineclub*. De Sanctis, eine von den Filmhistorikern fast vergessene Figur, spielte in den Sechziger- und Siebzigerjahren in mehreren Bereichen eine grundlegende Rolle: Er war Professor für Erziehungswissenschaft an der Universität Florenz, angesehener Filmkritiker und Experte für Erwachsenenbildung. Die Synthese seiner Kompetenzen findet sich in seiner pädagogischen Arbeit über das Publikum des Kinos und anderer Massenmedien.

De Sanctis engagierte sich auch in der Filmklubbewegung: Jahrelang bekleidete er die Position des Präsidenten der FICC. Diese Erfahrung erlaubte es ihm, mit dem Filmpublikum direkt in Kontakt zu treten und seine theoretischen und methodischen Werkzeuge zu verfeinern. 1962, als er noch Sekretär des FICC war, veröffentlichte er *Il cinema come strumento di cultura*, ein Handbuch, das sich an die Organisatoren von Filmklubs richtete und unter den Migrant_innen in der Schweiz weite Verbreitung fand.³¹ De Sanctis' anspruchsvolles Werk, eine Bilanz seiner Aktivität in den Filmklubs, ist jedoch *Il pubblico come autore. L'analisi del film nelle discussioni di gruppo* («Das Publikum als Autor. Filmanalyse durch Gruppendiskussionen»), ein Essay – halb kultiviertes Handbuch, halb wissenschaftliche Arbeit –, der einige interessante theoretische Überlegungen zum Kinopublikum enthält.³² Dieser Essay ist von der marxistischen Weltanschauung seines Autors geprägt, zeigt aber auch breitere theoretische Interessen auf, die von der Filmwissenschaft bis zur Semiotik reichen und wichtige Bezüge zur ästhetischen Philosophie John Deweys aufweisen. De Sanctis' theoretische Orientierung, die unter anderen von Deweys *Art as Experience* (1934) beeinflusst ist, fokussiert auf die individuelle, kollektive und intersubjektive Erfahrung des Filmpublikums und nicht auf die strukturalistischen Analysen des filmischen Textes. Laut De Sanctis ist die Rezeption des Filmpublikums ein kreatives Prozess.³³

De Sanctis' Kontakte zu den *Colonie libere italiane* begannen gegen Ende 1966 und blieben einige Jahre lang auf regelmässiger Basis bestehen. Sein Verweis auf seine Erfahrungen in der Schweiz ist einer der wenigen Hinweise auf konkrete Situationen, die im Buch enthalten sind.³⁴ In Zürich konnte De Sanctis mit einem Publikum arbeiten, das fast ausschliesslich aus der Arbeiterklasse stammte und sich in einem feindseligen sozialen und kulturellen Kontext befand. Darüber hinaus hatte er hier mit einer Gruppe zu tun, die traditionell als passiv betrachtet wurde. Die Frage der Passivität

des Publikums steht im Fokus seines Buchs. Für De Sanctis ist «die passive Orientierung, die dem Publikum zugeschrieben wird»,³⁵ in der Tat grundlegend. Der *animatore* müsse dafür sorgen, dass die Teilnehmer_innen an der Analyse eines Films «eine antagonistische (Antwort) auf die (audiovisuelle Macht) entwickeln können».³⁶ All dies sind Überlegungen, die wir, anders formuliert, in den Zeugnissen von Bruno Cannellotto, Aldo De Santis und Angela Bracchi-Agelli gefunden haben.

Die Beziehung zwischen den *cineclub* und Filippo Maria De Sanctis war gegenseitig. Einerseits war der Beitrag des Intellektuellen entscheidend für die Entwicklung einer emanzipatorischen Bewegung, deren Ziel die kulturelle und politische Ausbildung von unten war; andererseits stellten die *cineclub* ein wichtiges empirisches Feld dar für die jahrelangen Studien, die Arbeit und die politischen Aktivitäten eines zu Unrecht vergessenen Intellektuellen.

Die *cineclub* markieren eine aussergewöhnliche Episode der Selbstbestimmung der Arbeiterklasse im kulturellen Bereich. Innerhalb der Bewegung italienischer Migrant_innen, in einem schwierigen, geschlossenen, fremdenfeindlichen Kontext, gelang es diesen mutigen Frauen und Männern – durch die materielle, professionelle und politische Unterstützung einiger italienischer und schweizerischer Persönlichkeiten und Institutionen –, ein grundlegendes Kapitel der Geschichte der Schweizer Filmkultur zu schreiben.

- 1 Der vorliegende Artikel präsentiert einen Teil der Ergebnisse einer vom Schweizerischen Nationalfonds (2015–2018) finanzierten Forschung (Early and Advanced Postdoc Mobility); vgl. Mattia Lento, «Libertà è partecipazione. I cineclub dell'emigrazione italiana in Svizzera come spazi politici e pedagogici», in: *Cinema e storia VII* (2018), S. 173–190. Weitere Untersuchungen wurden 2019 und 2020 im Rahmen eines Radioprojekts durchgeführt, das von der Schweizerischen Stiftung für Radio und Kultur SRKS/FSRC, ECAP Schweiz und der Stiftung Unia finanziert wurde. Danke an Andreas Rieger für seine Kommentare.
- 2 Vgl. Angelo Maiolino, *Als die Italiener noch Tschinggen waren: Der Widerstand gegen die Schwarzenbach-Initiative*, Zürich 2011.
- 3 Toni Ricciardi, *Associazionismo ed emigrazione. Storia delle Colonie Libere e degli Italiani in Svizzera*, Rom 2013, S. 3 ff.
- 4 Vgl. Ernst Haller (Hg.), *Das Jahrhundert der Italiener in der Schweiz*, Zürich 2003.
- 5 Untersuchungskommission Politische Polizei des Gemeinderates von Zürich, *Staatsschutz der Stadt Zürich*, Zürich 1991, S. 132 ff.
- 6 Zur Biografie Leonardo Zaniers vgl. Paolo Barcella/Valerio Furneri, *Una vita migrante. Leonardo Zanier, sindacalista e poeta (1935–2017)*, Rom 2020.

- 7 «Bericht der Stadtpolizei Zürich an die Schweizerische Bundesanwaltschaft, 14. April 1970» in: Stadtarchiv Zürich, Schachtel Registratur 2 (1964–1990) – (O)983-38 Kunst, Film und Kultur. Die drei Vertreter_innen der FCLIS sind Alfredo Pollitzer, Angela Bracchi-Agelli und deren Mann Tullio.
- 8 «Zur Zeit sind 5–10 weitere Filmklubs CLI im Entstehen begriffen und werden gelegentlich um Aufnahme in die FSCC ersuchen», in: «Protokoll der Besprechung CLI–FSCC vom 7. September 1969», Stadtarchiv Zürich, Schachtel Registratur 2 (1964–1990) – (O)983-38 Kunst, Film und Kultur.
- 9 «Protokoll zur Vorstandsitzung vom 25. Oktober 1969», in: Stadtarchiv Zürich, Schachtel Registratur 2 (1964–1990) – (O)983-38 Kunst, Film und Kultur.
- 10 Alfredo Pollitzer verstarb vorzeitig durch einen Unfall in einem ETH-Physiklabor. Die Cineteca Pollitzer ist heute in der Cinématheque Suisse aufbewahrt.
- 11 Zur Beziehung zwischen Transnationalismus und Leonardo Zanier vgl. Paolo Barcella, «Note sul transnazionalismo di Leonardo Zanier. Migrazioni, sindacato, poesia», in Michele Colucci/Enrico Pugliese/Matteo Sanfilippo (Hg.), *Personalità e istituzioni nella grande emigrazione italiana degli anni 1950–1980*, Viterbo 2019, S. 42 ff.
- 12 Morena La Barba, «Les ciné-clubs de la Federazione delle Colonie libere italiane in Svizzera: naissance d'un mouvement culturel dans la Suisse des années 1960», in: Morena La Barba/Sandro Cattacin/Christian Stohr/Michel Oris (Hg.), *La migration italienne dans la suisse d'après-guerre*, Lausanne 2003, S. 197 ff.
- 13 Vgl. Lento (wie Anm. 1).
- 14 Leonardo Zanier, «Fiches», in: Ernst Halter (Hg.), *Das Jahrhundert der Italiener in der Schweiz*, Zürich 2003, S. 130.
- 15 Ab 1970 produzierten die CLI einige Filme von Alvaro Bizzarri, CLI-Aktivist und *animatore* eines CLI-Filmklubs in Biel. Fünf Filme von ihm sind auch auf einer DVD erhältlich, die den Titel *Accolti a braccia chiuse. Lavoratori immigrati in Svizzera negli anni 70: Lo sguardo di Alvaro Bizzarri* trägt.
- 16 Unsere Forschungen fanden insbesondere im Fondo Filippo Maria De Sanctis, der gleichnamigen Bibliothek von Ceccano, in der Provinz Frosinone, statt.
- 17 Virgilio Tosi, *Quando il cinema era un circolo. La stagione d'oro dei cineclub (1945–1956)*, Rom 1999.
- 18 Gianpiero Brunetta, *Storia del cinema italiano. Dal miracolo economico agli anni Novanta*, Rom 1993, S. 52; vgl. auch Sandro Zambetti, «L'affermazione del cineclubismo», in: Gianni Canova (Hg.), *Storia del cinema italiano. 1965–1969, vol. XI*, Venedig/Mailand 2002, S. 446 ff.
- 19 Das von De Sanctis theorisierte Publikum stammt aus der Arbeiterklasse.
- 20 Callisto Cosulich, *La storia dell'associazionismo cinematografico*, Rom [o. J.], S. 21. (<http://www.uicc.it/download/parte1as.pdf>, zuletzt besucht am 20. 8. 2017).
- 21 Div. Autoren, «Emigrazione italiana» 20. Januar 1969, und jetzt in: div. Autoren (Hg.), *I cineclub degli emigrati in Svizzera. Dispensa. Commissione Culturale FCLIS-Cineteca Alfredo Pollitzer*, Zürich 1973, S. 9.
- 22 Bruno Cannellotto wurde von Mattia Lento und Manuela Ruggeri im März 2013 im Punto de encuentro in Zürich interviewt.
- 23 «Andavamo con il proiettore, per proiettare dei film lì, quando c'erano le assemblee della Colonia, prima o dopo l'assemblea, si proiettava il film, si discuteva, sempre con l'intento poi di far nascere una struttura»; vgl. Anm. 22.
- 24 «Io ero stato per un periodo responsabile della commissione culturale, cioè era tutto dire, uno che non aveva fatto scuole, cioè, immaginavamo un tipo di cultura molto operistica, molto legata alle problematiche del lavoro, della difesa degli interessi, delle donne, cioè l'orientamento era soprattutto quello, poi le necessità di capire più del cinema sono nate più tardi»; vgl. Anm. 22.

- 25 «Innanzitutto, era importante far parlare tutti quelli che erano presenti [...] perché di solito arrivavano a parlare soltanto [...] quelli che più erano abituati a parlare in pubblico [...] succedeva già nelle Colonie, succedeva già nel partito, succedeva già nel sindacato [...] e poi vedere alla fine di riuscire, non a dare una conclusione unanime, ma a vedere se le interpretazioni avevano arricchito il bagaglio di chi aveva partecipato alla discussione»; vgl. Anm. 22.
- 26 «Avevamo una specie di autonomia, una sensibilità nostra, di italiani all'estero che guardavano un film italiano, di avvenimenti tipicamente italiani, però in un contesto che era molto diverso da quello che era l'Italia»; Vgl. Anm. 22.
- 27 Aldo De Santis (1941), Vermesser, in der Schweiz seit 1964, arbeitete als Techniker im Bausektor. Er wurde im August 2017 per Telefongespräch interviewt.
- 28 Wie De Santis sagte: «[I]l dibattito era più interessante del film stesso». Italienisches Fernsehen konnte damals nicht in der Schweiz nicht empfangen werden. Dennoch produzierte das italienische staatliche Fernsehen (RAI) in Zusammenarbeit mit dem Schweizer Fernsehen eine Sendung für die Italiener_innen in der Schweiz; vgl. Matilde Gaggini Fontana, *Un'ora per voi. Storia di una TV senza frontiere (1964–1989)*, Bellinzona 2009.
- 29 Zum Engagement der Frauen in den CLI vgl. Sarah Baumann, ... und es kamen auch Frauen. *Engagement italienischer Migrantinnen in Politik und Gesellschaft der Nachkriegsschweiz*, Zürich 2014.
- 30 Angela Bracchi-Agelli, «Chi ha fatto trenta, può fare anche trentuno», in: div. Autoren (Hg.) *Passaporti, prego! Ricordi e testimonianze di emigrati italiani*, Zürich 1985, S. 107. «Tullio ed io abbiamo incontrato le Colonie in seguito ad una informazione fatta da Guido Zenari alla radio; parlava di una rassegna di film italiani, organizzata appunto dalla C.L.I. di Zurigo; si era in pieno sessant'otto [...]. Dopo le proiezioni ci si rivedeva al ristorante Limmathaus dove c'era la possibilità di discutere delle problematiche contenute nei film visti e confrontare le relative nostre reazioni [...] Dalle posizioni prese da ciascuno capimmo di «essere in buona compagnia» e così iniziammo subito il nostro apprendistato nelle C.L.I [...]. Seguimmo regolarmente le proiezioni che il Cineclub organizzava, quasi sempre in salette fumose di ristoranti! Ricordo però che, la possibilità di trovarci seduti ai tavoli con qualche cosa di liquido davanti, facilitava moltissimo nel «prendere parola».
- 31 Filippo Maria De Sanctis, *Il cinema come strumento di cultura*, Rom 1962.
- 32 Filippo Maria De Sanctis, *Il pubblico come autore. L'analisi del film nelle discussioni di gruppo*, La Nuova Italia, Florenz 1970, S. 199–204.
- 33 De Sanctis (wie Anm. 32), S. 180.
- 34 De Sanctis (wie Anm. 32), S. 232 und 301.
- 35 De Sanctis (wie Anm. 32), S. 40, «ribaltare [...] l'abusato senso passivo attribuito al termine di pubblico».
- 36 De Sanctis (wie Anm. 32), S. 136.

BON COURAGE – MUT HAT SYSTEM



Mut gehört zweifellos zu den Hauptzutaten von gutem Kino. Wenn aber Mut zum Massstab für das Filmschaffen eines ganzen Landes wird, drohen Missverständnisse. Zunächst, weil es viele verschiedene Arten von Mut gibt. Zentral sind mutige Kreative, die über das Gängige hinausdenken und etablierte Codes, Erwartungen oder Konventionen herausfordern. Doch damit dies auf die Leinwand gelangt, bedarf es der Courage im gesamten Produktionsapparat, braucht es Mut als System. Man denke nur an die Blütezeit des Schweizer Films Ende der Sechziger- und Anfang der Siebzigerjahre, als eine Welle neuer Autoren (von Alain Tanner über Michel Soutter und Fredi M. Murer bis Claude Goretta) eine Ästhetik einbrachte, die mit der Vergangenheit brach und die Konnotationen und Horizonte des Schweizer Films veränderte. So sehr, dass ich mir kaum einen

mutigeren Autor denken kann als Daniel Schmid: eine so bündnerische und gleichzeitig so kosmopolitische Persönlichkeit, in der Lage, für jedes neue Werk die Kraft einer neuen Herausforderung zu finden, von seinem *Zwischensaison* (CH/FR/DE 1972) über den italienischen Belcanto in *Bacio di Tosca* (CH 1984) bis zum japanischen Tanz in *Das geschriebene Gesicht* (CH/JP 1995). Schmid's dialektischer Wille, im Dialog mit dem anderen zu stehen, sollte jedes mutige Unterfangen antreiben. Und er bildet ein Vermächtnis.

Eine neue Generation von Schweizer Filmschaffenden greift es gerade auf und aktualisiert es für die Gegenwart. Nach der erneuten Blüte des Autorenfilms in den Nullerjahren, mit Regisseur_innen wie Ursula Meier, Lionel Baier, Georges Schwizgebel oder Thomas Imbach, nehmen sich junge Autor_innen wie Basil da Cunha, Maryam Goormaghtigh, Klaudia Reynicke, Antoine Russbach, Cyril Schäublin, Raphaël Dubach und Mateo Ybarra, Maya Kosa und Sergio da Costa oder die Zwillingbrüder Ramon und Silvan Zürcher formale Freiheiten, weit entfernt von dem etwas verstaubten Bild, das die Schweizer_innen von ihrem Filmschaffen zu haben scheinen.

Wer im Übrigen die Debatten über den Mut des Schweizer Films wie ich als «Fremde» verfolgt, schätzt, wie tiefgründig Fragen des Respekts und Dialogs zwischen den Minderheiten gestellt werden. Die Schweiz ist ein rätselhaftes Land, und ich finde gerade die Minderheitenfrage vielsagend. Im Herzen Europas, eingebettet in dominante Kulturräume, befragt man sich fortwährend selber, entwickelt die Definition seiner selbst stetig weiter. Aus dieser andauernden Ergründung der nationalen Identität erwächst eine starke dialektische Tradition. Denn eine abschliessende Klärung wird es nie geben.

Mut ist, sich für den Beruf des Filmemachens zu entscheiden. Während das Drehbuchschreiben, die Dreharbeiten und die Fertigstellung eines Films unterstützt werden können, gibt es keine Hilfe für die grösste aller Herausforderungen: das Verlangen, für seinen Stoff wach zu halten, seine Vorstellung in immer neue persönliche und kollektive Zusammenhänge einzupassen, innere und äussere Einflüsse aus- oder einzublenden. Die Lust, eine Geschichte zu erzählen, muss oft lange beschützt und aufrechterhalten, das Projekt während zwei bis sieben Jahren begleitet werden. Und nicht selten gibt es keine Garantie, dass es der Film ins Kino schafft. Darum braucht es sehr viel Mut, eine Form zu wählen, die ein System herausfordert oder einer drohenden Formatierung trotzt. Den Mut, das Vertrauen in seine Geschichte hochzuhalten: Es ist ein Vertrauen, das sich auch aus der reichen und mutigen Filmgeschichte der Schweiz nähren kann.

CHRIGU – WIE DIE KAMERA MENSCH- LICH WIRD

Tod und Sterben sind im Film allgegenwärtig. Dokumentationen, die das Lebensende ins Zentrum ihrer Erzählungen rücken, erzwingen eine Auseinandersetzung mit dem Unwiederbringlichen im Kontext realer Biografien und Ereignisse. Das macht seitens der Filmemacher ein Eindringen in einen sehr privaten Bereich der mit dem Tod Konfrontierten unabdingbar. Letzteren wird im Kontext des Endlichen umso mehr ein hohes Mass an Toleranz gegenüber der Kamera als zusätzlicher Teilnehmerin in der Bewältigung des Sterbens abverlangt. Es erfordert folglich Mut, sich in diesem Prozess filmen zu lassen, aber auch Mut, sich als Filmender dem auszusetzen. Die Dokumentation *Chrigu* (Jan Gassmann/Christian Ziörjen, CH 2007) erweist sich diesbezüglich als Sonderfall. Christian «Chrigu» Ziörjen ist Initiator und Objekt seines eigenen Filmprojekts: ein junger Mann Anfang zwanzig, der mit der Diagnose Ewing-Sarkom, einer schweren Ausprägung von Krebs, konfrontiert wird. Er, der sich dem Medium Film verschrieben hat, tut dies, indem er den Kampf gegen die Krankheit aufnimmt. Er übernimmt die Regie, platziert die Kamera, dirigiert den Bildausschnitt, skizziert die Form der Darstellung. Als die Unheilbarkeit der Diagnose

nicht mehr verleugnet werden kann und er als «geschlossene Akte» gilt, führt er das Projekt weiter. Das Publikum observiert einen Sterbenden, der sein Schicksal mit der Kamera ausdiskutiert. Er ist ein Erzähler seiner selbst, der sich gleichwohl gegen die Inszenierung des Abzubildenden wehrt und damit auch einen hohen Grad an Wahrhaftigkeit im Umgang mit seinem bevorstehenden Ende verlangt. Mit voranschreitender Krankheit wird aus dem sich Erzählenden ein Erzählter: Er holt seinen guten Freund Jan Gassmann mit ins Boot, der die Kamera übernimmt und das Projekt nach Ziörjens Tod vollendet.

Unweigerlich stellt sich die Frage, was einen Menschen antreibt, sein Sterben filmisch festzuhalten. Die Vermutung liegt nahe, dass die Kamera hier mehr ist als blosses Aufnahmeinstrument. Sie erscheint als Ausweg im Bewältigungsprozess, als Möglichkeit, die Krankheit und die damit zusammenhängenden Fragen mit sich und anderen zu debattieren. Damit entfernt sie sich von ihrem rein maschinellen Impetus. Als visuelle Übermittlerin von Innenansichten lädt sie das Publikum zur Teilhabe an diesem Prozess ein.

Konfrontation und Wertediskussion

Dokumentarfilme, die Tod und Sterben ins Blickfeld rücken, definieren die Gattung nicht neu, weder in der Anwendung der Stilmittel noch in der Bewältigung der Produktionsbedingungen, also etwa dem genannten Vordringen in Bereiche des Privaten. Faktoren wie die Vergegenwärtigung von Vergänglichkeit und persönliche Betroffenheit heben diese Auseinandersetzung aber auf eine höhere Stufe. Das gilt für das im Film wahrgenommene Personenensemble genauso wie für die Filmproduzierenden und das Publikum. Der Bezug zu einer fremden Biografie kann aufgrund des Konsens von gleichartigen Erfahrungen hergestellt werden.

Jenseits von gesellschaftlichen Anklagen oder der Evaluierung relevanter Ereignisse greifen Dokumentationen über das Sterben existenzielle Frage auf. All das bietet eine breite Basis für Empathie und Identifikation. Der Grad der Emotionalisierung ist besonders hoch, wenn aufgrund von Krankheit oder anderen Ereignissen das Ende der Existenz verfrüht verhandelt werden muss. Zeit wird zum feindlichen Element, gipfelt nicht selten in der Frage des «Wie lange noch?», weshalb Ängste über das Sterben, verpasste Chancen und die Fragen der Hinterlassenschaft Einzug in viele Werke finden. Dokumentarfilme forcieren vor diesem Hintergrund einen

Abgleich von Werten, ein Hinterfragen von Einstellungen, speziell, wenn sie den Wert des Lebens dem Tod gegenüberstellen und mit Diskussionen über Selbstbestimmtheit oder die Würde des Sterbens ergänzen.

Die Biografie des Einzelnen nimmt dabei im Regelfall einen hohen Stellenwert ein. Die Lebensgeschichte dient der Aufschlüsselung von Handlungen und als Veranschaulichung der Motive im Umgang mit dem Sterben. Das geschieht mitunter konfrontativ und schmerzvoll, etwa wenn ein Mensch die Wahl des Zeitpunkts seines Ablebens selbst gewaltsam in die Hand nimmt, wie beispielsweise in *Benis letzte Fahrt* (Stascha Baader, CH 2000), einem Film über den Selbstmord eines Jugendlichen. Leerstellen sind unausweichlich, Unsicherheiten in der Rezeption und Aufarbeitung zwangsläufig, weil die Spurensuche nur anhand von Indizien, Zeitzeugen, persönlichen Notizen vollzogen werden und kaum ein vollständiges Bild der Beweggründe zeichnen kann. Häufig findet der Wertediskurs im Kontext des Sterbens aber zu Lebzeiten einer Person und dann nicht selten in der Gegenüberstellung unterschiedlicher Positionen statt. Im wahrsten Sinne des Wortes streitbar geht dies in *Das Leben vor dem Tod* (Gregor Frei, CH 2018) vonstatten. In einem begrenzten Figurenensemble prallen die Ansichten über die Selbstbestimmtheit des Sterbens und die Möglichkeit, aktiv auf dieses einzuwirken, hart aufeinander.

Abschied prägt naturgemäss das Wesen vieler Dokumentationen und bezieht damit das Begleitpersonal in die Darstellung ein. Der Schmerz und der Zwang loszulassen sind dann wesentlicher Teil der Auseinandersetzung. Die Kamera wird zur Teilhaberin der Trauerarbeit. Meist – aber nicht zwangsläufig – rückt das verwandtschaftliche und freundschaftliche Umfeld in den Fokus. In *Being there* (*Da sein*, Thomas Lüchinger, CH 2016) begleitet das Publikum Menschen, die als Sterbebegleiter in verschiedenen Kulturen den Tod zum Teil ihres Lebens gemacht haben. Diese Dokumentation steht repräsentativ für die in solchen Werken häufig erkennbare Suche nach Möglichkeiten, oder vielmehr dem Angebot von Möglichkeiten, mit dem Tod zurechtzukommen. Das geschieht mitunter wie im genannten Fall sehr meditativ.

Auch *Chrigu* bedient sich solcher Stimmungsmomente und beruft sich dazu auf einige zuvor im zwangsläufig unvollständigen Überblick genannte Elemente. Ergänzt durch eine phasenweise symbolhafte Bildsprache, auf die ausführlicher einzugehen sein wird, wählt er damit einen eher behutsamen Zugang zum Thema Tod und Sterben.



Videotagebuch der eigenen Chemotherapie: Mit Kanonen auf Krebse (Christian Ziörjen, CH 2005)

Zurück zum Anfang

Der Anfang ist das Ende: *Chrigu* beginnt mit einer Fahrt auf einem Fluss in Indien. Gelassen strebt der Bug des Bootes der Sonne entgegen. Unterbrochen werden die Aufnahmen von nach oben gleitenden Porträtfotos Ziörjens. Eine Bilderstrecke gleich einem Lebensresümee: «Feuerwehrmann, Pilot, Lastwagenfahrer. Später bin ich zum Idealist geworden und bin aufs Ganze gegangen.» Christian Ziörjen formuliert im Off seine Berufswünsche in verschiedenen Stadien seines Lebens, konterkariert sie durch den Idealisten. Aus seiner Stimme ist das Leben bereits weitgehend entwichen. Wer wollte ich sein? Wer bin ich geworden? Wie bin ich dazu geworden?

Unausgesprochene Fragen, die dennoch präsent sind und in vereinfachter Form Grundpfeiler von Identität bilden.¹ Als jener Idealist bricht Ziörjen das auf Existenzsicherung ausgerichtete Wirtschaftsstudium ab und bewirbt sich an der Hochschule für Gestaltung und Kunst in Zürich im Studiengang Film. Mit Erfolg, obgleich er das Studium aufgrund seiner Erkrankung nicht mehr antreten wird. Dennoch verwirklicht er die halbstündige Dokumentation *Mit Kanonen auf Krebse* (CH 2005), der sich *Chrigu* immer wieder bedient. In dieser dokumentiert er in chronologischer Form die letzten Schritte der Chemotherapie bis zur scheinbaren Genesung.

In seiner Anfangssequenz lässt *Chrigu* allerdings keinen Zweifel daran, dass es sich um das Porträt eines Verstorbenen handelt. Die Aufnahmen aus Indien, sie bilden eine Klammer des Films, sind visuelle Übersetzungen der Wünsche Ziörjens: «Ich habe [...] die Vorstellung, dass meine Asche in ein Gewässer gestreut wird, das nach Osten fliesst.» Folgerichtig kehrt die Dokumentation zum Schluss noch einmal zu jenem Fluss zurück. Der Kreis schliesst sich. Das hat etwas Spirituelles, vermittelt eine melancholische Gelassenheit, ein Mit-sich-im-Reinen-Sein, das trotz aller im Film ausgetragenen Diskussionen das Gezeigte und dessen Rezeption prägt. Verweise auf den Hinduismus, wo das unsterbliche Element Wasser die Seelen zum Ort des ewigen Lebens transportiert, sind offensichtlich.²

Der Film schlüsselt sich in verschiedene Erzählebenen auf. Mal wird der Betrachter Sequenzen gewahr, in denen Ziörjen sich und sein Umfeld mit der Kamera ins Visier nimmt. Lange Einstellungen der Selbstbeobachtungen wechseln sich dann ab mit in die Kamera gesprochenen Kommentaren, die Innenansichten des sich selbst Porträtierenden offenbaren. Diese führt er weiter, als er das Filmen einem anderen, Jan Gassmann, überlässt. Ein Diskurs in drei chronologisch angeordneten Etappen. Zu Beginn ist es die Therapie als Kampf gegen den Krebs, im zweiten Abschnitt nach einer visuellen Zäsur, eine Auflehnung gegen das verfrühte Ende, die schliesslich fliessend in eine Akzeptanz des Schicksals, ein «ja, ich habe aufgegeben», verbunden mit der Aussage «grundsätzlich sage ich immer noch Ja zum Leben» mündet. Zeitsprünge und Rückblenden brechen regelmässig die Chronologie des Sterbens auf. Szenen einer gut gelaunten Reisegruppe werden eingestreut, ihr Ziel zuerst noch nicht sichtbar. Erst später wird deutlich, dass es sich um Ziörjens engste Verwandte und Freunde handelt, die sich aufmachen, die Asche dem Fluss zu übergeben. Dazwischen Archivaufnahmen von Ziörjens Indienreise gemeinsam mit Jan Gassmann

und Partyszenen eines Lebens im jugendlichen Rausch. Bilder, die noch nicht so weit entfernt sind vom Eintreten der Krankheit und die nebenbei das Feindliche der Zeit verinnerlichen. Jene Erinnerungen halten erste Hinweise auf die Bedeutung von Film bereit. Sie geben Einblicke in Ziörjens erste filmische Gehversuche bei der VideoGang, einem schweizerischen Filmkollektiv, bei dem Jugendliche Filme und Reportagen unter Aufsicht von medienerfahrenem Personal zur Ausstrahlung im Schweizer Privatfernsehen produzieren. Sie offenbaren parallel dazu die Verbindung zu Jan Gassmann, den er in dem Filmkollektiv kennenlernt und mit dem er in der Folgezeit *Imagine* (CH 2002) realisiert. Schlussendlich legen sie nahe, warum es Gassmann sein wird, dem Ziörjen die Kontrolle über sein letztes Projekt und dessen Vollendung übergibt.

Film als Identitätsarbeit

Im Kontext der Rollendefinition einer Person darf individuelle Identität verstanden werden als Ordnungskategorie, die eine Abgrenzung zum anderen ermöglicht. Diese Abgrenzung spielt sich im Spannungsfeld des Austauschs mit dem sozialen Umfeld, der Erarbeitung einer Biografie und dem Abgleich von Erwartungen – den eigenen wie auch denen des Umfelds – ab. Im vorliegenden Fall kommt in diesem Prozess der Identitätskonstruktion der Kamera eine besondere Bedeutung zu.

Sie ist als Rekorderin und Informationsträgerin wesentlicher Bestandteil von Ziörjens Selbsterzählung. Sie definiert aber auch als Symbol und Stellvertreterin des Filmemachens ihn in seiner Rolle als Filmemacher. Die Kamera auf ihren Status als reines Aufnahmeinstrument zu reduzieren, greift deshalb zu kurz. Dem Betrachter hilft sie als Bildgeberin und Vermittlerin bei der Einordnung der Persönlichkeit Christian Ziörjens. Sie bietet so die Möglichkeit, die Motive aus der Beschreibung der Person heraus sichtbar zu machen. Ziörjen dient die Kamera derweil als Stabilisatorin in einem durch die Krankheit ins Wanken geratenen Lebenskonzept, als Definition dessen, was er ist.

Das geschieht eben auch über die Selbsterzählung und legitimiert Verweise auf die narrative Identität. Laut dem Sozialpsychologen Heiner Keupp darf narrative Identität beispielsweise verstanden werden als Einheit des Lebens einer Person mittels der Artikulation von Geschichten.³ Die dem zugrunde liegende narrative Psychologie versteht in diesem Zusammenhang die Erzählung als

strukturierendes Element, über das Personen ihr Verhältnis zu sich und zu den Mitmenschen der physischen Umwelt organisieren.⁴ «Selbsterzählungen sollen Antworten formulieren auf die Frage «Wer bin ich?» und «Warum bin ich so, wie ich bin?». Insofern machen sie eine Person verstehbar für andere. [...] Die Konstruktionsarbeit an diesen Selbstgeschichten ist ein ständiger Prozess, der wesentlich von sozialem Aushandeln geprägt ist.»⁵

Christian Ziörjens Videotagebucheinträge sind in diesem Kontext eine widerspruchslöse Verbalisierung von zuweilen streitbaren Vorstellungen, etwa wenn er vom Selbstmord als Möglichkeit, einer weiteren Therapie zu entgehen, spricht. Doch die Selbsterzählung ist nicht abgeschlossen. Sie veranschaulicht im Fortgang eine persönliche Entwicklung. Der Krebs kehrt zurück, aber die Kamera läuft weiter. Die Entscheidung zum Weitermachen ist getroffen.

Nun kann die Einheit mittels Selbsterzählung gemäss Keupp derart geschehen, dass für die Identität bedeutende Ereignisse in Beziehung zueinander gesetzt werden.⁶ Ihre filmische Entsprechung findet diese Herstellung von Beziehungen als Beschreibung von Persönlichkeit in der Platzierung von Gegensätzen. Die eignen sich gleichsam dazu, Ziörjens Motive und Innenwelten abseits des gesprochenen Wortes nach aussen zu kehren. In einem harten Schnitt werden die Grenzen überwindenden Aufnahmen aus Indien von Einstellungen verdrängt, welche die physische Beengtheit des Krankenzimmers veranschaulichen. Das Streben nach Freiheit definiert sich dort nur noch über die Entledigung von Schläuchen der medizinischen Apparatur und macht die Entbehrungen im Zuge der Therapie offensichtlich.

Allerdings ist die Selbsterzählung nur ein Teil der Dokumentation. Schon die filmische Herstellung der genannten Beziehungen geschieht nicht mehr durch Ziörjen, sondern durch Gassmann in der Postproduktion. Auch der in eine Richtung verlaufende Diskurs mit der Kamera wird zunehmend abgelöst vom Diskurs im persönlichen Umfeld und dem damit verbundenen Austausch von Erwartungen. Dies vollzieht sich nicht selten schmerzhaft. Erwähnt sei an dieser Stelle die vehement geführte Diskussion mit der Mutter, die sich um Frage dreht, ob Ziörjen seine Situation akzeptiert oder einfach nur aufgibt. Gerade in einem solchen Gegeneinander von Erwartungen und der damit verbundenen Abgrenzung der Kommunizierenden wird ein vielschichtiges Bild der Person Christian Ziörjen erarbeitet.

Ungeachtet dessen bewahrt der Film im Abgleich der Erwartungen und dem Austausch der Positionen Neutralität. Er gibt dem Betrachter so Gelegenheit, eigene Vorstellungen mit dem Gezeigten

abzugleichen. Erinnerungen und Erzählungen der Aussenstehenden reichern dabei die Vielschichtigkeit von Christian Ziörjens Persönlichkeit an. Sie bieten als Blick von aussen weitere Hinweise auf dessen Identität. Mehr noch: In dem Moment, in welchem Jan Gassmann sich hinter der Kamera positioniert, füllt dieser die physische Leerstelle hinter dem Bildgeber aus. Gassmann zeigt seinen Freund nun als Individuum innerhalb einer sozialen Gruppe, was durch die Point-of-View-Aufnahmen der Selbsterzählung nur eingeschränkt möglich scheint. Gassmann ist dabei zeitweise selbst Projektionsfläche für Verbalattacken und aktiver Teil der Debatte des Persönlichen. «Wenn du so am Ende bist, denke ich mir, es wäre fairer, du dürftest sterben», sagt er einmal. In solchen Aussagen deutet sich die Last an, denen auch die Aussenstehenden ausgesetzt sind. Gassmann ist dann gleichermassen kinematografischer Begleiter und Stellvertreter für das personale Umfeld. Das erlaubt ihm womöglich, die Präsentation des Eingriffs ins Private anderer in ihrer Trauerarbeit zu reduzieren.

Abschlüsse

«Ich will einfach noch ein paar Kopien von meinem Film auf DVD machen: Und ich finde es cool, dass Jan dann eine Fortsetzung von meinem Film macht, damit er nicht einfach so stehen bleibt. Dann möchte ich mit mir und meinen Leuten im Frieden sein. Aber so weit bin ich noch nicht.»

Chrigu etabliert *Mit Kanonen auf Krebse* als Exposition für das grössere Ganze, als Film im Film. Bei Zitationen aus diesem Werk bleibt es nicht. Die Dokumentation zeigt, wie die DVDs beklebt und in eine Hülle verpackt werden. Es sind ruhige Einstellungen, die den erfolgreichen Abschluss eines Werks in Augenschein nehmen. Dessen Vollendung ist für Ziörjen geeignet, eine innere Balance herzustellen im Angesicht der letzten Schritte. Dem Publikum kündigt sie das Eintreten der letzten Station an.

Schlussendlich ist in der Dokumentation das Filmemachen als Handwerk Sinnbild für die Erarbeitung des Persönlichen. *Chrigu* erlaubt sich dabei die Präsentation von Nichtperfektion und der Vorbereitung von Einstellungen. Ruckhafte Bewegungen, wenn Ziörjen die Kamera einrichtet, werden bewusst platziert. Das gehört zur Beschreibung des Filmhandwerkers dazu. Dass Ziörjen sich in diesem Kontext ungeschönt und ungeschminkt der Kamera stellt, mit allen Versehrtheiten und Beeinträchtigungen, welche die Erkrankung nach

sich zieht, entspricht der im Film geäusserten Auflehnung gegen die Inszenierung der Krankheit.

Nur auf den ersten Blick bilden die visuellen Effekte, Verfremdungen und sich überlagernden Bildebenen einen Widerspruch zum Wunsch nach Nichtinszenierung. Vielmehr geben sie Hinweise auf Ziörjens Rolle als Filmemacher, auf seine Biografie, auf ihn als Person. Die temporär eingesetzte Videoclipästhetik transportiert Verweise auf das Wirken Ziörjens, der regelmässig für die Band Mundartisten Musikvideos produzierte. Deren Soundtrack transportiert damit nicht nur Stimmungen; er stellt eine persönliche Verbindung zum Musikensemble her, dessen Mitglieder dem engen sozialen und persönlichen Umfeld angehören, in dem er die Krankheit aushandelt.

Todesmetaphern

Seine Wirkung in der Beschäftigung mit der Krebserkrankung entfaltet *Chrigu* in einer symbolhaften Bildsprache. Diese zeigt sich schon in der Präsentation des Örtlichen. Kontinuierlich sind Szenen des Unterwegsseins platziert. Die Fahrten durch die Schweizer Landschaft verweisen auf Herkunft und Heimat des Protagonisten. Sie positionieren sich vereinzelt als Rückzugsorte. Derweil vermitteln die Rückblenden der Indienreise den Wunsch nach Überschreiten von Grenzen. Unaufhörlich gleitet die Kamera voran, mal im Zug, der sich auf den Schienen durch die bergige Landschaft pflügt, mal im Auto, das Objektiv auf die Strasse gerichtet. Der Bezug zu Claude Monets Gemälde «Weg in Monets Garten in Giverny», das Ziörjen als Kunstdruck bei längerfristigen Wechslen zwischen Wohnort und Krankenzimmer mit sich trägt, ist offensichtlich. Solche Einstellungen sind Metaphern des Suchens in der Begegnung mit der Krankheit.

Umso mehr sind Kameraführung und -funktionalität Ausdruck des Lebens und Sterbens, werden dann häufig zu Stellvertretern der Bildinhalte. Einmal nimmt die Kamera, an Ziörjens Fuss fixiert, die Schritte in dynamischer Point-of-View-Perspektive auf, geht mit dem Protagonisten forsch vorwärts, der sich mutig der Krankheit entgegenstellt. Gerade in Phasen der Hoffnung, aber auch als Ziörjen seinen Status als «geschlossene Akte», also als Totgeweihter, nicht akzeptiert, verbleibt die Kamera als Körperverlängerung in seiner Hand. In der Unruhe der Handkamera manifestieren sich eine weiterhin existente Vitalität und die Auflehnung gegen das Unausweichliche. Es lohne sich zu leben, betont Ziörjen auf einer

Fahrt, während er sich mit der Kamera zügig vorwärtsbewegt. Montiert an Szenen aus seinem frühen Dasein als Regisseur, darf die Kamerafahrt als unaufhaltsamer Weg zur Erfüllung seines Traums als Filmemacher verstanden werden, dem er sich mit vorübergehender Genesung und dem Platz an der Filmhochschule näherte.



Weiter Vorstoss in Private: Die Dokumentation des eigenen Sterbeprozesses in *Chrigu* (Jan Gassmann, Christian Ziörjen, CH 2007)



Im Fortlauf der Dokumentation beherrschen zunehmend ruhige, statischere Einstellungen die Szenerie. Die Vitalität der Kamera weicht einer auf einen engen Radius begrenzten Bedächtigkeit. In dieser Ruhe verkörpert sie letztlich das Schwinden der Lebensenergie. Gassmann ergänzt sie durch unscharfe Einstellungen Ziörjens und propagiert in dieser Verweigerung klarer personaler Umrisse das Auflösen des Körperlichen.

Damit einhergehend entfaltet die Symbolhaftigkeit verschiedener Aufnahmen ihre Aussagekraft insbesondere in dem, was sie nicht zeigt. Zum Ende der Dokumentation konfrontiert die Kamera das Publikum mit Ziörjen im Krankenbett, geschwächt und kaum mehr bei Bewusstsein. Vor ihm sitzt Jan Gassmann, Freund, Vertrauter und Filmemacher in Personalunion. Eine Kamera ist auf dem Nachttisch, eine weitere nicht sichtbar, aber wohlweislich so platziert, dass sie beide ins Blickfeld rückt. Vom einem auf den nächsten Moment greift Gassmann hinter sich und schaltet eben jene Kamera aus. Dieses Anhalten nimmt das Ende der physischen Existenz vorweg. Zwar kehrt die Kamera im Anschluss noch einmal ins Krankenzimmer zurück, zeigt die Verwandten, die sich um Ziörjen versammeln. Doch das Zimmer ist abgedunkelt, die Menschen sind eher schemenhaft zu sehen. Eine vorsichtige Annäherung an die Trauernden. Der, um den es geht, ist weitgehend aus dem Bildrahmen verschwunden, kaum mehr Teil dieser Welt. In letzter Konsequenz markiert allein ein Schwarzbild gleich eines Kameraaussetzers den Tod. In der Abwesenheit des Objekts postuliert sich dessen Ende. Spätestens hier vollzieht sich etwas, was als Humanisierung der Kamera verstanden werden darf: eine würdevolle, vorsichtige Annäherung an einen Menschen und dessen Innenwelten, Gefühle, Einstellungen, Motivationen im Umgang mit dem eigenen Schicksal, losgelöst vom rein maschinellen Impetus der Kamera. Diese wird in dem, was sie zeigt und nicht zeigt, aber auch in dem, was sie repräsentiert, zur Metapher für Leben und Sterben.

Die Zumutbarkeit des Gezeigten

Dokumentationen, die sich dem Tod als zentrales Element ihrer Erzählung annähern, sind eine Herausforderung. Da bildet *Chrigu* keine Ausnahme. Vom direkt Betroffenen und dem persönlichen Umfeld wird seitens des Filmenden Zutritt zum Privaten, zu sehr persönlichen Momenten und deren Aufarbeitung eingefordert. Das ist kein Alleinstellungsmerkmal im filmdokumentarischen Sektor,

gehört dort meist zur Grundvoraussetzung der Produktion. Gleichwohl erfordert dieser Eingriff ins Private im Kontext von Abschied und persönlicher Bindung eine besonders hohe Toleranz. Es geht um die Grenzen des Zumutbaren, die auch *Chrigu* auslötet. Spannend ist dies, weil Ziörjen selbst Initiator und in einem hohen Mass Gestalter der Aufarbeitung ist. Gleichwohl birgt jene Form der Darstellung eine gewisse Tragik, weil er als Filmemacher und Regisseur der Fertigstellung seines eigenen letzten Filmprojekts nicht mehr beiwohnen kann. Er überlässt einer anderen Person die Vollendung. Dies erfordert ein hohes Mass an Vertrauen und setzt den Fertigstellenden im Gegenzug hohen emotionalen Hürden aus, die umso grösser anzunehmen sind, als die persönliche Bindung zum Verstorbenen die Arbeit als Filmemacher beeinflusst.

Das Ausloten des Zumutbaren gilt gleichwohl auch fürs Publikum. Diesem wird ein hohes Mass an Bereitschaft abverlangt, sich auf Inhalte einzulassen, die auf der Grundlage eines hohen Emotionalisierungspotenzials elementare Fragen der Existenz berühren und dabei geeignet sind, den eigenen Wertekanon infrage zu stellen. Es sind Inhalte, die in der filmischen Erarbeitung und in der Observation des Sterbens der Gefahr ausgesetzt sind, Grenzen des Zeigbaren bis zur Unerträglichkeit zu überschreiten. *Chrigu* begegnet dieser Gefahr durch eine in Teilen symbolhafte Bildsprache. Der Film gönnt sich nicht selten Distanz gegenüber dem vor der Kamera agierenden Ensemble und den Verzicht auf sowie die Verhüllung des Zeigbaren. Darin äussert sich eine beinahe würdevolle Präsentation des Sterbensprozesses, die dennoch nichts von ihrer Empathie und ihrer Wirkung für den Betrachtenden einbüsst und vielleicht gerade deshalb den Zugang zum Thema Sterben und eine adäquate Auseinandersetzung mit diesem ermöglicht.

- 1 Vgl. Heinz Abels, *Identität*, 2., überarbeitete und erweiterte Auflage, Wiesbaden 2010, S. 16.
- 2 Vgl. www2.klett.de/sixcms/media.php/229/ab_695271_i8ku2g_wasser_als_symbol.pdf (zuletzt besucht am 5. 9. 2020)
- 3 Vgl. Heiner Keupp et al. (Hg.), *Identitätskonstruktionen. Das Patchwork der Identität in der Spätmoderne*, 4. Auflage, Reinbek bei Hamburg 2008, S. 102.
- 4 Vgl. Donald E. Polkinghorne, «Narrative Psychologie und Geschichtsbewusstsein. Beziehungen und Perspektiven», in: Jürgen Straub (Hg.), *Erzählung, Identität und historisches Bewusstsein. Die psychologische Konstruktion von Zeit und Geschichte*, Frankfurt am Main 1998, S. 15.
- 5 Keupp et al. 2008 (wie Anm. 3), S. 208 f.
- 6 Keupp et al. 2008 (wie Anm. 3), S. 102.

DEN MUT BEWAHREN – EIN INTERVIEW MIT JAN GASSMANN



Off Beat (Jan Gassmann, CH 2011)

*Jan Gassmann gehört zu den profiliertesten Regisseuren der Schweiz. Sein erster Dokumentarfilm *Chrigu* (CH 2007) feierte an der 57. Berlinale Premiere und gewann den Preis der Ökumenischen Jury. Es folgte eine internationale Festivalauswertung. 2011 drehte er seinen ersten Spielfilm *Off Beat* (CH 2011) und wurde beim Schweizer Filmpreis für die Beste Kamera nominiert. Mit seinem nächsten Dokumentarfilm *Karma Shadub* (CH 2013), in Co-Regie mit Ramon Giger, gewann er den Hauptpreis am *Visions du Réel* in Nyon. Der darauffolgende Spielfilm *Heimatland* (CH/DE 2015), ein politischer Kollektivfilm, den er zusammen mit Michael Krummenacher konzipierte und künstlerisch verantwortete, gewann den Zürcher und den Berner Filmpreis und wurde als *Bester Film* für den Schweizer Filmpreis nominiert. *Europe, She Loves* (CH/DE 2016), eine Dokumentation über vier junge Paare an der Peripherie von Europa, eröffnete die Sektion *«Panorama»* der Berlinale.*

Cinema: Was ist für dich eine mutige Geschichte, ein mutiger Film?

Gassmann: Von meiner eigenen Arbeit ausgehend: wenn ich das Gefühl habe, dass ich nicht sicher bin, dass ich dort hinkomme, wo ich hinwill, ob das möglich ist. Wo immer ein gewisses Risiko drin steckt, dass es nicht funktionieren könnte. Mut ist sicher auch, dort hinzugehen, wo es dem Zuschauer wehtut oder wo man nicht direkt Begeisterung erwarten kann. Mutig ist schliesslich sicher auch die Machart. Mut hat auch eine inhaltlich-formale Komponente. Ich bin immer wieder überrascht von Geschichten, die, wenn man sie auf die Story herunterbricht, nichts Aussergewöhnliches erzählen, wo aber jemand den Mut dazu findet, diese Geschichte auf eine bestimmte Weise zu filmen oder zu montieren, sodass sie ein starkes Gefühl hinterlässt. Es ist auf allen Ebenen, auf denen so was passieren kann, dass man das Gefühl hat, das ist ein mutiger Film.

Cinema: Wie findet man bei formal mutigen Filmen eine neuartige Weise, eine Geschichte zu erzählen? Durch Ausprobieren?

Gassmann: Es ist schon ein frustrierender Zeitpunkt, im Jahr 2020 Filme zu machen. Man sieht Filme aus den Sechziger- oder Siebzigerjahren oder auch von früher, die extrem mutig sind, dass man dasselbe fast nur noch als Referenz machen kann. Wenn man diese Filme sieht, denkt man sich, wow, haben die sich vieles getraut. Wie sie Szenen unterbrechen, angehen, dekupieren. Es gibt sehr viele Filme, die einen inspirieren können. Wenn ich selber an ein Projekt

herangehe, gibt es für mich am Anfang des Prozesses immer Überzeugungen, ich stelle mir einen Werkzeugkoffer zusammen: Wie filmen wir? In welcher Nähe oder Distanz? Die Musik, die Farben ... Was sind Elemente, die sich bereits im Treatment ergänzen, visuelle Elemente, die sich über den Film hinweg in der Montage spiegeln, sodass ein Rhythmus entsteht? Im Schnitt probieren wir extrem viel aus. Für mich gibt es nicht den einen Weg. Er muss am Ende organisch entstehen. Wenn man von Anfang an zu fixe Vorstellungen hat, kann es zu verkrampft werden. Nach dem Dreh kann es den Moment geben, wo man das Gefühl hat, eigentlich ist der Film etwas anderes, als was er gedacht war. Beim Spielfilm ist dieser Prozess natürlich weniger offen als beim Dokumentarfilm, weil es nicht so viel Material gibt, aus dem man schöpfen kann.

Cinema: Bietet die Schweiz zu wenig mutige Geschichten?

Gassmann: Auf keinen Fall. In der Schweiz kann man wunderbar Geschichten erzählen. Es ist einfach eine Frage der Sehgewohnheit. Was man sagen kann, ist, dass wir in der Schweiz nicht so archaische Geschichten haben wie zum Beispiel in den USA, wo alle eine Schusswaffe haben. Die Geschichten müssen auf dem psychologischen Level eine Art von Härte entwickeln, die anders ist als bei einem Actionfilm. Es ist richtig, es gibt Geschichten, die man in der Schweiz wegen ihrer Glaubwürdigkeit nicht gut verfilmen kann, weil hier zum Beispiel weniger physische Gewalt herrscht als sagen wir zum Beispiel in Mexiko. Es gibt Länder, in denen der Alltag sehr filmisch ist. Aber es gibt auch bei uns Mord und es gibt auch bei uns häusliche Gewalt. Unsere Geschichten sind aber oft innerlicher, psychologischer, weniger an der Oberfläche und in der Gewalt. Die Schweiz ist ein gespaltenes Land, sehr vielschichtig und bietet viele Möglichkeiten.

In der Konzeption überlegt man sich aber trotzdem, welches Thema und welche Form man wählt. Was soll dabei rauskommen? Wer soll es sich anschauen gehen? Gibt es wirklich Zuschauer für die Filme, die an menschlich ungemütliche Orte gehen? Die Filme, die in den Kinos gut laufen, sind oft Komödien oder etwas seichtere Sachen. Wie hat man am Ende den Durchhaltewillen, auch über zehn Filme unangenehm zu sein, mit wenig Zuschauer zu leben und seinen Stil aufzubauen? Es ist halt auch ein sehr kleiner Markt. Wenn du als Undergroundfilmer in Paris einen coolen Style hast, dann lebst du immerhin in einer cinephilen Umgebung und kannst deinen Platz finden. In der Schweiz ist dieser Platz von der Zuschauerzahl her relativ beschränkt. Das kann frustrierend sein. Aber gute Geschichten gibt es genug.



Chrigu (Jan Gassmann, Christian Zörjen, CH 2007)

Cinema: Was denkst du, wie haben dich die existenziellen Erfahrungen bei der Realisation von Chrigu geprägt und deine späteren Filme beeinflusst?

Gassmann: Chrigu (Christian) und ich haben schon vor diesem Film zusammen Filme gemacht. Das waren Kurzfilme, die an den Jugendfilmtagen liefen. Als er krank wurde, war ich bereits an der Filmschule. Er wollte im gleichen Jahr die Filmschule anfangen. Das Filmen kam nicht aus seiner Krankheit heraus, doch durch diese Grenzerfahrung gab es danach immer ein Vorher und ein Nachher. Vorher waren wir jugendlich und hatten das Gefühl, die Welt gehört uns und wir finden unseren Platz drin. Durch die Erkrankung wurde uns ein Element bewusst: der Tod. Das Schicksal und die Nähe von Leben und Tod waren erschreckend faszinierend, und der Wunsch,



Europe, She Loves (Jan Gassmann, CH/DE 2016)

diese Dualität auch zusammen kreativ umzusetzen, war stark. Wir wollten diesen Film zusammen machen, trotz des wahrscheinlichen Todes. Chrigu sagte, er steige dann irgendwann aus und ich solle den Film fertigstellen. Unser Zugang war sehr naiv. Es war kein überlegtes Filmemachen. Wir waren keine jungen, cinephilen Regisseure. Wir hatten nicht viele Filme geschaut. Wir hatten keine Ahnung von irgendwelchen Vorbildern. Wir wussten einfach, wie man eine Kamera bedienen kann und was uns zu filmen interessiert: Musik, Partys, Porträts von Menschen, Reisen – unser Leben. Das ist alles in diesen Film hineingeflossen.

Eine absurde Verkettung war, dass ich selbst, drei Monate nachdem Chrigu gestorben war, nach einem Autounfall auf der Intensivstation landete. Aus dieser Situation heraus – jetzt hatte es mich auch fast erwischt – begriff ich das erste Mal, was er mir

die ganze Zeit klarzumachen versucht hatte, bevor er starb. Davor hatte ich seinen Tod immer sehr rational verarbeitet. Ich konnte es nicht wirklich verstehen, was auch logisch ist. Dass der fertige Film dann in dieser Form eine Öffentlichkeit fand, war ein Schock, weil wir nicht damit gerechnet hatten. Gleichzeitig war es in Bezug auf die Thematik auch befreiend, an die Öffentlichkeit gehen und von Chrigu erzählen zu können. Auch wenn dies für Christians Eltern und Freunde schwierig war, da er durch den Film nochmals so lebendig wurde. Und sicher waren wir noch viel zu jung für Preise und Ehrungen. Ein absurder Moment. Nachher hatte ich zuerst einmal keine Lust mehr, Filme zu machen. Ich stürzte mich in ein Kunstprojekt: Ich baute zwei Jahre lang eine Skulptur – eine Kuppel, in der Videoinstallationen projiziert wurden. *Chrigu* war eine sehr prägende Erfahrung, von der es nicht einfach war, wieder zurückzukommen und weiterzumachen. Es kamen Leute zu mir und sagten, wieso drehst du nicht nochmals eine Doku über jemand, der eine Krankheit hat. Als wäre dies nun mein Genre. Das fand ich sehr erschreckend, weil ich wusste, dass ich nicht so arbeiten wollte. Die Konsequenz daraus war, dass ich den Spielfilm *Off Beat* schrieb, der in einem ähnlichen Milieu spielt. Dazu muss man sagen, dass es ein Traum von uns beiden war, später einmal Spielfilme zu machen. Christian hat mir das als Letztes auch mitgegeben, dass ich es versuchen soll, trotz allem. Das habe ich dann getan. Jeder Film prägt. *Chrigu* war mein erster langer Film und dies im ersten Jahr an der Filmschule. Es gab kein Zurück mehr zum Kurzfilm. Ich machte weiter fürs Kino. Dabei stellte sich aber auf der persönlichen Ebene immer wieder die Frage: Kann ich das überhaupt? Der Film *Chrigu* war etwas Einzigartiges und Alleinstehendes. Er löste auch viel Unsicherheit aus: Wie gut bin ich? Kann ich wirklich Regie führen? Ich brauchte lange, bis ich – ein, zwei Filme später – realisierte, dass ich mich trotz aller Zweifel als Regisseur akzeptiere und diesen Beruf ausüben möchte. Diese Sicherheit hatte mir *Chrigu* nicht gegeben.

Jeder Film prägt, bringt neue, wichtige Erkenntnisse. Und doch fängt man bei jedem Film wieder bei null an, und die Unsicherheit ist sehr gross. Tendenziell wird das Filmemachen nicht einfacher, sondern schwieriger. Früher dachte ich immer, dass es einfacher würde, je mehr Filme man dreht. Doch das wird es nicht. Teilweise weiss man zu viel. Man weiss, was man nicht machen will. Man muss sich manchmal davor schützen, dass man seiner Intuition noch traut. Man kennt seine Schwächen immer besser. Darum ist jeder Film eine riesige Herausforderung. Kriege ich es nochmals hin? Und besser? Kann ich einen Film drehen, der mich zufriedenstellt und glücklich macht?

Cinema: Deine Filme zeichnen sich durch Vorlieben für unangenehme Themen und das aktuelle politische Klima aus. Wählst du die Themen deiner Filme bewusst im Gegensatz zu gängigen Unterhaltungsfilmen aus?

Gassmann: Das hat sicher auch mit einer Anziehung für gewisse Welten zu tun. Wenn ich es könnte, würde ich sehr gern eine gute Komödie drehen. Ich finde das eine grosse Kunst. Die Safdie Brothers zum Beispiel, deren Werk ich bewundere, bewegen sich zwischen Komödie und realistischer Härte, etwa durch die Arbeit mit suchtkranken Laiendarstellern. Eine sehr eigene Welt, die aber fast immer auch etwas Witziges hat – das würde ich gern können. Das kann ich nicht, bis jetzt jedenfalls nicht. Meine Figuren entstehen aus meinem Interesse heraus. Ich selbst empfinde meine Filme nicht als Runterziehfilme. Das ist meine eigene Wahrnehmung. Ich kann mich über gewisse Witze in *Europe*, *She Loves* gut amüsieren, das ist mein Humor. Ich kann aber auch verstehen, wenn Leute sagen, «jetzt habe ich hundert Minuten lang Menschen zugesehen, die sich selber zerstören und viel zu viele Zigaretten rauchen», dann akzeptiere ich das als Meinung. Bei mir steckt in der Wahl der Sujets sicher etwas Intuitives. Es ist keine bewusste Wahl. Wenn mir jemand das Skript einer Komödie anbietet, dann würde ich mir das gut überlegen.

Cinema: Hast du dich bewusst für eine Filmschule in Deutschland und gegen eine in der Schweiz entschieden? Du hast ja an der Hochschule für Fernsehen und Film München studiert.

Gassmann: Ein Freund von mir hat sich schon ein Jahr vor mir für verschiedene Filmschulen in Deutschland beworben. Ich kam damals gerade vom Gymnasium und beschloss, auch eine Bewerbungsrunde mitzumachen. Mich weckte das sehr auf, in Deutschland zu studieren, weil ich mit einer anderen Mentalität konfrontiert wurde. Damals war ich mit Abstand der jüngste Student. Ich wurde von Kommilitonen gefördert, die schon fünf, sechs Jahre lang auf dem Filmset jegliche Jobs gemacht hatten und sich jahrelang darauf vorbereitet hatten. Davon konnte ich sehr profitieren und auch von der Direktheit der Kommunikation. Als ich in die Schweiz zurückkam, merkte ich, ich weiss, was ich will, und ich bin sehr direkt, teilweise etwas zu direkt. Die Schweiz hat etwas Besänftigendes. Seine Sachen so richtig durchzuziehen ist schwierig. Die Gefahr besteht darin, dass man versucht möglichst wenig Probleme zu schaffen.

Cinema: Welche Rolle spielt die Schweizer Filmförderung in der heutigen Ausprägung des Schweizer Films? Werden eher die Filme gefördert, von denen man den Eindruck hat, sie funktionierten auch beim Publikum? Werden dabei junge, angehende Filmemacher_innen benachteiligt?

Gassmann: Ich muss hier klarstellen, dass ich auch ein Kommissionsmitglied des Bundesamts für Kultur bin. Ich habe mehrmals erlebt, dass Regisseure gefördert wurden, die vorher noch nie einen Film realisiert hatten. Ich habe auch erlebt, dass Filme von bekannteren Regisseuren durchgewinkt wurden, bei denen das Drehbuch noch nicht so weit war, Filme, die dann im Kino auch nicht aussergewöhnlich liefen. Bezeichnenderweise sind viele Schweizer Filmemacher jeglichen Alters frustriert, weil ihre Filme nicht gefördert werden. Vor allem diejenigen, die schon Langfilme drehen konnten und nun ihre neuen Projekte nicht mehr gefördert kriegen. Das ist aber ein Phänomen, das auf alle Generationen zutrifft. Ich habe noch nie eine Kommissionssitzung erlebt, in der nicht ein Projekt von einer Person abgelehnt wurde, die bereits einen grossen Kinoerfolg hatte. Es gibt aber auch tolle neue Projekte und neue Stimmen. Dazu kommen jedes Jahr mehrere Dutzend neue Abgänger der Schweizer Filmschulen, die ebenfalls alle ihren Platz suchen.

Apropos Publikumserfolg: In solch einer Kommission stellt sich natürlich stets auch die Frage, ob man einen Film auswerten kann. Als Kommissionsmitglied darf man nicht nur nach seinem Geschmack werten, sondern auch danach, was in unserer Kinolandschaft existieren soll. Der Film über Bruno Manser zum Beispiel, der gegen 200'000 Eintritte generiert, rettet vielleicht zwanzig Arthousefilmen über die nächsten zwei Jahren die Existenz, weil er den Kinobetreibern hilft und Zuschauer ans Kino bindet. Wenn die Filmförderung gleichzeitig das kommerzielle Kino und ein internationales, konkurrenzfähiges Schweizer Arthousekino fördert, dann braucht es einen grossen Spagat.

In der Herstellungsförderung liest man vielleicht zwanzig Drehbücher, von denen dann vielleicht vier durchkommen. In der Sitzungsvorbereitung verliebt man sich in ein Projekt und wird fast wahnsinnig, dass es nicht gefördert wird. Sehr wenige Projekte können unterstützt werden. Dessen muss man sich bewusst sein. Das trifft alle. Alle in der Schweiz stehen vor demselben Problem.

IT TAKES COURAGE



Filmen als Suchbewegung. Als Mutprobe. Als bleibendes Beginnen, als Schnitt mit dem Bisherigen. Denn: Was ist das Gegenteil von Mut? Ist es womöglich «tüm»? Wie: Besitztum. Das (Auf-)Bewahren von dem, was erreicht ist?

Über den Rand einer bekannten Welt hinaustreten – ins Leere, oder eben: ins Freie. Im «Jungen Schweizer Film» ging dieser Mut in die Geschichte ein. Diese Zeit geprägt hat besonders auch der Mut der Filmpionierinnen, auch wenn sie heute teilweise «bekannte Unbekannte» sind: Marlies Graf, Isa Hesse, June Kovach, Reni Mertens, Gertrud Pinkus, Tula Roy, Jacqueline Veuve – und viele andere mehr. Allen voran und bereits dreissig Jahre davor, Ella Maillart: aufbrechen, mit einer Kamera die Welt ins Visier nehmen.

Diese Pionierinnen hatten den Mut, ihre Zugriffe, ihre Themen, ihre Ästhetik in den Schweizer Film einzubringen – auch jenseits des damaligen, auch filmischen, «common sense». Aus heutiger

Sicht wirkt die Wahl ihrer filmischen Stoffe auf mich mutig, weil diese Regisseurinnen nicht durch Anpassung ihren Platz im Schweizer Film suchen wollten, sondern frei handelten. Ohne falsche Scheu rückten sie beispielsweise das Leben und die Träume von Behinderter ins Zentrum. Sie gingen mutig ihren eigenen Weg – bei Bedarf auch allein. Sie verstanden verschiedene Filmmetiers, arbeiteten oft changierend als Regisseurin, Kamerafrau, Tonoperateurin, Cutterin oder Produzentin. War es ihr ausgewiesenes Können in den verschiedenen Filmberufen, das ihren Mut stählte?

Auch seinem Publikum etwas zumuten. «Um überhaupt einen Film zu machen, muss man schon sehr mutig sein – oder sehr dumm. In diesem Sinne sind alle guten Filme auch mutige Filme.» So äusserte sich einer, der sich und seinem Publikum stets viel zutraut hat: Peter Liechti.

Natürlich suchen auch wir in Solothurn nach den guten Filmen – das wären, um mit Peter Liechti zu sprechen, zwingend auch mutige. Wir achten dabei bewusst auf jene Filme, die vielleicht nicht makellos sind, sondern ein echtes Risiko eingegangen sind – im Zugriff, in der Erzählform, in der filmischen Umsetzung. Filme, die den Vorstoss ins Unbekannte wagen, manchmal auch jenseits von ganz klaren Vorstellungen. Eine Werkschau bietet den Vorteil, solch *mutige Ansätze* zu zeigen. Und dem Publikum dadurch neue filmische Erlebnisse zu bieten.

Was bedeutet Mut für die Solothurner Filmtage als Festival? Ist es mutig, heute eine Werkschau zu veranstalten, wo mehr denn je Wettbewerb und flüchtige News den Diskurs dominieren? Welche Vorstellung von Mut begleitet uns bei der Auswahl der über 650 neuen Schweizer Filme, die jährlich zu den Solothurner Filmtagen eingereicht werden?

Wenn ich auf die Filme der letzten Festival-Ausgabe zurückschaue, bin ich begeistert vom Mut der Filmschaffenden, die sich immer wieder neu erfinden – und auch vom Mut der jungen Filmer_innen. Wie uns zum Beispiel Blaise Harrison in seinem ersten langen Spielfilm *Les Particules* (FR/CH 2019) den Boden unter den Füßen wegzieht – auch den Boden der eigenen Erwartungen, indem er beispielsweise fantastische Elemente in seinen Film einbezieht. Oder wie Boutheyna Bouslama aus dem Nichts, vor dem sie plötzlich steht, weil sie nach Abschluss ihrer Hochschulausbildung aus der Schweiz ausgewiesen wird, sich filmend eine eigene Zukunft erschliesst und behauptet – *À la recherche de l'homme à la caméra* (FR/CH 2019) als Brückenschlag über die Abgründe des eigenen Lebens hinweg. Sich mutig ins Freie bewegen: Wer hat das zuletzt ver-

querer, ergreifender und poetischer gezeichnet als Klaudia Reynicke in *Love me tender* (CH 2019)?

Aufbrechen. Sich trauen. Nicht feige sein. Denn, wie es die Künstlerin Meret Oppenheim ebenfalls in den mutigen Siebzigerjahren treffend sagte: «Die Freiheit wird einem nicht gegeben. Man muss sie nehmen.» Solche mutigen, freien Filme lieben wir in Solothurn.

LUKAS STREBEL

COURAGE

«Confront»	90
«Visionary»	92
«House of Cards»	94
«Fragile»	96
«Dare»	98
«Liberate»	100

Als ich gebeten wurde, am diesjährigen CINEMA mitzuwirken, hatte der Covid-19-Lockdown gerade erst begonnen. Das bedeutete, dass ich viel Zeit hatte. Das Thema «Mut» hatte mich anfangs verwirrt, aber auch provoziert und dazu inspiriert, auf eine persönliche und intime Reise zu gehen. Daraus entstand eine Reihe von Doppelseiten im Medium Fotografie, mit dem ich seit vielen Jahren in dieser Art nicht mehr gearbeitet hatte. Die meisten Fotos wurden in der geschlossenen Umgebung meines Hauses in London aufgenommen. In der Serie sind auch zwei Bilder aus den Siebzigerjahren enthalten, die in einem neuen Kontext verwendet wurden, und zwei Fotografien aus einem Film, auf dem ich als Kameramann gearbeitet hatte.

Diese Arbeit hat in mir Unerwartetes ausgelöst – als hätte ich zu einem vertrauten Freund zurückgefunden.













FRANCIS REUSSER – EIN EINZELGÄNGER IN SEINER FRAKTION

An die Fersen der letzten Demonstrierenden des 1. Mai 1975 in Lausanne geheftet, wischen die Kehrfahrzeuge mit gefräsigen Borsten die letzten Überreste weg. Gewiss eine bewilligte Demonstration, Spuren hinterlassen durfte sie jedoch nicht. An dieses dokumentarische Bild, das von der Trostlosigkeit der Schweizer Ordnung zeugt, knüpft im selben Film, *Le grand soir* (CH 1976), die Aufnahme einer Demonstration mit einer Handvoll Aktivisten an. In den Augen von Francis Reusser ist diese leninistische Splittergruppe, die er gegen den Strom, in der Totale filmt, die Vereinzelung im Herzen der Stadt zum Ausdruck bringend, lächerlich. Allerdings ist sie der notwendige Ausdruck einer Kritik an der konsumorientierten Wohlstandsgesellschaft der Zeit nach 1968. Dieser zweite Spielfilm, Gewinner des Goldenen Leoparden am Locarno Film Festival 1976, bringt einen 34-jährigen Regisseur auf die internationale Bühne, der neun Jahre zuvor für *Vive la mort* (CH 1969) verantwortlich zeichnete: ein wunderbar brillantes, unzusammenhängendes und libertäres Manifest. «Libertaire» ist Francis Reussers Lieblingswort, um sein politisches Engagement zu definieren, das sich niemals einer Parteipolitik unterordnete, sondern einer marxistisch inspirierten Lesart der Welt

verpflichtet war. Ungeeignet für den bewaffneten Kampf, betonte er 1967, an ein Ho-Chi-Minh-Plakat anlehnend, seine volle Unterstützung für die Kämpfer Südvietnams, indem er seine Ambition, Filme zu drehen, bekräftigte. Radikal die seines Erachtens lächerliche Unterscheidung zwischen Inhalt und Form ablehnend, fordert er die Erfindung einer innovativen Schreibweise von derart eng gewobenen Geschichten, dass er mit allen Mitteln versuchte, die Erzählstränge aufzutrennen, die Bedeutung durcheinanderzubringen (man denke an Jean-Luc Godard).

Geboren 1942 in Vevey, verstorben am 10. April 2020 in Bex, Sohn eines Bistrobetreibers, verwaist im Alter von 14 Jahren, als Jugendlicher mit der Kriminalität liebäugelnd in einem Heim platziert, erinnerte Francis Reusser gern daran, dass er über keine akademische Ausbildung verfüge und dass er als autodidaktischer Proletarier sein ganzes Leben dem Kino gewidmet habe. Allerdings besuchte er 1960 für eine Weile die berühmte Fotografieschule in Vevey, wo er das Privileg hatte, die Grande Dame der deutschen Fotografie kennenzulernen, die in der Schweiz Zuflucht gefunden hatte: Gertrud Fehr. Auf Anfrage der *École supérieure d'arts visuels de Genève* übernahm er 1977 die Co-Leitung des ersten Film-Video-Workshops in der Schweiz.

Wir verdanken Francis Reusser ein Dutzend Spielfilme, die in rund 45 Jahren Tätigkeit entstanden sind, die zwar auf den grossen Leinwänden gezeigt wurden, gelegentlich jedoch eher im Hintergrund blieben, trotz Selektionen und rühmenswürdiger Auszeichnungen. *Seuls* (CH 1981; Quinzaine de Cannes), der einen Maler zeigt, der nicht mehr malt, der «nicht weiss, was die Welt zerstört» und der versucht, verblassene Bilder in S8 einzufangen, ist der Lieblingsfilm des Regisseurs. Eine Zeit lang halten sich zwei Frauen und ein Mann im Umkreis einer Gruppe auf, die infolge von zufälligen Begegnungen zusammengewürfelt wurde und die weder am Ufer eines grossen Sees noch auf den Bergweiden glücklich sein kann. Die ausgefeilten Dialoge von Michel Lonsdale und Bulle Ogier, die zeitlich versetzt aufeinanderfolgen, verleihen den einsamen und erschöpften Figuren, die nach den Spuren ihrer Vergangenheit, ihrer Illusionen und Hoffnungen suchen, eine greifbare Präsenz. Selbst bei hellichtem Tag hüllt Renato Bertas Dämmerungsfotografie die Geschichte in einen dichten Nebel aus Sehnsüchten, Frustrationen und perversen Spielen. Die beiden anderen Hauptrollen werden von Christine Boisson und Niels Arestrup gespielt, die einen bleibenden Eindruck am Ende des Films hinterlassen, das sie zusammenführt, nur um sie gewaltsam wieder zu trennen: Es ist im Herzen dieser

intensiven Raum-Zeit, wo Francis Reusser eine Verzweiflung akzentuiert, die einem entzauberten Morgen eigen ist. Der Filmemacher verstand es, die Szenen mit einer poetischen und politischen Klarheit zu schneiden (er ist Cutter oder Mitherausgeber aller seiner Filme, seit 2007 in Zusammenarbeit mit seinem Sohn Jean Reusser) und dann zu bearbeiten: Der romantischen Schlagseite seiner Erzählungen fügte er die Zweifel des wachsamen Auges seiner Intelligenz hinzu. Nicht der üblichen erzählerischen Selbstgefälligkeit nachzugeben, war für ihn ebenso eine Frage der Regie wie auch der Einschnitte in den Zeitfluss. In seinem letzten Film, den er von seinem Krankenhausbett aus drehte, zeigt er auf einem Tablet die Aufnahme von Béla Tarrs *Prologue* (HU 2004), wo arme Menschen für eine Tasse Tee und ein Brötchen Schlange stehen. Eine bewegende Hommage an das Kino!

1985 kam *Derborence* in die Kinos, die Adaptation des berühmten Romans von Charles Ferdinand Ramuz, dem waadtländischen Schriftsteller, dessen gesamtes Werk Francis Reusser bestens kannte. Reusser überarbeitete das Ende, indem er das Verschwinden der Vaterfigur während eines Bergsturzes besonders hervorhob. Bruno Cremer, Isabel Otero und Jacques Penot gehören zur Besetzung dieses Films, der bei den Filmfestspielen von Cannes Teil der offiziellen Selektion war und den César für den besten französischsprachigen Film gewann. Darauf folgten *La loi sauvage* (CH 1988), *La guerre dans le Haut Pays* (CH/FR/BE 1999), in der Selektion der Berliner Filmfestspiele 1999, eine weitere Adaption eines Textes von Ramuz. Danach führte er 2007 bei einer Koproduktion des Westschweizer Fernsehens mit Arte und France 2 Regie, bei der er Claude Rich als einsamen Verfechter der Gerechtigkeit in *Voltaire et l'affaire Calas* (CH/FR 2007) inszenierte. Fünf Jahre später gelang es ihm nicht, die Mittel aufzubringen, um eine Verfilmung von Jean-Jacques Rousseaus *Julie ou la Nouvelle Héloïse* angemessen zu finanzieren, was ihn jedoch nicht davon abhielt, 2012 *Ma nouvelle Héloïse* sehr frei umzuschreiben. Vergessen wir aber nicht den weniger bekannten Film *Jacques und Françoise* (FR/CH 1991): einen Kostümfilm, im Jahr 1788 angesiedelt, über die vereitelte Liebe zwischen einer jungen Aristokratin und einem Kuhhirten, die beide ihren sozialen Schichten verpflichtet sind. Diese Provokation, typisch für Reussers Geist, ist eine musikalische Komödie, welche die Vorzüge der Französischen Revolution ausspielt und mit einem schelmisch kitschigen Happy End schliesst: Das glückselige Paar verlässt die Szenerie des 18. Jahrhunderts, um auf Augenhöhe in die Gegenwart zu schreiten.



Derborence (Francis Reusser, CH 1985)

Francis Reusser bei den Dreharbeiten zu *Ma nouvelle Héloïse* (CH 2012)



Aber um sein Werk in vollem Umfang zu würdigen, muss man der beeindruckenden Anzahl der Essays und der wunderbaren Kurzfilme, die im Lauf all der Jahre seine Inspirationsquellen offenbaren, besondere Beachtung schenken. Francis Reusser schreibt gut und in Fülle, seine Texte, die von seiner zurückhaltenden und eigensinnigen Stimme getragen werden, beleben viele seiner Filme (man denke an Chris Marker). Von der Vehemenz seiner luzid verzweifelten Intuition getrieben, die von den Geldgebern allzu oft missachtet wird, lässt er in tausend Geschichten seine Figuren, die auf der Suche nach sich selbst, Liebe und Freundschaft sind, von Ängsten, Wut, enttäuschten Sehnsüchten und tödlichen Wunden erzählen. *Nous trois* (CH 2012; 5'15'') zum Beispiel: zwei Frauen, ein Mann, ein ungeborenes Kind auf Streifzug durch die Welt der Niederträchtigkeiten, die Tausenden von Opfern zugefügt wurden, mit einem Text, der einem Brief aus *La Nouvelle Héloïse* von Jean-Jacques Rousseau, einem weiteren Begleiter des Filmemachers, entnommen ist.

Francis Reussers Unruhe nährte sich von dem schmerzlichen und lebenswichtigen Bedürfnis, den Ausdruck einer möglichen Versöhnung im Licht des Genfer Sees zu finden. Einsam, aber in Kontakt mit den Gesichtern von Frauen und Männern, die er gern betrachtete, folgte er ihrem schlafwandlerischen und ergreifenden Umherstreifen auf der Suche nach Utopien. Seine letzten Essays – *La séparation des traces* (CH 2018), den er gemeinsam mit seinem Sohn Jean inszeniert und herausgegeben hat, und *Le dernier plan* (CH 2019) – gehören zu den bemerkenswerten Filmen, die Teil eines Werks fruchtbarer und widerstandsfähiger Erinnerung sind, selbst als der Tod sich bereits ankündigte.

Francis Reusser bat mich um meine Meinung zu einer ersten Montage von *La séparation des traces* und schrieb mir am 11. Oktober 2017: «Weder eine aufgeblasene Autobiografie noch eine fade Chronologie der Vergangenheit, lediglich ein Augenblick der Wahrheit (von 1946 in Zermatt bis 2017 zwischen der Rhone und Italien). Ein bescheidener Versuch der Montage (Schnitt) von gelebtem Leben respektive gelebten Leben und einer kurzen Geschichte des Kinos (meiner eigenen) und den verschiedenen Mischformen, mit denen dieses halbe Jahrhundert reichlich gespickt ist, neu interpretiert und in Essayform zusammengefügt, mit den Werkzeugen, welche die unseren sind, unter den Dächern von Bex. Der Film ist hier in seiner jetzigen Verfassung, kurz bevor alles durch dieselben Bilder und Stimmen ersetzt wird, eine lange Arbeit der Postproduktion, um die in den Kellern der Erinnerung zusammengetragenen

Archive wiederherzustellen. Ich glaube, ich bin der Einzige im dokumentarischen Bereich, der es in diesem kleinen Land wagt, einen filmischen Durchgang in dieser Form zu unternehmen, so geizig mit Worten in der ersten Person umzugehen. So viel zumindest fordere ich ein, selbst wenn sie mich während einer künftigen Ausstrahlung verreißen werden.»

**Aus dem Französischen
von Linda Nussbaumer**

Dieser Text erschien zuerst im französischen Original unter dem Titel «Francis Reusser – Solitaire en sa tribu» in den Cahiers du cinéma Nr. 766 (Juni 2020). © Cahiers du cinéma

DER FORMEL-1-PILOT UND DAS SCHWEIZER KINO



Ich weiss nicht, ob im Kino Mut gefordert ist, es gibt so viele andere Kontexte, sowohl persönliche als auch berufliche, die uns vor grosse Herausforderungen stellen und Mut erfordern. Was ich weiss, ist, dass es oft Mut erfordert, an eigene Ideen zu glauben und sie zu verteidigen und nicht bei der ersten Zurückweisung oder vor Hindernissen stehen zu bleiben. Es erfordert auch eine Form von Mut (manchmal als mangelndes Bewusstsein getarnt), sich dafür zu entscheiden, in einem Bereich zu arbeiten, der weder Anerkennung noch ein festes Einkommen garantiert. Ich frage mich hingegen, ob wir uns in der Schweiz bewusst sind, dass der Mut, der dem Kino, seinen Filmemacherinnen und Filmemachern und den Fachleuten

der Filmbranche abverlangt wird, oft sanfter und gemässiger ist als anderswo in Europa oder in der Welt, wo die durch die Kultur gebotenen Möglichkeiten viel prekärer sind.

Sei es durch meine Erfahrung in der Programmation von Filmen oder Projekten oder in der Produktion, ich glaube mehr und mehr, dass das Schweizer Kino vor allem Wagemut braucht: sich zu trauen, andere Geschichten zu erzählen, persönliche, popkulturelle, melodramatische, experimentelle, Geschichten für ein breites Publikum und so weiter. Vor allem aber Geschichten, an welche die Filmemacherinnen und Filmemacher wirklich glauben. Filme, die in Inhalt und Form vollständig harmonisch umgesetzt werden, unabhängig von Genre und Format. Filme, die nicht den tatsächlichen oder vermeintlichen Erwartungen von Förderinstitutionen, Kommissionen, Schulen oder Festivals zu entsprechen versuchen. Ich hoffe, dass das Schweizer Kino in der Lage sein wird, die Menschen zu überraschen, zu verblüffen, zu irritieren, zu spalten und aus der Reihe zu tanzen, von Zeit zu Zeit ein bisschen mehr «Punk» zu sein.

Ich habe viele interessante Filme gesehen oder über vielversprechende Projekte gelesen, die mit erstklassigen Ausgangsmaterialien realisiert wurden. Aber einmal im Rennen fühlte ich mich plötzlich wie eine Grand-Prix-Zuschauerin, die lediglich den Drang verspürte zu schreien: «Schalte jetzt in den fünften Gang! Komm schon, es ist Zeit, Gas zu geben!»

Ich rufe das Schweizer Kino dazu auf, wagemutiger zu sein und stärker aufs Gaspedal zu drücken, mit mehr Vertrauen in den Piloten, den Motor und das Publikum. Wir sind bereit, das Dröhnen der Motoren zu hören!

**Aus dem Französischen
von Linda Nussbaumer**

TATJANA HOFMANN

COURAGE ZUR
ASSEMBLAGE –
DIE KRIM ZEIGEN

Unterwegs

Im September 2016 fuhr ich mit dem Kulturwissenschaftler, Imker und Filmmacher Cyril Venzin nach Kertsch. Zuvor hatte er mich in einer Raucherpause an der Uni angesprochen: «Wir sollten einen Film über die Krim drehen.» Er fühlte sich durch mein autobiografisches Buch *Sewastopologia*¹ inspiriert und inspirierte wiederum mich. Eigentlich reichte mir das schon für den Moment: der Sprung von Genre zu Genre, die potenzielle Übersetzung, Fortführung.

Kurz darauf sassen wir im Zürcher Café *Zähringer*, Cyril war just aus Graubünden von seinen Bienenstöcken ins Unterland zurückgekehrt. Ein junger Schweizer, der, ohne es zu wissen, aussieht wie Wladimir Wysotski – ein im Ostblock in den Siebzigern bekannter Sänger und Schauspieler – in Blond, mit Faible für Philosophie. Zu dem Zeitpunkt kannte er kein Wort Russisch. Ich sagte: «Klar, und ich fahre in Rollschuhen die zerschlagenen Strassen meiner Heimatstadt ab.» Er nickte: «Los.»

Da dämmerte mir, er meint es ernst, und dass es ein Bündel Chancen ist, die, selbst wenn aus ihnen nichts werden sollte,

es gut wie ein Blumenstrauß meinen: Zunächst einmal liegt darin eine Chance für die persönliche Hausaufgabe, die mir meine Biografie mit auf den Weg gegeben hat, und ausserdem für die Fortsetzung meiner wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit der Halbinsel im Schwarzen Meer, deren literarische Darstellung mich schon längere Zeit interessiert, ja interessieren muss als Slawistin, da grundlegende Klassiker der russischen und polnischen Literatur der Krim gewidmet sind. «Los», sagte Cyril mit russischem R, «gömmen uf die Krim.» Los, sagte ich meinem Migrationsriss: Wachst zusammen, jene Nähte und Fäden, die 1993, als meine Eltern beschlossen haben, mit mir von Sewastopol nach Berlin auszuwandern («wir wollen das Beste für unsere Kinder»), gerissen sind.

Mich fesselte die Idee, dass wir mit unserer Präsenz im Südosten, dort, wo Europa auf Wetterkarten endet, unwillkürlich in die Poetik des Randes geraten. Wir würden selbst ein Teil der Geopoetik werden, dieses Konzept im besten Fall ausführen. Der Slogan «Geopoetik statt Geopolitik» hatte mich zehn Jahre zuvor in einer Vorlesung vor den Kopf gestossen: Da holt mich ein mysteriöser Krim-Klub aus meiner heimlichen Heimat in Berlin ein! Daraufhin nahm ich Kontakt mit Igor Sid (Sidorenko) auf, dem Gründer des Krim-Klubs. So lernte ich den quirligen Ex-Biologen kennen und schätzen. Seine Person – meine persönliche Krim-Brücke, seine Mysterien – unsere Krim-Mythen, sein Exil in Moskau von Mitte der Neunzigerjahre bis 2020 und seine Rückkehr nach Kertsch diesen Sommer – unsere Bruchstellen postsowjetischer Nationswindungen.

Die Gespräche mit Sid inspirierten mich zum konstruktiven und (selbst)kritischen Blick auf die boomenden Umschreibungen geografischer Räume in Osteuropa. Mal entspringen sie dem Durst um Anerkennung, mal dem Dunst von Gewalt. Geprägt hat Sid den Begriff der Geopoetik Mitte der Neunzigerjahre als geisteswissenschaftliches, humanistisches Gegengewicht zur geopolitischen Diskussion seitens der Historiker und Politologen, die Samuel P. Huntingtons Unkenrufe von der Teilung der Ukraine als unvermeidlich annahmen – und somit die Krim, damals autonome Republik im Bestand der Ukraine mit russischen Militärstützpunkten, in ihren separatistischen Bemühungen unterstützten. Schon damals schwelte jener Konflikt, der im Frühjahr 2014, nach dem Umsturz auf dem Kiewer Majdan Nesaleschnosti, auf der Krim zu eskalieren drohte. Sid führte die Geopoetik als sanfte Ablenkung, doch dabei ebenso strategische Intervention ein:

als eine hypothetische neue Disziplin [...], die die Mechanismen kultureller Gravitation und der Strukturierung des menschlichen Raums untersucht, allerdings nicht ganz nach Huntington. Diese Mechanismen müssen auf künstlerischen Ambitionen basieren, nicht auf denen der Macht. Das war natürlich eine seltsame und freche Utopie. Dennoch hat der neue Begriff trotz seiner Abstraktheit und Unklarheit viele (berührt). Und so entschied ich mich, das entsprechende Epitheton zu dem Namen des Klubs hinzuzufügen, den ich ein Jahr später in Moskau gründete.

Das war die Epoche des Krim-Separatismus unter Präsident Meškow, und (literarische), unpolitische Konnotationen kamen beim Publikum kaum an. Aber an der ersten Geopoetik-Konferenz in Moskau 1996 nahmen trotzdem Grössen wie Michail Gasparow teil. Bald wurde der (wissenschaftliche Begriff), den ich in die literarischen Kreise geworfen hatte, als Bezeichnung einiger neuer künstlerischer Praktiken wahrgenommen.²

Mich fesselt diese grosse Idee, ermächtigt sie ja die Künste zur Friedensstiftung. Sie besass, akkumulierte gar ungebrochene Relevanz für die Krim, seltsamerweise fast zeitgleich zu meiner Krimabwesenheit, meiner Verdrängung der Halbinsel aus Bemühungen ums Deutschsein, die von 1993 bis 2015 andauerten. Mein Coming-out bestand nicht nur in mehreren Situationen, die mir Huntingtons *The Clash of Civilizations and the Remaking of World Order* (New York 1996) als leider nicht verdrängbar vor Augen führten, sondern in dem Beginn einer ganzen Geschichte, vor der ich genauso weglaufe, wie ich auch weiss, dass ohne sie der Film nicht vorankommt. Sie besteht in einer erneuten Hinwendung. Diese zeigt die Crux des geopoetisch-politischen Engagements auf.

Der erste Schritt nach vorn bedeutete ein Schritt zurück. Er bedeutete, einer kleinen Verschiebung zu folgen: nicht nur über die Krim zu lesen, sondern die Krim zu lesen, auf ihr, in ihr. Die Slawistin machte der Ethnologin Platz und der neutralen Neugierde des Kameraauges: In Simferopol und später in Kertsch filmten wir mit einem unauffälligen Gerät, das ein touristischer Fotoapparat hätte sein können. Wir schlenderten bei unerwarteter Herbstkälte durch den Markt der abgelegenen Hafenstadt, stiegen, zurückgedrängt vom heftigen Wind, auf den Mithridates-Hügel und auf jenen, von dem aus die Bauarbeiten an der gigantischen Brücke zum Krasnodar-Gebiet, dem russischen Festland, zu sehen waren – im Dunst des Wassers, das nahtlos in den graublauen Himmel übergang.

Auf dem Weg nach Kertsch drängte sich der Vergleich mit einem unbeschriebenen Blatt auf: Ungewissheit, Offenheit, wenn

auch viel, zu viel an Geschichte, die es zu erzählen gäbe, von den Skythen über die Nazis bis zur Ukrainisierung und Neorussifizierung. – Ich wollte ein Buch über die zeitgenössische Krim schreiben, die Halbinsel erklären. Aber ich konnte nicht, ich war gefesselt.

Die Kamera registrierte ruhig weiter, wenn auch nicht diesen einen Umstand und die Mut-Momente, auf die es auch ankommt: sich zwischen die Medien wagen, zwischen Film und Literatur, sich überhaupt darauf einlassen. Sich zwischen die Genres wagen, zwischen den ethnografischen und den poetischen Dokumentarfilm, mit einem Commitment zur Literatur, in Osteuropa läuft sonst nichts. Sich auf die Fahrt auf die Krim einlassen.

Wir gehen Risiken ein, wissentlich und nicht. Wir stehen bei jeder Einreise, beim Drehen und bei der gesamten Produktion vor einer Reihe von Herausforderungen. Es gibt Dinge, die machen Angst, weil man weiss, was passieren könnte; es gibt Dinge, die machen Angst, weil wir nicht abschätzen, was alles passieren könnte. Ein ukrainisches Gesetz erachtet die Einreise in die Krim, die seit 2014 als okkupiertes Gebiet gilt, via Flug von Moskau nach Simferopol als gesetzeswidrig. Wir könnten in Kiew verhaftet werden. Wir könnten scheitern. Wir könnten ein Einreiseverbot für Russland kriegen. Eine Drehgenehmigung vom Kulturministerium der Krim zu erhalten, das ergibt Material für einen separaten Film. Positiv ausgedrückt: Das hat mehr als Mut erfordert, aber ich bin ja keine Schweizerin, und als Russin sahen sie mich auch nicht – mir fehlten das diplomatische Geschick und die Nerven. Dort herrscht die Angst, dass ein abermaliger negativer Film über die Krim entsteht. «Wir haben eure westliche Propaganda satt! Woher sollen wir wissen, dass ihr nicht wieder Gülle über uns schüttet?» Als ein hohes Tier aus dem Ministerium uns kontrollieren wollte – er verlangte Einsicht ins gesamte Material –, sagte ich, das ginge nicht. Er wurde wütend und sagte, er überlasse uns von nun an unserem Schicksal. So haben wir kein (Pseudo?-)Patronat mehr. Wir suchen auch nicht danach, sondern nach einer Produktionsfirma, idealerweise einer schweizerischen, die mit einer russischen kooperiert.

Hingefahren sind wir trotz vieler Gegenstimmen von Schweizer und Moskauer Kolleg_innen. Es sei gefährlich, über Moskau auf die Krim zu fliegen, und zwar nicht so sehr, weil wir damit gegen ukrainisches Recht verstossen, sondern, weil uns dort die russischen Streitkräfte bedrohen könnten. Vor allem aber: Auf die Krim fahre man nicht hin. Das sei ein Akt des Verrats liberaler westlicher Werte.

Auf dem Weg nach Kertsch fühle ich eine gewisse Verantwortung für Quasi-Wyssotzki, er war noch nie in Osteuropa. Er fühlt sich

so weit wohl und spricht entspannt Schweizerdeutsch (sonst wechseln alle ins Hochdeutsche), sodass ich auf der Fahrt endlich Dialekt verstehen lerne, einen Zürich-Bern-Verschnitt.

Warum empfinde ich eine gewisse Verantwortung für ihn? Zunächst einmal wegen der Ungewissheit, ob der Zustand des Weges eine Busfahrt überhaupt zulässt. Denn noch 2015 zerklüfteten so viele Risse die Autostrasse, dass die Fahrt von Simferopol aus sogar auf den guten Rädern eines Mercedes-Jeeps eine vierstündige Tortur war. Man erklärte mir damals, dass die Ukraine den Asphalt seit Sowjetzeiten nicht aufgefrischt habe, mit Absicht, weshalb Kertsch auch wegen der schlechten Infrastruktur vom Rest der Krim abgeschnitten war – so wie die Krim von der Ukraine und von Europa. Damals, 2015, war ich das erste Mal in Simferopol und in Kertsch, das heisst das erste Mal auf der Krim seit 1993. Ich wohnte als einzige westliche Teilnehmerin dem an sich internationalen Bosphorus-Forum bei.

Nun, ein Jahr später, verlieh der endlich erneuerte Strassenbelag – eine buchstäbliche Schicht der russländischen Landnahme – der Küste ihre Verbindungslinie, gab sie ihr zurück. Das Busfahren gestaltete sich gewöhnlich, gemütlich. Im Bus gewöhnte ich mich langsam an das, was einem Aufenthalt im andauernden Déjà-vu gleicht: als ob ich in einem früheren Leben schon mal dort gewesen wäre und genau das getan hätte, was ich in der nächsten Minute tun würde. Cyril und ich hatten unseren Bus in Feodossija verpasst, die nächsten zwei waren zu voll. Ich holte Kaffee, ein paar Piroshki, starrte die Taschen der anderen Wartenden an, die Bänke, die Kasse, die Schlange davor, die Schleifen auf den Haaren der Mädchen, die distanzierten Haltungen älterer Männer und die wuchtigen Zirkel, die die Blicke der älteren Frauen um sich zogen.

Fast-Wyssotzki schaltete Reggaemusik ein und drückte mir einen Kopfhörer in die Hand, die Musik schirmte uns zum Teil ab. Der Saal, wie fast alles um uns herum, stammte aus Sowjetzeiten. Nein: Er war, wie er war, und stemmte uns hinein. Ich hatte Angst, dass irgendetwas passieren würde, dass wir stecken blieben, dass kein Bus uns mitnahm. Ich hatte einen eigenen Filmriss. Und Angst. «Easy», sagte Cyril, und: «mega interessant». Er wirkte unerklärlich lebendig, während er auf seinem Smartphone las. Ich kam mir wie ein Dörrfisch vor, erstarrt über einem unsichtbaren Feuer. Ich konnte nicht mehr folgen – der Krim in meiner Erinnerung und mir selbst in meiner ersten Krim, der Krim in meinem Buchregal, der Krim auf meiner Festplatte und der vor mir, in einer Wartehalle auf dem Weg nach Kertsch, am Rand, am Anfang, am A. der Welt.

Cyril tippte auf ein Traktat von Lew Schestow. Er folgte damit dem Lektüretipp des Dichters Andrej Poljakow.³ Mit ihm hatten wir zuvor in Simferopol einige lange Tage voller Gespräche verbracht.

Am Endpunkt Europas

In Kertsch angelangt, suchten wir die Küste auf. Das Down Under der Krim, der Rand des Randes, zog sich weit am Meer entlang. Wie ein Schauplatz aus einem Film von Andrej Tarkowskij, grau-in-blau, unendliche Einstellung, Totale, totalitaristisch brutale Meeresenge im aufkommenden Sturm. An der Brücke erstreckte sich eine Blechbaracke, schon fuhr der Taxifahrer an ihr vorbei. Wir hatten ihm die «Aussichtsplattform» als Ziel angegeben. «Dort sind wir auch gleich», sagte er, das sei schon die Zement-Slobodka, und ob ich ihm nicht sein Sortiment an Grüntee abkaufen möchte, der heile. Klar, Tee ist immer gut.

Ich schaute genau hin, Zement sah ich in dieser Siedlung nicht: rechts ein Pferd auf abschüssiger, wie zufälliger Weide, links ein paar verloren wirkende Schafe, hingestreute Häuschen. Früher wohnten hier Arbeiter_innen eines Zementwerks, nun wurde gestritten, ob die Siedlung davon profitiert, dass ihre Bewohner_innen in Neubauhäuser umziehen müssen, um der Brücke und der Strasse zur Brücke Platz zu machen. Der Taxifahrer wechselte indes zur Wirkung des grünen Tees, er fühle sich zwanzig Jahre jünger.

«Lass uns in die Stadt zurückfahren», sagte ich. Meinetwegen die Steppe dort anschauen, ich mag sie, ruhiger und gesünder als der grünste aller Tees. Ich mag sie wie die ausgebleichten Pastellfarben der Plattenbauten, mit freundlich-sozialistischen Regenbogen darauf. In regelmässigen Abständen zwischen den Häuserblöcken lenkten Werbeplakate ab: Die Stadt feierte sich selbst, sie erinnerte an ihre 20'000 Jahre Vergangenheit. Auf den Plakaten wanden sich zur Ikonografie verwandelte hellenistische Muster. Nirgendwo sonst auf der Krim sähe es sonst so flächendeckend sowjetisch aus.

Keine Chance, Cyril hörte mich nicht im Wind und er hörte nicht zu filmen auf. Er hörte auch nicht auf zu lesen, systematisch arbeitete er jeden Abend die Liste der Philosophen ab, die ihm Poljakow beim Rauchen selbst gedrehter Zigaretten («you smoke this?») empfohlen hatte, inklusive Wassilij Rosanow und Michail Bachtin.

Enge, Breite: Die Offenheit der Aussicht grenzt an Leere. Wie eine öffnende Klammer zieht sich das Stadtlandmeer nach Osten hin. Die schliessende Klammer – nicht abzusehen, wo und wann

sie sich abzeichnet. An jeder Ecke nimmt die Zukunft Wunder, sie nimmt eine_n ein. Vielleicht rücken die Grundpfeiler hinauf, vielleicht ziehen sich Kulissen hoch, wieder einmal Überbleibsel der Geschichte, wie die Scherben der alten Griechen und Römer, die hier zuhauf herumliegen. Und auch hier in Kertsch: Krimkrieg, Zweiter Weltkrieg, umkämpfter Zugang zum Meer – eine Heldenstadt wie Sewastopol. Beide Städte haben noch keine opake Schicht über ihre sowjetischen Geschichtsstadtbilder aufgetragen.

Wenn die freundlich-blassen Plattenbauten und die gedrängten Niedrighäuser aus vorigen Jahrhunderten eines Tages verschwinden, steht neben der riesigen byzantinischen Festung ein noch grösseres Einkaufszentrum? Noch funkeln, an unbepflanzten Feldern, an aufreizender Werbung, breite Lichter Augen der Ladas.

Für Kertsch braucht man Fantasie, zum Fertigdenken. Damit die Müdigkeit zur Konzentration wird, das Latschen zum Gehen, der Matsch der Eindrücke zum Ganzen. Zum Vorstellen, wie und ob die Menschen hier sein werden, wenn sie öfter woanders gewesen sind. Zum Einordnen der Häuserwände im Zentrum, wo sie wie einzelne Seiten aus Büchern herausgerissen worden zu sein scheinen, darunter eine kompakte byzantinische Kirche, die an Georgien denken lässt. Zum Füllen der Brachflächen vor den Gebäuden, der zum Bau bereiten oder durch Abriss befreiten Areale. Zum Weiteratmen beim Anblick einer Halbbrücke im Bezirk Woroschilowo: Kaum begonnen, bricht sie ab. Keine Metapher, sie heisst «unfertige Brücke», und keiner wundert sich über sie.

Geopoetik statt Geopolitik

Nach Kertsch führte uns der Umstand, dass im Zentrum unseres Filmprojekts Kulturschaffende stehen, die am Bosporus-Forum teilnehmen – Kertsch bildet den Höhepunkt dieses Festivals, das seit dem Jahr 1993 alle zwei Jahre auf der Krim stattfindet. Mit seiner Hilfe sucht Igor Sid und der von ihm gegründete Krim-Klub nach einem Dialog zwischen der mythisch, literarisch und kulturell mehrschichtigen Halbinsel im Schwarzen Meer und den Parteien, die sich um sie streiten: Russland, Ukraine, aus der Verbannung zurückgekehrte Krimtataren, bei einem EU-Anschluss der Ukraine möglicherweise die NATO. Auch die Türkei hätte Interesse. Der internationale Aktionsradius der Teilnehmenden soll der Isolation der Halbinsel entgegenwirken. Das nächste Forum sollte im Spätsommer 2020 stattfinden. Es wurde wegen der Ansteckungsgefahr auf

Am Endpunkt Europas: Ansichten von Kertsch
(Bilder: Cyril Venzin)



Frühjahr 2021 verschoben. Teilnehmende aus Russland, Ukraine sowie aus anderen ost- und westeuropäischen Staaten sind nach wie vor willkommen.

Sid, geboren 1963, selbst aus Kertsch stammend, hat sich als begnadeter Organisator erwiesen: Er bringt seit fast dreissig Jahren Kulturschaffende in Veranstaltungsreihen zusammen – auf der Krim, in Afrika und in Moskau, wo er seit den Neunzigerjahren lebt, weil es in Kertsch wenig Arbeit gibt. Der ukrainisch-russische Biologe mit zum Teil italienischen Wurzeln, Kurator, Dichter, Schriftsteller und Herausgeber⁴ agiert als ein Katalysator dessen, was er «Psychotherapie für die Provinz» nennt. Das Mosaik seines ethnischen Hintergrunds dürfte für die Sowjetunion und ihre Nachfolgestaaten, besonders aber für die Krim charakteristisch sein. Derzeit arbeitet er als wissenschaftlicher Assistent am Institut für Übersetzung von Weltliteratur in Moskau. Über diese Institution erhält er einen Zustupf für das Forum, das deswegen das Motto *Übersetzen* bespielt. Retrospektiv umso bemerkenswerter, wie Sid auf eigene Initiative und mit einem im Grunde symbolischen Budget seit den Neunzigerjahren, als die Zugehörigkeitskonflikte bereits beinahe eskalierten, den geopolitischen Spannungen kontinuierlich geopoetische Aktivitäten entgegengesetzt. Statt Einflussphären und militärischer Macht unterbreitet er eine Einladung: auf kreative Art über kulturelle und staatliche Labels hinweg miteinander in Kunst und Wissenschaft kooperieren.

Besitzfragen treffen die Halbinsel seit Jahrhunderten, wenn nicht gar seit Jahrtausenden. Die Krim hat die Zugehörigkeit zu Staaten und Imperien mehrfach gewechselt, ihre schon immer multikulturelle Bevölkerung ebenfalls – ein Rand- und Durchgangsgebiet par excellence. Geografisch gehört sie zu Europa, architektonisch, historisch und angesichts der künstlerischen Erzeugnisse, die ihr gewidmet sind, ebenfalls. Doch findet seit 2014 weder ihre Geschichte in ihrer Pluralität Gehör, ohne dass im russisch-ukrainischen Konflikt eine historische Schicht gegen eine andere ausgespielt würde, noch kommen die verschiedenen Krimbewohner eigenständig zu Wort, es sei denn, ihre Sicht belegt die argumentative Stossrichtung der jeweiligen Reportage. Die dominierende Semantik der Krim erklärt sie zum Symbol der Krise zwischen Russland und der Ukraine, zwischen Russland und der westlichen Welt – zum Zankapfel des zweiten Kalten Krieges.

Hingegen fordert geopoetischer Aktivismus auf: Lasst uns über die Halbinsel über den Maschendrahtzaun politischer Konkurrenzen sprechen, im Rahmen alltagsweltlicher Referenzen. Unser

Filmprojekt folgt diesem Aufruf. Wir zeichnen die Entwicklung des Krim-Klubs und seiner Veranstaltungsreihen, Publikationen, Statements nach, unter ihnen des Bosphorus-Forums. Dafür haben wir historische Aufnahmen des Forums digitalisiert, von VHS-Kassetten auf die Festplatte.

Die Akteure, die wir porträtieren, sind an Veranstaltungen des Krim-Klubs aktiv. Das Drehbuch gruppiert sich um die buntesten von ihnen und die prominentesten. Es konturiert ihren Bezug zu einzelnen Orten auf der Krim, die allesamt so unterschiedlich sind wie die einzelnen Kantone der Schweiz. Dafür verschlagworten wir die Videos mit Gesprächen und Spaziergängen, schlagen Schneisen durch Themenkomplexe, sichten das Material mit Abstand und lassen uns doch von der Unmittelbarkeit der Bilder leiten, visuell statt kognitiv: von der Ästhetik des Asphalt, von grellen Spielplätzen, von emotionalen Gesichtern, von streunenden Katzen, vom Rhythmus vorgetragener Gedichte. Vor allem dreht sich unsere Assemblage um Gravitationslinien der Erzählungen von der Krim als Provinz, als vergessenes Zentrum und als Sehnsuchtsort.

Kennengelernt habe ich unsere Protagonist_innen beim vorerst letzten Forum. Damals, 2015, zupfte ich das erste Mal als Erwachsene am Rockzipfel Europas: Ich bin trotz der Unkenrufe hin und habe dort den Atem angehalten, zugeschaut, zwischendurch meine Heimatstadt angeschaut, fast alles wie damals, fast wie im Traum, unerträglich, wenn die Nostalgie plötzlich Realität wird, und dann – am letzten Tag in Kertsch, in einem Saal mit wallenden weissen Gardinen, verblichenen Holzbänken und einem Klavier in der Ecke, was mich alles an meine Schulzeit in Sewastopol erinnerte, inklusive der Abstände zwischen den Bänken und der Breite des Korridors, des Geruchs der stehenden Hitze und eines Zaubers – tauchte irgendwoher die Kraft auf: Ich hielt einen Vortrag über das Übersetzen in meiner ersten, verschütteten Muttersprache.

In den Jahren darauf haben wir unsere Protagonist_innen bei ihren täglichen Routinen begleitet, durch ihre Krim, bei ihnen zuhause und an ihrer Arbeit. Wir haben eine Reihe von biografischen, narrativen Interviews geführt und gefilmt. Sie orientieren sich an einem Leitfaden, passen sich aber in der Praxis flexibel an den Gesprächsverlauf an: Jede der Personen präsentiert ihre Denk- und Lebenswelt.

Beim Schnitt kristallisieren sich fünf Porträts dieser Teilnehmer_innen heraus: 1. von Andrej Poljakow, einem der berühmtesten russischen Dichter in Simferopol, der seine Stadt kaum verlässt – es sei denn, für das Bosphorus-Forum; 2. vom krimtatarischen Künst-

ler Izmet Scheich-Zade in Simferopol und in Bachtschissarai, wo er eine spontane Performance abhielt; 3. von der russisch-jüdischen Geschäftsfrau, Dichterin und Philosophin Natalia Azarowa in Alupka; 4. vom jüdisch-ukrainischen Übersetzer aus dem Englischen und Schriftsteller Jan Schapiro in Sewastopol und in Odessa, wohin er mit seiner Familie kürzlich umgezogen ist; last but not least 5. von Igor Sid, dem Organisator des Forums und Mitorganisator unserer Drehreisen. Den unterstützenden, lustigen Door-opener bringt unser Projekt unter Erwartungsdruck: Wie und wann das nächste Forum gestalten?

Diese Porträts reichern kleine Exkurse zu anderen Akteuren dieses Netzwerks von Kulturschaffenden an, darunter zu Guliver Atlin vom Museum der Krimtataren und zu Mitarbeiterinnen der Literaturmuseen für Maximilian Woloschin, Konstantin Paustowski und Alexander Grin. Obwohl diese Menschen im Zentrum stehen, schleicht sich meine Biografie ins Projekt hinein, umso mehr, je stärker ich sie raushalte – sei es beim Auswerten, beim Schnitt, aber auch bei der Planung einer eigenen Performance beim nächsten Forum: Ich möchte vor laufender Kamera testen, ob literarische Werke über die Krim, aus dem sogenannten Krim-Text, Anklang bei ihren heutigen Bewohnern finden ...

Voilà, die Slawistin schliesst Freundschaft mit dem Mädchen, das im Sommer 1993 auf der Krim geblieben ist. Na gut, ich bin auch von dort, auch hybrid, immerzu zwischen den Stühlen, Perspektiven, Ländern und Kultürchen, die sich öffnen und schliessen, unvorhersehbar. Auch diese Menschen auf der Krim sind allemal woanders beheimatet gewesen – in der Sowjetunion. Einige wechselten den Staat, ohne sich weit zu bewegen, als die Krim 1991 autonome Republik der unabhängigen Ukraine wurde. Andere hauten in den wilden Neunzigern von der Krim ab, wie meine Familie. Manche kehrten zurück. Manche zogen weg, als sich die Krim im März 2014 unabhängig von der Ukraine erklärte und in die Russische Föderation einging – zwei Prozent der Krimtataren, die rund Vierzehn Prozent der Krimbevölkerung ausmachten, so die Statistik.

Ein Stück der persönlichen ID vorfinden, Übereinstimmung in der Stimmung, Berührung im Rührei des kulturellen Konglomerats und der konstruierten Animositäten (Stichwort: historische Schuld). Dazu stehen, ob man nun von Annexion spricht oder von einem Appendix an die Neunziger, als diese Angliederung an Russland von der breiten Bevölkerung gewünscht wurde. Von meinen Eltern ebenfalls. Sie und ich, wir sind *krymtschane*, Menschen von der Krim, und wir wuchsen in der Sowjetunion auf, die sich hier rein optisch länger als

bis 1991 erhalten hat. Also: Nähte sehen, fester drübergehen oder ganz abreißen. Sich den Rissen stellen, darin steckt eine Prise «Beheimut»: Hier Beheimatetbleiben braucht Mut. Ein Projekt, das ich mit den *krymtschane* gemeinsam habe. Im Film halte ich diesbezüglich die Klappe. Im Text gleiten die Hände darüber, die Tasten schützen, Fingerhüten gleich. Ein Buch zum Film bahnt sich den Weg, mal holprig, mal ad hoc.

Meine Eltern haben den grössten Teil ihres Lebens in Sewastopol verbracht und die Verbindung zu jener Stadt und jenem Lebensabschnitt so abrupt abgeschnitten, dass meine Annäherung an die Krim (für mich) ein grosser Schritt ist, eine Grenzüberschreitung zwischen zwei separierten, selbstständigen Teilen, dennoch und gerade auch eine Vereinigung dieser Teile. Was bei Atomen schmerzfrei passiert, fühlt die Seele anders – jedes Mal aufs Neue, ob physisch oder verbal, es bleibt für mich ein mutiges Unterfangen, in diesem Prozess zu sein, weder aufzuhören noch drin festzustecken. So zieht das Forum wie das Filmprojekt eine Nadel zu meinem ersten Ich, über die Migrationsentscheidung meiner Eltern hinweg. Vor diesem Hintergrund finde ich die Retardierung wegen Corona gut. Sie gibt mir Zeit, auf der Krim von damals und der von heute (zum Verwechseln ähnlich!) durchzusteigen, halbwegs.

Ich muss mich dabei von dort bewusst hierher bewegen, nicht zu lange fern von dem Hier-Ich verharren, nicht zu lange in der Wartehalle auf jüngere und ältere Menschen starren. Here we go, muss ich mir sagen: Cyril, der Mann mit der Kamera, und ich, die Ent-Schizophrene, vor der Kamera, wir arbeiten weiter an unserer poetischen Doku *Crossroads Crimea*. Wir sprechen davon, dass wir hinter Potemkinsche Dörfer steigen und ein Stimmungsbild anhand ihrer Kunstszene nach der Krim-Krise, die 2014 durch die Annexion aufgelöst wurde, einfangen möchten. Unser Ziel: Innenblicke in Lebens- und Denkwelten von Intellektuellen auf der Halbinsel im Schwarzen Meer gewinnen.

Ich muss rationalisieren, einen Knoten schnüren. Wenn man sie unvertitelt und übersetzt, haben unsere Videoaufzeichnungen über Kulturschaffende von der Krim, davon sind wir überzeugt, für die breite Öffentlichkeit den Wert einer historischen Quelle. Im Moment arbeiten wir an einer Homepage für das Projekt und planen, die Interviews dort mit der Zeit aufzuschalten. In den eigentlichen Film geht nur ein Bruchteil von ihnen ein. Die Bezüge, Namen, Orte, genauso wie die Umstände, unter denen diese Gespräche entstanden sind, bedürfen einer wiederum separaten Entfaltung, Erklärung, Einbettung. Auch daher verfassen wir einen begleitenden Essay. Dieser

Text wird die Porträts der Protagonist_innen mit den zentralen Problemen, die sie artikulieren, verdeutlichen, ebenso den kulturhistorischen Komplex zwischen Geopolitik, in der wir uns unweigerlich befinden, und künstlerisch-wissenschaftlicher Intervention, die wir ein Stück weit mittragen. Der Essay reflektiert darüber hinaus den gesamten Filmproduktionsprozess.

In der etappenweisen Feldforschung verbinden sich visuelle Anthropologie, Hermeneutik und Historical Criticism: die interpretierende Suche nach der Sinnhaftigkeit kultureller Zeichen in ihrem historischen Kontext, ihrer Verwobenheit mit Kulturen, ihren Verweisen von heute auf früher. Beide Medien, der Film und der Text, sind Konzeptressourcen, durch die wir auf die Krim blicken und durch die wir sie anordnen. Das offene, plurale Narrativ zeigt das Nebeneinander der Akteure – in der Filmsprache der leitmotivischen, mit Anklängen und Kontrasten arbeitenden Montage. Der Essay erklärt.

Zunehmend überschreibt der Blick durch Cyrils Kamera unsere Erfahrungen. Beim Sichten des Materials und beim Schnitt sehen wir die Krim auf Bildschirmen, wir sehen sie durch das Objektiv. Dieses bestimmt die Erinnerung, das Krimgefühl, die Sehnsucht nach einer stimmigen Umordnung. Als ob ich beim Schlafen halbwach wäre und den Traum lenkte. Als ob der Wartesaal eine Bühne wäre, auf der ein neues Theaterstück beginnt. Unser grösster Moment läuft auf die mediale Interaktion hinaus. Im Sinne der Geopoetik und im Sinne der postsowjetischen Transformation – eines Bewusstseinsprozesses – schlägt sie (schlagen wir) eine Brücke vom abgelegenen, doch dazugehörigen Teil Europas zu ihrer Mitte.

Gedreht wurde von 2016 bis 2018 auf der Krim. Derzeit sind wir in der Schnittphase. Eine Veröffentlichung ist frühestens 2021 denkbar. Wir suchen derzeit eine Produktionsfirma. Bei Interesse melden Sie sich unter tatjana.hofmann@uzh.ch

- 1 Tatjana Hofmann, *Sewastopolia: Krim*, Berlin, Zürich, Berlin 2015.
- 2 Tatjana Hofmann, «Igor' Sid. Instrumente für eine neue Anthropologie», in: Susi K. Frank u.a. (Hg.): *Nachgefragt. Novinki im Gespräch mit Autor_innen aus Osteuropa*, Norderstedt 2016, S. 233–241, hier S. 236 f.
- 3 Andrej Poljakow knüpft in seiner Lyrik an die klassische Moderne mit ihrer Vorliebe für die griechische Antike an; vgl. seine Gedichte in: Igor' Sid (Hg.), *Kordon (tri pograničnych poëta)*, Moskau 2009, ferner in der Zeitschrift *Polus – Krym. Geokult'turnyj al'manach* von 2001 mit poetischen Texten Poljakows, u. a. dem Essay «Poët v provincii».
- 4 Im Jahr 2014 gab Igor Sid zusammen mit Gennadij Katsov eine Anthologie mit dem bezeichnenden Titel *Naškrym* (dt. «unsere Krim» statt der politisierten Losung «Krim nasch» / «die Krim gehört uns») heraus, erschienen 2016 in Moskau und New York. Die Anthologie versammelt russischsprachige Gedichte über die Krim, die auf der gesamten Welt und nicht nur in Russland entstanden sind. Sid gibt ausserdem die wissenschaftlichen Ergebnisse des Bosphorus-Forums zu geopoetischen Themen heraus, darunter *Vvedenie v geopoëtiku*, Moskau 2013.

LITERARISCHER LITERARISCHER BEITRAG LITERARISCHER

SIMON JAQUEMET

DIE SCHLACHTUNG EINES KAMELS

Vor ein paar Wochen habe ich einen Schlachthof besucht. Es war ein staubiges Gebäude aus weissen Ziegelsteinen in einer staubigen Wüste. Irgendwo im Osten. Es war immer noch Winter, aber trotzdem schon warm. Wir kamen mit einem kleinen Bus. Ich war schläfrig. Hatte wohl auf der Fahrt geschlafen. Wollte eigentlich den Schlachthof nicht besichtigen. Vielleicht hatte ich mich in einem blöden Anflug von Mut selbst überzeugt, dass ich die Tour mitmachen musste. Für die «experience». Aber ich hatte Angst. Angst davor zu sehen, wie Tiere getötet werden. Angst vor dem schlechten Gewissen. Da ich gern Fleisch esse. Mich letztens in ein System geflüchtet habe, dass ich nur noch Fleisch kaufe, wenn es die 25 %- oder 50 %-Kleber draufhat, weil es am nächsten Tag abläuft. Ich rede mir ein, dass ich so keinen Anreiz für die Fleischproduzenten liefere, weiter Tiere zu schlachten, weil sie mit dem abgeschriebenen Fleisch nur Verlust machen.

Wir gingen in einer kleinen Gruppe in den Schlachthof hinein. Der Geruch war genau so, wie ich ihn erwartet und befürchtet hatte. Seltsamerweise hatte ich diesen speziellen Geruch immer mit Schweinen verbunden. Ich wusste aber, dass in diesem Schlachthof keine Schweine geschlachtet werden, da er in einem östlichen

Land lag, in dem kein Schweinefleisch gegessen wird. Der Geruch hatte also nichts mit Schweinen zu tun, sondern allgemein mit toten Tieren und der Fleischverarbeitung, was mich einen Moment lang erstaunte. Es erstaunte mich auch, wie sauber alles war. Meine Befürchtung, gleich mitzuerleben, wie Tiere getötet werden, liess nach. Ich dachte, dass das Schlachten wahrscheinlich viel früher im Morgengrauen stattfindet und die Arbeiter für den Rest des Tages das Fleisch verarbeiten. Wir wurden in einen grossen, weiss gefliesten Raum geführt, in dem verschiedene glänzende Maschinen aus Chromstahl standen. An den Maschinen arbeiteten ausnahmslos lokale Männer. Die meisten von ihnen trugen T-Shirts und weisse Schürzen. Sie hatten muskulöse, behaarte braune Arme. Sie lachten und scherzten über uns Besucher. Ich glaube, weil sie spürten, dass wir Angst davor hatten zu sehen, wie unser Fleisch produziert wird. Ich betrachtete eine Wurstmaschine, in der die Würste über eine spiralförmige Vorrichtung nach unten glitten und von einem Mann lässig in die Form gebracht wurden, die wir aus den Supermärkten kennen. In einer anderen Maschine wurden Geflügelteile in die gelben Packungen verpackt, die ich manchmal auch kaufe. Ich entspannte mich. Der erwartete Horrortrip würde vielleicht ausbleiben. Ich spürte immer noch die Müdigkeit und den starken Drang, wieder in ein Bett zu sinken.

Dann wurden wir nach draussen geführt, auf die andere Seite des Schlachthofs, die wir bei der Ankunft nicht gesehen hatten. Ich war plötzlich allein. Als ich mich umschaute, war meine Reisegruppe nicht mehr da. Nur noch die Männer der Schlachthofs. Es gab dort eine hohe Mauer und ein Gatter, in dem Rinder und einige Kamele standen. Wobei Kamele vielleicht das falsche Wort ist. Die Tiere ähnelten Kamelen, aber sie hatten eher die Statur von Giraffen. Lange Hälse, auf denen Kamelköpfe sass, und das weiche, hellbraune Fell von Kamelen. Die Kamele hatten Gitter um ihre Köpfe geschnallt. Sie waren aufgeregt und schwangen ihre langen Hälse. All meine Hoffnung, dass ich vermeiden könnte, eine Schlachtung zu sehen, war dahin. Zwei Männer des Schlachthofs kamen mit langen Stangen, an deren Enden Haken befestigt waren, auf ein Kamel zu, hängten die Haken am Gitter ein, das das Kamel um den Kopf trug, und zerrten es aus dem Gatter, das sie kurz öffneten. Das Kamel wehrte sich, schlug mit dem Hals und den Beinen um sich, doch die Männer waren stärker. Sie zerrten das Kamel mit ihren Stangen in die Nähe der hohen Mauer, zwangen den Kopf des Kamels gegen den Boden. Ein Mann hielt mit der Stange das Gitter um den Kopf des Kamels fest, während der andere eine etwas grössere Vorrichtung, die aus-

sah wie ein kleiner Stahlkäfig, um den Kopf des Kamels befestigte. Das Kamel hatte seine Gegenwehr aufgegeben. Als der Mann den Käfig fixiert hatte, entfernte er sich und griff nach einem schweren Stahlhammer mit einem langen Stiel. Ich begann den Vorgang zu begreifen. Ich war nicht ganz sicher, ob sich in dem Stahlkäfig ein Bolzen befand, den der Mann in den Kopf des Kamels treiben sollte, um es schnell zu töten, oder ob der Käfig nur dazu da war, den Kopf zu fixieren, damit der Mann direkt mit dem Hammer einen möglichst präzisen, direkten Schlag auf den Kopf ausführen konnte. Ich hoffte auf den Bolzen. Es gab einen Moment der Ruhe. Der Mann hielt den Hammer konzentriert in beiden Händen. Das Kamel bäumte sich auf, doch der andere Mann hielt den Stahlkäfig immer noch mit seiner Stange fest und zwang ihn nach unten. Unerwartet schnell und angesichts des Gewichts des Hammers erstaunlich präzise schlug der andere Mann zu. Durch eine seitliche Öffnung im Stahlkäfig traf er direkt den Kopf des Kamels. Es sackte augenblicklich zusammen und blieb liegen. Seine langen Beine zitterten einen Moment und sanken zu Boden. Die beiden Männer entfernten schnell den Stahlkäfig um den Kopf des Kamels, liessen es im Staub liegen und gingen durch ein grosses Tor in den Schlachthof, wahrscheinlich um den nächsten Schritt vorzubereiten. Ich nahm an, dass sie dem betäubten Kamel einen Fleischerhaken in den Fuss schlagen würden, um es in den Schlachthof zu ziehen und dort auszubluten.

Ich ging näher zu dem Kamel, das auf der Seite lag und für einen Augenblick aussah, als würde es friedlich und entspannt im Sand schlafen. Ich wurde meiner eigenen Müdigkeit bewusst, und mein Bewusstsein vermischte sich für einen Moment mit dem des Kamels, das mit eingeschlagenem Schädel am Boden lag. Tatsächlich bewegte es sich. Es bewegte sich so wie jemand, der sich am Ende eines langen Schlafes im Bett räkelte und den Schlaf möglichst noch verlängern will. Der Kopf des Kamels schien trotz des massiven Hammerschlags intakt. Seine Zunge hing leicht aus dem Maul. Ich ging noch näher und sah, dass am Ohr des Kamels ein langer Zettel hing. Er war mit einer Plastiköse durch das Ohr gestanzt, so wie es die Nutztiere bei uns haben. Aber der Zettel war ein normales Stück Papier, das von Hand beschrieben war. Ich nahm den Zettel in die Hand und las. Das Kamel war noch jugendlich. Derjenige oder diejenige, die den Zettel mit der Lebensgeschichte des Kamels geschrieben hatte – ich glaube, es war ein Mädchen –, hatte dem Kamel einen Namen gegeben. Ich kann mich an den Namen nicht mehr erinnern, aber er klang so ähnlich wie *Jizzy*. Sie hatte auch geschrieben, dass der Name nur so lange gilt, als das Kamel noch jung

sei. Wenn es älter werde, werde es einen Erwachsenennamen kriegen. Der Name stand auch schon auf dem Zettel. Er klang so ähnlich wie *Ramon*. Auf dem Zettel stand auch, dass das Kamel gern lange schläft und dabei am liebsten auf der Seite liegt. Genau so, wie es jetzt mit zerschmettertem Schädel betäubt auf der Seite lag und zum Ausbluten in den Schlachthof gezogen würde.

Ich entfernte mich und wurde mit dem Bus zurück ins Hotel gefahren, legte mich endlich wieder in mein Bett. Kurz darauf wachte ich auf. Es war Nacht. Ich hatte eine seltsame Atemnot – vielleicht hatte mich doch das Virus erwischt, das überall grassiert. Ich wanderte im geräumigen Hotelzimmer herum und versuchte mich zu beruhigen. Ich versprach mir selbst, dass ich nie mehr Fleisch essen würde – und brach den Schwur kurz darauf.

In den folgenden Tagen dachte ich oft an das Kamel. Es kam eine Anfrage, ob ich für ein Magazin etwas zum Thema *Mut* schreiben würde. Ich bin nicht mutig. Aber die letzte mutige oder dumme Entscheidung, die ich traf, war, diesen Schlachthof in der Wüste zu besuchen, und darum dachte ich, es könnte passend sein, einen Text zum Gedenken an *Jizzy*, der nie *Ramon* wurde, zu schreiben.

FESTIVALBERICHTE
FESTIVALBERICHTE
FESTIVALBERICHTE

DAVID GROB

NYON IST NUR EINEN
MAUSKLICK
ENTFERNT – DAS
VISIONS DU RÉEL IN
ZEITEN VON CORONA



Shadows of Your Childhood
(Mikhail Gorobchuk, RU 2020)

Draussen leuchtet der Himmel in beinahe schon absurd klarem Blau, die Sonne zeichnet ein goldenes Rechteck auf den Holzboden. Ich sitze in meinem Bett, den Rücken an der Wand, die Beine unter der Decke, es ist zehn Uhr morgens, 21. April, und auf dem Laptop vor mir läuft der Kurzdokumentarfilm *Shadows of Your Childhood* (Mikhail Gorobchuk, RU 2020). Eigentlich stimmt so einiges nicht mit dieser Art des Schauens. Eigentlich sollte der Film erst in einer Woche gezeigt werden und nicht schon jetzt in der dritten Aprilwoche. Eigentlich sollte ich ihn in einem Kinosaal sehen, in dem die Luft zwar noch etwas stickig ist von der Vorstellung zuvor, aber vor Vorfreude knistert. Ich sehe den russischen Kurzfilm aber auf dem 15-Zoll-Screen eines Laptops, der Schwarz allerhöchstens als Anthrazit und nicht satt wie Pech darstellen kann. Denn einige Wochen zuvor hat die Coronakrise die Schweiz lahmgelegt.

Und so findet das Dokumentarfilmfestival *Visions du Réel* dieses Jahr im Internet statt. Nyon ist nicht mehr dreieinhalb Zugstunden entfernt, sondern nur noch einen Mausklick. Mein erster Besuch am *Visions du Réel* ereignet sich online. Und ich sitze in meinem Bett, starre auf den Bildschirm und frage mich: Kann das funktionieren? Ist ein Festival noch ein Festival, wenn es im Internet stattfindet?

Ay Corona, ein Festival wandert ins Internet

Die Medienmitteilungen der Festivalleitung lesen sich wie eine Chronologie der Coronakrise. Erst lief alles wie geplant. 20. Januar: *Visions du Réel* stellt die visuelle Identität seiner nächsten Ausgabe vor. 3. März: Die brasilianische Filmemacherin Petra Costa im Fokus. 10. März: *Visions du Réel* präsentiert einen Überblick seines Programms. Doch dann: 18. März: *Visions du Réel* überdenkt seine kommende Ausgabe. 30. März: Das Festival 2020 neu als Online-Veranstaltung.

Ay Corona! Wie viele andere Veranstaltungen trafen die Lockdown-Massnahmen des Bundes das *Visions du Réel* mit voller Wucht. Rund einen Monat hatte die Festivalleitung also Zeit, alles ins Internet zu zügeln. Nicht nur einen Grossteil der Filme, sondern das gesamte Festival: Masterclasses, Diskussionsrunden, Industry-Events für die Filmszene, sie alle sollten online stattfinden. Ein Festival eben, nur halt im Internet. Und länger. Statt wie gewohnt eine Woche dauerte die diesjährige Online-Ausgabe deren zwei. «Wir haben gemerkt, dass in einer Woche auch ein fleissiger Zuschauer

kaum alle Filme hätte sehen können», sagt Mediensprecher Beat Glur. So entschied die Festivalleitung, die Filme in zwei Wellen zu zeigen, jeweils mit zwei der vier Wettbewerbe. «Wir wollten die bestmöglichen Bedingungen für unsere Zuschauerinnen und Zuschauer herstellen», sagt Glur.

Die Bürde des Entscheidens

Während zwei Wochen besuche ich also immer wieder das *Visions du Réel*. Ich scrolle mich durchs Programm. Es ist wie bei einem realen Festivalbesuch. Man schaut sich die Bilder der Filme an, überfliegt die Programmtexte, vergleicht die Spieldauern. Und doch ist etwas anders: Bei einem Festival entscheidet für mich oft auch der Zeitpunkt, an dem ein Film gezeigt wird, darüber, ob ich mich in den Kinosaal setze oder nicht. Es ist 14 Uhr, um 14.30 startet Film XY über den Alltag peruanischer Alpaka-Hirten in den Anden. Nicht unbedingt ein Thema, das mich brennend interessiert. Aber fair enough, gibt sicher schöne Aufnahmen, die Anden und Alpakas sind sowieso toll, und um 17 Uhr läuft im gleichen Saal Film YZ über feministische Aktivist_innen in Moskau, den ich unbedingt sehen will – da kann ich gleich sitzen bleiben. Bei einem Online-Festival fällt diese Entscheidungshilfe weg. Ich und nicht der Zeitpunkt muss entscheiden, welcher Film geschaut wird. Die immerwährende Zugänglichkeit des Programms offenbart meine Unzulänglichkeit des Entscheidens.

Ich scrolle und klicke, klicke und scrolle, sicher eine Viertelstunde lang, und kann mich nicht entscheiden. Reiss dich zusammen, denke ich. Schliesslich spricht mich das runde Gesicht eines Kleinkindes im Halbdunkel an. *Shadows of Your Childhood* heisst der Film, *Teni tvoego detstva* lautet der russische Originaltitel, ein Kurzfilm des russischen Regisseurs Mikhail Gorobchuk. 21 Minuten Poesie in Licht und Schatten, Farben und Formen, Tönen und Flimmern. Ein Haus, irgendwo im russischen Nirgendwo. Ein Zug, der vorbeirasselt. Stimmen von Mann und Frau. Mehr Kontext gibt Regisseur Gorobchuk nicht. Und mittendrin: ein Kleinkind, das hört, sieht, spürt, riecht. Seine Umgebung aufnimmt und wahrnimmt. Die Mutter? Nicht mehr als Hände, die weisse Wäsche aufhängen, und ihr tanzender Schatten dahinter. Der Vater? Nicht mehr als eine energisch sprechende Stimme am Esstisch. Eine Kaffeetasse wird zum geschwungenen Schatten an der Wand. Die Welt des Kindes besteht aus flimmernden und tanzenden Eindrücken. Ein Film, rätselhaft und wunderschön.

Das Rätsel wird nach dem Film gelöst. Ein Link führt mich auf Youtube, Regisseur Gorobchuk spricht aus seiner Wohnung zum Publikum: «Many of us are in self-isolation with those closest to us. I made my film the same way, without leaving the house.» Gorobchuk hat seine Tochter gefilmt. Sein Film sei der Versuch, Eindrücke der Kindheit einzufangen, die Jahre später nur noch als Erinnerungsfetzen zurückbleiben.

Ecstasy ist verständlicher. Und fährt stärker ein. Die brasilianische Regisseurin Moara Passoni erzählt in 71 Minuten die Geschichte einer jungen Frau und ihrer Anorexie. Lara, Tochter einer brasilianischen Kongressabgeordneten, entwickelt in ihrer Jugend eine Essstörung, aus der sie erst als Erwachsene langsam wieder herausfindet. Der Film steht an der Grenze zwischen Dokumentarfilm und Fiktion und verbindet autobiografische Aussagen mit fiktionalen Szenen, erzählt in starken Bildern und einer einnehmenden Montage. Es ist ein subjektiver, intimer Film. Stets nehmen wir Zuschauer die Geschichte aus der Perspektive der Protagonistin wahr. Die Kamera bleibt stets nah an der Protagonistin, alles wirkt wie in Watte gehüllt, weich und weichgezeichnet. Unklar bleibt, was fiktional, was dokumentarisch ist. Basiert der Film auf Erfahrungen der Regisseurin? Oder lockt mich hier die Subjektivität des Films auf eine falsche Fährte? Hier wäre ein Q & A im Kinosaal hilfreich gewesen. So bleibe ich zwar fasziniert und berührt, aber auch etwas rätselnd zurück.

Es ist wie bei einem realen Festival: Viele Filme sind ausverkauft

Als ich einige Tage später das Festival wieder besuche, fällt es mir leichter, mich für einen Film zu entscheiden. Mir wird aber auch geholfen. Über immer mehr Filmen prangt ein fettes SOLD OUT. Fünfhundert Plätze fasst der virtuelle Kinosaal im Online-Festival, maximal fünfhundert Zuschauer_innen können einen Film sehen. «Warum eigentlich?», frage ich Ende des Festivals Mediensprecher Beat Glur. «Das Ziel war», sagt Glur, «möglichst die Bedingungen eines normalen Festivals aufrechtzuerhalten, um den Filmen zu ermöglichen, danach wieder eine normale Karriere weiterverfolgen zu können, sowohl an Festivals als auch darüber hinaus.»

Hierin gleicht das Online-Festival einem normalen Festival. Gewisse Filme, die ich sehen möchte, sind ausverkauft. Und so wähle ich eben auch Filme, die ich ansonsten wohl links liegen gelassen hätte. Die aber interessante Perspektiven eröffnen.



On a Clear Day You Can See the Revolution from Here
(Emma Charles, Ben Evans James, KZ/GB 2020)

On a Clear Day You Can See the Revolution from Here etwa. Die britisch-kanadischen Filmemacher Emma Charles und Ben Evans James erzählen die Suche Kasachstans nach einer eigenen Identität, die das Land auch dreissig Jahre nach der Implosion der Sowjetunion noch nicht gefunden hat. Charles und James erstellen die zerklüftete Kartografie eines Landes zwischen westlichem Kapitalismus und sowjetischer Prunkarchitektur der Hauptstadt, zwischen nomadischer Vergangenheit und gigantischem Tagebau. Die Bilder in 16 mm wirken wie vergilbte Postkarten aus dem Kalten Krieg.

sòne: ist das Erstlingswerks des Schweizer Regisseurs Daniel Kemény und seine Rückkehr nach Pietrapaola, wo der Filmemacher aufgewachsen ist. Zweihundert Menschen leben heute noch in diesem kalabrischen Dorf, dessen graubraune Häuser sich an einen graubraunen Felsen drängen. Der 75-minütige Dokumentarfilm erzählt die Begegnung Keménys mit den wenigen Einwohner_innen, die noch geblieben sind. Es ist ein Film der Inszenierungen:

eine Blaskapelle, die auf den Balkonen spielt, unzählige Plastikbälle, die durch die engen Gassen prallen, der Filmemacher, der mit den Dorfbewohner_innen spricht. Was will der Film eigentlich genau erzählen? Geht es um den Besuch des Regisseurs? Die Musik? Einen Querschnitt durch das Dorf? Ich weiss es nicht, ich sitze rätselnd, fasziniert und etwas genervt in meinem Bett. Der Film ist ... interessant, ohne genau zu wissen, ob das nun gut oder schlecht ist.

Petra Costa, die Entdeckung des Festivals

Die Entdeckung des *Visions du Réel* ist für mich aber die brasilianische Regisseurin Petra Costa. Ihre Filme bilden einen kleinen Schwerpunkt des Festivals. Costa leitet ausserdem eine Online-Masterclass, die ich aber leider verpasse. In *Elena* rollt sie die Geschichte ihrer älteren Schwester auf, die in den Neunzigerjahren von Brasilien nach New York zog, Schauspielerin werden wollte – und daran zerbrach. Mit privaten Videoaufnahmen und viel Feingefühl schildert Costa Elenas tragische Geschichte. Ein sehr persönlicher Film, intim und poetisch erzählt, der aufwühlt.

sòne (Daniel Kemény, CH 2020)



Auch *The Edge of Democracy* wühlt auf. Costa zeigt hier die jüngere Politgeschichte Brasiliens und versucht zu erklären, warum 2018 mit Jair Bolsonaro ein Politiker Präsident werden konnte, der derart von Antidemokratie, Homophobie, Rassismus und Sexismus strotzt, dass selbst Donald Trump wie ein umsichtiger Staatsmann wirkt. Costa erzählt eine Geschichte von Aufstieg und Niedergang, Verrat und Betrug. Luis Lula da Silva, der 2003 als erster Präsident der Arbeiterpartei an die Macht kam, versprach Hoffnung und sorgte für wirtschaftliche Aufschwung. Seine Nachfolgerin Dilma Rousseff wurde des Amtes enthoben. Costa schildert diesen Bruch als Putsch, der eine Figur wie Bolsonaro erst ermöglichte. *The Edge of Democracy* ist weniger persönlich als *Elena*, auch wenn Costa hier immer wieder Fragmente ihrer Familiengeschichte einstreut. Die kraftvolle Dokumentation wurde für die Oscars 2020 nominiert.

Das Scheitern an meiner Bequemlichkeit

An einigen Filmen scheitere ich aber auch krachend. *Intimate Distances* (Phillip Warnell, US/GB 2020) begleitet etwa die legendäre Casting-Direktorin Martha Wollner beim Versuch, einen Darsteller in den Strassen von New York zu finden. Die Kamera dokumentiert mit starkem Zoom aus der Entfernung ihre Versuche. Nach rund zwanzig Minuten breche ich ab. «Boring, abgebrochen, da beinahe eingeschlafen», steht in meinen Notizen zum Film. Auch an *Purple Sea* scheitere ich. Die syrische Künstlerin Amel Alzakout zeigt schwer erträgliche Bilder eines Schiffbruchs. In einem Flüchtlingsboot setzt sie von Syrien nach Europa über. Kurz vor Lesbos kentert das Boot, die Flüchtlinge treiben im Wasser. Immer wieder taucht die Kamera, die irgendwo an Alzakouts Körper befestigt war, Menschen schreien, die Wellen schlagen unerbittlich, und aus dem Off ertönt Alzakouts Stimme. Auch hier breche ich ab. Nicht, weil mir die Bilder zu unerträglich sind, sondern vielmehr, weil ich mich nicht auf sie einlassen kann.

In beiden Fällen, *Purple Sea* und *Intimate Distances*, sind es nicht die Filme, die mich aufgeben lassen. Es ist die Umgebung, in der ich sie schaue. Im dunklen Kinosaal wäre ich sitzen geblieben, hier in meinem Bett, den Laptop auf dem Schoss, ist der nächste, vielleicht zugänglichere Film, nur einen Klick entfernt.

Und hier zeigen sich auch die Grenzen eines Online-Festivals. Im Kino kommt es eigentlich nie vor, dass ich einen Film nicht zu Ende ansehe. Selbst *Pink Flamingos* (John Waters, US 1972) eine Groteske aus Kot, Mord und Sex, schaute ich vergangenen Sommer in Locar-

no zu Ende, obschon zahlreiche Zuschauer den Saal im Minutentakt empört schnaubend verliessen. Jetzt aber breche ich ab. Netflix hat mich zu sehr auf Zugänglichkeit und Spannung konditioniert. Der Kinosaal hat viele Vorteile. Einer ist, dass man gezwungen ist, auch unangenehme, langweilige, unerträgliche Szenen auszuhalten – und so neue Einblicke gewinnt, Erfahrungen macht, die man ansonsten nicht gemacht hätte.

Auf einen neuen ersten Besuch

Die Leitung von *Visions du Réel* gibt sich in der Medienmitteilung nach dem Festival zufrieden. Die Online-Ausgabe habe sich gelohnt. «Ohne die Begeisterung und die Beharrlichkeit des gesamten Teams, der verschiedenen Lieferanten, Partner und Sponsoren hätte dieses ehrgeizige Vorhaben nicht realisiert werden können», lässt sich die administrative Direktorin Martine Chalverat im Communiqué zitieren. 134 Filme waren online zu sehen und wurden insgesamt 60'500-mal gesichtet. Zum Vergleich: 2019 hatte *Visions du Réel* rund 45'000 Eintritte. Die grosse Mehrzahl der Filme war «ausverkauft» und erreichte die maximale Anzahl von fünfhundert Visionierungen. Die Diskussionen mit den Filmschaffenden, die Panel-Gespräche und die Masterclasses wurden von insgesamt 4500 Personen (effektive Teilnahme) online verfolgt.

Dass das Online-Festival gelungen ist, finde auch ich. Trotzdem vermisse ich so einiges. Mir fehlt das Warten auf den Film im Kinosaal, das Raunen des Publikums, der Festivaltrailer, die mal souveränen, mal unbeholfeneren Ankündigungen der Moderator_innen, das Stumme-Blicke-Tauschen mit seinen Nachbarn während des Filmes, die Reaktionen der Zuschauenden, das Q & A, der Applaus. Versteht mich nicht falsch, liebes *Visions du Réel*, ihr seid super. Dass ihr in kurzer Zeit ein ganzes Festival ins Internet gezügelt habt, ist grossartig. Aber das Erlebnis eines Festivals kann im Internet nicht simuliert werden. Genauso wie die sozialen Medien echte Freundschaft nicht ersetzen können. Ein Festival ist auch alles zwischen den Filmen. Das Warten auf einen Film. Der Spaziergang zum Kino am anderen Ende der Stadt. Das Taumeln aus dem dunklen Kinosaal in den hellen Sonnenschein. Das Hetzen in die nächste Vorstellung. Das Diskutieren bei einem, zwei, drei Bieren nach dem Film.

Nächstes Jahr wird es das geben. Dann, wenn Nyon wieder dreieinhalb Zugstunden und nicht bloss einen Mausclick entfernt ist, werde ich das *Visions du Réel* besuchen. Zum zweiten Mal, zum ersten Mal.

JUSTINE BAUDET

SCHWEIZER FILM- FESTIVALS ANGESICHTS DER CORONA-KRISE



Thierry Jobin, künstlerischer Leiter des FIFF,
moderiert die Preisverleihung der «34einhalbten»
Ausgabe des Internationalen Filmfestivals Freiburg
(FIFF) online.

Aufgrund der Corona-Krise beschloss der Bundesrat am 28. Februar 2020, alle Veranstaltungen mit mehr als tausend Besucher_innen abzusagen, dies noch vor der Schliessung aller Kinos. Letztere blieben für Kinobesucher_innen fast drei Monate lang geschlossen, vom 13. März bis zum 6. Juni 2020. Die Schweizer Filmfestivals sehen sich deshalb gezwungen, ihre jeweiligen Ausgaben zu überdenken.

Trotz vieler Unsicherheiten und offener Fragen, die sich während dieser besonderen Zeit stellen, befindet sich die Filmindustrie mitten in den Vorbereitungen – aus dem Homeoffice und mithilfe von Skype, Zoom, WhatsApp, Google Docs und Google Sheets. Mitten in der Corona-Krise zeigt sich der Mut des Kollektivs. Die meisten Veranstaltenden von Filmfestivals sind weit davon entfernt, aufzugeben, und wollen jeweils auf ihre Art und Weise ihrem Publikum Inhalte anbieten. Grosse und kleine Festivalteams sind bestrebt, Alternativen zu finden.

Das unabhängige Filmschaffen ist nach wie vor weitgehend vom Handel mit Filmen abhängig. Dieser Prozess wird von Filmfestivals und vom Filmhandel vorangetrieben, trotz der Flut von Streamingplattformen. Die Reaktion von Veranstaltenden in der Filmbranche auf die Covid-19-Pandemie, die Verlagerung ins Internet, ist daher ein wichtiges Anliegen der Branche. Die Branche wird auch die Auswirkungen der Corona-Krise auf die Filmvertriebskette überdenken müssen: Was passiert, wenn ein Film gleich zu Beginn online gestellt wird? Wird dieser Film zugänglich sein, wenn Festivals und Kinos wieder Besucher_innen empfangen? Oder wird er als bereits online erhältlich klassifiziert werden, was traditionell die letzte Phase eines Films war?

Jede Entscheidung ist für Fachleute in der Filmindustrie extrem schwierig, aber auch riskant, weil es sich bei der aktuellen Krise um einen Fall von höherer Gewalt handelt. Die Festivalteams nehmen die Gesundheit und Sicherheit ihres Publikums, ihrer Gäste und ihrer Partner ernst.

FIFDH – Aufrechterhaltung der Mission

Das Festival du film et forum international sur les droits humains (FIFDH), das vom 6. bis 15. März 2020 in Genf stattfindet, ist der erste Schweizer Event der Filmbranche, der trotz der Corona-Pandemie stattfindet. Obwohl das FIFDH-Team gezwungen ist, alle öffentlichen Vorstellungen der achtzehnten Ausgabe abzusagen, hält es an seiner Mission in einer neuen Form fest. Es kündigt ein alternatives On-

line-Angebot an, das die Essenz des ursprünglichen Programms des FIFDH-Forums aufgreift, um die Stimme von Menschenrechtsverteidiger_innen einem breiten Publikum zugänglich zu machen. «Wir haben beschlossen, dass wir auf keinen Fall aufgeben werden. Mit der Unterstützung unserer Partner entwarf das FIFDH-Team innerhalb von 48 Stunden eine neue Version des Festivals», so Isabelle Gattiker, Direktorin des FIFDH. Ihr Team gibt Aktivist_innen sowie Kunstschaffenden eine Stimme, prangert Missbräuche auf der ganzen Welt an und zeigt mögliche Lösungen auf. Die Fragen, die dem Klimanotstand, der Verteidigung der Grundrechte und der Vermehrung von Bürgerrevolten auf der ganzen Welt gelten, sind von essenzieller Bedeutung, dies umso mehr im Kontext der Gesundheitskrise.

Die achtzehnte Ausgabe des FIFDH überträgt 27 Debatten und Interviews live im Internet und ermöglicht es der Öffentlichkeit, Fragen an rund fünfzig Referent_innen zu stellen. Die Livestreams



Das Gespräch «*The appropriation of victims' voices: a conversation with Abdulaziz Muhamat*» wird von VisualLive während der achtzehnten Ausgabe des Festival du film et forum international sur les droits humains (FIFDH) live übertragen.

des technischen Partners VisualLive sowie die eigens zu diesem Anlass erstellten Podcasts «Utopia3» laden die Festivalgäste in virtueller Form ein, das FIFDH aus der Ferne zu erleben. Caroline Abu Sa'da, Kuratorin des FIFDH-Forums, präzisiert: «Die Aufgabe des FIFDH besteht darin, die Aktionen derjenigen hervorzuheben, die sich tagtäglich für die Verteidigung der Menschenrechte einsetzen. Wenn das Publikum nicht zum Festival kommen kann, ist es für uns wichtig, zumindest einen Teil des Festivals der Öffentlichkeit zugänglich zu machen.»

Während die Gäste des FIFDH an den Livestreams und Podcasts teilnehmen, werden die Filme der Selektion online von den Jurys der Sektionen Dokumentarfilm, Spielfilm, Jugend und zum Programm zum Thema Gefängnisse und Krankenhäuser visioniert und diskutiert. Die Preisträgerliste 2020 wird somit wie vorgesehen am Ende des Festivals bekannt gegeben. Einige der Filme in der offiziellen Auswahl sind anschliessend zu entdecken: im Streaming, auf den Kanälen von Radio Télévision Suisse (RTS), wenn sie in die Schweizer Kinos kommen, sowie auf einem Dutzend Schweizer Festivals. Andere Schweizer Festivals bieten dank ihrer Mobilisierung den Filmen aus der offiziellen Selektion des FIFDH, die nicht öffentlich gezeigt werden konnten, eine Existenz.

FIFF – Begleitung der Filmemacherinnen und Filmemacher

Auch das Internationale Filmfestival Freiburg (FIFF), das vom 20. bis 28. März 2020 stattfinden sollte, wird während der Corona-Pandemie neu konzipiert. Obschon die 34. Ausgabe des FIFF unter der Gesundheitskrise zu leiden hat, ist das Festivalteam bemüht, einen Teil seines Programms zu zeigen. So wird die Sektion «Neues Territorium: Ruanda» – für die das FIFF eine Vorreiterrolle spielt, da fast die gesamte Kinematografie Ruandas zusammengeführt wird – über ein verlängertes Wochenende präsentiert. «Das FIFF leistete an den Filmen von «Neues Territorium: Ruanda» eine so umfangreiche technische Arbeit, dass es nicht infrage kommt, sie nicht zu zeigen», erklärt Thierry Jobin, künstlerischer Leiter des FIFF. Das Festivalteam begleitet auch die Vorpremieren der Kinostarts der Filme aus der offiziellen Selektion. Die Auswahlkommission des FIFF legt eine Liste mit «zehn Filmen, auf deren Präsentation wir uns besonders gefreut haben» an, da die geplanten 116 nicht gezeigt werden konnten.

Die «34einhalbte» Ausgabe findet im Lauf des Jahres 2020 in punktuellen Veranstaltungen sowie online und im Fernsehen statt. Diese Verlagerung auf kleine Bildschirme trifft hauptsächlich Filme aus den internationalen Wettbewerben. Zwei Auswahlkommissionen sichten die zwölf Spielfilme und sechzehn Kurzfilme, bevor sie sich via Videokonferenz beraten. Die Filme der internationalen Wettbewerbe, die vom 30. März bis 19. April 2020 auf der Plattform «Festival Scope» angeboten werden, sind weltweit für zweihundert Zuschauende zugänglich. Auch die Plattformen cinefile.ch und filmingo.ch bieten dem Schweizer Publikum Spielfilme zum Ausleihen an. Auch wenn dem FIFF die Magie des Kinos fehlte, äussert sich Thierry Jobin im Interview mit RTS zufrieden: «Ich war froh, dass die Leute [die Filme] sehen konnten, ich war froh, dass die Auswahlkommission die Filme sehen und die Preise vergeben konnte. Aber nichts wird jemals ersetzen, dass auch nur zehn Menschen in einem Kinosaal einen Film sehen und untereinander mit ihren Emotionen kommunizieren.»¹

Im Gegensatz zur Bindung mit dem Publikum ist die Bindung mit den Mitarbeitenden im Jahr 2020 äusserst spürbar. Das FIFF hält sich in Bezug auf unbefristete Arbeitsverträge an seine Verpflichtungen und entschädigt die von der Absage der Veranstaltung betroffenen Mitarbeitenden finanziell. «Dies ist dank der Solidarität der Partner und der Unterstützung der Öffentlichkeit seit der Ankündigung der Absage möglich geworden», so Philippe Clivaz, operativer Leiter des FIFF. In der Tat zeigt das Publikum gegenüber dem Festival sein Wohlwollen. Der Support-Verkauf des Katalogs und der Merchandisingartikel, die das Festival in seiner vierunddreissigsten Ausgabe unterstützen, fand grossen Anklang.

Visions du Réel – Neue Publikumsschichten erobern

Angesichts der Corona-Krise beschliesst die 51. Ausgabe von Visions du Réel, sich vom 17. April bis zum 2. Mai 2020 virtuell zu präsentieren. Das Publikum wird 134 Filme online sehen, darunter 89 Weltpremieren. Mit dem Entscheid für die volldigitale Ausgabe ist dem Dokumentarfilmfestival Nyon das Wagnis gelungen: 60'500 Vorführungen gegenüber 45'000 Eintritten vor Ort im Vorjahr, insbesondere dank der Unterstützung der Plattform Festival Scope, Doc Alliance, Tënk, SRG SSR und des technischen Partners Shift72. Neben den verschiedenen Filmen des Wettbewerbs tragen zahlreiche Online-Aktivitäten dazu

bei, das gesellige Wesen des Festivals zu feiern. Das Publikum – mehr als 4500 Zuschauende online – kann virtuell debattieren, die Masterclass von Claire Denis – Maître du Réel 2020 – und die Workshops von Petra Costa und Peter Mettler verfolgen.

Émilie Bujès, künstlerische Leiterin von Visions du Réel, räumt in der internationalen Presse ein, dass sie eine digitale Ausgabe des Festivals lange Zeit ablehnte². Angesichts der Stornierungen und der wachsenden Besorgnis unter den Fachleuten der Filmindustrie hielt Bujès jedoch einen Dialog mit Regisseur_innen, Produzent_innen und Verleiher_innen für notwendig. Im Anschluss daran diskutierte das Team von Visions du Réel über Online-Screenings mit den Urheber_innen der Filme, die für die 51. Ausgabe des Festivals ausgewählt wurden. Die Umstellung auf ein digitales Festival kann technische und rechtliche Schwierigkeiten mit sich bringen, selbst wenn Partnerschaften mit Plattformen die Autor_innen in Sicherheitsfragen beruhigen. Das Streaming, bei dem Weltpremieren kostenlos und virtuell zur Verfügung gestellt werden, ist für Urheber_innen, die auf Distributionsvereinbarungen warten, beunruhigend. Émilie Bujès erklärt in der Westschweizer Presse den Entscheid, das Festival online zu veranstalten: «Wir hatten keine wirkliche Wahl, da Menschenansammlungen verboten sind und die Kinos bis zum 30. April geschlossen bleiben. Wir haben uns natürlich überlegt, das Festival zu verschieben. Aber es herrschte Unsicherheit darüber, wie lange die Krise andauern würde. Auch über die finanziellen Folgen: Eine Verlängerung der Arbeit hat bedeutende Auswirkungen auf das Budget. Es gibt auch Probleme mit nicht verfügbaren Räumlichkeiten und mit Personen, die anderweitige Verpflichtungen haben. Wir mussten uns ebenfalls davor hüten, die Ausgabe 2021 zu gefährden, indem wir die diesjährige Ausgabe zu weit hinausschieben. Es war uns wichtig, unsere Verpflichtungen einzuhalten.»³ Die ermutigenden und dankbaren Reaktionen der Urheber_innen bestärken das Team in seinem Vorschlag, auch wenn die meisten der für Visions du Réel ausgewählten Filmschaffenden nie gedacht hätten, dass ihre Dokumentarfilmproduktionen auf einer digitalen Plattform ihre Weltpremiere erleben würden. «Es ist heikel, weil sie seit Jahren an ihrem Film arbeiten, und deshalb noch stärker das Bedürfnis haben für diese erste Vorstellung mit der Öffentlichkeit in Kontakt zu treten»⁴, sagt Bujès, die entschlossen ist, eine Festivalerfahrung weitgehend zu ermöglichen und eine sinnvolle Bindung zwischen den Filmschaffenden und dem Publikum herzustellen.

Die verschiedenen Plattformen für die Ausstrahlung von Filmen sind mit denen eines Festivals oder Kinos vergleichbar: Der

Zugang zu den Filmen ist frei, aber der Zugang ist zeitlich begrenzt und unterliegt einer Grenze von fünfhundert Zuschauenden. Die heikle Frage der Geolokalisierung von Filmvorstellungen, die von bestimmten Fachleuten der Filmindustrie gefordert wird, um die Weltpremierer von Filmen im Ausland besser planen zu können, wird von Fall zu Fall im Gespräch mit den Urheber_innen bewertet. In Bezug auf Online-Diskussionen wies Émilie Bujès darauf hin, dass «es viel Arbeit ist, diese einzurichten, was in einer Homeoffice-Situation recht komplex ist. [...] Andererseits haben wir Zeit, um die Filmschaffenden zu bitten, uns Botschaften zu schicken und bestimmte Debatten zu führen. Es ist eine Chance, Formate schaffen zu können, für deren Entwicklung wir nie Zeit gehabt hätten, und uns eine neue Form der Geselligkeit vorzustellen.»⁵ Voraufgezeichnete Interviews werden tatsächlich auf dem Festivalgelände ausgestrahlt und ein Online-Diskussionsforum steht den Festivalgästen offen.

Bujès erklärt zudem, dass es «ein zentrales Anliegen ist, uns nicht von dem Teil unseres Publikums abzuschotten, für den virtuelle Vorstellungen zu komplex wären.» Das Team von Visions du Réel produziert daher gedruckte Inhalte, um den Zugang zur Plattform und zu den Filmen zu erleichtern. Eine Hotline nimmt während des gesamten Festivals auch Anrufe von Personen entgegen, die mit Computern weniger vertraut sind, und thematische Leitfäden sollen die Zugangsmöglichkeiten zum Programmangebot erhöhen. Raymond Loretan, Präsident von Visions du Réel, erklärt: «In den letzten Jahren haben wir uns unermüdlich bemüht, die Position des Festivals als ein für alle offener Ort zu festigen und vor allem das Spektrum des Publikums auf junge Menschen auszuweiten.» Optimistisch gegenüber dem Online-Publikum von Visions du Réel eingestellt, sagt Émilie Bujès: «Wir erreichen potenziell neue Menschen, und wir müssen sie erreichen und ins Kino bringen und ihnen die echte Erfahrung zeigen.»⁶ Sie weist darauf hin, dass die Filme in der ganzen Schweiz zu sehen sind und es vorstellbar ist, dass viele Menschen, die wahrscheinlich nicht nach Nyon gekommen wären, das Festival entdeckt haben. Die 51. Online-Ausgabe demokratisiert somit die Teilnahme am Festival und öffnet es für jene Zuschauer_innen, die es sich normalerweise nicht leisten können, zum physischen Ereignis zu gehen.

Locarno Film Festival – Nachdenken über das Danach

Während für das Visions du Réel die Konzipierung einer Online-Ausgabe eine Selbstverständlichkeit darstellt, ist die Situation für das Locarno Film Festival, dessen 73. Ausgabe vom 5. bis 14. August 2020 stattfinden sollte, nicht – oder nur teilweise – dieselbe. «Uns ging es in erster Linie darum», sagt die künstlerische Leiterin des Locarno Film Festivals, Lili Hinstin, «den physischen Aspekt des Festivals zu bewahren, der für uns sehr eng mit seinem [Schauplatz] verbunden ist, da sich das Publikum in Locarno an jenem aussergewöhnlichen Ort zwischen einem See und einem Berg trifft, wo sich die Piazza Grande mit dieser gigantischen Leinwand befindet.»⁷ Die Piazza Grande ist als grösstes Open-Air-Kino Europas bekannt und zieht pro Vorstellung bis zu 8000 Festivalgäste an. Das Team des Locarno Film Festivals entschied sich in Anbetracht der Unmöglichkeit, den Geist des unter freiem Himmel stattfindenden Festivals aufrechtzuerhalten, nicht für die Option einer Online-Ausgabe für die prestigeträchtigsten Programme. Das Locarno Film Festival ver-



Das Team der 51. Ausgabe von Visions du Réel möchte den Zuschauer_innen, Partner_innen sowie Fachleuten der Filmindustrie danken.

ändert seine Gestalt mit der Ausgabe «Locarno 2020 – For the Future of Films», die das unabhängige Autorenkino unterstützt, und mit der Präsenz im Projekt «We Are One: A Global Film Festival», das die wichtigsten Filmfestivals weltweit zusammenführt.

«Das Festival muss vor allem den Filmen gerecht werden, und die Durchführung von Online-Premieren im August scheint uns dafür nicht der beste Weg zu sein. Unsere Rolle besteht darin, als Bindeglied zwischen den Filmen, der Industrie und der Öffentlichkeit zu fungieren, also haben wir über alternative Möglichkeiten zur Erfüllung unseres Auftrags nachgedacht und versucht, herauszufinden, wo unsere Intervention im Moment am nützlichsten sein könnte», erklärt Lili Hinstin.⁸ Das Festivalteam entwickelte gemeinsam neue Formen der Unterstützung wie «The Films After Tomorrow». Dies ist das erste Projekt der Ausgabe «Locarno 2020 – For the Future of Films», ein Wettbewerb, der sich auf Filme konzentriert, für welche die Produktion aufgrund des Coronavirus unterbrochen wurde. Zehn internationale und zehn Schweizer Produktionen, die wegen der Covid-19-Pandemie vorübergehend eingestellt wurden, werden vom 5. bis 15. August 2020 online präsentiert. Zwei Pardi im Wert von je 70'000 Franken sowie drei neue Preise – ein Campari-Preis im Wert von 50'000 Franken, ein Swatch-Preis im Wert von 30'000 Franken und ein Preis der SRG SSR, bestehend aus einer Fernsehwerbekampagne im Wert von 100'000 Franken – werden an Filme vergeben, die von der Corona-Krise betroffen sind. Diese finanzielle Unterstützung richtet sich an Filmemacher_innen, die sich gezwungen sehen, ihre Ideen, Crews, Orte oder Schnittplätze aufzugeben. Ausserdem soll sichergestellt werden, dass diese Filme – mindestens 70 Minuten lang und für den Kinostart bestimmt – produziert werden können und ihr Zielpublikum erreichen. «The Films After Tomorrow» bietet Masterclasses und Treffen mit ausgewählten Filmschaffenden an, die in Partnerschaft mit der Locarno Academy organisiert werden.

Die Ausgabe «Locarno 2020 – For the Future of Films» umfasst ausserdem drei von zehn Kategorien, aus denen sich das Festival normalerweise zusammensetzt: die Sektion «Pardi di Domani», die 32 internationale und 12 Schweizer Kurzfilme präsentiert, die Sektion «Open Doors», die sich dieses Jahr auf Burma, Indonesien und die Philippinen konzentriert, und «Through the Open Doors», die sich aus einem historischen Blickwinkel der Sektion der fernen Entdeckungen widmet. Es stellte sich zu Beginn die Frage, ob die Sektion «Pardi di Domani» vollständig online durchgeführt werden soll, auf einer weltweit zugänglichen Plattform und für eine begrenzte

Zahl von Zuschauer_innen – limitiert auf 1590 pro Kurzfilm, was der Anzahl Personen entspricht, welche die Screenings des Locarno Film Festivals physisch besuchen könnten. Nach der Lockerung der bundesrätlichen Vorgaben wurde jedoch beschlossen, dass dieser Teil des Festivals auch physisch und in Anwesenheit der ausgewählten jungen Filmschaffenden stattfinden kann. Wie jedes Jahr geht es um vier Pardini im Wert von 5000 bis 10'000 Schweizer Franken und zwei weitere Preise: den Preis für die besten Schweizer Hoffnungsträger_innen in Form von Gutscheinen für technische Dienstleistungen von Cinegrell, Freestudios und Taurus Studio und den Preis Medien Patent Verwaltung AG in Form von Untertitelung in drei mitteleuropäischen Sprachen. Die «Cinema & Gioventù»-Jury vergibt zwei Preise von je 1500 Schweizer Franken für den besten internationalen und Schweizer Kurzfilm. Darüber hinaus arbeitet das Locarno Film Festival mit seinen Partner_innen daran, diese Filme in den Monaten nach der Ausgabe «Locarno 2020 – For the Future of Films» in die Schweizer Kinos zu bringen.

Nachdem «We Are Locarno» vom 29. Mai bis 7. Juni 2020 stattgefunden hat, findet die Präsentation der Filmprojekte aus der Sektion «The Films After Tomorrow» vom 5. bis 15. August 2020 statt. Das Locarno Film Festival zeigt Filme aus seinem Katalog im Rahmen des «We Are One: A Global Film Festival», das vom Tribeca Film Festival organisiert wird und auf YouTube zu sehen ist. «We Are One: A Global Film Festival» wurde ins Leben gerufen, um die von Covid-19 weltweit auferlegten Barrieren zu durchbrechen und der Öffentlichkeit Zugang zu einem gemeinsamen Programm von internationalen Filmfestivals zu bieten: Annecy, Berlin, Cannes, Guadalajara, Jerusalem, Karlovy Vary, Locarno, London, Macao, Marrakesch, Mumbai, New York, San Sebastian, Sarajevo, Sydney, Tokio, Toronto, Venedig usw. Es ist ein einzigartiges Ereignis, das Organisator_innen zusammenbringt, die davon überzeugt sind, dass das Kino Kulturen und das Publikum verbindet, auch wenn die physische Entfernung dies verhindert.

Aus der Absage des Locarno Film Festivals in seiner traditionellen Form ist eine andere, verkleinerte und lokalere Version entstanden. Diese hybride Version hat das Publikum dennoch erreicht, und Lili Hinstin freut sich über diese «überraschende» Resonanz, die es ihr erlaubt, «die Zukunft des Kinos neu zu überdenken»: «Sie hat gezeigt, dass die Erfahrungen des Kinos und von Video-on-Demand nicht unbedingt gegensätzlich sind, sondern nebeneinander bestehen und gemeinsam die Entdeckung eines Kinos fördern können, das abseits der ausgetretenen Pfade liegt.» Der Präsident des Locarno Film Festivals, Marco Solari, fügt hinzu: «Unser Online-Pro-

gramm hat die Digitalisierung des Festivals beschleunigt, und die Wiedereröffnung von drei Kinosälen hat es uns auch ermöglicht, unsere Bindung zum lokalen Publikum zu stärken.» Daher ist es wichtig, darauf hinzuweisen, dass das Festival unabhängige Schweizer Kinos unterstützt, die von der Corona-Pandemie betroffen sind. Tatsächlich wurden mit der Solidaritätsinitiative «Closer to Life» für den Zeitraum zwischen Oktober und Ende Dezember 2020 mehr als 10'000 Eintrittskarten in 78 Kinosälen gekauft oder der Öffentlichkeit kostenlos zur Verfügung gestellt.

Schweizer Filmfestivals sehen sich gezwungen, sich neu zu erfinden

Trotz der nach wie vor existierenden Gefährdungen durch Massnahmen im Zusammenhang mit der Corona-Krise gelingt es den Filmfestivals innert kürzester Zeit, ihre jeweiligen Ausgaben neu zu erfinden und den Zugang zu gewagten Werken zu gewährleisten.



Vom 5. bis 15. August 2020 bietet das Filmfestival von Locarno eine hybride Ausgabe mit Kinovorführungen vor Ort und Online-Inhalten an.

Anlässlich der «Industry Talks» des Fachprogramms von Visions du Réel bringt das Gespräch unter dem Titel «Film Festivals under Corona-times» verschiedene Referent_innen zusammen, um unterschiedliche Erfahrungen in dieser beispiellosen Gesundheitssituation auszutauschen. Moderiert von der Chefredakteurin von Screen International, Finn Halligan, nehmen ausserdem Émilie Bujès, künstlerische Leiterin von Visions du Réel, Sergio Fant, Mitglied des Berlinale-Auswahlkomitees und Programmchef des Filmfestivals von Trento, Paolo Moretti, Generaldelegierter der Quinzaine des Réalisateurs der Filmfestspiele von Cannes, Orwa Nyrabia, künstlerischer Leiter des Internationalen Dokumentarfilm-Festivals Amsterdam (IDFA), und Miguel Valverde, Direktor von IndieLisboa, am Gespräch teil. Die Zahl der Faktoren, die internationale und Schweizer Festivals in ihren Überlegungen berücksichtigen müssen, ist so vielfältig, dass sie nicht vergleichbar sind. Die Grösse der Festivals, ihre wirtschaftlichen Interessen, ihre geografische Lage, ihre zeitlichen Abfolgen im Zusammenhang mit der Corona-Pandemie, das Vorhandensein oder Fehlen konkurrierender Sparten, die mögliche Spezialisierung in Bezug auf das Genre sind Kriterien, die sie unterscheiden. Ihre Organisator_innen gehen unterschiedliche Wege und ziehen verschiedene Alternativen in Betracht: Absage, Verschiebung, digitale Transformation des Festivals, Kennzeichnung der ausgewählten Filme usw.

Ein sehr positiver Aspekt dieser beispiellosen Gesundheitssituation ist der wachsende und sich verbessernde Austausch zwischen Filmschaffenden, Produzent_innen, Verleihfirmen und Festivalbetreibenden. Mit einem direkten und ehrlichen Dialog kann vermehrt gelernt, verstärkt zusammengearbeitet und gegenseitiges Verständnis geschaffen werden. Die Teams der verschiedenen Festivals, die sich um die Umsetzung innovativer Ausgaben bemühen, treffen auf die Freundlichkeit, das Vertrauen und die Solidarität von Fachleuten der Filmindustrie, aber auch auf Filmschaffende und auf ein Publikum, die bedingungslose Unterstützung zeigen. Regie zu führen, zu produzieren, zu vertreiben und das Kino zu verteidigen, ist gerade in Zeiten wie diesen unerlässlich. Der Erfolg der 2.0.-Ausgaben des FIFDH, des FIFF, von Visions du Réel und des Locarno Film Festivals ist zwar da, aber nichts kann das Publikum in den Augen der Verantwortlichen der Schweizer Festivals ersetzen: Was ist ein Filmfestival ohne physische Präsenz, ohne kollektiven Schock, ohne emotionalen Austausch? Das Publikum hat ähnliche Ansichten: «Mir fehlt das Warten auf den Film im Kinosaal, das Raunen der Zuschauerinnen und Zuschauer, der Festivaltrailer, die mal souve-

ränen, mal unbeholfenen Ankündigungen der Moderator_innen, das Stumme-Blicke-Tauschen mit seinen Nachbarn während des Filmes, die Reaktionen der Zuschauenden, das Q & A, der Applaus), erklärt der Filmkritiker David Grob.⁹ Seiner Meinung nach «kann das Erlebnis eines Festivals im Internet nicht simuliert werden. Genauso wie die sozialen Medien echte Freundschaft nicht ersetzen können.»¹⁰ Er fügt hinzu, dass ein Festival aus allem besteht, was zwischen den Filmen liegt: «Der Spaziergang zum Kino am anderen Ende der Stadt. Das Taumeln aus dem dunklen Kinosaal in den hellen Sonnenschein. Das Hetzen in die nächste Vorstellung. Das Diskutieren bei einem, zwei, drei Bieren nach dem Film.»¹¹ Die Essenz des Filmgeschehens bleibt die Projektion von Filmen auf die grosse Leinwand und der Austausch mit Filmschaffenden. Dennoch sind die diesjährigen Ausgaben der Filmfestivals ein wichtiges Zeugnis des Widerstands und der Vitalität für die Fachleute der Filmindustrie. Sie versuchen, die Corona-Krise in eine Gelegenheit zu verwandeln, um zu experimentieren, zu innovieren und sich zu erneuern.

In einer Zeit, in der sie sich neu erfinden müssen, um die Corona-Pandemie zu überleben, stellt sich die Frage, wie die Zukunft der Schweizer Filmfestivals nach dieser Tortur aussehen wird. Unser Blick bleibt auf die Kontinuität des Filmgeschehens und seine zukünftigen Herausforderungen gerichtet, was nach diesem schwierigen Jahr noch mehr Mut erfordern wird.

**Aus dem Französischen
von Linda Nussbaumer**

- 1 Julie Evard, «Festivals de cinéma annulés, plusieurs se sont redéployés sur internet avec succès», in: *19h30* (4. Mai 2020), <https://www.rts.ch/play/tv/19h30/video/festivals-de-cinema-annules-plusieurs-se-sont-redeployes-sur-internet-avec-succes?id=11299524&startTime=125.125446> (zuletzt besucht am 15. 5. 2020).
- 2 Nick Cunningham, «Visions du Réel: 2020 Visions», in: *Business Doc Europe: The new voice of the European documentary trade* (9. April 2020), <https://businessdoceurope.com/2020-visions/?fbclid=IwAR2XoXTcE7d8ZJL57T-LEBW1yCoayFB2kBgLtwYUoenilyYqFZK2i5Wy8> (zuletzt besucht am 15. 5. 2020).
- 3 Antoine Duplan, «Émilie Bujès, directrice artistique de Visions du Réel: «Il nous importait de tenir nos engagements»», in: *Le Temps* (25. März 2020), https://www.letemps.ch/culture/emilie-bujes-directrice-artistique-visions-reel-importait-tenir-nos-engagements?fbclid=IwAR0eHGJkWi3h8TWWJzELXGncE8ZCCrDmapSgzVxrKm3t_bgwSoa6mEzLgOE (zuletzt besucht am 15. 5. 2020).
- 4 Duplan (wie Anm. 3).
- 5 Duplan (wie Anm. 3).
- 6 Visions du Réel, «VdR2020 | Industry Talk #1 | Film Festivals under Corona-times», in: *You Tube* (30. April 2020), <https://www.youtube.com/watch?v=nCZaKh9IMyg> (zuletzt besucht am 15. 5. 2020). «We are potentially touching new people, and we will have to go get them and make them come to the cinema and show them the real experience.»
- 7 Nick Vivarelli, «Locarno Film Festival Cancels 73rd Edition, Launches Indie Cinema Support Initiative», in: *Variety* (29. April 2020), https://variety.com/2020/film/festivals/locarno-film-festival-cancelled-but-launches-indie-cinema-support-initiative-1234592868/?fbclid=IwAR1kcXlg-cVsKAumsGliKs_LiAlwEP7Dnoz5Ac-g7YnVBkGchf4W4mM82CJo (zuletzt besucht am 15. 5. 2020). «For us the priority was to save the physical aspect of the festival, which for us is very closely tied to its [setting] since Locarno audiences are in this amazing place between a lake and a mountain where you have the Piazza Grande with this gigantic screen.»
- 8 Pierre Philippe Cadert, «Annulé, le Festival international du film de Locarno veut venir en aide aux cinéastes», in: *Vertigo* (29. April 2020), <https://www.rts.ch/play/radio/vertigo/audio/annule-le-festival-international-du-film-de-locarno-veut-venir-en-aide-aux-cineastes?id=11248492> (zuletzt besucht am 15. 5. 2020).
- 9 David Grob, «Nyon ist nur einen Mausklick entfernt – *Das Visions du Réel* in Zeiten von Corona», in: *CINEMA #66*.
- 10 Grob (wie Anm. 9).
- 11 Grob (wie Anm. 9).

SÉLECTION CINÉMA
SÉLECTION CINÉMA
SÉLECTION CINÉMA



EDWIN BEELER HEXENKINDER

Produktion:
Calypso Film (Luzern),
SRF (2020).
Buch/Regie/
Kamera/Schnitt:
Edwin Beeler.
Weltverleih:
Calypso Film (Luzern).
DCP, Farbe, 96 Minuten,
Schweizerdeutsch.

Doris Senn Erschütterndes fördert Edwin Beeler in seinem Dokumentarfilm *Hexenkinder* zutage. Er erzählt von MarieLies und Pedro, von Sergio, Willy und Annemarie. Als uneheliche Kinder oder Waisen wurden sie in der Mitte des 20. Jahrhunderts der fürsorglichen Bevormundung unterstellt und als «Kinder der Sünde» abgestempelt. Sie landeten in katholischen Waisenhäusern, wo die Nonnen sogar die Kleinsten oft regelrecht folterten. Bettnäsen, Widerrede, eine gewisse Lebhaftigkeit oder das schiere Existieren schien den christlichen Schwestern Grund genug, die Kinder zu schlagen, hungern zu lassen, zu isolieren, mitten in der Nacht aus dem Schlaf zu reissen und in der Badewanne (z dunkle). Die Kinder erlebten Todesangst, Erniedrigung und auch Missbrauch – oft über Jahre. Entsprechend werden die Überlebenden bis heute von den damaligen Erinnerungen verfolgt und geplagt. Ohne dass ihnen Gerechtigkeit widerfahren wäre.

Fünf ganz unterschiedliche Persönlichkeiten lässt der Regisseur von ihren traumatischen Erfahrungen erzählen, die sie im Waisenhaus Einsiedeln, im Laufener Mariahilf oder der Stiftung «Gott hilft» in Zizers erlebten. MarieLies etwa, die mit zwei zu den Nonnen kam – und rund zwölf Jahre lang alle erdenklichen Quälereien über sich ergehen lassen musste. Oder der aufgeweckte Willy, der von den Schwestern ebenfalls jahrelang gezüchtigt und gepeinigt wurde. Die meisten erhielten erst jetzt Einsicht in ihre Akten – wenn diese denn noch existieren. Bei Sergio etwa wurden sie zerstört, und nichts von seinen Heimwechseln ist aktenkundig, schon gar nicht Beurteilungen aus psychologischer Sicht oder vonseiten seines Vormunds. Auch Fotografien fehlen – von den Kindern, aber auch von Angehörigen. Wie wenn ein Teil ihres Lebens mutwillig gelöscht worden wäre, ja gar nie existiert hätte. Auch dies macht es den ehemaligen Heimkindern schwer, mit ihrer Vergangenheit abzuschliessen.

Winterlandschaften, schön und unterkühlt zugleich, Bilder vom Nachthimmel oder dem Föhnsturm, aber auch Impressionen aus den Heimgebäuden und von den «Tatorten» bieten den visuellen Echoraum für die aufwühlenden Geschichten, die *Hexenkinder* eindringlich und mit viel Empathie zu vermitteln vermag. Der Filmemacher und Historiker Edwin Beeler (*Rothenthurm*, CH 1984; *Bruder Klaus*, CH 1991; *Die weisse Arche*, CH 2016) spannt den Bogen aber auch in die Vergangenheit und zeigt auf, wie schon im 17. Jahrhundert Kirche und obrigkeitliche Gewalt zusammenspannten und Minderjährige «verteufelten», als «Hexenkinder» folterten und gar hinrichteten. Die Öffentlichkeit billigte das Vorgehen, damals wie auch in jüngster Vergangenheit, und trägt damit eine Mitverantwortung an den grausamen Geschehnissen. «Eine unbeschwerte Jugend ist ein Menschenrecht», sagt Willy, von seinen Erinnerungen sichtlich übermannt. Wie wahr.



ERIC BERGKRAUT / RUTH SCHWEIKERT WIR ELTERN

Produktion:
p. s. productions GmbH/
Eric Bergkraut 2019.
Buch/Regie:
Eric Bergkraut,
Ruth Schweikert.
Kamera:
Stéphane Kuthy.
Musik:
Marie-Jeanne Serero.
Ton:
Ivo Schlaepfer,
Nicolas Nagy.
Schnitt:
Bigna Tomschin.
Darsteller:
Eric Bergkraut,
Elisabeth Niederer,
Elia Bergkraut,
Ruben Bergkraut u. a.
Weltverleih:
p. s. productions
GmbH (Zürich), W-Film
Distribution (Köln).
DCP, Farbe, 96 Minuten,
Schweizerdeutsch
(französische/englische
Untertitel).

Bettina Spoerri Eltern, die alles versuchen, um ihre Kinder zu fördern und dabei ihre Autorität verlieren, Erwachsene zwischen dem Drang und dem Zwang zur Selbstverwirklichung, Jugendliche, die orientierungslos im Überfluss der Möglichkeiten schwimmen und nicht daran denken, ihr Leben in die eigenen Hände zu nehmen: Solche wunden Punkte einer Wohlstandsgesellschaft stellt *Wir Eltern* von Eric Bergkraut und Ruth Schweikert mittels einer raffinierten, hintergründigen Erzählweise heraus. Der Film, der nur auf den ersten Blick wie ein Spielfilm daherkommt, ist eine kluge Mischung von Auto- und Dokufiktion, die ihr Leben, auch als Paar, mit drei Söhnen beschreibt und gleichzeitig auf vielschichtige Weise reflektiert.

Der Schauspieler und Dokumentarfilmer Eric Bergkraut, der sich in seinem filmischen Werk unter anderem mit der Kritik an den Machtverhältnissen in Russland (u. a. in *Citizen Khodorkovsky*, CH 2015; *Letter to Anna*, CH 2008) auseinandergesetzt oder Peter Bichsel und Agota Kristof vor die Kamera geholt hat, und die Schriftstellerin Ruth Schweikert (zuletzt: *Tage wie Hunde*, 2019) brechen in diesem Low-Budget-Film ihre persönlichen Erfahrungen mithilfe eines komplexen künstlerischen Verfahrens, um skeptische Fragen nach den Grenzen von Erziehung zu stellen. «Echtes» Leben gerät in *Wir Eltern* ins Oszillieren, indem es mit fiktionalen Elementen auf verschiedenen Ebenen unterminiert wird: Bergkraut selbst ist in die Rolle des Familienvaters, der mit seiner Rolle hadert, geschlüpft, seine Partnerin indes wird von der Schauspielerin Elisabeth Niederer dargestellt, und die drei Söhne wiederum sind auch im realen Leben die Kinder von Bergkraut und Schweikert, doch sie tragen andere Namen – und auf ähnliche Weise ziehen sich kleinere und grössere Verschiebungen durch den ganzen Film. Einige Nebenrollen sind mit bekannten Schauspielern wie Peter Schweizer oder Beat Schlatter – als pedantischer Hauspolizist – besetzt. Dazwischen melden sich auf einer weiteren Ebene (reale) Experten wie der Entwicklungspsychologe Remo Largo oder der Paartherapeut Henri Guttman aus der Küche oder etwa auch vom Wannenrand im Badezimmer der Familie (Hauptdrehort war die Wohnung Bergkraut/Schweikert), um über die zunehmende Eskalation der dargestellten innerfamiliären Konflikte nachzudenken.

Entstanden ist so ein ebenso abgründiger wie vergnüglicher Film, der einen einmal ungläubig den Kopf schütteln, dann wieder schmunzeln oder laut herauslachen lässt, während der Ernst der Sache nur umso nachdrücklicher deutlich wird. Bergkraut und Schweikert haben aus ihrem Filmkonzept, das aus der Not – zu wenig Förderung – zum Fast-Track-Projekt wurde, nicht nur das Beste herausgeholt, nein: Dieser intelligente und humorvolle Film ist ein kleines Meisterwerk der kreativen Möglichkeiten, die sich eröffnen, wenn Authentizitätserwartungen und Formkonventionen produktiv unterwandert werden.



ERIK BERNASCONI MOKA NOIR – NO MORE COFFEE IN OMEGNA

Produktion:
Ventura Film SA (Meride),
RSI Radiotelevisione
svizzera (Schweiz) 2019.

Buch:
Erik Bernasconi,
Matteo Severgnini.

Regie:
Erik Bernasconi.

Kamera:
Ariel Salati.

Ton:
Riccardo Studer,
Edgar Iacoledda.

Schnitt:
Samir Samperisi.

Vertrieb/
Weltrechte:
Ventura Film SA (Meride).
DCP, Schwarz-Weiss,
93 Minuten, Italienisch
(englische Untertitel).

Mattia Lento In der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts wurde in Omegna, einer kleinen italienischen Stadt am Ortasee, ein aussergewöhnlicher Industriebezirk geboren. In dieser Ecke des Piemonts, nahe der Schweizer Grenze, entstanden einige herausragende Marken der Hauswarenindustrie – Bialetti, Alessi und Lagostina –, welche die Häuser der ganzen Welt erreichten. Es war die Erfindung des berühmten italienischen Mokkas in den Dreissigerjahren, die den entscheidenden Impuls zur Entstehung des Bezirks gab. Mit dem italienischen Wirtschaftsboom der Nachkriegszeit wurde Omegna zu einem prominenten Industriegebiet, wozu auch die zunehmende Werbung in den Massenmedien beitrug. Ab den Achtzigerjahren geriet der Bezirk jedoch in Schwierigkeiten, und mit der internationalen Wirtschaftskrise 2008 verschwanden fast alle seine Fabriken. Heute ist Omegna eine postindustrielle Stadt ohne Identität.

Moka noir thematisiert die Krise dieser Stadt und macht sich auf die Suche nach ihren Ursachen. Erik Bernasconi führt uns mit der geschickten Verwendung von Archivmaterial in der Zeit zurück. Er macht zum Beispiel Gebrauch von den wunderschönen, handgezeichneten *Carosello*-Werbeanimationen, einer in den Sechzigern und Siebzigern sehr populären Fernsehsendung Italiens. Oder er trifft die Arbeitnehmenden und Arbeitgeber der ehemaligen Fabriken, die vor der Kamera in ihrem Gedächtnis wühlen. In *Moka noir* steht die Verwüstung der Gegenwart durch das Spektakel der zerfallenden Industriearchäologie im Zentrum. Alles scheint faszinierend und beunruhigend zugleich, auch dank der Schwarz-Weiss-Bilder.

Der Regisseur inszeniert die leeren Fabriken, die stille Co-Protagonisten der Geschichte werden, und bringt seine Figuren durch Besichtigungen direkt mit ihnen in Kontakt. In diesen Szenen erinnern sich die Protagonisten an ihre Vergangenheit, aber sie setzen sich auch mit der Realität der Krise, mit persönlichem und gemeinschaftlichem Versagen sowie verschleierte, mit dem Tod auseinander. Das Gebiet von Omegna gleicht in der Tat einer Leiche, und Erik Bernasconi versetzt sich ironischerweise in die Lage eines Film-noir-Detektivs, der für die Aufklärung eines Mordes zuständig ist. Die Frage, die den Dokumentarfilm vorantreibt, ist die Suche nach den Schuldigen der Krise. Der dramaturgische rote Faden wird durch diesen Einfall des Regisseurs und des Co-Autors Matteo Severgnini offen gezeigt. Letztendlich gibt es keine Schuldigen: Arbeitnehmende, Unternehmer und Territorium sind alle Opfer eines komplexen Prozesses, der mit der italienischen Industriekrise, mit der Entstehung von Industriegebieten ausserhalb Europas und nicht zuletzt mit industriepolitischen Fehlern der Politik verbunden ist.



SABINE BOSS JAGDZEIT

Produktion:
Turnus Film AG (Zürich),
SRF Schweizer Radio und
Fernsehen / SRG SSR
(Bern), Teleclub (Zürich)
2019.

Buch:
Simone Schmid,
Norbert Maass,
Sabine Boss.

Regie:
Sabine Boss.

Kamera:
Michael Saxer.

Ton:
Jan Illing.

Schnitt:
Stefan Kälin.

Musik:
Michael Künstle.

Darsteller:
Stefan Kurt, Ulrich Tukur,
Anna Tenta, Sean Douglas,
Sarah Viktoria Frick,
Pierre Siegenthaler.

Verleih/Weltrechte:
Ascot Elite Entertainment
Group (Zürich).
DCP, Farbe, 91 Minuten,
Schweizerdeutsch,
Deutsch.

Andreas Talanov Der fiktive Automobilzulieferer Walser steht aufgrund des Diesel-Skandals am Abgrund und versucht durch Entlassungen und mit einem neuen Geschäftsführer die Kehrtwende. Für Finanzchef Alexander Maier (Stefan Kurt) kommt dies alles erschwerend zu seinem gebeutelten Privatleben hinzu, das unter seinem Job leidet. Es gelingt Maier zunächst, sich mit dem neuen Boss, Hans-Werner Brockmann (Ulrich Tukur), zu arrangieren, doch ein Werksbrand setzt den aufkeimenden Hoffnungen ein Ende und bringt die Firma in eine akute Notlage. Maier kann zwar wieder einmal neues Geld beschaffen und den Chef ausserdem für die Förderung einer hauseigenen Innovation begeistern. Aber der Schein trügt: Brockmann hat falsch gespielt und seine Mitarbeiter_innen mit scheinbarem Wohlwollen bloss ruhiggestellt, um seinen eigentlichen Coup, den Börsengang, vorzubereiten – ein interner Machtkampf um Glaubwürdigkeit, Verantwortung und die Gunst der Firmeninhaber entsteht, eskaliert und endet in einer vermeidbaren menschlichen Tragödie, dem Selbstmord von Alexander Maier.

Sabine Boss legt nach zuletzt zwei Arbeiten für das Fernsehen (Tatort: Freitag, CH 2016; *Hotel Heidelberg: Tag für Tag*, DE 2016) mit *Jagdzeit* einen Wirtschaftsthiller mit kapitalismuskritischer Moral fürs Kino vor: Nachhaltigkeit und Menschlichkeit, so klagt der Film an, werden vom Streben nach kurzfristigem Wachstum aufgefressen; Mitarbeiter_innen mit ehrlichen Absichten haben das Nachsehen, und letztlich erscheinen auch diejenigen als Opfer, die für diese unheilvolle Entwicklung verantwortlich sind. Realer Ausgangspunkt von *Jagdzeit* sind die national bekannt gewordenen Suizide prominenter Manager in den letzten Jahren.

Optisch stringent in kühlen und streng komponierten Bildern gestaltet, vermittelt der Film eindringlich den hohen Druck, der in einem gewinnorientierten Unternehmen heute auf den Menschen lasten kann, und stellt dabei an einigen Stellen den Bezug her zu gegenwärtigen wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Herausforderungen. Dabei vermag es insbesondere Ulrich Tukur hervorragendes Schauspiel, den kalten Machtmenschen Brockmann beängstigend spürbar zu machen. Viele der restlichen Figuren, streckenweise leider auch die Hauptfigur, heben sich jedoch nicht genug von den gängigen Stereotypen ab, um greifbar zu werden. So fällt es schwer, Maier zunehmend ausgestellte Verzweiflung auch emotional mitzuerleben und von seinem Suizid und den Umständen betroffen zu sein. Der Film bedient sich einiger Klischees, etwa jenem der (schönen neuen, digitalen Welt), die in *Jagdzeit* eher einer Persiflage von filmischen Zukunftsvisionen der Achtzigerjahre gleicht. Die Moral des Films erscheint letztlich als recht simpel und einseitig.



NICK BRANDESTINI SAPELO

Produktion:
Envi Films (Schweiz)
2020.

Buch:
Taylor Segrest.

Regie/Kamera:
Nick Brandestini.

Ton:
Nick Brandestini,
Guido Keller.

Schnitt:
Catherine Birukoff.

Musik:
Michael Brook.

Verleih/Weltrechte:
Envi Films.
DCP, Farbe, 92 Minuten,
Englisch.

Simon Meier Nick Brandestini, Spezialist für Porträts von kleinen, abgeschotteten Gemeinschaften am Rande der Gesellschaft, entführt uns in seiner neusten Dokumentation auf die Insel Sapelo, eine Barriereinsel an der Küste des US-Bundesstaates Georgia. Das Eiland ist der letzte Rückzugsort des Volks der Saltwater Geechee, direkter Nachfahren von Sklaven, die zu Beginn des 19. Jahrhunderts nach Sapelo gebracht wurden. Das Leben ist stark vom Fischen, dem Muschelfang und der Landwirtschaft geprägt. Brandestini begleitet in seinem Film die beiden Jungen JerMarkest und Johnathan in ihrem Alltag an der Schwelle zum Erwachsenwerden: Er zeigt sie beim Fischen, Muschelsammeln, Reiten, Musikmachen, aber auch beim Streiten und Sichlangweilen. Die Adoptivmutter der Brüder, Cornelia Walker Bailey, das kulturelle Gedächtnis der Gemeinschaft, bildet den zentralen Angelpunkt des Zusammenlebens auf der Insel. Im Lauf ihres Lebens hat sie auf Sapelo Dutzende von Adoptivkindern grossgezogen.

Brandestini kreiert einprägsame, atmosphärische Bilder der idyllischen Insel, die von moosverwachsenen Wäldern und einem Salzwassermarschland geprägt ist. Diese Aufnahmen unterlegt er mit Walkers Erzählungen zur Mythologie und Geschichte der Insel und zu ihrer eigenen Kindheit in den Fünfzigerjahren. Diesem Teil steht die zuweilen sehr nüchterne Gegenwart Insel gegenüber: Die unklare Zukunft der kleinen Insel-Gemeinschaft, die sich mit dem Zuzug von Leuten vom Festland und Immobilienspekulanten arrangieren muss, und die ungewissen Zukunftsperspektiven der Adoptivkinder, die unter der Abwesenheit ihrer leiblichen Eltern leiden. JerMarkest muss wegen seines cholерischen Charakters wiederholt zu seiner leiblichen Mutter aufs Festland, weil er mit Kleindelikten negativ auffällt. Cornelia kämpft mit einer schweren Krankheit.

Durch die Kombination einer Langzeitbeobachtung von JerMarkest, Johnathan und Cornelia mit ausführlichen und persönlichen Interviews gelingt es Brandestini, dem Zuschauer einen detaillierten Einblick ins Lebensgefühl auf Sapelo zu geben. Auf der von der Natur dominierten Insel scheint die Zeit ihren eigenen Rhythmus zu haben. In der zweiten Hälfte des Films wird der Fokus dann immer mehr auf das Schicksal von JerMarkest und dessen Verhaltensprobleme gelegt. Dadurch reflektiert der Film auch eingehend die sozialen Hintergründe der Gemeinschaft, Erfahrungen von gesellschaftlicher Benachteiligung, fehlende Möglichkeiten zur Selbstverwirklichung und familiäre Missstände, die sich auf die neue Generation auswirken.

Sapelo lief an der Online-Ausgabe von Visions du Réel und wurde mit der Sesterce d'or SRG SSR für den besten Dokumentarfilm im nationalen Wettbewerb ausgezeichnet.



FANNY BRÄUNING IMMER UND EWIG

Produktion:
Hugofilm Productions
GmbH, SRF Schweizer
Radio und Fernsehen,
Thomas Thümena
(Schweiz) 2018.

Buch/Regie:
Fanny Bräuning.

Kamera:
Pierre Mennel.

Ton:
Patrick Becker,
Denis Séchaud.

Schnitt:
Catrin Vogt.

Musik:
Olivia Pedroli.

Verleih:
Frenetic Films.

Weltrechte:
Rise and Shine World
Sales UG.
DCP, Farbe, Schwarz-
Weiss, 85 Minuten,
Schweizerdeutsch,
Deutsch.

Simon Meier Ein älterer Mann und eine ältere Frau im Rollstuhl fahren in einem Camper durch die malerischen, mediterranen Landschaften Griechenlands und Italiens. Der Mann steigt immer wieder aus und streift umher, um zu fotografieren. Die Frau wartet derweil im Wohnwagen. Fanny Bräuning hat mit *Immer und ewig*, dem diesjährigen Gewinner des Schweizer Filmpreises für den besten Dokumentarfilm, ein sehr intimes Portrait ihrer Eltern geschaffen. Es geht dabei im Kleinen um die grossen Themen der menschlichen Existenz: um Selbstverwirklichung, Lebenswillen, Liebe und Tod. Diese existenziellen Themenkomplexe behandelt Bräuning durch die einfühlsame und ungeschminkte Dokumentation der Beziehung ihrer Eltern. Mutter Annette Bräuning, Grafikerin, erkrankt im Alter von dreissig Jahren an Multipler Sklerose. Nicht viel später ist sie vom Hals abwärts gelähmt. Vater Niggi Bräuning, ursprünglich Fotograf, kümmert sich zeitlebens um seine stark pflegebedürftige Frau. Seinen Beruf gibt er dafür auf.

Bräuning gelingt es durch die ausgewogene Kombination von beobachtender Dokumentation, dem aktiven Befragen ihrer Eltern und dem Einspielen von privaten Archivaufnahmen und Fotografien, ein nuancenreiches Bild der aufopferungsvollen und gleichzeitig bedingungslosen Beziehung ihrer Eltern zu zeichnen. Der Film beeindruckt dabei vor allem durch die grosse Menschlichkeit und Herzlichkeit von Bräunings Eltern und deren Begeisterungsfähigkeit für die unscheinbaren, kleinen Schönheiten des Lebens. Niggi Bräuning fotografiert voller Eifer Landschaften und Alltagsszenen. Auch seine Frau ist als gelernte Grafikerin an ästhetisch schönen Momenten interessiert und geniesst den Blick auf die vor dem Camper vorbeiziehenden Szenerien.

Filmisch ist *Immer und ewig* ein Hybrid zwischen einer klassischen Dokumentation mit Voiceover, selbstreflexivem Dokumentarfilm in der Tradition des Cinéma vérité und beobachtendem Roadmovie. Als Erzählerin tritt Fanny Bräuning selber auf. Aus dem Off und manchmal auch vor der Kamera reflektiert sie über die Beziehung und die Persönlichkeiten ihrer Eltern und bringt sich so als dritte Protagonistin ins Spiel. Über weite Strecken hat man dann hingegen wieder das Gefühl, dass Bräunings Eltern die Kamera gar nicht richtig wahrnehmen, bis Bräuning plötzlich aus dem Off eine Frage an ihre Eltern stellt oder diese sie direkt ansprechen. So entsteht ein bestechender Mix aus Momenten, die völlig unverfälscht wirken, und der aktiven Reflexion der Eltern über ihre eigene Situation.

Neben dem Schweizer Filmpreis für den besten Dokumentarfilm gewann *Immer und ewig* auch den Swiss Film Award für die beste Filmmusik, den Prix de Soleure 2019 der Solothurner Filmtage und den Zürcher Filmpreis für den besten Dokumentarfilm.



ZABOU BREITMAN / ELEA GOBBE-MEVELLEC LES HIRONDELLES DE KABOUL

Produktion:

Les Armateurs, Mélusine Productions, Close Up Films, ARTE France – Unité Cinéma, RTS Radio Télévision Suisse, KNM, Réginald de Guillebon, Stephan Roelants, Michel Merkt, Joëlle Bertossa (Frankreich, Luxemburg, Schweiz, Monaco) 2019.

Buch:

Sébastien Tavel, Patricia Mortagne, Zabou Breitman.

Regie:

Zabou Breitman, Eléa Gobbé-Mévellec.

Schnitt:

Françoise Bernard.

Musik:

Alexis Rault.

Verleih:

Filmcoopi Zürich.

Weltrechte:

Celluloid Dreams, DCP, Farbe, 80 Minuten, Französisch.

Simon Meier Afghanistan: Das junge Liebespaar Zunaira und Mohsen lebt Ende der Neunzigerjahre in Kabul unter der Herrschaft der Taliban. Die beiden Freidenker werden vom fundamentalistischen Regime besonders hart in ihrer Lebensweise eingeschränkt: Beide können ihre gelernten Berufe als Lehrer und Malerin nicht mehr ausüben. Die Universität ist geschlossen, der geliebte Buchladen und das Kino ebenfalls. Zunaira leidet als Frau noch stärker als Mohsen unter der Schreckensherrschaft: Sie darf nur noch mit einer Burka aus dem Haus. Nicht weit von den beiden entfernt wohnt der Gefängniswächter Atiq mit seiner Krebskranken Frau Mussarat. Der unterkühlte, mürrische Atiq, Kriegsveteran des sowjetischen Afghanistankrieges, begegnet seinen Mitmenschen und auch seiner Frau mit Abneigung. Nur gelegentlich blitzt ein Funke von Menschlichkeit in ihm auf. Ein solcher Funke wird auch durch eine unverhoffte Begegnung entfacht, nachdem sich für Zunaira und Mohsen durch einen Streit alles verändert ...

Les hirondelles de Kaboul arbeitet mit einfachen, reduzierten, in matten Farben animierten Aquarellzeichnungen und eröffnet durch diese Abstraktion einen Imaginationsraum und eine Universalität, wie sie nur dem Animationsfilm eigen ist. In der Tradition animierter Dokumentarfilme wie *Persepolis* (Marjane Satrapi, Vincent Paronnaud, FR/US 2007) oder *Waltz with Bashir* (Ari Folman, IL/FR 2008) stehend, entfaltet *Les hirondelles de Kaboul* seine Wirkung durch die künstlerische Transformation von Gräueltaten und Traumata, die diese erträglicher, aber nicht weniger eindringlich machen. Die Regisseurinnen Zabou Breitman und Eléa Gobbé-Mévellec legen den Fokus stark auf Zunairas Wahrnehmung und deren Rolle als Frau im Gewaltregime der Taliban. In ihren eigenen vier Wänden malt und singt sie, im öffentlichen Raum sieht sie die Welt hingegen nur durch das einengende Raster der Burka. Auch die Perspektive der Männer kommt durch den Fokus auf Atiq, der die frauenverachtenden Ansichten seiner Kollegen zunehmend zu hinterfragen beginnt, nicht zu kurz. Aus künstlerischer Sicht hätte man sich gewünscht, dass der Film das dem Animationsfilm innewohnende Potenzial zum Subjektiven und Surrealen noch mehr ausgeschöpft hätte, wie es in einer Szene deutlich wird, in der junge Frauen in beinfreien Kleidern aus einem Kino treten, nur um sich im gleichen Moment in zwei Frauen in Burkas zu verwandeln, die vor einer Kinoruine vorbeigehen.

Les hirondelles de Kaboul lief in der Sektion «Un certain regard» des Filmfestivals Cannes und war für den César als bester Animationsfilm nominiert.



JULIA BÜNTER FIANCÉES

Produktion:

Intermezzo Films (Genf) 2019.

Regie/Kamera:

Julia Bünter.

Ton:

Manar Ahmed, Mostafa Shaaban Abdelhamid, Sameh Nabil.

Schnitt:

Myriam Rachmuth.

Weltverleih:

Taskovski Films (London), DCP, Farbe, 80 Minuten, Arabisch (französische, deutsche, englische Untertitel).

Doris Senn Blüten aus kostbarer Spitze werden auf weissem Satinstoff drapiert, die Ärmel sorgfältig mit Stecknadeln angepasst: Randa hat ihre Freundinnen zur Anprobe ihres Hochzeitskleids mitgenommen und sinniert dann mit Blick in die Kamera darüber, dass Heiraten für sie in erster Linie «Zusammenwohnen» bedeute, und auch, dass dann erstmals ein Mann ihr Haar und ihren nackten Körper sehen werde.

Randa ist eine von drei jungen Frauen in Kairo, die kurz vor der Hochzeit stehen und die Julia Bünter ins Zentrum ihres dokumentarischen Langfilmdebüts *Fiancées* stellt, das einen bemerkenswert unmittelbaren Einblick ins Leben einer jungen Generation Frauen in Ägypten gibt, die auf ganz unterschiedliche Weise mit den Traditionen und patriarchalen Normen ihrer Gesellschaft zurande kommen (müssen).

Randa ist muslimisch, Fotografin, eigenwillig und selbstbewusst, und doch drängt sie auf die Heirat mit Abdelrahman, einem jungen Arzt, von der sie sich mehr persönliche Freiheit verspricht, ist die Heirat doch die einzige Möglichkeit, von zuhause auszuziehen. Marize (27) und Ramy (32) kommen beide aus wohlhabendem christlichen Milieu, kennen sich schon seit zehn Jahren und schreiten nun zur lang ersehnten Hochzeit: ein ebenbürtiges Paar, das ein glamouröses Fest plant mit dreihundert Geladenen und am entscheidenden Tag auch sehr glücklich wirkt. Batool schliesslich ist Schauspielerin wie ihr Freund Bassam. Während er die Einsamkeit vorzieht und Menschenmengen ihn beengen, liebt und braucht sie den städtischen Trubel. Ihr neues Heim irgendwo in der Wüste ausserhalb Kairos ist im Bau – vermag Batool aber kaum zu begeistern.

Julia Bünter wirft einen unbeschweren und doch tiefgründigen Augenschein in die Gedankenwelt der Frauen und ihrer Familien. Etwa wenn Randa im Gespräch mit ihrer Grossmutter sich dafür starkmacht, dass auch der Mann mal das Geschirr spült – aber feststellen muss, dass ihre Grossmutter den Schleier mit 30, ihre Mutter mit 23, sie selbst ihn aber schon mit 13 zu tragen begann. Der gesellschaftliche Druck ist hoch, wie Randa selbst erkennt, das patriarchale Denken, dem selbst ein junger und künstlerisch engagierter Mann wie Bassam verhaftet ist, doch sehr ernüchternd. Empfängnisverhütung ist für die meisten ein Tabu: Der christliche Arzt warnt vor den Nebenwirkungen – und Randas muslimische Grossmutter meint stoisch, dass die Ehe nichts zum Ausprobieren sei. Bünters Verdienst ist es, das Vertrauen der Porträtierten gewonnen zu haben und so ein spannendes Abbild nicht nur des Verhältnisses zwischen Mann und Frau, sondern auch der Generationen in diesem Land zwischen Aufbruch und Tradition zu zeichnen.



ANDREA CACCIA TUTTO L'ORO CHE C'È

Produktion:
Dugong Films (Roma),
Rough Cat (Lugano),
Picofilms (Paris) RSI
Radiotelevisione svizzera
(Italien, Schweiz, Frank-
reich) 2019.

Buch/ Regie:
Andrea Caccia.

Kamera:
Massimo Schiavon,
Andrea Caccia.

Ton:
Luca Bertolin,
Riccardo Studer,
Massimo Mariani.

Schnitt:
Andrea Caccia,
Cristian Dondi.

Vertrieb:
Dugong Films (Roma).

Weltrechte:
Dugong Films (Roma).
DCP, Farbe, 101 Minuten,
ohne Dialoge.

Mattia Lento Der im Solothurn präsentierte Dokumentarfilm *Tutto l'oro che c'è* kann auf verschiedene Arten gelesen werden. Er ist gleichzeitig ein narratives, kontemplatives und selbstreflexives Werk. Regisseur Andrea Caccia führt uns in den Regionalpark des Flusses Ticino, in die Lombardei.

Es gibt fünf Protagonisten, die alle zwei Merkmale gemeinsam haben: Sie sprechen kaum ein Wort und sind männlich. Im Übrigen haben sie unterschiedliche Alter und Beziehungen zum Fluss. Der Titel führt uns auf die stärkste Figur zurück, einen älteren Goldgräber, eine Person am Rande des Flusses und des Lebens, mit einer langsamen, alten, fast mystischen Gestik. Ein zweiter Mann in den Fünfigern, auf der Suche nach seinem Garten Eden, erlebt den Fluss völlig nackt, ohne Hemmungen, trotz der Kamera. Ein anderer Mann, etwas jünger, geht stattdessen auf die Jagd, die innerhalb des Parks verboten ist. Ein Carabinieri im Ruhestand, der, mit seiner Uniform und einer Kamera ausgestattet, um den Fluss wandert, verleiht einigen Szenen die Stimmung eines Kriminalromans, während ein Junge, der Sohn des Regisseurs, der Kreativste in seiner Beziehung zum Fluss, aus einem Bildungsroman zu stammen scheint. Diese sehr unterschiedlichen Geschichten, die in heterogenen Stilen erzählt werden, scheinen dazu bestimmt zu sein, sich zu begegnen. Dieses Gefühl der wahrscheinlichen Begegnung der Protagonisten begleitet den Zuschauer auf angenehme Weise bis zum Ende des Films.

Das Spektakel der Natur, der Tiere und Insekten, vermittelt durch einen hybriden Blick, der auf halbem Weg zwischen dem der Kamera und dem der Figuren liegt, ist eine Art roter Faden, der den Film durchzieht. Der Park und der Fluss zeigen sich in ihrer Schönheit, sind aber Lichtjahre von der Idylle entfernt: Es ist, als lauerte eine ständige Bedrohung über ihnen. In dieser kontemplativen Dimension erscheint der Mensch als eine schwerfällige Präsenz, fehlt am Platz, als ein potenziell infizierendes, kolonisierendes Lebewesen.

Die Figuren, insbesondere der kleine Junge, sind Träger eines subjektiven Kamerablicks und werden gleichzeitig von der Kamera verfolgt. In einigen Szenen ist es sogar das Tier, das mit Misstrauen und Angst den Jäger beobachtet. Manchmal hat man den Eindruck, dass die Figuren so behandelt werden wie die im Film dargestellte Natur, vor allem in jenen Momenten, in denen sie sich der Anwesenheit des Regisseurs weniger bewusst zu sein scheinen. Dieses Gefühl wird jedoch abrupt unterbrochen, sobald sie sich auf die in unserem Leben allgegenwärtigen technischen Geräte wie Tablets oder Smartphones besinnen.

Caccias Filmprojekt wirkt einfach und komplex zugleich. Es ist der Regisseur selbst, der am Ende der Vorführung in Solothurn zugibt, er habe Räume hinterlassen, in denen der Zuschauer seine eigene Filmerfahrung aufbauen kann.



STEPHANIE CHUAT / VERONIQUE REYMOND SCHWESTERLEIN

Produktion:
Vega Film, RTS Radio Télé-
vision Suisse, SRG SSR,
ARTE G.E.I.E., Ruth Wald-
burger (Schweiz) 2020.

Buch:
Véronique Reymond,
Stéphanie Chuat.

Regie:
Véronique Reymond,
Stéphanie Chuat.

Ton:
Gina Keller,
Patrick Storck,
Jacques Kieffer.

Schnitt:
Myriam Rachmuth.

Kamera:
Filip Zumbunn.

Musik:
Christian Garcia-Gaucher.

Darsteller:
Nina Hoss, Lars Eidinger,
Marthe Keller, Jens Albinus,
Thomas Ostermeier.

Verleih:
Vega Distribution.

Weltrechte:
Beta Cinema.
DCP, Farbe, 99 Minuten,
Deutsch, Französisch,
Englisch.

Simon Meier Lisa (Nina Hoss) und Sven (Lars Eidinger) sind Zwillinge. Er ist ein verdienter Theaterschauspieler in Berlin, sie freischaffende Theaterautorin. Sven ist an einer schweren Form von Leukämie erkrankt. Seit der Diagnose schreibt Lisa nicht mehr. Die Mutter (Marthe Keller), die nicht gern vor Mittag aufsteht, ist mit der Pflege ihres Sohnes überfordert. So holt Lisa ihren Bruder zu sich nach Leysin, einem kleinen Bergdorf in der Nähe von Montreux, wo sie mit ihrem Mann Martin, dem Direktor eines Eliteinternats, und ihren beiden Kindern lebt. Nach der definitiven Absage von Svens Verpflichtung bei der kommenden *Hamlet*-Inszenierung verschlechtert sich sein Zustand massiv. Lisa setzt alles in Bewegung, damit Sven auf die Bühne zurückkehren kann, dort strahlt er, ist er in seinem Element. Die Beziehung zu ihrem Mann, der nicht wie abgemacht nach Berlin zurückreisen, sondern in Leysin bleiben will, verschlechtert sich zusehends. Dafür beginnt Lisa eine moderne Adaption von Hänsel und Gretel zu schreiben.

Das Regieduo Véronique Reymond und Stéphanie Chuat, beide ausgebildete Schauspielerinnen, hat mit *Schwesterlein* – ihrem zweiten Spielfilm nach *La petite chambre* (CH/LU 2010) – einen Film über die Seele von Theatermenschen und eine aussergewöhnliche Geschwisterbeziehung geschaffen. Lisas und Svens Verhältnis zeichnet sich durch eine grosse Intimität aus: Die beiden Zwillinge fühlen sich nicht nur durch ihre Arbeit am Theater, sondern auch emotional zutiefst verbunden.

Zudem ist *Schwesterlein* gleich auf mehreren Eben selbstreflexiv: Sowohl Nina Hoss als auch Lars Eidinger sind langjährige Bühnenschauspieler, die beide auf der Berliner Schaubühne unter Thomas Ostermeier gespielt haben. Dieser spielt im Film eine fiktionale Version seiner selbst. Sven wiederum zeichnet sich durch eine grosse Verspieltheit aus, die er trotz seiner Erkrankung nicht ablegt, wenn er etwa Lisas Kinder als Monster unter der Bettdecke überrascht oder mit blonder Perücke bei der *Hamlet*-Probe der Berliner Schaubühne auftaucht.

Filmisch zeichnet sich *Schwesterlein* durch viele Plansequenzen aus, die mit der Handkamera gedreht wurden. So kommt das intensive, nuancierte Schauspiel von Nina Hoss und Lars Eidinger, das phasenweise an ein Kammerstück erinnert, besonders gut zur Geltung. Einerseits sind da die intimen Szenen, wenn die Zwillinge miteinander allein sind, andererseits ist da die verschneite weite Winterlandschaft von Leysin, in der Lisa mit ihrer Familie schlitteln geht und Sven mit Martin zu einem folgeschweren Gleitschirmflug abhebt.

Schwesterlein feierte an der 70. Ausgabe der Berlinale seine Premiere, ist als bester Spielfilm für den Europäischen Filmpreis nominiert und der offizielle Schweizer Beitrag für die 93. Academy Awards als bester fremdsprachiger Film.



BASIL DA CUNHA O FIM DO MUNDO

Produktion:
Thera Production
(Lausanne), RTS 2019.

Buch/Regie:
Basil da Cunha.

Kamera:
Basil da Cunha, Rui Xavier.

Ton:
Henri Maïkoff, Ricardo Leal.

Schnitt:
Basil da Cunha,
Jean Reusser,
Kostas Makrinos,
Inês Gracia Marques,
Irina Fortuna.

Darsteller:
Michael Spencer,
Marco Joel Fernandes,
Alexandre da Costa
Fonseca, Lara Cardoso.

Weltverleih:
Wide (Paris).
DCP, Farbe, 107
Minuten, kapverdisches
Kreol, Portugiesisch
(französische, portugiesi-
sche, englische, deutsche
Untertitel).

Doris Senn Reboleira – so heisst ein seit den Siebzigern von kapverdischen Immigranten geprägtes Viertel in der Peripherie von Lissabon, wo Basil da Cunha, der Westschweizer Regisseur mit portugiesischen Wurzeln, seit zwölf Jahren lebt, sich Freunde gemacht hat und mit Vorliebe seine Filme ansiedelt. Nach *Até ver a luz* (2013) nun auch seinen zweiten Langfilm *O fim do mundo*. Im Zentrum der eher düsteren Geschichte steht der 18-jährige Spira, der nach acht Jahren in der Erziehungsanstalt nach Hause kommt und seine Kumpels und Familie wiedertrifft. In sich gekehrt, streift Spira durchs Viertel, manchmal in Gesellschaft von Chani und Giovanni, manchmal allein, Ausschau haltend nach der schönen Lara, in die er sich verguckt hat. Spira fühlt sich fremd: Der scharfe Gestank der seit Monaten ungeleerten Mülltonnen sticht ihm in die Nase – und Kikas, der prahlerische Dealer des Viertels, macht ihm klar, dass er hier unerwünscht ist.

Wie in seinen früheren Filmen lässt da Cunha Laiendarsteller_innen zu Hochform auflaufen und evoziert in atmosphärischen Bildern die explosive Stimmung im Viertel. Reboleira ist ebenso Ghetto wie «magischer Ort»: voller sperriger, skurriler Persönlichkeiten, ein Ort der Träume, aber auch des Untergangs: Das Viertel steht vor dem Abbruch. Die Menschen bilden eine Schicksalsgemeinschaft – man feiert zusammen, man trauert, man beschimpft sich, es herrschen Gewalt und Promiskuität. Seine Darsteller_innen hat da Cunha hier gefunden, und von ihrem Alltag ging er aus: das Porträt eines Subproletariats – Pasolini und der italienische Neorealismus waren da Cunha Inspiration –, mit teils mythischen Anklängen, etwa wenn die Orgelmusik die Bilder ihrer Misere enthebt oder die Lichter die Grossstadt wie ein fernes Traumland in den Nachthimmel zeichnen.

Erneut lässt da Cunha die Kamera (Basil da Cunha, Rui Xavier) Teil des Geschehens werden und führt uns mit Grossaufnahmen durch die Handlung, seinen Protagonist_innen immer physisch nah – in einer unvergleichlichen Gemengelage aus Fiktion und Authentizität. Und obwohl *O fim do mundo* oft nachts und bei schummrigem Licht gedreht wurde, sind die Bilder äusserst komponiert: in Rot, Grün oder Orange getaucht, mit einer Ästhetik von grossem Kino, noch verstärkt durch das Scope-Format. «Ich wollte eine Art Film noir drehen», meint da Cunha, «und kein «soziales» Kino, fern vom distanzierten Blick eines Anthropologen, doch mit politischer Stossrichtung.» Das ist ihm auch diesmal gelungen – mit ungebrochenem Engagement für die Menschen von Reboleira, am Rand der Grossstadt und der Gesellschaft.



MAJA GEHRIG AVERAGE HAPPINESS

Produktion:
Langfilm/Bernard Lang
AG (Freienstein), SRF
Schweizer Radio und
Fernsehen (Zürich) 2019.

**Buch/Regie/
Kamera/Animation:**
Maja Gehrig.

Musik:
Joy Frempong.

Ton:
Peter Bräker. WELT

Verleih:
Miyu Distribution (Arles).
DCP, Farbe, 7 Minuten,
ohne Dialoge.

Thomas Hunziker Wie fühlt sich durchschnittliches Glück an? Eine komplexe Frage, die sich mit Bestimmtheit grafisch darstellen lässt. Das lässt zumindest Animationsfilmerin Maja Gehrig in ihrem spektakulären Kurzfilm *Average Happiness* erahnen. Elektronische Musik und rosa Balken bilden den Einstieg. Dann ertönt die Stimme von Chris Brooks, Professor für Finanzen: «The first thing we should do is to plot the data in a scatter plot.» Im angesprochenen Streudiagramm «The U-shape in age in life satisfaction in Europe, 1973–2009» sollen lineare Beziehungen dargestellt werden, die vielleicht nicht auf einer geraden Linie verlaufen.

Doch dann entwickeln die Strukturen ein Eigenleben. Zu verfremdetem Chorgesang befreien sich die Linien und entführen in eine Welt aus Grafiken und Zahlen. Säulendiagramme erzeugen den Eindruck von Hochhäusern, die Kurvendiagramme dazwischen bilden Bergprofile. Kuchen-diagramme steigen wie Seifenblasen auf, die Säulendiagramme geraten in Bewegung wie Kurbelwellen in einer Maschine. Aus einem Flächendiagramm der «world energy production» schieben sich die einzelnen Energieträger wie Schnecken aus ihrer vertrauten Umgebung in die Zukunft, bis sich nur noch Nuklearenergie und Fotovoltaik ein Rennen liefern.

Unser Diagramm-Experte meldet sich wieder zu Wort, erklärt stotternd den «random disturbance term». Dazu tanzen Kuchendiagramme. Die Grafiken übernehmen wieder die Kontrolle. Zahlen, Begriffe und Balken fahren, schweben, wachsen. Auf der Tonspur sind ein Pfeifsignal, ein Pressluft-hammer und Strassenlärm zu hören. Alterspyramiden bewegen sich zu einem aufgeregten Stimmengewirr, bis sie zu grünen Tannen erstarren. Ein Specht klopft, Vögel zwitschern. Nach der kurzen Ruhepause wird die Diagrammflut immer ekstatischer, bis sie sich orgiastisch über die Leinwand ergiesst.

Formal und inhaltlich findet Maja Gehrig in ihren Animationsfilmen immer wieder einen neuen Stil. Mit *Average Happiness* bewegt sie sich weit weg von der düsteren Stop-Motion in *Une nuit blanche* (2005) oder der verspielten Zeichenanimation in *Königin Po* (2015). Berührungspunkte gibt es noch am ehesten mit dem Liebestanz zweier Holzpuppen in *Amourette* (2009). Neben der nüchternen Stimme des Finanzprofessors bieten die abstrakten Assoziationen auf der Bildebene nämlich ein sinnliches Erlebnis, das durch die Überfülle an visuellen Reizen immer wieder neue Bedeutungshorizonte eröffnet. Passend dazu erinnert die Musik von Joy Frempong zuweilen an Philip Glass' hypnotische Klänge aus *Koyaanisqatsi* (Godfrey Reggio, US 1982). Mehr als durchschnittliches Glück dürfte bei Gehrig die Auszeichnung von *Average Happiness* mit dem Schweizer Filmpreis für den Besten Animationsfilm ausgelöst haben.



DEA GJINOVCI WAKE UP ON MARS

Produktion:
Alva Film Production,
Mélisande Films,
Dea Gjinovci, RTS Radio
Télévision Suisse, Britta
Rindelaub, Sophie Faudel,
Jasmin Basic, (Schweiz,
Frankreich) 2020.

Buch/Regie:
Dea Gjinovci.

Kamera:
Maxime Kathari.

Ton:
Quentin Coulon,
Philippe Ciompi.

Schnitt:
Catherine Birukoff.

Musik:
Gaël Kyriakidis,
Fabio Poujouly,
Jeremy Calame.

Verleih:
Alva Film Production.

Weltrechte:
CAT&Docs.
DCP, Farbe, 74 Minuten,
Albanisch, Schwedisch.

Simon Meier Furkan, ein zehnjähriger Roma-Junge, lebt mit seinen Eltern, seinem Bruder Resul und den beiden Schwestern Ibadeta und Djeneta in Horndal, einem ehemaligen Industriestädtchen nordwestlich von Stockholm. Sie sind aus dem Kosovo geflüchtet, wo sie wegen ihrer ethnischen Zugehörigkeit verfolgt und diskriminiert wurden. Nach dem ersten abgewiesenen Antrag werden sie 2010 wieder abgeschoben, doch wegen anhaltender Diskriminierung flüchten sie 2014 erneut nach Schweden. Auch diesmal wird der Antrag abgelehnt, wenn auch die Familie nicht deportiert. Seither befinden sich die beiden Schwestern in einem komaähnlichen Zustand, Resignationssyndrom genannt. Sie müssen rund um die Uhr versorgt und gepflegt werden. Die Familie wartet auf den Bescheid eines erneuten Asylantrags.

Regisseurin Gjinovci begleitet die Familie in ihrem Alltag, der von Nüchternheit und der aufopfernden Pflege der beiden Schwestern geprägt ist. Gelegentlich kommt eine Ärztin oder eine Pflegerin zu Besuch. Furkan und Resul erkunden die unberührten Landschaften um ihre Wohnung, die von Nadelwäldern und einem kleinen See geprägt ist. Durch Interviews, die mittels der Tonspur mit den Bildern des Alltags überlagert werden, erfährt die Zuschauerin mehr über die persönlichen Eindrücke und Erlebnisse der Familie, die zum Teil traumatischen Erlebnisse im Kosovo, wobei der Fokus auf Furkans Erfahrungen liegt. Dieser flüchtet sich vor dem eher traurigen Alltag in seine Fantasien von der Bereisung des Weltalls und der Erkundung des Mars. Mit Teilen ausgeleierter Autos von einem Schrottplatz beginnt er eine eigene Rakete zu bauen. Hier nun wendet Gjinovci einen Kunstgriff an: Sie beginnt einzelne Szenen zu inszenieren, etwa wenn Furkan durch eine öde, von roter Erde durchdrungene Industrielandschaft wandelt und den Boden untersucht. Sein Bedürfnis nach Realitätsflucht wird so bildlich veranschaulicht. Auch beim Bau der Rakete hilft die Filmcrew mit, wie die Regisseurin im Rahmen eines Interviews für *Visions du Réel* ausgeführt hat.

Anhand von Fragmenten eines Radioprogramms zum Resignationssyndrom, die verstreut eingespielt werden, erfährt man mehr über die Geschichte dieser ungewöhnlichen Krankheit, die aufgrund ihres Bezugs zum Migrationsprozess und den Entscheiden von Migrationsbehörden immer wieder Anlass für politische Diskussionen gegeben hat. Am Ende des Filmes, nachdem die temporäre Aufenthaltsbewilligung erteilt worden ist, stehen der Umzug der Familie in eine grössere Wohnung und Furkans effektiv inszenierter Abflug zum Mars.

Gjinovci gelingt mit *Wake Up on Mars* das sehr intime Porträt einer Migrationsgeschichte, das mit seiner starken, zuweilen metaphernreichen Bildsprache überzeugt. Der Film lief im Wettbewerb der Onlineausgabe von *Visions du Réel*.



ALDO GUGOLZ ANCHE STANOTTE LE MUCCHE DANZE- RANNO SUL TETTO

Produktion:
Rough Cat sagl (Lugano),
Revolumen Film (Luzern),
RSI Radiotelevisione
svizzera (Lugano),
Nicola Bernasconi,
Christina Caruso, 2020.

Buch/Regie:
Aldo Gugolz.

Kamera:
Susanne Schüle.

Musik:
Pietro Luca Congedo.

Ton:
Rico Andriolo,
Vittorio Castellano,
Marco Viale,
Riccardo Studer.

Schnitt:
Samir Samperisi.

Verleih:
First Hand Films.

Weltverleih:
Antidote Sales.
ProRes, Farbe, 80 Minuten,
Italienisch, Schweizer-
deutsch (deutsche/fran-
zösische Untertitel).

Noemi Dugaard Am 10. Mai 2017 wird im Tessiner Valle di Vergeletto der leblose Körper des mazedonischen Hilfsarbeiters Nikola gefunden, der zehn Monate zuvor spurlos verschwunden war. Vor seinem Verschwinden arbeitete er schwarz auf der Alpe d'Arena in Fabianos Käseereibetrieb.

In Aldo Gugolz' Dokumentarfilm *Anche stanotte le mucche danzeranno sul tetto* (*Kühe auf dem Dach*) bildet der Tod des Gastarbeiters Nikola den Hintergrund der eigentlichen Geschichte. Zwar prägt der tragische Todesfall den gesamten Film, jedoch geht es Gugolz vielmehr darum, eine Realität abseits des Gewöhnlichen zu dokumentieren: die der Bergbauern in den Tessiner Alpen, die sich zwischen verschiedenen Welten hin und her bewegen und kontinuierlich ausloten müssen, inwiefern ihre Lebensweise in der heutigen Welt noch einen Platz finden kann.

Fernab der Zivilisation versucht der 38-jährige Fabiano, zusammen mit seiner schwangeren Partnerin Eva und mit der Unterstützung mehrerer Hilfsarbeiter, seinen Käseereibetrieb rentabel zu machen. Der Betrieb wurde in den Siebzigerjahren von seinen Deutschschweizer Hippie-Eltern gegründet, die in den Tessiner Bergen ihre Aussteigerträume verwirklichten. Das Unterfangen gestaltet sich jedoch als schwierig, Fabiano ist verschuldet, sein Ruf angesichts von Nikolas mysteriösem Tod und der Vorurteile ihm und seinen Eltern gegenüber getrübt, er selbst kämpft mit Schuldgefühlen und Alpträumen, in denen Kühe auf seinem Dach tanzen.

Nach *Rue de Blamage* (2017) interessiert sich Aldo Gugolz auch in seinem neuen Film für eine kleine, in sich geschlossene Welt und für Menschen, die nur selten im Mittelpunkt stehen. Doch statt im Herzen von Luzern befinden wir uns in einem abgelegenen Tessiner Tal, von Gugolz und seiner Kamerafrau Susanne Schüle in atmosphärischen Bildern in Szene gesetzt. Strukturiert durch die routinierten Arbeitsabläufe auf der Alp und geprägt von den Klängen und Farben der Berge, erzählt der Film von einem Mikrokosmos, in dem Menschen versuchen, abseits des Systems zu leben, dabei aber immer wieder an ihre Grenzen stossen. Das Resultat ist ein ruhiger und geduldiger Film mit bedrückender Stimmung, der auf sehr behutsame Art das Leben auf der Alpe d'Arena dokumentiert. Dabei werden auch komplexe Themen wie die Armut der Schweizer Bergbauern, die Konflikte zwischen Aussteigern und System sowie der in der Region weitverbreitete Alkoholismus nicht ausser Acht gelassen.

Der Film feierte seine Weltpremiere im Rahmen der diesjährigen Onlineausgabe von *Visions du réel*, wo er im nationalen Wettbewerb antrat.



BLAISE HARRISON LES PARTICULES

Produktion:

Les Films du Poisson,
Bande à part Films, RTS
Radio Télévision Suisse,
Auvergne-Rhône-Alpes
Cinéma, Estelle Fialon,
Lionel Baier (Frankreich,
Schweiz) 2019.

Buch:

Julien Bouissoux,
Blaise Harrison,
Marianne Désert.

Regie:

Blaise Harrison.

Kamera:

Colin Lévêque.

Ton:

Marc von Stürler,
Olivier Touche,
Olivier Goinard.

Schnitt:

Isabelle Manquillet,
Gwénola Héaulme.

Schauspiel:

Thomas Daloz,
Salvatore Ferro, Néa
Lüders, Léo Couilfort,
Emma Josserand,
Nicolas Marcant.

Verleih:

Cineworx.

Weltrechte:

Les Films du Losange.
DCP, Farbe, 98 Minuten,
Französisch.

Simon Meier Der verträumte, unbeholfene P.A. und seine Freunde sind im letzten Matura-Jahr in Pays de Gex im französischen Jura, nahe der Grenze zu Genf. Eigentlich scheinen er und seine Kumpel die gleichen Vorlieben und Interessen wie die meisten Teenager zu haben: Sie experimentieren mit Drogen, albern herum, spielen zusammen in einer Band und versuchen mit dem anderen Geschlecht anzubandeln. Doch die Verwirrungen des Erwachsenwerdens haben bei P.A. ganz besondere Ausprägungen: Vom Schulbus aus sieht er, wie sich Teile der Landschaft um ihn herum plötzlich krümmen, ein Vogelschwarm formiert sich auf seltsame, bedrohliche Weise über ihm, und glühende, wolkenartige Partikel erhellen eine mysteriöse Stelle im Wald neben seinem Haus. Als sein bester Freund Merou nach einem Pilztrip im Wald plötzlich und unauffindbar verschwunden ist, scheint eine Verbindung zum Teilchenbeschleuniger LHC, der unmittelbar unter ihnen den Urknall simuliert, immer wahrscheinlicher.

Der erste Spielfilm des schweizerisch-französischen Filmemachers Blaise Harrison verknüpft auf einnehmende Weise eine Coming-of-Age-Geschichte mit Elementen eines übernatürlichen Mystery-Thrillers und bildästhetischen Experimenten: Da sind einerseits die langen, behutsam komponierten Einstellungen über den jugendlichen Alltag von P.A., die teilweise dokumentarfilmartigen Charakter haben. Andererseits präsentiert Harrison formale Experimente, die die Veränderung der Naturgesetze und die Transformation der Teenagerpsyche durch eine stark verfremdete Wahrnehmung von P.A. wiedergeben, der in der Rolle eines Beobachters seine Mitmenschen oder Dinge lange anstarrt. Hier kommen Zeitlupe, Verzerrungen und das Spiel mit Teilchenwolken zum Einsatz: die Feuerpartikel am nächtlichen Lager des Pilztrips, die leuchtenden Partikel neben P.A.s Haus oder die wie pulsierende Punkte wirkenden Vögel eines Schwarms. Die Teilchenwolken führen dabei die metaphorische Grundthematik der vereinzelt, einander abstossenden, aber immer auch wieder kollidierenden Teilchen und Menschen auf einer visuellen Ebene fort.

Dass Harrison sich dafür entscheidet, auf eine ausgedeutete Narration zu verzichten, und stattdessen mit Metaphern und verfremdeten Bildern arbeitet, gehört zu den Stärken seines Films. Es passt dabei auch sehr gut, dass sowohl der noch unbeholfene Blick eines Teenagers als auch die quantenphysikalische Sicht auf die Welt Parallelen aufweisen: Beide versuchen, das vermeintlich Bekannte, aber Unverständliche mit einem unvoreingenommenen Blick zu betrachten, der ein neuartiges Verstehen ermöglicht. Die Verfremdung der gewohnten Sichtweise ist dabei eine Möglichkeit, neue Perspektiven zu eröffnen.

Les particules feierte an der Quinzaine des Réalisateurs in Cannes seine Premiere und ist in der Kategorie Bester Spielfilm für den Schweizer Filmpreis nominiert.



NIKLAUS HILBER BRUNO MANSER — DIE STIMME DES REGENWALDES

Produktion:

A Film Company GmbH
(Zürich), Das Kollektiv für
audiovisuelle Werke GmbH
(Zürich), SRF Schweizer
Radio und Fernsehen,
Teleclub AG (Zürich),
Superfilm Filmproduktions
GmbH (Wien) 2019.

Buch:

Niklaus Hilber, Patrick Tönz,
David Clemens.

Regie:

Niklaus Hilber.

Kamera:

Matthias Reisser.

Musik:

Gabriel Yared.

Ton:

Jacques Kieffer,
Ramón Orza.

Schnitt:

Claudio Cea.

Darsteller:

Sven Schelker,
Nick Kelesau,
Elizabeth Ballang,
Matthew Crowley,
David Ka-Shing Tse,
Benjamin Mathis.

Verleih:

Ascot-Elite Film AG
(Zürich).

Weltverleih:

TrustNordisk (Hvidovre).
DCP, Farbe, 142 Minuten,
Schweizerdeutsch,
Englisch, Penan.

Katja Zellweger Er ist unbestritten ein Schweizer Held der jüngeren Zeit. Über ihn, auf den Kopfgeld ausgesetzt war, seinen mehr als sechs Jahre dauernden Aufenthalt in einer indigenen Gemeinschaft, seinen unermüdlichen, international weitreichenden Aktivismus gegen die unreglementierte Abholzung des Regenwaldes, die Vertreibung des Penanvolkes sowie sein bis heute ungeklärtes Verschwinden, darüber wurden schon drei Dokumentarfilme gedreht. Dabei bietet sein Leben Material für einen Spielfilm, Genre: Drama. Die Rede ist von Bruno Manser, dem Basler Menschenrechts- und Umweltaktivisten, der unbeirrbar für das auf malaysisch Borneo beheimatete Volk der Penan und deren Lebensraum gekämpft hat.

Regisseur Niklaus Hilber, der auch am Drehbuch mitgearbeitet hat, geht mit dem realen Helden weitgehend solid um. Er setzt den Schwerpunkt auf Mansers Zeit im Urwald von 1984 bis 1990, seine politischen Aktionen und Verhandlungen für den 1992 gegründeten Bruno-Manser-Fonds und seine letzte Rückkehr nach Borneo. Diese Gewichtung spart andere Aktionen, wie etwa den Hungerstreik auf dem Bundesplatz oder einen Fallschirmabsprung bei Genf, aus. Vorerzählungen oder Rückblenden auf die Biografie gibt es nicht. Das ist begrüssenswert konsequent. Dafür macht Hilber den Zusammenhang zwischen westlichem Konsumverhalten und rigoroser Abholzung deutlich, er thematisiert die problematischen Umsiedlungsversuche und Mansers Idee der Schaffung eines autonomen Gebietes für die Penan. Das gibt dem Film Raum, die Konflikte in Borneo darzustellen, die gerade heutzutage stellvertretend für so viele ähnliche Konflikte sind: Rot aufgerissene, ihrer Bäume entrissene Erde sieht man im Film, für immer in die Tiefe stürzende Baumriesen – aber auch intakten Urwald: eine unsäglich schöne Landschaft sowie ein traditionsreiches, starkes Penan-Volk. Das alles hat mehr als eine Leinwand verdient. Lobende Erwähnung verdient sich Hauptdarsteller Sven Schelker. Denn Schelker spricht nicht nur die Sprache der Penan, sondern ist auch sonst mehr als fähig, Mansers Verbissenheit und seine rastlose, zwiespalten Suche nach einem zivilisationsfernen Zuhause zu verdeutlichen.

Das Problem an cineastischen Heldenepen: Sie wollen immer etwas zu viel an Hühnerhaut. Mit seinem letzten Film *Amateur Teens* (CH 2015) hatte sich Hilber in feine zwischenmenschliche Konflikt- und Kriegszonen von Schweizer Teenagern begeben, wo Internetmobbing junge Menschen zu Fall bringt wie Motorsägen die Urwaldriesen. Sein neuer Featurefilm wagt sich mit einem grösseren, symbolischeren Stoff in Richtung Hollywood – die Musik stammt von Oscarpreisträger Gabriel Yared. Dies tut der Story nicht unbedingt gut, unterstreicht gerade in kitschigen Liebesszenen mit zu viel Streichorchester die Schwächen der Erzählung. Vielleicht hätte es, wie bei *Zwingli* (Stefan Haupt, CH/DE 2019) – einer weiteren Schweizer Grossproduktion im Kinojahr 2019 –, etwas grösseren historischen Abstand zum Stoff gebraucht.



LOÏC HOBI L'HOMME JETÉE

Produktion:
Tell me the Story SA
(Genf), École de la Cité
(Saint-Denis) 2019.

Buch/Regie:
Loïc Hobi.

Kamera:
Jacques Baguenier.

Musik:
James Opie.

Ton:
Arthur Meyer.

Schnitt:
Loïc Hobi.

Darsteller:
Hubert Girard,
Youssef Abi-Ayad.

Weltverleih:
Tell me the Story SA
(Genf).
DCP, Farbe, 21 Minuten,
Französisch.

Thomas Hunziker Militärischer Kurzhaarschnitt, nackter Oberkörper. Und eine Plastiktüte über dem Kopf. So bereitet sich der junge Hafendarbeiter Theo (Hubert Girard) auf sein Ziel vor: das Initiationsritual der Seeleute. Diese verlangen starke Männer auf ihren Schiffen und unterwerfen mögliche Anwärter einer harten Probe. «Okay? Tu cries, tu dégages», erklären sie einem Kandidaten, bevor sie ihn mit Schlägen traktieren. Wer schreit, muss abhauen.

Später beobachtet Theo, wie einige Seeleute mit Steinen nach einem toten Fisch werfen. Ein Stein schlägt neben ihm auf. Verstoßen tauscht Theo Blicke mit Giuseppe (Youssef Abi-Ayad) aus. Der ist in diesem Hafen gefangen, bis die Turbine seines Containerschiffs repariert ist. Im Hafen, der nach Einsamkeit stinkt, weil niemand da ist. Niemand ausser Theo, der ebenfalls wegmöchte. Theos Wunsch ist für Giuseppe unverständlich. In trostlosen Worten beschreibt er das Leben auf See. Er erzählt von Tausenden von Männern, die sich in Maschinenräumen quälen und den Horizont zu sehen versuchen, den sie nie erreichen werden.

In seinem poetischen Kurzfilm *L'homme jetée* erzählt Loïc Hobi die melancholische Geschichte zweier Männer, die in einem Schwebezustand zwischen Einsamkeit und Sehnsucht gefangen sind. Dabei werden ihre Männlichkeit und ihr Zugehörigkeitsgefühl auf die Probe gestellt. Der ständige Konflikt führt zu Verzweiflung und Frust, sodass selbst im Stroboskop-Licht auf der Tanzfläche einer Disco die ausgelassene Stimmung immer wieder zu kämpferischen Konfrontationen führt.

Ästhetik und Thematik von *L'homme jetée* erinnern an *Beau Travail* (F 1999) von Claire Denis. Auch dort dreht sich alles um die Definition von Männlichkeit und das Verlangen nach Aufnahme in eine bestimmte Gruppe. Eine Begierde, die sogar bis in den blutigen Kampf verfolgt wird. Das Bild der Männer ist in beiden Werken von den gleichen hageren und dennoch muskulösen Gestalten geprägt. Hinter den verborgenen Gefühlen verbirgt sich die Lust nach der gemeinsamen Flucht aus dem öden Alltag.

Der Hafen als Ort der Passage unterstreicht in *L'homme jetée* das Ambiente der Handlung und bestimmt die Wahrnehmung. Die tristen Tage tauchen die Szenerie in ein bläuliches, ausgewaschenes Licht. Die Nacht ist dafür von undurchdringlicher Finsternis geprägt, die von den rhythmisch wiederkehrenden, gleissend blendenden Strahlen des Leuchtturms und den flirrenden Disco-Lichtern durchbrochen wird. Der Film schwelgt in diesen reizvollen visuellen Kontrasten. In den sehnsüchtigen Synthesizer-Klängen von Nihilore hat Loïc Hobi die passende Musik dazu gefunden.



THOMAS IMBACH NEMESIS

Produktion:
Okofilm Productions,
Bachim Film (Zürich)
2020.

**Buch/Regie/
Kamera:**
Thomas Imbach.

Musik:
Lukas Langenegger,
Kali Trio.

Ton:
Peter Bräker.

Schnitt:
Thomas Imbach,
David Charap.

Darsteller:
Milan Peschel (Stimme).

Verleih:
Frenetic Films (Zürich).

Weltverleih:
Okofilm Productions
(Zürich).
DCP, Farbe, 132 Minuten,
Deutsch, Englisch
(englische Untertitel).

Natalie Boehler Der alte Güterbahnhof in Zürich-Aussersihl war lange ein Teil des Eisenbahnverkehrs zwischen Nord- und Südeuropa, der die Schweiz zum Handelsplatz machte und ihr Wohlstand bescherte. Heute sehen manche Schweizer diesen Wohlstand bedroht und möchten ihn wahren, indem sie das Land vor Einwander_innen mit Sozialleistungsansprüchen und fremden Arbeitnehmenden abgrenzen. Thomas Imbach beobachtet in *Nemesis* aus seinem Atelierfenster über sieben Jahre hinweg den Abriss des Güterbahnhofs und den Aufbau des Zürcher Polizei- und Justizzentrums, das auch ein Gefängnis umfasst. Überwachen und Strafen statt Austausch: Imbach zeichnet den Wandel im Stadtbild als symptomatisch für eine fragwürdige politische Entwicklung, die in Fremdenfeindlichkeit und Isolationismus wurzelt.

Das Filmmaterial ist essayistisch zu einer mehrsträngigen Erzählung verdichtet. Nebst den Baustellen-Tableaux sehen wir einzelnen Menschen zu, die zu Figuren in Geschichtsfragmenten werden. Wir hören das Voiceover einer Filmemacherfigur, die über das Beobachtete nachdenkt, über den Prozess des Filmens und die Flüchtigkeit der Zeit. Das Verschwinden der vertrauten Aussicht erinnert ihn an den Verlust liebgegener Menschen. Der Beschäftigung mit Vergangenen steht die Gegenwart entgegen: Auch inhaftierte Migranten kommen zu Wort und erzählen von ihren Erlebnissen während der Flucht und Gefangenschaft.

Über Assoziationen verquickt der Film seine Stränge: Die Willkür der Justiz und die als sinnlos erlebte Haft verbinden sich mit der unbelebten Leere der Brachenlandschaft und der Gewalt der Abbruchmaschinen. Der Funkenregen des Neujahrsfeuerwerks wird durch die Montage verknüpft mit der Frage nach der Zukunft der gesellschaftspolitischen Entwicklung. Subtil flicht der Film Kritik an der Schweizer Migrationspolitik ein. Die filmische Zeit verhält sich, wie die Zeit in den Träumen und Erinnerungen des Filmemachers, nicht linear: Oft läuft sie – durch Zeitraffer und -lupe – schneller oder langsamer, vor- oder rückwärts, und steht so dem unablässigen Vorschreiten des Bauprojekts entgegen. So wird es durch eine rückwärtslaufende Aufnahme möglich, dass der Güterbahnhof plötzlich aus seinen Trümmern wiederaufsteht: wie durch Zauber wendet der Film die bedrückenden Tendenzen der Gegenwart für einen kurzen, illusorischen und wohltuenden Moment ab.

Die titelgebende *Nemesis* ist in der griechischen Mythologie die Göttin der ausgleichenden Gerechtigkeit, sie bestraft die menschliche Selbstüberschätzung und die gesellschaftliche Dekadenz. Ob der Film in seinen erzählerischen Möglichkeiten und seiner Beobachtungsgabe die Möglichkeit dieses Ausgleichs sieht? Oder uns dazu aufruft? Der Bedarf danach und der Zorn über die Ungerechtigkeit werden jedenfalls deutlich.



MICHAEL KARRER 22:47 LINIE 34

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

Buch:
Michael Karrer,
Pablo Callisaya.

Regie:
Michael Karrer.

Kamera:
Alicja Pahl.

Ton:
Jan Gubser.

Schnitt:
Hubert Schmelzer.

Darsteller:
Nadim Ben Said,
Eve Lyn Scheiben,
Eddie Rast,
Nadège Kanku,
Michael Finger.
Weltverleih:
Zürcher Hochschule der
Künste ZHdK (Zürich).
DCP, Farbe, 10 Minuten,
Schweizerdeutsch.

Thomas Hunziker Spätabends in einem Bus. Fünf Jugendliche stehen ganz hinten, plaudern miteinander. Zwischendurch wird es lauter. An der nächsten Haltestelle steigt ein merklich alkoholisiertes Mann mit Bierdose in der Hand ein, quetscht sich zu den Teenies. Als er sich wohlwollend über ihre Musik äussert, fangen sie an, ihn zu filmen. Eine junge Frau mischt sich zuerst ein, dann auch ihr Partner. Die Stimmung wird gereizter. Auf eine zusätzliche Provokation der Jugendlichen reagiert ein weiterer Fahrgast. Erst als der Betrunkene sich übergeben muss, entspannt sich die Lage wieder.

Michael Karrers Kurzfilm *22:47 Linie 34* versetzt das Publikum in eine allzu vertraute Situation. Im öffentlichen Raum können schon geringste Überschreitungen sozialer Normen zu Konflikten mit Gewaltpotenzial führen. Entsprechend aufgeladen ist rasch auch die Stimmung im Bus. Das jugendliche Imponiergehabe trifft auf Ordnungsliebende mit eingeschränkter Toleranz. Auffallend an *22:47 Linie 34* ist jedoch weniger der Inhalt als vielmehr die filmische Umsetzung: Die ganze Handlung wird ohne einen einzigen Schnitt gezeigt. Die Kamera ist auf einer Position fixiert, Veränderungen an der Einstellung gibt es lediglich aufgrund der Bewegung des Gelenkbusses und leichter, fast unmerklicher Kameraschwenks.

Karrers Inszenierung bewegt sich irgendwo zwischen genial und banal. Streng genommen handelt es sich um eine Plansequenz, sofern man die Definition anwendet, wonach es sich dabei um eine Sequenz handelt, die in einer einzigen Einstellung gedreht ist. Dabei stellt man sich in der Regel berauschte Kamerafahrten wie in Orson Welles' *Touch of Evil* (US 1958) oder in Martin Scorseses *Goodfellas* (US 1990) vor. Davon ist die statische Kamera in *22:47 Linie 34* jedoch weit entfernt. Vielmehr versetzt Karrer das Publikum durch diesen gleichbleibenden, voyeuristischen Blick direkt an den Rand des Geschehens. Je nach Perspektive vermittelt uns die Inszenierung verschiedene Gefühlswelten: Wir feiern mit den Jugendlichen, leiden mit dem Betrunkenen oder ärgern uns über die Ruhestörung.

Es macht den Eindruck, als wollte sich Karrer mit seiner Masterarbeit für die Zürcher Hochschule der Künste den üblichen Ansprüchen an ein filmisches Werk verweigern. Sogar der Titel repräsentiert urbane Banalität: lediglich Uhrzeit und Buslinie. Aber obschon die Inszenierung und der Titel wenig Spannung versprechen, kann man sich der Faszination der Handlung nicht entziehen. *22:47 Linie 34* ist eine ebenso witzige wie beklemmende Sozialstudie. «Lebensnah und mit scharf beobachteten Details», urteilte dann auch die Jury der Kurzfilmtage Winterthur und kürte das Werk zum besten Schweizer Kurzfilm.



SOPHIE LASKAR- HALLER NEWSPAPER NEWS

Produktion:
Papier perforé/Punched
paper films (Carouge
GE), RTS Radio Télévision
Suisse (Genf) 2019.

Buch/Regie/
Kamera:
Sophie Laskar-Haller.

Musik/Ton:
Judith Gruber-Stitzer.

Animation:
Sophie Laskar-Haller,
Sébastien Godard,
Jonathan Laskar.

Weltverleih:
Papier perforé/Punched
paper films (Carouge GE).
DCP, Farbe, 6 Minuten,
ohne Dialoge.

Thomas Hunziker Auf der Tonspur ist statisches Rauschen mit Stimmen aus dem Radio zu hören, darunter mischen sich sanfte Klezmer-Klänge. Auf der Bildebene bewegen sich helle Linien auf schwarzer Oberfläche und bilden einen Strudel. Ein Zoom-out lässt eine Tasse Kaffee erkennen. Eine junge Frau sitzt in einem Café, liest die Zeitung. Sie vertieft sich so sehr in sie, dass sie buchstäblich von ihr verschlungen wird. Sie fällt über die Schlagzeilen direkt ins tragische Tagesgeschehen, landet im Mittelmeer neben einem Flüchtlingsboot.

Gerettet von den Menschen im Boot, treibt sie auf das Land zu, wo wütende Politiker hinter ihren Podien wild gestikulierend ihre Parolen schreien. Dahinter lässt sich eine Schlagzeile erkennen, die behauptet, dass Fernsehdebatten die Politiker noch mehr verdummen lässt. Eine Welle lässt das Boot kentern. Die Frau schwimmt durch Plastikabfälle und im Wasser treibende Kadaver ans vermüllte Land, dahinter ist eine Werbung für ungebändigten Konsum erkennbar. Am Ufer sieht sie am Horizont ein loderndes Feuer, vom Meer her treibt ein Öteppich ans Land.

Die Zeitungslektüre kann verstörend wirken. Die Meldungen von Unglücken und Katastrophen lassen ein Gefühl von Ohnmacht zurück. Doch die Figur in Sophie Laskar-Hallers Animationsfilm *Newspaper News* wehrt sich dagegen. Als sie versucht, den Brand und das Öl aufzuhalten, färben sich ihre Hände schwarz. In der verzweifelten Situation kreierte sie daraus Linien, die sich in Bewegung setzen und tanzen. Aus ihnen wachsen Pflanzen, die sich durch die Dunkelheit kämpfen und für Hoffnung sorgen.

Laskar-Hallers Werk hat eine unmissverständliche politische Botschaft, die am Schluss mit dem Leitspruch «We cannot claim that we did not know» und der Schlagzeile «Tiny changes make big difference to planet» auf den Punkt gebracht werden. Die Fakten sind bekannt, und einschneidende Massnahmen sind notwendig. Doch schon kleine Veränderungen können positive Effekte erzeugen. *Newspaper News* lässt sich jedoch keinesfalls auf ein politisches Manifest reduzieren. Schwungvoll und mitreissend setzt Laskar-Haller diese Botschaften in Szene. Den Zeichenstil passt sie der jeweiligen Situation an: von den klaren, markanten Formen in der Eröffnungsszene über verwaschene Konturen in der Notsituation auf dem Meer und den knisternen Flammen in der Brandszene bis hin zu den wogenden Strukturen, als aus Tänzern zart wachsende Pflanzen werden. Perfekt abgestimmt darauf verstärken die Musik und die Tonkulisse von Judith Gruber-Stitzer die Wirkung der berauschten Bilder.



DELPHINE LEHERICEY LE MILIEU D'HORIZON

Produktion:

Box Productions sàrl,
Entre Chien et Loup, RTS
Radio Télévision Suisse,
RTBF – Radio Télévision
Belge Francophone, Tele-
club AG, BeTv, Elena Tatti
(Schweiz, Belgien) 2019.

Buch:

Joanne Giger.

Regie:

Delphine Lehericey.

Ton:

François Musy,
Franco Piscopo.

Schnitt:

Emilie Morier.

Kamera:

Christophe Baucarn.

Darsteller:

Luc Bruchez,
Laetitia Casta,
Thibaut Evraud,
Clémence Poesy,
Lisa Harder,
Sasha Gravatt Harsch,
Patrick Descamps,
Fred Hotier.

Verleih:

Outside The Box sàrl.
Be For Films.
DCP, Farbe, 90 Minuten,
Französisch.

Simon Meier Es ist der Hitzesommer 1976, irgendwo in der ländlichen Romandie: Der 13-jährige Gus lebt mit seinem Vater Jean, seiner Mutter Nicole und Knecht Rudy auf einem Bauernhof. Der Grossvater, der die meiste Zeit beim alten Pferd Bagatelle verbringt, lässt sich fast nie blicken, und auch Gus' Schwester, die in Deutschland Geige studiert, glänzt meistens durch Abwesenheit. Gus, der am liebsten mit seinem Rennvelo durch die Felder radelt und Comichefte liest, muss wegen der Trockenheit auf dem Hof mithelfen: Täglich gilt es, die wegen der Hitze eingegangenen Hühner einzusammeln und in Plastiksäcke zu stecken. Die flirrende Sommerhitze lässt die Gemüter hochkochen, und schon kurz nach dem Eintreffen von Cécile, einer Freundin Nicoles, die diese aus einer feministischen Büchergruppe kennt, beginnt sich die Stimmung auf dem Hof zu verändern, und das fragile Beziehungsnetz der Familie gerät ins Wanken.

Le milieu d'horizon basiert auf dem gleichnamigen Roman von Roland Buti. Wie das Buch fokussiert auch der Film auf die Perspektive von Gus und dessen Herausforderungen mit der Pubertät. Anders als bei genretypischen Coming-of-Age-Filmen liegt der Fokus aber nicht auf der Entdeckung der eigenen Sexualität und dem Aufbegehren gegen die Eltern, sondern vielmehr auf dem Erkennen der zerrütteten familiären Verhältnisse: Gus ist ein wortkarger, meist mürrisch dreinblickender und aufbrausender Beobachter seiner Umgebung. Kurz nachdem Cécile auf dem Hof auftaucht, entdeckt er seine Mutter beim heimlichen Rumknutschen mit ihrer Freundin. Daraufhin reagiert Gus mit offenem Hass auf seine Mutter. Sein ruppiger, doch gutherziger Vater will die Affäre lange nicht hinnehmen, zu sehr ist er mit dem langsamen Verenden der Tiere und Pflanzen und der Zukunft seines Hofes beschäftigt.

Lehericey verfilmt die sich entfaltende Familientragödie mit symbolstarken Bildern, in denen die unter der Hitze leidende Natur Gus' zerbrochene Illusionen konstant widerspiegelt: Gleich zu Beginn des Films entdeckt er ein verendetes Rind auf einem Feld, in dessen Augen sich schon die Fliegen tummeln, immer mehr Hühner fallen der anhaltenden Hitze zum Opfer, und das alte Pferd Bagatelle will störrisch unter dem Baum eines fremden Bauernguts seine letzte Reise antreten. Weiter legt Lehericey den Fokus besonders auf die Rolle der Mutter: Sie versteht es, sich zu vergnügen, rumzualbern und ihre Wünsche zu verfolgen und sich nicht ins Korsett der aufopfernden, selbstlosen Bauersfrau zwängen zu lassen. Vor dem Hintergrund des Hitzesommers spielt sich daher indirekt auch die Geschichte der Frauenbewegung und des Wandels der Landwirtschaft ab.

Le milieu d'horizon ist in der Kategorie Bester Spielfilm für den Schweizer Filmpreis nominiert und Jungdarsteller Luc Bruchez (Gus) in seiner ersten Filmrolle als bester Darsteller.



MICHA LEWINSKI MOSKAU EINFACH!

Produktion:

Langfilm / Bernard Lang
AG (Freienstein), Teleclub
AG (Zürich), SRF Schweizer
Radio und Fernsehen
(Schweiz) 2019.

Buch:

Plinio Bachmann,
Barbara Sommer,
Micha Lewinsky.

Regie:

Micha Lewinsky.

Kamera:

Tobias Dengler.

Ton:

Marco Teufen,
Manu Gerber.

Schnitt:

Bernhard Lehner.

Darsteller:

Philippe Graber,
Miriam Stein,
Mike Müller,
Michael Maertens,
Stefan Schönholzer.

Vertrieb:

Vinca Film GmbH (Zürich).

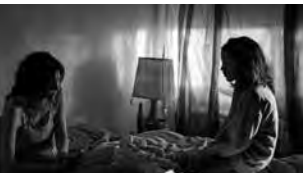
Weltrechte:

Langfilm/ Bernard Lang
AG (Freienstein).
DCP, Farbe, 99 Minuten,
Schweizerdeutsch,
Deutsch (französische und
englische Untertitel).

Mattia Lento *Moskau einfach!*, der diesjährige Eröffnungsfilm der Solothurner Filmtage, erzählt die Geschichte von Polizist Viktor Schuler (Philippe Graber), dessen Aufgabe es ist, angebliche Komplote gegen den Staat durch linke Aktivist_innen in der Stadt Zürich aufzudecken. Der Film spielt im Jahr 1989, am Vorabend des Ausbruchs des Fichenskandals, und die antikommunistische Paranoia scheint in der Schweiz nicht aufhören zu wollen. Kommissar Marogg (Mike Müller) weist seinen Untergebenen Viktor an, das Schauspielhaus Zürich im Auge zu behalten. Um sein Bestes zu tun, ist der ungeschickte Protagonist gezwungen, seine Identität zu wechseln – er versetzt sich in die Lage eines jungen, progressiven Aktivisten, der die Gruppe für eine Schweiz ohne Armee und den Ausstieg aus der Atomkraft unterstützt – und sich vom Theater als Statist anstellen zu lassen. Die Schauspieler_innen des Ensembles studieren Shakespeares *Was ihr wollt ein*, eine Komödie, in der Verkleidungen und Täuschungen im Überfluss vorhanden sind. Während der Proben verliebt sich Viktor unerwartet in die junge Schauspielerin Odile Jola (Miriam Stein) und wirft seine Pläne zum Schutz des Staates über Bord.

Die leichten Töne und die Ironie des Films wurden von Kritiker_innen und Publikum gleichermaßen geschätzt, liessen aber auch kritische Stimmen laut werden. Einigen Kommentator_innen erscheint *Moskau einfach!* zu versöhnlich und droht die Dramatik des Fichenskandals zu versüssen oder gar zu leugnen. Wer dramatische historische Ereignisse mit dem Filter der Ironie behandelt, läuft Gefahr, ein falsches Bild der Vergangenheit zu vermitteln oder zumindest diejenigen zu verletzen, die das Drama aus erster Hand erlebt haben. Es stimmt aber auch, dass dem fiktionalen Kino nicht (immer) zu viel historiografische Verantwortung übertragen werden sollte. Darüber hinaus kann dieser Film, wenn er als Ausgangspunkt genommen wird, auch den Vorwand für eine eingehende Diskussion des Fichenskandals bieten. Das ist tatsächlich geschehen: *Moskau einfach!* ist es gelungen, der jungen Generation, die wenig über diese Episode der Schweizer Geschichte weiss, das immer noch brisante Thema der staatlichen Überwachung seiner Bürger_innen näherzubringen.

Bei der Beurteilung des politischen Werts eines Films sollte dieser möglichst nicht als abstrakter Text, sondern als ein lebendiges Konstrukt betrachtet werden, das mit bestimmten kulturellen Kontexten und sozialen Gruppen in Kontakt kommt, die seine Bedeutung erweitern oder verändern. So erging es zum Beispiel Rolf Lyssys *Die Schweizermacher* (CH 1978), dem *Moskau einfach!* sehr ähnelt: Er wurde in den vergangenen Jahren zum Symbol der schweizerischen Fremdenfeindlichkeitspolitik und gilt nicht nur bei Schweizer_innen, sondern auch bei denen, die das Drama der Ausländerdiskriminierung selbst erlebt haben, als Kultstreifen.



PIERRE MONNARD PLATZSPITZBABY

Produktion:
C-FILMS AG, SRF Schweizer Radio und Fernsehen, SRG SSR, Teleclub AG (Schweiz) 2020.

Buch:
André Küttel,
Michelle Halbheer,
Franziska K. Müller.

Regie:
Pierre Monnard.

Kamera:
Darran Bragg.

Ton:
Ivo Schläpfer.

Schnitt:
Sophie Blöchlinger.

Musik:
Matteo Pagamici.

Darsteller:
Sarah Spale,
Luna Mwezi,
Delio Malär,
Jerry Hoffmann,
Anouk Petri.

Verleih:
Ascot Elite Entertainment Group (Zürich).

Weltrechte:
Global Screen.
DCP, FARBE, 100 Minuten,
Schweizerdeutsch

Corinne Geering Die offene Drogenszene der 1990er-Jahre in Zürich prägte eine ganze Generation, blieb danach von Schweizer Kulturschaffenden jedoch lange unthematized. Nun liegt mit *Platzspitzbaby* der erste Spielfilm über diesen Teil der Schweizer Zeitgeschichte vor, der lose von der 2013 veröffentlichten, gleichnamigen Autobiographie von Michelle Halbheer inspiriert ist. Der Film ist Kindern suchtkranker Eltern gewidmet, die bei der öffentlichen Diskussion um Sucht, Polizeimassnahmen und Substitutionstherapie (vergessen gingen). Im Zentrum von *Platzspitzbaby* steht die elfjährige Mia (Luna Mwezi), die in den 1990er-Jahren nach der Schliessung der offenen Drogenszene zusammen mit ihrer Mutter (Sarah Spale) in eine Mietwohnung zieht. Ihre Mutter konsumiert weiter Heroin und Mia wird in einen Strudel sozialer und emotionaler Verwahrlosung hineingezogen. Ihre Geschichte fügt sich in ein Umfeld ein, das einer klaren Ordnung unterliegt: sie schliesst Freundschaften mit Jugendlichen aus zerrütteten Familien, unter anderem der grossartig gespielten Lola (Anouk Petri), und in der Schule sitzt sie neben ihrer Antagonistin, der adretten Sophie. Trost findet sie immer wieder bei einem imaginären Musiker, mit dem sie über eine Reise auf die Malediven fantasiert, als Ausweg aus ihrer Situation. Insbesondere durch diese letzte Figur unterscheidet sich der Film deutlich von der Buchvorlage und auch Mia ist im Film eine fiktive Figur, die aus den Erfahrungen mehrerer Kinder zusammengesetzt ist. Diese Protagonistin ist vielschichtig gestaltet und durchlebt verschiedene Emotionen, wobei viele andere Figuren eher eindimensional bleiben.

Soziale Randständigkeit ist kein Thema, das im Schweizer Kino grosse Aufmerksamkeit geniesst, und es ist dem Film hoch anzurechnen, dass er Sucht thematisiert. Die Darstellung der 1990er-Jahre, die gegenwärtig gross im Trend sind, ist dabei allerdings nicht geglückt: verkrampft wird in einer Szene ein Gameboy eingebettet, Rapmusik als neuer Musikstil aufgegriffen und die Jugendsprache ist teilweise völlig verfehlt. Im Vergleich zu anderen filmischen Darstellungen von Heroinkonsum (z. B. *Christiane F. – Wir Kinder vom Bahnhof Zoo* (Uli Edel, BRD 1981) oder *Trainspotting* (Danny Boyle, UK 1996)) wirken auch die Suchtbetroffenen ungewöhnlich bedrohlich und zombiehaft. Man erfährt so die Furcht von Mia auf plakative Art und Weise, wenn sie etwa unter einer Brücke in Zürich von einer dunklen Gestalt angefasst wird oder andere bei der Injektion von Heroin stört. Gleichzeitig widerspiegelt diese typenhafte Darstellung auch eine allgemeine Angst in der Bevölkerung und damit den Grund, warum die offene Drogenszene und ihre Nachwirkungen wohl so lange tabuisiert wurden. Der Film *Platzspitzbaby* ist deshalb trotz dramaturgischer Schwächen ein wichtiger Beitrag zur Vergegenwärtigung von Sucht in der Schweizer Öffentlichkeit.



Produktion:
Mira Film, SRF Schweizer Radio und Fernsehen, 3sat Zürich, Hercli Bundi 2020.

Buch/Regie:
Maria Müller.

Ton:
Christoph Cramer,
Dieter Meyer,
Antonia Meile,
Salomé Wüllner,
Felix Andriessens.

Musik:
Marcel Vaid.

Schnitt:
Corina Schwingruber Ilić,
Kathrin Plüss.

Kamera:
Severin Kuhn,
Aline Laszlo.

Verleih:
Vinca Film GmbH.

Weltrechte:
Mira Film.
DCP, Farbe, 87 Minuten,
Arabisch, Französisch,
Englisch, Deutsch (mit
englischen Untertiteln).

MARIA MÜLLER UNTER EINEM DACH

Heinrich Weingartner Daniel, Kathrin, Iman, Ghassan und eine syrische Übersetzerin sitzen am Esstisch. Es gibt Kaffee und Kuchen. Die syrische Übersetzerin bittet Iman und Ghassan, sich zu überlegen, was sie an Daniel und Kathrin stört. Als Ghassan ausführlich ausholt, fragt sie ihn: «Soll ich das übersetzen?». Sprache ist Barriere. Daniel und Kathrin haben die syrische Übersetzerin eingeschaltet, um Missverständnissen vorzubeugen. Diese passieren oft: In Syrien erholt man sich am Abend mit den Nachbarn – egal, wie man sich fühlt. In der Schweiz erholt man sich am Abend allein – egal, wie man sich fühlt. Ghassan möchte mit Daniel und Kathrin zusammen einen Gastrobetrieb eröffnen, weil er keine Arbeit findet. Zuerst sind sie entzückt, bei genauerer Überlegung überfordert. Integration ist Arbeit.

Die schönen Momente überwiegen. Die siebenköpfige syrische Flüchtlingsfamilie mit vier Töchtern und einem Sohn wird vom Schweizer Paar mit offenen Herzen und Köpfen empfangen. Sie feiern zusammen den Dreikönigstag, diskutieren über Schweizer Politik, der kleine Sohn kommt allein bei Daniel und Kathrin zu Besuch. Die Regisseurin Maria Müller fängt authentische Momente ein, die wohl nur mit viel Geduld möglich waren. Nach der Hälfte von *Unter einem Dach* vergisst man, dass dies ein Dokumentarfilm ist, sondern meint, einen Spielfilm zu sehen. Der unaufdringliche Gestus verstärkt dieses Gefühl: Müller arbeitet subtil, nimmt sich selber heraus und zeigt doch Haltung. Das ist schwierig. Es gelingt ihr vortrefflich.

Unter einem Dach beginnt temporeich und befindet sich in den ersten dreissig Minuten in einem stetigen Fluss. Ab der Mitte drosselt er das Tempo, die Gespräche dauern länger, der Film gewinnt an Tiefe. Man erfährt beispielsweise, dass Iman und Ghassan der jüngsten Tochter die Entscheidung überlassen, ob sie einen Hijab tragen will, und dadurch nicht zuletzt auch, wie stark sie sich dem Islam verpflichten möchte. Die syrische Übersetzerin weist darauf hin, dass dies keine richtige «Entscheidung» sei, weil die drei anderen Töchter bereits Hijabs tragen.

Unter einem Dach beweist, dass uns Toleranz gegenüber Fremdheit nicht mit Argumenten nähergebracht werden kann, sondern über das Zeigen von menschlichen Geschichten. Dann muss man nicht die Argumente verstehen, sondern die Menschen hinter den Argumenten. Maria Müller hat einen Dokumentarfilm über Integrationsarbeit gedreht und betreibt damit selber Integrationsarbeit. Genau so etwas braucht es heute.



ELENE NAVERIANI RED ANTS BITE

Produktion:
Alva Film (Genf), RTS
2019.

Buch:
George Imo Obasi,
Donald Acho Nwokorie,
Elene Naveriani.

Regie:
Elene Naveriani.

Kamera:
Agnesh Pakozdi.

Ton:
Philippe Ciompi.

Schnitt:
Gabriel Gonzalez,
Noémie Fy.

Darsteller:
George Imo Obasi,
Donald Acho Nwokorie,
Magda Lebanidze.

Weltverleih:
Alva Film (Genf).
DCP, Farbe, 23 Minuten,
Georgisch (französische,
englische Untertitel).

Doris Senn Wie beiläufig erzählt Elene Naveriani ihre fragmentarischen Geschichten – viele davon für die Rechte von LGBTQ-Personen, oft verknüpft mit einem Engagement für Migrant_innen oder andere Menschen am Rand der Gesellschaft: etwa in *Father Bless Us* (2013) über ein Lesbenpaar, in *Les évangiles d'Anasyrma* (2014) über den Mord an einer Transsexuellen oder in *I Am Truly a Drop of Sun on Earth* (2017) über die Beziehung zwischen einem nigerianischen Flüchtling und einer Prostituierten. Alle ihre Kurzfilme spielen in Georgien, der Heimat der 35-jährigen Regisseurin. So auch ihr jüngstes Werk *Red Ants Bite*.

Der 23-minütige Film handelt von zwei Nigerianern, Obinna und Afame, die in Georgien gestrandet sind und ohne Ziel durch Tiflis streifen. Fremde in einem fremden Land. Afame hat eine kleine Tochter zusammen mit der Georgierin Ana, die sich prostituiert. Obinna will «nie heiraten», wie er sagt. Viel mehr wissen wir nicht über die beiden. Sie trolchen durch die Strassen, schauen über den Fluss, gehen querfeldein. Es wird nicht viel gesprochen: Die Kamera weidet sich an ihren Gesichtern, nimmt Afames Blick auf, der Obinnas nackten Körper anschaut, als dieser in den Kura taucht – um ihn dann vor den Roten Ameisen zu warnen, die über seinen Bauch krabbeln. Schweigendes Einverständnis herrscht zwischen den beiden, auch Zärtlichkeit, ohne dass es explizit in Worte oder Tun gefasst würde. Und dann doch Folgen zeitigt – als Ana die beiden im Morgengrauen schlafend entdeckt, während Obinnas Hand sanft auf Afames Arm liegt ...

Elene Naveriani, die an der HEAD in Genf studiert hat und das Drehbuch für den Film zusammen mit den beiden Hauptdarstellern, George Imo Obasi und Donald Acho Nwokorie, geschrieben hat, widmet *Red Ants Bite* all jenen, die «fern ihrer Heimat ihre letzte Ruhestätte fanden». Das stille Drama der Migration ebenso wie einer der Gründe dafür – verfeimte Homosexualität – finden in *Red Ants Bite* eine einfühlsame Umsetzung. Der fatale Zwiespalt einer Gesellschaft zwischen Moderne und Tradition, wie er zurzeit viele Oststaaten und so auch Georgien prägt, mündet nicht zuletzt in eine ausgesprochen repressive Politik gegenüber LGBTQ-Menschen: Die Macht der orthodoxen Kirche ist gross, und die Bevölkerung sucht Sündenböcke für ihre Unzufriedenheit und den Wandel der Zeit. Die 35-jährige Regisseurin zeigt dies ebenso subtil wie eindrücklich in ihren kleinen Œuvres.



DAVID OESCH CRU

Produktion:
Zürcher Hochschule
der Künste ZHdK,
Departement Darstellende
Künste und Film, Filippo
Bonacci (Schweiz) 2019.

Buch/Regie:
David Oesch.

Kamera:
Ramón Königshausen.

Ton:
Gina Keller,
Benoît Barraud.

Schnitt:
Elias Jutzet.

Musik:
Janos Mijnsen.

Schauspiel:
Jeanne Werner,
Nic Aklin,
Malika Khatir.

Weltrechte:
Premium Films.
DCP, Farbe, 10 Minuten,
Französisch.

Simon Meier Man sieht das hektische Ballett in einer Spitzenküche. Unter zeitlichem Höchstdruck müssen perfekte Gerichte entstehen. Die Jungköchin Jeanne will es besonders perfekt machen. Immer wieder positioniert sie kleine Stücke von Schnittlauch auf Rüstbrettern und angerichteten Tellern neu, damit sie tadellos präsentiert daliegen. Die Umgangsformen zwischen den Köchen sind dagegen äusserst rau: Es wird herumgeschrien, gestossen und gezankt. Nicht weniger als der Fortbestand der Welt scheint auf dem Spiel zu stehen. Inmitten des hektischen Treibens steht die unnahbare, arrogante Chefin des Restaurants wie ein Dompteurin. Sie gibt sich nur mit den tadellosesten Gerichten zufrieden. Alles Mittelmässige wird weggeworfen. Als sich die Jungköchin in der Hektik in die Hand schneidet, wird das eingespielte Ballett unterbrochen. Einigen Tropfen Blut landen in einer angerichteten Suppe, mit ungeahnten Folgen ...

David Oesch hat mit seinem Kurzfilm *Cru*, der im Rahmen seiner Abschlussarbeit im Bachelor-Studiengang Film der ZHdK entstand, eine erstaunliche Auswertung durchlaufen: Sein Film gewann den Tribeca Student Visionary Award des Tribeca Film Festival und wurde als einziger Schweizer Beitrag beim Online-Festival «We Are One» gezeigt, das in Zusammenarbeit verschiedener internationaler Partnerfestivals wie Cannes, Locarno, Toronto und Tribeca als Reaktion auf die Absage vieler Festivals wegen der Corona-Krise initiiert wurde.

Oeschs Inszenierung überzeugt gerade wegen der übertriebenen, teilweise komödiantisch wirkenden Zuspitzung der Vorgänge in der Gourmetküche und im Speisesaal und des geschickten Gegenüberstellens von Gegensätzen: Die Köche schreien der Restaurant-Inhaberin wiederholt «Oui, chef!» zu, als diese sie wie eine Fussballtrainerin antreibt, der Küchenchef kann seine Leistung nur mit Kokain erbringen. Dem stellt Oesch die fast schon kirchliche Ruhe im Speisesaal und die vorwiegend ältere Kundschaft gegenüber, die sich, in zum Teil ausgefallener Abendgeraderobe, den teuren Speisen hingibt. Hier existieren dicht nebeneinander zwei Welten, die erst durch Jeannes Missgeschick für eine kurze Zeit aufeinanderprallen.



MÉLANIE PITTELOUD L'HOMME QUI FAIT CHANTER LES PIERRES

Produktion:
Mélusine Films,
Mélanie Pitteloud
(Schweiz) 2020.
Buch/Regie/
Kamera/Ton/
Schnitt:
Mélanie Pitteloud.
Musik:
Sylvain Pool.
Weltrechte:
Mélusine Films.
DCP, Farbe, 26 Minuten,
Französisch.

Jonathan Lemieux *L'homme qui fait chanter les pierres* der Schweizer Dokumentarfilmerin Mélanie Pitteloud, als Weltpremiere an den 55. Solothurner Filmtagen gezeigt, zeichnet das intime Porträt von Gabriel Pitteloud, einem der wenigen Schöpfer von kunsthandwerklichen Kaminen in der Schweiz. Einnehmend offenbart sich Gabriel durch eine Reihe von Anekdoten, die von seiner Tochter – die nicht nur Regie geführt, sondern den Film auch selbst produziert, gedreht und geschnitten hat – feinfühlig eingefangen werden. Durch das Alternieren zwischen den Erzählungen ihres Vaters über sein Leben und Szenen, in denen er einen neuen Kamin plant und baut, ergänzt durch Bilder seiner Heimat und seiner Umgebung (des Wallis), gelingt es ihr, das Porträt eines Menschen zu malen, der untrennbar mit der Natur verbunden ist. Die organisch komponierten Aufnahmen von ihrem Vater, der friedlich bei der Arbeit ist, spiegeln die Ruhe der schweizerischen Landschaft wider und sind eine Hommage sowohl an diesen einsamen Mann als auch an die Zerbrechlichkeit der Natur.

Mit *L'homme qui fait chanter les pierres* knüpft Pitteloud, an ähnliche Themen an, die sie bereits in ihren früheren Arbeiten aufgegriffen hat, nämlich die Beziehung zwischen Mensch und Natur und den Kampf zwischen Tradition und Moderne. Ähnlich wie in ihrem ersten Kurzfilm (*Aller-retour* (CA 2010) und ihrem ersten Spielfilm *Dans le lit du Rhône* (CH 2017) stellt sie das Sounddesign in den Vordergrund und interpunktiert ihren Film mit Naturgeräuschen oder sogar mit absoluter Stille, die die Ruhe und Symbiose ihres Vaters mit der Natur widerspiegeln. Die Tonbearbeitung von Pittelouds Filmen zeichnet sich durch eine grosse Nüchternheit aus, die jedoch die Kraft hat, den Zuschauerin in ein kontemplatives Universum einzutauchen zu lassen. An die Klangatmosphären von *Closing Time* (Nicole Vögele, CH 2018) oder *Ceux qui viendront, l'entendront* (Simon Plouffe, CA 2018) erinnernd, ist Mélanie Pitteloud durch ihr Sound Design in der Lage, ihren Vater und seine Steine «singen» zu lassen, ohne jedoch in blinde Bewunderung oder in eine persönliche, hermetische Erzählung zu verfallen.

Durch einen präzisen Schnitt konstruiert sie ihren Film Einstellung für Einstellung, auf dieselbe Weise, wie ihr Vater Stein für Stein einen Kamin baut und dabei die Schönheit und Poesie der Natur hervorhebt. *L'homme qui fait chanter les pierres* ist ein ethnografisches Dokument, nur dass die Filmemacherin nicht Bilder von Menschen einfängt, die durch dieselbe Sprache oder Kultur vereint sind, sondern vielmehr ihrem Vater, einem der letzten «fumistes d'art» der Welt, eine Stimme gibt. Ein Hybrid zwischen einem Dokumentarfilm und einem Porträt, ist *L'homme qui fait chanter les pierres* ein Film über einen Mann, der gleichzeitig Handwerker und Philosoph ist, sowie über seine besondere Beziehung zu seinen Steinen der Alpen und seinen gefährdeten Beruf.



DUSTIN REES SIGNS

Produktion:
Virage Productions GmbH
(Zürich), SRF Schweizer
Radio und Fernsehen
(Zürich) 2020.
Buch/Regie:
Dustin Rees.
Musik:
Olav Lervik.
Ton:
Loïc Kreyden,
Thomas Gassmann.
Schnitt:
Fee Liechti,
Rolf Lang,
Dustin Rees.
Animation:
Dustin Rees,
Yael Schärer,
Jonathan Wuest.
Weltverleih:
Bonobostudio (Zagreb).
DCP, Farbe, 11 Minuten,
ohne Dialoge.

Thomas Hunziker Am Fantoche 2011 wurde Dustin Rees für seinen Animationsfilm *Borderline*, in dem ein Grenzwächter versucht, sein ödes Leben zu beenden, mit dem Publikumspreis ausgezeichnet. Ebenfalls ziemlich trist ist das Leben der beiden Hauptfiguren seines aktuellen Werks *Signs*. Im Zentrum steht ein Elektriker, der in der Nacht dafür sorgt, dass die Leuchtschilder in der Stadt in Betrieb sind. Morgens schleppt er sich müde in seine Wohnung, wo er aus seinem Arbeitsoverall schlüpft und sich neben seiner schlafenden Partnerin ins Bett fallen lässt. Die wacht wenig später auf, faltet seinen Overall und bereitet sich auf ihren Arbeitstag vor.

Wie schon *Borderline* ist auch *Signs* ein Film, der nicht gerade vor Lebensfreude überschäumt. Vielmehr herrscht eine leicht betrubte, melancholische Stimmung. Die beiden Hauptfiguren benutzen zwar den gleichen Raum, sogar das gleiche Bett, dennoch sehen sie sich nie, sind durch Tag und Nacht voneinander getrennt. Sie führen ein ebenso trauriges Dasein wie der suizidale Grenzwächter aus *Borderline*. Auf den ersten Blick sieht es sogar so aus, als handelte es sich beim Elektriker um dieselbe Figur. Der Elektriker erinnert nämlich bezüglich der Gestalt, der Frisur, unterdessen ergraut, und ausserdem des unverkennbaren Schnauzbarts sehr stark an den Grenzwächter, dem ein Berufswechsel sowieso gut anstehen würde. Diese Ähnlichkeit in der Erscheinung kann daran liegen, dass Rees seine Bilder ziemlich minimalistisch gestaltet – allerdings doch nicht so reduziert, dass diese Ähnlichkeit nicht durchaus beabsichtigt ist.

Für die Gestaltung hat Rees ein strenges Konzept umgesetzt, das inhaltlich und formal überzeugt. Alle Szenen sind in der Totalen aufgenommen. Das Schlafzimmer, stets aus derselben Position gezeigt, ist zudem formal durch einen schwarzen Rahmen eingegrenzt, einem Gefängnis oder einer Schlafschachtel gleich, die nur mit geschlossenen Augen betreten werden darf. Eine Veränderung kommt in den monotonen Alltag des Paares, als die Frau mit einer Kiste Büromaterial nach Hause kommt und offensichtlich keinen Grund mehr hat, zur Arbeit zu gehen. Erst in der übernächsten Nacht realisiert der Mann, welchen Lichtschalter er für die Erleuchtung seines Lebens umkippen muss.

Dustin Rees hat erneut ein einfühlsames Werk über die manchmal fast unüberwindbare Einsamkeit des urbanen Lebens geschaffen, das mit einfachsten Mitteln eine emotionale Bindung erzeugt. Am Fantoche 2020 konnte er damit einmal mehr begeistern, sodass er auch für *Signs* den Publikumspreis entgegennehmen durfte.



STÉPHANE RIETHAUSER MADAME

Produktion:
Lambda Prod (Genf), RTS,
SRF (2019).

Buch:
Stéphane Riethauser,
Marie-Catherine Theiler,
Adrienne Bovet.

Regie:
Stéphane Riethauser.

Kamera:
Stéphane Riethauser.

Ton:
Stéphane Riethauser.

Schnitt:
Natali Barrey.

Musik:
David Perrenoud.

Verleih:
First Hand Films (Zürich).

Weltrechte:
Sweet Spot Blocs (Blonay).
DCP, Farbe, 93 Minuten,
Französisch.

Doris Senn Ein beglückt lachender Junge – eine strahlende ältere Frau. «Ein komisches Paar», so der Regisseur aus dem Off. Grossmutter und Enkel im Homemovie – in Bewunderung füreinander, eng verbunden: Caroline und Stéphane. Beide kämpften sie mit den Konventionen – ihrer Zeit, der Gesellschaft, des familiären Umfelds. Caroline, als Kind von italienischen Einwanderern in Genf zu Beginn des 20. Jahrhunderts geboren, mit 15 verheiratet, ohne Recht auf Mitsprache oder Bildung, befreite sich nicht nur aus der Ehe, sondern mauserte sich auch von der Coiffeuse zur erfolgreichen, immer flamboyant gekleideten Geschäftsfrau – die gar der italienischen Königin Seidenkorsetts verkaufte. Stéphane, 1972 geboren, in einer Mittelstandsfamilie aufgewachsen, umsorgt und gefördert, talentiert und gut aussehend, aufgehoben in einem spleenigen Freundeskreis und doch dabei, in die Fusstapfen des bürgerlich-angepassten Vaters zu treten – um dann lange mit seinem Coming-out als schwuler Mann zu ringen.

Madame ist Generationenporträt und faszinierende Coming-of-Age-Geschichte in einem. Stéphane Riethauser, der bereits mit seinem Kurzspielfilm *Prora* (2012) und dem dokumentarischen *Garten der Sterne* (2016) über einen Berliner Friedhof Furore machte, wendet sich in *Madame* der ureigenen (Familien-)Geschichte zu. Dafür konnte er aus einer beeindruckenden Schatztruhe schöpfen: Viele preziose Familienvideos von Klein Stéphane: im Tarzanhöschen, als Knirps, in den Blumentopf pissend, oder als hochaufgeschossener Junge in Schlaghosen – und man erinnert sich unweigerlich an Eva Vitija und ihre reich bestückte Sammlung an Homemovies, mit denen sie in *Das Leben drehen* (2015) ihre eigene komplexe Familiengeschichte erzählte. Doch der Fundus von *Madame* besteht auch aus Streifen, die der jugendliche Regisseur mit seinen Copains drehte, im Fummel ebenso wie als Cowboy – ergänzt durch die zahllosen «messages», die seine *grand-mère* im Lauf der Jahre auf dem Telefonbeantworter zurückliess («Hörst du mich? Wohnst du da, oder lebst du in den Wolken? Ich umarme dich fest! Adieu!») nebst Postkarten, Briefen und minuziös geführten Tagebüchern.

Noch selten wurde ein schwules Coming-out so konzis vor dem Hintergrund stereotyper Geschlechterrollen und einer patriarchalen Gesellschaft reflektiert, die nicht nur die Diskriminierung der Frau bedingen, sondern auch den Mann in ein Rollenkorsett zwängen. So erzählt *Madame* nicht nur die Emanzipation von Caroline, einer Kämpferin und Selfmadewoman, sondern auch die eindringliche Geschichte des Filmemachers selbst, der sich vom bürgerlichen Vorzeigesohn zum engagierten Verfechter von LGBT wandelte, und der zeigt, wie viele innere und äussere Widerstände er überwinden musste, um schliesslich zu seinem wahren Ich, zu seinen wahren Gefühlen zu stehen.



Produktion:
Papier perforé/Punched
paper films (Carouge GE),
Studio GDS, Schwizgebel
(Carouge GE), SRG SSR
(Bern) 2018.

Regie:
Georges Schwizgebel,
Jonathan Laskar,
Delia Hess,
Camille Müller,
Charlotte Waltert,
Elena Madrid,
Gabriel Möhring,
Sophie Laskar-Haller,
Anja Sidler,
Vladislav Lukyantsev.

Musik:
Pierre Funck.

Ton:
Thomas Gassmann.

Weltverleih:
Papier perforé/Punched
paper films (Carouge GE).
DCP, Farbe, 5 Minuten,
ohne Dialoge.

Thomas Hunziker 1968 gründeten die Schweizer Animationsfilmer Georges Schwizgebel, Claude Luyet, Daniel Suter, Nag und Gisèle Ansoorge und Bruno Edera in einer Küche in Genf das Groupement Suisse du Film d'Animation, GSFA, die Schweizer Trickfilmgruppe. Fünfzig Jahre später feiern über hundert Künstler des Schweizer Animationsfilms mit dem Omnibus-Werk *50:50* das runde Jubiläum. 15 kurze bis kürzeste Beiträge sind darin versammelt. Einer davon ist *Autour de l'escalier*, an dem auch das GSFA-Ursprungsmitglied Georges Schwizgebel beteiligt war. Sein Markenzeichen sind rotierende Bilder mit fließenden Übergängen in stetiger Wandlung.

Eine solche markante Zeichnung von Schwizgebel bildet auch den Einstieg in *Autour de l'escalier*: Menschen bewegen sich in einer Endloschleife um eine Struktur, die an eine Penrose-Treppe erinnert. Doch plötzlich entschwindet der Ball eines Kindes auf anderen Treppenstufen, und es eröffnet sich ein Universum voller fantastischer Elemente, die von den weiteren Animationsfilmer_innen stammen: Insekten, eine Spinne, eine Schlange und ein Chamäleon von Camille Müller winden sich um Säulen. Ihr Monster von Loch Ness schwimmt im Wasser, über das der Adler von Elena Madrid kreist. In einem Fischglas springen Fisch und Vogel von Jonathan Laskar hintereinander aus dem Wasser und tauchen wieder ein, und seine Akrobaten tanzen und schwingen durch schwebende Gebäudestrukturen.

Ein Skelett von Charlotte Waltert blickt kurz aus dem Fenster. Daneben hat Gabriel Möhring einen Turm mit Strassenmarkierung gezeichnet, den wiederholt ein Auto hinabfährt. Die Maler von Delia Hess überstreichen gegenseitig Fensterläden, und das Seifenblasenkind von Anja Sidler transferiert sich von einer Treppe zur nächsten. Schliesslich springt Sophie Laskar-Hallers Bodybuilder ins Wasser, bevor sich der Blick weitert und das ganze Tableau mit all seinen vielfältigen Elementen offenbart. Dort lassen sich auch noch ein Taucher von Vladislav Lukyantsev und eine Hommage an Tango (PL 1980) von Zbigniew Rybczyński entdecken. Durch seine Ähnlichkeit mit M. C. Eschers «Wasserfall» schliesst die Gesamtansicht zudem an den Ausgangspunkt der Penrose-Treppe an.

Das kurze Werk all dieser Filmschaffenden zeigt den eindrücklichen Variantenreichtum der Zeichenanimation. Die einzelnen Animationsstile unterscheiden sich zwar teilweise stark voneinander und lassen dadurch klar die einzelnen Handschriften der Künstler_innen erkennen. Dennoch fügen sich die einzelnen Elemente nahtlos ins Gesamtwerk, verbunden einerseits durch die zauberhaften Bewegungen, andererseits durch das sich wiederholende Motiv der Verwandlungen – ein typisches Sinnbild des Animationsfilms.

DIE WIMMELGRUPPE AUTOUR DE L'ESCALIER



CARMEN STADLER SEKURITAS

Produktion:
Abrakadabra Film
(Zürich), SRF 2019.

Buch/Regie:
Carmen Stadler.

Kamera:
Anina Gmür.

Musik:
David Hohl.

Sound Design:
Gina Keller.

Schnitt:
Carmen Stadler,
Claudio Cea.

Schauspiel:
Kathrin Veith,
Duraïd Abbas Ghaïeb,
Jeanne Devos,
Daniel Kasztura,
Vilmar Bieri,
This Maag.

Verleih:
Filmcoopi (Zürich).

Weltverleih:
Abrakadabra Film
(Zürich).
DCP, Farbe, 117 Minuten,
Schweizerdeutsch,
Arabisch.

Doris Senn «Es Huus isch mee as es Huus», ertönt es aus dem Off. Und das Haus in Carmen Stadlers Spielfilm *Sekuritas* ist in der Tat mehr als ein Haus, sondern vielmehr dessen insgeheime Protagonistin. «Das Haus hat mich gefunden, nicht umgekehrt», sagt die Filmemacherin. Dabei handelt es sich um das ehemalige Revox-Haus in Regensdorf nahe Zürich, das mit Jahrgang 1977 gleich alt ist wie die Regisseurin und demnächst abgebrochen werden soll. Ein nunmehr verlassener Bürokomplex mit illustrier Geschichte, dem *Sekuritas* Hommage erweist und den der Film zu neuem Leben erweckt, um gleichzeitig dessen (letzten Wunsch) zu erfüllen: eine Liebesgeschichte zu erleben.

Die Kamera (Anina Gmür) lotet bedächtig das Gebäude aus, gleitet durch die Korridore, die Büros, die Hallen, die Maschinenräume und lässt das Haus so ein Eigenleben entfalten, in dem in magischer Choreografie Lampen wie von selbst Lichtkegel im Dunkel setzen, Rauchfahnen das Bild durchziehen und Geräusche die Erzählung rhythmisieren (Sound Design: Gina Keller): Es piepst, knackt und knistert, es quietscht, dröhnt und brummt – manchmal ertönt Musik. Man meint zu hören, wie das Haus atmet, aus seiner Vergangenheit erzählt und mit seinen nächtlichen Besucher_innen zu interagieren sucht. Das sind eine Securitas-Wachfrau, ein Putzmann mit irakischen Wurzeln, eine Sekretärin mit Liebeskummer, der ehemalige Direktor, der seine Abschiedsrede probt, der Koch ... Es kommt zu Begegnungen, zu Gesprächen. Dabei geht es um Sehnsucht und Einsamkeit, um Träume und Angst, aber auch um Anziehung, Freundschaft und Vertrauen – und um eine Liebesgeschichte. Oder besser (zweieinhalb), wie die Regisseurin präzisiert.

In ihrem ebenso poetischen wie eigenwilligen Langfilmdebüt verwandelt Carmen Stadler den baulichen Komplex in eine atmosphärische Bühne für eine (comédie humaine). Ein Mikrokosmos, in dem die Menschen einen Sinn in ihrem Dasein und ihrem Alltag suchen, ihren Erinnerungen zu entfliehen versuchen. Durch das Labyrinth der Räumlichkeiten führt uns Kathrin Veith als Wachfrau, die mit *Sekuritas* einen grossartigen Einstand auf der Filmleinwand gibt. Forsch und pflichtbewusst, aber auch einfühlsam und neugierig führt sie uns nächtens durch das geheimnisvolle Gebäude. Sie ist auch die zentrale Figur, um die herum sich die Geschichten der anderen Figuren, deren Wege sie kreuzt, kristallisieren. Und sie wird schliesslich auch den letzten Wunsch des Hauses erfüllen und den Absprung in ein verheissungsvolles neues Leben wagen.



ANDREA STAKA MARE

Produktion:
Okofilm Productions,
Dinaridi Film, ZDF Zweites
Deutsches Fernsehen,
ARTE, SRF Schweizer
Radio und Fernsehen,
Thomas Imbach,
Andrea Staka, Tena Gojic,
(Schweiz, Kroatien) 2020.

Buch/Regie:
Andrea Staka.

Kamera:
Erol Zubcevic.

Ton:
Benoît Barraud,
Igor Camo,
Peter Bräker.

Schnitt:
Redzinald Simek,
Thomas Imbach.

Musik:
Ephrem Lüchinger.

Darsteller:
Marija Skaricic,
Goran Navojec,
Mateusz Kosciukiewicz,
Mirjana Karanovic.

Verleih:
Frenetic Films.

Weltrechte:
Be For Films.
DCP, Farbe, 84 Minuten,
Kroatisch, Englisch.

Simon Meier Die ungezwungene Mare lebt mit ihrem Mann und ihren drei Kindern in einem Dorf neben dem Flughafen von Dubrovnik, dem touristischen Hotspot Kroatiens. Fast permanent sind startende und landende Flugzeuge zu hören, die Touristen aus aller Welt in die kleine Stadt an der Adriaküste bringen. Mares Mann arbeitet als Pistenwart am Flughafen, wo er die Sicherheitszäune abfährt und streunende Tiere erlegt. Mare kümmert sich als Hausfrau hingebungsvoll um die drei Kinder im Teenageralter und verkauft nebenbei Kräuter auf den lokalen Märkten. Sobald die Kinder aus dem Haus sind, befällt sie allerdings ein Gefühl der Unzufriedenheit und Leere. Sie ist selber noch nie geflogen, und der allgegenwärtige Flughafen weckt in ihr ein permanentes Gefühl von Fernweh. Als ein junger polnischer Bauleiter für Arbeiten am Flughafen in die Nähe der Familie zieht, überkommt Mare das Bedürfnis nach Flucht aus dem eintönigen Alltag. Sie beginnt eine Affäre. Der Wunsch, den eher tristen Alltag hinter sich zu lassen, wird dadurch allerdings nur noch stärker.

Andrea Staka geht in ihrem dritten Spielfilm der Frage nach weiblicher Selbstbestimmung im Zwist zwischen der Rolle als selbstlose Hausfrau und dem Bedürfnis nach Leidenschaft, Selbstverwirklichung und emotionaler Befriedigung nach: Wir sehen, wie Mare kocht, wäscht, putzt und sich um die Probleme ihrer Kinder kümmert. Ihr Leben scheint allerdings nur in der Gegenwart ihrer Familie von Sinn erfüllt. Daneben sind ihre Möglichkeiten zur Selbstverwirklichung stark eingeschränkt. Die Affäre mit Piotr ermöglicht ihr, für kurze Momente einen anderen Lebensentwurf auszutesten. Kameramann Erol Zubcevic fängt Mares meist unspektakuläres Leben in sehr nah gefilmten Bildern ein: Oft scheint man ihr über die Schulter zu blicken oder sie aus sehr geringer Distanz zu beobachten. Die körnigen, etwas kontrastarmen 16-mm-Aufnahmen verstärken das Gefühl der Unmittelbarkeit und erinnern an die Homemovies der vordigitalen Ära.

Mare startete kurz vor Ausbruch der Coronavirus-Pandemie in den Schweizer Kinos. Nach nur drei Tagen musste die Kinoauswertung wegen des schweizweiten Lockdowns pausieren. Staka geht dieser besonderen Situation, die sich für sie ergab, in ihrem Kurzfilm *My mother, my son and me* (CH 2020) nach. Auch dieser wurde auf 16-mm-Film gedreht. Staka wird darin, nicht unähnlich ihrer Protagonistin, auf ihre Familie und ihre Rolle als Hausfrau zurückgeworfen. Sie zeigt ihren Sohn beim Homeschooling mit seinen Freunden, aber auch beim Spielen und Zeittotschlagen. Auch sie besucht wie Mare ihre Mutter. Die Werbeplakate für Mare hängen immer noch in den Trams, obwohl niemand den Film im Kino anschauen kann. An Fliegen oder gar Flucht ins Ausland ist nicht zu denken. So schafft für einmal die Realität selber einen vielsagenden Metatext zum Film, den die Regisseurin gleich selber einfängt.



DAVID VOGEL SHALOM ALLAH

Produktion:

Joël Jent, Dschoint
Ventschr Produktion
(Zürich), Schweizer Radio
und Fernsehen (Zürich)
2019.

Buch/Regie:

David Vogel.

Kamera:

Ramón Giger, Philip Vogt,
Julie Fischer, Lionel Rupp,
Philipp Künzli,
Jan Gassmann.

Musik:

Balz Bachmann.

Ton:

Reto Stamm,
Jacques Kieffer,
Mourad Keller,
Kurt Human,
David Puntener.

Schnitt:

Rainer M. Trinkler,
Jann Anderegg.

Darsteller:

Johan Shaw, Aïcha Schmid,
Miriam Lo Manto, Franco
Lo Manto, Gioia Lo Manto,
Angela Lo Manto, Alïsea
Lo Manto.

Verleih:

First Hand Films (Zürich).

Weltverleih:

First Hand Films (Zürich).
DCP, Farbe, 99 Minuten,
Schweizerdeutsch,
Deutsch, Französisch,
Englisch (deutsche
Untertitel).

Katja Zellweger Am Anfang einer Konversion zum Islam steht immer eine Krise. Drogen- und Alkoholkonsum, gefolgt von Studienabbruch, Identitätssuche junger Erwachsener, Chaos und Streit in einer schwierigen familiären Situation: In solchen Momenten bietet die Konversion eine Veränderung und neue Zugehörigkeit. So zumindest das Narrativ im Dokumentarfilm *Shalom Allah* des Schweizer Regisseurs und Radiojournalisten David Vogel. Der 2019 an der Semaine de la Critique in Locarno erstmals gezeigte Film geht der Frage nach, warum Schweizer zum Islam konvertieren – und wie sie und ihr Umfeld damit zurecht kommen, freiwillig einer Religionsgemeinschaft anzugehören, die eine sehr schlechte Presse hat. Ausgangspunkt des Films ist eine provokative «Arena»-Debatte über «radikale Muslime», wo sich Nicolas Blancho, der wohl streitbarste konvertierte Schweizer Muslim und Präsident des Islamischen Zentralrats Schweiz, Oskar Freysinger (SVP) und Gerhard Pfister (CVP) gegenseitig medienwirksam abreagieren.

Vogel sucht den Kontrast zu diesen «Arena»-Haudegen und findet ihn bei Schweizer Islam-Konvertiten, die er über gut sieben Jahre mit der Kamera begleitet hat. Da ist der eher verschlossene Johan. Er trainiert viel und hat nach einer Lebenskrise mit Auszeit im Senegal zum Islam gefunden. Da ist Aïcha, eine Informatikstudentin, die sich nach dem Wegzug in die Stadt neu orientiert und vom Islam-YouTube-Tutorial bis zur Konvertiten-Konferenz alles selbst anpackt. Und schliesslich ist da Familie Lo Manto aus dem Berner Mittelland, die am offenherzigsten Einblick in ihr Leben gibt, das seit einem Türkei-besuch nach islamischem Glauben gestaltet wird. Die Eheleute mit italienischen Wurzeln müssen entrüsteten Verwandten erklären, dass sie keine Burka anziehen werden, keine Terroristen sind und die Kinder selber die Religion wählen lassen. Dabei sind sie mit ihrem breiten Berndeutsch oder der Zugehörigkeit zur Volkstanzgruppe, in der Mutter Miriam mit Kopftuch tanzt, ganz typische Schweizer. Mit diesen Kontrasten, die sich zusehends auflösen, je näher man den Personen kommt, spielt Vogel gekonnt.

Den grössten Kontrast aber steuert er selbst bei: Als Erzähler rückt er seine eigene Geschichte in den Fokus. Denn in gewisser Weise ist auch er Konvertit – als «einer dieser Juden, die nicht an Gott glauben und ihm doch nachtrauern». Mit zwanzig hat er die Kippa abgelegt und ist später sogar ausgetreten. Dass Vogel hier Parallelen aufzeigt und religiöse Minderheiten sowie deren Behandlung durch die Presse und Politik in der Schweiz thematisiert, ist gewinnbringend. Doch seine via Offstimme eingestreuten Wertungen seiner eigenen Arbeit, das Mitteilen seines eigenen Blickwinkels und seiner persönlichen Zweifel als Säkularisierter vertrauen teils zu wenig auf seine Bilder und Protagonisten.



LENA VON DÖHREN DER KLEINE VOGEL UND DIE BIENEN

Produktion:

Schattenkabinett GmbH
(Bern), SRF Schweizer
Radio und Fernsehen
(Zürich) 2020.

Buch/Regie:

Lena von Döhren.

Ton:

Christof Steinmann.

Musik:

Martin Waespe.

Schnitt:

Fee Liechti.

Animation:

Lena von Döhren,
Nils Hedinger.

Weltverleih:

Magnetfilm GmbH
(Berlin).
DCP, Farbe, 4 Minuten,
ohne Dialoge.

Thomas Hunziker Leise zwitschernd ist er wieder mit seiner Giesskanne unterwegs: Im Animationsfilm *Der kleine Vogel und die Bienen* erlebt der niedliche schwarze Vogel mittlerweile sein viertes Abenteuer. In dieser Episode befinden sich drei Blüten an seinem Ast. Als sie sich öffnen, erhält der kleine Vogel Besuch von einer Biene. Neugierig folgt der Vogel der Biene, spielt mit Pustebäumen und bringt mit den entsamten Stielen Blumen zum Klingen. Doch der hungrige Fuchs ist natürlich auch nicht weit.

2012 stellte die Filmemacherin Lena von Döhren mit *Der kleine Vogel und das Blatt* das erste Werk dieser Reihe vor. Darin jagt der kleine Vogel dem letzten Blatt nach, das im Winter von seinem Ast abfällt, während er gleichzeitig vom hungrigen Fuchs gejagt wird. 2014 folgte dann *Der kleine Vogel und das Eichhörnchen*, in dem ein Eichhörnchen die Giesskanne für die Bewässerung einer Eichel entwendet. 2017 möchte in *Der kleine Vogel und die Raupe* eine furchende Raupe die Blätter am Baum fressen.

Die Titel fassen jeweils schon ziemlich kompakt zusammen, was die vier Minuten langen Episoden beinhalten. Der kleine Vogel entdeckt jedes Mal ein Element aus seiner kleinen Welt. Stets mit dabei hat er seine für die Bewässerung des Astes benötigte Giesskanne, die allerdings in jeder Episode eine andere Farbe hat. In jeder Folge begegnet der kleine Vogel ausserdem einem neuen Waldbewohner, wobei der Fuchs ein Dauergast ist.

Die charmant verspielten Abenteuer des kleinen Vogels sind selbst für Kleinkinder leicht zugängliche Animationsfilme, wobei die Auftritte des Fuchses für den einen oder anderen Schreckmoment sorgen. Da dessen Ansinnen aber immer zum Scheitern verurteilt ist und sich der kleine Vogel mit seinen Gefährten durchaus zu wehren weiss, lösen sich diese Augenblicke der Angst immer schnell humorvoll auf.

In prägnanten Farben und klaren Strukturen zeichnet von Döhren die Erlebnisse des kleinen Vogels auf. Dabei setzte sie bisher dezente Zeicheneffekte ein. Eher auffallend ist in dieser Hinsicht hingegen die Biene aus der jüngsten Episode, deren Flug als wirres Strichgewusel dargestellt wird, das in einer Szene sogar den Fuchs durcheinanderwirbelt. Auf Musik verzichtet von Döhren für die Serie. Dafür nimmt die von Christof Steinmann präzise gestaltete Geräuschkulisse eine prominente Stellung ein. Das Knarren des Astes, das aus der Giesskanne plätschernde Wasser und natürlich das Zwitschern des kleinen Vogels erwecken die Fabelwelt zu wundersamem Leben.



JODER VON ROTZ LITTLE MISS FATE

Produktion:
YK Animation Studio
GmbH (Bern), SRF
Schweizer Radio und Fern-
sehen (Zürich) 2020.

Buch/Regie/

Schnitt:

Joder von Rotz.

Musik:

Philip Schlotter.

Ton:

Etienne Kompis,

Thomas Gassmann.

Weltverleih:

Magnetfilm GmbH

(Berlin).

DCP, Farbe, 8 Minuten,

ohne Dialoge.

Thomas Hunziker Ruhig ist nur der Anfang. In einer für einen Animationskurzfilm schier endlos anmutenden Plansequenz gleitet der Kamera-blick einen Wolkenkratzer empor. Zuoberst spielt eine riesige Hand auf einer Orgel, vor der zwei Bildschirme zu sehen sind. Auf einem davon föhnt sich ein Mann seine langen Haare. Da kommt vom anderen Bildschirm die Anordnung, es solle sich ein Unglück ereignen. Die Hand zieht an einem Knopf mit dem Symbol eines Hundehäufchens und sorgt dadurch dafür, dass der Mann einen Stromschlag erhält.

Die Hand des Schicksals meint es sowieso nicht gut mit dem Mann: Auf dem Weg zu einem Rendezvous fällt er die Treppe runter, der Motor seines Autos springt nicht an, der Bus fährt ihm vor der Nase weg. Seine nächste Begegnung mit einem Bus droht sogar tödlich zu enden. Doch da greift die Putzfrau in die Ereignisse ein. Als sich die Hand des Schicksals eine Pause gönnt, versucht die Putzfrau die Liebenden glücklich zu vereinen. Doch die Aufgabe ist zu anspruchsvoll. Die vielen Herzchen sorgen zwar zunächst für ekstatische Momente, überlasten das System aber schnell einmal. Das Liebespaar wird zum Sexmonster, das Herzen verschlingend durch die Stadt zieht.

Einen wilden Ritt präsentiert Regisseur Joder von Rotz mit seinem schonungslosen Animationsfilm *Little Miss Fate*. Die Grenzen des guten Geschmacks überschreitet er bald und lässt sie weit hinter sich. Das Liebespaar reisst sich die Kleider vom Leib und verwandelt sich in eine obszöne Kreatur mit vier Beinen, seitlich abstehenden Riesenbrüsten, einem Phallus als Kopf und einer riesigen Vagina mit Augen.

In einer Szene wird die Menschenjagd im Stil von Pac-Man inszeniert. In der nächsten Einstellung stürzt sich das Mischwesen auf einen als Zauberlehrling verkleideten Mickey Mouse – sozusagen eine Hommage an die wohl bekannteste Szene aus einem Animationsfilm –, der sich gerade mit einem extraterrestrischen Wesen aus dem *Alien*-Universum vergnügt: Disney trifft unverhofft auf HR Giger. Der Zauberstab ist ein Vibrator, die Kondome liegen im Zimmer verstreut.

Little Miss Fate ist ein Angriff auf alle Sinne. Die Bildebene ist bereits überwältigend. Dazu kommt noch die üppige Musik- und Geräuschkulisse. Verbreiten zunächst noch betörende Orgelklänge eine fast transzendente Stimmung, füllt sich die Tonspur mit der Zeit mit schrillen Geräuschen und erdrückenden Synthesizerklängen. *Little Miss Fate* ist dermassen vollgepackt mit popkulturellen Verweisen und enthält sogar biografische Elemente – im Ciné Sex läuft gerade der Animationsfilm *Coyote* –, dass zahlreiche Betrachtungen notwendig sind, um alle Aspekte dieses verblüffenden Werks zu erfassen.



SONJA WYSS FAREWELL PARADISE – MEMORIES OF A BROKEN FAMILY

Produktion:

Basalt Film (Rotterdam)
2020.

Buch/Regie:

Sonja Wyss.

Kamera:

Stef Tijdink,

Reinout Steenuizen.

Ton:

Taco Drijfhout.

Schnitt:

Katarina Türler.

Weltverleih:

Basalt Film (Rotterdam).

DCP, Farbe, 93 Minuten,

Schweizerdeutsch

(englische Untertitel).

Doris Senn Familiengeschichten sind selten einfach. Sonja Wyss stellt sich der ihren in einem schlichten Setting: ihre Mutter, ihr Vater, ihre drei älteren Schwestern, während je zwei Tagen in einem kahlen Raum gefilmt. Ein therapeutisches Setting. Die Filmemacherin stellt die Fragen in derselben Chronologie, reicht Fotos oder spielt Tonbandaufnahmen ab – um darüber zu sprechen, worüber weder damals noch danach geredet wurde: die Trennung der Eltern, der Umzug von den Bahamas in die Schweiz, die emotionalen Verletzungen der Töchter während der von Turbulenzen geprägten Kindheit und Jugend.

Doch der Reihe nach. Sonja Wyss wurde in den Sechzigern als Jüngste einer Schweizer Familie auf den Bahamas geboren. Der Vater war Manager, die Mutter verantwortlich für Haus und Kinder. Eine Bilderbuchfamilie. Sonja war dreieinhalb, als ihre Mutter Dorine Hals über Kopf mit den Mädchen in die Schweiz reiste – in der Hoffnung, dass ihr Mann Ueli sich «besinnen» und nachkommen würde. Es folgte eine traumatische Zeit, in der die Mädchen erst mit der Mutter allein lebten, die, rundum überfordert, die Töchter bald und ohne Vorwarnung fremdplatzierte. Ueli kehrte dann tatsächlich in die Schweiz zurück und versuchte ein familiäres Reset. Ein Fehlschlag: Er lernte eine Frau kennen. Die Mutter wurde erneut aus der Bahn geworfen, die Töchter blieben bei ihr und waren doch sich selbst überlassen.

Sehr offen sprechen nicht nur Wyss' Eltern, sondern auch ihre Schwestern Kati, Chriggi und Bettina davon, wie sie jene Zeit, bestimmte Momente und Geschehnisse erlebten – vieles ganz unterschiedlich, und doch prägend, wenn nicht traumatisierend. Einzelnes wurde verdrängt, anderes völlig unterschiedlich interpretiert. Vieles wird erstmals ausgesprochen, Erinnerungen und Wahrnehmungen prallen aufeinander. Etwa wenn die Mutter findet, dass sie bei ihren Töchtern einen Prozess der Selbstermächtigung angestossen habe, während diese vor allem eine schmerzhaft Überforderung erlebten. Der Vater wiederum war für die eine Tochter trotz Abwesenheit ein Vertrauter und Freund, für die andere ein gänzlich Fremder.

Farewell Paradise ist der zweite Langfilm von Sonja Wyss – die in Amsterdam lebt – nach *Winterstilte* (NL 2008), einem experimentellen Drama, in dem eine Mutter mit ihren vier Töchtern in einer Berghütte lebt. Dieser erschliesst sich nun, vor dem Hintergrund ihres jüngsten Werks, wie neu. Dabei erzählt *Farewell Paradise* Erschütterndes – und endet doch mit einem Happy End: Die Schlusseinstellungen zeigen die Eltern mit je neuer Partnerin, neuem Partner, die Töchter mit ihren Familien. Die Anspannung, die sich während der Gespräche zeigte, ist aus den Gesichtern verschwunden – das aktuelle Glück überstrahlt die schmerzlichen Erinnerungen, die dennoch weit entfernt davon sind, verheilt zu sein.



FRANÇOIS YANG HEIDI EN CHINE

Produktion:
Box Productions
(Lausanne), Gloria Films
(Paris) 2020.

Regie:
François Yang.

Kamera:
Patrick Tresch.

Musik:
Benjamin Violet.

Ton:
Marc Thill,
François Yang,
Julien Matthey.

Schnitt:
Flore Guillet.

Verleih:
Outside the Box (Renens).

Weltverleih:
Box Productions
(Lausanne).
DCP, Farbe, 82 Minuten,
Französisch, Mandarin
(deutsche/englische/
französische Untertitel).

Natalie Boehler Die Auseinandersetzung mit den eigenen Eltern ist ein klassisches Thema des neueren Dokumentarfilms. Die Suche nach den eigenen Wurzeln wirft Fragen der Identität auf, der Familiengeschichte und der Erinnerung. Im Persönlichen blitzt universelle Themen auf: die Zugehörigkeit, die Heimat, die Beziehungen über Generationen hinweg. Der Lebensweg der Vorfahren soll dabei meist den eigenen Standpunkt ausleuchten: Wie wurden wir, wer wir heute sind?

Heidi ist die Mutter des Fribourger Filmemachers François Yang. Als Kind reiste sie 1946 mit ihrem Vater aus China in die Schweiz, wo er sie einer Pflegefamilie anvertraute. Das Versprechen, bald zu ihr zurückzukehren, löste er nie ein. Der Sohn sieht im Namen der Mutter Parallelen zur berühmten literarischen Figur von Johanna Spyri: ein Mädchen, das seine Heimat verlässt, um allein in die Fremde zu reisen. Heidi aber weist darauf hin, dass ihr Name aus dem Chinesischen stammt und erst an ihrem neuen Wohnort zum Schweizer Mädchennamen transkribiert wurde.

Mutter und Sohn reisen gemeinsam nach China, um der Familiengeschichte auf die Spur zu kommen. Heidis Vatersuche ist gleichzeitig das Filmprojekt ihres Sohnes. Oder vielleicht ist umgekehrt der Film der eigentliche Anlass für die Reise – die beiden Anliegen sind so ineinander verschränkt, dass eine Trennlinie nicht zu erkennen ist. Die Beziehung des Sohnes zu seiner Mutter wird nicht direkt thematisiert, eher äussert sie sich in den Rollen des Filmemachers und der Darstellerin: Auf ruhige, beobachtende Weise begleitet er seine Mutter. Yangs unaufdringliche Handkamera und sein naturalistischer Stil ermöglichen eine respektvolle Distanz und mitfühlende Offenheit gegenüber dem Geschehen.

Laut Konfuzius stellt die Familie die kleinste Einheit des Staates dar, und die Beziehungen in ihr bilden das Grundgerüst für die Beziehungen zwischen Regierenden und Regierten. In diesem Film wird deutlich, wie Regierungsverhältnisse auf private Beziehungen wirken und von dort auf das emotionale Erleben des Individuums. Im Zuge der Reise erkennt Heidi ihren mittlerweile verstorbenen Vater als einen von der Geschichte Chinas Getriebenen. Wegen seines Kampfes gegen die Regierung als Konterrevolutionär gebrandmarkt, war sein Leben von Flucht und Verfolgung bestimmt. *Heidi en Chine* zeigt eindrücklich, wie die Traumata der staatlichen Sanktionen über Generationen hinweg wirken: Heidis Geschwister leiden bis heute unter den zerrissenen Familienbeziehungen und der Angst, die ihren Vater stets begleitete. Dennoch ermöglichen die Familienbande das Teilen von Erinnerungen und eine Art Heilung: Schliesslich begreift Heidi, dass ihr Vater sie weggab, um ihr Leid zu ersparen.



IVO ZEN SUOT TSCHÊL BLAU

Produktion:
Alva Film Production
(Genf), RTR Radiotelevi-
sion Svizra Rumantscha
(Chur), Ivo Zen, 2020.

Buch/Regie:
Ivo Zen.

Kamera:
Kaleo La Belle.

Musik:
Pascal Gamboni.

Ton:
Reto Stamm.

Schnitt:
Mischa Hedinger.

Verleih/Weltverleih:
Alva Film Production.
DCP, 70 Minuten, Räto-
romanisch, Schweizer-
deutsch (deutsche/fran-
zösische Untertitel).

Noemi Dugaard In den Achtziger- und Neunzigerjahren ist das Oberengadin Schauplatz einer Krise: Jugendunruhen und Heroinkonsum schwappen aus Zürich in die Berge über und finden in den rebellionsfreudigen Jugendlichen rund um Samedan dankbare Abnehmer. In der Folge sterben zahlreiche junge Menschen.

In *Suot tschêl blau* (*Under Blue Skies*) widmet sich Ivo Zen nach *Zaunkönig – Tagebuch einer Freundschaft* (CH 2016) erneut dem Drogenkonsum und dessen Folgen. In seinem neusten Film gibt Zen den Hinterbliebenen und Überlebenden dieser Heroinkrise eine Stimme – teilweise sprechen sie zum ersten Mal über das Erlebte. Tatsächlich wird im Verlauf des Films schnell klar, dass die engmaschige Lebensrealität des Dorfes, geprägt von konservativen Einstellungen und sozialer Kontrolle, jegliche Bewältigung der Vergangenheit jahrzehntelang verunmöglicht hat. So übten sich damals wie heute viele Samedaner darin, den Blick abzuwenden, die Ereignisse zu verschweigen oder anderen die Schuld für die Geschehnisse zu geben.

Der blaue Himmel über Samedan wird in diesem Film zu einer ambivalenten Kulisse und symbolisiert nicht mehr nur die Schönheit und Unendlichkeit der Natur, sondern steht auch in starkem Kontrast zur Realität im engen, kalten und konservativen Oberengadiner Dorf. So ist es nicht überraschend, dass Zen selbst in einem YouTube-Q&A sagte, der viele Schnee, der im Film zu sehen ist, sei ein Sinnbild für die Kälte der Menschen und die unterkühlten Umgangsformen im Bergdorf.

Zens Film macht sich also daran, die Vergangenheit in den Vordergrund zu rücken, nicht ganz ohne Widerstand aus der Bevölkerung. Anhand von Gegenständen, Fotografien und Interviews wird im Film die Geschichte der Heroinkrise im Samedan der Achtziger- und Neunzigerjahren aufgerollt. Die einzelnen Objekte werden dabei zu Trägern individueller Erinnerungen, die der Film zu einer fragmentarischen Historiografie spinnt. Dieser Erzählgestus entbehrt in bestimmten Momenten nicht einer gewissen Theatralik, funktioniert aber im Kontext dieses Films, der als gemeinschaftliches Erzählen verdrängter Tatsachen zu einer Art kollektiver Traumabewältigung wird.

Suot tschêl blau ist eine wichtige Aufarbeitung der Heroinkrise abseits des Brandherds Zürich und ein Mahnmal für die aktiv praktizierte Erinnerung. Der Film feierte seine Weltpremiere im nationalen Wettbewerb der diesjährigen Online-Ausgabe des Filmfestivals Visions du réel.



DANIEL ZIMMERMANN WALDEN

Produktion:

Beauvoir Films (Genf),
SRF 2018.

Buch/Regie:

Daniel Zimmermann.

Kamera:

Gerald Kercketz.

Ton:

Klaus Kellermann.

Schnitt:

Bernhard Braunstein.

Verleih/Weltverleih:

Beauvoir Films (Genf).
DCP, FARBE, 106 Minuten,
ohne Dialog.

Doris Senn *Walden* beginnt mit einem Blick auf grünen Waldboden, aus dem sich Baumstämme erheben und fadengerade gen Himmel steigen. Dicht an dicht. Man hört Rauschen, Gezwitscher, ein Vogel fliegt auf. Bald stehen die Stämme so eng, dass kein Licht mehr durchdringt. Schritte werden laut. Schliesslich kommt, klein, ein Mensch ins Bild, wirft den Bagger an, die Säge. Der Motor jault auf, es gibt laute Axthiebe und einen Warnruf. Dicht vor der Kamera fällt die Krone eines Baums und lässt für einen kurzen Moment den Wald erbeben. Stille. Schnitt.

So die erste der 13 Einstellungen in *Walden*, die in bedächtigen 360-Grad-Schwenks jeweils minutenlang das Panorama einfangen. Regisseur Daniel Zimmermann beschreibt den Weg des zu Beginn gefällten Baums ans andere Ende der Welt. Wir starten im österreichischen Admont und sehen in der zweiten Einstellung den beschaulichen Bahnhof des für seine Holzindustrie bekannten Orts. Dort liegen die bereits fertigen Leisten auf Paletten bereit. Rot ist die Leitfarbe, und sie führt uns – in einer Abfolge von «Wimmelbild»-Sequenzen – durch den Film: der rote Gabelstapler, der das Holz in den roten Zug lädt, der rote Lastwagen, der sie zum Hamburger Hafen transportiert, um von dort in der roten «Four Butterfly» den Ozean zu überqueren und schliesslich von einem Mann in roten Shorts durch den Urwald getragen zu werden.

Daniel Zimmermanns *Walden* – mit diskretem Verweis auf Henry David Thoreaus gleichnamiges Aussteiger-Manifest – folgt in seiner Reise den Etappen globalisierter Handelswege, um mit der letzten Einstellung den Kreis zu schliessen: Wieder bietet sich uns ein Blick auf dichtes Waldgehölz. Nur sind es diesmal feinere, verbogene Stämme, Luftwurzeln und fettes Laub: das undurchdringliche Dickicht des brasilianischen Regenwalds. In seinem Dunkel leuchten die hellen Bretter geradezu und werden nun in Einbäumen, durch die grünen Kanäle des Urwalds ihrem ominösen Endziel entgegentransportiert. Ein Paradox? Definitiv! *Walden* zeigt auf augenscheinliche Weise die Realität und Absurdität der Globalisierung – einfach andersrum: den Transport von europäischem Tannenholz in den Tropenschungel.

Daniel Zimmermann war ursprünglich Holzbildhauer, um dann sein ökologisches Engagement in Installationen, Performances und wenigen, aber aufsehenerregenden Filmen umzusetzen. Etwa in seinen Kurzfilmen *Lauberhornrennen im Sommer* (CH 2006), oder *Stick Climbing* (CH/AT 2010), in dem die Kamera uns auf eine atemberaubende Klettertour via Holzleisten über eine senkrechte Felswand mitnimmt. Mit ähnlich minimalistischem Konzept zeigt Zimmermann nun in seinem Langfilmdebüt auf spektakulär-unspektakuläre Weise die Abstrusität auf, die unsere Gesellschaft und unseren Planeten durch die Globalisierung erfährt. In subtiler Umkehrung und mit nachhaltiger Wirkung.

ANHANG
ANHANG
ANHANG

MITWIRKENDE DIESER AUSGABE

**Jasmin
Basic**

Master of Arts in Film und Englisch. Arbeitet als Koordinatorin und Programmverantwortliche für mehrere Festivals in der Schweiz und im Ausland. In der Vergangenheit arbeitete sie mit dem HEAD Genf, der Cinémathèque von Tanger, La Virreina Barcelona, dem Kroatischen Audiovisuellen Zentrum, der Französischen Cinémathèque, dem Centre Pompidou, den Cahiers du Cinéma und dem Forum des Images in Paris zusammen.

**Justine
Baudet**

*1993, erwarb 2014 einen Bachelor-Abschluss in Film an der Hochschule für Kunst und Design HEAD in Genf und 2019 einen Master-Abschluss in Geschichte und Ästhetik des Kinos an der UNIL in Lausanne. Sie arbeitet bei mehreren Filmfestivals, insbesondere beim GIFF, NIFFF und Visions du Réel. Seit 2017 ist sie Co-Präsidentin der Coopérative Audio-Visuelle d'Entraide «La CAVE» und seit 2019 aktives Mitglied des Vereins «Doc'it Yourself».

**Michel
Bodmer**

*1958 in Zürich, lic.phil., seit 2014 stellvertretender Leiter des Filmpodiums der Stadt Zürich, 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».

**Natalie
Boehler**

Filmwissenschaftlerin, lebt in Zürich. Mitglied der CINEMA-Redaktion 2002–2007. Promotion zu Nationalismus im zeitgenössischen thailändischen Film. Interessenschwerpunkte: World Cinema, Südostasiatischer Film, Geister im Film.

**Noemi
Daugaard**

*1990, wuchs in einem abgelegenen Tessiner Tal auf und studierte in Zürich Filmwissenschaft, Anglistik und Kunstgeschichte. Sie ist aktuell Doktorandin am Seminar für Filmwissenschaft der Universität Zürich.

**Benjamin
Eugste**

*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.

**Corinne
Geering**

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

**Irene Anna
Genhart**

Mitglied SVFJ. Ausstellungen und Filmzyklen: «Filmstadt Zürich» (2002), «Kunst + Kamera: Isa Hesse-Rabinovitch» (2010), (beide: ZBZ/Filmpodium Zürich), «Tonspuren/Filme Hören» (2011, MaerzMusik, Berlin), «Comic Film Musik» (2016, Klangspuren, Schwaz). 2000–2014 Delegierte Semaine de la critique, Filmfestival Locarno. 2015–2017 Mitorganisation 100-Jahr-Jubiläum Zentralbibliothek Zürich.

**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.

**Lili
Hinstin**

*1977 in Paris, studierte in Paris und Padua Sprach-, Literatur- und Kulturwissenschaften. 2001 gründete sie die auf Dokumentationen spezialisierte Filmproduktionsgesellschaft Les Films du Saut du Tigre. Von Dezember 2018 bis September 2020 war sie künstlerische Leiterin des Locarno Film Festivals.

Tatjana Hofmann	<p>Studierte Europäische Ethnologie, Slavistik und Germanistik in Berlin und wurde mit einer Arbeit zu urbanen, lokalen und nationalen Raumsemantiken in postsowjetischer ukrainisch- und russischsprachiger Literatur an der Universität Zürich 2012 promoviert. Von 2013 bis 2017 war sie Redaktionsmitglied der komparatistischen Zeitschrift der UZH «Variations». Ihre Habilitationsschrift «Der mediale Blick als Sozialkritik? Die Reiseskizze zu Beginn und nach dem Ende der Sowjetära» untersucht das Verhältnis von Journalismus, Literatur und Reisepraktiken bei der (De-)Konstruktion der Sowjetunion.</p>	Florian Keller	<p>*1976 in Winterthur, Kulturredaktor bei der «WOZ – Die Wochenzeitung», arbeitet seit 1997 als Kulturjournalist. Nach seinem Studium der Anglistik und Germanistik an der Universität Zürich war er wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut Cultural Studies der Zürcher Hochschule der Künste, später Kulturredaktor bei der «Basler Zeitung» (2006) und beim «Tages-Anzeiger» (2006-2014).</p>
Anita Hugi	<p>*1975 in Grenchen, studierte Übersetzungswissenschaften in Zürich und Strassburg mit einem Nachdiplom Kulturkritik und Journalismus. Ab 1999 arbeitete sie als freie Mitarbeiterin für verschiedene Schweizer Medien. Seit 2019 ist sie Direktorin der Solothurner Filmtage.</p>	Jonathan Lemieux	<p>Lemieux ist ein multidisziplinärer Künstler aus Quebec, der ursprünglich aus Montreal stammt. Seine Videos werden von Vidéographe (Montreal) und Vtape (Toronto) vertrieben und wurden auf verschiedenen Festivals in der ganzen Welt gezeigt.</p>
Thomas Hunziker	<p>*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.</p>	Mattia Lento	<p>*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.</p>
Simon Jaquemet	<p>*1978 bei Basel, ist ein Schweizer Filmregisseur, Drehbuchautor und Kameramann. Internationale Aufmerksamkeit erlangte er insbesondere durch seinen Debütfilm Chrieg (CH 2014), der 2015 den Max-Ophüls-Preis gewann und fünf Nominierungen beim Schweizer Filmpreis erhielt.</p>	Felix Lieb	<p>Studium der Geschichte und Politikwissenschaft an der Ludwig-Maximilians-Universität München. 2016–2020: Promotion in Neuerer und Neuester Geschichte, Thema: «Arbeit durch Umwelt? Sozialdemokratie und Ökologie 1969–1998». Lieb ist wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Zeitgeschichte München – Berlin.</p>
Christian Jungen	<p>*1973 in Winterthur, studierte Italienische Sprach- und Literaturwissenschaft, Geschichte und Filmwissenschaft an der Universität Zürich. Langjähriger Filmredaktor der NZZ am Sonntag und Redaktionsleiter der Filmzeitschrift FRAME. Seit 2020 ist er künstlerischer Leiter des Zurich Film Festival.</p>	Nuria Massó	<p>*1992, hat an der Universität Zürich Empirische Kulturwissenschaft und Filmwissenschaft studiert. Arbeitet derzeit beim Game-Entwickler Blindflug Studios im Bereich Marketing & Kommunikation. Seit 2020 Mitglied der CINEMA-Redaktion.</p>

Simon Meier	*1986 in Zürich, Studium der Ethnologie, Filmwissenschaft und Kunstgeschichte 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	Lukas Strebel	*1951, Fotografenausbildung in Zürich. Lehrer für Fotografie an der Bath Academy of Art, England. Ausstellungen, Publikationen, Stipendienaufenthalte in Kanada und USA, Kunststipendien- und Preise etc. Seit 1980 weltweit als Kameramann im Bereich Spielfilm, Fernsehfilm und Werbung tätig. Seit 1997 in London ansässig.
Jean Perret	*1952 in Paris geboren, erlangte ein Lizentiat in französischer Literatur und Geschichte der Neuzeit und widmete seine Abschlussarbeit dem Schweizer Dokumentarfilm in den Dreissigerjahren. Er arbeitete als Filmjournalist für verschiedene Zeitschriften und Tageszeitungen sowie für das Radio der französischen Schweiz. Perret rief die Semaine de la critique in Locarno ins Leben und leitete sie zwischen 1990 und 1994, um dann 1995 die Leitung des internationalen Dokumentarfilmfestivals in Nyon zu übernehmen, das er unter dem Namen Visions du Réel weiterführte. 2010 wurde er für die Leitung der Abteilung Film – die nunmehr den Titel cinéma du réel trägt – der Haute école d'art et de design (HEAD) in Genf berufen.	Andreas Talanow	*1984, Masterstudium der Kulturanalyse und Filmwissenschaft an der Universität Zürich, berufliche Stationen in akademischer Stabsarbeit, im Medien- und Kulturschaffen; lebt und arbeitet in Zürich.
Doris Senn	*1957, Studium der Romanistik, der Europäischen Volksliteratur und der Filmwissenschaft, freie Filmjournalistin seit 1989, Mitglied der CINEMA-Redaktion 1993–2003, Co-Programmation und -Leitung des Filmfestivals Pink Apple 2001–2020, Mitglied der Filmkommission der Stadt Zürich 2011–2018. Lebt in Zürich.	Heinrich Weingartner	*1989, Master of Arts in Philosophie und Filmwissenschaften. Lebt und arbeitet als freier Journalist in Luzern.
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 u.a. Redaktorin (Film/Theater/Literatur) bei der NZZ. Mitglied Auswahlkommission FIFF 2010–12, Internat. Jury Fantoche 2013, mehrere Jahre VS-Mitglied der Filmjournalisten, Mitglied Schweizer Filmakademie. Freie Schriftstellerin und Leiterin (seit 2013) des Aargauer Literaturhauses. CINEMA-Redaktorin 2010–2017, heute Mitglied des CINEMA-Vorstands. www.seismograf.ch .	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. Arbeitet als Geschäftsführerin von Pro Short – Verband Kurzfilm Schweiz, Kuratorin der Kurzfilmtage Winterthur und Redaktionsmitglied des Schweizer Filmjahrbuchs CINEMA.

CINEMA #66

Unabhängige Schweizer
Filmzeitschrift 66. Jahrgang

Herausgeberschaft und Redaktion

Benjamin Eugster, David Grob, Nuria Masso, Simon Meier, Valentina Zinng

Strategischer Vorstand:

Michel Bodmer, Bettina Spoerri, Nathalie Jancso

Redaktion Sélection Cinema:

Simon Meier

Korrektorat:

Die Orthografen GmbH

Gestaltungskonzept:

Xenia Jöri, Eduard Helmann

Umschlagfoto:

Filmstill aus Chrieg von Simon Jaquemet (CH 2014), Copyright © 2014 by
Hugofilm/Lorenz Merz

Bildquellen:

Festival du film et forum international sur les droits humains (FIFDH),
Visions du Réel, Locarno Filmfestival, RECK Filmproduktion, Xenix Filmdistri-
bution, Frenetic Films, Emma Charles, CINEDOKKE Film production, Jeridoo
Universe, T&C Film, Ascot Elite Entertainment Group, Rialto Film, Florian
Froschmayer, Ascot Elite, Outside the Box, Filmcoopi Zürich, Look Now!,
Mythenfilm, Rose for you film, 2:1 Film, Cinémathèque suisse

Bildredaktion:

Simon Meier

Layout, Satz:

Xenia Jöri, Eduard Helmann

Schriften:

Benton Sans Wide, Benton Sans Book

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:



Schweizerische Eidgenossenschaft
Confédération suisse
Confederazione Svizzera
Confederaziun svizra

Eidgenössisches Departement des Innern EDI
Bundesamt für Kultur BAK

– Seminar für Filmwissenschaft der Universität Zürich

© 2021 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 978-3-7410-0466-7

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 – Filmmachen 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
- CINEMA #65 Skandal