CINEMA #62
PROBLEMZONE

CINEMA #62

PROBLEMZONE

SCHÜREN

6 Editorial

PROBLEMZONE

10 THORSTEN SINGER
Ex Machina – Die Problemzone als filmischer Laborraum

25 *Am Hang*, Rachel Schlegel

26 JUDITH WIEMERS
«Flotte Lieder» – (Afro-)Amerikanische Idiomatik in deutschen Musikfilmen

38 *James Bond 007 – Goldeneye*, Barbara Grundmann-Roth

39 KONSTANTINOS TZOUFLAS
Filmmaking in Economic ‹Trouble Zones› – The *New Argentine Cinema* and the *Greek New Wave*

50 *Vergine giurata*, Tanja Maria Koller

51 RASMUS GREINER
Als Chaplin nicht mehr schweigen konnte – Filmton und Politik in *The Great Dictator*

64 JULIA KUSTER
Serie Nr. 3

74 DANA GRIGORCEA
Die Frau des Zwergs

79 *Goliath*, Madleina von Reding

80 CHARLOTTE TRIPPOLT
Der Neue Jugoslawische Film – Künstlerische Freiheit, Sozialismus und Zensur

92 *Das Missen Massaker*, Nicole Zingg

93 VERA SCHAMAL
Animation und Kartografie – Zur Vermessung einer Problemzone

108 HANS J. WULFF
Dramatische Reflexion der öffentlichen Ordnung – Bemerkungen zu *The Lady in the Van*

CH-FENSTER

120 MATTIA LENTO
Im Bauch des Bergs – Der Gotthardtunnel im Film

134 ROWENA RATHS
Ausserhalb der Geschlechter. Interview mit Babette Bürgi

FILMBRIEF

146 RAHEL GRUNDER
Sechs Jahre zwischen Traum, Ernüchterung und dem unerhörten Gefühl der Zufriedenheit

SÉLECTION CINEMA

159 Schweizer Filmschaffen 2015/2016

ANHANG

196 Mitwirkende dieser Ausgabe

200 Impressum

201 CINEMA-Jahrgänge – Übersicht

Editorial

«Was deine Problemzonen über deinen Lebensstil verraten», wollen Frauenmagazine wissen. Andere versprechen wiederum Heilung in Form von massgeschneiderten «Work-outs für jede Problemzone». Das CINEMA-Jahrbuch möchte Ihnen, liebe Leserschaft, dieses Jahr hingegen nahelegen, die Problemzone einmal weniger oberflächlich, in einem anderen Bereich – im filmischen – zu denken.

Problemzonen tun sich im Kino des Öfteren auf. Sie dienen als Motivation und Antrieb gesamter Handlungen, etwa in Filmen, die sich den Konflikten in einer geografischen oder soziokulturellen Umgebung widmen, oder in solchen, die problematischen Konstellationen zwischenmenschlicher Beziehungen auf den Grund gehen. «Wer sich aus der eigenen Wohnung, die dem Öffentlichen nicht angehört, entfernt, tritt in eine eigene Welt der Regeln und Ziemlichkeiten, des Zulässigen und des Verbotenen ein», meint Hans Jürgen Wulff in seinem Beitrag zu *The Lady in the Van* (Nicholas Hytner, UK 2016) und umschreibt damit die problembehaftete Grundkonstellation beinahe aller Begegnungen im öffentlichen Raum. Ökonomische Problemzonen deckt der Essay von Konstantinos Tzouflas auf, wenn er aktuelle Bewegungen im argentinischen bzw. griechischen Kino vor dem Hintergrund von Wirtschaftskrisen beschreibt. Zwei andere Texte verorten widersprüchliches oder mythisches Material in der filmischen Abbildung geografischer Zonen. Über die Problematik des Kartografierens und filmischen Animierens solcher Karten lesen Sie in Vera Schamals Essay. Mattia Lento fasst in der Rubrik «CH-Fenster» den Bau des ersten Gotthard-Eisenbahntunnels als Variante einer «chirurgischen Operation», von der aus er verschiedenen Narrativen auf den Grund geht.

Unsere Autoren werfen auch einen Blick zurück auf problematische Momente der Filmgeschichte. Medial-historischen Konstellationen geht Rasmus Greiner in seinem Text zu Chaplins *The Great Dictator* (US 1940) nach, in dem er aufzeigt, wie sich der Stummfilmstar aus einer politischen Notwendigkeit heraus dem ihm eigentlich suspekten Tonfilm zuwendet. Einem ähnlichen historischen Umfeld widmet sich Judith Wiemers in ihrer Beschreibung der problematischen Verwendung von Jazz und amerikanischem Tanz im nationalsozialistischen Film. Charlotte Trippolt verortet in einer ganz anderen, aber politisch ebenfalls brisanten Zeit das Filmemachen als Teil einer sozialpolitischen Problemzone, wenn sie in ihrem Essay der Frage nachgeht, was am Neuen Jugoslawischen Film so problematisch war – weshalb «die im Ausland stets gepriesene künstlerische Freiheit im sozialistischen Staat plötzlich nichts mehr galt».

In ihrem Filmbrief aus «Tinseltown» verrät uns Rahel Grunder wiederum, dass die praktische Arbeit an Serien wie *Mad Men* (Matthew Weiner, US 2007–2015) wohl glamouröser klingt, als sie in Wirklichkeit ist. Den Körper als performative Problemzone jenseits von Genderbinaritäten thematisiert Filmemacherin Babette Bürgi im Interview über ihren ethnografischen Film *Weder Noch mit Bart* (CH 2014): «In der Schweiz war es schwierig, mehrere Menschen […] zu finden, die offen ausserhalb der Geschlechtsbinarität leben und ihre eigene Geschlechtsidentität im täglichen Leben äussern», sagt sie im Gespräch mit Rowena Raths und verweist damit auf nochmals anders gelagerte Problemzonen bei der praktischen Arbeit am Film. Auf mögliche Schwierigkeiten, die sich bei der Produktion eines Films ergeben, geht auch der Essay von Thorsten Singer ein, der einen detaillierten Einblick in den «filmischen Laborraum» als problematische Zone und in die Entstehungsgeschichte des Films *Ex Machina* (Alex Garland, UK 2015) gewährt. Der literarische Beitrag der schweizerisch-rumänischen Schriftstellerin Dana Grigorcea und die Texte der Rubrik «Momentaufnahme», die diesmal Schweizer Maskenbildnerinnen geschrieben haben, erzählen fiktional, kritisch oder auch tagebuchartig von Berufsalltag, Schweizer Filmlandschaft und Gesellschaft. Unsere Filmkritiken in der Rubrik «Sélection Cinema» schliesslich bieten wie immer einen repräsentativen Querschnitt durch das aktuelle Schweizer Filmschaffen.

Es ist der gestalterische Beitrag unseres Buches, der eindringliche Bildessay Julia Kusters, der uns wieder zurückführt zu unseren eigenen, körperlichen Problemzonen – und zum Anfang dieses Editorials. Mit einem Bauchnabel in Grossaufnahme oder einem aufgerissenen Schlund skizziert, zoniert und verfremdet die Künstlerin unseren menschlichen Körper. Wo Sie in diesen körperlichen Regionen genau Problematisches und Faszinierendes ausmachen, wollen wir Ihnen, liebe Leser/-innen, nun selbst überlassen.

Für die Redaktion
SELINA HANGARTNER

PROBLEMZONE

THORSTEN SINGER
EX MACHINA — DIE PROBLEMZONE ALS FILMISCHER LABORRAUM

Einen Film zu realisieren bedeutet mitunter, durch das Zusammenwirken künstlerischer, technisch-handwerklicher und ökonomischer Anstrengungen künstliche Welten zu erzeugen. Dabei lassen sich zumeist effizient organisierte, teils zeitversetzte und teils parallele Kollaborationen zwischen verschiedenen Abteilungen beobachten, die bei genauer Betrachtung Arbeitsprozessen in experimentell-wissenschaftlichen Laboratorien nicht unähnlich sind. Um dies zu veranschaulichen, soll die Erschaffung der Filmfigur Ava aus Alex Garlands Science-Fiction-Film *Ex Machina* (Alex Garland, UK 2015) als Äquivalent zur laboratorischen Arbeit betrachtet werden. So werden wir sehen, inwiefern sich im Kontext einer Filmproduktion von einer Problemzone sprechen lässt, die sich in einem experimentellen Rahmen zwischen Körper, topografischen Orten und topologischen Räumen aufspannt. Dabei ist der Begriff ‹Problemzone› keineswegs willkürlich gewählt; zumeist wird er in unserer unmittelbaren Lebenswirklichkeit verwendet, um solche Regionen des menschlichen Körpers zu thematisieren, die sich nur schwer einer Idealvorstellung angleichen lassen – häufig nur mithilfe spezieller Verschönerungsstrategien. Die damit implizierte Diskrepanz zwischen dem Sosein des Körpers und einem Ideal tritt ausserdem zutage, wenn wir den Begriff in seine Morpheme ‹Problem› und ‹Zone› zerlegen. Ersteres – verstanden als noch ungelöste Aufgabe, Fragestellung oder Schwierigkeit – bezeichnet etwas, das aus der Reflexion über bestimmte Zusammenhänge hervorgegangen und somit gewissermassen ein mentales Konstrukt ist. Die Zone hingegen wird vornehmlich für geografische und daher materiell verfasste Räume beansprucht. Somit lässt sich generalisieren, dass eine Problemzone stets auch räumlich konnotiert ist und Körperregionen, geografische sowie abstrakte Räume abdecken kann, wodurch sie potenziell zwei unterschiedliche Raumkonzepte in sich vereint: Nach Aristoteles entspricht der Begriff ‹topos› einem statischen und begrenzten Ort, der ein Teilbereich eines grösseren Raums ist und an dem ein Körper Raum beansprucht. Diesem Konzept ist Platons ‹chôra› entgegenzustellen, worunter ein flexibler Raum verstanden sein will, der sich beispielsweise durch Bewegungen und Relationen ständig neu konstituiert.[1] So ist das aristotelische Konzept eines mittels Koordinaten erfassbaren Raums der Topografie zuzuordnen, während Platons ‹chôra› einem topologischen Verständnis entspricht, nach dem ein Raum als etwas Verwandelbares auch in abstrakte Gefilde vorstossen kann.[2] Die Problemzone vermag also nicht nur topografische wie auch topologische Räume zu adressieren, vielmehr impliziert sie grundsätzlich ein Wechselspiel zwischen beiden Raumkategorien, indem sie materielle Regionen und Denkräume miteinander verknüpft. Genau in diesem Sinne erweisen sich die Räume filmischer und laboratorischer Arbeit als Problemzonen, die sich auf einer strukturellen Ebene überlagern.

Experimentalsysteme als Problemzonen

Begreifen wir das Filmstudio, wie es der Medienwissenschaftler Lorenz Engell ausdrückt, als eine Anordnung, «die dem Labor vergleichbar ist, in der Menschen und technische Dinge, aber auch Erwartungen, Überlegungen und Gewohnheiten zusammenwirken»[3], dann erscheint es plausibel, filmische Arbeitsprozesse aus einer wissenschaftstheoretischen Perspektive zu betrachten. Zumal Engell bereits implizit auf das wissenschaftliche Experiment verweist, indem er mitunter von technischen Dingen spricht. Diese liefern in Form von Instrumenten zur Messung und Aufzeichnung, von technischen Apparaturen sowie standardisierten Modellen die Rahmenbedingungen für ein Experiment als materielle und stabile Umgebung für die Wissenserzeugung.[4] Zusammen mit den epistemischen Dingen bilden sie jene beiden Komponenten, aus welchen sich nach dem Wissenschaftshistoriker Hans-Jörg Rheinberger ein Experimentalsystem konstituiert. Unter Letzterem ist eine Funktionseinheit zu verstehen,[5] die – gebunden an lokale Reproduktionsbedingungen – Wissen hervorbringen soll, welches über theoretische Vorgaben hinausgeht.[6] Experimentalsysteme sind «[a]ls die kleinsten vollständigen Arbeitseinheiten der Forschung […] so eingerichtet, daß sie noch unbekannte Antworten auf Fragen geben, die der Experimentator ebenfalls noch gar nicht klar zu stellen in der Lage ist».[7] Wichtig ist zudem, dass ein Experimentalsystem die heterogene räumliche Beschaffenheit der laboratorischen Problemzone quasi impliziert, was vor allem am Verhältnis zwischen epistemischen und technischen Dingen offenbar wird.

Epistemische Dinge sind nach Rheinberger jene «Dinge, denen die Anstrengung des Wissens gilt – nicht unbedingt Objekte im engeren Sinn, es können auch Strukturen, Reaktionen, Funktionen sein. Als epistemische präsentieren sich diese Dinge in einer für sie charakteristischen, irreduziblen Verschwommenheit und Vagheit».[8] Dabei erscheint interessant, dass Rheinberger von einem Forschungsobjekt spricht, dessen epistemische Qualitäten sich erst vermöge einer gewissen, ihm immanenten Vagheit entfalten. Damit ist gemeint, dass ein epistemisches Ding eben genau das verkörpert, was noch nicht gewusst wird, weshalb es auch nicht vorhersagbar ist.[9] Es lässt sich in etwa mit der Landkarte eines kaum erkundeten Gebiets vergleichen, auf der nur wenige Orte in Form schlichter Punkte eingezeichnet sind. Erst durch die physische Begehung des betreffenden Raums können die Umrisse und Strukturen der Orte spezifiziert und exakte Wege und Landschaftsbeschreibungen ergänzt werden. Hierbei zeigt sich mithin ein Wechselspiel zwischen einer tatsächlichen geografischen Zone und der Repräsentation derselben in Form der Karte, was sich hinsichtlich einer Beziehung zwischen konzeptionellen und materiellen Räumen auch im Experimentalsystem feststellen lässt. Denn ähnlich wie die lückenhafte Karte verfügt auch das epistemische Ding über eine Vielzahl von Leerstellen, die es vermittels technischer Dinge zu füllen gilt. Das heisst, dass durch bestimmte Apparaturen und experimentelle Prozesse materielle Spuren erzeugt werden, die Spurengefüge bilden, sich immer mehr verdichten und das epistemische Ding zusehends konturieren.[10] Die Problemstellungen, die das zunächst schemenhafte Wissensobjekt aufwirft, wollen durch mentale und physische Arbeit gelöst werden, wodurch sich der Laborraum als eine topologisch-topografische Zone zwischen Denkräumen und materiellen Räumen entfaltet.

Ava – das epistemische Ding

Wenn wir einen Film als Experimentalsystem betrachten, lassen sich über alle Produktionsphasen hinweg Parallelen zu experimentellen Prozessen in einem Laborraum ziehen. Hier werden wir uns mit der Erschaffung der Filmfigur Ava (A) auf ein Element innerhalb des Films konzentrieren, also sozusagen auf ein kleineres Experimentalsystem innerhalb eines grösseren Experimentalsystems. Dabei werden wir sehen, wie aus einer eher konzeptionellen Vorstellung durch das Ineinandergreifen verschiedener Verfahren eine glaubhafte Filmfigur entsteht, die sich aus dem Körper der Darstellerin Alicia Vikander und CGI (*computer-generated imagery*) zusammensetzt.

Im Film Ex Machina ist Ava (Alicia Vikander) ein weiblicher Androide, der von Nathan (Oscar Isaac) unter strengster Geheimhaltung entwickelt

Produkt eines experimentellen Schaffensprozesses: der weibliche Androide Ava, *Ex Machina*

wurde. Dabei hat der Wissenschaftler die künstliche Intelligenz mit den Daten der Internet-Suchmaschine seiner eigenen marktführenden Firma *Bluebook* gespeist. Caleb (Domhnall Gleeson), der als Programmierer in Nathans Unternehmen arbeitet, wird vermeintlich als Gewinner eines Wettbewerbs dafür ausgewählt, Nathans neue Entwicklung im Gebiet der künstlichen Intelligenz zu testen. Dazu muss er eine Woche lang im abgeschotteten Anwesen des Wissenschaftlers wohnen, das sich isoliert von der Aussenwelt in einem Naturreservat befindet. Caleb soll mit Ava in mehreren Sitzungen den Turing-Test durchführen, also überprüfen, inwiefern ein Dialog mit der Maschine möglich ist, um den Grad ihrer künstlichen Intelligenz zu bewerten. Dabei entwickelt der Tester eine zunehmende Faszination für sein Testobjekt, dessen elektromechanisches Endoskelett an Armen, Beinen, Hals und Taille aufgrund transparenter Haut sichtbar ist, dessen Körperumrisse aber denen einer attraktiven jungen Frau gleichen. Vor allem aber hat Ava ein täuschend echtes Gesicht, das dazu imstande ist, glaubhaft die menschliche Mimik zu imitieren. Da Nathan plant, Ava nach dem Testlauf zu demontieren und ihr Bewusstsein zu löschen, verhilft Caleb ihr zur Flucht. Letzterer muss jedoch feststellen, dass er es selbst war, der für Nathan als Testperson fungieren sollte, und dass Avas Sehnsucht, aus dem Labor fliehen zu können, erst durch Konditionierung und Manipulation erzeugt wurde, um wiederum beobachten zu können, inwiefern Caleb als Mensch durch eine künstliche Intelligenz manipulierbar ist.

Aus der Filmhandlung lassen sich die grundlegendsten Parameter herausfiltern, die sich zu einem Grundgerüst der Erzählung fügen, das dem Drehbuch wie auch dem fertigen Film inhärent ist. Als epistemisches Ding des übergeordneten Experimentalsystems *Ex Machina* wird diese Struktur zunächst

durch den Drehbuchtext und durch die darauffolgenden Phasen der Produktion durch weitere Spuren ergänzt, konfiguriert, modifiziert und letztlich vervollständigt. Aus den fundamentalen Prämissen der Erzählung lassen sich aber auch solche Parameter ableiten, die für das untergeordnete Ava-Experimentalsystem konstitutiv sind: Damit die Maschine Caleb manipulieren kann, braucht sie Körperelemente, die zur Interaktion mit der Umwelt und insbesondere mit Menschen notwendig sind. Deshalb verfügt sie über Hände und Füsse mit täuschend echt wirkender Haut und vor allem über ein menschliches Gesicht, das dazu imstande ist, authentische mimische und gestische Signale zu geben.[11]

Zudem hebt Production Designer Mark Digby hervor, dass die Dualität von Natürlichkeit und Künstlichkeit generell als Kernthema des Films betrachtet werden müsse.[12] Dies beschreibt er wie folgt:

> *We wanted her not to be overtly hard, shiny or animatronicly, mechanically skeletal, but a bit more fluid and synthetically organic. Her robot skin needed to allow the overlay of a human-like skin and have that softness, hence its grid topography and flexible texture.*[13]

Neben dieser Kombination von ausdrücklich künstlichen mit sanften und organischen Elementen sollte Ava gleichermassen über eine plausible Mechanik wie auch über ein gewisses Mass weiblicher Schönheit verfügen.[14] Die hier inbegriffenen Dichotomien, wie etwa hart und weich, künstlich und organisch, zweckorientiert und formorientiert und so fort, beruhen letztlich auf der zentralen Dualität zwischen Künstlichkeit und Natürlichkeit. Das epistemische Ding kommt also einer zunächst eher abstrakten Denkfigur gleich, die nicht im materiellen Raum verankert ist, sondern sich vielmehr aus konzeptionellen Parametern zusammensetzt. Dadurch wird ein skeletales Muster konturiert, dessen Leerstellen im Sinne mannigfaltiger Variablen einen grossen Spielraum für die Rheinberger'sche Vagheit lassen und das nötige Potenzial schaffen, aus dem *das Neue* entstehen kann. Ein Potenzial, das ganz dezidiert maximiert werden sollte, indem allen beteiligten Designern aufgetragen wurde, sich vor bereits existierende Roboter-Designs abzuschirmen, um eine mögliche Beeinflussung zu verhindern.[15]

Vermittels der Konzeptzeichnungen des britischen Comickünstlers Mark ‹Jock› Simpson wurde das konzeptionell Verfasste durch eine Kombination aus händischen Tuschezeichnungen und digitaler Malerei via *Photoshop*[16] erstmals auf Papier und Bildschirm visualisiert bzw. in zweidimensionale Darstellungsräume übertragen, was wir als die Erzeugung erster visueller Spuren begreifen können. Die digitale Beschaffenheit der Konzeptarbeiten ermöglichte, den Figurenentwurf nach Garlands Wünschen und Einwänden zu modifizieren. So galt es beispielsweise, verschiedene Farbgebungen der artifiziellen Körperregionen Avas nach dem Trial-and-error-Prinzip auszutesten. Dabei wurden alle Varianten verworfen, die Assoziationen mit bereits Dagewesenem hervorrufen konnten. Beispielsweise musste ein goldener Anstrich ausscheiden, da der so gefärbte Gynoide sofort an die Figur C-3PO aus den *Star Wars*-Filmen[17] erinnerte; und auch eine Weissfärbung wurde abgelehnt, da sie Erinnerungen an das Musikvideo des Björk-Songs *All is Full of Love* (Chris Cunninghams, UK 1999) weckte, in dem die Sängerin als Gynoide mit weisser Aussenhülle auftritt.[18]

Nachdem sich Simpson und Garland endlich auf ein Design geeinigt hatten, konnten Letzterer und die Produzenten von DNA Film auf der Basis der Konzeptzeichnungen weitere Akteure am Arbeitsprozess beteiligen. Für den VFX-Leiter Andrew Whitehurst und sein Team von der Firma Double Negative galt es nun, das Design filmisch zu *realisieren*, wobei es zunächst einmal nach den Möglichkeiten des Budgets *realisierbar* gemacht werden musste – das heisst, es waren weitere Modifikationen notwendig.[19] So wurde die Entscheidung getroffen, zur Komplexitätsreduktion Schulterblätter und -gelenke in den undurchsichtigen Bereich des Torsos zu integrieren.[20]

Was die durch die transparente ‹Haut› des Gynoiden sichtbaren Knochen und Gelenke an Armen und Beinen anbelangt, musste Simpsons Design weiter spezifiziert werden, um das visuell Darzustellende auch auf einer materiell-technischen Ebene plausibel zu machen, ohne aber auf bereits existierende Androidendesigns zurückzugreifen. Deshalb veranlasste Whitehurst, als Inspirationsquellen verfahrenstechnisch erstellte Skulpturen und insbesondere für die Entwicklung des Gynoidenskeletts neben der menschlichen Anatomie technische Entwicklungen wie Formel-1-Radaufhängungen, hochtechnisierte Fahrräder und Leichtflugzeugzellen heranzuziehen. In diesem Sinne wurde zunächst ein Arm des Skeletts ausgehend von menschlichen Knochen als digitales 3-D-Modell erstellt, immer weiter vereinfacht und nach mechanischen Gesichtspunkten modifiziert, um anschliessend Muskeln und Verkabelungen hinzuzufügen. So entstand allmählich ein vollständiges Skelett, dessen Segmente via 3-D-Drucker auch materiell erzeugt wurden, wodurch ihre Kompatibilität und die Plausibilität der Gesamtkonstruktion im physischen Raum überprüft werden konnten. Das auf diese Weise hergestellte lebensgrosse Skelett Avas fungierte schliesslich als Vorbild für die 3-D-Modellierung.[21]

Betrachten wir Ava als das epistemische Ding, auf das sich diese experimentellen Aktivitäten konzentrieren, dann offenbart sich hierbei ein laboratorischer Raum, der sich zwischen Recherche – etwa hinsichtlich technischer und anatomischer Details –, der Arbeit von menschlichen Akteuren wie Garland, Simpson und Whitehurst im materiellen Raum und den digitalen Erzeugnissen im virtuellen Raum aufspannt. Mit dem 3-D-Druck von Knochen und Organen zeigt sich überdies auch eine Wechselwirkung zwischen materiellem und virtuellem Raum. Allerdings tritt diese Beziehung zwischen Dinglichkeit und

Substanzlosigkeit bereits zu einem früheren Zeitpunkt zutage, musste doch garantiert werden, dass die computergenerierten Körperelemente mit den entsprechenden Bereichen am Körper Vikanders in den Kameraaufnahmen übereinstimmten. Deshalb wurde ihr Körper noch während der Präproduktionsphase mithilfe des Computerprogramms *Photo Booth* abgetastet, sodass ein äquivalentes digitales Modell Vikanders erstellt werden konnte. Sobald das Kostüm, ein grauer, eng anliegender Ganzkörperanzug mit wabenartiger Oberflächenstruktur, fertiggestellt und einsatzbereit war, wurde der Vorgang kostümiert wiederholt und das 3-D-Modell entsprechend angepasst.[22] Der materielle Körper Vikanders wurde also in eine immaterielle Repräsentation im abstrakten, physisch weder berühr- noch begehbaren Darstellungsraum transformiert. Ähnlich wie bei wissenschaftlichen Experimenten ein Objekt von seiner natürlichen Umgebung entkoppelt und isoliert als Repräsentation den experimentellen Aktivitäten anheimfällt,[23] wurde auch hier der natürliche Körper der Akteurin als künstliches Abbild zu einer isolierten Spur, die innerhalb eines virtuellen und visuell ansichtigen Bearbeitungsraums mit anderen artifiziell erzeugten Spuren in Form der computergenerierten Körperstellen kombiniert werden konnte.

Es zeigt sich hierbei, wie das epistemische Ding immer weiter konturiert wird und vom virtuellen Gedankenraum zusehends in den sichtbaren und mithin materiellen Raum vordringt. Ähnliches lässt sich auch im wissenschaftlichen Labor beobachten, wenn zum Beispiel molekularbiologische Zellen oder die im Teilchenbeschleuniger durch Kollision erzeugten Partikel nur durch Detektoren in Form von Repräsentationen sichtbar gemacht werden können. Dabei überlappen sich ständig neue solcher Spuren, wodurch das epistemische Ding immer deutlicher hervortreten kann.[24] So wird im Labor eine Art Darstellungsraum erzeugt und «durch die technischen und instrumentellen Besonderheiten des jeweiligen Systems erschlossen und zugleich begrenzt».[25] Mitunter bedeutet dies, dass Avas Entstehung nur unter Einsatz technischer Dinge möglich war, sei es durch Simpsons Tuschemarker, Computerprogramme, 3-D-Drucker oder auch ganze Funktionseinheiten aus Designer, *Photo Booth* und Schauspielerin.

Kamera und Beleuchtung als technische Dinge

Was technische Dinge im filmischen Laborraum anbelangt, so darf die wesentliche Rolle der Bewegtbildaufnahme nicht vernachlässigt werden. Dabei kommt unweigerlich eine Ähnlichkeit zu den Detektoren in wissenschaftlichen Laborräumen zum Vorschein, die generell «das Vorhandensein eines Phänomens anzeigen, ohne notwendigerweise den Wert einer zugeordneten Größe zu liefern (DIN)».[26] In diesem Sinne erweisen sich Mikroskope, verstanden als Detektoren aus der Molekularbiologie,[27] als fruchtbare Beispiele, da sie aufgrund ihrer Objektive der Kamera gewissermassen anverwandt sind. Und die Wissenschaftssoziologin Karin Knorr Cetina spricht hinsichtlich eines Detektors der Hochenergiephysik gar von einem «ultimative[n] Wahrnehmungsinstrument».[28] Insofern also die Kamera als Wahrnehmungsinstrument die im Filmraum konstituierten Zeichengefüge erst als solche sichtbar machen kann, erscheint es naheliegend, den Verbund aus Kamera und Mensch als eine Art Detektoreinheit zu begreifen.[29]

Kameramann Rob Hardy musste vor den Dreharbeiten seine technische Ausrüstung festlegen, wofür Auswahlverfahren erforderlich waren, die abermals an die Detektoren der Hochenergiephysik erinnern, welche experimentell konstruiert, gebaut und durch intensive Testverfahren kalibriert werden.[30] In diesem Sinne legte er zunächst fest, mit *Cooke Xtal Express Anamorphotic*-Objektiven zu arbeiten. Diese werden allesamt in Handarbeit gefertigt, was bedeutet, dass jedes Set individuell ist. Aus diesem Grund wurden alle über Panavision in London verfügbaren Sets besorgt, aus denen jene Objektive entnommen wurden, die über die gewünschten graduellen Eigenheiten verfügten, um schliesslich ein absolut individuelles Set zusammenzustellen. Anschliessend folgten Testaufnahmen mit verschiedenen Kameramodellen, wofür die Kompatibilität mit den *Cooke Xtal*-Objektiven ein wichtiges Kriterium darstellte. Dabei konnten sich das Modell *Sony F65* als Primärkamera und die leichtere *Sony F55* für additive handgeführte Aufnahmen durchsetzen.[31]

Damit die Kamera ihre Funktion aber auch erfüllen kann, muss der von ihr wahrzunehmende Raum bereits im Stadium des vorfilmischen Architekturraums eine wichtige Bedingung erfüllen: Er muss ausreichend beleuchtet sein, damit ihn die Kamera überhaupt wahrnehmen kann. Kamera und Scheinwerfer bilden also eine Funktionseinheit, die sich über den Architekturraum hinweg ausdehnt, ihn infiltriert und Filmbilder hervorbringt. Dabei zeigt sich, dass insbesondere die Beleuchtung wiederum Spuren in den Bildern hinterlässt und/oder mit anderen Zeichen praktisch verschmilzt. Denn um die gewünschten Lichtverhältnisse zu schaffen, wurden nicht einfach Scheinwerfer auf Stative oder an Deckenaufhängungen montiert, sondern vielmehr in die Studiosets *integriert*. Hardy bestand darauf, dass die Studiokonstruktionen mit Decken versehen wurden und beauftragte seinen Oberbeleuchter Lee Walters damit, die Räume der Studiosets mit insgesamt 15.000 40-Watt-Glühbirnen zu versehen, um eine weichere Lichtstimmung zu erzeugen. Alle Lampen konnten mit einem Lichtmischpult gedimmt und gesteuert werden, wodurch eine individuelle Konfiguration von Farbtemperatur, Lichtrichtung und -stärke erreicht und für jede Einstellung individuelle

Stimmungen erzeugt werden konnten.[32] Das Beleuchtungskonzept hatte zudem den Vorteil, dass der Aktionsraum während der Dreharbeiten nicht durch Stative und dergleichen eingegrenzt und sowohl für die Schauspieler als auch für den Kameramann ermöglicht wurde, sich frei in einem 360°-Spektrum zu bewegen.[33] Es zeigt sich hierbei aber auch, wie eine bestimmte Anordnung technischer Dinge im Laborraum weitere Problemzonen erzeugen kann: Denn die Glühbirnen wurden extrem heiss. Die daraus resultierende Erhitzung der Studiosets wurde noch durch die für Grossbritannien ungewöhnlich warmen Aussentemperaturen verstärkt, was mitunter deshalb bedenklich war, da Vikander stets den grauen Wabenanzug (B) tragen musste, der fast ihren ganzen Körper umhüllte.[34] Um der Hitze, vor allem in den engeren Raumbereichen, entgegenwirken zu können, musste ein Belüftungssystem aus Lüftungsschächten und Ventilatoren geplant und eingebaut werden.[35]

Alicia Vikander als Ava in einer noch unbearbeiteten Aufnahme, in der der Wabenanzug gut erkennbar ist, *Ex Machina*. © 2015 Universal Studios

Ferner zeigt sich die Beleuchtung zum einen als integraler Bestandteil des Filmsets im Sinne eines extradiegetischen Arbeitsraums als auch des zu erzeugenden intradiegetischen Raums und zum anderen als technisches Ding und dergestalt als Bedingung dafür, dass die Zeichenträger *wahrgenommen* werden können und die Kamera *wahrnehmen* kann. Die Kamera vermag also nur im Verbund mit der Beleuchtung als Detektor zu funktionieren, weshalb beide Elemente zusammen mit der spezifischen räumlichen Anordnung eine Funktionseinheit bilden, die an molekularbiologische Detektoren erinnert. Immerhin ist ein Mikroskop eine Apparatur, die als Detektor fungiert und zugleich wiederum einen Detektor als Bestandteil beinhaltet.[36] Wir haben es also mit einem Detektor innerhalb eines Detektors zu tun, was durchaus prägnant die funktionsbedingte Verschachtelung technischer Dinge in Forschungsprozessen zu repräsentieren vermag und auf die filmische Detektoreinheit übertragbar ist.

Ava zwischen den Zonen technischer Dinge

Doch die Kamera macht Spuren nicht nur ansichtig, sie trägt auch wesentlich zur Erzeugung von Spurengefügen bei, wenn auch nicht allein, sondern im Verbund mit anderen Apparaturen bzw. technischen Dingen: Denn ähnlich wie etwa der technologische Entwicklungsstand von Teilchenbeschleunigern und Detektoren über Erfolg und Misserfolg von Forschungsprojekten der Hochenergiephysik entscheiden kann,[37] besteht auch beim Film eine starke Abhängigkeit zwischen den technischen Kriterien und der Materialisierung von Spuren. Insbesondere am Entstehungsprozess Avas wird deutlich, inwiefern das Zusammenspiel experimenteller Aktivitäten in verschiedenen materiell verfassten wie auch virtuellen Laborräumen ein Spurengefüge erzeugt.

Das virtuell generierte Spurengefüge musste mit Vikanders schauspielerischer Performance an den Drehorten auf angemessene Weise fusioniert werden, um letztgültig *das Neue* in Gestalt der Figur Ava hervorbringen zu können. Hierzu wurde nach jedem relevanten Take eine äquivalente Aufnahme mit identischen Einstellungen angefertigt, die sich stets nur dahingehend von ihrer Referenzaufnahme unterschied, als sie ganz ohne Akteure gedreht wurde. Damit war eine Grundlage geschaffen, die es ermöglichte, ohne *green screen* visuelle Effekte in das Filmbild zu integrieren, was hier anhand einer exemplarischen Sequenz illustriert sei: Nachdem Ava ihren Schöpfer Nathan getötet hat, findet sie in dessen Schlafzimmer fünf Schränke mit Spiegeltüren, die in einer leicht konkaven Reihe angeordnet sind, wobei zwischen ihnen stets ein Wandspiegel angebracht ist. Innerhalb dieser Schränke stösst sie auf ihre fünf Vorgängermodelle, darunter Jade (Gana Bayarsaikhan), deren Körper vollkommen mit Hautprothesen verkleidet ist, die Ava sogleich Stück für Stück entfernen und am eigenen Körper anbringen wird. Konzentrieren wir uns nun auf die kurze Sequenz, in der Ava Jades Schrank öffnet. Dabei ist Ava durch zwei Spiegelungen dreimal nebeneinander in variierenden Ansichten und jeweils bis zur Hüfte zu sehen. Ihr Gesicht, ihre Hand, der Schulter- und Brustbereich sowie ihre Hüfte sind rotoskopisch bearbeitete Spuren der Referenzaufnahme. Der restliche Körper der Schauspielerin wurde hingegen für jede der drei Ansichten vom Raum der Äquivalenzaufnahme überlagert, sodass die computergenerierten Elemente eingearbeitet werden konnten und man somit durch ihre trans-

parente Haut und zwischen Knochen und Muskeln hindurchsehen kann.[38] (C, D) Um die Verschmelzung von Referenz- und Äquivalenzaufnahme sowie von tatsächlichen und künstlich generierten Körperzonen glaubhaft zu machen, war zudem notwendig, die CGI-Bereiche mittels *high-dynamic-range lighting* (HDR-Beleuchtung) gemäss der tatsächlichen Lichtgestaltung digital zu beleuchten. Des Weiteren musste ein 2-D-Team die komplexen Bildverzerrungen (E), die auf die anamorphotischen Objektive zurückgingen, auf die computergenerierten Bildelemente übertragen.[39]

Alicia Vikander als Ava mitsamt Spiegelungen vor und nach der Bearbeitung durch Double Negative, *Ex Machina* © 2015 Universal Studios

Bei genauem Hinsehen sind die Bildverzerrungen der anamorphotischen Objektive zu erkennen, *Ex Machina*.

Als eine der wichtigsten Leistungen bei der Erschaffung Avas kann aber zweifelsohne das spezielle *rig* betrachtet werden, also ein computergeneriertes, dreidimensionales Modell, das die Bewegungen Vikanders exakt wiedergeben konnte, um schliesslich ihre Performance aufrechtzuerhalten.[40] Dabei kreierten Mark Ardington und Fernanda Moreno nicht nur ein Modell, das über ein Skelett und eine netzartige Oberflächenstruktur verfügte, sondern über mehrere Schichten, die es erlaubten, die transparenten Hautoberflächen, Knochen, Muskeln und die mechatronischen, internen Organe jeweils individuell bearbeiten und steuern zu können. Da es insbesondere darum ging, die Bewegungen der Akteurin adäquat auf dieses Modell zu übertragen, und wir es dabei stets mit Bewegungen im Raum in Abhängigkeit von den Kamerabewegungen zu tun haben, können wir erneut von einem wechselseitigen Ineinandertreten von materiellen und virtuellen Körpern, Objekten und Räumen sprechen. Dies wird insbesondere deutlich, wenn das materielle Wabenkostüm Vikanders entsprechend den Anforderungen des VFX-Teams modifiziert werden musste. So wurden bereits frühzeitig die schwarzen Gummibänder an Oberarmen, Handgelenken, Oberschenkeln, Fussgelenken, Hüfte, Brust und Nacken ins Design integriert, um die rotoskopische Bearbeitung im digitalen Arbeitsraum zu erleichtern. Der in der Referenzaufnahme aufgezeichnete Körper Vikanders musste überdies mit Markierungen für das sogenannte *body tracking* versehen werden, um ihre Bewegungen schliesslich auf das virtuelle Modell übertragen zu können, wofür jedoch möglichst kleine und unbewegliche Punkte am Kostüm benötigt wurden. Kostümdesignerin Sammy Sheldon-Differ setzte deshalb kleine Messingstiftschrauben in die schwarzen Gummibänder ein, die fortan

als Fixpunkte für die *Tracking*-Markierungen fungierten.[41] Hierbei zeigt sich, wie Aspekte in einem digitalen Bearbeitungsraum das materielle Kostüm beeinflussten und umgekehrt, wodurch das epistemische Ding Ava durch die wechselseitige Kollaboration zwischen der VFX- und Kostümabteilung weiter konfiguriert wurde.

Problem und Zone: ein Wechselspiel

Wenn Rheinberger «den Prozeß der Verfertigung von Wissenschaft als einen Vorgang [… beschreibt], in dem ständig Repräsentationen erzeugt, verschoben und überlagert werden»[42], was den steten Wechsel der Referenten in den Verkettungen von Darstellungen bedingt, die mit der Produktion epistemischer Dinge einhergehen, dann können wir Ava – als Äquivalent zu einem Forschungsobjekt – anhand des Wechselspiels zwischen vielfachen Rekonfigurationen und Repräsentationen als «Kette von Objekt-Transformationen, die sowohl Dinge als auch Zeichen sind»[43], betrachten. So erweist sich Ava als Spurengefüge, das nicht nur auf einen langwierigen Entwicklungsprozess zurückblickt, der sich temporal über alle Phasen der Filmproduktion und räumlich über materielle wie auch virtuelle Räume hinweg erstreckte, sondern gleichermassen als epistemisches Ding innerhalb eines eigenständigen Experimentalsystems, das dem umfassenden Experimentalsystem des gesamten Films *Ex Machina* einerseits untergeordnet war. Andererseits war die Erschaffung Avas eine essenzielle Voraussetzung für die Funktionalität der filmischen Erzählung im Ganzen, also für die Realisierung des übergeordneten Experimentalsystems. Dies war nur vermittels mannigfaltiger arbeitsteiliger Aktivitäten experimenteller Natur und unter Einsatz technischer Dinge wie Computerprogrammen, 3-D-Druckern, Kostümen, Kameras und Objektiven möglich. Dabei vollzog sich ein Wechselspiel zwischen topologischen Denkräumen, in welchen stetige Rekonfigurationen des epistemischen Dings als angestrebtes Ideal erfolgten, und topografischen Orten, die den Rahmen für die Materialisierung erst gaben – kurzum: ein Wechselspiel zwischen dem Problem und der Zone.

1 Vgl. Laura Frahm, *Jenseits des Raums. Zur filmischen Topologie des Urbanen*, Bielefeld 2010, S. 49 f., 51 f.
2 Vgl. Frahm (wie Anm. 1), S. 81.
3 Lorenz Engell, «Kinematographische Agenturen oder: Wie Kontexte Bilder und Bilder Kontexte erzeugen», in: Anton Hügli (Hg.), *Philosophie des Bildes*, Basel 2010, S. 177–192, hier S. 178.
4 Vgl. Hans-Jörg Rheinberger, *Experimentalsysteme und epistemische Dinge. Eine Geschichte der Proteinsynthese im Reagenzglas*, Göttingen 2001, S. 25.
5 Vgl. Rheinberger (wie Anm. 4), S. 195.
6 Vgl. Rheinberger (wie Anm. 4), S. 78.
7 Rheinberger (wie Anm. 4), S. 22.
8 Rheinberger (wie Anm. 4), S. 24.
9 Vgl. Rheinberger (wie Anm. 4), S. 25, 78.
10 Vgl. Rheinberger (wie Anm. 4), S. 113, 117.
11 Vgl. Ian Failes, «Ex Machina: The Making of Ava», in: *fxguide* (9.4.2015), http://www.fxguide.com/featured/ex-machina-the-making-of-ava/ (zuletzt besucht am 13.6.2016).
12 Vgl. Charlie J. Anders, «Design Secrets of Ex Machina. This Year's Boldest Science Fiction Movie», in: *io9* (13.7.2015), http://io9.com/design-secrets-of-ex-machina-this-years-boldest-scienc-1717427615 (zuletzt besucht am 13.6.2016).
13 Anders (wie Anm. 12).
14 Vgl. Graham Edwards, «Ex Machina – VFX Q&A», in: *cinefex* (14.4.2015), http://cinefex.com/blog/ex-machina/ (zuletzt besucht am 13.6.2016).
15 Vgl. Edwards (wie Anm. 14).
16 Da Simpson in einem Interview mit Chris Jalufka beschreibt, dass er immer von Hand zeichnet, während er das Malerische digital besorgt, gehen wir davon aus, dass er auch bei seinen Konzeptzeichnungen für *Ex Machina* so verfahren ist. Vgl. hierzu Chris Jalufka, «Movies, Comics & Batman: An Interview with Illustrator Jock», in: *Eviltender* (6.10.2014), http://eviltender.com/2014/10/06/movies-comics-batman-an-interview-with-illustrator-jock/ (zuletzt besucht am 10.5.2016).
17 Vgl. die *Star Wars*-Filmreihe, George Lucas, US 1977, 1999, 2002, 2005; Irvin Kershner, US 1980; Richard Marquand, US 1983; J. J. Abrams, US 2015.
18 Vgl. Jonathan Hatfull, «Ex Machina's Alex Garland on Avoiding Metropolis and Björk», in: *SciFiNow* (13.1.2015), http://www.scifinow.co.uk/interviews/ex-machinas-alex-garland-talks-avoiding-blade-runner-and-bjork/ (zuletzt besucht am 15.5.2016).
19 Vgl. Edwards (wie Anm. 14).
20 Vgl. Failes (wie Anm. 11).
21 Vgl. Edwards (wie Anm. 14) sowie Marcus Fairs, «‹Hard Shiny Surfaces Are for the Bad Guys› Says Ex Machina Production Designer», in: *Dezeen* (22.5.2015), http://www.dezeen.com/2015/05/22/ex-machina-set-designer-mark-digby-interview-alex-garland-juvet-landscape-hotel-norway-jensen-skodvin-architects/ (zuletzt besucht am 13.6.2016).
22 Vgl. Failes (wie Anm. 11).
23 Vgl. Alan Chalmers, *Wege der Wissenschaft. Einführung in die Wissenschaftstheorie*, Berlin/Heidelberg 2007, S. 26; Karin Knorr Cetina, *Fabrikation von Erkenntnis. Zur Anthropologie der Naturwissenschaft. Mit einem Vorwort von Rom Harré*, Frankfurt am Main 1991, S. 23.
24 Vgl. Rheinberger (wie Anm. 4), S. 112.
25 Rheinberger (wie Anm. 4), S. 113.
26 Axel M. Gresser et al., «Detektor», in: Axel M. Gressner / Torsten Arndt (Hgg.): *Lexikon der Medizinischen Laboratoriumsdiagnostik*, Bd. 1, *Klinische Chemie*. Heidelberg 2007, S. 322.
27 Vgl. Bruce Alberts, Alexander Johnson, Julian Lewis, Martin Raff, Keith Roberts und Peter Walter, *Molekularbiologie der Zelle*, Weinheim 2011, S. 657 f.
28 Karin Knorr Cetina, *Wissenskulturen. Ein Vergleich naturwissenschaftlicher Wissensformen*, Frankfurt am Main 2002, S. 75.
29 Gleiches gilt natürlich für die Tonaufnahme, die im Rahmen dieses Textes jedoch nicht berücksichtigt werden konnte.
30 Vgl. Knorr Cetina (wie Anm. 28), S. 86.

31 Vgl. Matt Mulcahey, «Dancing in Tungsten Light: DP Rob Hardy on *Ex Machina*», in: *Cinematographers* (19.5.2015), http://filmmakermagazine.com/94316-dancing-in-tungsten-light-dp-rob-hardy-on-ex-machina/#.Vi66tGspTTo (zuletzt besucht am 17.5.2016); Definition Magazine, «Ex-Machina, the DIT Story», in: *Definition Magazine* (2.3.2015), http://www.definitionmagazine.com/journal/2015/3/2/ex-machina-the-dit-story.html (zuletzt besucht am 13.6.2016).
32 Vgl. Mulcahey (wie Anm. 31); Anders (wie Anm. 12); Bryant Frazer, «Studio Daily Dossier: Ex Machina Production, Post and VFX», in: *studiodaily* (29.4.2015), http://www.studiodaily.com/2015/04/studiodaily-dossier-ex-machina-production-post-vfx/ (Abfrage am 13.6.2016).
33 Vgl. Mulcahey (wie Anm. 31).
34 Vgl. Mulcahey (wie Anm. 31).
35 Vgl. Anders (wie Anm. 12).
36 Vgl. Alberts et al. (wie Anm. 27), S. 666.
37 Vgl. Knorr Cetina (wie Anm. 28), S. 167.
38 Vgl. hierzu Edwards (wie Anm. 14) und insbesondere Ian Failes, «Ex Machina: New VFX Breakdowns», in: *fxguide* (15.7.2016), https://www.fxguide.com/quicktakes/ex-machina-new-vfx-breakdowns/ (Abfrage am 15.7.2016). In das Interview mit Whitehurst wurde hier ein Video eingebettet, das von Double Negative anlässlich der Oscar-Nominierung für die besten visuellen Effekte 2016 erstellt wurde und ausgewählte Sequenzen in verschiedenen Bearbeitungsstadien zeigt.
39 Vgl. Edwards (wie Anm. 14); Failes (wie Anm. 11).
40 Vgl. Edwards (wie Anm. 14).
41 Vgl. Mark Ardington, «Ex Machina: Rigging Beneath the Surface», in: *Siggraph 2015 Talks* (August 2015), http://dx.doi.org/10.1145/2775280.2792582 (Abfrage am 11.1.2016); Pamela Miller, «Here's How the Incredible VFX in ‹Ex Machina› Came Together», in: *indiewire* (26.6.2015), http://www.indiewire.com/article/heres-how-the-incredible-vfx-in-ex-machina-came-together-20150626 (Abfrage am 13.6.2016).
42 Rheinberger (wie Anm. 4), S. 111.
43 Rheinberger (wie Anm. 4), S. 112.

Momentaufnahme von Rachel Schlegel

Am Hang von Markus Imboden (CH 2013)

Südländisches Alpenpanorama, gepaart mit unwirklichen Set-Verhältnissen und ausgezeichneten Schauspielern. Gerade diese Mischung von ganz unterschiedlichen Menschen, die an einem imaginären Ort aufeinandertreffen, macht das Knistern aus. Mit Spannung sich immer wieder neu den unterschiedlichen Problemzonen nähern. Nähe: ein Wort, das bei meiner Arbeit mit Schauspielern eine neue Bedeutung erhält. Gegenseitige Erwartungen und gemeinsames Verständnis schaffen, gepaart mit positiver Energie und professioneller Distanz, sind für mich persönlich wichtige Voraussetzungen für eine erfolgreiche Arbeit. Nähe bedeutet auch Anteil nehmen an privaten Gesprächen, Sorgen und Problemen der Mitwirkenden auf dem Set. In jedem Gesicht sind Spuren von Erlebtem zu lesen. Jede und jeder hat seine Problemzonen. Mein Anspruch ist es, damit sorgsam und behutsam umzugehen, diese aufzulösen und das Schöne herauszuarbeiten.

JUDITH WIEMERS

«FLOTTE LIEDER» — (AFRO-)AMERIKANISCHE IDIOMATIK IN DEUTSCHEN MUSIKFILMEN

Ein langgezogenes, näselndes Glissando der Klarinette, ein Blick auf die flimmernden Reflexionen der rotierenden Spiegelkugel, und wir befinden uns inmitten des rauschhaften Treibens eines Pariser Nachtclubs. Es ist eine musikalisch ausformulierte Sirene, die die Schlüsselszene der 1930 uraufgeführten Komödie *Einbrecher* (Hanns Schwarz, DE 1930) einleitet und den dramatischen Entwicklungen auf der Handlungsebene einen auditiven Kontrapunkt voranstellt. In einer gut dreiminütigen Sequenz wird das Milieu der Bar etabliert, die als Ort der Liebesszene zwischen Renée (Lilian Harvey) und dem vermeintlichen Einbrecher Durand (Willy Fritsch) dient und den Höhepunkt des dramaturgischen Spannungsbogens mithilfe einer ausgelassenen Musik- und Tanznummer markiert. Für die musikalische Unterhaltung sorgt nicht etwa irgendein eingestaubter Barpianist, sondern die afroamerikanische Jazzelite Europas, die sich ab den späten Zwanzigerjahren regelmässig in Berlin versammelte.

In diesem Artikel soll die durch (afro-)amerikanische Stilistik gefärbte Tonsprache deutscher Musikfilme vom Beginn des deutschen Tonfilms 1929 bis zum Ende des Zweiten Weltkriegs untersucht werden. Insbesondere im Hinblick auf den Umgang deutscher Filmkomponisten mit Elementen des Jazz und Swing im Nationalsozialismus (ab 1933) ergibt sich eine vielschichtige Problematik. Ausgehend von der These, dass ein amerikanisierter Musikstil über die politische Grenze der Weimarer Republik hinweg deutsche Musikfilme entscheidend prägte, werde ich anhand deutscher Filmbeispiele folgende Fragen thematisieren: Wie wurde Jazz im Rahmen der Kulturpolitik der Nationalsozialisten interpretiert? Wie deutlich konnten sich die nationalsozialistischen Machthaber gegen den Jazz-Hype der Weimarer Republik positionieren, ohne die Bevölkerung vor den Kopf zu stossen? Welche US-Filmproduktionen wurden als bildgestalterische und musikalische Vorbilder genutzt? Und wie verhielten sich deutsche Filmkomponisten, die dazu angehalten waren, gleichzeitig modern und nationalistisch zu komponieren? Die deutsche Musikfilmproduktion und ihre Komponisten bewegten sich in einer ideellen wie auch praktischen Problemzone, die im Folgenden beleuchtet werden soll.

Jazz im Berlin der Weimarer Republik

Zurück zu *Einbrecher* und seinen musikalischen Akteuren: Jazzklarinettist Sidney Bechet, der nach dem Ersten Weltkrieg die Pariser Varietétheater adelte, spielt in der beschriebenen Barszene mit seiner Combo eine jazzige Version von Friedrich Holländers Schlager «Ich lass mir meinen Körper schwarz bepinseln» und begleitet virtuos ein Tanztrio um den wiederum afroamerikanischen Stepptänzer Louis Douglas. Douglas und Bechet waren als Musiker der *Revue nègre* – einer auf europäisches Publikum zugeschnittenen Show mit Josephine Baker als Charleston-tanzendem Aushängeschild – in die französische Hauptstadt und Anfang 1926 nach Berlin gekommen und traten für einige Jahre regelmässig in den Vergnügungspalästen der Metropole auf. Der besagten Szene wurde trotz prominenter Beteiligung quasi erst posthum kulturgeschichtliche Bedeutung beigemessen. In der zeitgenössischen Presse ging die bemerkenswerte Sequenz, in der schwarze und weisse Statisten gemeinsam zur Musik Bechets tanzen, im Trubel um die Hauptdarsteller unter. Wenn überhaupt, so wurde sie in den Rezensionen einschlägiger Filmblätter wie *Film-Kurier*, *Lichtbild-Bühne* und *Der Kinematograph* nur am Rande erwähnt, und weder Douglas noch Bechet werden namentlich genannt. Die Ignoranz der Presse sei symptomatisch für den Stellenwert afroamerikanischer Musik gewesen, argumentiert J. Bradford Robinson in seiner Studie zur Jazz-Rezeption während der Weimarer Republik.[1] Gastauftritte schwarzer amerikanischer Jazzmusiker seien, so Robinson, nicht primär als musikalische Ereignisse aufgenommen worden, sondern als soziokulturelle Events, bei denen schwarze Musiker kaum mehr waren als wirkungsvoll inszeniertes exotisches Beiwerk.

Auch in *Einbrecher* wird der Bar-Jazz nicht als Kunstprodukt mit eigener Wertigkeit präsentiert, sondern als Auslöser für den vom Publikum ersehnten Filmkuss eingesetzt, dem sich die Protagonistin trotz ihrer moralischen Einwände endlich hingibt. Die siedende Stimmung, erzeugt durch ekstatische Tanzeinlagen und temporeiche Musik, scheint den Exzess zu erzwingen, Hemmungen fallen wie von Zauberhand und statt Sitte und Anstand waltet nun ursprüngliche Leidenschaft. Zugespitzt liesse sich so eine zeittypische Interpretation beschreiben, die Jazz über das musikalische Phänomen hinaus als Vermittler

und Symbol für amerikanische Moderne, Liberalität und Demokratie verstand und ihm überdies eine magische Anziehungskraft zusprach, die sich wiederum erheblich aus der von schwarzen Musikern ausgehenden Faszination speiste. Die symbolische Kraft von synkopierter Musik[2] und ihrem Instrumentarium – allen voran dem Saxophon – erhob Jazz zum Politikum. Im erholungsbedürftigen Deutschland der Zwischenkriegszeit erlebte die städtische Tanzkultur eine Blüte und erkor Jazz, oder was man dafür hielt, zur passenden Begleitmusik, die gleichsam Abgesang auf die aristokratische Ordnung des untergegangenen wilhelminischen Kaiserreichs war. Tanzstile wie Josephine Bakers Charleston oder der um 1928 eingeführte Blackbottom brachen mit den Anstandsregeln der bürgerlichen Tanzetikette und eroberten besonders die Herzen der jüngeren Generationen. Für die Verbreitung dieser Tänze sorgte der Radiosender Funkstunde, für den Walter Carlos regelmässig anschauliche und vor allem kostenlose Instruktionen durch den Äther schickte.

Für deutsche Unterhaltungsmusiker, egal ob Amateure oder Profis, war es ungleich schwerer, sich amerikanische Idiomatik anzueignen, insbesondere da ein im Ersten Weltkrieg verhängtes Embargo die Einfuhr amerikanischer Schallplatten bis in die frühen Zwanzigerjahre verhinderte. Um der tanzhungrigen Gesellschaft zum sogenannten Fünfuhrtee dennoch die Teilhabe am internationalen Jazzfieber zu ermöglichen, verliessen sich Musiker zunächst auf eine denkbar dürftige und unzuverlässige Quellenlage: In Notenausgaben für Tanztee-Veranstaltungen suggerierten Verleger unter ausgedachten, englisch klingenden Namen dem naiven Musikus Fachkenntnis, wenn sie ‹handzahme› Foxtrotte – die bereits vor dem Krieg Teil des Repertoires waren – wiederum mit englischen Titeln versahen und als Jazz auswiesen. Weiterhin publizierten vereinzelt versierte Autoren praxisnahe Lehrbücher, die dem Leser die rhythmischen und harmonischen Eigenarten des Jazz sowie dessen kulturgeschichtlichen Kontext näherzubringen versuchten.[3] Auch einschlägige Magazine, etwa *Der Artist*, nahmen sich der Frage ‹Was ist Jazz?› bis in die späten Zwanzigerjahre an und Publizist Bernhard Egg brachte 1927 sein *Jazz-Fremdwörterbuch* heraus, um anhand «verdeutschter fremdsprachlicher Ausdrücke» das Verständnis dieser Spielart zu erleichtern.[4] Die Frage nach der genauen Bedeutung des Terminus ‹Jazz› sorgte besonders in den frühen Zwanzigerjahren für Verwirrung. So beschrieb Kulturkritiker Hans Siemsen 1921 in der Intellektuellen-Zeitschrift *Die Weltbühne* ein Instrument, dem er im Kontext der Jazzband besondere Bedeutung beimass. Was er hier als Fagott bezeichnete, kann jedoch nichts anderes gewesen sein als ein Saxophon, das zwar auch in einigen Orchesterpartituren von zeitgenössischen Komponisten sogenannter ‹Ernster Musik› auftaucht, aber von nun an in erster Linie mit Jazz assoziiert wird. Obwohl ab Mitte der Zwanzigerjahre die Einfuhr von amerikanischen Platten durch ein Matrix-Austauschprogramm ermöglicht wurde und etwa ein Dutzend (afro-)

amerikanische und britische Musiker in Deutschland gastierten, etablierte sich ein deutscher Jazzstil, der in musikalischer Hinsicht mit seinen amerikanischen Vorgängern nur sehr wenig gemein hat. In vielen Fällen orientierten sich deutsche Tanzmusiker am Begründer des sogenannten ‹symphonischen Jazz›, Paul Whiteman, der im Jahr 1926 mit einem etwa dreissig Mann starken Orchester das Publikum des Berliner Grossen Schauspielhauses begeisterte und seinen Einfluss durch den Revuefilm *King of Jazz* (*Der Jazzkönig*, John Murray Anderson, US 1930) weiter ausbaute. Der Kritiker des *Film-Kuriers* bezeichnete die Revue als «Apotheose des Jazz», zu der «die Nationen aller Länder magisch herbeigezogen werden, [und] alles tanzt, wenn Paul Whiteman wie im Kindermärchen den Zauberstab erhebt».[5]

Die Problematik der Definition und der daraus resultierende unsichere, oftmals ungeschickte Umgang mit Jazz-Terminologie ist in der Forschung bislang wenig differenziert diskutiert worden und muss in der einschlägigen Literatur oftmals der Beweisführung gegen die Verwandtschaft des deutschen Jazz mit den ‹authentischen› afroamerikanischen Aufnahmen weichen. Ohne diese Unterscheidung generell anfechten zu wollen, möchte ich dafür plädieren, dass die Frage nach der stilistischen Authentizität, die sich selbstverständlich auch für den amerikanischen Musikmarkt nicht ohne Weiteres beantworten lässt, für den Grossteil des zeitgenössischen Publikums irrelevant war. Als erheblich wichtiger sollte stattdessen der emotionale Gehalt der zeitgenössischen Rezeption eingeschätzt werden, insbesondere im Hinblick auf die Kulturpolitik der Nationalsozialisten ab 1933. Solange das Publikum mit deutschem Jazz à la Dajos Béla und Bernard Etté Werte wie Individualität, Demokratie, Moderne und nicht zuletzt ungetrübtes Vergnügen verband und sich in dieser Assoziationskette der Bezug zur urbanen amerikanischen Kultur anschloss, war diese Musik potenziell subversiv und musste den neuen Machthabern folglich ein Dorn im Auge sein.

Ein von der zügellosen Energie und spielerischen Leichtigkeit ausgehendes Jazz-Verständnis, das sich in der Musik ebenso wie in einer gelösten Körpersprache manifestiert, inszenierte Erich Engel 1932 – noch vor dem nationalsozialistischen Einfluss auf die Filmproduktion – in seiner Filmadaption von Felix Joachimsons Bühnenstück *Fünf von der Jazzband* von 1927. Der Film verzichtet zwar auf einen schwarzen Darsteller, den die Bühneninszenierung noch als obligatorisches Jazzband-Mitglied einsetzte, versucht sich aber ansonsten an einer zeittypischen Darstellung: In einer zweiminütigen Szene stellt die Jazzband eine Nummer ihres Programms einem Theaterdirektor vor und beschränkt ihre Performance längst nicht aufs Musikalische. Komplementär zu Theo Mackebens in Teilen swingenden Musik, die von der zu diesem Zeitpunkt vierköpfigen Band (deren Musiker abwechselnd Klavier, Trompete, Schlagzeug, Sousaphon, Saxophon, Posaune und Klarinette bedienen) vorgetragen wird, ist

der Auftritt gewürzt mit allerlei akrobatischen und kabarettistischen Einlagen. Der Pianist etwa wagt einen Kopfstand auf dem Flügel, der Saxophonist bläst mithilfe seines Instruments einen Luftballon auf, der Trompeter steckt sich sein Arbeitsgerät kurzerhand zwischen die Knie und zu guter Letzt kann die Combo den Direktor vollends von sich überzeugen, als – dieses Mal jedoch unfreiwillig – eine junge Frau vom Bühnenboden direkt in die grosse Pauke (ein für eine Jazzband gänzlich untypisches Instrument) fällt und dem aussergewöhnlichen Vortrag einen passend denkwürdigen Schlusspunkt verpasst. In dem von Henry Koster und Curt Alexander bearbeiteten Drehbuch ist die entsprechende Szene als «Exzentrik-Nummer» beschrieben und belegt das von Michael Kater in seiner Studie zu Jazz im Nationalsozialismus erwähnte (Miss-)Verständnis von Jazz als klamaukiger Bühnenshow.[6]

Jazz und Amerika-Darstellungen im Nationalsozialismus

Was im letzten Jahr der Weimarer Republik als exzentrisch bezeichnet werden darf, ist zehn Jahre später im Drehbuch zu Helmut Käutners *Wir machen Musik* (DE 1942) – wohl auch mit der Zensur im Hinterkopf – bis zur Unkenntlichkeit entschärft. Obwohl Peter Igelhoffs und Alfred Steimels wahrlich gewagte Swing-Partitur im Film visuell mit auf den amerikanischen Jazz verweisenden Saxophonen und gestopften Trompeten in Szene gesetzt wird, lassen ihre Beschreibungen im Drehbuch und im Werbematerial der Terrafilm GmbH den Eindruck erwecken, es handle sich um eine sittliche und nach deutschem Gemüt komponierte Filmmusik. So bezeichnet das Drehbuch den zu diesem Zeitpunkt bereits fertiggestellten Titelschlager als eine «Marsch-Fox-Nummer» und fügt erklärend an: «Sehr leicht und durchsichtig instrumentiert. Dezent gespielt. Man spürt sofort, dass man eine Kapelle vor sich hat, die eine besonders kultivierte Note hat.»[7] Auch die von Terrafilm als Begleitmaterial erstellte Werbebroschüre beschränkt sich auf deutsches Vokabular, bezeichnet Igelhoffs und Steimels Musik als «flotte Lieder» und macht im Folgenden auf die typisch deutsche Physiognomie der Schauspieler aufmerksam. Auch der Filmdialog versucht, den zu diesem Zeitpunkt politisch aufgeladenen Begriffen ‹Jazz› und ‹Swing› den sprichwörtlichen Wind aus den Segeln und die in den Zwanzigerjahren etablierte Symbolkraft zu nehmen. In einem Zwiegespräch über ernsthafte Komposition und leichte Muse entgegnet Musiklehrer Paul Zimmermann (Viktor de Kowa) seiner noch grünen Schülerin Anni (Ilse Werner) auf ihren Einwand, es müsse neben Bach auch leichte Musik «für den Alltag» geben: «Gebrauchsmusik, Schlagermusik, Hotmusik, Jazzmusik, oder wie du es auch nennen willst», woraufhin sie umgehend kontert: «Das sind doch alles nur Schlagwörter. Schlagwörter für missverstandene Konzepte.» Zimmermann schert in seiner lapidaren Bemerkung die genannten Gattungen über einen Kamm und spricht ihnen durch den undifferenzierten Vergleich jegliche Schärfe und Andersartigkeit ab.

Saxophon und Akrobatik: Eine typische Interpretation der Jazzband in *Fünf von der Jazzband* (Erich Engel, DE 1932). Quelle: Deutsche Kinemathek

Diese Neupositionierung entstand keineswegs im luftleeren Raum, sondern war das Ergebnis der in vielen Belangen erfolglosen und halbherzig geführten Diffamierungskampagnen gegen Jazz zu Beginn des Dritten Reiches. Zwar wurde die Übertragung von Jazz im Rundfunk 1935 offiziell verboten,[8] doch blieb auch nach dieser Bestimmung immer unklar, was nun genau der Zensur anheimfallen sollte und welche deutsche Tanzmusik noch akzeptabel blieb. Die Ambivalenz in der Bewertung von Jazz lag in den frühen Tagen der Weimarer Republik begründet, als – wie erläutert – amerikanische Referenzquellen dünn gesät waren und ein parallel verlaufendes ‹deutsches› Genre entstand. Durch die unklaren Genregrenzen entstanden Spielräume und Gesetzeslücken, die noch verstärkt wurden durch offensichtlich fehlende Fachkompetenz oder aber die bewusste Zurückhaltung der Regierung, sowie durch die weiterhin legale Verwendung von Jazz-typischen Instrumenten (Saxophon, Banjo, gestopfte Trompete). Insbesondere dem nun ‹arisierten› Filmmusikkollegium, also unter

anderen den Komponisten Peter Kreuder, Franz Grothe, Lothar Brühne und Michael Jary, ermöglichte diese Ungenauigkeit den «kokettierenden Umgang mit dem Jazz», so Lothar Prox.[9]

Auch aus ökonomischer Sicht empfahl sich die Nähe zur (afro-)amerikanischen Idiomatik: Zum einen wurde der Anspruch, moderne Tanzmusik für den deutschen Film zu komponieren, aus dem in der Filmpresse viel diskutierten Publikumsgeschmack geboren, und zum anderen wollten Filmindustrie sowie Reichsregierung mit Propagandaminister Joseph Goebbels an der Spitze dem dominanten Hollywoodkino einen wirtschaftlich sowie ästhetisch konkurrenzfähigen deutschen Film entgegenstellen.[10] Konkret empfahl er den Regisseuren die von MGM produzierten *Broadway Melody*-Filme (Versionen von 1936 und 1938, beide Roy Del Ruth, US) mit der Stepptänzerin Eleanor Powell zur Nachahmung. Mit Powell wurde das deutsche Kinopublikum in den folgenden Jahren auch durch die Filme *Honululu* (*Südseenächte*, Edward Buzzell, US 1939), *Rosalie* (*Hoheit tanzt inkognito*, W. S. Van Dyke, US 1938) und *Born to Dance* (*Zum Tanzen geboren*, Roy Del Ruth, US 1936) vertraut gemacht.[11] Als Gegenfigur des deutschen Films wurde Marika Rökk berufen, die sich schon ein Jahr nach der deutschen Uraufführung von *Broadway Melody of 1936* den Vergleich zu der ihr technisch haushoch überlegenen Tänzerin Powell gefallen lassen musste. *Und du mein Schatz fährst mit* (Georg Jacoby, DE 1937) heisst das Ufa-Musical, in dem Marika Rökk alias Maria während eines Engagements an einem New Yorker Revuetheater die allesamt als korrupt und heuchlerisch gezeichneten ‹amerikanischen› Figuren sowohl künstlerisch als auch intellektuell aussticht und am Ende zu den Klängen von «Muss i denn zum Städtele hinaus» Amerika den Rücken kehrt, um den Hafen der Ehe – selbstverständlich mit einem deutschen Mann – anzusteuern. Kurz vor ihrer Abreise tritt sie noch im grossen Finale der amerikanischen Revue auf. Inmitten einer aufwendigen Ausstattung präsentiert Marika ihren unverwechselbaren Personalstil, der recht bemühte Steppschritte mit Akrobatik paart. Der Auftritt wird im Film mit stehenden Ovationen quittiert und veranlasst die Künstlerin, für eine Zugabe an den Bühnenrand zu treten. Hier empfängt sie einen Zylinder, der ergänzend zu ihrem Glitzer-Frack das durch Eleanor Powell berühmt gewordene Bühnenkostüm komplettiert. Als zweites Accessoire – mehr ist es in ihren Händen kaum – reicht man Marika ein Saxophon, mit dem sie eine solistische Passage zur Orchesterbegleitung mimt.

Musikalisch greift die Einlage den vorangestellten Schlager «Ich hab ja soviel Rhythmus» von Franz Doelle in einem Swing-Arrangement auf und zu guter Letzt versucht sich Marika noch an einem augenzwinkernden Scat. Unklar bleibt, ob ihr Auftritt als Hommage an Eleanor Powell oder als Persiflage gedacht ist, da sich die etwas stümperhafte Darstellung entweder als unfreiwillig komisch oder bewusst ironisierend und karikierend interpretieren lässt. Klar ist hingegen, dass das Saxophon-‹Solo› und der Scat – von afroamerikanischen Jazzmusikern geprägte Stilmittel – als bewusste Zitate der genannten Filme eingesetzt und somit legitimiert sind.[12] Da die Protagonistin der Welt des Revuetheaters und des Jazz letztendlich den Rücken kehrt, ist dieser Bezug unbedenklich, obwohl das Filmende mit Marias Abkehr von ihrer geliebten Theaterbühne sehr abrupt und unglaubwürdig erscheinen muss. Leider lässt sich nicht rekonstruieren, wie das zeitgenössische Kinopublikum diesen offenkundigen Bruch im Drehbuch aufnahm. Die Filmpresse erkannte zumindest den Versuch der Hollywoodstilistik. Der Rezensent des Fachblatts *Der Film* konstatierte: «Broadway Melody lässt sich weder an Ausstattung noch an tänzerischer Verblüffung erreichen» und fügt quasi zur Entschuldigung dieser attestierten Zweitklassigkeit noch fadenscheinig hinzu: «[D]as wollte man auch gar nicht. Man war etwas bescheidener».[13]

Marika Rökk mimt ein Saxophon-Solo in *Und du mein Schatz fährst mit* (Georg Jacoby, DE 1937)

Auch Marika Rökks dritter Film mit von Powell abgekupferten Steppeinlagen (*Eine Nacht im Mai*, Georg Jacoby, DE 1938) hält dem Vergleich mit Hollywood nicht stand. Hinsichtlich Rökks tänzerischer Darbietung bemerkt ein Rezensent des *Film-Kuriers*: «In Marika Rökk, die von Film zu Film immer besser wird, hat sich die Ufa einen Ersatz für das, was Eleanor Powell für Hollywood

bedeutet, herangezogen. Gewiss, Marikas Steppkünste reichen noch nicht an die Virtuosität der Amerikanerin heran, haben aber doch schon beachtliche Fortschritte gemacht».[14] Wie sowohl in amerikanischen als auch deutschen Filmmusicals üblich, sind sämtliche Tanzszenen mit diegetisch eingesetzter musikalischer Begleitung kausal begründet. Dem Modell des Backstage-Musicals folgend, das sich in den frühen amerikanischen Tonfilmen entwickelte und sich stilistisch auf die üppigen *Ziegfeld Follies* des Broadways beruft, sind die Tanz- und Musiknummern eingebettet in eine Handlung, die sich um die Vorbereitung einer Revue-Vorstellung dreht. In einer frühen Sequenz probt Maria mit ihrer Tanztruppe im Treppenaufgang ihres Elternhauses. Marias Reaktion auf die Müdigkeitserscheinungen ihres weiblichen Gefolges lässt sich durchaus als eine an ihre Kritiker und ihr Publikum gerichtete entschuldigende Erklärung verstehen: «Na ja, so einen schweren Tanz lernt man nicht von heute auf morgen.» Zu der Begleitung einer im Bild positionierten ‹Kapelle›, bestehend aus zwei Saxophonen, Trompete, Posaune, Geige, Klarinette und Gitarre, üben die jungen Damen nun ihre Choreografie, mit Marika Rökk im Vordergrund, die ihre etwas unrhythmischen Steppschritte auf dem grossen Treppenaufgang demonstriert. Es steht zur Debatte, ob Marikas Choreograf Anthony Nellé sich in dieser Nummer direkt auf die afroamerikanische Stepptanz-Legende Billy ‹Bojangles› Robinson bezog. Robinson hatte bereits zehn Jahre zuvor als Teil der Broadway-Revue *Blackbirds of 1928* den virtuosen ‹stair dance› zu seinem Meisterstück gemacht, hatte weiterhin die Choreografie nicht nur in einem Kurzfilm (1932) verewigt, sondern auch in zwei seiner filmischen Zusammenarbeiten mit dem Kinderstar Shirley Temple eingebunden. Einer davon, *Littlest Rebel* (*Der kleinste Rebell*, David Butler, US 1935), lief auch in deutschen Kinos. Bereits 1931 hatte eine britisch-deutsche Koproduktion (*Die Bräutigamswitwe*, Richard Eichberg, DE 1931) mit Martha Eggerth in der Hauptrolle den ‹stair dance› aufgegriffen, und zumindest einem professionellen Bühnenchoreografen wie Anthony Nellé sollte die internationale Reputation Bill Robinsons nicht entgangen sein.[15]

Kulturpolitische Doppelmoral

Peter Kreuder arrangierte seinen in der beschriebenen Szene von Marika Rökk intonierten Schlager «Land in Sicht» (Text: Hans Fritz Beckmann) für ‹Jazz-Orchester›, wie die Bläser-dominante Besetzung mit obligatem Saxophon anstelle eines kompletten Streichersatzes gemeinhin genannt wurde, und bediente sich eines recht offensichtlichen Swing-Duktus, der nur erlahmt, wenn die Musik dem schleppenden Tempo von Marikas Steppschritten angepasst werden muss.

Kreuder und seine Kollegen, etwa Georg Haentzschel und Franz Grothe, waren in den Zwanzigerjahren mit der Berliner Jazzszene in Berührung gekommen und lernten in einigen Fällen wichtige Spieltechniken von amerikanischen und englischen Gastmusikern.[16] So kann es kaum überraschen, dass Filmpartituren und Filmschlager bis zum Ende des Zweiten Weltkriegs zu Jazz- und Swing-Anleihen neigten, zumal amerikanische Schallplatten bis zum Eintritt der USA in den Zweiten Weltkrieg importiert wurden (wenn auch nur ein geringer Anteil davon mit Aufnahmen von schwarzen Musikern) und deutsche Musiker zu eigenen Interpretationen inspirierten. Dazu kam, dass sich bereits zu Beginn des Tonfilms die besondere Eignung der ‹Jazz-Besetzung› für die Aufnahme und Wiedergabe gegenüber einer klassischen Instrumentierung herauskristallisierte. 1930 heisst es dazu in einem Artikel des *Film-Kuriers*: «Der kleine Klangkörper erwies sich als äußerst verwendbar und anpassungsfähig gegenüber den Erfordernissen des Mikrophons, war er doch, ohne an instrumentaler Geschlossenheit einzubüßen, mit Leichtigkeit besetzungsmäßig umzugestalten.»[17] Nicht nur die Instrumentation des Jazzorchesters blieb Standard im deutschen Musikfilm, auch das musikalische Vokabular mitsamt seinen englischen Bezeichnungen tauchte regelmässig in Werbebroschüren (etwa für den Film *Broadway Melody of 1938*), Filmrezensionen sowie Notendrucken auf. Trotz der Zunahme fantasievoller Umschreibungen wie «schmissige Tanzmusik», «flotter Foxtrot» oder «beschwingt» finden sich auch Schlagwörter wie «hot music» (Rezension zu *Und du mein Schatz fährst mit* im *Kölner Stadtanzeiger*), «Swing» (Notenausgabe des Schlagers «Musik! Musik! Musik!» aus *Hallo Janine!* im Ufaton-Verlag) und «Jazz». Letzteres Attribut wurde nicht nur charakterisierend für amerikanische Musik verwendet. Der *Film-Kurier* beschrieb auch Peter Kreuders Schlager «Ich wollt, ich wär ein Huhn» aus dem Film *Glückskinder* (Paul Martin, DE 1936) als Jazz und zog sogar einen wohlwollenden Vergleich zum Song «Sing Before Breakfast» aus *Broadway Melody of 1936*.[18]

Anhand der genannten Parameter lässt sich der regelmässige, von der Parteispitze tolerierte Gebrauch von synkopierter Tanzmusik, die in der Presse und damit auch vom Publikum als Jazz identifiziert werden konnte, erklären. Die an (afro-)amerikanischer Stilistik orientierte deutsche Filmmusik im Nationalsozialismus entstand in einer vielschichtigen Problemzone, die von Faktoren wie einer ambivalenten Kulturpolitik, dem bis in die Weimarer Republik zurückreichenden Problem der Definition von Musikgenres, wirtschaftlichen Interessen und nicht zuletzt den persönlichen Vorlieben des Reichspropagandaministers Goebbels beeinflusst war. Die abschliessende, zwingende Frage muss lauten: Wie glaubwürdig konnte die politische Ausrichtung der Nationalsozialisten sein, die sich in öffentliche Anfeindungen des Jazz und seiner afroamerikanischen Begründer verstieg, gleichzeitig aber wichtige musikimmanente Elemente dieser Musik sowie ihre Terminologie in öffentlichen, der

Reichsschrifttumskammer angehörigen Organen duldete? In Bezug auf die sich in der Filmindustrie bündelnde Doppelmoral der NS-Regierung diagnostiziert Kevin Clarke eine ideologische Schizophrenie: «Es gab Filmoperetten, die die ‹entartete› Mode der synkopierten Revueoperetten fortsetzten […], neben ganz bewusst ‹altmodischen› Werken wie *Operette* (1940) oder *Wiener Blut* (1942), beide mit Musik von Johann Strauss. Zwischen diesen Extremen waren alle Filme angesiedelt.»[19] Obwohl sich die mehr oder weniger subtile Veräusserlichung nationalsozialistischen Gedankenguts an vielen Musikfilmen des Dritten Reichs ablesen lässt – etwa in der Darstellung der anspruchslosen und entsagenden Frau –, untergraben zahlreiche Produktionen in ihrer musikalischen Gestaltung wesentliche Aspekte der öffentlich propagierten NS-Kulturpolitik der Vorkriegsjahre. Die Nähe zu (afro-)amerikanischen musikalischen Formen und den mit ihnen verbundenen Tanzstilen wurde in Deutschlands Filmlandschaft auch in den Kriegsjahren niemals getilgt und musste Zuschauer in den Kinosälen unweigerlich an die politisch liberaleren Zeiten der Weimarer Republik erinnern. Obgleich die Nationalsozialisten zumindest während der Kriegsjahre versuchten, den Jazz von seinen in den Zwanzigerjahren gefestigten Konnotationen des Individualismus und den assoziativen Bindungen an schwarze Musiker und amerikanische Kultur zu lösen und sich damit seiner potenziell subversiven Kraft zu entledigen, wurde das Vorhaben der Nazis, deutsche Kultur von ‹fremden› kulturellen Strömungen zu ‹bereinigen›, zumindest im Teilaspekt der deutschen Musikfilmproduktion letztlich nicht durchgesetzt.

1 Vgl. J. Bradford Robinson, «Jazz Reception in Weimar Germany. In Search of the Shimmy Figure», in: Bryan Gillian (Hg.), *Music and Performance during the Weimar Republic*, Cambridge 1994, S. 113.
2 Bei einer Synkope werden unbetonte Zählzeiten innerhalb eines Taktes betont. Die durch diese Technik entstehende rhythmische Spannung steht beispielsweise der regelmässigen Betonung der Zählzeiten eines Marsches entgegen.
3 Autoren waren etwa Alfred Baresel (*Das Jazz-Buch*, Leipzig 1926) und Paul Bernhard (*Jazz – eine musikalische Zeitfrage*, München 1927).
4 Werbeanzeige für das *Jazz-Fremdwörterbuch*, in: Der Artist 2168 ([Berlin, 8.7.]1927); Carl Schmidt, «Was ist Jazz?», in: Der Artist 2239 ([Berlin, 16.11.]1928). Das *Jazz-Fremdwörterbuch* von Bernhard Egg erschien 1927 im Leipziger Verlag W. Ehrler & Company.
5 O. A. (Kürzel: -n-), «Filmkritik: Der Jazzkönig», in: Film-Kurier 245 ([Berlin, 16.10.]1930).
6 Drehbuch einsehbar im Archiv der Akademie der Künste, Berlin (AdK), Erich-Engel Archiv 10, erschienen beim Tobis Verlag 1932; Michael Kater, *Different Drummers: Jazz in the Culture of Nazi Germany*, Oxford 1992, S. 7.
7 Drehbuch einsehbar im Archiv der AdK, Heinrich Käutner Archiv 13.
8 Vgl. Pressemeldung der *Berliner Funkstunde* vom 8. März 1935 zum Jazzverbot, in: Albrecht Dümling (Hg.), *Das verdächtige Saxophon – «Entartete Musik» im NS-Staat: Dokumentation und Kommentar*, Regensburg 2015, S. 34.
9 Lothar Prox, «Melodien aus deutschem Gemüt und Geblüt», in: Helga Belach (Hg.), *Wir tanzen um die Welt. Deutsche Revuefilme 1933–1945*, München 1979, S. 78.
10 Vgl. Kevin Clarke, «‹Wir machen Musik, da geht uns der Hut hoch›. Zur Filmoperette und Operette im Film der NS-Zeit», in: Christoph Henzel (Hg.), *Musik im Unterhaltungskino des Dritten Reichs*, Würzburg 2011, S. 189.
11 Vgl. Felix Moeller, *The Film Minister: Goebbels and the Cinema of the Third Reich*, Berlin 2001, S. 33.
12 Als Scat wird eine Technik des Jazzgesangs bezeichnet, in der unsinnige oder onomatopoetische Silben zu einer improvisierten Melodie gesungen werden. Der Scat entwickelte sich im New-Orleans-Jazz der späten Zwanzigerjahre.
13 Fritz Röhl, «Und du mein Schatz fährst mit», in: Der Film 3 ([Berlin, 16.1.]1937).
14 Günther Schwark, «Eine Nacht im Mai», in: Film-Kurier 239 ([Berlin, 12.10.]1938).
15 Günther Schwark erwähnt in seiner Rezension zu *Es leuchten die Sterne*, Nellé habe grosse Tanz-Revuen im Berliner Varieté-Theater Scala choreografiert, in: Film-Kurier 77 ([Berlin, 18.3.]1938).
16 Darunter Billy Bartholomew, Danny Polo und Lud Gluskin, siehe Kater (wie Anm. 6), S. 7.
17 Fritz Hock, «Das Jazz-Orchester im Tonfilm», in: Film-Kurier 22 ([Berlin, 18.9.]1930).
18 O. A. (Kürzel: S-k.), «Filmkritik: Glückskinder», in: Film-Kurier 220 ([Berlin, 19.9.]1936).
19 Clarke (wie Anm. 10), S. 186.

Momentaufnahme von Barbara Grundmann-Roth

James Bond 007 – Goldeneye von Martin Campbell (US/UK, 1995)

Er sah aus wie ein Sonnyboy, braungebrannt, mit langen verfilzten blonden Haaren. Ich musste seinen Look total ändern. Eine Perücke kam dabei nicht infrage. Also, Haare ab und färben.
Tage später steht eine ganze Crew in ca. 2500 m Meereshöhe auf dem Tällistock im Schnee. Filmkameras sind aufgestellt, wir sind alle angespannt. Jetzt kommt heraus, ob die sorgfältigen Vorbereitungen im Tal richtig waren. Der Stuntman, der nun von Weitem aussieht wie Pierce Brosnan, steht mit einem Motorrad zwischen den Beinen auf der Rampe und wartet auf das Kommando.
«ACTION!», hallt es ein paarmal von den umliegenden Bergen zu uns. Das Motorrad setzt sich mit Vollgas in Bewegung. Der Stunt rast auf der Rampe dem überholenden Flugzeug nach, fliegt über die Rampe hinweg, lässt das Motorrad fallen, stürzt in die Tiefe.
Sieben weitere Male musste er sich in die Tiefe stürzen und sieben weitere Motorräder zerschellten an der Bergwand. Und ich war froh, dass keine Perücke benötigt wurde ... sorry, Sonnyboy.

KONSTANTINOS TZOUFLAS

FILMMAKING IN ECONOMIC ‹TROUBLE ZONES› — THE *NEW ARGENTINE CINEMA* AND THE *GREEK NEW WAVE*

In this article, the term economic ‹trouble zones› is used to refer to the crises suffered by Argentina from 1998 to 2002 and by Greece from 2009 to the present, while exploring the relationship between socio-economic emergencies and cinema. During these periods Argentina and Greece experienced severe and comparable debt crises and recession, unprecedented in recent financial history. During the same periods, two exciting new cinematic trends, the so-called *New Argentine Cinema* (*NAC*) and the *Greek New Wave* (*GNW*), impressed critics, festival-goers and international art-film audiences.

My intention is to demonstrate that – paradoxical as it may sound – contemporary Argentine and Greek film production achieved success both despite and because of financial crises.[1] I will present the socio-economic conditions during the aforementioned periods in Argentina and Greece, briefly examine the aesthetics and the warm reception at international film festivals of the *NAC* and the *GNW*, and describe the new modes of production adopted by both the Argentine and the Greek film industries.

Although the term economic ‹trouble zones› could be interpreted in various ways, it is used here based only on the financial data of the Argentine and the Greek economies during the crises, the severe toll on the Argentine and the Greek societies, the way these crises were covered by the international media, and the surge of creativity that evolved under adverse circumstances. Before we analyse the *NAC* and the *GNW*, we should further delve into the socio-economic conditions from which they emerged.

Chronicle of the Argentine and the Greek crises

Argentina entered a period of financial difficulties in 1998 and Greece in 2009. The two countries adopted austerity measures and reforms aiming to control the public deficit and restore market confidence. In Argentina, the government of Fernando de la Rúa has passed several austerity bills since 1999 under the pressure of the International Monetary Fund (IMF). Additionally, a debt swap exchanging short-term debt with new debt with longer maturities was announced in November 2001. Despite this agreement, Argentines have started to withdraw large sums from their bank accounts because they had been worried that the situation would deteriorate. Subsequently, measures, which are informally known as ‹corralito› limited access to bank accounts in December 2001.

On December 5th 2001 the IMF refused to release a tranche of its loan, due to the failure of the Argentine government to reach budget deficit targets. Pot-banging protests, in Spanish widely called ‹cacerolazos›, had been organised. After violent demonstrations, president De la Rúa eventually fled the presidential residence in a helicopter on December 20th. Subsequently, Adolfo Rodríguez Saá, the new interim president, declared the country's default. In January 2002, the peso-dollar parity[2] (in 1991, 1 peso was fixed at 1 U.S. dollar) was abandoned, inflation and unemployment worsened and the exchange rate reached nearly 4 pesos per 1 U.S. dollar. When the situation was stabilised, elections were called for and after Néstor Kirchner was elected as the new president on May 25th 2003, the peso slowly rose and economic recovery achieved.

In Greece, after George Papandreou was sworn in as prime minister in October 2009, consolidation plans were endorsed to calm the alarms raised by credit-rating agencies and the international institutions about the sustainability of the Greek debt. However, these reforms didn't pay off and Papandreou announced on April 23rd 2010 that he would request financial aid from the European Union (EU) and the IMF. In exchange for the implementation of adjustment programmes, Greece would receive support packages. Moreover, similarly to Argentina, Greece made a debt-swap deal with its private-sector lenders in March 2012.

After several austerity plans, Alexis Tsipras was elected prime minister in January 2015. Tsipras suddenly declared a referendum on the new bailout agreement, to take place on July 5th, after several months of negotiations on the Greek programme. Subsequently, a ‹bank run› occurred: many Greeks tried to withdraw money from their bank accounts due to anxiety that Greece would exit the eurozone, and then, measures were implemented including limitations on personal bank withdrawals and transfers to foreign banks. Although voters overwhelmingly rejected the EU bailout terms, the Greek government agreed on further spending cuts and economic reforms in exchange for a third bailout on July 13th to avoid bankruptcy. These have been followed policies in Greece to the present, their goal being to help Greece regain access to the bond markets.

Social impact

The economic policies followed in Argentina and Greece shaped the Argentine and Greek societies. The Argentine GDP dropped by almost 20 per cent between 1998 and 2002[3], which was characterised as «the sharpest fall experienced by any capitalist country of some significance at least since World War II»[4]. Additionally, the unemployment rates reached 20,8 per cent in 2002.[5] As for Greece, the GDP dropped by 26,8 per cent between 2008 and 2013[6] and unemployment rates have risen to 27,5 per cent in 2013.[7] Unemployment amongst 15- to 24-year-olds increased to 58 per cent[8] by November 2014, highlighting the lack of opportunities for the country's youth. Thus, the financial instability and the massive unemployment rates affected the Argentine and the Greek population, which both tried to survive the crisis by adapting to the new reality or by emigrating.

Argentina and Greece under scrutiny

Last but not least, the Argentine and Greek crises attracted the attention of the international media for several reasons. Events such as the restructuring of the Argentine and the Greek debt the latter characterised as the largest ever sovereign default[9], were not only historical and exceptional, but they could also affect investors and institutions around the world.

The social turmoil and the local populations' suffering in these two geographically peripheral countries generated great interest. The ‹corralito›, the ‹cacerolazos›, the escape of De la Rúa in a helicopter, the riots in Syntagma square, and the ‹bank run› in Greece were covered worldwide, putting Argentina and Greece in the international spotlight. Moreover, due to the duration of the recession periods, international audiences have been following Argentina's «tango»[10] with the IMF and the «Greek tragedy»[11] for a long time. Thus, having presented the similar socio-economic contexts from which the *NAC* and the

GNW emerged and the remarkable force of the crisis that hit both countries, we will explore if and how it influenced them in terms of aesthetics, international recognition, and production.

The *New Argentine Cinema* and the *Greek New Wave*

A new generation of Argentine and Greek filmmakers have distinguished themselves at international film festivals shortly before and mainly during the crises of 1998 to 2002 and 2009 to the present. When the film *Pizza, birra, faso* (*Pizza, Beer, and Cigarettes*, Adrián Caetano, Bruno Stagnaro, AR 1997) was presented at the Mar del Plata International Film Festival in 1997, and *Mundo grúa* (*Crane World*, Pablo Trapero, AR 1999) won the awards for best director and best actor at the first Buenos Aires International Festival of Independent Film (BAFICI) in 1999, it became clear that a new group of filmmakers was going to mark a new beginning for Argentine cinema.

Some of the *NAC* films that followed, such as *La ciénaga* (*The Swamp*, AR/FR/SP 2000) and *La niña santa* (*The Holy Girl*, AR/IT/SP 2004) by Lucrecia Martel, *El bonaerense* (AR/CL 2002) and *Familia rodante* (*Rolling Family*, AR/SP/BR/FR/DE/UK 2004) by Pablo Trapero, *Esperando al mesías* (*Waiting for the Messiah*, AR/SP/IT 2000) and *El abrazo ptido* (*Lost Embrace*, AR/FR/IT/SP 2004) by Daniel Burman, won various awards at international festivals and initiated a new era for Argentine cinema in terms of film aesthetics, production and distribution. This cinematic trend has been termed by Latin American film-studies scholars[12] as the *New Argentine Cinema*.

In Greece, a new generation of directors appeared who, like their Argentine colleagues before them, brought rejuvenation to cinema in their country.[13] In 2009, when the sovereign-debt crisis started in Greece, *Kynodontas* (*Dogtooth*, Yorgos Lanthimos, GR 2009) won the prize Un Certain Regard at the Cannes Film Festival and, surprisingly, a nomination for Best Foreign Language Film at the Academy Awards (Oscars). The international success of *Kynodontas* was followed by the production of critically acclaimed and award-winning films, such as *Attenberg* (Athina Rachel Tsangari, GR 2010), *Miss Violence* (Alexandros Avranas, GR 2013), and *I Eonia Epistrofi Tou Antoni Paraskeva* (*The Eternal Return of Antonis Paraskevas*, Elina Psykou, GR/CZ 2013).

Kynodontas, along with other films by Lanthimos and Tsangari, have been characterised as «weird»[14] by critics from the English-speaking world and the term «weird wave of Greek cinema»[15] became associated with recent Greek production. However, other films, such as *Hora Proelefsis* (*Homeland*, Syllas Tzoumerkas, GR 2010), *Adikos Kosmos* (*Unfair World*, Filippos Tsitos, GR/DE 2011), *I Ekrixi* (*A Blast*, Syllas Tzoumerkas, GR/DE/NL 2014), and *Suntan* (Argyris Papadimitropoulos, GR/DE 2016), do not necessarily share the characteristics of the Greek ‹weird› aesthetics. Several terms[16] have been used to define recent Greek film production, including *Greek New Wave* (*GNW*), which stresses the break of the new generation of filmmakers with previous practices in terms of film aesthetics, production and distribution.

Aesthetics

As for the aesthetics of the *NAC* and the *GNW*, there are great differences between the two ‹dominant› tendencies within them. The *NAC* had been perceived as ‹neorealist› by international audiences and critics – at least initially – as certain films touched social issues, such as *Pizza, birra, faso* and *Mundo grúa*. Critics and scholars compared the *NAC* to Italian neorealism[17] due to common themes, such as poverty and unemployment, the use of reality as a point of reference, the use of nonprofessional actors and non-studio locations and the low-budget methods of filmmaking. In films such as *Pizza, birra, faso* and *Mundo grúa* for example, nonfamous or amateur actors appear who play characters that live on the margins of society. Additionally, these films portray everyday life situations, are grainy and, in the case of *Mundo grúa*, black and white, which can be attributed to both economic necessity and artistic choice (A).

Despite touching on contemporary issues in crisis-stricken Argentina, the films of the *NAC* resist symbolic or allegorical interpretations and show contempt for the didactic approaches to political filmmaking of the older generation of Argentine filmmakers such as Fernando Solanas.[18] It should be added that the ‹neorealist› trend of the *NAC* has been challenged by central figures of the *NAC*, such as Lucrecia Martel, who prefer to experiment with form and narrative and create films that do not conform to the characteristics of the aforementioned movies.

The contemporary Greek films that first caught the festival programmers' and the critics' attention were the ‹weird› movies by Lanthimos and Tsangari. These stylised films usually portray everyday characters in absurd situations and often have weird premises, an eerie atmosphere, absurdist dialogue, grotesque humor, or show violence and illogicality. The subjects of Lanthimos' and Tsangari's films do not refer to the current socio-economic conditions in Greece. Interestingly, this didn't prevent the critics and the scholars from looking at these movies through a certain prism. On the contrary, according to Erato Basea: «More importantly, (some of) the Greek New Wave films' opaque

Two of the protagonists of *Pizza, birra, faso*, who live in poverty, eating pizza in the centre of Buenos Aires

meaning encouraged film critics and scholars to read this cinema as an allegorical critique of neoliberal politics in crisis-era Greece.»[19]

Apart from the ‹weird› Greek films which stand in-between visibility and invisibility of the crisis, there are other *GNW* films that rather satisfy the viewers' expectations in terms of narrative transparency and continuity and are more clearly linked to the specific socio-economic context. Films such as *Hora Proelefsis*, *I Ekrixi* and *Adikos Kosmos* adopt a more realistic approach and reflect on topics of relevance to contemporary Greek society brought about by austerity measures and recession, such as: poverty, unemployment, migration, hopelessness, despair, xenophobia, homophobia, crime, social deviance and rebellion (B).

Independently of their aesthetics, the directors of the *GNW* are forced to create films with very restricted budgets, like their Argentine colleagues. Apart from the spirit of collaboration between them which allows the Greek filmmakers to finish their projects by helping each other, they exploit the possibilities of new technologies. Although directors such as Lanthimos insisted on Super 16 mm, shooting in video and transferring to film has become the norm for independent filmmakers in Greece since the 2000s[20] and exemplifies their attitude that form has to be modified in line with available resources (C).

The protagonist and her father imitating animals inspired by Sir David Attenborough›s documentaries in *Attenberg*

George Papandreou announcing that he would request financial aid from the EU and the IMF in *I Ekrixi*

International reception

The *NAC* and the *GNW* have been warmly received internationally, as they were selected to be screened and often awarded at international film festivals. *Mundo grúa*, for instance, won the Tiger Award at the Rotterdam Film Festival in 2000, *La ciénaga* the Alfred Bauer Prize at the Berlin Film Festival in 2001, and *El abrazo partido* the Jury Gran Prix (Silver Bear) at the Berlin Film Festival in 2004.

Similarly, Filippos Tsitos and Antonis Kafetzopoulos won the Prize of the Ecumenical Jury and the Silver Leopard (Best Actor) for *Akadimia Platonos* (*Plato's Academy*, Filippos Tsitos, GR/DE 2009) at the Locarno Film Festival, the director Athena Rachel Tsangari and the protagonist Ariane Labed were awarded the Lina Mangiacapre Award and the Volpi Cup for *Attenberg* at the Venice Film Festival in 2010, and, also at the Venice Film Festival, Yorgos Lanthimos and Efthymis Filippou won the prize for Best Screenplay for *Alpeis* (*Alps*, Yorgos Lanthimos, GR 2011) in 2011. *Miss Violence* won several prizes (for instance, the Silver Lion for the director and the Volpi Cup for the protagonist) at the same festival in 2013.

The artistic recognition of these two generations of Argentine and Greek filmmakers at film festivals is very important for the further distribution of their films in countries worldwide, usually in arthouse cinemas. The reason is that, since the vast expansion of the «film festival networks»[21] in the 1990s, it is hard for art and world films like the ones created by these directors, to be distributed without a festival prize or extensive exposure in the course of the annual festival circuit.

This exposure and the subsequent prizes depend on the selection criteria of these festivals. As de Valck explains,[22] most of the festivals follow the «dogma of discovery», whereby new art/world films are discovered and new waves/cinemas from peripheral countries, such as Argentina and Greece, are recognised: «Festivals are increasingly looking for mind-blowing discoveries similar to the one generated by the archetypal French New Wave.»[23]

If the festivals «actively select»[24] the films in their programmes, it would be fair to assume that, apart from their aesthetic values, another parameter why recent Argentine and Greek films attained success, is the amount of attention paid to Argentina and Greece due to their financial difficulties. According to Lydia Papadimitriou, the Greek financial crisis «at the level of publicity at least, turned ‹Greece› into a keyword that made people who would not otherwise have taken notice of Greek cinema, do so».[25]

Additionally, the film festivals have had an impact on film production since the 1980s with many of them introducing production funds for developing countries, such as the Hubert Bals Fund of the Rotterdam Film Festival, or funding instruments, such as Works in Progress of the Karlovy Vary Film Festival. These funds are usually used for the development of a project or the post-production of a movie. Films of the *NAC* and the *GNW*, such as *Mundo grúa* and *I Eonia Epistrofi Tou Antoni Paraskeva*, benefited from these funding instruments.

Although the creation of these funds can be attributed to a deep cinephilia, as in the case of Hubert Bals, it could also be criticised because the ‹discovered› films/new waves from peripheral countries and/or the developing world may not only be screened at the festivals, but also produced for the festivals.[26] This could be problematic since the festivals, as producers of these films, could impose their criteria, such as film aesthetics or subject. This can be particularly problematic when these films come from developing countries such as Argentina, and/or economic ‹trouble zones› like Greece.

The other side of the coin is of course that the support of these filmmakers by festival funds has been important for the completion of Argentine and Greek films. However short-term they may prove, festival funds have contributed to the completion of several Argentine and Greek projects and to the subsequent success of the *NAC* and the *GNW* in times of financial crunch.

Production

Lastly, as to film production, the recession and the financial instability had a major impact on the Argentine and the Greek film industries. As a result of the crises, the state funding available for film production in both Argentina and Greece was significantly reduced. As a response to that, Argentine and Greek films were filmed with the minimum of investment. In Argentina, some of the *NAC* films were created by working on weekends and with the help of friends. Similarly, in Greece a system of «labour exchanges»[27] was used according to which filmmakers worked without pay for each others' films.

Most importantly, the Greek and Argentine filmmakers had to find new, transnational funding instruments to finance their films. These included co-productions with international companies, funds, foundations such as the French Fonds Sud Cinéma, and institutions such as the French National Centre for Cinema and the Moving Image (CNC). Many *NAC* and *GNW* films, such as *Akadimia Platonos* and *La niña santa*, had been completed thanks to coproducing with European and other international partners.

With regard to foundations, their criteria are usually dependant on the country of production, since they are predominantly intended for countries of the developing world, and on the ‹quality› rather than the anticipated popu-

larity of the films. This can influence several aspects of the movie just like in the case of film festival funds. These foundations often give financial assistance rather than fund a film in its entirety. The Fonds Sud Cinéma[28], for instance, constituted financial support granted by the Institut Français and the CNC intended to help filmmakers from countries of the South. Its aim was to promote cultural diversity and it actually helped several Argentine filmmakers, such as Pablo Trapero and Lucrecia Martel, to accomplish their projects. As for the institutions, the CNC launched a bilateral funding programme for co-productions with Greece (and Portugal) in 2014, its goal being to support «Portuguese and Greek filmmakers, whose talents are recognised worldwide and yet whose projects suffer from the economic crisis and the frailty of public funding».[29]

Conclusion

In this article, I tried to explore if and how the financial difficulties in Argentina from 1998 to 2002 and in Greece from 2009 to the present affected the aesthetics, the international reception and the production of the *NAC* and the *GNW*. It seemed contradictory that during the two countries' worst recessions in decades, Argentine and Greek filmmakers were creating art films attracting international attention. However, the success of the *NAC* and the *GNW* proves otherwise.

This does not mean that there is a direct link of causality between the emergence of the *NAC* and the *GNW* and the debt crises in Argentina and Greece, nor does it mean that a financial crunch is a necessary requirement for aesthetic innovation in film. Some of the factors that led to the *NAC* and the *GNW*, such as the improvement of film education in the 1990s in Argentina and in the 2000s in Greece, bear no relation to the financial difficulties whatsoever. Additionally, there have been numerous masterpieces throughout film history that were produced far from economic ‹trouble zones›.

With respect to the *NAC* and the *GNW* there remain several questions still open. These may concern, for instance, the relation between the limited budgets and the aesthetics of the aforementioned films, their transnational production specificities, and their reception and funding by the film festival circuit.

I would like to thank the Foundation Sophie Afenduli for supporting my postdoctoral project titled: «Cinema (not) in Crisis, the *New Argentine Cinema* and the *Greek New Wave*», which I am currently conducting at the University of Zurich. I am also most grateful to Prof. Dr. Margrit Tröhler and Prof. Dr. Jens Andermann for their help with this research and their invaluable affirmations and suggestions.

1 According to Lydia Papadimitriou, «the international critical success of *Kynodontas/Dogtooth* (Yorgos Lanthimos, 2009) suggested that despite – or, possibly, because of – the crisis, the country seemed to be able to produce cinema worthy of attention». Lydia Papadimitriou, «Locating Contemporary Greek Film Cultures: Past, Present, Future and the Crisis», in: FILMICON: Journal of Greek Film Studies 2 (2014), p. 2.
2 President Carlos Menem and his Minister of Economy, Domingo Cavallo, are well-known for setting a currency board in 1991: one peso was fixed by the Central Bank at one U.S. dollar (‹convertibility plan›).
3 Kostas Melas, *Argentina-Greece: A descriptive comparative analysis of the economic developments in the two countries after the defaults* [Argentini-Ellada, Mia perigrafiki sygritiki analysi ton oikonomikon exelixeon stis dyo hores meta tis athetiseis pliromon], Athens 2015, p. 34.
4 Joanna Page, *Crisis and Capitalism in Contemporary Argentine Cinema*, Durham/London 2009, p. 1.
5 Kostas Melas (like annot. 3), p. 41.
6 Ibidem, p. 38.
7 Ibidem, p. 42.
8 Ibidem, p. 43.
9 Daniel Huang, «Don't cry for them: The World's Biggest Sovereign Defaults Since 2000», in: The Wall Street Journal, 2.6.2014, http://blogs.wsj.com/moneybeat/2014/07/02/dont-cry-for-them-the-worlds-biggest-sovereign-defaults-since-2000/ [28.6.2016].
10 Anonymus, «Waiting for the IMF to tango», in: The Economist, 28.3.2002, http://www.economist.com/node/1058214 [28.6.2016].
11 Anonymus, «Greek tragedy», in: The Economist, 3.7.2015, http://www.economist.com/blogs/freeexchange/2015/07/imfs-sad-story [28.6.2016].
12 Such as Jens Andermann and Gonzalo Aguilar: Jens Andermann, *New Argentine Cinema*, London/New York 2012, and Gonzalo Aguilar, *Other Worlds, New Argentine Film*, New York 2008.
13 Maria Chalkou, «A new cinema of ‹emancipation›: Tendencies of independence in Greek cinema of the 2000s», in: Interactions: Studies in Communication & Culture 3, 2 (2012), p. 243.
14 A. O. Scott, «A Sanctuary and a Prison», in: The New York Times, 24.6.2010, http://www.nytimes.com/2010/06/25/movies/25dog.html?_r=0 [28.6.2016].
15 Steve Rose, «Attenberg, Dogtooth and the Weird Wave of Greek Cinema», in: The Guardian, 27.8.2011, http://www.theguardian.com/film/2011/aug/27/attenberg-dogtooth-greece-cinema [28.6.2016].
16 Maria Chalkou (like annot. 13), p. 244.
17 Joanna Page (like annot. 4), p. 34 and Gonzalo Aguilar (like annot. 12), p. 28.
18 Joanna Page (like annot. 4), p. 26.
19 Erato Basea, «The ‹Greek Crisis› through the Cinematic and Photographic Lens: From ‹Weirdness› and Decay to Social Protest and Civic Responsibility», in: Visual Anthropology Review 32, 1 (2016), p. 63.
20 Maria Chalkou (like annot. 13), p. 252.
21 Thomas Elsaesser, *European Cinema: Face to Face with Hollywood*, Amsterdam 2005, p. 82–107.
22 Marijke de Valck, *Film Festivals: from European Geopolitics to Global Cinephilia*, Amsterdam 2007, p. 175.
23 Ibidem, p. 175.
24 bidem, p. 175.
25 Lydia Papadimitriou (like annot. 1), p. 2.
26 Thomas Elsaesser, (like annot. 21), p. 88.
27 Lydia Papadimitriou (like annot. 1), p. 6.
28 It has been replaced since 2011 by Aide aux cinémas du monde, a fund managed by the CNC and the Institut français dedicated to international co-productions. http://www.cnc.fr/web/en/aide-au-cinema-du-monde [28.6.2016].
29 http://www.cnc.fr/web/en/actualites/-/liste/22/5148641;jsessionid=DE58357654E306F0D452F685CD78A083.liferay [28.6.2016].

Momentaufnahme von Tanja Maria Koller

Vergine giurata von Laura Bispuri (IT/CH/DE u. a. 2014)

Ein kalter Frühlingstag am Ende des Valbona-Tals in Albanien. Dort liegt einsam ein kleines Steinhaus mit Sicht über den Fluss. Draussen vor dem Fenster hantiert der Vater mit einem Gewehr und feuert Freudenschüsse in die Luft. Er wartet angespannt.
Drinnen vor dem Fenster steht seine erwachsene Tochter Hana. Sie blickt mit ernstem Gesicht in die Weite. Mit festem Stoff bindet die Mutter unter Tränen die Brüste ihrer Tochter ab – verbirgt alles Weibliche unter gewöhnlichen Männerkleidern, die Haare streng zusammengebunden. Der Schmerz über die Entscheidung ihrer geliebten Tochter steht ihr ins Gesicht geschrieben. Trotz allem versteht sie nur zu gut.
Hana macht aus Chancenlosigkeit und Dankbarkeit vom alten Recht der Frau Gebrauch, in Ehre ein selbstbestimmtes Leben in ihrer Heimat zu führen. Wie das alte Gesetz des Kanun es vorgibt, das mündlich von Generation zu Generation überliefert wird. Ein Leben als Mann und ewige Jungfrau.

RASMUS GREINER

ALS CHAPLIN NICHT MEHR SCHWEIGEN KONNTE — FILMTON UND POLITIK IN *THE GREAT DICTATOR*

Kaum ein filmgeschichtlicher Prozess veränderte die Ästhetik des Kinos in einem vergleichbaren Ausmass wie die Einführung des Synchrontons. Fast zeitgleich stieg das Radio zum Massenmedium auf und verankerte die medial repräsentierte politische Rede im Bewusstsein der Bevölkerung. Insbesondere der Nationalsozialismus setzte auf die Entwicklung günstiger ‹Volksempfänger›, um seine Ideologie weiterzuverbreiten. Hitlers Stimme wurde zu einem ‹sonic icon›[1] – einem unverwechselbaren Klangereignis. Wer konnte dem Diktator in diesem Medienkrieg, dem schon bald ganz reale Feldzüge folgten, die Stirn bieten?

Dieser Beitrag untersucht, wie Charles Chaplin als einer der letzten grossen Stummfilmstars in seinen Filmen das Wort ergriff, um sich dem Nationalsozialismus entgegenzustellen. Hierbei wird auch ein filmgeschichtlicher Blickwinkel eingenommen, der die Kritik am ‹Verbo-Zentrismus›[2] – der Konzentration auf den Dialog auf Kosten der Bildästhetik – im frühen Tonfilm thematisiert. Die Stimme wird also nicht nur als Organ der politischen Artikulation, sondern auch als ‹Problemzone› im körperlich-technischen Spannungsfeld der Filmaufnahme und -ästhetik begriffen.

In einer Analyse des Films *The Great Dictator* (Charles Chaplin, US 1940) soll aufgezeigt werden, welche audiovisuellen Strategien Chaplin entwickelte, um sowohl das politische als auch das ästhetische Potenzial des Tonfilms neu auszuloten. Mit komödiantischen Mitteln wird auf die Gewaltherrschaft und Verbrechen der Nationalsozialisten hingewiesen und die Faszination an Hitlers medialer Präsenz dekonstruiert. Chaplins grosser Diktator ist sowohl bedrohlich als auch lächerlich. Eine gefährliche Mischung, wie die zweite von ihm verkörperte Figur, ein argloser jüdischer Friseur, am eigenen Leib erfahren muss. Beide gleichen sich bis aufs Haar. Als der Friseur schliesslich am Ende

des Films mit dem Diktator verwechselt wird, zerrt man ihn direkt auf eine Rednertribüne. Doch statt den Kriegstriumph zu verkünden, bricht er in einer ergreifenden Rede eine Lanze für die Freiheit und das friedliche Zusammenleben.

Mit der lautmalerischen Fantasiesprache in den Reden des Diktators entwirft Chaplin eine neue audiovisuelle Ästhetik, die sich in der Kombination von geräuschhaften Tonelementen mit der Pantomime des Stummfilms manifestiert. Der Schlüssel zur Weiterentwicklung des Tonfilms lag somit – so meine These – sowohl in der Rückbesinnung auf die ausgefeilte Bildästhetik des Stummfilms als auch in der Entdeckung und Ausgestaltung der Tonästhetik. Die Rede des Friseurs am Ende des Films bestätigt diese Annahme, indem sie eine komplexe Sinnkonstruktion aus dem Zusammenspiel von sprachlich-auditiven und visuellen Gestaltungsmitteln erzeugt. Chaplin hatte offenbar erkannt, dass sich das ästhetische Potenzial des Tonfilms besonders dazu eignet, zu einem politischen Diskurs beizutragen. *The Great Dictator* ist aber nicht nur im Sinne einer impliziten politischen Ausdruckskraft, sondern auch als offener Appell angelegt. Die Reden in diesem Film verleihen somit auch jenem politischen Engagement Ausdruck, das Chaplin später dazu zwang, in der Schweiz eine neue Heimat zu suchen.

Die Problematik des Sprechens im frühen Tonfilm

Die Einführung des Tonfilms war zwar kommerziell ein grosser Erfolg, wurde jedoch von vielen Theoretikern und Künstlern kritisiert. Insbesondere der Umgang mit der menschlichen Stimme wurde als Problem identifiziert, das sogar Stoff für einige Filme bot. So zeigt *Singin' in the Rain* (Stanley Donen/Gene Kelly, US 1952), wie sich der Regisseur beim Dreh eines frühen Tonfilms in eine schalldichte Kabine zurückzieht – ganz auf die Qualität der Tonaufnahmen konzentriert. Doch nicht nur die viel zu schrille Stimme, sondern auch das expressive Spiel des Stummfilmstars Lina Lamont machen ihm zu schaffen. Jede Bewegung in dem aufwendigen Samtkleid erzeugt raschelnde Störgeräusche, jede Drehung des Kopfes nicht auszugleichende Lautstärkenunterschiede. Schliesslich wird Lamont an die Leine – das Kabel eines in ihr Kleid eingenähten Mikrofons – gelegt: Wie die schalldicht isolierten Kameras wird auch der Stummfilmstar seiner Bewegungsfähigkeit beraubt. Selbst ein Sprech- und Gesangsdouble wird engagiert – eine filmische Metapher für die Zerstückelung des Körpers in eine visuelle und eine auditive Sphäre.

Seitens der Filmtheoretiker wurde besondere Kritik am ‹Sprechfilm› geübt: Der Begriff wurde unter anderem von Rudolf Arnheim verwendet, um zu unterstreichen, dass in diesen Filmen nicht der kreativen Weiterentwicklung der Filmästhetik, sondern der Ausstellung und Verständlichkeit der Sprache grösste Priorität beigemessen wurde.[3] Béla Balázs resümiert hierzu: «Die noch unterentwickelte neue Technik hat in der Verkopplung die alte, bereits hochentwickelte auf ein ganz primitives Stadium zurückgeworfen.»[4] Auch Chaplin haderte mit der Vorstellung, dass der Tramp nicht mehr derselbe sein würde, begänne er zu sprechen.[5] Den Stummfilm hielt er überdies für das universellere Medium, das im Gegensatz zum Tonfilm nicht an die Sprachkenntnisse des Publikums gebunden ist.[6] *The Great Dictator* sollte dieses Manko beseitigen. Indem er die Problematik des ‹Verbo-Zentrismus› mithilfe von neuen ästhetischen Strategien – der Aufwertung der klanglichen Aspekte und der Kombination mit der Pantomime des Stummfilms – auflöste, kam Chaplin dem sehr nahe, was Béla Balázs schon einige Jahre zuvor gefordert hatte: «Auch beim Dialog wird der akustisch-sinnliche Eindruck ausschlaggebend sein, nicht das Inhaltliche.»[7] Nicht also dem sprachlich codierten Inhalt, sondern den klanglichen Aspekten der Stimme sollte mehr Aufmerksamkeit geschenkt werden.

Chaplin brauchte drei Filme, um sich mit der Tontechnik und der damit einhergehenden veränderten Ästhetik anzufreunden. Zwar kann *City Lights* (US 1931) noch als Verteidigung der Stummfilmkunst verstanden werden. Dennoch geht Chaplin höchst kreativ mit den Möglichkeiten des Filmtons um, etwa indem er mit quäkend verfremdeten Sprachklängen den Akt einer Denkmalenthüllung ad absurdum führt. Auch *Modern Times* (US 1936) funktioniert noch weitgehend nach den Prinzipien des Stummfilms. Allerdings verfügt der Film über eine Tonspur mit Musik, zahlreichen Geräuschen und sogar Stimmen. Am Ende glauben wir gar, den Tramp singen zu hören. Doch es bleibt unklar, ob es sich um seine wahre Stimme handelt, sodass der Stummfilm sein letztes Geheimnis behalten darf. Der Titel *The Great Dictator* geht hingegen schon etymologisch auf den lateinischen Begriff ‹dicere› (sprechen) zurück.[8] Die Dramaturgie des Films wird zwischen zwei zentralen Reden aufgespannt – Hynkels zu Beginn und der des Friseurs am Ende. Chaplins scherzhafte Ankündigung, sich durch das Spielen eines Taubstummen dem Tonfilm entziehen zu wollen, war damit obsolet geworden.[9]

Stummfilmästhetik und das Potenzial des Tonfilms in *The Great Dictator*

Obwohl *The Great Dictator* zu einer Zeit in die Kinos kam, als der Tonfilm bereits seit einem guten Jahrzehnt etabliert war, ist der Prozess des Übergangs noch sehr präsent. Auf ironische Weise wird auf die Probleme der Sprachaufzeich-

nung angespielt: Eine Obstschale dient Hynkel als Gegensprechanlage (A) – ein klarer Verweis auf den frühen Tonfilm, in dem die Mikrofone an den unmöglichsten Orten versteckt wurden, um eine annehmbare Sprachqualität zu erreichen. Wie der Diktator, der seine Befehle in Bananen und Weintrauben raunt, so schienen auch die damaligen Filmfiguren völlig unnatürlich mit Alltagsgegenständen zu kommunizieren. Gleichzeitig wird in *The Great Dictator* auf die Pantomime des Stummfilms zurückgegriffen. Chaplin bezog diese Vorgehensweise in erster Linie auf die Figurenkonstellation:

> *Als Hitler konnte ich die Massen grosstuerisch in ihrem Jargon bearbeiten und so viel sprechen, wie ich wollte. Als Tramp konnte ich dann mehr oder minder still bleiben. In einem Hitler-Film konnte ich Burleske und Pantomime miteinander verbinden.*[10]

Ein Mikrofon in der Obstschale als Anspielung auf den frühen Tonfilm

Mit dem Tramp meint Chaplin den jüdischen Friseur, der in Auftreten, Habitus und Gestik der berühmten Stummfilmfigur sehr ähnlich ist. Die äusserst kommunikative Körpersprache steht im Kontrast zur verkrampften Gestik Hynkels, der grosse Probleme hat, sich nonverbal verständlich zu machen: Bei der Begrüssung von Benzino Napolonie – einer Parodie auf Benito Mussolini – verfehlen die beiden Diktatoren immer wieder die Hand des anderen, die sie abwechselnd zum tomanischen bzw. bakterischen Gruss heben. Während der Friseur zunächst weitgehend stumm bleibt, tritt der Diktator mit einer ausführlichen Rede in Erscheinung. Mit der hierfür entwickelten lautmalerischen Fantasiesprache gelingt es Chaplin, Hitlers Duktus genau zu *re-* und letztlich auch zu *de*konstruieren. Chaplins Sohn Sidney Earle berichtet, dass sich sein Vater zur Vorbereitung auf diese Rolle alle verfügbaren Wochenschau-Aufnahmen des deutschen Diktators habe kommen lassen:

> *Stundenlang sass er in seinem Privattheater und betrachtete diese Filmstreifen. […] Dad studierte jede Pose des Diktators, machte sich alle Eigenheiten seines Benehmens zu eigen und war von dem Gesamteindruck gefesselt.*[11]

Sprachlich bedient sich Chaplin einiger deutscher und an das Deutsche angelehnter Begriffe wie ‹Sauerkraut› und ‹Dschuten› (Juden) sowie deutsch klingender Lautmalereien und Eigennamen wie ‹Schultz› und ‹Bismarck›. Ohnehin mit einer englischen Bedeutung versehene Namen wie Garbitsch (*garbage* =

Die Stimme als beinahe-kinetische Kraft

Müll) und Herring (*herring* = Hering) – die filmischen Pendants zu Goebbels und Göhring – werden in englisch-deutsche Wortspiele integriert. Diese sprachlichen Codes werden sowohl mit einer expliziten Gestik als auch körperlichen Stimmmodulierungen – bis hin zu stakkatohaften Hustenanfällen und grunzenden Lauten – vermischt. Während er Hitlers Gestik und Mimik mit der Pantomime des Stummfilms imitiert, bedient sich Chaplin gleichzeitig der Geräuschhaftigkeit und des Klangs der Sprache, um die auditive Präsenz des Diktators zu parodieren: So kann beispielsweise ‹de Aryan Meten› als ‹die arischen Mädchen› übersetzt werden, doch erst die gestische Andeutung eines schönen Gesichts und langer Haare bestätigt diese Annahme.

Neben dem sprachlich-pantomimischen Gehalt im Sinne des *logos* wird die Materialität der Stimme als beinahe-kinetische Kraft herausgestellt. Die schneidend aggressiven Ausbrüche in Hynkels erster Rede lassen die ihn umgebenden Mikrofone förmlich zurückweichen und wieder hervorschnellen (B). Alan Dale sieht hierin eine unmissverständliche Hommage an das Slapstick-Kino.[12] Eine ähnliche Beobachtung kann in Bezug auf die zweite Rede Hynkels, die Verkündung der Judenverfolgung, gemacht werden. Der Friseur und Hannah befinden sich auf einem Spaziergang durch das jüdische Ghetto. Aus Dankbarkeit für die aktuelle Politik der Entspannung möchten sie sich sogar Hynkel-Ansteckbuttons kaufen. Da erklingt über Lautsprechermasten ein noch intensiveres Wüten als in der ersten Rede des Diktators. Diesmal sind ausschliesslich die ‹Dschuten› (Juden) Ziel seines vernichtenden Zorns. Ängstlich räumen die Ghettobewohner die Strasse. Der Friseur hingegen erstarrt, ehe er sich mit Hannah auf den Rückweg macht. Als Hynkels Ausbrüche immer intensiver werden, versucht er sich gar mit einem beherzten Sprung in ein Holzfass diesem auditiven Zugriff zu entziehen, besinnt sich aber auf die gemeinsame Flucht mit Hannah (C–E). Beim darauffolgenden Versuch, den verlorenen Hut zurückzuholen, hangelt er sich im Rhythmus der Hasstiraden an einer Wand entlang, schleicht sich an den Hut heran, weicht zurück, ergreift ihn – und entkommt schliesslich dem herbeieilenden Sturmtruppensoldaten durch den akrobatischen Sprung in ein Kellerfenster. Die Gewalt von Hynkels Stimme wird durch Formen der *physical comedy* kontrapunktiert, die schon im Slapstick der Stummfilmära eine grosse Rolle gespielt haben. Durch die Prinzipien des Slapsticks, die eine ernsthafte Verletzung des Helden ausschliessen, kann Chaplin den inhaltlichen Schrecken und die Bedrohung durch den Nationalsozialismus in filmische Lösungsstrategien überführen.

Am Ende von *The Great Dictator* ergreift der kleine Friseur schliesslich selbst das Wort. In der Verkleidung des Diktators wendet er sich mit zunächst leiser, zaghafter Stimme an dessen Soldaten, an die Welt und nicht zuletzt auch an den Zuschauer. Zunehmend kraftvoller und mitreissender appelliert er an das Gute im Menschen, beschwört den Weltfrieden, die Völkerfreundschaft

Slapstick-Einlage: Die Reaktion des Friseurs auf Hynkels Hassrede

und die Solidarität. Nicht nur die schlichte Eleganz der Sprache, sondern auch Duktus, Klang und Tonfall sind ein diametraler Gegenentwurf zu den beiden Hynkel-Reden. Anstelle von Häme und Aggression bestimmen Eindringlichkeit und Emphase die Form der Rede. Der Körper des Friseurs ist hierbei weitgehend ruhiggestellt. Nicht die Gestik, sondern die Mimik bestimmt das Bild und befindet sich im Einklang mit der auditiven Ebene. Wie in Hynkels erster Rede wird zunächst mit einer frontalen Halbnaheinstellung gearbeitet, die nun jedoch durch eine langsame Kamerafahrt in eine Nahaufnahme übergeht. Nachdem auch schon der Diktator durch den Blick in die Kamera die direkte Adressierung des Zuschauers gesucht hat, wird die ‹vierte Wand› nun vollends eingerissen (F). Der Zuschauer wird zu Chaplins Komplizen gemacht – eine weitere Hommage an den (frühen) Stummfilm, in dem dieses Stilmittel recht häufig zum Einsatz kam. Auch Hannah, die sich in ‹Osterlich› aufs Land geflüchtet hat, wird auf diese Weise adressiert. Zu den beschwörenden Worten des Friseurs, die nun aus dem Off erklingen, sind Hannahs überraschte Reaktionen zu sehen. Bild und Ton werden als gleichwertige Bedeutungsebenen behandelt, deren Zusammenwirken etwas Neues hervorbringt. Die Stimme wird hierbei von einer Problemzone, aus der das Körperliche zugunsten der Verständlichkeit

Die direkte Adressierung des Zuschauers durch den Blick in die Kamera

«Listen!»: Der hoffnungsvolle Blick in die Zukunft

des Dialogs möglichst weitgehend ausgetrieben werden sollte, zu einer ästhetischen Gestaltungsebene transformiert. Chaplins Inbrunst, mit der er die Rede vorträgt, kann ihre Wirkung erst durch die Modulation der Stimme sowie deren Klang und Körnung entfalten. Das Resultat ist eine substanzielle Aufwertung des Auditiven. Nicht umsonst ist das letzte Wort in *The Great Dictator* «Listen!» – die von Hannah formulierte Aufforderung zuzuhören, den Blick hoffnungsvoll gen Himmel gerichtet (G).

Die politische Ästhetik der Reden in *The Great Dictator*

Charles Chaplin gilt als der erste politische Filmstar.[13] Aus ärmlichen Verhältnissen stammend, engagierte er sich schon früh für den ‹kleinen Mann›, dessen Ängste und Nöte bereits in seinen Stummfilmen eine tragende Rolle spielen. Doch die auf diese Weise vorgebrachte Kritik an Politik und Gesellschaft ist noch recht indirekt und innerhalb der geltenden Normen zu lösen. Erst die schrittweise Zuwendung zum Tonfilm ging mit einer weiteren Politisierung einher. Noch heute gilt sein Film *Modern Times* als geradezu prototypische Kritik

an Industrialisierung und rücksichtslosem Kapitalismus. Trotz der verhältnismässig geringen Einspielergebnisse entschied sich Chaplin, diesen Kurs beizubehalten. Mit *The Great Dictator* ging er schliesslich das grösste finanzielle Wagnis seiner Filmkarriere ein; er investierte etwa zwei Millionen Dollar aus eigener Tasche, nachdem niemand den Film finanzieren wollte.[14]

Mit Sorge betrachtete Chaplin die Konsolidierung des Nationalsozialismus in Deutschland, die entscheidend durch die Übertragung und Inszenierung von Reden und Propaganda im Rundfunk begünstigt wurde.[15] In diesem medialen Krieg, der sich auch auf die politische Haltung des amerikanischen Volkes auswirkte, musste ihm der Tonfilm als wirkungsvolles Gegenmittel erschienen sein. Chaplin nutzte das ästhetische Potenzial des Filmtons, um eine bis dahin ungekannte politische Ausdruckskraft zu entfesseln. Er erkannte im Tonfilm offenbar das, was Andreas Dörner sechs Jahrzehnte später als «Kern des politischen Imaginären» bezeichnet, «das unsere Vorstellungswelten, unsere Wahrnehmungsgewohnheiten und somit auch die Materialität unserer politischen Phantasie nachhaltig prägt».[16] Seine filmische Darstellung der politischen Rede steht im Zentrum dieser Überlegungen, indem sie sprachliche und ästhetische Codes miteinander vermischt.

Der erste Auftritt des Diktators erinnert stark an die Darstellung des Nürnberger Reichsparteitags in Leni Riefenstahls *Triumph des Willens* (DE 1935). Der Film war Chaplin bekannt, sodass davon auszugehen ist, dass die Inszenierung des Diktators auf einer riesigen Rednertribüne Riefenstahls Ästhetik nachempfunden ist.[17] Das genaue Kopieren und ästhetische Überzeichnen von Hitlers Duktus, Mimik und Gestik macht die Rede auch für politisch unerfahrene Zuschauer anschlussfähig. Die sich in Klang, Timbre, Rhythmus und Körperlichkeit entfaltende ‹Tongeste›[18] zielt auf «das Instinkthafte, Eruptive, der Logik sich Entziehende» und stellt damit «den rhetorischen Charakter des Faschismus an den Pranger».[19] Dennoch können konkrete Bezüge zu Hitlers Originalreden hergestellt werden. Die triebhaft-aggressive sprachliche Ebene wird in Kombination mit Chaplins Pantomime mit inhaltlicher Bedeutung aufgeladen. Wenn Hynkel so tut, als wiege er ein Baby in den Armen, und dann mit beiden Händen das schrittweise Aufwachsen des Kindes andeutet, wirken seine stakkatohaften, fantasiesprachlichen Aussagen wie ein Ausschnitt aus Hitlers vielzitierter Rede in Reichenberg 1938, in der dieser die nationalsozialistische Vereinnahmung der Jugend thematisiert (H).[20] Durch das Zusammenwirken auditiver und visueller Elemente wird eine politische Referenz erzeugt. Eine weitere politische Bedeutungsebene bildet der Voice-over-Kommentar, der einerseits im Gestus eines Simultanübersetzers Glaubwürdigkeit reklamiert und andererseits Hynkels Aussagen massgeblich verfälscht: Die mit beissendem Zynismus vorgetragene Hasstirade gegenüber den ‹Dschuten› wird mit der lapidaren Formulierung abgetan, der Diktator habe sich gerade an den jüdischen

Chaplins Persiflage auf die Rede in Reichenberg 1938

Teil der Bevölkerung gewandt. Diese fahrlässige Verharmlosung spielt auf die amerikanische Appeasement-Politik an, die es den Nationalsozialisten ermöglichte, international beinahe unbehelligt die Tschechoslowakische Republik zu besetzen und Österreich in das eigene Staatsgebiet einzugliedern.

Die auf aggressive Expansion und Unterdrückung ausgelegte nationalsozialistische Ideologie wird am Ende des Films in konkrete Worte gefasst. Die kurze Ansprache Garbitschs lässt keinen Zweifel daran, dass die zuvor ins Filmische übersetzte und der Lächerlichkeit preisgegebene nationalsozialistische Ideologie dennoch eine ernsthafte Bedrohung für die gesamte Welt ist. Das reale Böse streift die Maske des Filmischen ab. Chaplin tut es ihm gleich und appelliert direkt an ein klar umrissenes Publikum – an die Amerikaner im Geiste des Appeasements, die er geradezu «aufzustacheln versucht».[21] Damit bricht er mit den damals üblichen Hollywood-Konventionen, die eine gemässigte politische Botschaft und ein in sich geschlossenes Filmende vorsahen.[22]

Die in der finalen Rede verwendete Sprache ist überdies frei von jeder Komik. Während Hynkels Ansprachen durch die ungefilterte, pure Stimme und deren ‹Rauheit› geprägt sind, formt der Friseur jedes Wort sorgsam und bedacht. Fast wirkt es, als *singe* er vom Kampf gegen Unrecht und Unterdrückung, für Freiheit und Gleichheit. Der sanfte und dennoch kraftvolle Klang der Stimme geht mit der emotionalisierenden Wirkung der Musik einher. Es ist das zweite

Mal in diesem Film, dass das Vorspiel von Wagners «Lohengrin» erklingt. Beim ersten Mal, während Hynkels berühmten Tanzes mit der Weltkugel, evoziert das Stück noch eine Ahnung von Pathos und Grössenwahn. Diese Zuschreibungen werden nun durch einen transzendenten Ausdruck der Hoffnung abgelöst. Die via Rundfunk entkörperlichte Stimme erreicht selbst entlegenste Regionen, wie der Schnitt auf Hannah in ihrem ländlichen Exil zeigt. Die verbal beschworene, verbindende Wirkung der Medien wird auf diese Weise als konkrete Utopie inszeniert. Indem er Hannah auffordert, gen Himmel zu blicken, bietet Chaplin zudem Orientierung in einer Zeit von Chaos und Verunsicherung. Auch der konkrete Hinweis auf das Lukas-Evangelium («Im siebzehnten Kapitel des Lukas-Evangeliums steht geschrieben, das Reich Gottes sei im Menschen – nicht in einem Menschen oder in einer besonderen Gruppe von Menschen, sondern in allen!») kann in diesem Sinne gedeutet werden und zeigt, wie sehr die Rede in der biblischen Tradition der USA verankert ist. Chaplin entwickelt einen positiven Freiheitsbegriff, in dem die Identität des Einzelnen eng an die der Gemeinschaft geknüpft ist:

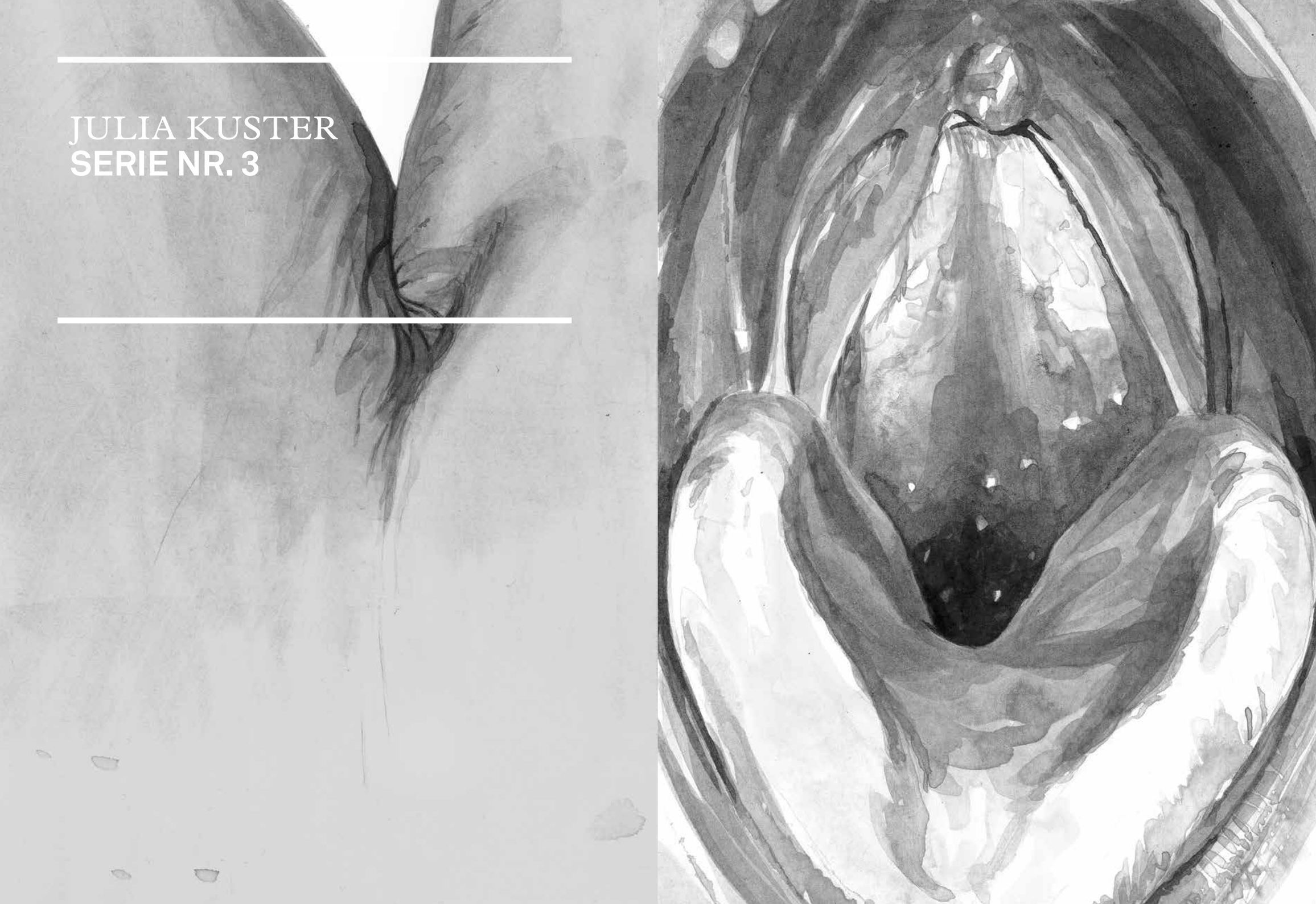
> *Für seine Freiheit muss jedes Mitglied der Gemeinschaft zur Not auch mit dem eigenen Leben einstehen, und jede Autorität, die der Entfaltung dieser Freiheit entgegensteht, ist zu bekämpfen, da sie keine politische Legitimation aufweist.*[23]

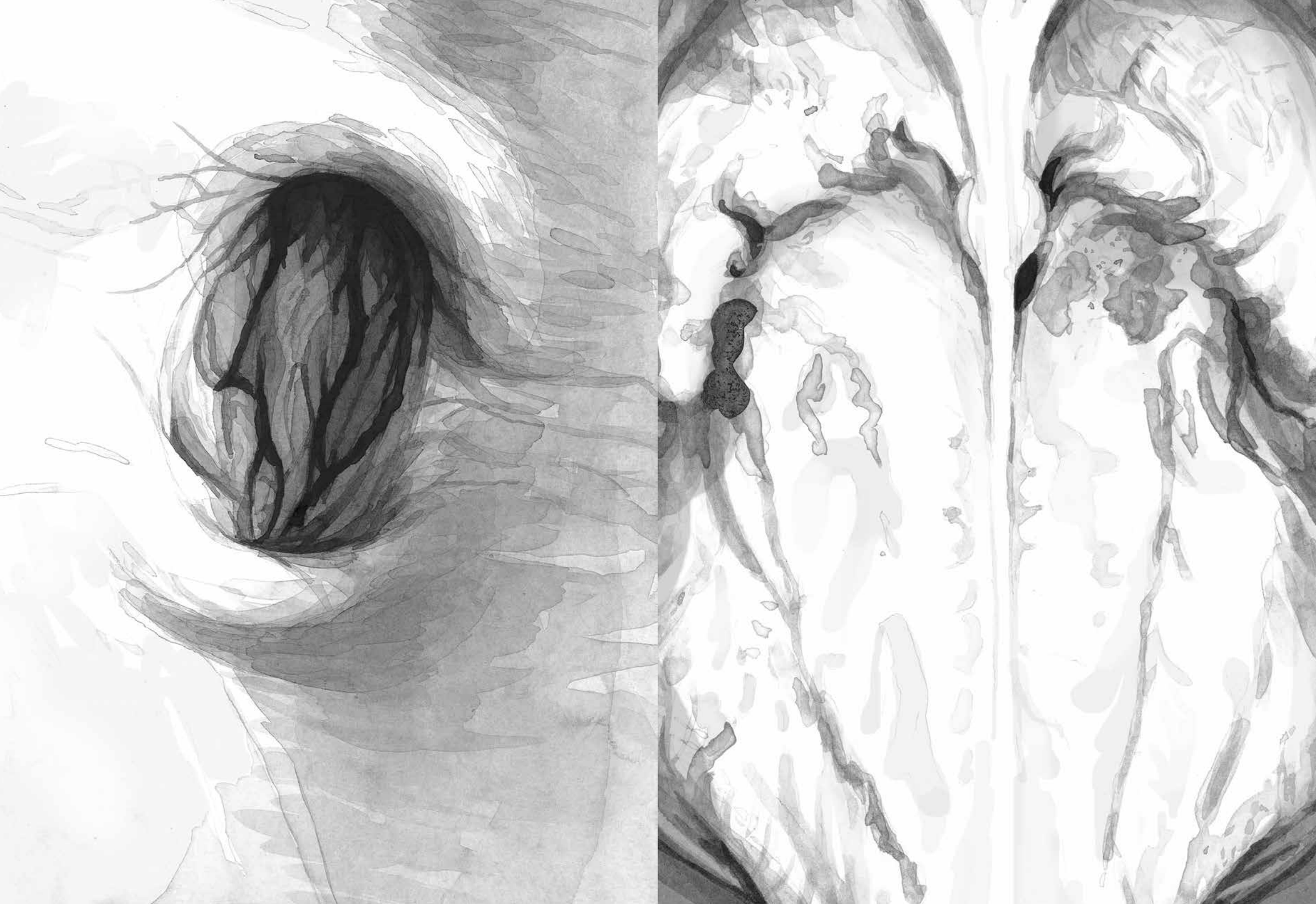
Zu diesem Kampf ruft Chaplin auch den Zuschauer auf, für den es seinerzeit darum ging, in einen ganz realen Krieg gegen Unrecht und Unterdrückung zu ziehen.

Nicht die Begeisterung für die neue Technologie, sondern der feste Wille, die weltpolitische Lage nicht unkommentiert zu lassen, trieb Charles Chaplin an, das ästhetische Potenzial des Tonfilms neu auszuloten. Dies betrifft vor allem die filmische Darstellung der politischen Rede. Deren sprachliche Ebene wird im Hinblick auf Rhythmus, Klang, Timbre und Tonfall ästhetisiert und mit anderen auditiven und visuellen Elementen – wie Musik und Chaplins Pantomime – kombiniert. Die vormals von Theoretikern wie Béla Balázs und Rudolf Arnheim konstatierte Problematik des Sprechens im frühen Tonfilm wird hierdurch aufgelöst. Während Chaplins ausgeklügelte Ästhetisierungsstrategien die Reden Hitlers einerseits der Lächerlichkeit preisgeben und andererseits ein Bewusstsein für die Gefahren durch den Nationalsozialismus schaffen, entwirft die finale Ansprache des Friseurs eine konkrete politische Utopie, die an den Freiheitsbegriff der biblischen Tradition der USA anknüpft. Der abschliessende Schnitt auf Hannah, die dank des Radios auch weit entfernt diesen Appell vernimmt, befreit die mediale Repräsentation und Verbreitung politischer Reden aus dem nationalsozialistischen Zugriff.

1 Vgl. Brian Currid, *A National Acoustics: Music and Mass Publicity in Weimar and Nazi Germany*, Minneapolis u. a. 2006, S. 102.
2 Vgl. Michel Chion, *Audio-Vision: Ton und Bild im Kino*, Berlin 2012, S. 17.
3 Vgl. Rudolf Arnheim, *Film als Kunst*, Frankfurt 1979, S. 227ff.
4 Béla Balázs, *Der Geist des Films* [1930], Frankfurt 2001, S. 113.
5 Vgl. Ira S. Jaffe, «‹Fighting Words›: City Lights, Modern Times, and The Great Dictator», in: Journal of the University Film Association, Vol. 31, No. 1, Chaplin and Sound (1979), S. 23.
6 Vgl. Adrian Daub, «‹Hannah, Can You Hear Me?›: Chaplin's *Great Dictator*, ‹Schtonk,› and the Vicissitudes of Voice», in: Criticism, Volume 51, Number 3 (2009), S. 467.
7 Balázs (wie Anm. 4), S. 127.
8 Vgl. Michel Chion, *Film, a sound art*, New York 2009, S. 24.
9 Vgl. Balázs (wie Anm. 4), S. 143.
10 Charles Chaplin, *Die Geschichte meines Lebens*, Reutlingen 1964, S. 398.
11 Norbert Aping, *Liberty Shtunk! Die Freiheit wird abgeschafft: Charlie Chaplin und die Nationalsozialisten*, Marburg 2011, S. 339.
12 Vgl. Alan Dale, *Comedy is a Man in Trouble: Slapstick in American Movies*, Minneapolis 2000, S. 31.
13 Vgl. Steven Joseph Ross, *Hollywood Left and Right: How Movie Stars Shaped American Politics*, Oxford 2011, S. 11–49.
14 Vgl. Jost Hermand, «Satire und Aufruf: Zu Chaplins Antifaschismus», in: Charles Chaplin, *Die Schlussrede aus dem Film «Der große Diktator»* (1940), Hamburg 1993, S. 31–36.
15 Vgl. Inge Marszolek, «Ganz Deutschland hört den Führer: Die Beschallung der ‹Volksgenossen›», in: Gerhard Paul/Ralph Schock (Hg.), *Der Sound des Jahrhunderts. Geräusche, Töne, Stimmen 1889 bis heute*, Bonn 2013, S. 186.
16 Andreas Dörner, *Politische Kultur und Medienunterhaltung: Zur Inszenierung politischer Identitäten in der amerikanischen Film- und Fernsehwelt*, Konstanz 2000, S. 162.
17 Vgl. Aping (wie Anm. 11), S. 341–342.
18 Vgl. Béla Balázs, *Der Film: Werden und Wesen einer neuen Kunst*, Wien 1972, S. 210.
19 Hermand (wie Anm. 14), S. 46.
20 Vgl. Michael Grüttner, *Brandstifter und Biedermänner: Deutschland 1933–1939*, Stuttgart 2015, S. 288ff.
21 Hermand (wie Anm. 14), S. 16.
22 Vgl. Charles J. Maland, *Chaplin and American Culture: The Evolution of a Star Image*, Princeton 1989, S. 177–178.
23 Dörner (wie Anm. 16), S. 224–225.

JULIA KUSTER
SERIE NR. 3





DANA GRIGORCEA
DIE FRAU DES ZWERGS

Wie es wohl ist, ein Zwerg zu sein, noch dazu ein arbeitsamer, der den ganzen Sommer lang mit einer viel zu grossen Sense von seinem Grundstück unter dem Berg, nahe der Telekabine, die verstaubte Hauptstrasse hin zum Grundstück am Ende der abschüssigen Bahnhofstrasse geht, immer vom Hundegebell angekündigt, am Bahnhof dann tatsächlich angebellt wird und ein Stückweit verfolgt von dem verkrüppelten weissen Hund die Grundstücke am Flussbett erreicht, feuerrot im Gesicht und das karierte Hemd durchgeschwitzt, aber nie nach Schweiss riechend, sondern proper nach den Treibgasen eines Deosprays? Wie es wohl ist, als ein solcher Zwerg weitaus weniger Aufsehen zu erregen als die eigene Frau, die, zwei Köpfe grösser, als klein und zierlich gilt und den meisten Frauen aus dem Ort von weitem ähnlich sieht, aber nur von weitem, denn von nahe sieht man es gleich? Sie sieht doch tatsächlich genauso aus wie die Sklavin Isaura aus der gleichnamigen Telenovela, einem Strassenfeger der Neunzigerjahre.

Wenn sie in den Karpaten an unserer Datscha vorbeikommt, ganz in Weiss, mit der kleinen Jause für ihren Mann im Tuch oder mit dem nach der Arbeit liegen gelassenen Wetzstein oder einfach nur, weil sie uns oder Luminita, die Anwältin, besuchen kommt, laufen alle Nachbarn zum Gartentor und grüssen, so beiläufig wie nur möglich, und sie bleibt stehen, um auf allerlei Fragen zu antworten, Fragen etwa nach dem Grasbestand in diesem Jahr, den Rheumabeschwerden ihres Mannes, die aber schon vor Jahren auskuriert wurden; und man erzählt ihr wiederum auch vieles von sich, umso mehr, als sie wenig daran interessiert zu sein scheint, umso hartnäckiger also, weil man ihr Interesse wecken will. Und dann treffe ich die Frau des Zwergs, unsere «Isaura», bei uns oder bei Luminita und versuche, mir jede ihrer Gesten zu merken, wie ich mir auch Absätze merke aus den ausgelesenen Büchern, oder wie sie den Teelöffel rührt, nicht aus dem Handgelenk, sondern aus dem Ellenbogen, als würde sie mit dem Suppenlöffel hantieren, dafür aber spreizt sie den kleinen Finger von der Teetasse ab, und ich versuche, die Hieroglyphen zu entziffern, die der zartrosa lackierte Nagel ihres Gesellschaftsfingers auf die Berglandschaft vor uns zeichnet; «bei euch fühle ich mich am besten», sagt sie immer wieder, «hier kann ich sein, wie ich wirklich bin.»

Ich, die noch ganz junge Frau, kenne auch die Geschichte von ihrer Heirat mit dem reichen Zwerg, vor dem sie am Anfang Abscheu empfindet und den sie mit der Zeit liebgewinnt, also die Lieblingsgeschichte meiner Grosstante, obwohl ich bei fortgeschrittenen Konfessionsgesprächen immer aufstehe und im kleinen Haus umhergehe, die Radioprogramme prüfe oder in der Küche Himbeeren wasche, die ich draussen unter den Tannen esse, nachdem ich den rechten Zeigefinger in jeden Himbeerhut gesteckt und gegen das Licht beobachtet habe, im Hintergrund die heisere Stimme von «Isaura», genauso heiser wie die der edlen Sklavin in meiner geliebten Telenovela.

«Haben wir noch Halva in Waffeln?», ruft mir Grosstante zu, «es würde jetzt wunderbar zum Tee passen.»

«Ich liebe dieses Halva, ach, schon seit meiner Kindheit liebe ich es», sagt «Isaura».

Aber ich schaue nicht einmal vom Buch auf, als ich «nein» sage, «leider habe ich alles gegessen.»

«Und würdest du nicht einen kleinen Spaziergang machen wollen und neues kaufen?», fragt Grosstante.

«Das ist nicht nötig», sagt «Isaura».

«Aber klar gehe ich!»

Und ich verschiebe den Moment, da ich von meiner Gartendecke aufstehe, immer weiter hinaus.

Üblicherweise stehe ich erst dann auf, wenn die *Isaura*-Episode im Fernsehen kommt, jeden Tag um halb vier Uhr nachmittags. Grossmutter und Grosstante allerdings sitzen schon um vier Uhr im Wohnzimmer und haben Brötchen geschmiert und Tee gemacht und Zuckerwürfel und Honig bereitgestellt, aber ich komme erst nach der Anfangsmusik, die ich im angespannten Zustand unter den Tannen vernehme; erst wenn die letzten Töne verklungen sind, komme ich rein und setze mich auf einen Stuhl und stelle dann fest, dass ich weitere Sitzkissen brauche.

Ich nehme fast schon an, dass draussen alles stillgelegt ist. Nicht einmal die Hunde bellen, denn sie haben keinen Grund. Nur die Züge fahren vorbei – ich frage mich dann, ob sie ganz leer sind oder nicht.

Man hätte gern jemandem von Isaura erzählt, von ihrem Leid, ihrer Courage, vom hinterlistigen Leoncio Almeida, der es nicht wahrhaben will, dass

seine Eltern der schönen Sklavin die Freiheit schenken wollen, und dies auch vereitelt, und von der Sklavin Rosa, die Leoncio Avancen macht und Isaura verpetzt, und dann von dem Plantagenbesitzer Tobias Paes Vidal, der sich in Isaura verliebt und vom eifersüchtigen Leoncio umgebracht wird, und schliesslich von dem wohlhabenden Alvaro, der dem Abolitionismus anhängt und sich ebenfalls in Isaura verliebt … aber wem soll man schon von all dem erzählen können? Alle kennen die Geschichte.

«Ich mache mir jetzt grosse Sorgen», sagt Nelu, wenn er mit Maria zu uns kommt, damit sie ihre Zigaretten bei uns auf der Bank rauchen. «Was dieses Mädchen alles erleben muss … und es hört nicht auf.» Einmal hat Nelu fast geweint auf unserer Bank.

Am besten mag ich es, wenn es dunkel wird und wir nach einem Besuch immer noch auf der Bank sitzen und nachdenken – und uns alle die gleichen Sorgen machen. Ich lege mich dann hin, den Kopf im Schoss Grossmutters, die Beine im Schoss meiner Grosstante, oder umgekehrt, und die eine zupft mir an meinen Haaren herum, die andere an meinen Füssen, irgendwann im selben Rhythmus. Der Sternenhimmel kommt so nah über uns und den Garten, dass ich die Hand heben will, um ihn zu begradigen.

Am nächsten Tag geht Isauras Geschichte weiter. Und da passiert es: Wir verpassen eine Episode. Es ist ein sehr heisser Nachmittag, die steile Bahnhofstrasse im gleissenden Licht. Ich gehe in meinen Plastikschlappen hinaus, die sich mit jedem Schritt auf dem heissen Beton abtragen, und nehme noch den Sonnenschirm vom Gartentisch; der ist riesig, einer königlichen Karawane würdig, und ich vermag nur, ihn schräg über meine Schulter zu legen, seinen breiten Schatten im Rücken. Wohin ich gehe, werde ich im Nachhinein nicht sagen können, sehr wahrscheinlich gehe ich auch nirgendwohin, nur so herum. Nach der Bahnschranke biege ich rechts hoch, komme so am Haus der Eisenbahner vorbei, das zwischen den beiden Strassen, der steil aufsteigenden und der weiterhin aufsteigenden, in einer schattigen Senke liegt; und diese in sich drehende Kühle muss einen Sog entwickelt haben, denn mich zieht der Schirm vom Damm hinunter, ich fliege zwei, drei Meter, über das Gemüsebeet der Eisenbahner hinweg, an dessen äusserem Ende, bei den Karotten, pralle ich auf.

Ich gebe keinen Laut von mir, werde dennoch schnell aufgefunden und zuerst einmal mit grossem Geleit ins Krankenhaus gebracht, wo aber dann nur Grossmutter und Grosstante bei mir bleiben, denn die anderen eilen zurück zur neuen Episode von *Isaura*, die wir gemeinsam mit der also mehr als nur meinetwegen betrübten Ärztin verpassen. Ob ich lange rekonvaleszent war oder kurz, habe ich vergessen, denn ein darauffolgendes Erlebnis ist einschneidend – das Nachschauen dessen, was mit Isaura geschah; und dazu sind wir genauso aufgeregt wie die Nachbarn, die sich uns am Abend und am nächsten Morgen als Erzähler anerbieten, ja sie drängen sich uns regelrecht auf. Und nach mehrfachem Nacherzählen derselben Episode, mit unzähligem Nachfragen unsererseits – aus Ungeduld, Unverständnis, später aber auch nur aus Höflichkeit, dass der Erzähler ausholen konnte, oder, wie bei Maria und Nelu, ausführen konnten, wo sie gewesen waren, als gerade dies und das geschah, mit dem Fuss auf welchem Kissen von Mamă, dem Finger im wievielten Auge ihres Strickwerks, vor welchem dampfenden Tee auch immer – wird aus der Ahnung Gewissheit: Wir haben etwas verpasst. Wie gross ist dann die Freude, als uns kurz vor Anbruch der neuen *Isaura*-Episode unsere «Isaura», die Frau des Zwergs, besucht! Sie hat aus irgendeinem Grund geweint, hält abwechselnd das weisse Taschentuch in der Hand und stopft es in den rechten Ärmel, zieht es alsbald wieder heraus, um damit die Nase zu wischen, und knüllt es dann zusammen. Diskret, wie sie uns gegenüber aus irgendeiner Wertschätzung sein will, kommt sie nicht direkt auf den Anlass ihrer Traurigkeit zu sprechen, sondern erzählt uns noch die *Isaura*-Episode vom Vortag, die sie, so scheint uns, von allen Nachbarn am besten wiedergibt. «Wollen Sie nun mit uns *Isaura* schauen?», fragt Grosstante. Grossmutter legt die mit Halva belegten Waffeln auf den Tisch, und ich giesse uns Hirsetrunk ein. «Isaura» bleibt. Ich werde dieses Gefühl niemals vergessen, «Isaura» neben mir zu spüren, ihre Hände mit dem zerknüllten Taschentuch auf den Tisch gestützt, während vor uns Isauras Leben abgespult wird, die Wendepunkte und Peinlichkeiten, die die Komparsen betreten mitverfolgen, während wir uns am Tisch nicht zu rühren wagen und angestrengt nach vorn schauen; wieder ein Treffen mit Leoncio Almeida, der sie nicht aus der Umarmung entlassen will, «ich werde dich nie verkaufen, Isaura, gib endlich auf.» Ich müsste nun wieder aufstehen und im Haus umhergehen, Radioprogramme prüfen, damit ich nicht sehen könnte, wie er ihr von hinten den Hals abküsst und sie mit geschlossenen Augen und vor Abscheu verzerrtem Mund den Kopf im Nacken lässt; oder ist es ein Lächeln? Ich spüre «Isauras» Blick im Nacken, während ich ihr gleichzeitig ins halb abgewendete Gesicht starren muss, höre, wie sie leise in eine Halva-Waffel beisst, während sie sich anlehnt an Almeidas Schulter, mit zusammengepressten Lippen.

Die folgenden Tage achte ich peinlich darauf, dass ich ihr aus dem Weg gehe. Sie scheint aber überall zu sein, läuft mehrmals die Bahnhofstrasse hinauf und hinunter, geht in den Höfen herum und redet viel, und ihre kratzige Stimme scheint die banalsten Aussagen neuartig zu betonen, denn ihre Zuhörer geben sich verblüfft und lachen und reden bald so angeregt, als hätten sie Eingebungen, die unverzüglich in Worte gefasst werden müssten. Und dann passiert es: Jene Zeitschrift liegt am Kiosk aus, die sonst hinter den Rätselzeitschriften auf ihre Käufer wartet, die *Playboy*. Jetzt ist sie im Fenster, und bald darauf in den Auslagen so mancher Boutique in der Hauptstrasse, denn auf ihrer Titelseite hebt eine bestimmte Schönheit die mit breiten, goldenen Armreifen behängten Arme, «a gloriosa nudez», die Haare im Wind und mit nur einer nassen Schlan-

ge bekleidet – keine andere als unsere Sklavin Isaura. Noch nie habe sich eine Zeitschrift so gut verkauft wie diese Ausgabe, sagt der Kioskbesitzer zu Nelu, und der sagt es gleich uns und natürlich auch allen anderen, denn was sei schon dabei, wenn man über eine schöne Frau rede, sei sie auch nackt, man lebe doch nicht in Arabien. Im Inneren der Zeitschrift – die sogar in den Bestand der örtlichen Bibliothek wanderte, wo ich sie mir dann anschaute – kriecht die Schlange die Frau hinauf und herunter, streckt sich oder wirft sich in Wellen, legt dabei verschiedene Stellen Isauras frei. Auf jedem Bild hat Isaura die Anmut einer Statue, einer Gottheit mitten in einer angerissenen Bewegung, mit dem starren Blick jener, die ebendiese angerissene Bewegung immer wieder selbst, bis in die Harmlosigkeit, wiederholen würden. Als die schöne Frau des Zwergs wieder in unserer Strasse vorbeikommt, ist sie nicht mehr allein, sie geht erhobenen Hauptes am Arm ihres Mannes. Und der trägt schräg über die Schulter seine viel zu grosse Sense.

Momentaufnahme von Madleina von Reding

Goliath von Dominik Locher (CH 2017)

Für uns Maskenbildner/-innen sind die Problemzonen anderer das tägliche Brot. Oft liegen das Wohlbefinden und damit auch die schauspielerische Leistung des Darstellers in unseren Händen. So war es auch mit der Schauspielerin Jasna Fritzi Bauer im Film *Goliath*. Besonders fasziniert hat mich, dass sie kompromisslos alles mit sich hat machen lassen, von künstlichen Schwangerschaftsbäuchen bis zu Dutzenden verschiedenen Looks und ebenso vielen Haircuts. Dieser Mut, so viele Facetten von sich preiszugeben, hat mich begeistert. Ihr Vertrauen motivierte mich zu einer Höchstleistung. In der letzten Nacht sagte mir die sonst «komplimentscheue» Frau Fritzi Bauer, dass sie sehr wohl gesehen habe, dass ich, egal ob übermüdet von einer Partynacht oder wütend wegen der Produktionsumstände, immer das Schönste aus ihr herausgezaubert habe. Genau solche Momente sind es meiner Meinung nach, für die sich all die hart erarbeitete Engelsgeduld, jede der vielen Stunden Make-up-Auftragen und die täglichen Gesichtsmassagen lohnen.

CHARLOTTE TRIPPOLT

DER NEUE JUGOSLAWISCHE FILM — KÜNSTLERISCHE FREIHEIT, SOZIALISMUS UND ZENSUR

«For me it was more like a game. They hit us, and then we hit back.» Diese Beschreibung des Neuen Jugoslawischen Films stammt vom serbischen Drehbuchautor Branko Vučićević.[1] ‹They› – das waren die Produzenten, Journalisten, Staatsanwälte, Richter und der Filmliebhaber Josip Broz Tito selbst, die, nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs bis zu dessen Tod 1980, dem Kunstverständnis der kommunistischen Partei Jugoslawiens entsprechend, über das Schicksal der heimischen Filme entschieden, indem sie diese dem Publikum zeigten oder durch Zensur vorenthielten. ‹We› – das waren die Regisseure, Kameramänner und Drehbuchautoren, die sich seit den Fünfzigerjahren in den jugoslawischen Kinoklubs zusammengefunden hatten, für einen freien Film kämpften und damit den Neuen Jugoslawischen Film aus der Taufe hoben.

Die Kinoklubs in Zagreb, Split, Sarajevo, Skopje, Novi Sad und Belgrad entstanden als Folge des im Jahr 1950 eingeführten Selbstverwaltungssystems, das die Dezentralisierung des Landes zum Ziel hatte. Die Klubs übernahmen die Aus- und Weiterbildung filminteressierter Amateure und unterstützten sie bei ersten eigenen Produktionen.[2] Das Equipment liehen sich die angehenden Filmemacher von den staatlichen Produktionsfirmen, denen sie im Gegenzug dafür die fertigen Produktionen zum freien Vertrieb anboten.[3] Vielen Amateuren gelang so der Sprung in die Professionalität. Über die Kinoklubs erfolgte auch die Vernetzung der Filmschaffenden über die Grenzen der Teilrepubliken hinweg. Trotzdem bildeten sich relativ rasch regionale Schwerpunkte heraus. In Zagreb etwa arbeiteten die Amateure verstärkt im Bereich des Animations- und Experimentalfilms, während man sich in Belgrad hauptsächlich mit Dokumentar- und Spielfilm beschäftigte.[4] Der Neue Jugoslawische Film entwickelte so verschiedene Schulen, deren wohl bekannteste aufgrund ihres internationalen Erfolges die Belgrader Schule ist. Ihre Vertreter, zu denen auch Vučićević zählt, gerieten zudem besonders häufig mit der nationalen Zensur in den Clinch.

Der Schlagabtausch zwischen den jugoslawischen Filmemachern und den Behörden dauerte gut zwanzig Jahre. Während die Erstgenannten immer experimentierfreudiger und angriffslustiger wurden und die sozialistische Gesellschaft schonungslos und mit viel Humor und Ironie kritisierten, wurden für Letztere Form und Inhalt der Werke immer anarchischer und antikommunistischer, weshalb sich der Neue Jugoslawische Film in der öffentlichen Wahrnehmung von einer kinematografischen Strömung rasch in eine Problemzone verwandelte, die es zu bekämpfen galt. 1971 gelang den Behörden mit der Verhaftung und Verurteilung des Regisseurs Lazar Stojanović der entscheidende Schlag. Viele Filmschaffende begriffen den Ernst der Lage, wanderten ins Ausland ab oder legten ihre Arbeit nieder. Wie war es so weit gekommen? Was war am Neuen Jugoslawischen Film so problematisch, dass die im Ausland stets gepriesene künstlerische Freiheit im sozialistischen Staat plötzlich nichts mehr galt? Und wer waren die Leute, die sich dieses Kräftemessen mit den kommunistischen Autoritäten lieferten?

Zurück zu den Anfängen

In der Sekundärliteratur wird *Dvoje* (*And Love Has Vanished*, YU 1961) von Aleksandar Petrović häufig als Beginn des Neuen Jugoslawischen Films genannt, weil das Thema, eine Liebesgeschichte, eine deutliche Zäsur in der jugoslawischen Filmgeschichte darstellt.

Bis *Dvoje* wurden in den grossen Produktionshäusern wie Avala Film in Belgrad, Jadran Film in Zagreb oder Sutjeska Film in Sarajevo hauptsächlich Filme produziert, welche die Taten und Siege der kommunistischen Partisanenbewegung unter der Führung von Tito im Zweiten Weltkrieg glorifizierten. Diese sogenannten Partisanenfilme wurden ab 1945 und dann besonders um 1970 im Kampf gegen den Neuen Jugoslawischen Film vom Staat gefördert und von ideologietreuen Parteimitgliedern und deutschen Kriegsgefangenen, die über das nötige Fachwissen verfügten, angefertigt. Für den Dreh wurden Theaterschauspieler und Bühnentechniker angeheuert. Stilistisches Vorbild waren die Werke des Sozialistischen Realismus, die in den Dreissigerjahren in der Sowjetunion unter Stalin entstanden waren.[5] Das Ergebnis waren Filme, die sich durch «naive and inept scenarios, exaggerated pathos, simplistic stereotyping, technical limitation and theatrical histrionics» auszeichneten.[6] Wichtiger als ihr künstlerischer war ihr propagandistischer Anspruch. Die Partisanenfilme sollten das Publikum von der kommunistischen Ideologie überzeugen und ein

neues, eben jugoslawisches Nationalbewusstsein befördern. Der Kommunismus hatte ja bereits in Kriegszeiten den Zusammenhalt zwischen den Geschlechtern und über ethnische, kulturelle und religiöse Grenzen hinweg forciert und so den Sieg der Partisanen über die Okkupationsmächte, die faschistischen Ustascha und königstreuen Tschetniks erst ermöglicht.

Das jugoslawische Publikum interessierte sich aber kaum für die grossen Heldentaten der Vergangenheit. So auch nicht der ehemalige FAMU-Student Petrović, der lediglich die Menschen in ihrem Alltag zeigen wollte und in seinem ersten Spielfilm *Dvoje* die Gefühle junger Grossstädter füreinander skizzierte. Diese Hinwendung zur Gegenwart und zu intimen und persönlichen Themen wird zum ersten Merkmal des Neuen Jugoslawischen Films. Die kollektive Erinnerung an die Vergangenheit wird durch die Thematisierung individueller Schicksale ersetzt. Nicht das Verhältnis zur Nation ist wichtig, sondern das zum anderen Geschlecht und zu sich selbst.

Der regionale Kontext bleibt aber sichtbar. So unternehmen die Protagonisten in *Dvoje*, begleitet von der Kamera, lange Spaziergänge und lassen Belgrad auf diese Weise zu einem sinnlichen Erlebnis für das Publikum werden. Nicht nur bei Petrović, auch bei Dušan Makavejev oder Jovan Jovanović wird die jugoslawische Grossstadt durch das Flanieren der Protagonisten zu einer selbstständigen und wiederkehrenden Erzählgrösse – eine Neuheit im jugoslawischen Film.

Grad (*The City*, YU 1963) heisst deshalb auch ein Omnibusfilm von Živojin Pavlović, Kokan Rakonjac und Marko Babac, der Momentaufnahmen des gesellschaftlichen Lebens in Belgrad zeigt. Sutjeska Film unterstützte die Zusammenarbeit des Trios, da sie an den Überraschungserfolg von deren Debut *Kapi, vode ratnici* (*Raindrops Water Warriors*, YU 1962) bei den Filmfestspielen in Pula anknüpfen wollte. Als die Regisseure aber eine von den Behörden nicht genehmigte Vorführung von *Grad* im Kinoklub Belgrad organisierten, informierte ein Mitarbeiter der Produktionsfirma aus eigennützigen Gründen die Zensoren darüber. In Abwesenheit von Babac, Rakonjac und Pavlović kam es zum Prozess. *Grad* wurde in ganz Jugoslawien verboten, alle auffindbaren Kopien vernichtet. Die Begründung: die Darstellung eines sinnentleerten Lebens in der Grossstadt und antikommunistischer Tendenzen sowie die Reduktion der Liebe auf körperliche Belange.[7] Bis heute gilt *Grad* als der einzige offiziell zensurierte Film in der sozialistischen Republik.

Grundlegendes

Die drei Regisseure jedoch setzten ihre Arbeit fort und kämpften auch weiterhin mit Gleichgesinnten für die Befreiung des Films von der staatlichen Doktrin. Offiziell zensurierten die Behörden jene Filme, die

— *sich gegen die gesellschaftliche und staatliche Ordnung Jugoslawiens, gegen den Frieden und die Freundschaft zwischen den Völkern oder gegen die Menschlichkeit richten,*
— *die Ehre und das Ansehen des jugoslawischen oder eines anderen Volkes schädigen,*
— *die öffentliche Moral schädigen oder sich negativ auf die Erziehung der Jugend auswirken.*[8]

Die vage Formulierung liess beiden Seiten viel Spielraum. Mit jeder inhaltlichen und stilistischen Abweichung vom Sozialistischen Realismus forderten die Regisseure die Zensurbehörde (un-)bewusst heraus und testeten ihre Toleranz. Der Neue Jugoslawische Film war also auch künstlerischer Aufruhr, Revolte oder gar Revolution.[9]

Die Vielfalt der filmischen Themen und Genres, der Ästhetik und der Wirkungsabsicht ist dabei auf die unterschiedliche Ausbildung der Regisseure zurückzuführen. Viele hatten fachfremde Studien wie Malerei, Rechtswissenschaften, Journalismus absolviert und nur in wenigen Ausnahmefällen Regie, bevor sie filmisch tätig wurden. Vor diesem Hintergrund mag es wenig überraschen, dass etwa Makavejev, ein ausgebildeter Psychologe, mit *WR: Misterije organizma* (*WR: Mysteries of the Organism*, YU 1971) einen Film über den österreichischen Psychoanalytiker Wilhelm Reich drehte. Oder dass in *Praznik* (*The Feast*, YU 1967) von Đorđe Kadijević, einem diplomierten Kunsthistoriker, die Szenografie stark an die Gemälde von Pieter Bruegel und Leonardo da Vinci erinnert.

Auch ihre Vorbilder unterschieden sich stark voneinander. Makavejev wurde in seiner Arbeitsweise von Sergej Eisenstein, Pavlović von John Ford und Alain Resnais inspiriert. Das Idol von Stojanović und Karpo Ačimović-Godina hingegen war Jean-Luc Godard, bei dem Letztgenannter auch als Assistent tätig war.

Mit der sogenannten Praxis-Gruppe lässt sich ein gemeinsamer Einfluss feststellen. In den Sechzigerjahren entdeckte diese Gruppe jugoslawischer Philosophen und Soziologen die frühen Werke von Karl Marx wieder und propagierte in Anlehnung daran einen humanistischen Marxismus, welcher der

Weiterentwicklung des jugoslawischen Sozialismus dienen sollte. Makavejev, Vučićević, Želimir Žilnik etwa, die die Praxis-Seminare besuchten, zeigten sich von deren Willen zur Veränderung inspiriert und wandten sich in ihren Werken verstärkt den einfachen Menschen und Randgruppen zu, um deren Probleme zu zeigen und im besten Fall auch zu lösen. Ein gutes Beispiel dafür ist wohl Žilniks *Crni film* (*Black Film*, YU 1971), in dem der Regisseur sechs Obdachlose in seiner eigenen Wohnung beherbergt, bis er selbst für sie eine dauerhafte Unterkunft gefunden hat. Das sozialpolitische und gesellschaftskritische Engagement der Filmemacher ist somit ein weiteres Charakteristikum des Neuen Jugoslawischen Films.

Trotz der Übereinstimmungen im Schaffen der Regisseure gibt es keine allgemeine Definition des Neuen Jugoslawischen Films. Dies hätte sicherlich auch die Arbeit der Zensurbehörde erleichtert. So aber musste sie aufgrund des Facettenreichtums der Strömung von Film zu Film entscheiden. Im Folgenden sollen einige wichtige Zensurfälle kurz aufgezeigt werden.

Unerwünschte Aufarbeitung

1968 erhielt Pavlović für *Kad budem mrtav i beo* (*When I Am Dead and Pale*), einen Film über einen arbeitslosen Vagabunden, die Goldene Arena in Pula. Im Folgejahr sollte deshalb seine nächste Produktion, *Zaseda* (*The Ambush*, 1969), die Filmfestspiele eröffnen. Wie Petrović mit *Tri* (*Three*, YU 1965), Puriša Đorđevic mit *Jutro* (*The Morning*, YU 1967), Bata Čengić mit *Mali vojnici* (*Little Soldiers*, YU 1967) und Kadijević mit *Praznik* findet Pavlović einen sehr persönlichen und kritischen Zugang zum jugoslawischen Volksbefreiungskampf im Zweiten Weltkrieg. In *Zaseda* erzählt er von den Abenteuern des Schülers Ive, der sich aus jugendlichem Idealismus heraus der Partisanenbewegung anschliesst. Die Partisanen aber sind keine selbstlosen Helden, sondern Egoisten, Alkoholiker, Schacherer und Diebe, denen es letztendlich nur um die Befriedigung der eigenen Triebe geht. Uniformen sind schnell ausgezogen, Körper schnell miteinander vereint. Am Ende bringt nicht der Feind, sondern die Partisanen selbst Ive um, der sich nicht ausweisen kann. Seine letzten Worte lauten: «Und ihr also wollt die Revolution sein.»

Bereits im Vorfeld der Festspiele verdammte der Parteikader *Zaseda* als antikommunistisch, Pavlović aber nannte es sein kommunistischstes und bestes Werk.[10] Wie seine Mitstreiter lehnte auch er nicht den Kommunismus per se, sondern das jugoslawische Verständnis davon ab.[11] *Zaseda* wurde als Eröffnungsfilm dennoch nicht, wie eigentlich üblich, in der grossen Arena, sondern in einem kleinen Kinosaal gezeigt. In der Tageszeitung *Borba* berichtete

Ideologie versus Trieb: Pavlović seziert die Partisanenbewegung in *Zaseda* (YU 1968)

der Ideologe Vladimir Jovičić über diesen Vorfall und nannte *Zaseda* Teil einer «schwarzen Welle» im heimischen Film.[12] Der Begriff wurde von orthodoxen Kommunisten, Journalisten und Kritikern gleichermassen für sämtliche Werke des Neuen Jugoslawischen Films übernommen, die in ihren Augen eine allzu pessimistische und antisozialistische Weltanschauung propagierten. *Zaseda* wurde nach den Filmfestspielen erneut der Staatsanwaltschaft und einigen Politikern vorgeführt, die den Film wie folgt kommentierten: «Das ist ein vollkommenes Werk, wir werden nicht intervenieren, aber wir werden es auch nicht zeigen.»[13] Der Film verschwand so aus den jugoslawischen Kinos, blieb aber für die jüngere Generation des Neuen Jugoslawischen Films – wie auch Pavlovićs frühere Werke – ein Lehrstück in der naturalistischen Darstellung von Körperlichkeit, Nacktheit und Sex.

Körper und Kommunismus

Anders als in den Partisanenfilmen hat der Körper im Neuen Jugoslawischen Film keine Verweisfunktion. Die Regisseure verhöhnten dessen ideologische Inbesitznahme oder wiesen sie zurück, indem sie Menschen in langen Einstellungen beim Essen, bei der täglichen Hygiene, beim Schlafen, beim Tanzen, beim An- und Ausziehen, beim Sex usw. zeigten. Der menschliche Körper tritt hier als Beobachtungsgegenstand auf. Schauspielerinnen wie Eva Ras oder Milena Dravić entkleideten sich im Namen der Kunst vor laufender Kamera, um dem Körper seine Natürlichkeit zurückzugeben. Deutlich wird dieser Ansatz bereits in den Kurzfilmen der Amateure, mit denen sie ihre Karriere in den

Kinoklubs begannen und die im Vorprogramm der abendlichen Kinovorstellungen liefen. Žilnik begleitete in *Nezaposleni ljudi* (*The Unemployed*, YU 1968) Arbeitslose in ihrem Alltag und filmte ihre schlechten Zähne, Verletzungen und Muskeln in Nahaufnahme, Makavejev thematisierte in *Antonijevo razbijeno ogledalo* (*Anthony's Broken Mirror*, YU 1957) und *Spomenicima ne treba verovati* (*Don't Believe in Monuments*, YU 1958) die körperliche Beziehung zwischen Menschen und menschlichen Abbildern.

Mit fortschreitender Entwicklung des Neuen Jugoslawischen Films und vor dem Hintergrund der Studentenproteste 1968 wurden Körperlichkeit und Nacktheit stärker politisiert. 1969 drehte Žilnik mit *Rani radovi* (*Early Works*, YU) seinen ersten Spielfilm und das erste jugoslawische Roadmovie, das als Fortsetzung seines Kurzfilms *Lipanjska gibanja* (*June turmoil*, YU 1968), eines filmischen Zeitzeugnisses der Belgrader Studentenunruhen im Juni 1968, angelegt war. Mit Slobodan Aligrudić hatte Žilnik nur einen einzigen professionellen Schauspieler engagiert. Er drehte im Freien, ohne genaue Anweisungen, und benötigte lediglich 23 Drehtage. Zu einer solchen Arbeitsweise hatten ihn – wie die meisten Regisseure des Neuen Jugoslawischen Films – die fehlenden finanziellen Mittel gezwungen.

In *Rani radovi* fordern drei junge Männer, ähnlich wie die Belgrader Studenten, die Umsetzung des Parteiprogramms der jugoslawischen Kommunisten und, ähnlich wie die PRAXIS-Gruppe, die Revision des jugoslawischen Sozialismus auf der Basis der Schriften des jungen Karl Marx. Angeführt werden sie von einer attraktiven Blondine namens Jugoslava, die von der ehemaligen Miss Jugoslawien, Milja Vujanović, verkörpert wird. Auf ihrem Feldzug durch das Land streben sie ihre politische, geistige und physische Befreiung an, indem sie freie Liebe praktizieren und ihren Körper verschiedenen Vergnügungen und Belastungsproben aussetzen. In einer Szene werden die vier von Bauern verprügelt. Als die Laiendarsteller die junge Frau vergewaltigen wollten, schritt Žilnik ein und erinnerte sie an ihre Rollen. Fiktion und Realität liegen eben nah beieinander.

Titos Reaktion auf *Rani radovi* fiel spärlich aus. «Was wollen diese Idioten?», fragte er bereits wenige Minuten nach Filmbeginn und reagierte damit ähnlich wie jene Kritiker und Journalisten, welche die im Film verlesenen Marx-Zitate einem Scharlatan zuordneten.[14] Žilnik wurde der Prozess gemacht, in dem sich der ausgebildete Rechtsanwalt selbst verteidigte.[15] Ein Aufführungsverbot von *Rani radovi* konnte er zwar verhindern, musste jedoch drei (Sex- bzw. Schlüssel-)Szenen aus dem Film entfernen, welche die Zensurbehörde als unnötig und brutal empfand.

Dieses Urteil hielt die Kommission, die jugoslawische Produktionen für internationale Filmfestspiele nominierte, jedoch nicht davon ab, *Rani radovi* um den Goldenen Bären in Berlin ins Rennen zu schicken: «Uns hat der Film nicht gefallen, aber wir sind sicher, dass er dort Erfolg haben wird. Warum sollten wir ihn auch nicht hinschicken, wo er doch bereits finanziert, gedreht, zensuriert und freigesprochen wurde?»[16] Die Aussage macht die Widersprüchlichkeit im staatlichen Umgang mit dem Neuen Jugoslawischen Film sichtbar. Künstlerische Freiheit und Kritik wurden bis zu einem gewissen Masse von den Behörden toleriert, um im Ausland den Ruf eines liberalen Sozialismus aufrechtzuerhalten.

Voller Körpereinsatz bei Žilnik: Die Protagonisten ringen um kommunistische Ideale in *Rani radovi* (YU, 1969)

Rani radovi gewann den Goldenen Bären. Das jugoslawische Publikum aber verurteilte Žilniks «Koketterie mit den revolutionären Traditionen» und boykottierte die Filmvorführungen, sodass *Rani radovi* 1970 aus dem Verleih genommen werden musste und bis 1982 nicht mehr gezeigt wurde.[17]

Serbian Cutting

Die moralische Krise der Jugend und ihr Aufbegehren gegen die bestehende Ordnung, die Žilnik in *Rani radovi* beschreibt, waren häufige Themen im Neuen Jugoslawischen Film. Auch in *Horoskop* (*Horoscope*, YU 1969) von Boro Drasković, *Mlad i zdrav kao ruža* (*Young and Healthy as a Rose*, YU 1971) von Jovan Jovanović und *Vrane* (*The Crows*, YU 1969) von Ljubiša Kozomara und Gordan Mihić finden sich desillusionierte und aufmüpfige Jugendliche in Gruppen zusammen, um aus den Strukturen auszubrechen. Die meisten von ihnen verfolgen dabei allerdings keine politische Vision, sondern handeln aus Langeweile und Unmut.

Anders Milena, die Hauptfigur in Makavejevs *WR: Misterije organizma*: Sie propagiert ähnlich wie Jugoslava die sexuelle Befreiung und bezieht sich dabei auf Wilhelm Reich, laut welchem die Unterdrückung des Sexualtriebs den Boden für totalitäre Systeme bereitet. Diese totalitären Systeme – für Makavejev sind dies der Faschismus, Nationalsozialismus, Kommunismus, Kapitalismus – werden im Rahmen von Milenas Liebesbeziehung mit dem sowjetischen Eiskunstläufer Vladimir Ilić mokiert, diskutiert und mit eingespielten (film-) historischen und dokumentarischen Sequenzen illustriert. Die aufeinanderfolgenden Sequenzen stehen teilweise in einem solch krassen inhaltlichen und ästhetischen Gegensatz zueinander, dass sich beim Zuschauer ein Gefühl der Überforderung einstellt. Zum Beispiel als auf einen fiktiven Auftritt Stalins vor einer jubelnden Masse eine Einstellung der roten Skulptur des erigierten Penis von *Screw*-Herausgeber Jim Buckley, der von Nancy Godfrey eingegipst wurde, folgt. Der Zuschauer muss daraus seine eigenen Schlüsse ziehen. Makavejevs assoziative Montagetechnik, die unter dem Namen ‹Serbian Cutting› bekannt wird, ist eigentlich eine kreative Notlösung, die bei den Dreharbeiten zu *Ljubavni slučaj ili tragedija službenice P.T.T.* (*Love Affair, or the Case of the Missing Switchboard Operator*, YU 1967) zur Anwendung kam. Nachdem er und seine Assistenten, Vučićević und Žilnik, mit den Aufnahmen des dramatischen Höhepunkts unzufrieden waren, peppten sie diese kurzerhand mit dem im Schneideraum vorgefundenen Archivmaterial eines deutschen Studienfilms aus dem Jahre 1903 auf.[18]

Zwischen Freiheit und Doktrin: Und Liebe könnte doch so einfach sein (*WR: Misterije organizma Dusan* Makavejev, YU 1971)

Mit *WR: Misterije organizma* überforderte Makavejev wohl auch die Zensoren. Obwohl der Film 1971 bei den Filmfestspielen in Cannes gezeigt wurde und dort Standing Ovations erhielt, nahmen die Behörden ihn noch im selben Jahr aus dem offiziellen Filmregister und damit aus dem Verleih.[19] Makavejev selbst wurde mit einer Haftstrafe gedroht, sollte er weiter arbeiten. Er emigrierte in die USA, *WR: Misterije organizma* aber blieb bis 1986 verboten.

Nachwehen

Nach Angaben von Žilnik ereilte rund fünfzig Produktionen des Neuen Jugoslawischen Films ein ähnliches Schicksal wie *WR: Misterije organizma*, weil sie von der kommunistischen Partei als problematisch wahrgenommen wurden.[20] Die Alibi-Argumente waren stets dieselben: zu viel Gewalt, Sex und Nacktheit, antikommunistische Propaganda. Zensuriert wurden Werke von Bato Čengić, Krsto Papić, Boro Drašković, Jovan Jovanović, Miroslav Antić, Miodrag Popović, Puriša Đorđević, Boštjan Hladnik, Karpo Godina, Jože Babić, Vatroslav Mimica und vielen anderen. Oft war die Zensur subtil und lässt sich deshalb schwerer als bei den besprochenen Produktionen nachverfolgen. So wurden manche Filme nur in den Nachmittagsvorstellungen, in den Sommermonaten oder lediglich wenige Tage in den jugoslawischen Kinos gezeigt, um damit kein allzu grosses Publikum zu erreichen. Andere Produktionen, wie etwa *Kolt 15 Gap* (YU 1971) und *Mlad i zdrav kao ruža* von Jovan Jovanović, verschwanden auf mysteriöse Weise einfach von der Bildfläche. Schriftliche Zeugnisse darüber gibt es nicht.

Solche Vorfälle häuften sich, je mehr Aufmerksamkeit den jugoslawischen Regisseuren im Ausland zuteilwurde. Mit dem Erfolg von Makavejev, Žilnik, Pavlović und Petrović bei den internationalen europäischen Filmfestspielen fühlte sich die kommunistische Partei mehr und mehr unter Druck gesetzt. Nicht alles konnte schliesslich im Namen der künstlerischen Freiheit toleriert werden. Als Stojanović in *Plastični Isus* (*Plastic Jesus*, YU 1971) Tomislav Gotovac als Antihelden zeigt, der seinen Lebensunterhalt mit dem Dreh von Pornofilmen verdienen will, und die Handlung mit Archivmaterialien über Tito unterlegt, überspannt er den Bogen. Auf die Fernsehaufnahmen aus dem Jahr 1968, die ein verunsichertes Staatsoberhaupt vor dessen Ansprache an die protestierenden Studenten zeigen, folgt eine Einstellung, in welcher Gotovac nackt durch die Belgrader Strassen rennt und «Ich bin unschuldig!» schreit. Zufall? Wohl kaum. In den Augen der Behörden brach er damit das letzte Tabu: die Unantastbarkeit des Gründungsvaters der jugoslawischen Republik.

Provokation der Obrigkeit: Tom Gotovacs Nacktheit hat Folgen (*Plastični Isus*, Lazar Stojanović, YU 1971)

Stojanovi ´c, der mit *Plasti ´cni Isus* an der Belgrader Akademie für Theater und Film diplomierte, wurde von der Geheimpolizei beschattet, 1972 verhaftet und zu drei Jahren Gefängnis verurteilt. Die Betreuer der Arbeit, Aleksandar Petrovi ´c und Živojin Pavlovi ´c, wurden ihrer Professur enthoben. Petrovi ´c protestierte und distanzierte sich öffentlich von seinem Schützling. *Plasti ´cni Isus* sei, so Petrovi ´c in einem persönlichen Brief an Tito, «nichts anderes als feindliche politische Pornografie».[21] Sein Anbiedern an die kommunistischen Machthaber zeigte jedoch keine Wirkung und so emigrierte er nach Frankreich. Pavlovi ´c blieb an der Akademie, wo er fortan als Verwalter des Lehrmittelkabinetts angestellt war. Der Kontakt zu den Studierenden war ihm untersagt. Seine Filme drehte er von da an im liberalen Slowenien.

Damit endete das Spiel, die Regisseure hatten den Kampf um einen freien Film verloren. Welche inhaltlichen und stilistischen Elemente die Behörden zur Zensur der Filme und zu repressiven Massnahmen gegen die Regisseure veranlassten, bleibt in vielen Fällen unklar. Letztendlich lässt sich der Umstand, dass der Neue Jugoslawische Film für die Behörden eine Problemzone darstellte, einzig und allein mit ihrem Kunstverständnis erklären. Kunst diente im Sozialismus vorrangig der Erziehung des Neuen Menschen und der kommunistischen Propaganda. Das Experimentieren mit Film und die Abwendung vom Sozialistischen Realismus waren ungern gesehen. Wer sich daran störte, konnte Filme bei der Zensurbehörde melden und so die notwendigen Schritte zu deren Aufführungsverbot einleiten. Damit beteiligten sich auch einfache Bürger an der Auslöschung des Neuen Jugoslawischen Films.

Mit grossem Erfolg. Die Spätfolgen sind auch Jahre nach dem Ende des Sozialismus und dem Zerfall Jugoslawiens zu spüren. Jene Werke, welche die Zensur überlebten, sind auch heute noch schwer für das filminteressierte Publikum zugänglich und meist nur als Mitschnitte von Fernsehausstrahlungen auf VHS-Kassetten erhältlich. Das noch auffindbare originale Filmmaterial bedarf dringend einer Restauration. Für die Nachwelt wird der Neue Jugoslawische Film deshalb wahrscheinlich nur die vage Idee einer künstlerischen Rebellion in einem repressiven System bleiben.

1 *Zabranjeni bez zabrane* (*Censored Without Censorship*, Milan Nikodijević/Dinko Tucaković, 2007)
2 Vgl. Greg de Cuir, *Yugoslav Black Wave: Polemic Cinema from 1963–72 in the Socialist Federal Republic of Yugoslavia*, Belgrad 2011, S. 44.
3 Vgl. Boris Kanzleiter/Krunoslav Stojaković, *1968 in Jugoslawien: Studentenproteste und kulturelle Avantgarde zwischen 1960 und 1975*, Bonn 2008, S. 153.
4 Vgl. Ana Janevski, *As soon as I open my eyes I see a film: Experiments in Yugoslav Art in the 60s and 70s*, Warschau 2001, S. 59.
5 Vgl. Kanzleiter/Stojaković (wie Anm. 3), S. 153.
6 Daniel Goulding, *Liberated Cinema: The Yugoslav Experience 1945–2001*, Bloomington 2002, S. 16.
7 Vgl. Bogdan Tirnanić, «Kodeksi lepog ponašanje», in: NIN (31.1.1971).
8 Vgl. Arhiv Jugoslavije, Fond 147, Savezna komisija za pregled filmova, Schreiben vom 22.5.1964.
9 Vgl. Midhat Ajanović, «Vječita utika magarca sa sijenom», in: Oslobođenje (17.12.1989).
10 Vgl. Bogdan Tirnanić, *Crni Talas ili prilozi za paralelnu istoriju nekadašnjeg jugoslovenskog filma*, Belgrad 2006, S. 92.
11 Vgl. Nebojša Pajkić/Nenad Polimac/Slobadan Šijan, *Živojin Pavlović: dva razgovora*, Belgrad 1982, S. 39.
12 Vladimir Jovičić, «Crni val u našem filmu», in: Borba (3.8.1969).
13 Pajkić/Polimac/Šijan (wie Anm. 11), S. 39.
14 Vgl. Dž. Husić, «Ko koga šokira», in: Svijet (13.12.1968).
15 Vgl. Miroljub Vučković (Hg.), *Želimir Žilnik: Iznad crvene prašine*, Belgrad 2003, S. 97.
16 Ranko Munitić, «Filmski skandal na jugoslovenski način», in: Vjesnik u srijedu (16.7.1969).
17 Vgl. Miodrag Kujunčić, «Bojkot», in: Dnevnik (10.4.1970).
18 Vgl. Pavle Levi, *Disintegration in Frames: Aesthetics and Ideology in the Yugoslav and Post-Yugoslav Cinema*, Stanford 2007, S. 18–28.
19 Vgl. P. Popović, «Misterije organizma nisu upisane u registar snimljenih filmova», in: Politika (16.7.1971).
20 Vgl. Želimir Žilnik im Gespräch mit der Autorin (12.4.2013).
21 Arhiv Jugoslavije, Fond 837, Kabinet predsednika republike, Aleskandar Petrović an Josip Broz Tito, 22.1.1973.

Momentaufnahme von Nicole Zingg

Das Missen Massaker von Michael Steiner (CH 2012)

Mit meinem Wunschberuf in fremde Länder zu reisen war schon immer mein Traum. Das *Missen Massaker* mit Dreharbeiten in Thailand sollte mir dies ermöglichen. Die Maskenproben fanden in der Schweiz statt. Die Einführung unseres Teams vor Ort erfolgte gleich nach der Ankunft, einen Tag vor dem ersten Drehtag. Ich war gerade mit der Maske der Hauptdarstellerin beschäftigt, als ich beobachtete, dass die einheimischen Maskenbildner ganz anders schminkten, als wir es am Vorabend gezeigt hatten. Anstelle des für uns gewohnten natürlichen Make-ups schminkten sie ein zu helles Theater-Make-up. Ich arbeitete etwas schneller, korrigierte alles nach meinen Vorstellungen. Die Schwierigkeit war, dies zu tun, ohne jemanden zu beleidigen. Erst Tage später erfuhr ich, dass sie mich gar nicht verstanden hatten. In ihrer Kultur ist es nicht üblich zu fragen, was man genau meint, oder zu sagen: Kann ich nicht. Zum Glück konnten wir das Missverständnis aufklären und die Zusammenarbeit so doch noch erfolgreich gestalten.

VERA SCHAMAL
ANIMATION UND KARTOGRAFIE — ZUR VERMESSUNG EINER PROBLEMZONE

Von Lichtjahre entfernten Galaxien und ihren Sonnensystemen zu deren Planeten; von der Erdkugel, den Kontinenten, Staaten, Regionen, Gemeinden hin zum einige Hektar umfassenden Grundstück: Endliche Räume, deren gesamter Umfang sich unserer Wahrnehmung nicht direkt erschliesst, erfordern es, in abstrahierter Form wiedergegeben zu werden. Derartige Darstellungen bezeichnen wir als kartografisch (von lat. ‹charta›, Urkunde, und gr. ‹graphëin›, zeichnen) und verstehen sie im weitesten Sinne als mediale Veranschaulichungen raumbezogener Informationen. Jede Karte ist gewissermassen schon eine Zone, weil die Gesamtheit des Raums in seiner Unendlichkeit nicht darstellbar ist und wir daher immer einen Bildausschnitt festlegen müssen. Das Abstecken von Zonen ist aber insbesondere ein Verfahren, um Gebiete auf Karten gemäss vorab bestimmten Richtlinien in kleinere Teilbereiche zu gliedern. In allen bildgebenden Prozessen ist das Zonieren ein zentraler Aspekt der Abstraktion: Zonieren heisst mithin zerlegen, rastern, schematisieren. Im Speziellen jedoch bildet es eine wesentliche Operation der kartografischen Praxis, so etwa bei Klimazonen, Zeitzonen, Besatzungszonen oder Sperrzonen, um nur einige Beispiele zu nennen. Zonieren heisst hier ausloten, differenzieren, abgrenzen.

Als problematisch können sich Zonen in Bezug darauf erweisen, *was* sie abbilden. Manche Gebiete gelten an sich als virulent und werden gerade daher als Zone gefasst – um sie von ihrer unmittelbaren Umgebung zu unterscheiden. Beispiele hierfür sind die vier graduellen Kontaminationszonen um Tschernobyl oder die als ‹La zone› bezeichneten Ghettos in den Pariser Vororten. Zonen werden andererseits auch als problematisch aufgefasst hinsichtlich dessen, *wie* sie darstellen. Es stellt sich also die Frage nach der allfälligen Mangelhaftigkeit kartografisch dargestellter Zonen: Inwiefern handelt es sich bei solchen Da-

tenvisualisierungen um hoch abstrahierte Gebilde, die um der Massstabtreue und Übersichtlichkeit willen einen Grossteil der natürlichen Vielfalt ignorieren und insofern ein unzulängliches Bild liefern? Neben Normen und Formeln der kartografischen Darstellung bestimmen auch Geltungshoheiten und Absichten bestimmter Akteure das Kartenbild. Wie werden diese Machtverhältnisse sichtbar gemacht?

Diese mehrfache Problematik kartografischer Zonen wird im Folgenden anhand einiger Beispiele diskutiert, die aus diversen Bewegtbildkategorien stammen – vom Bildungsfilm über Installationskunst hin zum interaktiven Online-Projekt. Die Autor/-innen dieser animierten Werke setzten sich mit Karten, deren bildlicher Disposition oder deren Entstehen auseinander. Während eines der Filmbeispiele die Zweidimensionalität der Weltkarte in humorvoller Weise reflektiert, machen andere das Zusammenwirken von Informationsfunktion und reduziert-ästhetischer Qualität nutzbar oder zeigen die Unsichtbarkeit globaler Kriege auf. Mit engem Bezug zu diesen Werken wird die Annahme verhandelt, dass in Bewegung versetzte, d. h. animierte Karten über das Potenzial verfügen, die Determinanten der kartografischen Abbildung in ihrer Prozesshaftigkeit aufzuzeigen.

Animierte Karten und die Zonierung der Dingwelt

Die Gattung des Animationsfilms vereint eine Vielzahl von Techniken, die sich zum Grossteil fotochemischer oder digitalfotografischer Bilder bedienen: Gerade klassische Verfahren wie Zeichentrick, Puppentrick oder Pixilation sind nicht realisierbar ohne die Fotografie als Medium im eigentlichen Sinne, als eine vermittelnde Komponente. Der Animationsfilm steht im Gegensatz zum Realfilm allerdings in einem unverbindlichen Verhältnis zum aus heutiger Sicht zugegebenermassen strittigen Wirklichkeitsbezug dieser Fotografien, da er in deren zeitliche Anordnung und in deren bildliche Integrität ganz unverblümt einzugreifen vermag.[1] Daraus folgt, dass animierte Bilder in ihrer Ausformung grundsätzlich keine Einschränkungen kennen und insofern potenzielle Bilder sind: Jedes erdenkliche Sujet und dessen Dynamik können dargestellt werden. Es ist gerade diese Konfiguration, die den Animationsfilm zum bevorzugten Verfahren der bewegten Bebilderung von Sachzusammenhängen und Prozessen macht: Abstrakte oder fotografisch nicht fassbare Phänomene gelangen in der Animation zur Sichtbarkeit. Frühe Beispiele finden sich schon in den Ur-Animationen der Laterna magica im 19. Jahrhundert,[2] wo den Betrachter/-innen astronomische Phänomene wie die Rotation der Erdkugel oder die Bewegung des Himmelsgewölbes bewusst wurden. Der Beginn der Geschichte animierter Karten, so der Geograf Michael P. Peterson, gehe jedoch auf Praktiken zurück, die viele Jahrtausende älter sind als die Laterna magica und die Kinematografie (als deren Abkomme):

> *Although map animations are often traced to the development of film in the early part of the 1900s, animated maps are probably as old as maps themselves. Because movement is part of the environment, its depiction was likely a part of illustrations of pre-historic humans.*[3]

Ohne einen umfassenden geografiegeschichtlichen Abriss nachzeichnen zu wollen, soll im Folgenden erörtert werden, welche Prämissen die Bildkategorie der Karte bestimmen und welche Rolle der Animation hierbei zukommen kann.

Karten werden wie erwähnt generell als mediale Veranschaulichungen raumbezogener Informationen verstanden. Bei der Landkarte – dem gängigsten Typus von Geovisualisierungen – handelt es sich um eine massstabgetreue, stark abstrahierte und kodierte Abbildung eines bestimmten Landschaftsabschnitts auf Papier im handlichen Format; Gelände, Vegetation, Gewässer, Verkehr und Gebäude sind mal durch zeichenhaftere, mal durch figurativere lineare Signaturen dargestellt. Vergleichbare Codes und Abstraktionen werden aber auch für dreidimensionale Veranschaulichungen genutzt; Globen, Reliefs oder begehbare Modelle des Planetensystems prägen unseren Blick auf die Welt spätestens ab der Schulzeit. Der Gegenstand, dem sich dieser Beitrag widmet, sind Karten im eigentlichen Sinne, also zweidimensionale Visualisierungen räumlicher Daten, die jedoch vermittels der Animation um eine wesentliche Dimension erweitert sind – die Zeit.

In statische Geovisualisierungen wie beispielsweise Atlasse und Stadtkarten hat sich Zeitlichkeit immer schon indirekt eingeschrieben, insofern diese stets eine Momentaufnahme bilden. Die flüchtige Natur solcher Aufzeichnungen ist hauptsächlich dem menschlichen Einwirken auf die Erde zuzuschreiben. Dazu zählen topografische Eingriffe wie Flussbegradigungen, Planierungen, Dämme oder Rodungen sowie Städte- und Strassenbau. Hinzu kommen nicht-topografische Veränderungen, die der kartografischen Urkunde zu entnehmen sind, wie etwa der Verlauf von Landesgrenzen in Abhängigkeit der weltpolitischen Situation, fluktuierende Ortschaftsbezeichnungen (zum Beispiel Sankt Petersburg/Petrograd/Leningrad) oder die kulturgeschichtlich bedingte Verwendung von Symbolen (etwa von Wappentieren oder Reichsäpfeln). Letztlich kann auch die Korrektheit der Darstellung – bedingt durch die historische Entwicklung exakter Messgeräte und Berechnungsverfahren – den Betrachtenden den Eindruck zeitlicher Bedingtheit vermitteln. Zeit schreibt sich also einerseits in die dargestellte Landschaft selbst, andererseits in die Modalitäten dieser Darstellung

ein. Letzterer Umstand wurde u. a. vom Kartenhistoriker John Brian Harley untersucht, der Kartografie als Sprache verstand und Karten folglich als «class of rhetorical images […] bound by rules which govern their codes and modes of social production, exchange and use just as surely as any other discursive form» bezeichnete.[4]

Kartografische Animationen können prinzipiell ebenso dieser rhetorischen Bildklasse zugeordnet werden. Die Zeit ist hier nicht mehr bloss semantischer und pragmatischer Aspekt des kartografischen Dokuments als Zeitdokument. Zeitlichkeit bedingt auch die mediale Funktionsweise von Animationen, insofern es sich um Bewegtbilder handelt und sich Zeit und Bewegung bekanntermassen gegenseitig bedingen.[5] Während die Kartografie ein Dokument über räumliche Informationen stellt, bringt die Kinematografie Zeit ins kartografische Bild und zwar in mehrfachem Sinne: als Bild der Bewegung, als bewegtes Bild und als bewegendes Bild. Als Bild der Bewegung liefern animierte Karten die Darstellung bestimmter zeitlicher Vorgänge wie beispielsweise die fortschreitenden territorialen Annektierungen während des Zweiten Weltkriegs, welche die Disney Studios in Frank Capras *Why We Fight: The Battle of Britain* (US 1943) in animierten Karten verbildlichten. Als bewegte Bilder können animierte Karten in Bezug auf ihre Aufnahme- bzw. Wiedergabeapparatur verstanden werden, egal ob es sich dabei nun um die Bewegung des vor der Lichtquelle vorbeiziehenden Filmstreifens oder die in einem Ausgabegerät visualisierte Abfolge numerischen Datenmaterials handelt.[6] Bewegende kartografische Bilder sind jene dynamisierten Geovisualisierungen, welche die Zuschauer/-innen ergreifen können.

Mit dieser affektiven Dimension von Karten befasst sich unter anderem die Mediengeografie. Beim Studieren einer Karte, argumentieren diesbezüglich Stuart Aitken und James Craine, gehen der eigene Körper und die Karte ineinander über, während wir uns vorstellen, das abgebildete Gebiet zu erkunden:

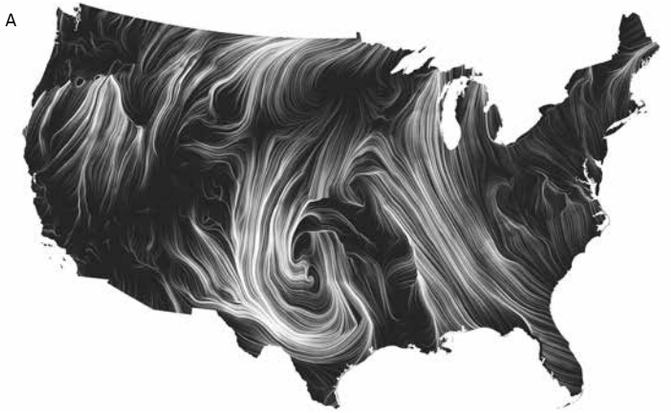
> *The space between our conscious knowledge of our bodies and the borders of the map merge. Perhaps time disappears. We are lost to the task of imagining what it would be like to be in this place for the first time. We imagine tramping over the hills or along the streets depicted in the map. We pick up maps of exotic places and indulge in our amazement.*[7]

Die Geografin und Sozialwissenschaftlerin Doreen Massey spricht in diesem Zusammenhang von ‹spacial delight›, was sie auf die Faszination an der Gleichzeitigkeit disparater Räume zurückführt.[8] Diese affektive Wirkungsweise der Kartografie hat ihrerseits verschiedene Implikationen, welche von der Wissensvermittlung bis hin zum propagandistischen Potenzial[9] reichen und mit der Disposition animierter Karten als Bewegtbilder in engem Zusammenhang stehen.

Informationsvermittlung und Bildästhetik

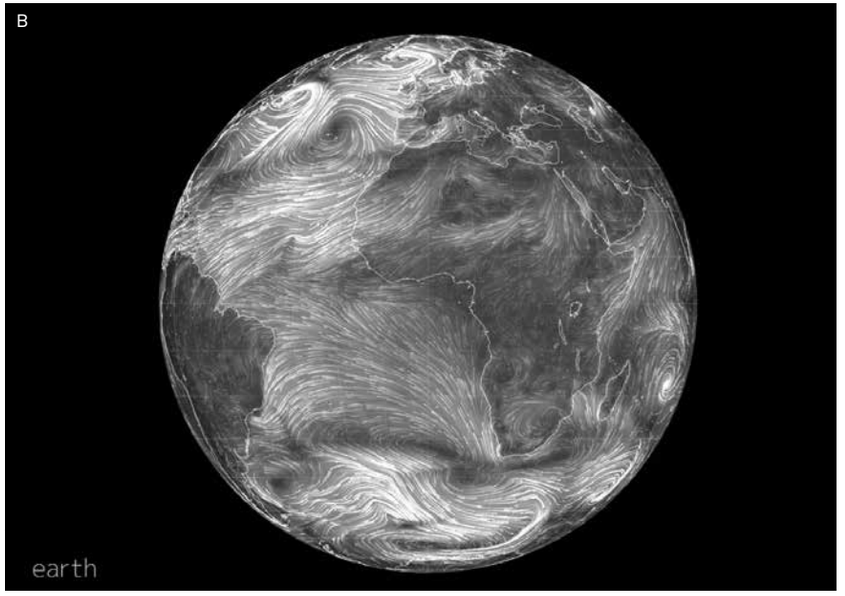
Es ist das erwähnte affektive Vermögen, das in der kartografischen Praxis durch den Film oder vielmehr durch das Animieren aktiviert werden kann. Mobilisierte geografische Bilder machen sich neben dem Effekt des ‹spacial delight› zusätzlich die Fähigkeit der filmischen Animation zunutze, Kontrolle über Bilder auszuüben.[10] Somit können geografische, geopolitische oder klimatische Prozesse den Betrachtenden in ihrer Prozesshaftigkeit vermittelt werden; durch ihre (emotionale und kognitive) Nahbarkeit werden sie zudem auch besser verständlich. Ein Beispiel hierfür ist das Projekt *Wind Map* (Fernanda Viégas / Martin Wattenberg, US 2012), realisiert von zwei leitenden Wissenschaftlern der Google-Research-Group zum Forschungsfeld ‹Datenvisualisierung›. Die *Wind Map* soll ein «dense, easily readable field»[11] liefern, bietet aber neben ihrer zugänglichen Informationskapazität auch ein visuelles, geradezu sinnliches Vergnügen: «Mit ihrer stimmungsvollen Animation […] verleiht *Wind Map* der für uns unsichtbaren, aber häufig deutlich wahrnehmbaren Kraft des Windes eine neue bildliche Gestalt und lässt uns diesen fast als leichte Brise spüren».[12] Über die schwarze Silhouette der Vereinigten Staaten ziehen in beständig fliessenden, sich bildenden und wieder auflösenden, geradezu hypnotischen Strömen feinste weisse Linien (A).

A



Windströme fliessen in Form feiner Linien über die kartografisch isolierte Zone (*Wind Map*)

Wind Map ist ein Onlineprojekt, das für die Nutzer/-innen mit einer beschränkten Anzahl an Optionen aufwartet, also in nur sehr geringem Masse interaktiv ist. Im Gegensatz dazu ist beispielsweise Cameron Beccarios *Earth*[13] zu erwähnen, ein seit 2013 ständig weiterentwickeltes Webprojekt (B). Dieses überlässt den Nutzer/-innen nicht nur das freie Drehen der Erdkugel und die Zoomfunktion (um hier bewusst einen Begriff der filmischen Aufnahmeoptik zu verwenden), mit welcher bestimmte Regionen investigiert werden können. Die Website-Besucher/-innen verfügen ausserdem über ein raffiniertes Kontroll-Interface, über das flächige und räumliche Darstellungsmodi gewählt werden können sowie die Faktoren Wind, Temperatur, Luftfeuchtigkeit oder Ozeanbewegung, Raster und vieles mehr. Nicht zuletzt gewährt *Earth* die Operationalisierung der Zeit mit einer Play/Pause-Funktion und der Möglichkeit, in der Zeit (in Schritten von Stunden oder Tagen) hin- und herzuspringen.



Luftdruck, Winde, Feuchtigkeit und Temperaturverhältnisse werden in *Earth* als global wirkende Phänomene fassbar

Beim zuvor erwähnten Projekt *Wind Map* ist neben einer ‹Live Map›, welche ähnlich wie ein Wetterbericht die momentane Windsituation darstellt, eine Galerie von vergangenen animierten Windereignissen wie etwa Stürmen abrufbar: Zeit ist also für die Betrachter/-in und Nutzer/-in zwar nicht als freie Operation disponibel (wie in *Earth*), aber doch zumindest im festgelegten Rahmen bestimmter Settings abrufbar. Nordamerika als klar umrissenes Territorium wird innerhalb dieser jeweiligen Settings durch extreme Wetterverhältnisse zur Problemzone, deren Ausmasse und Folgen in der grazil gestalteten *Wind Map* natürlich viel weniger zum Ausdruck kommen als in der Medienberichterstattung über Naturkatastrophen wie beispielsweise den Hurrikan Katrina im Jahr 2005. Allerdings stehen im Zentrum des Online-Projekts nicht die Konsequenzen von Wetterphänomenen, sondern deren Entstehen und Fortgang. Neben diesem Informationsgehalt bietet die Gestaltung der *Wind Map*, die eine aus ihrem geografischen Kontext ausgeschnittene Zone in Form der Vereinigten Staaten auf weissem Grund zeigt, eine vermutlich nicht intentionale Aussage über das Wesen kartografischer Abbildungen im Allgemeinen. Wenn die wogenden Stromlinien die starre Grenzlinie (durch das Fehlen des Umlands markiert) kreuzen, wird die Zone USA als von willkürlicher Menschenhand geschaffenes Artefakt ausgewiesen: Denn die Winde richten sich nicht nach den Landesgrenzen und Stürme entstehen im weissen Nichtraum, bevor sie mit ihrer verheerenden Kraft über die Zone fegen.

Diese bewusste grafische Isolation der Problemzone durchkreuzt den wissenschaftlichen Wert der *Wind Map* natürlich nicht unbeträchtlich. Zu diesem Umstand trägt auch die reduzierte und in Schwarz-Weiss gehaltene Darstellung bei (in *Earth* dient Farbe als informativer visueller Code für Temperatur, Luftfeuchtigkeit usw.) sowie die fast okkult anmutende Deutung, mit welcher die Windkarten untertitelt sind: «An invisible, ancient source of energy surrounds us».[14]

Diese zeitgenössischen Beispiele lassen den Spielraum erahnen, über welchen sich die Darstellungsprämissen der Kartografie erstrecken, selbst wenn die visualisierten Daten mittels hochpräziser Messverfahren und deren computerisierter Auswertung erhoben werden. Wie zuvor angeführt, fördert das affektive Potenzial animierter Karten die Vermittlung von empirischen Sachzusammenhängen. Andererseits – und dies klingt in den eben formulierten Beobachtungen zu *Wind Map* an – ist es gerade dieses Vermögen, welches Tatsachen zu verzerren vermag. Der Soziologe Niklas Luhmann meint, dass wir unser Wissen über die Welt mehr und mehr mittels Medien akkumulieren.[15] Besonders visuelle Medien bestimmen unsere alltägliche Wirklichkeitskonstruktion nachhaltig,[16] weshalb sich auch immer die Frage stellt, wie sie dies tun. Wenn wir Karten mit Harley als rhetorische Bildklasse und als «socially constructed form of knowledge»[17] verstehen, kann die Frage danach, wie Bildmedien Einfluss

auf unser Wissen über die Welt nehmen, im Hinblick auf den hier untersuchten Gegenstand noch expliziter formuliert werden: Unter welchen (womöglich problematischen) Vorzeichen entstehen Karten und welche Instanzen, Bildtechniken und Kontexte sind an ihrer Entstehung beteiligt?[18] Diese Fragestellung werfen auch die zwei folgenden Kurzfilm-Beispiele auf, die den kartografischen Schaffensprozess unter sehr verschiedenen Gesichtspunkten zur Darstellung bringen. Die beiden Beispiele sind keine eigentlichen ‹animierten Karten› wie im Fall von *Wind Map*, *Earth* oder dem am Ende noch besprochenen Beispiel *1945–1998*. Es sind Filme, die das Kartografieren durch und mithilfe von Animationen direkt thematisieren.

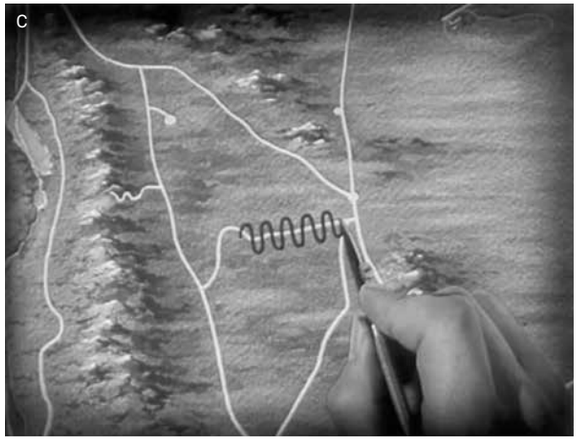
Kartografie als Praxis

Karten lassen sich wie gesagt als rhetorische Bilder verstehen. Sie können in der Regel jedoch keine explizite Autorschaft vorweisen und werden als vermeintlich neutrales Gebrauchsgut gehandelt. Doch wie funktioniert Rhetorik, also ‹Kunst der Rede›, ohne Redner, ohne markierten Adressanten? John Brian Harley, von dem der Gedanke hier übernommen wird, führt die rhetorische Dimension von Karten zurück auf einen Dialog in der sozial konstruierten Sphäre und spricht von einem kartografischen Diskurs. Durch die Selektivität ihrer Inhalte und Darstellungsmodi (Zeichen/Stile) strukturieren Karten die menschliche Erfahrung, welche ihrerseits Einfluss auf soziale Konstellationen, sprich Machtverhältnisse, ausübt. Mit Verweis auf Panofskys Ikonologieverständnis führt Harley an, dass das Reproduzieren, Kommunizieren und Erleben von Macht am effektivsten durch die symbolische Ebene wirkt.[19] Die Umstände, unter welchen die Zeichner/-innen die Karte entwerfen und unter welchen das Kartenbild vom betrachtenden Subjekt gedeutet wird, gleichen mithin der Sprechsituation (dem deiktischen Wer/Wann/Wo) in der Linguistik.[20]

Im neunminütigen amerikanischen Industriefilm *Caught Mapping* (Jam Handy Productions, US 1940) vergegenwärtigen sich Produktions- und Rezeptionsbedingungen von Karten innerhalb des spezifischen Kontexts des motorisierten Verkehrs. Im Vorjahr der Entstehung des Kurzfilms hatte der Zweite Weltkrieg begonnen, doch die Vereinigten Staaten waren nach wie vor von einer isolationistischen Grundstimmung geprägt (abgesehen von der materiellen Unterstützung Grossbritanniens). Während sich die deutsche Autoindustrie damals zunehmend auf die Bedürfnisse der Kriegsführung einstellte und der private Verkehr nahezu aufgehoben wurde, galt in Amerika mehr denn je das Ideal der individuellen Mobilität und wurde als solches auch in Abgrenzung zu den Achsenmächten zelebriert. Im Sinne dieses Ideals lautet auch die Botschaft des von *General Motors* finanzierten und in Zusammenarbeit mit dem *State Highway Department* produzierten Films: «Die moderne Karte führt den heutigen Autofahrer, wohin er will – wann er will» (frei übersetzter Off-Kommentar). Neben zuverlässigen Fahrzeugen und tadellosen Strassen gehört auch eine stets aktuelle und nutzerfreundliche Karte zu den Voraussetzungen des propagierten schrankenlosen Individualverkehrs.

Interessant am Beispiel *Caught Mapping* sind besonders zwei Aspekte. Seit Kolumbus' historischer Reise, meint der Erzähler, habe die Herstellung von Karten eine zentrale Rolle in der Entwicklung Amerikas gehabt. Doch während der Prozess der Kartenherstellung früher langwierig und aufwendig gewesen sei, kämen heute moderne, rationalisierte Fliessbandmethoden zum Einsatz (die hier in prächtigen realfilmischen Bildern glorifiziert werden). Im Zuge dessen lässt sich eine Art Demokratisierung der Karte beobachten, insofern sie nicht mehr nur einer privilegierten Minderheit zugänglich ist, sondern zum massenweise hergestellten und günstig zu erwerbenden Gebrauchsgut wurde. Die Worte ‹modern› und ‹speed› werden im Sprecherkommentar folglich übermässig verwendet, um diesen Wandel zu betonen. Diese scheinbar demokratische Progressivität der ständig aktualisierten und verbesserten Karte geht jedoch mit einer Profilierung der Herrschaftsverhältnisse einher: «Far from being incompatible with symbolic power, more precise measurement intensified it. Accuracy became a new talisman of authority».[21] Karten werden nicht nur präziser, sondern stellen von den auftraggebenden Interessengruppen (hier: Strassenbau und Autoindustrie) geformte Zonen dar. Die Tatsache, dass die Autokarten ständig angepasst werden müssen, um Erweiterungen und Instandsetzungen des Strassennetzes Rechnung zu tragen, stellt die grenzenlose Freiheit der Automobilist/-innen als Abhängigkeit gegenüber institutioneller Hegemonie aus.

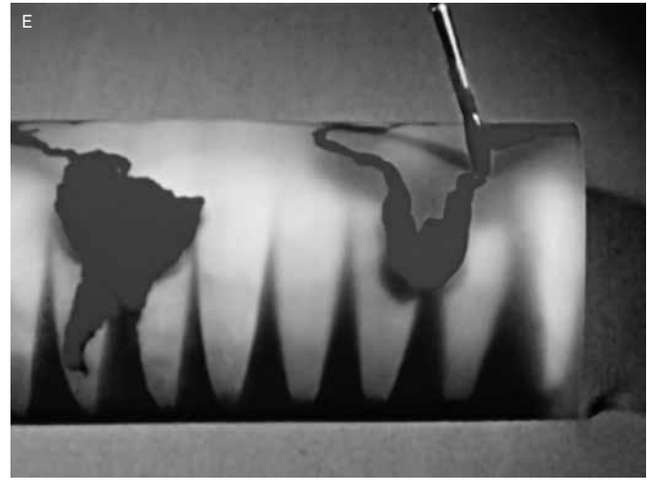
Der zweite Aspekt betrifft die Darstellung des manuellen Eingriffs in die Karte während der eigentlich animierten Szenen des Films. Eine einen Stift haltende Hand fährt wie mechanisch über die Karte in Nahaufnahme und bringt lineare Symbole an, die den Autolenker/-innen verkehrstechnische Problemzonen signalisieren und so die bestehende Karte aktualisieren (C, D). Der mechanische Effekt resultiert daraus, dass offenbar die Fotografie einer Hand mit Schreibwerkzeug über der gezeichneten Topografie animiert wurde. Zum einen wird in diesen Sequenzen die futuristische Schnittstelle zwischen menschlicher Beobachtung und damals modernster Technik betont, welche sich in der Kartografie realisiert (in *Wind Map* oder *Earth* sind die Daten nicht mehr von Menschen erhoben, sondern von hochentwickelten Messgeräten). Zum anderen wirken diese Sequenzen wie eine Metapher der Fähigkeit des Animationsfilms, ausgiebige Bildeingriffe vorzunehmen.



Der manuelle Eingriff in die Karte wird in *Caught Mapping* durch animierte Bilder vermittelt

La carte impossible/*The Impossible Map* (Evelyn Lambart, CA 1947) ist ein weiteres Beispiel der Darstellung kartografischer Praxis durch Animation. Der zehnminütige Bildungsfilm im Auftrag des *National Film Board of Canada* setzt sich mit der Schwierigkeit auseinander, die Erdkugel auf eine zweidimensionale Fläche zu übertragen. Die Animationskünstlerin Evelyn Lambart verwendete Grapefruits und Speiserüben, auf welchen sie die Umrisse der Kontinente anbrachte, und erprobte an ihnen verschiedene Methoden, wie die Erdkugel-Stellvertreter segmentiert und geebnet werden können, um die Konturen der Erdteile nachzeichnen zu können. Nicht ohne Schmunzeln stellen wir

Zuschauer/-innen fest (und werden vom Erzähler im Off bestätigt), dass immer nur ein Bruchteil der Welt korrekt dargestellt wird, während alle anderen Teile deformiert erscheinen.
La carte impossible zeigt hierin wesentliche Probleme auf. Die Frage der Betrachterperspektive wird etwa aufgeworfen, wenn bei solchen ‹Plättungen› nur das im Fokus des Interesses liegende Gebiet richtig dargestellt wird, während weiter entfernte Gebiete einer starken Verzerrung unterliegen. Karten werden somit als potenziell irreführende Bilder entlarvt. Zudem ist eine gewisse Überforderung gegenüber globalen Konstellationen kurze Zeit nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs kaum zu überhören, wenn der Sprecher meint: «We have not been successful in getting a picture of the whole world.» Schliesslich wird in *La carte impossible* die Darstellbarkeit der Welt in Bildern und damit auch in Filmen an sich infrage gestellt. Das Schreibgerät wird hier nicht mit der führenden Hand gezeigt (wie in *Caught Mapping*), sondern wird wie von Geisterhand dirigiert (E). Noch in *Caught Mapping* wurde der Mensch als Entdecker und Eroberer inszeniert, während hier seine Einflusslosigkeit angedeutet wird, wenn ihm seine Urheberschaft in die Virtualität entgleitet und er nicht vermag, Dreidimensionales auf eine kartografische Fläche zu überführen. Die Problemzone bildet hier die Darstellbarkeit selbst, wie der Erzähler in *La carte impossible* prägnant formuliert: «Our picture must be flat, while our world is round.»

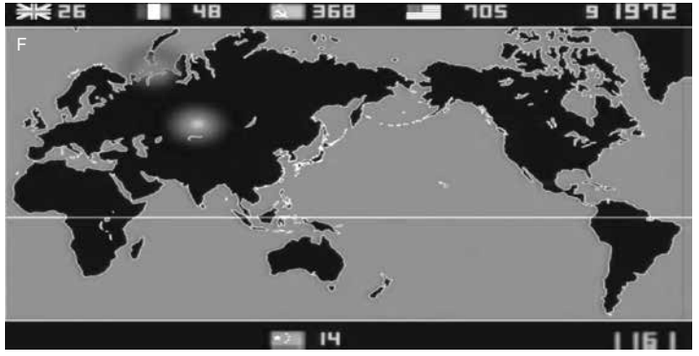


La carte impossible: Der herrenlose Pinsel zieht die Konturen der Kontinente nach. Verflacht wird das entstehende Bild ausgeprägte Verzerrungen aufweisen

Geschichte aus der Vogelperspektive

Das letzte hier besprochene Beispiel des Multimedia-Künstlers Isao Hashimoto vereint einige der zuvor beobachteten Tendenzen und leitet diese in eine ostentative Gesellschaftskritik ab. Der japanische Künstler hat sich in seiner Installation *1945–1998* (JP 2003) mit den nuklearen Explosionen auseinandergesetzt, die im titelgebenden Zeitraum veranlasst wurden. Der 14½-minütige Film wird in der jeweiligen Ausstellungsstätte auf eine Tafel projiziert und ist neben *Overkilled* und *The Names of Experiments* Teil einer Kurzfilmtrilogie, welche den Wahnsinn atomarer Waffen veranschaulichen soll.[22] Er zeigt alle 2053 in dem Zeitabschnitt veranlassten Tests und Explosionen als helle Flecken auf einer Weltkarte, einer ‹unmöglichen› Karte, wenn man sich auf das Urteil des vorherigen Beispiels beruft. Die Karte – dunkelblaue Schemen der Kontinente auf hellblauem Grund – wird von Balken ober- und unterhalb begrenzt, in denen verschiedene Zähler angebracht sind: Jahr, Monat, Gesamtzahl der Explosionen sowie Länderflaggen mit der jeweiligen Anzahl Detonationen (F). Hashimoto hat in dieser Anordnung, die mit ihren eckigen Ziffern an die Statusleisten archaischer Videospiel-Displays erinnert, bewusst auf Schrift verzichtet:

> *No letter is used for equal messaging to all viewers without language barrier. […] I created this work for the means of an interface to the people who are yet to know of the extremely grave, but present problem of the world.*[23]



Nukleare Tests als aufglimmende Flecken auf der animierten Weltkarte in Hashimotos Projektion *1945-1998*

Der Kernwaffentest ‹Trinity› im Sommer 1945 und gleich darauf die Atombombenabwürfe auf Hiroshima und Nagasaki werden zu Beginn des Films mit einem Fadenkreuz auf der Karte verortet und durch ein dumpfes Detonationsgeräusch markiert. Mit einem metronomischen Piepton zieht fortan mit jeder Filmsekunde ein Monat dahin und vor unseren Augen offenbart sich allmählich das Wettrüsten des Kalten Krieges in ungewöhnlicher Weise: Die Explosionen sind als aufglimmende Punkte auf der statischen Karte gekennzeichnet, wobei jeder Nation eine Farbe und eine Tonhöhe zugeordnet ist. Nach und nach treten diese Töne miteinander in Verbindung und vermengen sich zeitweise zu einer nervösen abstrakten Musik. Die Statik der Raumkunst, zu der neben weiteren bildenden Künsten auch die mit der Kartografie eng verwandte Grafik zählt, steht im Kontrast zur Zeitlichkeit des musikalischen Moments.[24] Die beliebig den nationalen Akteuren zugeordneten Klänge bilden im hektischen Rhythmus der Atomtestläufe eine wirre Melodie, welche die Willkür hinter diesen 2053 Detonationen und den teils heute noch durchgeführten Bombentests unterstreicht.

Die von Hashimoto versinnbildlichten Probedetonationen fanden in von den jeweiligen Machthabern geografisch oder politisch als geringfügig erachteten Gebieten statt (amerikanische Tests z. B. auf hawaiianischen Inseln oder in der Wüste von Nevada, französische ausschliesslich in den Kolonien) und häufig ohne das Wissen der breiten Öffentlichkeit. Ihre katastrophalen unmittelbaren und späteren Folgen, wie beispielsweise Zwangsumsiedelung oder Strahlenschäden, sind nach wie vor nicht vollständig aufgearbeitet. Diesem Umstand trägt Hashimotos Werk Rechnung, indem es das schiere Ausmass der Testtätigkeit und die groteske Eigenmächtigkeit der Nationalstaaten dokumentiert, welche die Tragödie von Hiroshima und Nagasaki als Startschuss für ihre militärische Aufrüstung verstanden haben. Zum Schluss des Films werden die Explosionspunkte in kumulierter Weise auf der Karte dargestellt, die Umrisse der Kontinente verschwinden und es sind nur noch weisse Areale sichtbar: Die Geheimhaltung und die daraus resultierende relative Unsichtbarkeit des globalen nuklearen Rüstungswettlaufs manifestieren sich hier als blinde Flecken der Weltgeschichte.

Karten als unpersönliche Form von Wissen tendieren gemäss Harley dazu, die Zonen zu ‹desozialisieren›, die sie abbilden: Die abstrakte Qualität von Karten verringert die Last des Gewissens, indem Entscheidungen der Machtausübung aus dem Bereich der menschlichen Interaktion verbannt werden.[25] Die sachliche, simplifizierte und lineare Komposition der Karte erspart den militärischen Entscheidungsträgern gewissermassen die effektiven Konsequenzen ihrer Entscheidung auf das Leben in der Angriffszone. In *1945–1998* entsteht trotz bewusstem Verzicht auf figurative Elemente oder Anthropomorphismen der entgegengesetzte Effekt: Durch die zeitlich-akustische Dimension,

die der Karte durch die Animation (von lat. ‹animus›; Geist, Seele) hinzugefügt wurde, werden die politischen Problemzonen (hier: die Testgebiete) beseelt. Caquard und Taylor verstehen animierte Kartografie dementsprechend «as a way of mapping out the human presence in the landscape in order to make visible human consequences. Cinematic cartography is in a sense about ‹rehumanizing› the map».[26] Dem desozialisierten und nur dem Schein nach objektiven kartografischen Bild kann durch den audiovisuellen Impetus der Animation eine humane Perspektive hinzugefügt werden, die – wie in *1945–1998* – mitunter von einer mahnenden Geste durchdrungen ist.

Es ist der filmische Mehrwert der Bewegung, dank welchem die Animation das Zonieren der Dingwelt als anthropogenen Vorgang oder als Kunstgriff zu veranschaulichen vermag. Die voreingenommene menschliche Verzerrung von (kartografischen) Weltbildern wird in den vorliegenden Beispielen u. a. dann offenbart, wenn klingende Lichtpunkte globale Konflikte demonstrieren, wenn die animierende bzw. kartografierende Hand mit dem Schreibgerät inner- oder ausserhalb der Bildrahmung agiert, wenn die Unmöglichkeit der Verflachung selbst hinter scheinbar wertneutraler Abstraktion eine inhärente Perspektive aufzeigt oder wenn Naturkräfte von der Arbitrarität der Zonengrenzen zeugen.

---

1 Manovich bemerkt in seiner Diskussion der veränderten abbildlichen Logik des Digitalen, dass Bewegtbilder, welche auf digitalen Verfahren basieren, eine engere Verbindung zu vorkinematografischen als zu vordigitalen Bewegtbildern aufweisen: «The manual construction of images in digital cinema represents a return to the pro-cinematic practices of the nine-teenth century, when images were hand-painted and hand-animated», in: Lev Manovich, *The Language of New Media, Cambridge*/London 2001, S. 295.
2 Vgl. hierzu Gilbert Bianchi, «Le cinéma et l'astronomie», in: Alexis Martinet (Hg.), *Le cinéma et la science*, Paris 1994, S. 120–136.
3 Michael P. Peterson, *Mapping in the Cloud*, New York/London 2014, S. 388.
4 John Brian Harley, «Maps, Knowledge, and Power», in: Denis Cosgrove/Stephen Daniels (Hgg.), *The Iconography of Landscape*, Cambridge 1988, S. 278f.
5 Zur wechselseitigen Bedingtheit von Zeit und Bewegung vgl. Aristoteles, *Physik*, Buch IV, Kapitel 12.
6 Vgl. hierzu Sebastian Richter, *Digitaler Realismus. Zwischen Computeranimation und Live-Action. Die neue Bildästhetik in Spielfilmen*, Bielefeld 2008, S. 53.
7 Stuart Aitken/James Craine, «Guest Editorial. Affective Geovisualizations», in: Directions Magazine (2006), o. S. (http://www.directionsmag.com/entry/guest-editorial-affective-geovisualizations/123211, zuletzt besucht am 8.6.2016)
8 Doreen Massey, *For Space*, London 2005, S. 14
9 Vgl. hierzu Hans Speier, «Magic Geography», in: Social Research 3 (1941), S. 310–330.
10 Vgl. Aitken/Craine (wie Anm. 7), o. S.
11 Http://hint.fm/about, zuletzt besucht am 15.6.2016.
12 Anna Emmerling, «Wind Map», in: Suzanne Buchan/Andres Janser (Hg.), *Animierte Wunderwelten*, Zürich 2015, S. 137.
13 Vgl. https://earth.nullschool.net, zuletzt besucht am 10.6.2016.
14 Aitken/Craine (wie Anm. 7), o. S.
15 Niklas Luhmann, *Die Realität der Massenmedien*, 2., erweiterte Auflage, Opladen 1996, S. 9.
16 W. J. T. Mitchell spricht diesbezüglich vom «pictorial turn», in: W. J. T. Mitchell, *Picture theory. Essays on verbal and visual representation*, Chicago 1994.
17 Harley (wie Anm. 4), S. 277.
18 Ein weiteres, wenn auch nicht im engeren Sinne animiertes Beispiel in diesem Zusammenhang ist *Google Maps*. Exemplarisch ist der Umstand, dass 2013 (im Hinblick auf die Fussballweltmeisterschaft und die Olympischen Spiele in Rio de Janeiro) die Favelas von Rio von der Karte radiert wurden (vgl. hierzu: Mark Johanson, «Why Rio's ‹Favelas› Disappeared On Google Maps», in: *International Business Times*, 2013, http://www.ibtimes.com/why-rios-favelas-disappeared-google-maps-1185455, zuletzt besucht am 27.7.2016). Dieses Jahr (ebenfalls im Kontext der Olympiade) rief der Online-Kartendienst hingegen ein 360°-Videoprojekt ins Leben, um diese Problemzonen ins Blickfeld zu rücken (vgl. hierzu: Tanvi Misra, «From the Favelas, a Glimpse of Rio's Humanity», in: Citylab, 2016, http://www.citylab.com/housing/2016/08/from-the-favelas-a-glimpse-of-rios-humanity/494819/, zuletzt besucht am 27.7.2016).
19 Harley (wie Anm. 4), S. 278.
20 Vgl. Harley (wie Anm. 4), S. 281.
21 Harley (wie Anm. 4), S. 300.
22 Vgl. Isao Hashimoto (https://www.ctbto.org/specials/1945-1998-by-isao-hashimoto/, zuletzt besucht am 20.6.2016)
23 Hashimoto (wie Anm. 22), o. S.
24 Hier wird Bezug genommen auf die Lessing'sche Unterscheidung zwischen Raum- und Zeitkunst, in: Gotthold Ephraim Lessing, *Laokoon oder über die Grenzen der Mahlerey und Poesie*, Berlin 1766.
25 Vgl. Harley (wie Anm. 4), S. 303.
26 Sébastien Caquard/D. R. Fraser Taylor, «What is Cinematic Cartography? », in: The Cartographic Journal 1 (2009), S. 5–8; hier: S. 7.

HANS J. WULFF

DRAMATISCHE REFLEXION DER ÖFFENTLICHEN ORDNUNG — BEMERKUNGEN ZU *THE LADY IN THE VAN*

Die öffentliche Ordnung gehört zur kulturellen Gliederung der Handlungsräume. Sie steht den privaten Sphären ebenso entgegen wie jenen Handlungsräumen, die institutionell geregelt sind: Schulen, Kirchen, Krankenhäusern und dergleichen mehr. Wer sich aus der eigenen Wohnung, die dem Öffentlichen nicht angehört, entfernt, tritt in eine eigene Welt der Regeln und Ziemlichkeiten, des Zulässigen und des Verbotenen ein, sei es, dass er/sie sich in freier Öffentlichkeit bewegt, sei es, dass er/sie institutionelle Sonderwelten betritt. Wer sich hier bewegt, hat sich unterzuordnen, die Freiräume sind oft eng bemessen.

Dabei ist die öffentliche Ordnung ein fragiler Zustand[1], die Figur des Abweichlers ist vorprogrammiert. Wer gegen die expliziten oder unausgesprochen geltenden Normen und Regeln dieser Welt verstösst, läuft Gefahr, gemassregelt zu werden. Man kann darauf hingewiesen werden, dass man eine Regel übertritt oder eine Norm verletzt; man kann sozial ausgegrenzt oder zum Streitfall werden; oder man kann sogar zur Rechenschaft gezogen werden, wenn eine Regel explizit gefasst war und dennoch übertreten wurde (die Rede von der ‹Ordnungsstrafe› weist sogar begrifflich auf den normativen Aspekt der Sozialwelt hin). Die öffentliche Ordnung wird überwacht, steht unter dauernder Kontrolle – zuallererst durch die soziale Gemeinschaft, also aller, die sich in ihr bewegen und die eingreifen dürfen (und sollen), wenn es zu Störungen kommt. Sie wird darüber hinaus sogar durch die Rechtsordnung und ihre Vertreter geschützt.

Sie ist gefährdet nicht etwa durch den Wechsel der politischen Systeme, sondern durch die Tatsache, dass sie umlagert ist von personifizierten und permanenten Problemzonen: von Einzelnen oder Gruppen, die sich weigern, sich ihrem Diktat zu beugen. Es mag sich paradox anhören, wenn man behaupten wollte, dass gerade die Abweichung für die Stabilisierung der öffentlichen Ordnung zentrales Movens ist, weil sie gar nicht positiv bestimmt ist, sondern ihre Regeln aus dem *Ex-negativo*-Prinzip gewinnt. Genau das ist der Fall in *The Lady in the Van* (Nicholas Hytner, UK 2016). Dabei handelt der Film nicht von den ‹radikalen Abweichlern›, von Kriminellen, Junkies und Steuerbetrügern, sondern von einer Abweichung im Kleinen, im Unwägbaren und Alltäglichen. Der paradoxe Effekt aber, dass der Ausbruch aus den Normalitäten des gesellschaftlich Alltäglichen gerade dazu führt, dass das thematisiert wird und zur Bewusstwerdung gelangt, was die Ordnung des Zusammenlebens ausmacht, zeigt der Film in der ebenso verschmitzten wie raffiniert vorgetragenen Geschichte einer einzelnen Frau, die ganz nach ihren eigenen Regeln zu leben scheint und immer wieder an Grenzen des Normalen und Akzeptierbaren stösst.

Der unhinterfragte Glaube an das, was sich gehört, macht den Unterboden der öffentlichen Ordnung aus. Manches in ihr ist explizit (und juridikabel) geregelt, vieles angewiesen darauf, dass es in permanenter Bemühung stabilisiert oder sogar immer neu hervorgebracht werden muss. Die reale Geschichte[2], die dem Stück *The Lady in the Van* von Alan Bennett zugrunde liegt, kommt durch eine solche Ordnungswidrigkeit in Gang: Die Titelfigur, eine exzentrische, obdachlose alte Dame namens Miss Shepherd (im Film gespielt von Maggie Smith), hatte den Lieferwagen, in dem sie lebt, normalerweise auf den Strassen in Camden Town, einem Londoner Wohngebiet, abgestellt, bis ihr die Stadtverwaltung untersagte, weiterhin auf Strassen zu parken. Die Regel ist klar: Die Strasse gehört allen und das Deponieren von Wohnbehältnissen ist eine nicht zulässige Privatisierung sozialen Eigentums! Die alte Frau bat Bennett um Asyl, um ihren Wagen in seiner Einfahrt hinzustellen (also auf privatem Grund!). Er gewährte es – und es dauerte fünfzehn Jahre, bis dieser Zustand mit ihrem Tod zu Ende ging.

Bennetts Stück und Hytners darauf basierender Film erzählen Miss Shepherds Geschichte nach. Sie wird zum Brennpunkt permanenter Störung der öffentlichen Ordnung, die sich schnell als ganzes Feld möglicher Problemzonen erweist. Als ganzes Feld? Oder ist die Ordnung selbst eine Problemzone, die nicht feststeht und die keine Existenz ausserhalb ihrer Fragilität besitzt?

Die Störerin

Die Figur der Miss Shepherd lädt den Zuschauer wahrlich nicht ein, ihr mit Sympathie zu begegnen (abgesehen davon, dass sie von Maggie Smith – *der* Maggie Smith! – gespielt wird), ganz im Gegenteil: Sie läuft in Lumpen herum, die sie irgendwo aufgetrieben hat, trägt eine unförmige und meist unangemessene Kopfbedeckung. Sie stinkt, obwohl sie beteuert, sogar Auszeichnungen

für Reinlichkeit bekommen zu haben. Sie lebt in ihrem uralten Lieferwagen, in einem Durcheinander von Plastiktüten mit Kleidungsstücken, Abfall, Essensresten und Ähnlichem. Und je weiter der Film fortschreitet, desto höher stapeln sich die Zeitungsbündel des Messies an den Aussenwänden. Miss Shepherds Lieferwagen sind rollende Heimstätten, sie parken auf der Strasse; oft sind die Wagen defekt, ihre Mobilität nur vorgetäuscht. Nur selten zieht Miss Shepherd um, sucht sich neue Nachbarn im immer gleichen Viertel. Sie ist wählerisch, hält nicht vor jedem Haus. Hat sie sich einmal niedergelassen, stopft sie Plastiksäcke mit allem Möglichen unter das Auto.

Ein Ärgernis, sollte man meinen. Ein Van als degenerierter Wohnwagen, in einem Wohnviertel Londons, in unmittelbarer Nachbarschaft der bürgerlichen Bewohner, die sich gelegentlich über die Preise ihrer Häuser unterhalten (deren Wert Miss Shepherds Anwesenheit wohl schmälert)! Noch dazu eine Inkarnation des Obdachlosen oder gar des Landstreichers, einer Figur im Ausserhalb der bürgerlichen Normalität! Ihr Gestank ist unerträglich; derjenige, der nach ihr in den Beichtstuhl will, wendet sich angewidert ab, worauf ihm der Priester aber zu verstehen gibt, ein Luftreiniger befinde sich hinter der Marienstatue. Scham scheint sie nicht zu kennen, doch ausziehen lassen will sie sich nicht, sie ziert sich (und ist doch glücklich, als sie einmal im Krankenhaus ausgiebig baden darf). Das Äussere der alten Frau induziert Abwehr. Sie berühren: nein! Wie wundert sich der Voice-over-Sprecher alias Alan Bennett, dass die Pfleger vom Krankenwagen sich ihr bis zur Berührung nähern, sie tatsächlich anrühren, sie gar umarmen, um sie in den Rollstuhl zu hieven – eine Zuwendung, die ihm selbst ganz unmöglich scheint.

Dabei hat die Alte einen von allem absehenden Gestaltungswillen: Die Autos müssen gelb gestrichen werden, und sie hält an dem Vorhaben sogar dann fest, als ihr ein Stück Kuchen in die Farbe gefallen ist – mit der Konsequenz, dass die Kuchenstücke wie Pickel aus dem dicken gelben Farbauftrag herausragen.

Sie ist sperrig und wehrt sich mit spitzer Zunge, wenn man sie angeht. Selbst wenn man ihr Geschenke bringt, bedankt sie sich kaum, weist die Schenkenden schnell ab. Sie will keine Hilfe, es sei denn, der Wagen muss umgeschoben werden. Das Sozialamt versucht sich um sie zu kümmern, was aber nur mühsam gelingt. Die Sozialarbeiterinnen scheinen resigniert zu haben, lassen sich auf das ein, was ihnen die Alte anbietet. Eine Einweisung in ein Altersheim kommt nicht infrage.

Miss Shepherd ist Provokation, Störung und Herausforderung des bürgerlichen Umfeldes gleichzeitig. Und hier kommt Unwägbares ins Spiel. So sicher man sich der Abwehr störender Elemente sein kann, so gewiss ruft die Figur des Anderen Ängste und Befürchtungen hervor. Das ist hier anders, weil die Situation ambivalent ist. Der Ekel bleibt. Hat sich die Alte einmal in grösster Not auf das Klo des Schriftstellers (und Erzählers) gerettet, um ihre Notdurft zu verrichten, so bewaffnet er sich sofort danach mit Putzmitteln, Schrubber und Eimer, um wieder Sauberkeit einkehren zu lassen. Vielfach tritt der Schriftsteller in Kot, der in seiner Einfahrt liegengeblieben ist, muss sich die Schuhe säubern. Dennoch verweist er die alte Frau nicht seines Grundstücks. Sie lebt fortan in seinem Vorgarten, geduldet, er begegnet der Alten mit distanzierter Freundlichkeit. So wie die Nachbarn sie als Faktotum ihres Viertels behandeln, distanziert, munkelnd und tratschend.

Der Beobachter

So sehr die Alte das Zentrum des filmischen Personals und der Aufmerksamkeit des Zuschauers zugleich ist, so wenig bemüht sich der Film um ihre Perspektive. Nein, ganz im Gegenteil: Sie wird aus dem Blick des Schriftstellers geformt. Er ist der Erzähler, seine Irritation und seine Neugierde tragen gleichermassen die Geschichte. Die Figur des erzählenden Schriftstellers Bennett (gespielt von Alex Jennings) ist sich offensichtlich der eigenen Beziehung zu der Alten nicht sicher. Der Film macht auch diese Unsicherheit greifbar, wenn er die Figur doppelt darstellt, die tatsächlich – oft im gleichen Bild – in zwei Körpern auftritt: Der eine schreibt, der andere ist im Leben. Verwunderung, Neugierde und bare Beobachtung können so miteinander verwoben werden, die Ambivalenz des Erzählers zu seiner Figur gewinnt strukturelle Gestalt.

Dieser poetische Kniff hat zwei Konsequenzen: Er rückt die Figur der Miss Shepherd in Distanz (zum Erzähler wie zum Zuschauer, möchte man ergänzen); sie bleibt eine Fremde, eine Andere. Und er etabliert den Erzähler als zweite Figur, ohne diese selbst explizit zum Thema zu machen, sondern indem er den Text einer fantastisch anmutenden Verunsicherung aussetzt.

Der eine Bennett liest, der andere erlebt. Alter und Ego des Schriftstellers fallen auseinander. Der Schreiber beobachtet, was geschieht. Und schreibt auf, was ihm auffällt. Wie die anderen Anwohner bleibt er selbstbezüglich und selbstgewiss, Gefangener seines Selbstbildes, risikoscheu und auf Distanz bedacht. Eigentlich schreibt er nur über sich selbst, als vermöge er es nicht, sich aus den Problemfeldern der eigenen Lebenspraxis zu lösen. Eines seiner Stücke führt er sogar selbst auf – es ist ein autobiografisches Geplänkel über seine Mutter, die am Ende ebenso alt ist wie Miss Shepherd, aber interesselos im Altersheim vor sich hinlebt. Die stinkende Alte scheint wie ein Gegenstück der Mutter zu sein, ein Konterbild, in dem ihm nicht Bevormundung, sondern renitente Selbstbestimmung begegnet.

Der Schreibende erlebt eine erste und tiefe Überraschung, als er mitbekommt, dass die alte Frau perfekt und gepflegt französisch spricht, Hinweis auf eine Bildungsgeschichte, von der er nichts ahnen konnte. Woher sie das kann, bleibt ihm aber ein weiteres Rätsel, das sie ihm aufgibt. Auf Nachfrage erzählt sie, sie habe studiert: Musik. Das Rätsel kann sich dem Schreiber-Erzähler nur vertiefen.

Trauma und Faszination

Ist es Lebensfremdheit? Die Erzählung ist aus dem Blick eines Bürgerlichen konfiguriert, dem Miss Shepherd als Antifigur erscheinen muss. Sie ist eine Fremde im eigentlichen Sinne des Wortes. Eine gegenüberstehende Figur. Wohl gerade aus dem Grunde, dass sie ihren Lebensstil selbstbewusst vertritt, sich auf keine Kompromisse einlässt, ist sie aber auch ein Faszinosum. Weil sie so anders ist als das Gewohnte, aber auch, weil sie sich keiner Regel beugt. Sie ist ein Geheimnis, weil sie in sich ruht.

Der Film unterfüttert das Rätsel. Die Alte wird erpresst, von einem Polizisten, wie sich erst ganz am Ende herausstellt, der sie über ihre Unschuld an einem Unfall (den wir in fragmentarischen und rätselhaften Bildern am Anfang des Films und später in Traumbildern auch zu sehen bekommen) im Unklaren lässt. Sie war einmal Nonne, zweimal sogar, doch sie verweigerte sich immer wieder, brach aus. Sie ist nach wie vor zutiefst religiös, betet in ekstatischer Versenkung, wenn sie sich unbeobachtet fühlt, als sei sie in Trance versetzt. Einmal sehen wir sie mitten auf der Strasse, auf die Knie niedergelassen, ihr Lieferwagen ist in der Kurve geparkt. Ein Auto fährt heran, doch weicht sie nicht aus, als befinde sie sich in einem ‹Anders-Zustand›.

Dabei ist sie von Angst erfüllt. Todesangst. Einmal überfallen jugendliche Rowdys ihren Lieferwagen, schütteln den Wagen, versuchen ihn umzustürzen. Die Nachbarn vertreiben die jungen Männer, nicht sie selbst – sie ist panisch, Gefangene im Wagen. Erst nach und nach enthüllt der Film die Vorgeschichte: Schuld ist im Spiel, die sie sich selbst auferlegt hat und die sie gar nicht trägt. Schon die *pre-title sequence*, die mit Schwarzbild beginnt, über das sich die Geräusche des Unfalls legen, öffnet das Rätsel, das die alte Frau mit sich schleppt: Ein junger Motorradfahrer hatte sie gerammt und war bei dem Unfall gestorben. Obwohl sie den Unfall nicht verursacht hatte, war sie geflohen, hatte von da an ihr ruheloses Leben als Aussenseiterin aufgenommen. Als sie am Ende gestorben ist und sich als Geist auf dem Friedhof vom Schriftsteller verabschiedet, begegnet sie dem toten Jungen wieder, Hand in Hand. Der Erzähler-Schriftsteller ermöglicht ihr einen famosen und prächtig-kitschigen Abgang in Monty-Python-Manier: Die Wolken öffnen sich, Gottvater selbst, umgeben von Putten und Engeln, winkt ihr – und sie schwebt auf zum Himmel. Nirgends wird so deutlich, wie kindlich und naiv ihre Frömmigkeit ist, wie hier am Schluss, wenn sie in die Ikonografie des Kitsch-Katholizismus einfährt.

Doch ist die Figur komplexer. Auch dazu legt der Film am Beginn die Spuren aus. Nach der Unfall-Sequenz setzen historische Aufnahmen eines Klavierkonzerts ein: Eine junge Frau spielt den 3. Satz (Rondo – Vivace) aus dem 1. Klavierkonzert von Frédéric Chopin (op. 11, e-Moll). Die Konzertaufnahme wird am Ende des Films noch einmal erklingen – und die Aufnahmen gehen nun in üppige Farben über, die Erzählung lüftet das letzte Geheimnis Miss Shepherds: Das Klavierspiel wird als eigentliches Lebensthema greifbar, das sie doch nie wirklich leben konnte. Die Nonnen verboten es, verordneten ‹Entzug›, vielleicht, weil sie die Musik als Konkurrenz zur Religiösität und Keuschheit zölibatären Lebens ansahen, als ekstatisches Aussen klösterlicher Entsagung. Und der Priester untersagte das Klavierspiel ganz, weil es sie dazu verführe, mehr zu musizieren als zu beten. Dabei war sie einmal die Meisterschülerin eines weltbekannten Pianisten, selbst auf dem Sprung zu einer Solokarriere!

Die alte Frau reagiert mit Abwehr und Entsetzen auf Musik, wie sie etwa von den Kindern in der Nachbarschaft gemacht wird. Panik, Wut, Angst – es bleibt unklar, was sie umtreibt. Aber die Nähe von Musik, noch dazu schlecht gespielter, lässt sie ihren Van umparken. Dabei ist ihre Annäherung an das Klavier, das sie einmal in einem Gemeindezentrum erspäht, an dem sie Platz nimmt und nach einigen Blindanschlägen anfängt, das 3. Impromptu von Franz Schubert (op. 90, Nr. 3) zu spielen, so vorsichtig, als nähere sie sich einem magischen Gegenstand. Die kleine Szene spielt in völliger Entrückung – Grossaufnahmen auf das Gesicht, auf dem lesbar ist, wie sie in die Musik hineinzukriechen versucht, Grossaufnahmen auf die so faltigen Hände, die mit grösster Leichtigkeit über die Tasten gleiten. Ungeahnt und unangekündigt öffnet sich der Blick auf eine Tiefensensibilität der alten Frau, die so ganz von ihrem abgerissenen Äusseren überdeckt worden war. Dass hier zugleich eine erotische, ganz ins Ästhetische gewendete Energie greifbar wird, sei nur am Rande vermerkt.

Das Schauspiel Maggie Smiths dringt an dieser Stelle ganz in die Präsenz des Erlebens ein, die Spielende versinkt im Spiel, im Klang der perlenden Melodien. Wenige andere Szenen zeigen die Fähigkeit der alten Frau zum kindlichen Regress. Einmal lässt sie sich im Rollstuhl vom Schriftsteller die Strasse hinaufschieben; oben angekommen, dreht sie den Stuhl – und eine wilde, ungesteuerte Fahrt den Hügel hinab beginnt. Wieder versinkt die Umwelt, unmittelbare Freude lässt sich dem Gesicht ablesen. Und auch die Fahrt über die Hebebühne in einen Krankenwagen wird zum Spiel (unterstützt durch eine Untersicht, die der alten Frau sogar etwas Heroisches verleiht), zum Einbruch der Präsenz der Freude in den Alltag. Enttäuschung, als die Krankenpfleger ihren Wunsch nach «noch mal!» auf «später!» verschieben.

Die Nachbarn, die Zuschauer

Die Figur der Miss Shepherd ermöglicht eine Besichtigung der Ziemlichkeiten, der Zwänge und Beschränktheiten des bürgerlichen Lebens, weil sie ihnen so strikt entgegengestellt ist. Aber sie gestattet auch einen Einblick in die ästhetische Faszination der bürgerlichen Kultur an den ‹Anderen›. Um diesen Widerspruch geht es. Die alte Frau verstösst gegen die so mächtigen Regeln der Sesshaftigkeit, der Sauberkeit, der Höflichkeit. Sie bricht aus dem Regime des normalen Wohnens aus, so wie sie sich der Bevormundung durch die Behörden zur Wehr setzt. Aber sie zeigt auf der anderen Seite die Fähigkeit zu momentaner Freude, sogar zum Freude-Exzess. Und das bürgerliche Ideal der Erhöhung des Erlebens in der Kunst, zur Vollendung des Sinnlichen im Kunstgenuss lebt sie aus wie kein anderer, zumal ihr der so trockene und genussunfähige Schriftsteller ebenso zur Seite gestellt ist wie die Nachbarn, die Theaterstücke eigentlich nicht verstehen und zum Opernfestival nach Glyndebourne eher aus repräsentativen Gründen fahren, denn um die Opernaufführungen zu geniessen.

Das Ensemble der Nachbarn ist schnell erkennbar als eine Gruppe wohlhabend gewordener Alt-Linker. Die Faszination, die sie für die Alte haben – eine Mischung aus Schaulust und Abwehr, von Bezauberung und naserümpfender Distanzierung –, konstituiert sie als Inkarnation eines ‹Anderen›, eines innergesellschaftlich fremden Wesens. Die Auseinandersetzungen um den Umgang mit den Abweichlern, den ethnischen Minderheiten, den Obdachlosen und Nicht-Sesshaften, aber auch den psychisch Kranken und den Behinderten, den Alten und den Migranten – sie dominierten viele der Diskussionen vor allem linker politischer Gruppierungen in den Sechziger- und Siebzigerjahren. Sie strahlen immer noch in das Verhalten der nun bürgerlich Gewordenen hinein, als eine selbstauferlegte Zurückhaltung der im Spiel der Figuren immer spürbaren, strikten Ablehnung der Figur. Der ‹Andere› in einem generellen Sinne ist mit einem letztlich romantischen Nimbus umgeben, weil er auch eine Projektionsfläche bietet, auf der sich die unterdrückten Wunsch- und Befreiungsfantasien derjenigen bündeln lassen, die das Anderssein überhaupt erst konstituieren.[3]

Die Frage nach der inneren Repressivität der Nachkriegsgesellschaften der westlichen Welt wurde in den 1960ern zum Thema, mündete in eine Forderung nach dem ‹Recht auf Anderssein› als Form praktizierter Toleranz. Das selbstgewisse Ressentiment der Nachbarn zeigt aber, dass eine ideologisch generalisierte Toleranzforderung sich der Befangenheit ihrer Verfechter nur schwer (und vielleicht: nie) entledigen konnte. Nein, die Alte wird nicht reglementiert. Aber sie ist Gegenstand von Getratsche und despektierlicher Besprechung. Zu einer sozialen Annäherung mit ihr kommt es nie.

Dass das in der politischen Vergangenheit der Nachbarn womöglich so wichtige Ideal einer ‹befreienden Toleranz›, die frei sein muss von ihr wesenhaft widersprechenden repressiven Effekten, in eine so ambivalente Haltung zwischen Anziehung und Abstossung einmündet – die ihrerseits Züge einer «repressiven Toleranz» nach Marcuse trägt –, ist ein unterschwelliger politischer Subtext, der den Film durchzieht.[4] Er thematisiert diesen Tiefentext aber nur augenzwinkernd und ironisch, ohne je polemisch zu werden. Ihm geht es um andere Dinge, die das romantische Geheimnis der Figur der alten Frau auszuhorchen sucht.

Geheimnis, Faszination und Apotheose

Manches ist getragen gerade nicht von der absonderlichen Erscheinung, die manchen an die Erscheinungsweise von Vogelscheuchen erinnern mag, sondern von der Lebendigkeit des so aussergewöhnlichen Gesichts, das aus den Lumpen und vom Zufall komponierten Kleidungsstücken herausschaut: eines jener alten Gesichter, die zum Verweilen einladen und die sich gegen den schnellen Eindruck von Attraktivität verwehren. Dieses Gesicht ist es, das Miss Shepherd selbst gegen eine allzu kurzschlüssige soziale Typage immunisiert. *The Lady in the Van* ist durchzogen und getragen von einer tiefen Faszination für das Gesicht der 82-jährigen Maggie Smith. Zahllose Nah- und Grossaufnahmen verweilen auf ihm, über die 15 Jahre hinweg, von denen die Geschichte erzählt. Und sie verzeichnen die wachen Augen, die einen aus den Falten anspringen, wenn die alte Frau sich verärgert fühlt, wenn sie sich zur Wehr setzt oder wenn sie kokettiert.

Miss Shepherd ist sicherlich Figur gewordene Inkarnation einer Problemzone, an die die bürgerliche Bevölkerung anstösst, sobald sich einer eindrängt, der anderen Programmen und Idealen des Alltagslebens folgt als die ‹Normalen›. Öffentliche Ordnung könnte nicht entstehen und stabil bleiben, ohne dass sie das Normale vom Absonderlichen, das Übliche vom Anderen schiede. Die Zone lebt und zeigt sich in kurzfristigen Störungen (und ihren Beseitigungen), in Provokationen (und ihrer kommunikativen Verarbeitung), in längeren Differenzen der Lebens- und Verhaltensstile (und der sozialen Isolation, Ausweisung oder sogar Ghettoisierung derjenigen, die nicht unter dem Rubrum des Normalen versammelt werden können). Die dramatischen Potenziale dieser latenten oder manifesten Konfliktlinie liegen offen dar. Man kann die Normalität feiern (und die Abweichung verdammen), das Divergente romantisieren (weil es eine eigene allgemeine oder private Vorgeschichte hat und eigenen Respekt verdient) oder dramatisieren (weil es die Repressivität und sogar Gewaltbereitschaft der Normalen entlarvt) – es lassen sich schnell Beispiele

(oder sogar ganze Subgenres wie die Antihelden-Filme) finden, die den dramatischen Umgang mit der ‹Zone› demonstrieren.

Doch *The Lady in the Van* betreibt ein eigenes Programm, die Zone selbst zu durchlöchern – mit der Vorgeschichte der Aussenseiterfigur, mit ihrer so wachen Körperlichkeit und der Nichtaggressivität ihres Verhaltens, mit dem liebevollen Umzirkeln einer sozialen und vor allem ästhetischen Sensibilität, die unter dem äusseren Erscheinungsbild schnell verschüttet werden könnte. Und auch mit dem besonderen Sozio-Politotop, in dem die Geschichte angesiedelt ist.

Insbesondere die Fähigkeit der Protagonistin zur Präsenz des Erlebens berührt, sie geht einher mit erotischer Aufladung des Spiels wie auch der Kunst. Dass die alte Frau diese Sensibilität mit einem Schuldkomplex, mit Angst, vergangenen Repressionen und Bestrafungen erkaufen musste, dass die ekstatische Religiösität wie eine Kompensation vergangenen Leidens erscheint, signalisiert auch die Leistung des kleinbürgerlich-spiesserartigen Lebens: weil dessen Ordnungen das Subjekt schützen gegen den äusseren Konflikt ebenso wie gegen die inneren Verunsicherungen der Identität. Und es aber auch rigoros abschirmen gegen die tiefen Affekte der Angst, der kindlichen Bewegungslust, der völligen ästhetischen und religiösen Hingabe.

Der Voice-over-Erzähler hatte aus dem Blick des Schriftstellers nur berichtet und kommentiert, was er sah. Spätestens sein Eingriff in den Repräsentationsmodus des Films selbst – er will Miss Shepherd den Abgang verschaffen, den sie verdient, und schon öffnet sich der Himmel – zeigt aber, dass seine Macht viel grösser ist, als dass er nur der Registrator des Geschehens gewesen wäre: Er hat die Geschichte als parabolisches Spiel erzählt, dessen tieferer Sinn ihm selbst durchaus unklar geblieben war. Die Position des Zuschauers, der bis dahin verwundert zusehen konnte, wie die alte Frau lebte und agierte, verändert sich just in dieser Szene, in der sich erzählerische Fabulierlust mit der Unfähigkeit verbündet, den Tod der Alten realistisch zu verarbeiten: Der Zuschauer wird sich gewiss, dass er einer Allegorie beiwohnt. Einer Allegorie mit offenem Zweit- oder Tiefensinn, den zu gewinnen ihm selbst überlassen bleibt.

Wenn ‹öffentliche Ordnung› ein Synonym des ‹gelungenen Alltags› ist, wird schnell klar, dass er, der Alltag, nicht positiv bestimmt ist, sondern ein Schwebezustand einer Praxis ist, die auf stillschweigender Grundlage ruht. Seine Kontur gewinnt der Alltag erst, wenn er gestört wird. Man könne nur vom Nichtalltag erzählen, hat Karl Markus Michel einmal notiert,[5] nominiert damit nicht nur den alltagspraktischen Umgang mit der Störung, sondern vor allem das Erzählen als Strategie, sich über die Geltungsdinge des Alltags zu verständigen. *The Lady in the Van* tut dies in höchst ironischer Weise, bleibt der Abweichlerin in tiefer Sympathie verbunden, ob ihrer Ich-Stärke und der Konsequenz, mit der sie lebensgeschichtlich Zustossendes in eine Lebensform umgemünzt hat, die sich des Beifalls der Anderen nicht mehr versichert und sie sogar mit der Bewunderung der umstehenden Bürgerlichen untersetzt. Eine Ironie, die sich ihrer selbst bewusst und gewiss ist: Bennett, der reale Schriftsteller, tritt am Ende des Films selbst auf, als die Nachbarn mit grosser Pressebegleitung eine Ehrentafel für Mary Shepherd in jener Einfahrt anbringen, in der ihr Lieferwagen für anderthalb Jahrzehnte gestanden hatte – in Blau, nicht in Gelb!

---

1 Die juristischen Beschreibungen fassen die ‹öffentliche Ordnung› als Set von Regeln, denen das Verhalten jedes Einzelnen unterworfen ist: «Unter öffentlicher Ordnung verstand schon 1933 das Preussische Oberverwaltungsgericht die Gesamtheit der ungeschriebenen Regeln für das Verhalten des Einzelnen in der Öffentlichkeit, soweit die Beachtung dieser Regeln nach den herrschenden Auffassungen als unerlässliche Voraussetzung eines geordneten Gemeinschaftslebens betrachtet wird. Das Bundesverfassungsgericht versteht unter öffentlicher Ordnung die Gesamtheit der ungeschriebenen Regeln, deren Befolgung nach den jeweils herrschenden sozialen und ethischen Anschauungen als unerlässliche Voraussetzung eines geordneten menschlichen Zusammenlebens innerhalb eines bestimmten Gebiets angesehen wird.» (Wikipedia, https://de.wikipedia.org/wiki/Öffentliche_Ordnung, zuletzt besucht am 7. 10. 2016).

2 Die tragikomische Geschichte des Films basiert nicht nur auf Alan Bennetts langjährigen Begegnungen mit einer realen Miss Shepherd, sondern auf dem gleichnamigen Theaterstück, das er darüber konzipierte; er schrieb auch das Drehbuch für die Filmversion.

3 Ich habe im Kontext einer Skizze der kulturellen Motive am Beispiel der Roma auf diese Funktionen des ‹Anderen› als Gegenentwurf zu den Selbstwahrnehmungen der bürgerlichen Normalität hingewiesen; vgl. Hans J. Wulff: «Konzepte des Motivs und der Motivforschung in der Filmwissenschaft», in: Rabbit Eye – Zeitschrift für Filmforschung, 3, 2011, S. 5–23, http://www.rabbiteye.de/2011/3/wulff_motivforschung.pdf. Leicht veränd. auch in: Christine N. Brinckmann/Britta Hartmann/Ludger Kaczmarek (Hg.), *Motive des Films: Ein kasuistischer Fischzug*, Marburg 2011, S. 13–32, bes. S. 14 ff., 29.

4 Ich beziehe mich insbesondere auf Herbert Marcuses heute fast vergessene Kritik der «repressiven Toleranz» (Herbert Marcuse, «Repressive Toleranz», in: Robert Wolff/Barrington Moore/Herbert Marcuse (Hg.), *Kritik der reinen Toleranz*, Frankfurt 1966, S. 93–128), deren Gewalttätigkeit aus dem zynischen Argument heraus begründet werde, dass es dieser Gewalt bedürfe, um den erreichten Grad der Toleranz zu verteidigen. Aber tatsächlich sind es in seiner Interpretation die Mächtigen und Meinungsmacher der Industriegesellschaften, die das Argument für sich reklamieren, um die Toleranzgesellschaft gegen Aufrüstung, Chauvinismus und rassistische Diskriminierung zu schützen, die aber aus der illegitimen Vorteilsnahme aus einer für alle behaupteten Toleranz tatsächlich das eigene Interesse nach ökonomischem Gewinn und Erweiterung oder Erhaltung von Macht verfolgten.

5 Es heisst bei Michel: «Vom Alltag kann man nicht erzählen. Aber ohne Alltag gäbe es gar nichts zu erzählen. Es ist der Normalzustand, von dem sich das (erzählenswerte, erzählbare) Außergewöhnliche abhebt wie das Besondere vom Allgemeinen.» (Karl Markus Michel, «Unser Alltag: Nachruf zu Lebzeiten», in: Kursbuch, 41, 1975, S. 1–40, hier S. 3). Vgl. dazu auch meine auf Michels These fussenden Überlegungen zur Gewalt-Darstellung im Film: Hans J. Wulff, *Die Erzählung der Gewalt: Untersuchungen zu den Konventionen der Darstellung gewalttätiger Interaktion*, Münster 1985 (Studien zur Populärkultur, Bd. 1), bes. S. 9ff.

CH-FENSTER

MATTIA LENTO
IM BAUCH DES BERGS — DER GOTTHARDTUNNEL IM FILM

Durch den Gotthard zu fahren hiess, durch den Körper dieses Mannes zu fahren. Ich habe mich noch nie in einem männlichen Körper befunden. Jeder Mensch hat einmal in einem Mutterleib gesessen, aber keiner kennt den Innenraum des väterlichen Körpers. […] Ich war entsetzt über meinen Fehler, mir den Gotthard als einen männlichen Körper vorzustellen. Der Tunnel sollte ein Loch am Busen der Mutter Helvetia sein.
Yoko Tawada, «Im Bauch des Bergs»[1]

Yoko Tawada ist eine bekannte japanische Schriftstellerin, die nach Berlin gezogen ist und in japanischer sowie deutscher Sprache schreibt. In dem oben zitierten kurzen Text *Im Bauch des Bergs* erzählt Tawada, was sie erlebte, als sie zum ersten Mal mit der Eisenbahn durch den Gotthard fuhr. Die Schriftstellerin scheint von diesem Berg und vom Erlebnis des Reisens durch den Tunnel fasziniert. Am Anfang wird der Gotthard als ein Mann mit harten Barthaaren, mit blutroten und zitternden Lippen und wütenden Augen beschrieben. Die Lektüre von Moeschlins[2] Roman *Wir durchbohren den Gotthard* (1947) während ihrer Reise ändert ihre Meinung: Der Gotthard ist kein Mann, sondern ein Loch am Busen der Mutter Helvetia; er ist kein Mensch, sondern ein Teil des Körpers der helvetischen Nation, die vom Tunnel, vom Chirurgenmesser des Fortschritts, geschnitten, gequält wurde. Wenn wir die anthropomorphe Metapher erweitern, könnten wir behaupten, dass der Gotthard eine *Problemzone* des helvetischen Körpers ist. Die Bauten, erst die Passstrasse und dann der Tunnel, wären also chirurgische Operationen, welche die problematische Natur dieser Problemzone paradoxerweise betont haben.

Die Problematiken des Gotthards wurden erst von der Literatur und dann vom Kino bearbeitet. Besonders die Belletristik hat das Gotthardmassiv als Heimatsymbol und Schaubühne des Konfliktes zwischen Tradition (die Berge, der Pass) und Modernität (die Bahn, der Tunnel) dargestellt. Auch das Schweizer Kino zeigt in den Vierzigerjahren Interesse für den Gotthard, jedoch ist nur ein Film daraus entstanden – *Der letzte Postillon vom St. Gotthard* (Edmund Heuberger, CH 1941) – sowie ein Filmprojekt.[3]

Heubergers Film zeigt exemplarisch, wie der Heimatfilm die Modernität aus einer konservativen Weltanschauung heraus verhandelt. Die Darstellung des Gotthards und die Konstruktion der Bahn folgen der zeitgenössischen nationalen Literatur und der Ideologie der Geistigen Landesverteidigung. Es ist deshalb interessant zu beobachten, wie das Thema zeitgleich vom italienischen Kino bearbeitet wurde. Heuberger versucht Ursprung und Fortschritt zu versöhnen und die Symbolik des Gotthards zu verstärken. *Il vetturale del San Gottardo* (Hans Hinrich, IT 1942) zelebriert hingegen nur die Konstruktion des Tunnels als Werk der Modernität und den Beitrag Italiens zu dessen Konstruktion. Der Gotthard wird zur Bühne des Kampfes zwischen Mann und Natur.

Der Gotthard taucht auch in der Dokufiktion *San Gottardo* (Villi Hermann, CH 1977) auf und wird darin auf seine physische und materielle Dimension reduziert. Der Film nimmt im Vergleich zu den anderen Filmen eine neue Perspektive auf den Ausbau des Tunnels ein, indem er die Wichtigkeit der italienischen Arbeiter anerkennt. Er präsentiert sich als Gegengeschichte zu dem traditionellen Zelebrieren der grossen Männer, der Technik und der eidgenössischen Identität.

Die drei Filme sind repräsentativ für verschiedene Narrative über den Gotthard und die Konstruktion des Tunnels. Im Jahr nach der Eröffnung des längsten Basistunnels der Welt analysiert mein Beitrag diese Narrative und wie sie kollidieren. Mit dem Thema Gotthard als Ausgangspunkt zeigt mein Aufsatz die unterschiedlichen Beziehungen zwischen Problemzone, klassischem und modernem Kino: Während *Der letzte Postillon vom St. Gotthard* und *Il vetturale del San Gottardo* dazu neigen, die Problematiken zu verharmlosen, bleiben in *San Gottardo*, einem Film des *nouveau cinéma suisse*, die Problematiken ungelöst.

Der Gotthard als Problemzone

Das Gotthardmassiv wurde bis zum Anfang des achtzehnten Jahrhunderts als höchste Erhebung der Alpen betrachtet. Zur Römerzeit konnte der St. Gotthard nur zu Fuss oder mit Saumtieren überschritten werden. Man zog vor, andere Alpenpässe mit befahrbaren Strassen auszustatten. Es war nicht nur die Grösse

des Massivs, die Angst und Ehrfurcht hervorrief. Einige seiner Orte wurden als unpassierbar eingeschätzt. Am allermeisten: die Schöllenenschlucht. Der Gotthard war im antiken Zeitalter und im Mittelalter somit in erster Linie eine *geografische Problemzone*, eine natürliche Barriere, ein unüberwindbares Hindernis. Im dreizehnten Jahrhundert bauten die Walser die erste Brücke über die Schöllenenschlucht, die Teufelsbrücke, und die Twärrenbrücke, um den Fluss Reuss zu überqueren. Mit diesen zwei Bauwerken konnte der Pass auf regionaler sowie europäischer Ebene Bedeutung erlangen.[4] Ab 1835 wurde der Post- und Personentransport mit Postkutschen eingeführt und von 1842 an verkehrte zwischen Chiasso und Flüelen täglich eine Postkutsche in beide Richtungen.[5]

Der Historiker Guy Marchal hat rekonstruiert, wie der Gotthard eine Idee, ein Symbol, ein Mythos geworden ist. Es handelt sich um einen Prozess von *longue durée*, der im Mittelalter angefangen hat. Ab dem sechzehnten Jahrhundert beginnt die Region des Gotthards dank ihrer Besonderheit das Interesse von Naturalisten zu erwecken. Der Gotthard, Quintessenz der alpinen Welt, verwandelt sich dann im achtzehnten Jahrhundert in die Heimat des wahren Schweizer Bürgers, des *homo alpinus*, Prototyp des ehrlichen, fleissigen, bescheidenen Mannes. Der Gotthard als realer sowie symbolischer Ort verband sich mit dem Aufbau der modernen helvetischen nationalen Identität und verwandelte sich in eine *anthropologische* und *politische Problemzone*.[6]

Warum genau der Gotthard? Wegen seiner Königlichkeit, natürlich, wegen seiner Lage im Herzen der Alpen, der Schweiz und sogar Europas, aber auch wegen der hydrografischen Aussergewöhnlichkeit, welche zum gemeinsamen Nenner der ethnisch und sprachlich unterschiedlichen Regionen des Landes wurde. Tatsächlich entspringen am Gotthard der Tessin, der Rhein, die Rhone und die Reuss, welche in die vier Haupthimmelsrichtungen des Landes fliessen. Der Gotthard ist somit ein nationales Bindeglied, ein Symbol der Einheit in der Vielfalt. Er ist das Element, durch welches die verschiedenen Völker der Schweiz sich immer noch als *imagined community*,[7] als imaginierte Gemeinschaft, verstehen können. Diese Funktion verstärkte sich zuerst mit dem Bau der Eisenbahn und des Tunnels am Ende des neunzehnten Jahrhunderts und verfestigte sich später vor allem während des Zweiten Weltkrieges, als der Gotthard sich in eine nationale Festung verwandelt hatte – in ein *réduit national* voller Bunker und Tunnels für Verteidigungszwecke. In dieser Zeit wurde der Gotthard eine *militärische Problemzone* in jeder Hinsicht: Die Verteidigung des Gotthardmassivs bedeutete die Verteidigung der Nation.

In diesem historischen Moment, der als Epoche der *Geistigen Landesverteidigung* definiert wurde, haben Politiker/-innen, Schriftsteller/-innen und Philosophen/-innen die ideologische Funktion des Symbols ‹Gotthard› mehrmals verwendet, um ein Gefühl der Einheit – bedroht durch Zentrifugalkräfte – zu stärken. Über den Gotthard zu reden, bedeutete zu der Zeit, auch auf die grosse Umwälzung der Region hinzudeuten: den Bau der ersten Eisenbahntunnel vor etwas mehr als einem halben Jahrhundert.

Die Literatur und der Gotthardtunnel

Wo heute Natur ist, sind auch Eisenbahnen. Es gibt bald keinen Koloss von Berg mehr, den man nicht bereits angefangen hat, für den Verkehr und die Zivilisation und für den Genuss zu durchstechen.
Robert Walser, «Etwas über die Eisenbahn»[8]

Natur und Technik – zwei Begriffe, die eine komplexe Dialektik besitzen, oft konfliktträchtig, manchmal konziliant, fast nie symbiotisch. Natur und Technik, die in der Prosa Robert Walsers Gebirge und Eisenbahn bedeuten, sind zwei fundamentale Mythen der Schweiz. Obwohl die helvetische Geografie von Natur aus Feind der Eisenbahn zu sein schien, wurde die Schweiz in kurzer Zeit eine der Nationen mit dem weltweit dichtesten Eisenbahnnetz. Was hat dies ermöglicht? Neben politischen, strategischen und wirtschaftlichen Entscheidungen sind es besonders die Tunnel, die zahlreichen Perforationen des alpinen Steins, die das Land übersäen und die Überwindung der natürlichen Barrieren ermöglichten.[9]

Nicht nur in Texten von Schweizer Schriftstellern erscheint der Tunnel mehrmals als Motiv, er taucht auch in Schriften ausländischer Autoren auf, die sich mit der Schweiz literarisch auseinandersetzten. Vielfältig sind die Genres, in denen man das Motiv des Tunnels vorfindet: Reiseberichte, Science-Fiction, Heimat- und Bergliteratur.[10] 1708 ist das Jahr des Baus des ersten Schweizer Strassentunnels, des Urnerlochs, das als Alternative zur Teufelsbrücke in der Innenschweiz gebaut wurde. Die Popularität des Tunnels in der Schweiz begann jedoch erst am Ende des neunzehnten Jahrhunderts mit der Entwicklung der Eisenbahn und besonders mit dem Bau eines paranoischen Bauwerks: des Gotthardtunnels.

Im Biennium 1894–1895 veröffentlichte sogar Carl Spitteler, der bekannte Schweizer Schriftsteller, im Auftrag der Gotthardbahn-Gesellschaft in der *Neuen Zürcher Zeitung* Reportagen aus dem Gotthardgebiet, die 1897 als Reiseführer erschienen.[11] Spitteler beschrieb nebst der Bahnreise auch die Geschichte des Gotthardtransits, die wichtigsten Seitentäler der Region und, wie Tawada, das unheimliche und faszinierende Erlebnis des unterirdischen Tunnels, das in dieser Epoche für die Bourgeoisie und den Mittelstand komplett neu war.[12]

In den Jahren der Geistigen Landesverteidigung ist es die Belletristik, welche das Thema des Tunnels und dessen Baus behandelt: Dutzende von Romanen, Dramen und Radiodramen der Epoche behandeln die Ereignisse, welche die Gotthardregion während des Tunnelbaus (1872–1882) interessierten. Doch gemäss Judith Schueler beschreiben diese Romane nicht nur den Tunnelbau: «In these fictional stories, the tunnel construction forms the décor against which the writer brings idealized Swiss and universal values to the fore».[13] Die Konstruktion des Tunnels wird als Gelegenheit genutzt, um die Gotthardregion und die alpinen Menschen darzustellen. Die innere Spaltung der Hauptfiguren sowie die Konflikte zwischen den Protagonisten spiegeln die Spannung zwischen traditionellen und modernen Werten wider.

Doch nicht nur Schweizer, sondern auch einige ausländische Schriftsteller thematisieren das Bauwerk: der Österreicher Oskar Maurus Fontana, Autor des Romans *Der Weg durch den Berg* (1936), zum Beispiel oder der Deutsche Paul Bühler, Autor des Dramas *Der Gotthardtunnel. Die Tragödie Louis Favres* (1940). Alle diese Erzählungen «address the question of how the locals of Gotthard Mountains dealt with the opening up of their Gotthard region. In the stories, residents need to balance their lives anew because of the change in both their material and mental landscape».[14]

In diesen Stücken ist der Tunnel, verstanden als Infrastrukturprojekt, oft thematischer Nebenschauplatz, um Konflikte zu inszenieren: Natur und Technik, Verteidigung der Werte und Offenheit, Tradition und Modernität, Regionalismus und Kosmopolitismus, heilig und weltlich. Diese Konflikte sind inszeniert, um gelöst oder geschmälert zu werden. Wie zum Beispiel in *Schicksal am Gotthard* (1940), wo der Protagonist Brosi im Zwiespalt lebt zwischen der Hingabe an die Arbeit als Mineur im Tunnel und der Liebe für seine Heimat, oder in der deutschen Fassung des französischen Originals *Saint-Gotthard: Roman* des Welschen Jacques-Edouard Chable (1940).

In diesen Texten erscheint der Gotthard als heiliges Wesen und sein Durchbohren als eine sakrilegische Tat. Louis Favre erscheint dabei als sehr positive Figur, er ist der Arbeit ergeben, ist zugleich Held und Opfer des Fortschritts. Mit diesen Romanen finden wir im Rahmen der Heimat- und Bergliteratur ein Genre, in dem sich die Autoren traditionell kritisch mit der Industrialisierung und Technisierung auseinandersetzen. Das Genre nimmt aber nicht Position gegen die Themen der Modernität ein, sondern zielt auf eine Verhandlung derselben in Verbindung mit der Tradition. In diesen Fällen werden die Bahn und der Tunnel in der Tat als notwendiges Übel für die Nation dargestellt und sind schon, nach einem halben Jahrhundert des Bestehens, Grundbestandteil der alpinen Landschaft und Heimat.

Zwei Postillons

Ich bin vom Gotthard der letzte Postillon / Ich bin vom Gotthard der Postillon
Hab viel gesehen in hoher Alpenwelt / Hab viel erfahren, das Ihr nicht kennt
Arnold Lang, *Der letzte Postillon vom Gotthard*[15]

Gotthardregion, 1879: Der Kutscher Johannes Zgraggen (Adolf Manz) und der Kondukteur Danioth sind wegen des Tunnelbaus fast am Ende ihrer langen Karriere. Sie müssen aber noch die letzten Personen über den Pass transportieren. In Flüelen, wo die Reisenden mit dem Schiff angelegt haben, versucht Danioth, seine internationalen Gäste ohne Konflikte auf der Karosse zu platzieren: den US-Amerikaner Steffen, ein vermähltes Berliner Paar, die junge Angela, ihre frische Bekanntschaft, den Tunnelingenieur Caminata, den Bierbrauer Häfeli und den Müller Torriani. Die Postkutsche fährt in Richtung Wassen. Als der Wilderer Toni, der Sohn des Kutschers Johannes, hoch oben im Gebirge jagt, schiesst Drösch, der Wildhüter und Angelas Bruder, und verletzt Toni am Arm. Seine Schwester Trini pflegt ihn. Die Passagiere halten zuerst in Wassen und dann in Andermatt, wo einige Konflikte zwischen den Gebirgsbewohnern und den Tunnelarbeitern entstehen. Während der Reise hört die Reisegesellschaft das Posthorn sowie den Lärm einiger Deflagrationen. Der italienische Ingenieur Caminata, der beim Bau des Tunnels engagiert ist, verliebt sich in Trini, aber ihr Vater Johannes will nicht, dass sie einen fremden Ingenieur heiratet. Der in Trini verliebte Röbi, ein Gegner des Tunnelbaus, stellt sich seinem neuen Rivalen Caminata im Hochgebirge entgegen, der dabei in eine Schlucht stürzt. Röbi flüchtet darauf in die Wildnis. Caminata ist jedoch nur verletzt. Das Tunnelgraben geht weiter und trotz Louis Favres Tod an einem Herzinfarkt erfolgt der Durchstich. Die Gotthardbewohner jubeln und der Kutscher Johannes erlaubt nun die Heirat seiner Tochter Trini mit Caminata.

Diese «pluralen Figurenkonstellationen»[16] sind Teil der chaotischen Narration des Films *Der letzte Postillon vom St. Gotthard*, eines sehr erfolgreichen Werks der Firma Heimat-Film. Nach dem Filmhistoriker Hervé Dumont ist die Erzählung überlastet und das Leitmotiv der Postkusche «nur ein sehr undeutlicher roter Faden, der die bald sentimentalen, bald dramatischen, manchmal possenhaften Umschwünge der Handlung rhythmisiert».[17] Er hebt hervor, dass einige narrative und thematische Linien im Verlauf des Films in den Hintergrund treten: die wirtschaftlichen Folgen der Gotthardeisenbahn für die Bewohner des Passes und die technologische und finanzielle Herausforderung des Tunnelbaus. Die sehr schlechten Arbeitsbedingungen der italienischen Mineu-

re, wegen derer sie 1875 streikten, werden fast nicht betrachtet. Das Ziel Heubergers, des Regisseurs und Produzenten, war, das Publikum zu unterhalten und dem nationalistischen Zeitgeist entgegenzukommen.[18]

Der Blick aus der Karosse und die Kirche von Wassen in *Der letzte Postillon vom St. Gotthard* (1941)

Dennoch sind einige Aspekte des Films, selbst wenn nur angedeutet, sehr interessant. Die Erzählung ahmt einige Topoi der oben genannten zeitgenössischen Belletristik nach. Die Konflikte der Figuren symbolisieren die Spannungen zwischen dem Leben des Passes, der Tradition, dem Bau des Tunnels und der Modernität. *Der letzte Postillon vom St. Gotthard* sympathisiert mit dem Kutscher Johannes Zgraggen, dem letzten historischen Postkondukteur des Gotthards und Symbol des vorindustriellen Lebens des Passes. Die Passlandschaft selbst wird vom Regisseur zelebriert. Heuberger hebt in mehreren Szenen das Sublime der Natur auf dem Gotthard hervor. Der Blick der Reisenden aus der Kutsche dient als Mittel, um die alpine Landschaft zu zeigen. Die Kutsche selbst, mit ihrer geringen Geschwindigkeit, scheint das passende Verkehrsmittel, um die Schönheit der Landschaft zu geniessen – eine Schönheit, die aus dem Zug vielleicht nicht mehr wird betrachtet werden können. Der Zug ist in der Tat das Verkehrsmittel der modernen Wahrnehmung, der Rezeption der Zerstreuung.[19] Heuberger zeigt sich, selbst wenn er einen kommerziellen Film dreht, sehr fähig, die Schönheit der Landschaft dieser Region (A, B) hervorzuheben[20]. Trotz der idealistischen Verherrlichung der Tradition erkennt der Film die Bedeutung des Tunnelbaus für die Eidgenossenschaft. Der Tunnel war ein notwendiges Übel, weil er die Rolle des Gotthards als Achse, Zentrum und Kernstück der Schweiz verstärken konnte. Es ist kein Zufall, dass die Tochter des Kutschers den Ingenieur Caminata heiratet und die beiden ein Kind bekommen: Sie symbolisieren Tradition und Modernität Arm in Arm, was eine bessere Zukunft der Nation herbeiführt. Zudem wird die Figur Favres, selbst wenn nicht zentral in der Ökonomie der Erzählung, sehr positiv dargestellt. In der Todesszene im Tunnel wird er als Symbol der Opfer abgebildet und am Ende des Films als Held zelebriert. *Der letzte Postillon vom St. Gotthard* ist eine Huldigung der Tradition, zielt aber auf die Versöhnung derselben mit der Modernität (C, D).

Louis Favre als Held in *Der letzte Postillon vom St. Gotthard* (1941)

Ein Jahr später wurde ein weiterer Film über den Bau des Tunnels produziert. Es handelt sich um den italienischen Film *Il vetturale del San Gottardo*. Dieser wurde von der römischen Produktionsfirma Venus Film hinter dem Rücken der Schweizer Produktionsfirma Heimat-Film produziert, da das Filmsujet unerlaubterweise von dieser übernommen worden war. *Il vetturale del San Gottardo* wurde vom deutsch-jüdischen Regisseur Hans Hinrich gedreht, jedoch dem italienischen Regisseur Ivo Illuminati zuerkannt, da die faschistischen Rassengesetze (1938) Juden produktive Aktivitäten verboten. Die Handlung des Films enthält viele Ähnlichkeiten mit *Der letzte Postillon vom St. Gotthard*, trotzdem unterscheiden sich die Filme aus ideologischer Sicht wesentlich.[21]

In diesem Film muss sich der italienische Ingenieur Caminata (Leonardo Cortese), der als treuer Assistent von Favre verantwortlich für die Baugrube des Tunnels zeichnet, gegen die Feindseligkeiten der Gebirgsbevölkerung und eines Rivalen durchsetzen. Wie im schweizerischen Film verliebt sich der Ingenieur in die Tochter des Kutschers, der sich erst widersetzt, am Ende aber die Hochzeit zwischen den beiden erlaubt. Im Gegensatz zu Heubergers Film sind das Thema des Personentransports mit der Postkusche und die Repräsentation der Landschaft nicht zentral. Der Film selbst wurde dann auch im abruzzischen Apennin und nicht in den Alpen gedreht.

Il vetturale del San Gottardo zielt vor allem auf die Unterhaltung der Zuschauer und kann nicht als rein propagandistisches Werk bezeichnet werden. Der Film wurde vom zeitgenössischen Filmkritiker Sandro De Feo als «pasticcetto melodrammatico»[22] beschrieben und sogar als Fotoroman adaptiert. Dennoch ist die ideologische Ausrichtung klar spürbar. Im Zentrum des Interesses steht die Modernität, von Ingenieur Caminata verkörpert. Er ist der Held, nicht Favre, der wiederum als gutmütiger Mensch dargestellt ist. Im faschistischen Italien, wenn auch kontradiktorisch und koexistent mit anderen Mythen, wird die Modernität gefördert. Der Film entspricht dieser Tendenz und hebt die technischen Aspekte des Tunnelbaus hervor. Während des Faschismus ist auch der soziale Frieden, die Absenz von Konflikten zwischen Kapital und Arbeit, sehr wichtig: So muss Caminata nach Favres Tod den Tunnel fertigstellen und die Arbeitsbedingungen der (italienischen) Mineure trotz Druck von oben verbessern (E).

Fotoroman von *Il vetturale del San Gottardo* (1942). Private Sammlung Mattia Lento.

Laut dem Filmkritiker Mariano Morace unterstützt *Il vetturale del San Gottardo* auf ideologischer Ebene das irredentistische Projekt Mussolinis gegenüber dem Tessin. Der Gotthard sei in diesem Film der Berg, der Italien und die Schweiz voneinander trennt.[23] Gemäss den Kuratoren der Restaurierung spricht der Film dagegen für den Offenheitswillen Italiens gegenüber der Schweiz und Europa.[24] Dieser Interpretationskonflikt zeigt, dass einige ideologische Aspekte des Films nicht eindeutig sind. *Il vetturale del San Gottardo* ist in der Tat hinsichtlich seiner Entstehungsgeschichte, Produktionsweise und Ideologie eine *Problemzone der Filmgeschichte*.

Wer baute ...?

Wer baute das siebentorige Theben? / In den Büchern stehen die Namen von Königen. / Haben die Könige die Felsbrocken herbeigeschleppt? / Und das mehrmals zerstörte Babylon / Wer baute es so viele Male auf? In welchen Häusern / Des goldstrahlenden Lima wohnten die Bauleute?
Bertolt Brecht, «Frage eines lesenden Arbeiters»[25]

In *Der letzte Postillon vom St. Gotthard* wird Louis Favre von einem Mineur aufgesucht. Dieser hat einen Arm verloren. Der Ingenieur, von gutmütiger paternalistischer Gesinnung, befreit den Mineur vom Arbeitsdienst. Mit dieser Szene fertigt Heuberger das Thema der Bauarbeiter ab: Das siebentorige Theben wurde nur von Favre gebaut. In *Il vetturale del San Gottardo* sind die Arbeiter viril und mit nacktem Körper dargestellt und der Film nimmt nicht wirklich auf die Geschichte ihrer wilden kapitalistischen Ausbeutung Bezug. Die Nationalität der Arbeiter wird nie explizit erklärt. Auch die bedürftigen Migranten Italiens werden vergessen: Theben wurde vor allem von einem italienischen Ingenieur gefertigt.

In beiden Filmen, wie auch in der Literatur, ist der Tunnelbau Kulisse der Erzählung sowie Instrument nationalistischer Propaganda. Die skandalösen Löhne, der Mangel an Sicherheit auf der Baustelle, die schlechten Bedingungen der Unterkünfte: Nichts wird wirklich gezeigt. Um so weniger spricht man von Silikose, von der Anämie, der Erschöpfung, oder dem Wurm des Gotthards, die sehr viele Opfer unten den Mineuren dahingerafft haben.[26] Die Geschichtlichkeit der Arbeit interessiert die beiden Filme nicht – genau so wie die traditionelle Historiografie des Tunnelbaus für lange Zeit nur die Geopolitik, die Technik und die Rolle der ‹grossen Männer› in den Blick genommen hat. Der Bau des Tunnels ist lange Zeit eine *historiografische Problemzone* geblieben.

Villi Hermanns Dokufiktion *San Gottardo* präsentiert sich hingegen als marxistischer und revisionistischer Film. Es handelt sich um ein historiografisches Werk in der Form eines Films, aber auch um eine filmische Reportage über ein zeitgenössisches Thema. Der Film stellt die Baugruben des Bahn- und des Strassentunnels (1969–1980) parallel dar und betont in beiden Fällen die kapitalistische Ausbeutung der ausländischen Arbeiter: *San Gottardo* ist vor allem ein Film über die proletarische Migration.

Die Geschichte des Baus des ersten Tunnels wird fiktional rekonstruiert. Die ambitionierten geopolitischen Spielzüge Alfred Eschers, Zürcher Politiker und Eisenbahnpionier, werden mit dem Leben der Arbeiter in der Baustelle verglichen. Auch die tragischen Ereignisse des 28. Juli 1875 werden dargestellt: Damals wurden mehrere streikende Arbeiter von zwei improvisierten Milizen attackiert. Einige Arbeiter wurden getötet, andere verletzt, viele ohne Prozess aus dem Land geschafft. Favre selbst wird mehr als Selfmademan denn als fähiger Ingenieur dargestellt. Seine Figur wird dekonstruiert und sein Tod entmythisiert. Er ist Teil der Maschinerie der Ausbeutung.

Fiktionale Repräsentation und dokumentarische Szenen wechseln einander ab. Villi Hermann interviewt einige Mineure aus Italien, Spanien, Jugoslawien und einen Mineur aus dem Kanton Wallis. Der neue Tunnel bringt alte Probleme mit sich: Krankheiten, Arbeitsunfälle und schlechte Arbeitsbedingungen. Die Kamera Hermanns geht in die Baracken, um das Alltägliche der Mineure zu erzählen, und auch in den Tunnel. Die Kamera bleibt für lange Zeit im Unterirdischen, mit Insistenz, und provoziert damit eine unangenehme Empfindung in den Zuschauern/-innen: Klaustrophobie, Dunkelheit, vor allem extrem lästige Geräusche charakterisieren diese Szenen. Wenn die Arbeiter direkt im Tunnel interviewt werden, werden ihre Stimmen vom Lärm der Bohrmaschinen und Schaufelbagger gestört. Die technischen Schwierigkeiten bei den Aufnahmen werden nicht versteckt, sondern betont.

San Gottardo schreibt die Geschichte um und zeigt das Unsichtbare des Baus der beiden Tunnels. Einerseits zeigt er die Arbeitsbedingungen der Mineure, andererseits das geopolitische Spiel und die öffentliche offizielle Rede der Autoritäten über die Konstruktion der Tunnels. Hermann setzt sie einander durch Montage entgegen. Der Film beginnt mit Materialien aus dem *Cine-Journal Suisse*, wo Giovanni Motta 1932 das Monument der Arbeitsgefallenen des Gotthards bei Airolo eröffnet. Es handelt sich um das Basrelief *Le vittime del lavoro* (1882) von Vincenzo Vela, einem berühmten Vertreter des sozialen Realismus. Motta betont in seiner Rede die Zentralität Favres und das Opfer, das er gebracht hat, anstatt das Drama der fremden Arbeiter des Gotthards endlich anzuerkennen. In der Mitte des Dokumentarfilms betont dann der Bundesrat Hans Hürlimann, während seiner offiziellen Rede beim Hauptdurchstich des Strassentunnels, den Mythos Gotthard, seine Grossartigkeit und seine militärische Wichtigkeit. Er lobt den helvetischen Mut gegenüber den technischen und politischen Schwierigkeiten des Tunnels. Und am Ende des Films inszeniert der Regisseur die Einweihung der Statue Alfred Eschers im Jahr 1899 und die Laudatio in Zürich. Das letzte Bild zeigt dieselbe Statue, die heute bei der Bahnhofstrasse aufragt. Die offizielle Rede erinnert an Favre, Escher, die Ingenieure, die Politik und die Wirtschaft: Aber wer baute das siebentorige Theben wirklich? (F, G)

Die Rhetorik der Macht und die Mineure in *San Gottardo* (1977)

Der Gotthard heute

Der Mythos Gotthard verblasste am Ende des Kalten Krieges und in den letzten Jahren haben viele Historiker seine Konstruktion analysiert und dekonstruiert. Dennoch ist der Gotthard in aller Munde geblieben. Warum? Nach dem provisorischen Untergang des Mythos wurde die Gotthardregion eine *ökologische Problemzone*. Der Verein Alpen-Initiative setzte sich für den Schutz des Alpen- und besonders des Gotthardgebiets vor dem Transitverkehr ein. Die von ihm lancierte Initiative wurde am 20. Februar 1994 angenommen. Seither ist der Alpenschutz Bestandteil der Schweizerischen Bundesverfassung. Heutzutage versuchen die Nationalkonservativen in der Tat den Mythos Gotthard wiederzubeleben. In einer Atmosphäre der ‹Rückkehr der Mythen› ist der Gotthard heute wieder aktuell, als Werkzeug der Erinnerungskonflikte und geschichtspolitischen Debatten, die von rechtspopulistischen Politikern geführt werden.

Der Basistunnel hat das Thema Gotthard dann definitiv reaktiviert. Mit der Verstärkung des Zugtransports wurde er Teil des regionalen Umweltschutz-

prozesses. Das Hauptziel seines Baus war dennoch wirtschaftlich: In einer globalisierten Welt, wo die Güter sehr schnell transportiert werden müssen, waren die alte Eisenbahn und der Tunnel nicht mehr genug. Nun ist der Güterverkehr schneller auf der Nord-Süd-Achse, der Neuen Eisenbahn-Alpentransversale (NEAT), während die Passagiere noch einige Monate warten müssen. Der Basistunnel wurde als wichtiges Instrument für die Makroökonomie geplant. Es war aber sofort klar, dass er zur Isolation der Gotthardregion hätte führen können – mit negativen Konsequenzen auf sozial-ökonomischer Ebene. Das Neue wird immer mit einer Mischung von Hoffnung und Angst empfangen. Die Eröffnung des Basistunnels und die Diskurse davor und danach – einschliesslich derjenigen, die im audiovisuellen Bereich geführt werden[27] – haben auf die Gegend als Problemzone hingewiesen. Die lokalen Auswirkungen, der finanzielle Aufwand, die strategische Bedeutung auf europäischer Ebene, die technischen Herausforderungen des Projekts sowie die beteiligten Arbeiter haben die letzten Jahre und vor allem das Jahr 2016 stark geprägt.

Die Stärke des Gotthards und seiner Tunnels liegt vielleicht doch genau darin: Er veranlasst uns ständig zum Nachdenken, er weckt Emotionen, er stellt schwierige Herausforderungen und bietet Stoff für immer neue Narrationen.

---

1 Yoko Tawada, «Im Bauch des Bergs», in: NZZ Folio 7 (1995), S. 26–28.
2 Felix Moeschlin (1882–1969) war ein Schweizer Schriftsteller, Journalist und Nationalrat.
3 Dies hat militärische Gründe: Einige Aufnahmen in Heubergers Film, aufgenommen im Gebiet des Reduits, wurden auf Verlangen der Armee herausgeschnitten. Die Dreharbeiten von Max Haufflers Filmprojekt, basierend auf Emilio Geilers Roman *Gotthard-Express 41* (1942), ein Katastrophenfilm mit Heinrich Gretler und Ettore Cella, wurden 1942 gestoppt, weil vorgesehen war, die strategische Eisenbahnlinie zu filmen. Solche Geschehnisse haben höchst wahrscheinlich weitere Filmprojekte verhindert. Vgl. Hervé Dumont, *Geschichte des Schweizer Films: Spielfilme 1896–1965*, Lausanne 1987, S. 298, 319.
4 Vgl. «Gotthardpass», *Historisches Lexikon der Schweiz*. (http://www.hls-dhs-dss.ch/textes/d/D7466.php, zuletzt besucht am 22.6.2016).
5 Wie Anm. 4.
6 Guy P. Marchal, «La naissance du mythe du Saint-Gotthard ou la longue découverte de l'‹homo alpinus›, et de l'‹Helvetia mater fluviorum› (XVe s. –1949)», in: Itinera 12 (1992), S. 35–53.
7 Benedict Anderson, *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, London 1991. Vgl. auch Guy P. Marchal/Aram Mattioli (Hgg.), *Erfundene Schweiz. Konstruktionen nationaler Identität. La Suisse imaginée. Bricolages d'une identité nationale*, Zürich 1992.
8 Robert Walser, «Etwas über die Eisenbahn» [1907], in: Robert Walser, *Feuer. Unbekannte Prosa und Gedichte*, hg. von Bernhard Echte, Frankfurt 2003, S. 21–22.
9 Vgl. Judith Schueler, *Materialising Identity: The Co-construction of the Gotthard Railway and Swiss National Identity*, Amsterdam 2009, S. 54–57.
10 Steffen Richter, «Tunnelblicke. Zur literarischen Repräsentation von Machtverhältnissen anhand einer schweizerischen Infrastruktureinrichtung», in: Gonçalo Vilas-Bolas/Teresa Martins de Oliveira (Hgg.), *Macht in der Deutschschweizer Literatur*, Berlin 2012, S. 267–285. Die bekannteste Erzählung ist Friedrich Dürrenmatt: *Der Tunnel. Erzählung*, Zürich 1952.
11 Carl Spitteler, *Der Gotthard* (1897), Zürich 2014.
12 Zu diesem Thema vgl. Rosalind Williams, *Notes on the Underground. Essay on Technology, Society, and the Imagination*, Cambridge 1990.
13 Schueler (wie Anm. 9), S. 115.
14 Schueler (wie Anm. 9), S. 122.
15 *Der letzte Postillon vom Gotthard* (1882), Gedicht von Arnold Lang, Musik von Friedrich Schneeberger. Manuskript in der Schweizerischen Nationalbibliothek. Nachlass Friedrich Schneeberger.
16 Margrit Tröhler, *Offene Welten ohne Helden. Plurale Figurenkonstellationen im Film*, Zürich 2009.
17 Dumont (wie Anm. 3), S. 298.
18 Dumont (wie Anm. 3), S. 298.
19 Zum Thema Eisenbahn, Kultur und Wahrnehmung vgl. Wolfgang Schivelbusch, *Geschichte der Eisenbahnreise: Zur Industrialisierung von Raum und Zeit im 19. Jahrhundert*, München/Wien 1977.
20 Zum Thema der Wahrnehmung der Landschaft in Bezug auf die Verkehrsmittel im Kontext des Gotthards vgl. auch Daniel Speich Chassé, «Unterwegs mit der Gotthardbahn um 1900. Die Kirche von Wassen und die Inszenierung von Landschaft», in Boris Previšić (Hg.), *Gotthardfantasien. Eine Blütenlese aus Wissenschaft und Literatur*, Baden 2016, S. 38–48.
21 Der Film ist in den Archiven der *Cineteca Nazionale di Milano* aufbewahrt und von dieser Institution, in Zusammenarbeit mit der *Cinémathèque Suisse*, restauriert und 2011 während der Mostra del Cinema di Venezia gezeigt worden.
22 «Melodramatische Pfuscherei», vgl. «Il vetturale del San Gottardo» in: *Enciclopedia del cinema in Piemonte* (http://www.torinocittadelcinema.it/schedafilm.php?film_id=230&stile=small, zuletzt besucht am 20.6.2016).
23 Mariano Morace, ‹Il vetturale del San Gottardo› girato in Italia», in: Corriere del Ticino 300 (2010), S. 34.
24 Press-Kit des Films von der 68. Mostra Internazionale Cinematografica di Venezia (2011).
25 Bertolt Brecht, «Frage eines lesenden Arbeiters», *Svendborger Gedichte*, London 1939.
26 Beim ‹Wurm des Gotthards› handelt es sich um die Ankylostomiasis oder Hakenwurm-Infektion, einen Darmbefall. Vgl. Luigi Belloni, «L'anemia del Gottardo», in: Gesnerus, Swiss Journal of the History of Medicine and Sciences 29 (1972), S. 33–44.
27 Vgl. z. B. die Dokumentarfilme *Alptransit – Gli uomini del tunnel* (Mario Casella / Paul Nicol, CH 2016); *Attraverso le alpi* (Giancarlo Bertalero/Filippo Ciardi, IT 2016) oder auch die von SBB Historic produzierte DVD mit vier historischen Dokumentaraufnahmen *Gottardo – il viaggio continua/die Reise geht weiter/le voyage continue* (CH 2007) sowie die SRG-Produktion *Gotthard* (Urs Egger, CH 2016).

ROWENA RATHS
AUSSERHALB DER GESCHLECHTER. INTERVIEW MIT BABETTE BÜRGI

Babette Bürgi, 1988 in Zürich geboren, hat 2014 an der Universität Zürich den Master in Kulturanalyse und Populäre Kulturen mit ihrem Regieerstling *Weder Noch mit Bart* abgeschlossen. Der ethnografische Film feierte an den Solothurner Filmtagen und an diversen Transgender- und ethnografischen Filmfestivals grosse Erfolge. Bürgi besitzt holländische Wurzeln und lebt seit 2015 in den Niederlanden, wo sie zurzeit als Co-Regisseurin den neuen Film *Between War and Waiting* lanciert.

Ich habe Babette Bürgi zu einem Gespräch über ihren Film *Weder Noch mit Bart* getroffen. In ihrer Masterarbeit verfolgte sie das Ziel, Theoretisches anhand von persönlichen Geschichten in einen Film zu transformieren. ‹Transgender› ist laut Bürgi visuell gut darstellbar und bot sich daher für dieses Projekt an. Bereits während ihres Studiums setzte sie sich zudem intensiv mit Gendertheorien auseinander. Sie war bei *Rosarot* (Zeitschrift für feministische Anliegen und Geschlechterfragen der Universität Zürich) aktiv und bekam so Kontakt zur queer[1]-feministischen Szene. In ihrem Film *Weder Noch mit Bart* geht Babette Bürgi der Frage nach, wie ambige und divergente Geschlechterdarstellungen gelebt und performativ ausgelebt werden. Die Kamera begleitet zwei Protagonist_innen*[2] in die Queer-Kultur. Bürgi hat sich absichtlich zwei Protagonist_innen* ausgesucht, die nicht operativ in einen Mann oder eine Frau umgewandelt sind, sondern mit ihren äusseren Körpermerkmalen darstellen, dass sie ausserhalb der Geschlechter leben. Romeo Koyote Rosen lebt in Winterthur und fühlt sich am wohlsten mit Bart und hohen Schuhen. Mike_Mirjam – mit Bart und abgebundenen Brüsten, ein Leben zwischen Universität und Schwulenbar – studiert in Utrecht; geboren als Mirjam fühlt sie_er sich oft mehr als Mike.

ROWENA RATHS: *Warum hast du als Kulturwissenschaftler_in* für dein Thema das Medium Film gewählt?*

BABETTE BÜRGI: Ich wollte das Künstlerische mit dem Wissenschaftlichen vereinen. Das Realisieren eines Filmes ist ein sehr kreativer Schaffensprozess, der sich bestens mit der Methode der visuellen Anthropologie zur Analyse dieses Themas eignet. Ich hatte zu diesem Zeitpunkt bereits einige ethnografische Kurzfilme realisiert.

RATHS: *Hast du dich von anderen Filmen inspirieren lassen?*

BÜRGI: Der Film *Venus Boyz* von Gabriel Baur (CH/DE/US 2002) war eine grosse Inspiration. Daher enthält *Weder Noch mit Bart* auch eine kleine Hommage an diesen Film. Ich habe zudem viele ethnografische Filme und thematisch vergleichbare Dokumentarfilme angeschaut. In *Man for a Day* (Katarina Peters, DE 2012) geht es um die berühmte Dragkünstlerin Diane Torr. Die Gender-Aktivistin veranstaltet einen Workshop, in dem sich Frauen für einen Tag in einen Mann verwandeln. Dank diesem Film wusste ich, dass einerseits die Methode eines Workshops sehr interessant sein kann. Andererseits sollte sich jedoch mein Film bewusst von der Darstellung des Vorher-Nachher abgrenzen. Mir geht es darum zu zeigen, dass viel mehr dahintersteckt. Es sollte eine grosse Vielfalt von Geschlechtern aufgezeigt werden. *Weder Noch mit Bart* enthält auch einen Workshop, den ich zusammen mit Romeo Koyote Rosen organisiert habe, und er enthält auch meine Transformation in Bart, mein Alter Ego mit Bart. Mein Film geht jedoch weiter, er dringt tief in die Persönlichkeit der Protagonist_innen* ein.

RATHS: *Welche Schlüsse hast du aus diesen Filmen für deine eigene Arbeit gezogen?*

BÜRGI: Ich bin zum Schluss gekommen, dass ich meine eigene Methode für den kulturwissenschaftlichen Film entwickeln muss.

RATHS: *Wie bist du das Projekt angegangen, wie hast du Schauplätze/Drehorte und die Protagonist_innen* gefunden?*

BÜRGI: Es war eine Herausforderung, die richtigen Protagonist_innen* zu finden. Als Redakteurin der *Rosarot* und bereits aktiv in dieser subversiven Genderszene wusste ich aber, wo ich fragen musste. Ich habe über das Sündikat, so nennt sich die offene Gruppierung von Queer-Menschen in Zürich, Romeo kennengelernt. In der Schweiz war es schwierig, mehrere Menschen wie Romeo zu finden, die offen ausserhalb der Geschlechtsbinarität leben und ihre eigene Geschlechtsidentität im täglichen Leben äussern. Und so habe ich bald die Suche auf die Niederlande ausgeweitet, die rechtlich auf einem anderen Stand sind als die Schweiz. In Utrecht gibt es ein subversives Sex- und

Genderfestival, wo verschiedene Seminare und Workshops angeboten wurden. Es gab die Möglichkeit, die Kunst des Drags kennenzulernen oder Sex Toys aus Fahrradkomponenten zu basteln. Dort habe ich meine zweite Protagonist_in* Mike_Mirjam kennengelernt.

Kulturwissenschaftlerin und Regisseurin Babette Bürgi während Dreharbeiten

Die Nähe zu den Protagonist_innen* ist aus einem Prozess entstanden, indem ich sie immer wieder getroffen habe, mit oder ohne Kamera, und wir einander Schritt für Schritt besser kennengelernt haben. Beide hatten nie Probleme, gefilmt zu werden, was bei der Intimität der Thematik überhaupt nicht selbstverständlich ist. Sie können sich auch gut ausdrücken und sind sehr kameraaffin. Vor allem entsprechen sie genau dem, was ich zum Ausdruck bringen wollte. Das Ziel war, anhand mehrerer Protagonist_innen* den Blick zu erweitern. Doch der Film sollte keinen Vergleich zwischen den beiden Ländern darstellen, sondern ich wollte einen Einblick in das Leben zweier Protagonist_innen* geben, die auf ihre eigene Art und Weise ihre Geschlechtervielfalt ausleben, ohne medizinische Eingriffe eingesetzt zu haben. Mike_Mirjam und Romeo Koyote Rosen verweigern sich als Bi-Gender[3] oder A-Gender[4] bzw. Transform der Dichotomie und beanspruchen einen kulturellen ‹Dritten Raum› – wobei dieser nicht mit einem ‹Dritten Geschlecht› verwechselt werden darf, das eine erneute Kategorie darstellt und fluide Geschlechter nicht zwingend berücksichtigt.

RATHS: *Romeo Koyote Rosen hat seine_ihre Geschlechtsidentität entworfen, bezeichnet sich als Transform und scheint die Geschlechtssuche abgeschlossen zu haben bzw. hat sie_er sich entschieden, dass sich ihre_seine Körperform in einem stetigen Wandel befindet und dass sie_er sich nicht nach den von der Gesellschaft vorgegebenen Geschlechterrollen in eine Schublade schieben lassen muss. Mike_Mirjam befindet sich dagegen während der Dreharbeiten in der Findungsphase.*

BÜRGI: Es ist wichtig hervorzuheben, dass es ein stetiger Prozess ist. Geschlecht ist keine Suche, die irgendwann abgeschlossen ist. Was jedoch deutlich wird, ist die Sicherheit, die Romeo in seiner Position als Transform ausstrahlt. Bei Mike_Mirjam ist die Klarheit über eine queere Geschlechtsidentität zwar auch schon länger anwesend, aber die Ausdrucksformen werden noch in ihrer Vielfalt entdeckt. Romeo ist sehr flexibel. Er spürt, heute möchte ich einen Bart tragen oder heute lieber nicht. Mike_Mirjam musste oft noch abtasten: Wie kann ich meine Geschlechtsidentität äussern und mich dabei trotzdem auf sicherem Boden fühlen? Mittlerweile ist sich Mike_Mirjam genauso sicher wie Romeo. Für beide befindet sich die Geschlechtsidentität im Wandel, somit auch die Ausdrucksformen davon.

RATHS: *Romeo Koyote Rosen und Mike_Mirjam leben ausserhalb der Geschlechter, sie sind weder Frau noch Mann. Inwiefern ist der menschliche Körper eine Problemzone?*

BÜRGI: Geschlecht ist insbesondere dann eine ‹Problemzone›, wenn es nicht eindeutig ist. Es gibt wenige Bereiche in der Gesellschaft, die so normbehaftet sind wie die Darstellung unserer Geschlechter. Sobald Geschlecht nicht eindeutig wiedergegeben wird oder bewusst mit den Normen gebrochen wird, befindet Mensch sich schnell im gefährlichen ‹Problemgebiet› der kreativen Geschlechterdarstellung. Gefährlich deshalb, weil Betroffene schwer in das binäre System der Zweigeschlechtlichkeit einzuordnen sind und diese Schwierigkeit einer Kategorisierung oft als Gefahr gesehen wird.

Der Körper wird in *Weder Noch mit Bart* aber eben nicht als Problemzone gesehen, sondern als Ausdrucksort kreativer Geschlechterinszenierung. Geschlechtsnormen werden auf dem Körper als Oberfläche kultureller Einschreibungen verhandelt. Mit ihrer geschlechtlichen Performanz, die entgegen der normativen Kohärenz verläuft, widersetzen sich die Protagonist_innen* der konstruierten ‹natürlichen› Einheit. Sich ‹aufzuschnauzen› oder sich die Brüste abzubinden und damit eine von der Anatomie unabhängige geschlechtliche Inszenierung zu vollziehen, die gleichzeitig innere Geschlechtsidentitäten berücksichtigt und gegengeschlechtliche Merkmale imitiert, bedeutet, Geschlechtsidentität als Imitation zu entlarven. Diese Entlarvung befindet sich auf der gesellschaftlichen Ebene der Problemzone.

RATHS: *Könntest du etwas mehr über diese Entlarvung sagen?*

BÜRGI: Woher wissen wir, dass sich die Beine zu rasieren etwas ‹Weibliches› ist oder eine Krawatte zu tragen ‹männlich›? Wir imitieren geschlechtlich konnotierte Symbole und äussern unser Geschlecht durch die Wiederholung dieser spezifischen Körperinszenierungen. Gerade weil so viele Kleidungsstücke und Körpermerkmale mit einer geschlechtlichen Zugehörigkeit behaftet sind, können sie entgegen der Norm getragen werden. Damit wird in einem queeren Zusammenhang eben diese Kongruenz von Körper, Identität und Darstellung infrage gestellt. Viele Zuschauer_innen* stellen sich während des Films die Frage: Was macht mich denn nun eigentlich zur Frau oder zum Mann?

RATHS: *Wie bist du als Regisseurin vorgegangen, um Körperbilder oder den Körper als Problemzone in deinem Film visuell, ästhetisch sicht- und spürbar zu machen?*

BÜRGI: Der_die Betrachter_in* des Films merkt sehr schnell, dass Stöckelschuhe und Bart in der Kombination einen Normbruch darstellen. Und sobald keine Kohärenz vorhanden ist zwischen dem Körper und dessen Präsentation, führt es zu einer Irritation, die diese ‹Problemzone› deutlich macht. Doch ich habe den Körper als Spielweise schöpferischer Ideen und Ausdrucksformen dargestellt. Die Protagonist_innen* zeigen im Film ihre ganz persönlichen Schöpfungen und Modifizierungen des Körpers. Der Film thematisiert zudem wenig gesehene Subkulturen, die sich mit Geschlechtervielfalt auseinandersetzen, die im grösseren Sinne ebenfalls eine ‹Problemzone› darstellen. Das Thema ‹Problemzone› wird somit in meinem Film doppelt spürbar, jedoch positiv behaftet.

RATHS: *Der Spiegel ist ein häufiges Motiv in deinem Film.*

BÜRGI: Der Spiegel ist einerseits sehr essenziell im Prozess der Transformation der Protagonist_innen* beim ‹Aufschnauzen›. Andererseits hält der Film der Gesellschaft und den Betrachtenden einen Spiegel vor, indem der Film aufzeigt, wie viele Möglichkeiten der Geschlechtsidentität es gibt. Der Spiegel ist eine Konfrontation mit dem Bild, was andere von einem sehen, und eine Auseinandersetzung mit den verschiedenen Facetten der eigenen Erscheinung. Nicht nur für die Protagonist_innen*, sondern auch für die Betrachter_innen*.

Im Spiegel ist auch die Kamera zu sehen, somit legt er das Moment des Gefilmtwerdens offen. Ich bin einmal auch selber im Spiegel mit der Kamera sichtbar. Das ist absichtlich so geschehen, ein selbstreflexives Moment und Teil meiner kulturwissenschaftlichen Methode.

RATHS: *In deinem Film geht es nicht nur um den Körper als ‹Problemzone›, sondern auch um die Gesellschaft als ‹Problemzone›. Das Bedürfnis der von dir porträtierten Transmenschen ist es nicht, sich medizinisch und hormonell einem Geschlecht anzupassen. Sie fühlen sich wohl ausserhalb der Geschlechter, brechen gesellschaftliche Geschlechterrollen auf. Sie stossen aber immer wieder auf Widerstand und Ablehnung aufgrund ihres Lebensstils. Wie hast du diese Dialektik zwischen individuellem Körpergefühl und Gesellschaftskultur wahrgenommen und in dein Filmkonzept integriert?*

BÜRGI: Jeder, der tief verankerte Normen herausfordert, befindet sich bald in einer ‹Problemzone›, insbesondere wenn es um naturalisierte Geschlechtsnormen geht. Daher fühlen sich viele Menschen dazu gezwungen, sich einem Geschlecht anzupassen. Der Film möchte Akzeptanz für Menschen schaffen, die sich ausserhalb dieses binären Systems bewegen. Das soziale und anatomische Geschlecht wird als Konstrukt verstanden, eine binäre Ordnung infrage gestellt. Ich bin fest davon überzeugt, dass viele Geschlechtsumwandlungen überflüssig werden, wenn die Gesellschaft akzeptiert, dass es mehr als zwei Geschlechter gibt und man auch mit Bartwuchs eine Frau sein kann oder mit Stöckelschuhen als Mann angesehen wird.

Romeo Koyote Rosen fühlt sich am wohlsten mit Bart und hohen Schuhen

RATHS: *Das Vokabular ist sehr faszinierend. Romeo spricht von der ‹Sieleuchtung›.*

BÜRGI: Für Romeo ist es keine ‹Erleuchtung› sondern eine ‹Sieleuchtung›. Sprache ist unser Kommunikationstool, Geschlecht wird stark über die Sprache kommuniziert. Es gibt ja nur ‹er› oder ‹sie›; daher sind alle Transgender-Menschen immer kreativ mit eigenen Ausdrücken. In Schweden gibt es beispielsweise bereits das geschlechtsneutrale Personalpronomen ‹hen›.

RATHS: *Spannend sind ihre kreativen Namensgebungen mit den Gender-Gaps und den Gender-Sternchen, der Erschaffung eines ihrem Geschlecht entsprechenden Namens.*

BÜRGI: Darüber gibt es auch eigene Literatur. Manche Menschen schreiben in ganz neuen Wortschöpfungen ohne ‹seine›, ‹ihre› und so weiter. Jedoch haben sich diese Begriffe noch nicht grammatikalisch durchgesetzt. Beim englischsprachigen Facebook gibt es eine Auswahl von 58 Geschlechtern, wobei jeder mehrere Bezeichnungen aussuchen kann.

RATHS: *Laut Mike_Mirjam ist ein typischer Gender-Moment der Gang auf die Toilette im öffentlichen Raum. Welche Toilette wähle ich, die Männer- oder die Frauen-Toilette? Diese Gender-Momente zeigen die Problemzone Gesellschaft sehr anschaulich auf. Wie hast du diese Gender-Momente wahrgenommen? Wie wichtig sind sie für deinen Film?*

BÜRGI: Die Frage nach der passenden Toilettentüre ist eine Konfrontation mit der dichotomen Ordnung. Gerade in institutionalisierten Räumen wird Differenz repetitiv hergestellt. Geschlechtlich deviante Menschen haben die Wahl zwischen Männer- oder Frauen-WC, beide passen oder beide passen nicht. Die Toilette ist ein Beispiel für dutzende Begegnungen der Durchsetzung des binären Geschlechtersystems im Alltag, die eine A-Gender, Bi-Gender, Gender Fluid[5] oder Trans-Person zu einer Entscheidung zwingen. Genau an solchen banalen Alltagshandlungen können grosse Defizite festgemacht werden; sie zeigen, wie unsichtbar queere Anliegen in der Öffentlichkeit sind und wie sehr sich der öffentliche Raum nach wie vor in der Heteronormativität bewegt. Der Ort, an dem sich Mike_Mirjam wohlfühlt, ist die LGBTIQ[6]-Bar. Dort kann er_sie einfach auf jene Toilette gehen, nach der er_sie sich gerade fühlt. An der Universität dagegen fühlt er_sie sich dazu nicht sicher genug. Das sind sehr wichtige Beispiele, um klarzumachen, inwiefern eine nicht der Norm entsprechende Geschlechterzugehörigkeit den Alltag von Transmenschen durchdringt.

RATHS: *Ein Gender-Moment ist auch die Aufnahme, welche Mike_Mirjams Kleiderschrank zeigt. Darin befinden sich sowohl BHs wie auch Boxershorts. In der letzten Einstellung des Films begräbt sich Romeo unter Laubblättern. Wie ist diese Szene entstanden? Ist das ein spielerisches ‹Sich-Verstecken›, eine Schutzgeste oder ein Rückzug ins Verborgene?*

BÜRGI: Das Ziel war, Romeo in seiner alltäglichen Umgebung zu porträtieren. Er_sie geht sehr oft im Wald spazieren. Diese Szene ist schliesslich ein sehr symbolisches Bild geworden. Er_sie hat sich ganz mit Laub zugedeckt, ist kaum noch zu sehen. Er_sie ist ein Teil der Gesellschaft wie jede_r andere auch.

RATHS: *Der Bart hilft den Figuren in der Auseinandersetzung mit ihrem Körper und ihrem Geschlecht. Der Bart gibt ihnen Sicherheit. Mit Bart fühlt sich Mike_Mirjam sexy, schön. Romeo Koyote Rosen fühlt sich am wohlsten mit einem Bart und hohen Schuhen, der Bart wird von ihm_ihr mehr geliebt als ihre_seine Brüste. Klassiker von Drag Kings sind auch das Abbinden der Brüste und das Anbringen einer Penisattrappe. Warum hast du deinen Fokus auf den Bart gelegt?*

BÜRGI: Der Bart hat für die Protagonist_innen* eine sehr grosse Bedeutung. Er ist ein Bestandteil eines Rituals, um die Geschlechtsidentität besser ausdrücken zu können, und das entscheidende Element, welches visuell den letzten Schliff verleiht. Die Haare in Romeos Gesicht waren eine lang gesuchte Lösung, um seine Identität als *two-spirit* zum Ausdruck zu bringen. Der Bart ist gut sichtbar – im Gegensatz etwa zu einer Penisattrappe. Er hat meines Erachtens auch einen stärkeren Einfluss und steht daher im Fokus meines Filmes; er besteht aus vielen kleinen Härchen, die eigenen meistens, die Mensch sich anklebt. Er fungiert als ‹Beweis› für männliche Geschlechterzugehörigkeit, als Sinnbild der Männlichkeit schlechthin und wird von meinen Protagonist_innen* dekonstruiert und mit einer neuen, ‹queeren› Bedeutung aufgeladen. Der Bart drückt aus, dass die Protagonist_innen* verweigern, das biologische Geschlecht als Auslöser der Geschlechtsidentität zu sehen. Auf dem Gesicht werden neue Geschlechterpräsentationen verhandelt. Der Titel des Filmes *Weder Noch mit Bart* hat zwei Bedeutungen. Es geht um Personen, die weder Mann noch Frau sind und einen Bart tragen. Und es geht auch darum, dass diese Personen von Bart begleitet werden: Das bin ich – mit Bart.

RATHS: *Es ist beeindruckend, was das Tragen eines Bartes in den Figuren auslöst. Durch den Bart können die Protagonist_innen* auch ihre weiblichen Seiten wieder stärker hervortreten lassen. Kann man da von einem Paradoxon sprechen?*

BÜRGI: Es ist kein Paradoxon. Wenn Mike_Mirjam keinen Bart trägt, hat er_sie das Gefühl, mit anderen Charaktermerkmalen zeigen zu müssen, dass sie_er nicht nur weiblich ist. Wenn sie_er aber einen Bart trägt, fällt das weg. Mit einem Bart kann er_sie sich weiblicher verhalten, weil er_sie nicht kompensieren muss, was der Bart eigentlich für ihn_sie macht. Es war sehr interessant,

dass auch Teilnehmende des Workshops gesagt haben, dass ihnen nach dem ‹Aufschnauzen› des Bartes aufgefallen ist, wie weiblich sie eigentlich in ihrer Gestik und Mimik sind. Der Bart schärft die Selbstreflexion extrem.

RATHS: *Kannst du etwas mehr über den Dream King Workshop erzählen, den du für Weder Noch mit Bart durchgeführt hast?*

BÜRGI: Ich habe den Workshop an der Universität Zürich und beim subversiven Transgendernetzwerk ausgeschrieben. Es ging nicht nur um den Workshop, sondern auch um den Dialog, der dadurch entsteht. Er hat visuell sehr starke Bilder geliefert. Und es war eine perfekte Szene für eine teilnehmende Beobachtung. Ich war als Regisseurin und Teilnehmerin dort, daher musste ich die Kamera abgeben. Ein Stück weit die Kontrolle abzugeben, war eine enorme, aber positive Herausforderung für mich, denn so wurden meine Teilnahme am Feld und das Erscheinen von Bart sichtbar.

RATHS: *Im Film nimmst du direkt als Figur Einfluss auf die Handlung, indem du am Workshop selber teilnimmst. War das geplant?*

BÜRGI: Meine Teilnahme beim Workshop war geplant. Aber erst am Schnittpult hat sich entschieden, dass ich als Bart auch Teil des Films sein werde. Für mich war von Beginn an klar, dass ich erfahren wollte, wie es ist, eine andere Geschlechterpräsentation anzunehmen. Mein queer-feministisches Gedankengut hat mir geholfen, mich zu integrieren. Ich habe die Sprache gelernt und andere Formen von Geschlechterperformance ausprobiert. Das Interesse war nicht nur wissenschaftlicher Natur, sondern auch eine Frage persönlicher Neugier.

RATHS: *Wie hat deine Erfahrung die Arbeit als Regisseurin und den Film als Ganzes beeinflusst?*

BÜRGI: Das hatte einen grossen Einfluss auf den Film. Er hat dadurch eine zusätzliche Dimension gewonnen, eine sehr persönliche Note. Mich als Bart zu zeigen, macht mich bis zu einem gewissen Grad verletzlich. Es ist ausserdem ein Mittel der Selbstreflexivität, es legt meine Rolle als teilnehmende Beobachterin offen. Gleichzeitig verdeutlicht die Sequenz meine Positionierung: Ich unterstütze die Queerbewegung und beteilige mich aktiv am Kampf für Geschlechtervielfalt.

RATHS: *Und es ist auch einzigartig für einen ethnografischen Film.*

BÜRGI: Richtig, es ist eher unüblich. Aber es kommt schon ab und zu vor, dass sich Ethnograf_innen* in ihren Filmen positionieren. Ich lege meine Anwesenheit und meinen Einfluss auf die Geschehnisse offen, anstatt diese zu negieren. Ich habe während der Filmarbeit fünf Kamerablicke[7] entwickelt, meine eigene Methode für den kulturwissenschaftlichen Film. Einer davon ist, selbst im Bild zu erscheinen. Ein weiterer auschlaggebender Kamerablick ist die Sicht der Protagonist_innen*, durch die eigenständige Kameraführung. Mike_Mirjam hat sich selber in seinem Zimmer gefilmt. Die Protagonist_innen* zeigen mit ihren eigenen Augen, was ihnen wichtig erscheint. Mike zeigt die Kamera auch deutlich im Spiegel: Ich filme mich jetzt selber. Er war da ganz allein im Raum. Das gibt der Szene eine ganz besondere Atmosphäre.

Mike_Mirjam übernimmt die Führung der Kamera und gewährt dem Zuschauer Einblick in Zimmer und Gedankenwelt

RATHS: *Wie hat sich deine Aufmachung auf dein Geschlechts- bzw. Geschlechterempfinden ausgewirkt?*

BÜRGI: Meine Aufmachung als Bart hat mir die Möglichkeit gegeben, herauszufinden, welche Geschlechteridentitäten in mir schlummern, und eine bisher ungesehene Seite von mir zum Vorschein zu bringen. Ich hatte so auch die Möglichkeit zu erfahren, wie die Aussenwelt auf mich reagiert. Es war ein besonderer Moment in meinem Leben, den ich nie vergessen werde. Und ich kann es nur weiterempfehlen, gelegentlich oder zumindest einmal Bart zu tragen.

RATHS: *Was möchtest du mit deinem Film erreichen?*

BÜRGI: Oft ist es so, dass gerade Filme, die geschlechtliche Gestaltungsspielräume darstellen, innerhalb des subkulturellen Milieus bleiben. Mein Ziel ist, dieses Thema aus dem subkulturellen Milieu herauszutragen. Ich möchte

mit dem Film in Zukunft Schulklassen und Student_innen* unterrichten und für die Thematik sensibilisieren. Ein wichtiges Ziel ist auch, die Lust am Entdecken und Ausprobieren weiterzugeben, Vorurteile zu beseitigen, den Verstand für eine Vielfalt von Geschlechtern zu erweitern.

RATHS: *In deinem neuen Projekt geht es um Flüchtlinge in Westeuropa. Es geht also wieder um eine gesellschaftliche ‹Problemzone›, aber um eine ganz andere. Hängen diese beiden Themen für dich inhaltlich zusammen?*

BÜRGI: Die Themen sind komplett unterschiedlich, wie auch die Vorgehensweisen. Aber bei beiden Filmen beschäftige ich mich mit Subkulturen oder Gruppen, die zu wenig Gehör bekommen.

RATHS: *Warum wieder eine ‹Problemzone›?*

BÜRGI: Ich möchte Menschen, die an den Rand der Gesellschaft gerückt werden und ungehört bleiben, eine Stimme geben. Über das Thema Flüchtlingskrise berichten die Medien viel, aber dabei geht es oft um Zahlen und Grafiken, selten um die individuellen Geschichten, die einzelnen Menschen. Ich bezeichne sie eigentlich auch nicht gerne als Flüchtlinge, weil sie dadurch bereits wieder einen Stempel aufgedrückt bekommen. Auch bei diesem Thema geht es mir darum, zwei persönliche Geschichten zu erzählen. Dadurch ist es kein repräsentativer Film, der für alle Flüchtlinge steht, aber es sind zwei Schicksale, die doch für viele stehen.

---

1 Queer ist ein englisches Wort und beschreibt Menschen, die ausserhalb der Geschlechtsbinarität leben. Queer hat sich zu einem Symbol für Diversität entwickelt (vgl. Lynne Carroll, *Counseling sexual and gender minorities*, Upper Saddle River 2010, S. 14).

2 Das Gender-Sternchen und die Gender_Lücke kennzeichnen, dass alle Geschlechter miteinbezogen werden.

3 Bi-Gender bezeichnet Menschen, die eine männliche und weibliche Geschlechtsidentität in sich tragen (vgl. http://theydiffer.com/difference-between-gender-fluid-and-bi-gender, abgerufen am 17.6.2016).

4 Das A steht für nicht vorhanden oder geschlechtslos. Diese Personen empfinden sich als geschlechtsneutral (vgl. https://geschlechtsneutral.wordpress.com/2014/09/07/nicht-binare-geschlechtsidentitaten, abgerufen am 16.7.2016).

5 Gender fluid bezeichnet Menschen, die flexible Geschlechtsidentitäten besitzen (vgl. http://theydiffer.com/difference-between-gender-fluid-and-bi-gender, abgerufen am 16.7.2016).

6 LGBTIQ: Lesbian, Gay, Bisexual, Trans, Intersex, Queer (vgl. Kath Browne, *Queer spiritual spaces: sexuality and sacred places*, Farnham 2010, S. 1).

7 Die fünf Kamerablicke: Der Blick des Gegenübers (der_die Ethnograf_in* sitzt während des Interviews hinter oder neben der Kamera gegenüber der gefilmten Person. Der_die Ethnograf_in* kann dabei im Bild sichtbar und hörbar sein), der teilnehmende Blick (die Kamera funktioniert als Werkzeug des teilnehmenden Beobachtens), der begleitende Blick (die Kamera begleitet die Person bei alltäglichen Handlungen, ohne einzugreifen), der eigene Blick (der_die Ethnograf_in* übergibt den Protagonist_innen* die Kamera) und der dritte Blick (der_die Ethnograf_in* übergibt die Kamera an eine dritte Person und wird so im Film selber sichtbar).

FILMBRIEF

RAHEL GRUNDER
SECHS JAHRE ZWISCHEN TRAUM, ERNÜCHTERUNG UND DEM UNERHÖRTEN GEFÜHL DER ZUFRIEDENHEIT

Seit ich mich erinnern kann, war ich fasziniert vom Film. Als Kind klebte ich am Bildschirm bei Serien wie *Guns of Paradise*[1], *Heidi*[2] oder *Road to Avonlea*[3], als Teenager kannte ich sämtliche Making-ofs auf Star TV auswendig. Der Traum von Hollywood übermannte mich nicht nur nachts, sondern verfolgte mich auch tagsüber. Diese Stadt, ja der Film überhaupt, schienen aber so unerreichbar wie eine Reise zum Mond.

Welcome to Tinseltown

Ich habe es geschafft ... dachte ich zumindest, als ich 2010 nach Los Angeles zog, um die zweijährige Drehbuchausbildung am American Film Institute AFI – vom *Hollywood Reporter* im gleichen Jahr zur weltweit besten Filmschule gekürt – zu absolvieren. Mit einem Koffer voll Hoffnung, trunken vor Glück und taumelnd vor Freude bin ich damals in die Filmmetropole gestolpert.

Nachdem ich mehrere Male knapp den Fängen von Betrügern entkommen war, fand ich ein Zimmer in einem schmucken Apartment Building, das mit seinem bepflanzten Innenhof und dem Swimmingpool an die TV-Show *Melrose Place*[4] erinnert. Zum *Registration Day* am AFI schaffte ich es gerade noch rechtzeitig, obwohl meine Schweizer Armbanduhr ausgerechnet am Morgen des ersten Schultages stillgestanden war. Darauf hatte ich mit einem Schlag 150 Schulkameraden und (Facebook-)Freunde, von denen die meisten genauso wissensdurstig und filmhungrig waren wie ich. Mit brandneuen Joggingschuhen an den Füssen rannte ich zum Griffith Observatory und überblickte die Stadt; von Glück erfüllt und mit dem Gefühl, dass nun alles möglich sei. Das Abenteuer, das damals begann, zieht sich mit immer neuen Höhen und Tiefen und Hürden bis heute weiter.

Wohnen wie in *Melrose Place*

Dehnen nach dem Erreichen des Griffith Observatory auf meiner Joggingstrecke

Auch wenn ich meine Arbeit ganz schweizerisch herunterspiele, wenn andere meinen, ich hätte den interessantesten Job auf Erden, finde ich das trotzdem (meistens) selber ebenfalls. Aber auch ich habe immer mal wieder eine Krise, hinterfrage meinen Beruf und denke, ich sollte eine Arbeit suchen, die mir einen meinen drei Master-Abschlüssen angemessenen Lohn zahlt. Zu einer Fünf- statt Siebentagewoche. Ohne ständige finanzielle Ängste oder das existenzielle Hinterfragen meines Könnens. Ich komme aber immer zum selben Schluss: Filme schreiben und machen ist das, wofür ich lebe – für dieses Privileg, die vielen Chancen, die Hoffnung auf den Durchbruch, den Enthusiasmus, den kreativen Schub, für die interessanten Begegnungen und einen Alltag, in welchem nicht ein einziger Tag wie der andere ist. Auch wenn ich mir das Ganze anfänglich etwas anders vorgestellt hatte.

Damals nämlich, als ich im zarten Alter von fünf Jahren zum ersten Mal vor der Kamera stand und mir als ein von Allergien geplagtes Kind die Seele aus dem Leib husten musste. Was für mich wie ein Senkrechtstart in die Welt der Stars und Sternchen gewirkt hatte, war in Tat und Wahrheit ein Instruktionsvideo für angehende Ärzte. Gesehen habe ich das Endprodukt nie. Wohl ist das auch besser so. Mein Spielpartner – ein Meerschweinchen – war bestimmt telegener als ich. Und ich hätte meine hochfliegenden Träume beim Anblick meiner selbst wohl sofort wieder begraben. Vielleicht wäre ich Tierpflegerin oder Kleinkinderzieherin geworden, Jobs, die in den 80ern bei Mädchen hoch im Kurs standen. Ich dagegen wollte zum Film. Bloss, wie?

Mit dem Theaterkurs an der Kantonsschule bot sich die Chance, mein künftiges Metier zu erkunden. Ich merkte allerdings schnell, dass meine Talente mehr neben als auf der Bühne liegen. Vielleicht sollte ich an dieser Stelle auch gleich klarstellen, dass ich eine Namensvetterin habe, die wirklich Schauspielerin und Moderatorin ist. Googelt man mich, findet man sie. Kennengelernt haben wir uns in der Luft zwischen Zürich und Los Angeles. Sie konnte anfänglich die Reise nicht buchen, da die Airline behauptete, sie sei bereits auf diesem Flug. Die Passnummer stellte dann klar: Beide Rahel Grunder wollen am selben Tag auf denselben Flieger. Darauf kontaktierte sie mich via Facebook, ich liess sie am Gate ausrufen und so sassen, assen und schliefen wir dreizehn Stunden nebeneinander und lernten uns kennen.

Du fährst Fahrrad, bist du lebensmüde?

Da die Ausbildung am AFI ein Vermögen kostet – ich hatte zwar glücklicherweise Stipendien, die einen Grossteil davon abdeckten – und man ja auch sonst noch leben muss, versuchte ich so günstig wie möglich durchzukommen.

Heisst: zurück in eine WG, statt Auto ein Fahrrad. Obwohl ich von meinem autofreien Vorsatz beinah schon an demjenigen Tag wieder abkam, an dem ich mein Fahrrad in einem südöstlichen Stadtteil von LA kaufte. Ich war top vorbereitet für die Reise, da selbstverständlich aus Kostengründen kein Datenvolumen auf meinem Handy. Nach der komplizierten Hinfahrt mit Metro und Bussen konnte ich mit dem Drahtesel einfach dem Los Angeles River Bike Path folgen, der mich in ein paar Stunden nach Hause bringen sollte; fast wie die Wochenendausflüge mit der Familie anno dazumal von Schwamendingen an den Greifensee, entlang der Glatt. Bloss hatte ich bei meiner kartografischen Recherche nicht beachtet, dass zwei Flüsse von Norden Richtung Pazifik fliessen. Ich erwischte den falschen und landete nach vier Stunden in der Pampa, an einem Autobahnkreuz ohne weitere Fahrrad-Option. Mein Quartier Los Feliz kannte dort niemand. Während ich eine Stunde lang auf einen Bus wartete, von dem ich hoffte, dass er in die richtige Richtung fahren würde, verfluchte ich meinen Vorsatz. Acht Stunden später war ich bei Einbruch der Dämmerung wieder zuhause. Trotzdem besitze ich auch heute kein Auto und nach wie vor mein gelbes Rennrad aus den Siebzigerjahren, das sowohl die Security am AFI kennen wie auch der Obdachlose bei der Metrostation. Ihm drücke ich jeweils einen Dollar in die Hand, damit er meinen treuen Begleiter im Auge behält.

Mein treuer Begleiter unterwegs im Quartier mit mir

Dass ich auch zu Meetings mit meinem Velo pedale, verheimliche ich in Hollywood in der Regel. Obwohl man als Autor sowieso entweder sozial gestört, auf irgendwelchen Substanzen oder ganz generell durchgeknallt sein muss, will man doch niemandem das Gefühl geben, man sei derart suizidal, dass man die nächste Fassung des Drehbuches vielleicht mit ins Grab nimmt.

The Discreet Charm of Internships

Um sich die Sporen in der Industrie abzuverdienen, absolvierten die meisten AFI-Studierenden während der Semesterferien Praktika. Ich arbeitete bei einer Produktionsfirma auf dem Disney-Areal. Auch dort kannte man mein Fahrrad und mich beim Eingang nach kurzer Zeit, sodass ich vorbeikurven durfte an den verbeulten Karren der Besucher und den edlen Karossen der Studiobosse. Nach einem kurzen Weg über den Mickey Mouse Way und entlang dem Popeye Drive war ich am Ziel. Ich habe in den sechs Monaten Praktikum pro Tag zwei Drehbücher gelesen und Einschätzungen geschrieben, für die Kinder der Chefin Nannys organsiert, für den Ehemann Flüge in die Karibik gebucht und immer mal wieder das Foto abgestaubt, das die Produzentin händeschüttelnd mit Barack Obama zeigt. Gebracht hat mir das Praktikum in Bezug auf meine Karriere aber herzlich wenig. Daher war ich zurückhaltend bei weiteren Bewerbungen, bis das perfekte Angebot gekommen schien.

Was wie die Pforte zum goldenen Himmelstor Hollywoods geklungen hatte, stellte sich als Knochenarbeit im wörtlichen Sinne heraus: *Mad Men*[5], Season 5! Es erfüllte mich jedes Mal mit Stolz, am Morgen diejenige Türe aufzustossen, die mit «Mad Men Writers Room» angeschrieben war. Hinter dieser Türe, in einem zentral-gesteuert unterkühlten Büro gehörte ich zum Rechercheteam, wo wir – wegen der Kälte in Daunenjacken – von der Gummilegierung der Autopneus über Speisekarten zu Hare Krishna alles herauszufinden hatten, was die Autoren über das Jahr 1966 von uns wissen wollten. Um zehn Uhr morgens wanderte eine Kaffeeliste von Autor zu Produzent zu Assistent. Danach spazierte man zu zweit zum nächsten Starbucks. Ich fand es stets furchtbar peinlich, zwanzig Bestellungen aufzugeben, wenn hinter mir gestresste Banker oder Mütter mit brüllenden Kindern warteten. Gott sei Dank sind die Amerikaner so geduldig und geübt im Schlangestehen. Hatte man das Warten auf die Bestellung überstanden, begann die Tortur. In Kartonschachteln trugen wir die Lattes, Ventis und Frappuccinos zurück ins Büro. Seither hasse ich Ventis, denn zwanzig davon setzen auch trainierten Armen nach einem halben Kilometer zu. Beim Gedanken ans Drehkreuz, das die L.A. Central Studios von der Strasse abschirmte, kriege ich heute noch Schweissausbrüche. Es liess sich nur mit Badge öffnen, und dies, obwohl doch überall Wärterhäuschen stehen mit netten Menschen drin, die tagein, tagaus Barrieren öffnen. Aber natürlich gab es genau bei *dem* Eingang, der am nächsten bei Starbucks lag, nur ein Drehkreuz, das darüber hinaus noch so eng war, dass die Hälfte der amerikanischen Bevölkerung darin stecken geblieben wäre. Während ich mich mit meiner heissen Ladung vorsichtig durchzwängte, hoffte ich jeweils, dass nicht im selben Augenblick jemand von der anderen Seite flott hinauswollte und dem Kreuz einen Schwung verlieh, der auf meiner Seite ein Desaster zur Folge gehabt hätte.

Eingang ins Reich der *Mad Men*-Autoren

Kaum hatte man sich wieder im zu recherchierenden Thema festgebissen und nach der schweisstreibenden Kaffeeaktion zu frieren begonnen, war es Zeit für den Lunch. Aus Zeitgründen assen wir alle im Büro. So konnten die Autoren im Sitzungszimmer weiterdiskutieren, während das Team hinter seinen Bildschirmen Currys löffelte oder Sushis pickte. Mein wohl peinlichstes Erlebnis: als ich am ersten Tag dem Erfinder der Show, Matthew Weiner, sein Mittagessen überreichte und ihm die dazugehörige Sauce gleich über die wohl schweineteuren Schuhe servierte. Zum Glück nahm es Matt locker. Vielleicht waren es Sponsoring-Schuhe? Noch nie habe ich erlebt, wie jemand derart mit Geschenken überhäuft wurde. Jeden Tag kamen Pakete von Firmen, die Matt mit ihren Pro-

dukten beschenkten. Matt genoss auch das Privileg, in seinem Büro rauchen zu dürfen – stilecht für denjenigen, der eine der wenigen Serien erfunden hat, in der im amerikanischen TV noch Kette geraucht werden darf. Selbstverständlich pafften die Schauspieler auf dem Set nur Kräuterzigaretten. Allerdings roch es in den Studios demzufolge wie in der Küche einer Kräuterhexe.

Nach dem Abdrehen der Staffel wurden wir alle sowohl ans rauschend-dekadente Abschiedsfest eingeladen als auch reich beschenkt. Und so schlafe ich noch heute im Sechzigerjahre-orangen *Mad Men*-T-Shirt, ziehe mir in der Kälte den *Mad Men*-Faserpelz an oder blättere im *Mad Men*-Kalender. Nur die *Mad Men*-Oberarmmuskeln, die brauchen dringend mal eine Auffrischung, allerdings lieber im Fitnesscenter als beim Kaffeetragen.

Wir schiessen unter der Brücke

Unseren AFI-Abschlussfilm drehten wir in Santa Clarita, dreissig Meilen nördlich von Los Angeles, da wir eine Zugbrücke aus der Zeit der *Great Depression* benötigten. Wir fanden eine intakte Brücke im Western-Städtchen Fillmore und eine halb zerfallene im idyllischen Dörfchen Piru. Fillmore kostete 2500 Dollar die Stunde, da Christopher Nolan dort einen Teil von *Inception*[6] gedreht hatte. Wir konnten uns eine halbe Stunde leisten. Also schossen wir den darüberfahrenden Zug mit sieben Kameras gleichzeitig. Vorschriftsgemäss hatten wir auch eine Armee von Sicherheits- und Medizinpersonal dabei. Den Rest der Dreharbeiten verbrachten wir in Piru. Am letzten Tag hörten wir Schüsse. Unsere Produktionsleiterin kam aufgelöst vom Basislager angerannt. Sie habe die Schiesserei gesehen, es sei ganz furchtbar, sie habe umgehend die Polizei informiert. Nur, wie sollte sie ihre Anwesenheit am Tatort erklären? Trotz dem miterlebten Horror brach sie in ein beinah hysterisches Lachen aus. «We're shooting under the bridge», klinge der Situation nicht eben angemessen.

Teure Dreharbeiten unter einer historischen Zugbrücke

Die Polizei suchte den Flüchtigen danach mit einem Grossaufgebot. Uns blieben zwei Stunden, um den Film fertig zu drehen. Nach Sonnenuntergang wurde das gesamte Tal abgeriegelt. Kleines Detail: Wir waren soeben daran, eine Selbstmordszene zu drehen, unsere Hauptdarstellerin lag blutüberströmt am Boden, während die Polizeihelikopter über ihr Kreise zogen. Uns war allen nicht wohl. Wie wir später erfuhren, ist Piru ein Drogenumschlagplatz. Die beiden in die Schiesserei verwickelten Männer kannten sich. Der Verletzte hat glücklicherweise überlebt.

Hope Floats – See der Hoffnungen

Am Ende unserer zweijährigen Ausbildung am AFI gab es für die Drehbuchautoren – auf 26 Autoren kamen in meiner Klasse nur drei Frauen – ein Pitchfest, bei welchem wir uns und unsere Bücher an Agenten, Manager und Produzenten bringen sollten. Nach wochenlangen Vorbereitungen, nach dem Schleifen der Loglines, bis man durch eine See von Sägespänen hätte waten können, und dem Eintrainieren unserer Pitches, war der grosse Tag gekommen; und nach drei Stunden, einem ausgetrockneten Mund und Blutschwitzen war der ganze Spuk auch bereits wieder vorbei. Danach löschten wir unseren Durst und verglichen die Visitenkarten, die wir hatten abgrasen können. Es fühlte sich ein bisschen an wie damals in der Primarschule, als wir vor der Turnhalle Panini-Bilder verglichen.

Nach dem Verschicken der Drehbücher hiess es warten, nachfragen, warten. Ab und an wurde ich zu einem Kaffee- oder Lunchmeeting eingeladen, das meist mit «keep me posted» oder «keep in touch» endete. Obwohl ich heute weiss, dass diese Treffen meist nirgends enden, bin ich nach wie vor immer enthusiastisch und freue mich, wenn jemand mir eine Audienz gönnt. Grosse Hoffnungen hatte ich nach einem Treffen mit einem hyperaktiven *Head of Development*. Er suchte für einen der grossen Haie in Hollywood neue Stoffe. Ich war ein hungriger, kleiner Fisch mit grossen Ambitionen. Deshalb unterschrieb ich einen miesen Vertrag und tippte gratis die erste Episode einer historischen Serie. Es war einer dieser ganz raren Fälle, dass ich etwas aus meiner Feder richtig umwerfend gut fand. Ja, ich war sogar stolz auf meine Arbeit. Und der

Auftraggeber bestärkte mich in meiner Meinung, als er mich anrief und sagte: «Rahel, I love it.» Am Ende des Gespräches sagte ich, ich sei wirklich froh, dass er das Drehbuch gut fände und seine Antwort war: «No, I don't like it, I *love* it.» Na, wenn das mal nicht der Anfang einer grossen Autorenkarriere werden sollte! Allerdings ist daraus auch sechs Jahre später und trotz halbjährlichen Meetings nichts geworden.

Spektakulär fand ich das erste Meeting bei Universal: Ich wurde mit dem Golfcart ins Büro gefahren, das neben demjenigen von Steven Spielberg lag, dessen Türklinken Köpfe von E. T. waren. Eine andere erinnerungswürdige Sitzung fand auf dem Warner-Brothers-Areal statt, im Frank-Sinatra-Gebäude. Nur schon im Wartezimmer zu sitzen und Auszeichnungen und Trophäen Sinatras zu bewundern, fühlte sich an wie ein Museumsbesuch, für den man nicht bezahlen musste.

Kämpfen, schreiben, zurücklehnen

Zweimal im Jahr treffe ich den «Career Adviser» vom AFI. Dann erzähle ich ihm von den Projekten und Aufträgen, die ich habe – und von all dem, was ich machen will, was nicht vorwärtsgeht, wo ich zu wenig Zeit und kein Geld habe. Dann ermahnt er mich stets zu Geduld. Eine Eigenschaft, die ich in unserem Beruf schwierig finde. Ich muss mich immer wieder damit beruhigen, dass ich es eigentlich schon weit gebracht habe, denn ich kann vom Schreiben und Filmemachen leben. Trotzdem ist es nicht einfach und kein Zuckerschlecken.

Nach eineinhalb Jahren arbeiten, kämpfen und strampeln nach dem Abschluss des AFI bekam ich 2014 vom Schweizer Fernsehen das wunderbare Angebot, Regie für meinen ersten Nachwuchsspielfilm[7] zu führen. Ich verlegte also meinen Wohnsitz retour in die Schweiz und drehte im gleichen Jahr auch eine Dokufiction[8] fürs Schweizer Fernsehen. Zwischen den Dreharbeiten unterrichtete ich die Summer School zum Ethnographischen Film an der Universität Zürich, die ich alle zwei Jahre leite. 2014 war ein sehr gutes, sehr beschäftigtes Jahr. Es war enorm viel Arbeit, aber sie war sehr lehrreich, bereichernd und trug sichtbare Früchte. Das ist keine Selbstverständlichkeit und daher extrem beglückend und Energie spendend.

2015 arbeitete ich abermals sieben Tage die Woche, es war aber – finanziell und erfolgstechnisch – eher für die Katz. Gelernt habe ich bestimmt abermals sehr viel in diesem Jahr, das mich bisweilen nicht nur fast um den Verstand, sondern auch um die Existenz gebracht hat. Ein wenig Trost habe ich in der Tatsache gefunden, dass viele Projekte entwickelt werden und nie ihren Weg auf die Leinwand beziehungsweise den Bildschirm finden. Eigentlich die meisten.

Dreharbeiten auf dem Washington Square in New York für *Emilie Kemplin-Spyri*

Nach jahrelangem Einsatz, dem erhofften Erfolg und dem sang- und klanglosen Begräbnis eines Projekts wieder auf die Füsse zu kommen, das ist schwierig. Ich habe kürzlich einen Artikel[9] von *Mad Men*-Erfinder Matt Weiner gelesen, der mir grossen Eindruck gemacht hat. Darin schreibt er, dass er während seiner von Misserfolgen geprägten Jahre eine Überlebensstrategie entwickelt hat: Gedeihen an Zurückweisung, festhalten an Komplimenten. Zurückweisung mache ihn wütend, rufe aber auch dieses kraftvolle und motivierende Gefühl des «Ich zeigs euch!» hervor. Er sei heute an einem Punkt in seiner Karriere, an dem er Angst davor habe, dieses Gefühl zu verlieren. Weil er ohne diesen Ansporn vielleicht aufhören würde. Auf der anderen Seite gebe es nichts Bedeutungsvolleres als ein Kompliment von jemandem, den man respektiere. Gefragt, was er rückblickend am meisten bereue, antwortete er: dass er am Anfang seiner Karriere nicht einfach jeden Tag zwei Seiten geschrieben habe. Dann hätte er am Ende jeden Jahres 500 Seiten verfasst, Wochenenden nicht eingerechnet.

Diesen Vorsatz versuche auch ich mir immer wieder zu Herzen zu nehmen, wobei kein einziger Tag ist wie der andere. Manchmal recherchiere ich tagelang in einem Archiv, an einem anderen Tag schaue ich mir das Forensische Institut an, am nächsten hocke ich beim Assistenten von Brett Ratner und pitche Ideen, während er auf dem Laufband joggt. Wieder an einem anderen Tag lese ich mich durch zig Bücher, um mir eine Vorstellung von Karthago zur Zeit des Zweiten Punischen Krieges zu machen. Ich habe mich in den letzten vier Jahren unter anderem auf das Verfassen von *historical fiction* spezialisiert. Dabei basiere ich die Handlung und die Figuren auf wahren Begebenheiten und fiktionalisiere sie dahin, dass eine dramatische, verfilmbare Story entsteht. Daneben

schreibe ich aber auch zeitgenössische Stoffe und arbeite an eigenen Projekten, die ich in absehbarer Zukunft drehen möchte.

Mittlerweile verbringe ich pro Jahr durchschnittlich sieben Monate in Zürich und fünf Monate in Los Angeles. Diesen Lebensstil betrachte ich als Luxus, den ich nur dank meines Jobs führen kann. Denn schreiben kann man überall auf der Welt. Abzureisen bereitet mir jedes Mal nach wie vor Schwierigkeiten – ob in Zürich oder in Los Angeles. An beiden Orten habe ich Freunde, ein professionelles Netzwerk, meine Lieblingsorte, meine Fahrräder, eine Wohnung mit Arbeitsplatz, welche ich untervermiete, wenn ich am anderen Ende der Welt bin. Das ist der stressigste Teil: Immer, wenn ich irgendwo ankomme, muss ich bereits die Zeit meiner Abwesenheit wieder organisieren. Wenn ich dann jeweils an der anderen Destination ankomme, geniesse ich diese Bubble, eine Zeit, in der niemand weiss, wo ich grad bin.

Manchmal ertrage ich beim Schreiben ohnehin nicht viel Sozialleben. Ich verbringe ja schon zwischen acht und sechzehn Stunden mit fiktionalen Figuren, lerne sie von immer neuen Seiten kennen, erfahre ihre Geheimnisse und tauche in ihre Innenleben mit all ihren Abgründen ein. Da habe ich manchmal keine Kapazität mehr für reale Personen und brauche *me-time*. Das klingt zwar beinah schizophren, denn ich sitze ja den ganzen Tag allein zuhause und führe Gespräche mit imaginären Figuren. Dabei lege ich nicht nur sie, sondern auch mich auf die Couch und versuche, Hirn- und Psychologieströme zu sortieren und herauszufinden, welche Eigenschaften, welche Ängste, Ziele und Träume meine Charaktere haben. Auch fiktionale Menschen fordern Aufmerksamkeit, rauben bisweilen Energie, und die Analyse ihres Innenlebens kostet volle Konzentration. Es gibt Tage, da stehe ich auf und schalte den Computer ein, wandle zur Kaffeemaschine und retour an den Computer, um sechzehn Stunden später zurück ins Bett zu fallen. Ein bis zwei Wochen vor Deadlines ist das meistens so. Ich muss auch gestehen, dass ich das mag. Ein Zitat der Autorin Harper Lee hat mich darin bestärkt, dass andere Autoren ähnlich empfinden: «I like to write. Sometimes I'm afraid I like it too much because when I get into work I don't wanna leave it. As a result I'll go for days and days without leaving the house or wherever I happen to be.» In solchen Zeiten gibt es für mich nichts anderes als die Geschichte, die Figuren. Man hat neunzig Seiten im Kopf, spürt den Rhythmus der Story, analysiert und sucht nach den perfekten Worten. Nur schon ein Telefonanruf erscheint dann wie eine Störung aus einer anderen Welt.

Stehe ich aber nicht gerade vor einer Deadline, sind mir mein soziales Umfeld und Sport enorm wichtig. Lange Zeit hatte ich ein schlechtes Gewissen, wenn ich über Mittag ins Tanztraining radelte oder morgens zu meinen Lieblingsaussichtspunkten bei der Waid oder dem Griffith Observatory joggte. Irgendwann realisierte ich aber, dass Bewegung und die Anregung beider Hirnhälften elementar sind für meine Kreativität. Nach dem Training fühle ich mich nicht nur gut, sondern ich bin auch produktiver und fokussierter. Die zwei bis drei Stunden, die ich für Sport aufwende, «verbrösmele» ich sonst wahnsinnig gut und gerne mit Prokrastination. Darin sind fast alle Autoren talentiert. Denn es gibt immer noch etwas zu tun, eine Website oder ein Filmchen anzuschauen, ja gar putzen ist manchmal einfacher, als vor einer leeren Seite mit einem erbarmungslos blinkenden Cursor zu hocken. Das Gefühl aber, wenn auf einmal Bausteine zusammenpassen, der Rhythmus wie Musik zu klingen beginnt und die Figuren wie von selbst handeln und sprechen, ist unbeschreiblich. In diesen seltenen Momenten verbinden sich Recherche, Fantasie, Wissen und Erfahrung zu einem Feuerwerk, das man nicht nur selber gestaltet, sondern auch noch eigenhändig ablassen darf.

Nach der Abgabe eines Projekts fühle ich mich jeweils wie neugeboren, wenn ich danach wieder in die andere, die reale Welt zurückgehe.

---

1 *Guns of Paradise* (David Jacobs/Robert Porter, US 1988–1991).
2 *Heidi* (Joachim Hess/Louis Elman/Tony Flaadt, CH/DE/AT 1978).
3 *Road to Avonlea* (Fiona McHugh, CA 1990–1996).
4 *Melrose Place* (Darren Starr, US 1992–1999).
5 *Mad Men* (Matthew Weiner, US 2007–2015).
6 *Inception* (Christopher Nolan, US 2010).
7 *Vaterjagd* (Rahel Grunder, CH 2014).
8 *Emilie Kempin-Spyri. Europas erste Juristin* (Rahel Grunder, CH 2015).
9 Vgl. Matthew Weiner: «Mad Men Creator», in: Gillian Zoe Segal, *Getting There. A Book of Mentors*, New York 2015, S. 22–27.

SÉLECTION CINEMA
SCHWEIZER FILMSCHAFFEN
2015/2016

NICOLA BELLUCI
GROZNY BLUES

Mit tiefem Dröhnen und gleissendem Flammenmeer beginnt *Grozny Blues*. Diese ersten Sekunden legen bereits den Tenor von Nicola Belluccis Film fest: Mit kraftvollen Bildern und Klängen erzählt der italienische Dokumentarfilmer von kriegerischer Zerstörungswut, der Unterdrückung durch korrupte Machthaber und politischen Unruhen im tschetschenischen Grosny. *Grozny Blues* porträtiert Bewohner der Hauptstadt Tschetscheniens, darunter eine Gruppe Frauen, die seit den Neunzigern mit heimlich gedrehten Filmaufnahmen gegen das Vergessen des Leids und der Opfer kämpfen, die die Tschetschenienkriege forderten. Die Frauen besuchen Familien, deren Kinder damals spurlos verschwanden, erzählen von politischer Verfolgung, ökonomischen Schwierigkeiten und dem Emigrantenstrom, der ihr Land gerade verlässt. Dann präsentieren sie die Archivbilder aufgebahrter Leichen, Opfer der jahrzehntelangen Konflikte, darunter auch Kinder. «Ich habe alles verloren», brüllt eine Frau auf Tschetschenisch in die Handkamera. Und dann: «Ich schwöre bei Allah, ich werde terroristische Angriffe verüben.» Die eindrücklichen Aufnahmen zeugen von der immensen Wut und Kampfbereitschaft traditionsbewusster Tschetschenen während der Konflikte, die erst seit 2009 als beendet gelten.

Dem Archivmaterial aus den Neunzigern stellt Bellucci das heutige Grosny gegenüber. Es wurde aufgeräumt, poliert und saniert – wie Warnschilder prangen die Bilder von Putin und Kadyrow an den öffentlichen Plakatwänden. Der scheinbare Gegensatz zwischen dem damaligen und dem jetzigen Tschetschenien dauert in *Grozny Blues* aber nur einen Moment lang an: Die Vorstellung, dass in die autonome Republik Russlands heute dauerhafter Frieden eingekehrt sei, unterwandert der Film durch die beinah nahtlosen Übergänge, die er zwischen den aktuellen Aufnahmen und dem Archivmaterial schafft. Nur graduelle Unterschiede von Bild- und Tonqualität zeugen hier von der Naht zwischen Krieg und vermeintlichem Frieden. *Grozny Blues* lässt Tschetscheniens Gegenwart und Vergangenheit ineinanderfliessen, erzählt von Unterdrückung und den bleibenden Schäden, die Kriege immer hinterlassen. So präsentiert Bellucci gekonnt seine Botschaft und kommt ohne erklärendes Voice-over und Gedenktafeln aus. Die täglichen Bedrohungen und Zwänge tschetschenischer Bürger werden in *Grozny Blues* – trotz gehemmter Meinungsfreiheit und fadenscheinigem Wiederaufbau – deutlich sichtbar.
SELINA HANGARTNER

PRODUKTION: Soap Factory GmbH (Basel), Schweizer Radio und Fernsehen (Zürich) 2015. BUCH: Nicola Bellucci, Lucia Sgueglia. REGIE: Nicola Bellucci. KAMERA: Simon Guy Fässler, Nicola Bellucci, Olga Kravets, Géraldine Zosso. MUSIK: Blues Brothers Cafe Band. TON: Pedro Haldemann, Olivier JeanRichard. SCHNITT: Anja Bombelli, Chiara Ronchini, Alkmini Boura, Sophie Brunner VERTRIEB: Cineworx GmbH (Basel) WELTRECHTE: Antipode Sales & Distribution (Moskau).
DCP, Farbe, 103 Minuten, Russisch, Tschetschenisch (deutsche, englische und französische Untertitel).

JACOB BERGER
UN JUIF POUR L'EXEMPLE

Viele Verbrechen möchten manche lieber schnell vergessen – so auch den rassistisch motivierten Mord an einem Juden im Waadtland 1942 durch eine Gruppe von Schweizer Hitlerverehrern. Diese erschreckende, ja bittere Erfahrung musste der Westschweizer Autor Jacques Chessex machen, als er 2009 seinen Roman *Un juif pour l'exemple* veröffentlichte. Statt einer Reflexion auf die Tat und ihr Biotop, löste die Erinnerung an den Mord und das Gedenken des Opfers in Form des literarischen Textes Aggression gegen den künstlerischen Botenträger aus. Berger greift in seinem Spielfilm mit dem gleichnamigen Titel klugerweise nicht nur die historischen Vorgänge auf, sondern verbindet sie mit der Entstehung und Rezeption des Romans. So schafft er eine Rahmenhandlung aus unserer Gegenwart, eine Art Palimpsest, in dem die Zeitebenen ineinander verwoben werden und sich auch in (absichtlichen) Anachronismen kristallisieren: ein narratives Verfahren, das die andauernde Aktualität des Stoffes herausstellt.

Der Film beginnt mit einem Chessex (André Wilms, Kaurismäkis Melancholiker), der sich verständnislose Kritikerworte zum Roman anhören muss: «Der erste Teil ist guter Chessex, aber …», «morbide und schmierig», «schade, dass es so endet»; keine der zitierten Stimmen geht auf sein Anliegen ein, von einem Mord zu erzählen, der sich in seinem Geburtsort Payerne ereignet hat, als er selbst acht Jahre alt war – und seinen Tabubruch: tötende Schweizer Nazis. In Tableau-artigen Szenen skizziert der Film die Umstände – die Armut der Bauern, die Flüchtlinge, die man verjagt, konspirative Nazianhänger-Treffen –, führt die Hauptfiguren ein: den Garagisten Ischi (Aurélian Patouillard), aspirierender Gauleiter der Waadt mit Geisteskumpanen, den jüdischen Viehhändler Arthur Bloch (Bruno Ganz) und seine Frau, einige Dorfbewohner. Und das Kind, das Chessex damals war. Es kommt, wie es geschah: Bloch wird ermordet, wie ein Schlachtschwein zerlegt.

Berger hält sich an Chessex' Erzählton: Die Bilder (Kamera: Luciano Tovoli) schildern die Vorgänge mit Zurückhaltung, in nüchterner, manchmal heftiger Direktheit, die Regie bezieht Stellung. Die Stärken des Films sind die Intelligenz seiner doppelten (Meta-)Struktur, die uns hinter die Kulissen und auf heute schauen lässt, das überzeugende Ensemble der Schauspieler, die durchdachte visuelle Komposition. Die Wirkung des Gezeigten wäre aber dringlicher, hätte man sich darauf besonnen, dass das Böse oft scheinbar harmlos daherkommt; vor allem die Monstrosität der Zeichnung Ischis als Grössenwahnsinniger, der seine Geliebte misshandelt (das Buch modelliert seine perverse Fixierung auf unheimlichere Art), macht es jenen, die Vergangenheit Vergangenheit sein lassen wollen, doch etwas einfach.
BETTINA SPOERRI

PRODUKTION: Ruth Waldburger, Vega Film AG (Zürich), RTS Radio Télévision Suisse (Genève), SRG SSR (Bern), Teleclub AG (Zürich) 2016. BUCH: Jacob Berger, Aude Py, Michel Fessler. REGIE: Jacob Berger. KAMERA: Luciano Tovoli. SCHNITT: Sarah Anderson, Jacques Comets. TON: Henri Maikoff, François Musy, Gabriel Hafner. MUSIK: Manfred Eicher (ECM, Musikproduzent). DARSTELLER: Bruno Ganz, André Wilms, Aurélien Patouillard, Paul Laurent, Elina Löwensohn. VERTRIEB: Vega Distribution AG (Zürich), Praesens Film AG (Zürich). WELTRECHTE: Vega Film AG (Zürich).
DCP, Farbe, 73 Minuten, Französisch (deutsche und englische Untertitel).

ERIC BERGKRAUT
CITIZEN KHODORKOVSKY

Eric Bergkraut zeichnet in seinem neusten Film den Leidensweg und die Politisierung von Michail Chodorkowski nach. Der russische Wirtschaftsmagnat und Gründer des Erdölkonzerns Yukos wurde 2003 wegen Steuerhinterziehung und Wirtschaftsbetrug zu zehn Jahren Haft verurteilt. Bergkraut nimmt mit Chodorkowski während dessen Inhaftierung brieflichen Kontakt auf. Der Inhaftierte schildert dem Filmemacher seinen Alltag im Gefängnis und seine jeweilige Befindlichkeit. So entsteht eine Brieffreundschaft, der zusätzlich zum Fokus auf Chodorkowskis Person ebenfalls eine zentrale Bedeutung im Film zukommt. Bergkraut gestaltet auch die erklärenden Off-Kommentare als einen kontinuierlichen Dialog mit seinem Protagonisten. Er begleitet dessen Eltern und die Anwältin des Inhaftierten während der langen Zugreisen nach Segescha, um ihn im Gefängnis zu besuchen. Dabei ist der gesellschaftliche Zustand Russlands unter der Ägide Putins das dominierende Gesprächsthema, das von Bergkraut anhand des Schicksals von Chodorkowski eingehend analysiert wird. Die düstere Stimmung, die sich dabei herauszukristallisieren beginnt, präsentiert der Film mittels karger, trister Stimmungsbilder von Segescha. Zusätzliche Blickwinkel auf Chodorkowskis Person vermitteln die Ausführungen seines ehemaligen Geschäftspartners Leonid Newslin und ein detailliertes Interview, das Bergkraut beim ersten realen Zusammentreffen der Brieffreunde nach der Haftentlassung realisierte. Während Newslin Chodorkowskis Verwandlung vom erfolgshungrigen Unternehmer zum zivilgesellschaftlichen Agitator rekapituliert, der von der Haft gezeichnet, aber auch gestärkt hervortritt, präsentiert sich Chodorkowski im Interview als ganz der Gegenwart und der Zukunft verpflichtet. Er versucht, die ihm weggenommene Lebenszeit durch ein gesteigertes Tempo wieder aufzuholen.

Der zweite Teil des Films untersucht Chodorkowskis Leben nach der Haftentlassung: Die triste Szenerie von Segescha ist einer Villa am Zürichsee, dem Leben mit der Familie und dem Auftreten an zahlreichen Podien gewichen, auch in der revolutionsgezeichneten Ukraine. Chodorkowski scheint die kleinen Freuden des Lebens zu schätzen, wenn man ihn mit seiner Frau über die Beobachtung eines Fuchses herzhaft lachen sieht. Bergkraut, der sich auch schon in *Letter to Anna und Coca – The Dove from Chechnya* eingehend mit der ambivalenten Politik Russlands auseinandergesetzt hat, präsentiert mit *Citizen Khodorkovsky* ein einnehmendes und sehr persönliches Porträt von Michail Chodorkowski, der sich durch seine Gefängnisstrafe erst recht vom apolitischen Unternehmer zu einem politischen Agitator gewandelt hat.
SIMON MEIER

PRODUKTION: p. s. 72 productions GmbH (Zürich), SRG SSR (Bern), 3sat (Zürich), Eric Bergkraut 2015.
BUCH: Eric Bergkraut, Barbara Caspar, Stephan Hille.
REGIE: Eric Bergkraut. KAMERA: Laurent Stoop.
MUSIK: Marie-Jeanne Serero. TON: Stephan Paul, Daniel Hobi.
SCHNITT: Vendula Roudnicka. VERTRIEB: p. s. 72 productions GmbH. WELTRECHTE: Autlook Filmsales (Wien).
DCP, Farbe, 88 Minuten, Englisch, Französisch, Russisch (deutsche und englische Untertitel).

FULVIO BERNASCONI
MISÉRICORDE

Der Genfer Polizist Thomas Berger ist in Quebec auf Angelurlaub. Er will eigentlich schon wieder zurück in die Schweiz reisen, als er auf dem Weg zum Flughafen Zeuge eines tödlichen Unfalls wird. Ein Laster überfährt einen Jungen aus dem anliegenden Indianerreservat und begeht Fahrerflucht. Thomas, der mit der Mutter des Verunglückten flüchtig Bekanntschaft geschlossen hat, verfolgt den schwarzen Lastwagen in den Norden Kanadas. Was ihn dabei antreibt, scheint mehr zu sein als blosser Sinn für Gerechtigkeit.

Der Tessiner Regisseur Fulvio Bernasconi erzählt in *Miséricorde* in einer Mischform aus Roadmovie, Verfolgungsjagd und Drama von sozialer Ungerechtigkeit und schuldgeplagten Affekttätern, die in den epischen Weiten Kanadas nach Absolution suchen. Thomas macht sich wie ein Getriebener auf die Suche nach dem Mörder des verunfallten Jungen und dringt dabei immer tiefer in den sozialen Kosmos der von endlosen Wäldern geprägten Region ein. Nach ersten Nachforschungen erfährt er, dass sich immer wieder Angehörige der ‹Premières nations› suizidal vor Lastwagen werfen, um dem von Depressionen und Alkoholismus geprägten Armutsdasein zu entgehen.

Stilistisch ist *Miséricorde* von Allusionen an Spielbergs *Duel* (US 1971) und *Fargo* (US 1996) der Coen-Brüder geprägt: Die ermittelnde Polizistin im verschlafenen, trostlosen Indianerreservat Lac-Simon ist eine hochschwangere Frau, die ihre fehlende Agilität mit überlegtem Handeln wettmacht. Thomas wiederum verfolgt den monströsen und lebendig wirkenden schwarzen Laster als einsamer, wortkarger Cowboy, der sich auch vom Onkel des Jungen nicht helfen lassen will. Die bedeutungsoffene Parabel von *Duel* ist in *Miséricorde* zu einem Drama über den Umgang mit unumkehrbarer Schuld zugespitzt: Nicht nur Thomas, der eine eigene Verfehlung durch die Jagd nach dem Lastwagenfahrer wiedergutzumachen hofft, sondern auch der örtliche Polizeichef, der einen Ureinwohner zu Unrecht misshandelte, und der flüchtige Fahrer suchen nach anfänglichem Davonlaufen bei den Geschädigten und den Angehörigen nach Vergebung – anstelle von staatlicher Gerechtigkeit.

Bernasconi, einem breiteren Publikum vor allem durch seinen interaktiven Spielfilm *Swiss Love* (CH 2002) an der Expo.02 bekannt, gelingt mit *Miséricorde* ein atmosphärisch dichtes Drama, in dem die karge Landschaft Süd-Quebecs die innere Verlassenheit der Protagonisten perfekt zu spiegeln vermag.
SIMON MEIER

PRODUKTION: PointProd SA (Carouge), 1976 Productions Inc. (Montréal), Dolce Vita Films (Paris), KNM (Monte Carlo), RTS Radio Télévision Suisse (Genf), Jean-Marc Fröhle, Nicolas Comeau, Michel Merkt, 2016. BUCH: Antoine Jaccoud.
REGIE: Fulvio Bernasconi. KAMERA: Filip Zumbrunn.
TON: François Musy, Gabriel Hafner, Christophe Giovannoni. SCHNITT: Claudio Cea. MUSIK: Nicolas Rabeus.
DARSTELLER: Jonathan Zaccaï, Evelyne Brochu, Daniel Gadouas, Charlie Arcouette, Marie-Hélène Bélanger, Marthe Keller, Marco Collin. VERTRIEB: Outside the Box Sarl (Renens). WELTRECHTE: PointProd SA (Carouge), 1976 Productions Inc. (Montréal), KNM (Monte Carlo), RTS Radio Télévision Suisse (Genf).
DCP, Farbe, 90 Minuten, Französisch.

LEONIDAS BIERI
ANDERMATT — GLOBAL VILLAGE

Ein Bergdorf auf dem absteigenden Ast, ein milliardenschwerer Investor, Begeisterung, Hoffnung, Skepsis – das ist Stoff für ein Drama. Leonidas Bieri dokumentiert die Entwicklungen in Andermatt über sieben Jahre hinweg. Er ist Historiker und Gymnasiallehrer, Autodidakt in Sachen Film und Aussenseiter, wenn es um Andermatt geht. Das Vertrauen der Bevölkerung hat er nicht mit der Kamera gewonnen, sondern als Parkplatzeinweiser und Gondelbahnfahrer auf dem Gemsstock. So kannte man den damals 27-jährigen im Dorf bereits, als er sein Langzeitprojekt vorstellte: Er wollte das Bauvorhaben, seine Entwicklung und vor allem die Auswirkungen auf das Dorf über mehrere Jahre hinweg begleiten.

Es gelang ihm, Optimisten und Skeptiker zu gewinnen: Ein junger Bauer muss den gepachteten Hof aufgeben, weil er mit dem Angebot des Investors Samih Sawiris nicht mithalten konnte, und bricht nun zum ersten Mal in seinem Leben zu einer grossen Auslandreise auf. Man sieht ihn wieder, wie er, zurückgekehrt, auf der riesigen Baustelle Arbeit findet, sich später Esel zulegt, weil er auf die Landwirtschaft nicht ganz verzichten will und Zukunftspläne schmiedet. Dem skeptischen Nachbarn des neuen Hotels bricht es das Herz, als die Bäume auf dem Grundstück ausgerechnet während der Nistzeit gefällt werden und die Vögel verzweifelt ihre Nester suchen. Ein junges Paar mit Unternehmergeist baut in Fronarbeit ein Projekt nach dem anderen auf – ein Baustellenwagen wird zur Wurstbude am Pistenrand umgebaut, eine Alphütte in ein Restaurant mit Übernachtungsmöglichkeit – und ist glücklich, zwar enorm viel, dafür aber selbstständig zu arbeiten. Am Schluss finden sich die beiden doch als Angestellte des Sawiris-Imperiums wieder.

Im Film seien die skeptischen Meinungen im Vergleich zur Stimmung im Dorf übervertreten, sagt Bieri. Freimütig gibt er zu, dass die zweifelnden Statements einfach interessanter seien. Es sind aber auch die Voten, die sonst im allgemeinen Zukunftsoptimismus leicht untergehen. Parteinahme kann man Leonidas Bieri dennoch nicht vorwerfen, denn er beobachtet, ohne zu werten. Sein Film lässt sich weder von Befürworten noch von Gegnern instrumentalisieren und verweigert sich einer vereinfachenden schwarz-weissen Sichtweise. Dass das Ganze darüber hinaus auch unterhaltsam geworden ist, verdankt sich einerseits den Protagonisten, die ihren Humor nicht verlieren, und andererseits der so schönen wie schön in Szene gesetzten Landschaft.
SENTA VAN DE WEETERING

PRODUKTION: Docmine Productions AG (Zürich), Megaherz GmbH (Unterföhring), SRF Schweizer Radio und Fernsehen (Zürich) 2015. BUCH: Leonidas Bieri, Marc Haenecke. REGIE: Leonidas Bieri. KAMERA: Michael Spindler, Daryl Hefti, Simon Guy Fässler. MUSIK: Sebastian Fillenberg. TON: Patrick Becker, Sergio Milliet, Dieter Meyer. SCHNITT: Marc Haenecke. VERTRIEB: Spot on Distribution (Zürich). WELTRECHTE: Docmine Productions AG (Zürich). DCP, Farbe, 90 Minuten, Schweizerdeutsch, Deutsch (deutsche, englische und französische Untertitel).

LISA BLATTER
SKIZZEN VON LOU

«I mag Züri eh nur im Summer», findet Lou gleich bei ihrer ersten Begegnung mit Aro und gibt ihm so zu verstehen, dass ihre sich anbahnende Beziehung nur von kurzer Dauer ist. Ein heisser Zürcher Sommer bildet den Rahmen für Lisa Blatters Langfilmdebüt, in dessen Zentrum die 28-jährige Lou als geheimnisvolle Nomadin steht. Die taucht eines Tages plötzlich in Aros neu bezogener Wohnung auf und quartiert sich nach einer gemeinsamen Nacht mit ihrem Hab und Gut – das wiederum in eine Bananenkiste und einen kleinen Wanderrucksack passt – bei ihm ein. Je länger der gemeinsame Sommer dauert, desto mehr drängen die Fragen nach Freiheit und Verantwortung in die gemeinsame Liaison hinein. Während Aro sich früh zu Lou bekennt und unumwunden einen Überraschungsbesuch seiner Mutter einfädelt, sucht Lou immer wieder Distanz, gerade wenn es um ihre Familie geht. Die Streitereien häufen sich und werden hitziger. Und dann ist da auch noch der seltsame Verband an ihrem linken Arm, den Lou partout nicht abnehmen oder erklären will.

Skizzen von Lou fokussiert ganz auf seine beiden Hauptfiguren, zeigt Aros Wohnung als experimentellen Beziehungsraum, dessen unfertige, an vielen Stellen jedoch liebevolle Möblierung als Spiegel des Zusammenseins funktioniert. Die Kamera rückt selten von den beiden Liebenden ab, tastet sich mit ihnen ans Gegenüber heran und vermittelt so gekonnt, aber nie aufdringlich die körperliche Anziehungskraft, die beide aufeinander ausüben. Und fängt gleichzeitig die Fragilität der Verbindung ein, ähnlich den kleinen Pflänzchen, die Aro behutsam am Küchenfenster pflegt. Den richtigen Ton trifft der Film nicht zuletzt auch dank dem starken Spiel der Hauptdarsteller Liliane Amuat und Dashmir Ristemi und der stimmigen Chemie zwischen ihnen. Je mehr man als Zuschauer über Lou und Aro erfährt, desto stärker bezieht der Film ihren gesellschaftlichen Hintergrund mit ein: Aro hat albanische Wurzeln und möchte diese über die Liebe zu seiner Familie mit Lou teilen, die wiederum gewährt erst spät Einblicke in ihr zerrüttetes Elternhaus und in ihre Kindheit irgendwo in den Schweizer Bergen.

Der Ausbruch aus der Stadt und die Reise in die windig-eisigen Berghöhen zum Ende des Films konfrontieren Lou schliesslich mit ihrer Vergangenheit – und mit der Frage, ob sie mit Aro zusammenbleiben kann. Lisa Blatter, die kürzlich bereits als Mitinitiatorin des Episodenfilms *Heimatland* (CH 2015) ihr Interesse für politische Themen deutlich gemacht hat, flechtet so beiläufig, aber geschickt gesellschaftliche Fragen in die Identitätssuche ihrer Figuren mit ein. Ohne grosses Pathos oder überzogene Wendungen wirft *Skizzen von Lou* so einen feinfühligen Blick auf die Liebe zweier entrückter Individualisten, auf die Wünsche und Ängste der urbanen Endzwanziger und damit auch auf ein spätes Erwachsenwerden.
MARIAN PETRAITIS

PRODUKTION: 2:1 Film GmbH (Zürich) 2016. BUCH: Lisa Blatter. REGIE: Lisa Blatter. KAMERA: Gaëtan Varone. MUSIK: Hans-Jakob Mühlethaler. TON: Maurizius Staerkle Drux, Markus Egloff. SCHNITT: Myriam Flury. DARSTELLER: Esmée Liliane Amuat, Dashmir Ristemi. VERTRIEB: Look Now! (Zürich). WELTRECHTE: 2:1 Film GmbH (Zürich). DCP, Farbe, 82 Minuten, Schweizerdeutsch (deutsche, englische und französische Untertitel).

ANDRES BRÜTSCH
OTHELLA DALLAS. WHAT IS LUCK?

Den Film *Othella Dallas – What is Luck?* gibt es, weil der Regisseur/Produzent/Kameramann/Cutter/Tonmeister Andres Brütsch darauf bestand, dass es ihn geben müsse. Entstanden ist er aus der Begegnung des Filmemachers und einer ungewöhnlichen Frau. Es war zu Beginn nicht abzusehen, dass daraus ein 90-minütiger Dokumentarfilm würde, doch das Unternehmen entwickelte eine unabsehbare Eigendynamik. Diese wird im Film hörbar, wenn die Protagonistin sich in einer frühen Szene an ihre Familie erinnert und sagt: «Ich werde dir die Bilder zeigen. Mein Gott, es gibt noch so viel zu tun.» Und sie ist spürbar, weil der Film von Leidenschaft lebt; derjenigen, die Othella Dallas in alles einbringt, was sie anpackt, und auch derjenigen des Filmemachers für seine Dokumentation.

Othella Dallas ist neunzig Jahre alt und blickt auf ein erzählenswertes Leben zwischen den US-Südstaaten und Zürich, New York und Binningen zurück. Sie absolvierte eine Tanzausbildung bei Katherine Dunham, der berühmten Pionierin des Black Dance, und tanzte in deren Truppe. Dies gab sie nach einigen Jahren um der Liebe willen auf: Othella Dallas – damals noch Othella Strozier – hatte sich in einen Schweizer verliebt und zog zu ihm nach Zürich. Ihr ausdrucksvolles Gesicht wird sehr ausdrucksvoll leer, wenn sie nach höflichen Worten ringt, um diese erste Zeit in der Schweiz zu beschreiben – sie langweilte sich als Hausfrau und junge Mutter zu Tode. Zu diesem Zeitpunkt hat man bereits genug von der lebhaften Frau gesehen, um zu wissen, dass dies kein Zustand für sie war. So erteilte sie der damals jungen Generation von Schweizer Schauspielerinnen und Schauspielern Tanzunterricht und trat bald als Sängerin auf. Schliesslich ging sie wieder nach New York, wo sie ihren Künstlernamen «Dallas» verpasst bekam, weil ihr richtiger Name nicht bühnentauglich schien und das Doppel-L sich auf den Plakaten gut machen werde, wenn ihr Name dort erst einmal in grossen Lettern gedruckt würde. Dazu allerdings kam es nicht. Zwar prangte er neben zahlreichen berühmten Namen wie Duke Ellington, Quincy Jones, Nat King Cole oder Sammy Davis jr., aber die ganz grosse eigene Karriere kam nicht zustande. Aber was soll's, unterkriegen liess sie sich nicht. Heute lebt sie in der Schweiz, singt regelmässig am «Festival da Jazz» in St. Moritz und unterrichtet nach wie vor an ihrer eigenen Tanzschule.

Andres Brütsch gibt Othella Dallas' musikalischen Auftritten viel Raum und bringt den Film so zum Swingen. Ganz nebenbei erhält man dank sparsam eingesetzten Infotexten und einer klugen Bildauswahl viel Information über die Schweiz und das Amerika der Fünfziger- und Sechzigerjahre. Im Zentrum jedoch steht mit Othella Dallas eine gute Erzählerin, die ihre Erinnerungen und Anekdoten humorvoll auf den Punkt bringt und ohne Weiteres imstande ist, die siebzig Filmminuten alleine zu tragen.
SENTA VAN DE WEETERING

PRODUKTION: Andres Brütsch Filmproduktion (Zug) 2015. BUCH/REGIE/KAMERA: Andres Brütsch. SCHNITT: Andres Brütsch, Cinegrell Zürich. TON: Tonstudios Z, Renzo D'Alberto (Zürich). VERTRIEB: Playground Media Productions (Zürich). WELTRECHTE: Playground Media Productions (Zürich).
Digital HD, Farbe und Schwarzweiss, 72 Minuten, Englisch (deutsche und englische Untertitel).

ROLANDO COLLA
SETTE GIORNI

Ivan trifft sich mit Chiara auf der kleinen, halb verlassenen Insel Levanzo vor der Westküste Siziliens, um mit ihr die Hochzeit seines Bruders und ihrer besten Freundin vorzubereiten. Sieben Tage habe sie Zeit, um die heruntergekommene Pension in eine pittoreske Unterkunft und den verlassenen Leuchtturm in ein romantisches Liebesnest zu verwandeln. Nur widerwillig lässt sich Ivan auf die Aufgabe ein, steckt er doch gerade in einer persönlichen Krise. Sein Bruder, der in der Vergangenheit schwere Drogenprobleme hatte, ist ihm fremd geworden. Zu Chiara aber fühlt er sich körperlich hingezogen und so macht er ihr einen unmoralischen Vorschlag: eine leidenschaftliche Affäre für drei Tage, bis die Gäste auf der Insel eintreffen. Danach wollen sie auseinandergehen und sich niemals wiedersehen.

PRODUKTION: Peacock Film AG (Zürich), Solaria Film (Prato) 2016. BUCH: Rolando Colla, Olivier Lorelle, Nicole Borgeat, Héloïse Adam. REGIE: Rolando Colla. KAMERA: Lorenz Merz, Gabriel Lobos. SCHNITT: Rolando Colla. TON: Jürg Lempen. MUSIK: Bernd Schurer. DARSTELLER: Bruno Todeschini, Alessia Barela, Marc Barbé, Linda Olansky. VERTRIEB: Filmcoopi (Zürich). WELTRECHTE: Film Republic (London).
DCP, Farbe, 96 Minuten, Französisch, Italienisch (deutsche, englische, französische, italienische und spanische Untertitel).

«Die Zeit tötet die Liebe», behauptet Ivan, weshalb er es für das Beste hält, ihr erst gar keine Zeit zu geben. Er setzt Liebe mit Leidenschaft und körperlichem Verlangen gleich, doch als er von Chiaras langjähriger Beziehung erfährt, kann er sich der Eifersucht trotzdem nicht erwehren. Ivan ist eine ambivalente Figur: mal aufbrausend wütend, mal wild romantisch und dann doch wieder weich und weinerlich. Der Westschweizer Bruno Todeschini spielt die Rolle nuanciert und bringt die Figur in ihrer Vielschichtigkeit näher, auch wenn ihr innerer Konflikt bis zum Ende rätselhaft bleibt. Klarer ist in dieser Hinsicht die Figur von Chiara (Alessia Barela) gezeichnet. Chiaras Beziehung zu ihrem Freund Stefano ist von gegenseitigem Respekt geprägt. Zu Ivan fühlt sie sich zwar körperlich hingezogen. Aber ist das wirklich genug, um dafür die Sicherheit einer langjährigen Beziehung aufs Spiel zu setzen? Hierin liegt auch die Spannung der Geschichte: Die beiden scheinen wie füreinander geschaffen – und doch fragt man sich immer wieder, ob eine solche Liebe wirklich gesund sein kann.
Der Vergleich zu Regisseur Rolando Collas früherem Werk *Giochi d'estate* (CH 2011) drängt sich bei *Sette giorni* unweigerlich auf. Wieder hat Colla im mediterranen Italien gedreht, wieder wird die weibliche Hauptrolle von der wunderbaren Alessia Barela verkörpert und wieder hat er mit Kameramann Lorenz Merz zusammengearbeitet. Dessen intime, aber stets bewegte und geradezu vibrierende Aufnahmen entwickeln auch hier einen intensiven Sog. Immer wieder sucht die Kamera überraschende Perspektiven, taucht gar unter Wasser und findet symbolhafte Bilder für die verbotene Liebschaft, die sich unter der Oberfläche abspielt. Im Unterschied zu *Giochi d'estate* kommt *Sette giorni* aber weitaus leichtfüssiger daher. Collas Film versprüht das mediterrane Flair eines leichten Sommerflirts und schafft zugleich eine emotional aufgeladene Atmosphäre, die zur Reflexion über die Liebe einlädt.
STEFAN STAUB

SÉRGIO DA COSTA, MAYA KOSA
RIO CORGO

Wie Clint Eastwood spaziert er mit bedächtigem, doch zielstrebigem Schritt ins Dorf hinein. Seine Aufmachung – der opulente, reich verzierte Hut, der massgeschneiderte Anzug und der stolze Schnurrbart – verleiht ihm die Erscheinung eines Wiedergängers aus dem 19. Jahrhundert. In diesem kleinen portugiesischen Dorf kennt man Silva, so sein Name, einfach als «el español» – ein Fremder, ein Wanderer, ein *gitano*. Es ist seine Präsenz, die dem verschlafenen Dorf im Laufe des Films die magisch-surrealistische Atmosphäre verleihen wird, die auch *Rio Corgo* auszeichnet.

Ursprünglich wollten die Filmemacher eigentlich einen Film über ein anderes kleines portugiesisches Dorf drehen, brachen dieses Projekt aber in dem Moment ab, als ihnen in der dortigen Bar Silva begegnete, und hefteten sich fortan an dessen schick bestiefelte Fersen. Zu den fein beobachteten Alltagsbildern aus dem Dorf, in dem Silva gleichzeitig zu wohnen scheint als auch wie auf Besuch wirkt, mischen sich bald kleine Einzüge des Surrealen. Frauen aus Silvas Vergangenheit etwa tauchen zum gemeinsamen Tanz auf. Ihre genaue Rolle in Silvas Biografie wird nicht weiter erklärt, so wie auf diese insgesamt nur mittels Wortfetzen und rätselhafter Bilder Bezug genommen wird. Manchmal erzählt Silva der jungen Ana Geschichten, einem Dorfmädchen, das eine Art Freundschaft mit ihm beginnt, ihm Essen vorbeibringt oder sich einfach mit ihm zusammen die Zeit totschlägt, die im Dorf reichlich vorhanden ist. Einmal zaubert er ihr zum Dank ein Ei aus seinem Hut. Beim Überreichen fällt es auf den Boden und zerspringt; schnell ist eine wachsame Katze zur Stelle und leckt es auf.

Zu einer wundervollen, melancholischen Poesie gesellt sich im Verlauf des Films ein leiser Mystizismus. Beides scheint wie von selbst zu entstehen, als ob es Teil des Charakters des Dorfes und Silvas wäre. Handelt es sich vielleicht nur um einen filmischen Trick? Das verlangsamte Tempo gibt jedem Bild Zeit, seine ganze Wirkung zu entwickeln; der Schnitt vermag fast jeder Szene Bedeutungen und Assoziationen zu entlocken, die die Realität so nicht hergegeben hätte. *Rio Corgo* steht in einer Reihe neuerer Dokumentarfilme grösstenteils aus dem portugiesischen Raum – man denke an Regisseure wie Miguel Gomes, Pedro Costa oder auch an Pedro González-Rubio –, deren sanfte Manipulationen der Realität einzig durch formale Mittel diese zum Glänzen zu bringen vermögen. Es handelt sich bereits um die zweite Gemeinschaftsproduktion der jungen Filmemacher, und es ist zu hoffen, dass aus der fruchtbaren Kollaboration noch etliche weitere Werke entstehen, denn mit diesem haben sie den mit Abstand schönsten Dokumentarfilm der letzten Jahre geschaffen.
DOMINIC SCHMID

PRODUKTION: Close Up Films (Genf), O Som e a Fúria (Lissabon) 2015. BUCH: Maya Kosa, Sérgio da Costa. REGIE: Maya Kosa, Sérgio da Costa. KAMERA: Sérgio da Costa. TON: Ricardo Leal, Bruno Moreira, Adrian Santos, Miguel Martins. SCHNITT: Orsola Valenti. VERTRIEB: Sister Distribution. WELTRECHTE: Close Up Films (Genf). DCP, Farbe, 95 Minuten, Portugiesisch (französische und englische Untertitel).

PHILIPPE GARREL
L'OMBRE DES FEMMES

Man könnte den Plot von Philippe Garrels neuem Beziehungs-/Trennungsdrama für ähnlich ärmlich halten wie der aufdringliche Vermieter die spärlich eingerichtete Mansardenwohnung der Protagonisten zu Beginn des Films. Man würde dabei aber verkennen, dass hier wie da jedes Element genau an seinem Platz steht, mit Bedacht ausgesucht wurde – also insgesamt alles da ist, was da zu sein hat. Hätte Bresson während der Nouvelle Vague romantische Komödien gedreht – das Ergebnis unterschiede sich nicht bedeutsam von Garrels Spätwerk. Dies liegt nicht zuletzt auch am unnachgiebigen Beharren dieses vielleicht letzten Vertreters der beliebtesten aller Filmepochen an 16-mm-Schwarzweissbildern (hier vom Schweizer Kameramann Renato Berta), einem schon fast übereffizienten Schnitt sowie einer ironisch-distanzierten, auktorialen Erzählerstimme, die direkt Truffauts *Jules et Jim* (1962) entsprungen scheint.

Manon und Pierre leben also in jener eingangs erwähnten, sparsam ausgestatteten Pariser Wohnung, arbeiten zusammen an Pierres Dokumentarfilm über einen angeblichen Résistance-Kämpfer (Manon hat ihre eigene Karriere mehr oder weniger aufgegeben). Im Filmarchiv trifft Pierre auf Elizabeth, mit der er eine Affäre beginnt, die er vor sich selbst mit dem Umstand entschuldigt, dass er eben ein Mann sei. Gleichzeitig kann er dann aber nicht wahrhaben, dass auch Manon nicht die liebe, treue Ehefrau ist, die «so was nicht tun würde». Doch nachdem Elizabeth Manon mit einem anderen Mann beobachtet und ihre Entdeckung Pierre mitgeteilt hat, verlangt dieser von Manon, ihre Affäre schleunigst zu beenden – natürlich ohne selbst die Gelegenheit wahrzunehmen, seine eigene Untreue zu gestehen oder ihr ein Ende zu bereiten. Eifersucht, verletzte Männlichkeit, mangelnde Kommunikation sowie nicht zuletzt ein schon fast lächerliches Unvermögen Pierres, seiner Partnerin dieselben Freiheiten zuzugestehen, die er für sich herausnimmt, bereiten der Beziehung schliesslich ein vorläufiges Ende – obschon beiden im Grunde klar ist, für ihr Glück vom anderen abhängig zu sein.

So einfach sich dieser Plot auch anhören mag, verweist jede Geste und jede Artikulation der grossartigen Schauspieler auf Tiefen, für die andere Filmemacher ganze Szenen, wenn nicht Filme benötigen. In seiner über 50-jährigen Regietätigkeit hat Garrel nach und nach alles Überflüssige wegradiert, um zu einer Art Essenz der Inszenierung, des Plots und der Schauspielführung zu gelangen, deren kumulativer Effekt schon fast zwangsweise poetisch ist. Trotzdem wirkt der Film nicht angestrengt und vergeht – nicht nur aufgrund seiner Kürze – wie im Flug. Ein Meisterwerk, wenn auch ein unauffälliges.
DOMINIC SCHMID

PRODUKTION: SBS Productions (Paris), Close Up Films (Genf), RTS Radio Télévision Suisse (Genf) 2015. BUCH: Philippe Garrel, Jean-Claude Carrière, Arlette Langmann, Caroline Deruas-Garrel. REGIE: Philippe Garrel. KAMERA: Renato Berta. MUSIK: Jean-Louis Aubert. TON: François Musy, Gabriel Hafner, Renaud Musy. SCHNITT: François Gedigier. DARSTELLER: Clotilde Courau, Stanislas Merhar, Vimala Pons, Lena Paugam, Mounir Margoum. VERTRIEB: Adok Films (Carouge). WELTRECHTE: Wild Bunch (Paris). DCP, Schwarzweiss, 73 Minuten, Französisch (englische Untertitel).

JAN GASSMANN
EUROPE, SHE LOVES

Europa, fast schon mythisches Projekt, immer wieder infrage gestellt durch unkontrollierbare Mechanismen von Politik, Ökonomie sowie durch das allgemeine, unstete Wesen der Dinge: Europa in einem einzigen Film wenn auch nicht erklären, dann doch zumindest abbilden zu wollen, ist im Grunde ein von vornherein zum Scheitern verurteiltes Projekt. Und doch vermag es Jan Gassmann mit seinem etwas grössenwahnsinnigen und auch formal gewagten Projekt, dank einer überraschenden und fruchtbaren Metapher einen genauen und intimen Eindruck der momentanen psychischen Verfasstheit unseres Kontinents auf die Leinwand zu bringen. Er eröffnet einen nahezu ungefilterten Einblick in den von Sex, Drogen, Beziehungsproblemen und Arbeitslosigkeit geprägten Alltag von vier Paaren aus den Eckpunkten Europas – Dublin, Thessaloniki, Sevilla und Tallinn –, der hier repräsentativ für die Sorgen und Probleme, aber auch Möglichkeiten des grossen anderen, politischen Partnerschaftsprojekts steht.

Europa, so viel wird schnell klar, ist eine Frau. Sie heisst Caro, Siobhan, Veronika und Penny. Letztere lernt Italienisch, weil es in Genua noch Jobs geben soll, anders als im von Krisen und Sparmassnahmen geplagten Griechenland, muss dabei aber schwierige Entscheidungen bezüglich ihrer Beziehung zu Niko treffen. Die Trennlinien zwischen dem Politischen, dem Ökonomischen und dem Privaten verschwimmen im postkoitalen Gespräch über die fragliche Existenz einer gemeinsamen Zukunft. Siobhan würde diese gerne mit Terry teilen, muss aber zusehen, wie sie von Apathie und Heroin weggefressen wird, muss aufpassen, nicht selbst in den zerstörerischen Sog zu geraten, geniesst traurig-resignativ, den Kampf eigentlich schon aufgegeben, das letzte bisschen Wärme der Zweisamkeit mit ihrem Freund. Veronika versucht ihre kleine Patchwork-Familie mit Go-go-Tanz über Wasser zu halten und hat sich wahrscheinlich schon besser mit der Situation abgefunden als Harri, der Vater des jüngeren Kindes. Man schleppt sich voran, man muss da durch, selbst wenn am Ende vielleicht nichts Besseres wartet. Wenn es jemandem gelingen kann, dann den Frauen, denn von den Männern scheint ob der anhaltenden Krise nicht viel mehr zu erwarten zu sein als flüchtige Momente von Wärme und Ekstase – die wenigen Fluchtmöglichkeiten, die noch bleiben.

Gassmann und seinem Kameramann Ramòn Giger gelingt das Kunststück, trotz der extremen Nähe zu seinen Protagonisten nie aufdringlich zu wirken. Selbst die vielen expliziten Sexszenen lassen den Film nichts ins Voyeuristische kippen, sondern vermögen es vielmehr, uns an kleinen Momenten fremden, aber vielleicht doch gar nicht so fremden Glücks teilhaben. In diesen Momenten verschwinden auch mal die Sorgen und Nöte – des grossen Europas und der Individuen, die dieses ausmachen – in einem sanft pulsierenden Hintergrundrauschen.
DOMINIC SCHMID

PRODUKTION: 2:1 Film GmbH (Zürich), Lüthje Schneider Hörl | FILM GbR (München), ARTE (Mainz) 2016. BUCH: Jan Gassmann. REGIE: Jan Gassmann. KAMERA: Ramòn Giger. MUSIK: Library Tapes. TON: Fabian Gutscher. SCHNITT: Roland von Tessin, Max Fey, Jacques L'Amour, Miriam Märk. VERTRIEB: Outside the Box Sarl (Renens). WELTRECHTE: Autlook Filmsales (Wien). Digital HD, Farbe, 100 Minuten, Englisch, Estnisch, Griechisch, Spanisch.

VALENTIN HITZ
STILLE RESERVEN

In einem dystopischen Wien der Zukunft hat eine rücksichtlose Versicherung ein totalitäres, plutokratisches System geschaffen, in dem die Mehrheit der Menschen das Recht am eigenen Tod verloren hat. Wer beim Zeitpunkt des Todes verschuldet ist, wird zum Wohle der Profitmaximierung künstlich am Leben erhalten und als biologischer Datenspeicher, Organspender oder Leihmutter bewirtschaftet. Wer es sich leisten kann, schliesst eine Todesversicherung ab, die einem ein würdevolles Ableben ohne nachträgliches Vegetieren im künstlichen Koma garantiert. In diesem System treffen der adrette, opportunistische Versicherungsvertreter Vincent Baumann, der für das Unternehmen European All Risk Kunden akquiriert, und die dem Widerstand angehörige Lisa, Tochter eines ehemaligen hohen Konzernfunktionärs, aufeinander.

Der deutsch-schweizerische Regisseur Valentin Hitz zeichnet in *Stille Reserven* das satirisch-groteske Bild einer überrationalisierten Gesellschaft, in dem er Science-Fiction und Film noir sowie Motive aus *1984* (Michael Radford, UK 1984), *Matrix* (Lana Wachowski / Lilly Wachowski, US 1999) und *Minority Report* (Steven Spielberg, US 2002) miteinander vermischt. War es in 1984 noch ein bewusst rebellischer Parteigenosse, der sich gegen das eigene System wendet, ist der Versicherungsvertreter Vincent ein weitgehend unkritischer Geist, der erst durch den Kontakt mit der ihm völlig gegensätzlichen Lisa, die ihm als verführerische Sängerin in einer Revue-Bar gehörig den Kopf verdreht, zum Gegner der eigenen Prinzipien wird. Die Femme fatale Lisa Sokulova und ihre revolutionäre Gruppe, die wie die «Proles» in *1984* mit dem verarmten Teil der Bevölkerung in einer verwahrlosten Parallelgesellschaft lebt, wollen das Speicherzentrum, in dem die Leute im komatösen Dämmerzustand gehalten werden, zerstören. Baumann soll als Undercover-Agent diese Machenschaften entlarven und vereiteln. Aber auch seine emotionale Manipulation durch Lisa ist von der Konzernleitung bereits antizipiert worden. Lisas Vater wird nach einem mysteriösen, ihn in die Verschuldung treibenden Unfall als «Visionär» gehalten, der ähnlich wie die «Precogs» in *Minority Report* Informationen über zukünftige subversive Machenschaften liefern soll.

Hitz gelingt mit *Stille Reserven* ein ungewöhnlicher Science-Fiction-Film, der durch seine Liebe zu ausgefallenen Details wie den Hormonhaushalt anzeigenden Uhren und die schauspielerischen Darbietungen der beiden Hauptdarsteller Clemens Schick und Lena Lauzemis überzeugt. Der Film gewann am zwölften Zurich Film Festival den ersten Preis in der Kategorie ‹Fokus Schweiz, Deutschland, Österreich›.
SIMON MEIER

PRODUKTION: Freibeuter Film (Wien), Dschoint Ventschr Filmproduktion AG (Zürich), Neue Mediopolis (Leipzig), Schweizer Radio und Fernsehen (Zürich), Oliver Neumann, Karin Koch, Alexander Ris, Sabine Moser, 2016. BUCH: Valentin Hitz. REGIE: Valentin Hitz. KAMERA: Martin Gschlacht. TON: Uve Haussig, Manu Gerber. MUSIK: Balz Bachmann. SCHNITT: Karina Ressler. DARSTELLER: Clemens Schick, Lena Lauzemis, Daniel Olbrychski, Marion Mitterhammer, Marcus Signer. VERTRIEB: Filmladen (Wien). WELTRECHTE: Freibeuter Film (Wien). DCP, Farbe, 96 Minuten, Deutsch.

EILEEN HOFER
HORIZONTES

Schemenhaft taucht sie auf: eine Tänzerin im Tutu, sich wie im Wind wiegend, dahinwelkend. Ein Schwarzweissfilm aus früheren Zeiten. Alicia Alonso heisst die Balletteuse – ein Weltstar mit kubanischen Wurzeln, die als Giselle und Carmen brillierte und ein Leben in grosser Treue zu Kuba und zur kubanischen Revolution lebte. Längst sind andere in die Fussstapfen der 94-Jährigen getreten. Nach weiteren Archivbildern, auf denen Alicia schier endlos Pirouetten zu drehen scheint – im Fachjargon «Fouetté» genannt –, wechselt der Film mit Matchcut auf eine Tänzerin, die sich nicht minder perfekt im Rund dreht: die 40-jährige Viengsay Valdés, Primaballerina und seit fast zwanzig Jahren beim kubanischen Nationalballett. Und weiter zur ebenso grazilen wie hübschen Amanda. Die 14-jährige Tanzstudentin in Havanna muss noch viel üben, um die Pirouetten hinzukriegen, tut das aber beflissen und unermüdlich. Ein Kind noch – Stofftiere bevölkern ihr Bett –, biegt sie kurz vor dem Einschlafen tapfer mit beiden Händen ihre Zehen um, damit diese noch geschmeidiger werden.

Mit ihrem ersten langen Dokumentarfilm gelingt der 40-jährigen Eileen Hofer ein visuell bestechendes Essay. Dabei legt sie ihr Hauptaugenmerk auf die Primaballerina assoluta Alicia Alonso. Diese wird bis heute in Kuba hoch verehrt – und hat nicht nur eine grosse tänzerische Karriere hinter sich, sondern auch einen menschlich beeindruckenden Lebensweg, wurde sie doch im Alter von zwanzig Jahren blind und erlangte ihr Augenlicht erst nach mehreren Operationen wieder – und auch dies nur ansatzweise. Sie tanzte trotzdem. Einnehmend zeichnet *Horizontes* die drei Persönlichkeiten, gibt Einblick in das Leben Alicias, wobei die Kamera (Grégory Bindschedler) oft in Grossaufnahme auf ihrem maskenhaften Gesicht verweilt, auf ihren Händen: knochigen Fingern, übersät mit Altersflecken und von blauen Äderchen überzogen. Aber auch den harten Alltag der jüngeren Tänzerinnen zeigt *Horizontes* – und damit auch etwas vom prekären Leben in Havanna, dessen Kulisse sich zwar pittoresk, aber auch sehr ärmlich zeigt. Innen wie aussen. Was für ein Bild, wenn die junge Amanda, neben ihr das Tutu, sich im engen und dunklen Badezimmer erschöpft niedersinken lässt!

Eileen Hofer gelingt mit *Horizontes* ein eigenwilliges, ebenso respektvolles wie atmosphärisch dichtes Generationenporträt, für das Heidi Happy eigens einen melancholischen Popsong geschrieben hat, «With My Heart», der die grosse Leidenschaft der drei Protagonistinnen für den Tanz thematisiert, für den sie bereit waren und sind, über sich – und den Horizont – hinauszuwachsen.
DORIS SENN

PRODUKTION: Intermezzo Films (Genf) 2015. BUCH: Eileen Hofer. REGIE: Eileen Hofer. KAMERA: Grégory Bindschedler. MUSIK: Julien Painot, Ladislav Agabekov, Heidi Happy. TON: Michel Caballero Acosta, Raynier Hinojosa. SCHNITT: Damian Plandolit, Valentin Rotelli. VERTRIEB: Aardvark Film Emporium (Biel). WELTRECHTE: Taskovski Film (London).
DCP, Farbe, 70 Minuten, Spanisch (deutsche und französische Untertitel).

KASPAR KASICS
YES NO MAYBE

Die Leinwand ist noch schwarz. «Hallo!», «Hello?» ertönt es auf der anderen Seite. Dann erscheint ein sympathisches Paar, grüsst lächelnd, neugierig. *Yes No Maybe* beginnt mit der Kontaktaufnahme. Der Dokumentarfilmer Kaspar Kasics hat ein ideales Paar gesucht, mit dem er das Geheimnis der Liebe ergründen kann. Hannah und Samuel Robertson, beide Musiker, arbeiten nicht nur zusammen. Vielmehr leben sie ihre Beziehung sehr bewusst und thematisieren sich und ihr Zusammensein auch in ihren Liedern. Ganz anders beim zweiten Paar. Peter Mäder und Tanja Jurijwna Voronyaska sind beide schon älter und haben sich übers Internet kennen gelernt. Er sucht seit Jahren nach der «richtigen» Frau, hat etliche schmerzliche Enttäuschungen hinter sich. Nun wartet er angespannt und doch voller Zuversicht auf Tanja. Er besucht sie auf der Krim, verbringt die ersten Tage mit ihr. Was, wenn er wieder enttäuscht wird?

Ist Peter ein hoffnungsloser Romantiker? Ist das Konzept Liebe überhaupt noch zeitgemäss? Die romantische Liebe, obwohl sie alle suchten, scheine ein Auslaufmodell zu sein, erklärt der Philosoph und Soziologe Sven Hillenkamp nüchtern analysierend. In seinem Buch *Das Ende der Liebe* vertritt er die These, dass in der modernen Welt jeder, jede unendliche Wahlmöglichkeiten hat, was die Partner austauschbar macht und die Liebe erschwert. Dem widerspricht Eva Illouz, israelisch-französische Soziologin, kaum. Mit der Liebe sei es wie mit einem Stern, der längst erloschen sei, während wir immer noch sein Licht sähen. Folglich verwechselten wir die Reflexion des Lichts mit dem Objekt Stern. Illouz beschäftigt sich seit Jahrzehnten mit den verschiedenen Aspekten der Liebe, hat zahlreiche Bücher über die wichtigste Beziehung zwischen den Menschen geschrieben. Die Statements der beiden Theoretiker bilden einen Reflexionsraum, in dem sich die Paare bewegen. Immer wieder schneidet der Film von einer ihrer Aussagen auf eines der Paare, die zum Teil das Gesagte bestärken oder in ihrer Zuversicht unterlaufen. Die Relation zwischen Theorie und gelebter Beziehung verleiht der Erkundung eine zusätzliche Dimension und Dichte.

Auch die Kamera pendelt zwischen dokumentarischer Distanz und komplizenhafter Nähe. Doch im Film wirkt die Nähe nicht aufdringlich. Im Gegenteil, je länger der Film dauert, desto natürlicher bewegt sie sich zwischen den porträtierten Menschen. Sie wird zu einem Teil der Beziehungen – es ist, als ob die Paare mit ihr ihre Beziehung, ihre Erwartungen ergründen wollten. Dabei steht für einmal nicht die Erotik oder Sexualität im Zentrum, sondern das unsichtbare Band, das uns zusammenhält, selbst wenn wir streiten. Steckt dahinter das Geheimnis der Liebe? Das muss jeder, jede für sich beantworten – zumindest regt Kasics' Film die Gedanken an.
ANITA GERTISER

PRODUKTION: Distant Lights (Zürich), Schweizer Radio und Fernsehen (Zürich) 2015. BUCH: Kaspar Kasics. REGIE: Kaspar Kasics. KAMERA: Eric Stitzel, Pierre Mennel. TON: Marco Teufen, Jacques Kieffer, Gailute Myksite, Sharon Luzon. SCHNITT: Isabel Meier, Carlotta Kittel, Petra Gräwe. MUSIK: The Woodlands, Balz Bachmann. DARSTELLER: Hannah und Samuel Robertson, Tanja und Peter Mäder, Eva Illouz, Sven Hillenkamp. VERTRIEB: Vinca Film (Zürich). WELTRECHTE: Distant Lights (Zürich).
DCP 2K, Farbe, 116 Minuten, Deutsch, Französisch, Russisch, Englisch (deutsche Untertitel).

MANO KHALIL
DIE SCHWALBE

Früher oder später kehrt jede Schwalbe in ihr Nest zurück. So lautet ein kurdisches Sprichwort, erklärt der Kurde Ramo der jungen Schweizerin Mira. Sie ist alleine nach Kurdistan gereist und möchte ihren Vater finden, der die Familie verlassen hat, als Mira noch klein war. Ihre Mutter erzählt, er sei ein Freiheitskämpfer seines Volkes gewesen, und das romantische Bild vom Heldenvater treibt Mira an, nach ihren Wurzeln zu suchen. In ihrer Getriebenheit merkt sie nicht, wie sich, kaum landet sie in Erbil, rätselhafte Gestalten an ihre Fersen heften, unter anderem der deutschsprechende Ramo. Er bietet sich als Chauffeur und Dolmetscher an, um ihr bei der Suche zu helfen. So beginnt eine gemeinsame Reise, auf der Mira dem Land und Ramo schrittweise näherkommt. Dabei erweisen sich ihre Vorstellungen und Gewissheiten immer wieder als Täuschungen, bis sie schliesslich Klarheit gewinnt.

Die Schweiz, die Mira hinter sich lässt, erscheint als Folie für wohlstandsverwahrloste Stagnation, die ihr den Abschied einfach macht. Ihre Mutter wirkt kühl und distanziert durch ihren Unwillen, die Beziehung zum Vater mit ihrer Tochter zu diskutieren. Miras Freund ist ein solider Angestellter, der endlich mit ihr zusammenziehen und sich eine komfortable Wohnung leisten möchte. Sein Angebot, ihr nach Kurdistan nachzureisen, und seine besorgten Anrufe empfindet Mira als einengend, seinen Bindungswunsch als Bedürftigkeit. Dies betont die filmische Erzählung während Miras Reise immer wieder; auch die tiefgreifenden Erlebnisse in Kurdistan scheinen ihre Sicht nicht zu relativieren, was bei ihrer Heimkehr am Schluss des Films eine Frage offenlässt.

Ein zentrales Element der filmischen Erzählung sind die pittoresken Landschaftsaufnahmen, die den Zuschauer die Abgelegenheit, Weite und Rauheit des Landes nachempfinden lassen. Die unbeschwerte Naivität der Hauptfigur macht die Desorientierung in der Fremde ebenso zugänglich wie die Freude am Entdecken von Neuland. Das Drehbuch verknüpft den Spannungsbogen des Plots geschickt mit der Vermittlung der Geschichte Kurdistans. So versteht man, je länger sich die Geschichte entwickelt, desto genauer ihre historischen Hintergründe und die politischen Verwicklungen, die in der gewaltreichen Vergangenheit dieses Gebiets wurzeln. *Die Schwalbe* mündet in eine Kritik am Verhaftetsein in der Geschichte und an den Gewaltspiralen, die sich daraus ergeben und bis in die Gegenwart weiterdrehen.

Der Regisseur Mano Khalil stammt aus Kurdistan und lebt in der Schweiz. Vor diesem Film drehte er hauptsächlich Dokumentarfilme; mehrere seiner Werke spielen im irakischen Kurdistan, wie etwa *Der Imker*, der eine kurdisch-schweizerische Migrationsgeschichte und den kurdisch-türkischen Krieg behandelt. *Die Schwalbe* eröffnete 2016 die Solothurner Filmtage.
NATALIE BÖHLER

PRODUKTION: Frame Film (Bern), Schweizer Radio und Fernsehen (Zürich) 2016. BUCH: Mano Khalil. REGIE: Mano Khalil. KAMERA: Revan Radween. MUSIK: Mario Batkovic. TON: Thomas Bachmann. SCHNITT: Thomas Bachmann. VERTRIEB: Columbus Film (Zürich). WELTRECHTE: Frame Film (Bern).
DCP, Farbe, 102 Minuten, Englisch, Schweizerdeutsch, Kurdisch, Deutsch (deutsche, englische, französische, arabische und italienische Untertitel).

MICHAEL KOCH
MARIJA

Am Anfang läuft sie in strammen Schritten vor dem beobachtenden Blick der Kamera weg. Marija (Margarita Breitkreiz) ist, wie so viele andere aus dem Osten – in ihrem Fall aus der Ukraine –, nach Deutschland gekommen, um da ein besseres Leben zu finden. Dafür putzt sie für vier Euro die Stunde in einem Dortmunder Hotel und träumt dabei vom eigenen Friseursalon. Nachdem sie die Stelle als Reinigungskraft verliert, ist sie aus ihrer finanziellen Not heraus und in ihrer Verbissenheit, den Traum vom eigenen Geschäft zu realisieren, dazu bereit, sich in noch viel höherem Masse ausbeuten zu lassen: Ihren Körper, ihre Sprachkenntnisse, ihre Freundschaften, sogar ihre Beziehungen kommerzialisiert sie.

PRODUKTION: Pandora Film Produktion (Köln), Hugofilm Productions GmbH (Zürich), Little Shark Entertainment (Köln), WDR (Köln), ARTE G.E.I.E. (Strasbourg), Schweizer Radio und Fernsehen (Zürich), SRG SSR (Bern) 2016. BUCH: Michael Koch. REGIE: Michael Koch. KAMERA: Bernhard Keller. TON: Maurizius Staerkle Drux, Tobias Koch. SCHNITT: Florian Riegel. DARSTELLER: Margarita Breitkreiz, Georg Friedrich, Sahin Eryilmaz. VERTRIEB: Frenetic Films (Zürich). WELTVERLEIH: Luxbox (Paris).
DCP, Farbe, 100 Minuten, Deutsch, Russisch (deutsche, englische und französische Untertitel).

Der beobachtende Blick der Kamera, der Marija unermüdlich folgt, auch wenn sie sich ihm scheinbar entziehen will, ist eine der Stärken von Michael Kochs erstem Langspielfilm. Gemeinsam mit der Autorin Juliane Grossheim hat Koch das Drehbuch nach intensiven Recherchen im Immigrantenmilieu im Norden Deutschlands geschrieben. Dieser quasi-dokumentarische Ansatz wird visuell gekonnt in Szene gesetzt: Marijas Entschlossenheit wird sowohl in Margarita Breitkreiz' verbissener Mimik wie auch in den langen Einstellungen, in denen die Kamera starr auf ebendieses Mienenspiel gerichtet ist, zum Ausdruck gebracht.

Die Zeiten, in denen man den Namen Michael Koch mit seiner Schauspielrolle in *Achtung, fertig, Charlie!* (Mike Eschmann, CH 2003) in Verbindung gebracht hat, sind definitiv vorbei. Während seiner Ausbildung an der Kunsthochschule für Medien in Köln hat der Schweizer unter anderem die vielfach preisgekrönten Kurzfilme *Wir sind dir treu* (2005), *Beckenrand* (2006) und *Polar* (2008) gedreht, nun legt er mit *Marija* ein Langfilmdebüt vor, das inhaltlich prägnant und formal durchdacht ist. Wie Koch selbst sagt, gehört er zu einer Generation junger Schweizer Filmemacher – dazu gehören auch Nicolas Steiner, Tobias Nölle, Basil da Cunha oder Andy Herzog und Matthias Günter (*Wintergast*, CH 2015) –, die keine Angst vor schwierigen Themen und formaler Strenge haben. Das gefällt vielleicht nicht jedem oder jeder, hat aber eine Konsequenz, die beeindruckt und – im Falle des Kreislaufs von Ausbeuten und Ausgebeutetwerden, den *Marija* zum Thema hat – durchaus auch inszenatorisch Sinn macht.

Ganz am Ende läuft Marija mit entschlossenem Schritt auf die Kamera zu. Die Klammer wird geschlossen: Ihr Ziel hat sie erreicht, dafür aber einen teuren Preis bezahlt.
LAURA WALDE

URSULA MEIER
KACEY MOTTET KLEIN, NAISSANCE D'UN ACTEUR

Zuerst läuft der Junge im Kreis und flucht leise. Er hört sich die Anweisungen einer weiblichen Stimme an. Dann darf er einen letzten Blick in die Kamera werfen. Diese Gelegenheit muss der Junge nutzen. Danach ist Schluss mit dem direkten Augenkontakt zum verlockenden Gerät. Gerade einmal acht Jahre alt ist Kacey Mottet Klein, als er von Regisseurin Ursula Meier diese Einführung in die Welt des Kinos erhält. Die Erfahrungen, die sie gemeinsam während zweier Produktionen gesammelt haben, teilen sie in *Kacey Mottet Klein, naissance d'un acteur*. Eine «kleine Lektion des Kinos», wie Meier das Werk in einem Untertitel bezeichnet.

Kinder als Schauspieler üben eine seltsame Faszination aus. Es stellt sich schnell die Frage, ob sie überhaupt die Bezeichnung ‹Schauspieler› verdienen. Vielmehr besteht der Verdacht, dass sie vor der Kamera einfach nur sich selbst darstellen. Oft mag das stimmen. Selbst im Fall von Kacey Mottet Klein. Doch Filmemacherin Ursula Meier zeigt in ihrem kurzen Dokumentarfilm auch, dass sie tatsächlich ein sich selbst aufopferndes Talent entdeckt hat. Der in Lausanne geborene Junge verkörperte in ihren beiden Filmen *Home* (CH 2008) und *L'enfant d'en haut* (CH 2012) die Hauptfigur. Im Wechsel zwischen Aufnahmen von Proben, zurückblickenden Überlegungen von Mottet Klein sowie Ausschnitten aus den beiden Spielfilmen zeigt Meier die Entwicklung des Darstellers, der das Spiel vor der Kamera zunächst noch als solches wahrnimmt und sich nicht wirklich um die Figur kümmert. Er erklärt, dass er tatsächlich einfach sich selbst gespielt hat. Er, ein wenig anders. Wenn er ängstlich wirken sollte, bat er darum, dass man ihm Angst mache. Unterdessen schlüpft er in seine Rollen, nimmt sie als Personen wahr, die man verteidigt, die man liebt. Wenn er eine Emotion hervorrufen muss, erinnert er sich an eine passende Situation oder stellt sie sich vor. Er selber existiert nicht mehr. Der echte Kacey ist verschwunden.

Meier und Mottet Klein entwerfen das eindringliche Bild eines mit seinen Rollen verschmelzenden Schauspielers. Das Porträt über die Eigenschaften des Schauspielers besticht durch die Kombination von Probeaufnahmen und Filmausschnitten mit den Reflexionen von Mottet Klein. In einem sich steigernden Rhythmus erzeugen sie eine mitreissende Sogwirkung, bis sich Mottet Klein fast schon in seinen Gedanken verliert und damit die Vielschichtigkeit seiner Arbeit andeutet. Die Annäherung an die Kunst des Schauspielers lässt zudem die Leistung erkennen, die für die Erschaffung einer glaubwürdigen Figur notwendig ist. Durch die Aufgabe der eigenen Person lässt sich fast schon eine psychische Störung vermuten. Zum Schluss bringt Mottet Klein das Ende der Dreharbeiten und den damit verbundenen Abschied von der Filmrolle zur Sprache. Es fühle sich an, als ob sie getötet werde. Ein Sprung aus 2000 Metern und man ist zurück in der Realität – erleichtert, nicht verrückt geworden zu sein.
THOMAS HUNZIKER

PRODUKTION: Milos-Films SA (Neuenburg), La Lanterne Magique (Neuenburg), RTS Radio Télévision Suisse (Genf) 2015. BUCH: Antoine Jaccoud, Ursula Meier. REGIE: Ursula Meier. KAMERA: Agnès Godard, Ursula Meier, Jeanne Rektorik. MUSIK: John Parish, Catherine Graindorge. TON: Ursula Meier, Dimitri Haulet. SCHNITT: Julie Brenta. VERTRIEB: Milos-Films SA (Neuenburg). WELTRECHTE: Milos-Films SA (Neuenburg).
DCP, Farbe, 14 Minuten, Französisch.

FRÉDÉRIC MERMOUD
MOKA

Er wirkt ein wenig wie aus der Zeit gefallen, der titelgebende mokkabraune Mercedes, der am Ursprung dieses intensiven psychologischen Dramas steht. Für Diane (Emmanuelle Devos) aber ist es der entscheidende Strohhalm, an den sie sich klammert, um endlich Genugtuung für den tragischen Tod ihres Sohnes zu erhalten. In Evian trifft sie auf Marlène (Nathalie Baye), die Inhaberin eines Schönheitssalon. Alle Spuren weisen darauf hin, dass Marlène die Person ist, die den tödlichen Autounfall verursacht und daraufhin Fahrerflucht begangen hat. Immer tiefer dringt Diane in Marlènes Leben und das Leben ihrer Familie ein, als sie versucht, das Geheimnis hinter der Tat aufzudecken. Doch wie weit wird sie gehen müssen, um endlich über den Verlust hinwegzukommen?

PRODUKTION: Diligence Films (Paris), Bande à part Films (Lausanne), Tabo Tabo Films (Paris), Sampek Productions (Paris), RTS Radio Télévision Suisse (Genf) 2016. BUCH: Tatiana de Rosnay, Frédéric Mermoud, Antonin Martin-Hilbert, Jean-Stéphane Bron. REGIE: Frédéric Mermoud. KAMERA: Irina Lubtchansky. SCHNITT: Sarah Anderson. TON: Michel Casang. MUSIK: Christian Garcia-Gaucher. DARSTELLERINNEN: Emmanuelle Devos, Nathalie Baye. VERTRIEB: Frenetic Films (Zürich). WELTRECHTE: Pyramide International (Paris).
DCP, Farbe, 92 Minuten, Französisch (deutsche und englische Untertitel).

Emmanuelle Devos ist der Dreh- und Angelpunkt der Geschichte. Mit ihrer Präsenz beherrscht sie den Film in jeder Sekunde – eine obsessive Frauenfigur, wie man sie aus den Filmen von Hitchcock kennt. Und ähnlich wie in dessen Kriminalfilmen wird auch hier der Zuschauer dazu verleitet, sich mit ihrer krankhaften Besessenheit zu identifizieren, um aus ihrer Perspektive ein Puzzle aus Schuld und Vergeltung zusammenzusetzen. Die erfahrene französische Kinodarstellerin Nathalie Baye bildet dabei Devos' ebenbürtigen Gegenpart. Ihre erste Begegnung im Schönheitssalon ist schauspielerisch ein Höhepunkt: ein Moment, von einer derart beissenden Spannung, dass es einem schier kalt den Rücken herunterläuft.

Frédéric Mermoud hat bereits in seinem Debüt *Complices* (FR/CH 2009) bewiesen, dass er ein guter Erzähler mit Affinität zum Genrefilm ist und das Wechselspiel zwischen spannungsgeladener Kriminalgeschichte und aufwühlendem Drama beherrscht. Mit *Moka* legt er einen handwerklich reifen Folgefilm vor, der den internationalen Vergleich nicht zu scheuen braucht. Mermoud hat die Handlung der gleichnamigen Romanvorlage von Tatiana de Rosnay an den Genfersee verlegt. Mit den Bildern, die er dort findet, kreiert er eine stimmige Atmosphäre und spiegelt auf subtile Weise die innere Verlorenheit der Protagonistin.

Doch so stimmungsvoll die Inszenierung auch ist, die Handlung selbst verläuft letztlich in bekannten Bahnen und die Spannung, die Mermoud zu Beginn so meisterhaft aufbaut, zieht sich nicht durch den ganzen Film. Denn obwohl die Geschichte ganz im Hier und Jetzt verortet ist, wirkt sie ähnlich wie der mokkabraune Wagen zwischendurch ein wenig aus der Zeit gefallen. Unterstrichen wird dieses Gefühl noch durch den klassischen Score, der mit so bekannten Melodien wie der *Mondscheinsonate* von Beethoven aufwartet. Dass einem *Moka* letztlich trotzdem nachhaltig in Erinnerung bleibt, liegt vor allem an seinen beiden herausragenden Hauptdarstellerinnen.
STEFAN STAUB

SUSANNE REGINA MEURES
RAVING IRAN

Im Film *Taxi Teheran* kutschiert Jafar Panahi eine Reihe von Fahrgästen durch die iranische Hauptstadt. Mit einer Kamera, die am Armaturenbrett befestigt ist, hält er die vielfältigen Begegnungen mit seinen Fahrgästen fest. Sein Taxi wird so zu einem halbprivaten Freiraum und das Filmen zu einem Akt des subversiven Widerstandes gegen die Beschränkungen des Regimes. *Raving Iran* beginnt mit einer ganzen ähnlichen Szene: Während einer nächtlichen Fahrt durch die Strassen Teherans geraten die beiden Protagonisten Arash und Anoosh in eine Polizeikontrolle. Mit einer versteckten Kamera zeichnen sie die Situation heimlich auf. Der Beamte findet nichts Verdächtiges und sie freuen sich geradezu diebisch über ihren Streich, während am Fenster ihres Wagens wie Mahnmale für die Macht der staatlichen Kontrolle die überdimensionierten Köpfe der politisch-geistlichen Ikonen des iranischen Staates vorbeiziehen.

In einem Land, in dem elektronische Musik nur im Untergrund und Rave-Partys auch mitten in der Wüste nur unter strengsten Vorsichtsmassnahmen stattfinden können, ist der Weg in die Illegalität für die beiden Techno-DJs Arash und Anoosh fast unausweichlich. Denn trotz einer gewissen aussenpolitischen Öffnung unter Präsident Rohani ist die staatliche Zensur noch immer allgegenwärtig. Erst dank einer Einladung an die Street Parade in Zürich tut sich ihnen ein möglicher Ausweg auf. Doch führt sie dies gleich wieder in ein neues Dilemma: Für eine unsichere Zukunft in Europa müssten sie auch Familie und Freunde hinter sich lassen.

Der dicht erzählte Dokumentarfilm von Susanne Regina Meures orientiert sich dramaturgisch am Spielfilm. Auf Interviews verzichtet die Regisseurin; der Kontext wird mit Zwischentiteln geliefert. Immer wieder greift sie auf inszenierte Situationen mit versteckter Kamera zurück, um die hinter dem Schleier der Zensur verborgene Welt sichtbar zu machen. Die oft rohe Handyvideo-Ästhetik ist dabei aber nie Selbstzweck, sondern steht immer im Dienste der Handlung. Und auch die Musik setzt die Regisseurin ganz gezielt ein, um kleine Fluchten aus dem System zu markieren, während sie in den Alltagszenen auf Musik verzichtet. Immer wieder schauen wir den beiden DJs in stillen Momenten beim Bangen und Hoffen zu, was den Kontrast zu den halbnackten, tanzenden Körpern an der Street Parade am Ende noch einmal verstärkt.

Meures ist mit ihrem Abschlussfilm an der ZHdK ein beachtlich reifes Regiedebüt gelungen, das bei seiner Premiere in Nyon zu Recht ausgezeichnet wurde. Mit ihrer Anlehnung an traditionelle Themen des kritischen iranischen Kinos in Kombination mit einer westlichen Perspektive auf eine weitgehend unbekannte Partyszene gelingt es der Regisseurin vortrefflich, eine Brücke zwischen zwei scheinbar gegensätzlichen Kulturen zu schlagen.
STEFAN STAUB

PRODUKTION: Christian Frei, Christian Frei Filmproduktion GmbH (Zürich), Anita Wasser, ZHdK (Zürich) 2016. BUCH: Susanne Regina Meures. REGIE: Susanne Regina Meures. KAMERA: Gabriel Lobos, Susanne Regina Meures. MUSIK: Blade & Beard, Ghazal Shakeri, Roland Widmer, Stefan Willenegger. TON: Farshad Shokuhfar. SCHNITT: Rebecca Trösch. VERTRIEB: Frenetic Films (Zürich). WELTRECHTE: Rise and Shine Cinema (Berlin). DCP, Farbe, 84 Minuten, Persisch, Englisch, Schweizerdeutsch.

PIERRE MORATH
FREE TO RUN

Heutzutage kann man sich kaum mehr vorstellen, dass der Langstreckenlauf in der freien Natur noch vor fünfzig Jahren in der öffentlichen Wahrnehmung als eine Tätigkeit galt, die lediglich einer Handvoll masochistischer Spinner vorbehalten war. Von Ärzten als gesundheitsschädigend gebrandmarkt, war den Frauen die wettkampfmässige Ausübung des Laufsports sogar vollständig untersagt.

Der Regisseur Pierre Morath wählt diese bemerkenswerte Ausgangslage, um in seinem Dokumentarfilm eine historisch sorgfältig aufbereitete Entwicklungsgeschichte des Laufsports zu erzählen. Er deutet dabei das Laufen als eine Art Befreiungsbewegung, die parallel zu den gesellschaftspolitischen Emanzipationsbewegungen der Sechzigerjahre verläuft und daher gewissermassen zu einem Akt der Selbstbehauptung des Individuums gegen die strengen moralischen Normen der Gesellschaft wird. Als roter Faden funktioniert hierbei die Geschichte des New-York-Marathons, der unter dem Einfluss des findigen Promoters Fred Lebow von einem Liebhaberanlass zum teilnehmerstärksten Langstreckenlauf der Welt wurde. Besonders bewegend ist die Erzählung aber immer dann, wenn es dem Filmemacher gelingt, gesellschaftliche Entwicklungen mit persönlichen Schicksalen zu verknüpfen. So wie jenem von Kathrine Switzer, die 1967 durch ihre Teilnahme am Boston-Marathon zu einer Wegbereiterin für die Gleichberechtigung der Frauen im Laufsport wurde; oder jenem des Schweizer Laufpioniers Noel Tamini, der mit seiner Zeitschrift S*piridon* im Kampf gegen die Sportverbände das Laufen für alle propagierte.

Morath, seines Zeichens selbst ein leidenschaftlicher Langstreckenläufer, sorgt mit einer rasanten Montage von historischem Bildmaterial und knackigen Statements von Zeitzeugen sowie einem rhythmisch-dynamischen Soundtrack dafür, dass sich seine Faszination für den Laufsport auch auf den Zuschauer überträgt. Dies gelingt ihm im Verlauf des Films jedoch nicht immer gleich gut: Als er im Mittelteil versucht, das globale Ausmass seiner Geschichte zu illustrieren, läuft die Erzählung mehrfach Gefahr, sich in historischen Details zu verlieren. Mit seinen nostalgisch anmutenden Aufnahmen von einsamen Läufern im sonnendurchfluteten Herbstwald bewegt sich *Free to Run* zudem manchmal nahe an der Ästhetik eines Werbefilms. Insgesamt überwiegt aber der positive Eindruck, den die individuellen Schicksale dieser sportlichen Emanzipationsbewegung hinterlassen. Und wenn Morath zuletzt am Beispiel des New-York-Marathons aufzeigt, dass die Entwicklung des Laufsports zum Massenphänomen eben doch auch seine Schattenseiten haben kann, gelingt ihm damit ein Schlusspunkt, der über den Film hinaus zum Weiterdenken anregt.
STEFAN STAUB

PRODUKTION: Jean-Marc Fröhle, PointProd SA (Genf), Fabrice Estève, YUZU Productions (Montreuil), Marie Besson, Eklektik Productions (Brüssel) 2016. BUCH: Pierre Morath. REGIE: Pierre Morath. KAMERA: Thomas Queille. MUSIK: Kevin Queille, Polar. TON: Nicolas Samarine. SCHNITT: Thomas Queille. VERTRIEB: Outside the Box Sarl (Renens). WELTRECHTE: Jour2Fête (Paris).
DCP, Farbe, 100 Minuten, Französisch, Englisch (deutsche Untertitel).

JÜRG NEUENSCHWANDER
DAS CHINESISCHE REZEPT: MUTIG UND KLUG

«Bist du gut, wirst du kopiert. Wer nicht kopiert wird, taugt nichts», sagt eine Figur in Jürg Neuenschwanders Dokumentarfilm. Kopiert werden ist in China nicht etwa ein Affront, sondern ein Kompliment; Verbesserungen am kopierten Produkt sind ein Ansporn zur Weiterentwicklung und ein gesamtgesellschaftlicher Fortschritt, der schliesslich allen dient.

The Chinese Recipe porträtiert drei Unternehmen aus Festlandchina, die durchs Kopieren geschäftlichen Erfolg erzielt haben. Der Unternehmer Zhou baut Stereoanlagen – «besser als das Original». Seine Baupläne findet er im Internet, die High-End-Komponenten secondhand in einer südchinesischen Stadt, die sich ganz dem Handel mit Elektroschrott verschrieben hat, und seine Kunden via Webshop. In einem zugigen, verstaubten Lagerraum verkauft er seine Anlagen zu einem Zehntel des Preises der teuren Originale.

Die Schweizer Firma Bühler fusioniert mit ihren chinesischen Kopierern. Diese waren zuvor Angestellte und haben kurzerhand Know-how und Baupläne ihrer Herkunftsfirma verwendet, um sich selbstständig zu machen. Innert kurzer Zeit übertrafen die Maschinen, die sie herstellen, das Original. Der CEO von Bühler erzählt, wie er beim Treffen mit den chinesischen Firmenbossen Vertrauen fasste und auf Zusammenarbeit setzte, statt um Patente zu prozessieren: eine Win-Win-Situation für alle Beteiligten.

Das junge chinesische Start-up Hex kopiert Drohnen. Die Mitarbeiter hacken im Internet Baupläne und entwickeln eine App, um ihre Drohnen mittels Smartphone steuerbar zu machen. Ihr Interesse ist nicht nur geschäftlicher Natur: Es geht ihnen auch um die Demokratisierung des Wissens. Ihre Software soll als Open Source allen gratis zur Verfügung stehen; damit wird das Machtmonopol, Drohnen zu konstruieren, Regierungen und Waffenfirmen entzogen, und die Arbeit von Hex erhält sogar einen revolutionären Anstrich.

Der ruhige und zurückhaltende Filmstil legt den Fokus ganz auf die Porträtierten, die in klassischen Interviewsequenzen von sich erzählen und die wir immer wieder bei der Arbeit beobachten können. «Mutig und klug», lautet der Titelzusatz des Films, womit denn auch gleich klar wäre, wie der Filmemacher seine Figuren sieht. Aus Schweizer Sicht mag erstaunen, dass das Kopieren in China viel grösseren rechtlichen Spielraum hat als in Europa. Nicht das Verteidigen geistigen Eigentums und die Konkurrenz stehen im Vordergrund, sondern die Zusammenarbeit und Gemeinschaftlichkeit des technologischen und wirtschaftlichen Fortschritts, der Stärke schafft.
NATALIE BÖHLER

PRODUKTION: Container TV (Bern), Schweizer Radio und Fernsehen (Zürich) 2016. BUCH: Jürg Neuenschwander. REGIE: Jürg Neuenschwander. MUSIK: Mario Marchisella. TON: Balthasar Jucker. KAMERA: Philippe Cordey, Junjie Lin. SCHNITT: Regina Bärtschi. VERTRIEB: Filmcoopi AG (Zürich). WELTRECHTE: Frame Film (Bern).
DCP, Farbe, 95 Minuten, Mandarin, Englisch, Schweizerdeutsch (deutsche, englische, französische, und Mandarin Untertitel).

TOBIAS NÖLLE
ALOYS

Anders als seine zahlreichen Vorgänger in der Figur des postmodernen Grossstadt-Privatdetektivs hat Aloys Adorn (Georg Friedrich) gar nie so etwas wie eine eigene Identität entwickelt, die ihm abhandenkommen könnte. Stets hat er im Schatten seines Vater gestanden, nach dessen Tod die Handlung von Tobias Nölles erstem Langspielfilm einsetzt, und kann sich nicht einmal dazu durchringen, sich in der ersten Person Singular wahrzunehmen. Auch nach dem Tod des Vaters bleibt er im unpersönlichen «Wir» gefangen. Seine Abschiedsfloskel am Telefon: «Man dankt.» Den direktesten Bezug zur Realität – im Film stets grau und verregnet inszeniert – bildet sein Tausende von Stunden umfassendes Videomaterial, das er sich immer und immer wieder alleine zu Hause anschaut.

PRODUKTION: Hugofilm Productions GmbH (Zürich), Petit Film (Paris), SRF (Zürich), ARTE G.E.I.E. (Strasbourg) 2016. BUCH: Tobias Nölle. REGIE: Tobias Nölle. KAMERA: Simon Guy Fässler. MUSIK: Tom Huber, Beat Jegen. TON: Maurizius Staerkle Drux, Peter Bräker. SCHNITT: Tobias Nölle, Myriam Flury. DARSTELLER: Georg Friedrich, Tilde von Overbeck. VERTRIEB: Outside the Box (Renens). WELTRECHTE: New Europe Film Sales (Warschau).
DCP, Farbe, 91 Minuten, Deutsch, Schweizerdeutsch (deutsche, englische und französische Untertitel).

Plötzlich, nach durchtrunkener Nacht und der mysteriösen Entwendung solchen Videomaterials, steht das Angebot im Raum, der tristen und einsamen Realität durch «Telefonwandern» zu entfliehen. Eine hypnotische Stimme, die seiner vielleicht noch verrückteren Nachbarin Vera (Tilde von Overbeck) gehört, leitet den erst widerwilligen Aloys dazu an, ihr in eine konstruierte Fantasiewelt zu folgen. Immer mehr entgleitet Aloys das Gespür für Zeit und Raum. Fasziniert folgt er der betörenden Stimme in jene Art Zwischenwelt, in der die aufgebauten Mauern ums Ich langsam abgebaut werden, plötzlich gar Partys mit den Nachbarn und dem Chinesen vom Imbiss möglich sind. Die Inszenierung, stets eng an Aloys' Wahrnehmung gekoppelt, macht ihrerseits keinen Unterschied zwischen Realität und Traum und versucht, den Zuschauer mit in seinen Strudel hinabzuziehen – etwas, das ihr streckenweise auch ziemlich gut gelingt.

Nölle zeichnet mit seinem Erstling insbesondere ein atmosphärisch dichtes, psychologisches Porträt eines beziehungsweise zweier Aussenseiter, die es nie geschafft haben, sich in so etwas wie ein soziales Leben einzuklinken, und er findet schöne und eindringliche Bilder für diese entfremdete Wahrnehmung. *Aloys* ist formal eigenwillig, wobei zeitweise die symbolische Ebene in ihrer Überdeutlichkeit mit der formalen Originalität nicht ganz mithalten kann. Auch wirkt der wie immer grossartige Georg Friedrich mit seinem breiten Wiener Akzent in Zürich vielleicht noch etwas deplatzierter, als es der Plot ohnehin schon hergibt. Trotzdem ist *Aloys* ein sehr gelungenes Regiedebüt, das mit dem realitätsentfremdeten Privatdetektiv den Schweizer Film um eine Figur bereichert, die davor eher dem amerikanischen Kino und vor allem der Literatur vorbehalten war. Man dankt.
DOMINIC SCHMID

NATALIE PFISTER
FAMILIENBRUCHSTÜCK

Den Kern von *Familienbruchstück* bildet eine sehr private Geschichte: Die Familie Hoffmann – Mutter, Vater, Sohn und Tochter – fiel im Jahr 2007 auseinander; der Vater zog aus, Sohn und Tochter blieben bei der Mutter. Vorangegangen war eine neue Liebe des Vaters, lange Auseinandersetzungen zwischen dem Paar, eine Ehetherapie und schliesslich der Entschluss der Eltern zur Trennung. Man könnte die Geschichte vom ausserehelichen Verhältnis bis zur Scheidung, von der Bezogenheit der Eltern auf sich selbst bis hin zur Reaktion der Kinder fast schon prototypisch nennen. Aber natürlich ist auch jede Geschichte einzigartig, durch die Umstände ebenso wie durch die Personen, die sie erleben.

Ungewöhnlich ist die Bereitschaft der Familie, in diesen langen filmischen Prozess einzusteigen. In einem ersten Schritt haben alle vier der Regisseurin in Einzelgesprächen ihre Erinnerungen an die Geschehnisse, ihre Gefühle und ihre Einschätzungen erzählt. Die Trennung liegt da schon einige Jahre zurück, man merkt, dass bereits eine Phase der Reflexion eingesetzt hat. Diese Gespräche zeigt *Familienbruchstück* jedoch nicht eins zu eins, denn die Regisseurin wollte in ihrem Abschlussfilm der Zürcher Hochschule der Künste nicht einfach Rückblick auf ein persönliches Drama zeigen. Stattdessen ging sie von den ersten Tonaufnahmen bis zu ihrem Film einen weiten Weg: Sie inszenierte die Erzählungen mit vier Schauspielern und spielte das Resultat anschliessend der Familie vor. Diesmal war die Kamera dabei, und so werden wir als Zuschauer Zeugen von deren unmittelbarer Reaktion auf das, was sie sehen und hören.

Dank dieser zusätzlichen Reflexionsebene gelingt es Natalie Pfister, die Geschichte aus ihrem privaten Rahmen zu heben. Ursprünglich habe sie interessiert, wie unterschiedlich verschiedene Menschen die gleiche Situation wahrnehmen, sagt die Regisseurin. Es gibt Momente, in denen dies durchschimmert: Was der eine meint, schon hundertmal gesagt zu haben, hört die andere zum ersten Mal. Im grossen Ganzen jedoch sind die Unterschiede in der Wahrnehmung beziehungsweise Erinnerung kleiner als erwartet. So ist Familienbruchstück dank der klugen Versuchsanordnung ein eindrücklicher Film über Menschen geworden, die darum kämpfen, sich Klarheit über ihre Gefühle zu verschaffen.
SENTA VAN DE WEETERING

PRODUKTION: ZHdK Zürcher Hochschule der Künste (Zürich) 2015. BUCH: Natalie Pfister. REGIE: Natalie Pfister. KAMERA: Simon Bitterli. TON: Markus Egloff. SCHNITT: Annette Brütsch. DARSTELLER: Annelore Sarbach, Adrian Furrer, Adrian Fähndrich, Nadja Rui. WELTRECHTE: Natalie Pfister (Zürich).
DCP, Farbe, 60 Minuten, Schweizerdeutsch (deutsche und englische Untertitel).

LÉA POOL
LA PASSION D'AUGUSTINE

Das Ende der Sechzigerjahre war in der westlichen Welt von gesellschaftlichen Umbrüchen geprägt. In der kollektiven Erinnerung strahlen sie in den leuchtenden Farben und im anarchischen Chaos von Flower-Power. In den streng komponierten Bildern von Léa Pool und ihrem Kameramann Daniel Jobin hingegen dominieren Weiss, Schwarz und Grau. Es sind die Farben, in denen sich die Nonnen und Schülerinnen einer Klosterschule für angehende Pianistinnen kleiden. Dennoch ist es ein warmer, möglicherweise sogar verklärender Blick, den Léa Pool zurückwirft. Die Klosterschule, die sie in *La passion d'Augustine* porträtiert, ist in erster Linie ein Ort der Leidenschaft für die Musik, welche Schülerinnen und Lehrerinnen verbindet. Die Ausbildungsstätte ist durch das veränderte gesellschaftliche und kirchliche Umfeld jedoch gefährdet: Privatschulen einerseits, die Kirche andererseits verlieren an Boden. Die Umbrüche bringen das Lebenswerk von Oberin Augustine trotz reicher Mäzenin und positiver Medienaufmerksamkeit langsam, aber sicher ins Wanken.

Schwester Augustine steht im Zentrum des Klosters und der Handlung, doch Pool erzählt von ihren Anläufen zur Rettung der klösterlichen Musikschule fast beiläufig. Genauso viel Gewicht gibt sie den jungen und älteren Frauen, die sie umgeben: Da ist Augustines hochbegabte, aber aufsässige Nichte, die sich mit einer Mitschülerin anfreundet und ihre ersten Gehversuche im Bereich der Sexualität unternimmt. Da ist aber auch die strenge Französischlehrerin, die nach einer trostlosen Jugend im Kloster einen Ort gefunden hat, an dem sie sich endlich frei fühlt. Entsprechend sieht sie sich und ihren inneren Frieden durch jede Neuerung bedroht. Vor allem aber sind da sämtliche Schülerinnen und ihre Leidenschaft für die Musik. Dargestellt werden sie nicht von Schauspielerinnen, sondern von angehenden Musikerinnen; das Klavier, das man hört, wird von ihnen selbst gespielt.

Dieser vielfädige Plot ist geeignet, die Zuschauer auf Distanz zu halten, genauso wie die Nonnenkostüme, deren Hauben das Gesicht eng umschliessen und den Schauspielerinnen wenig Spielraum lassen. Léa Pool setzt denn auch weniger auf die Figuren selbst als vielmehr auf die Musik, um emotionale Tiefe entstehen zu lassen. Lange lässt sie die Kamera auf den Gesichtern der spielenden oder der zuhörenden Nonnen und Schülerinnen verweilen und schafft auf diese Weise einen Film mit einer unkonventionellen, aber umso eindrücklicheren Emotionalität.
SENTA VAN DE WEETERING

PRODUKTION: Lyla Films (Montréal) 2015. BUCH: Marie Vien, Léa Pool. REGIE: Léa Pool. KAMERA: Daniel Jobin. MUSIK: François Dompierre. SCHNITT: Michel Arcand. DARSTELLERINNEN: Valérie Blais, Céline Bonnier, Anne-Élisabeth Bossé, Danielle Fichaud, Maude Guérin. VERTRIEB: Filmcoopi Zürich AG (Zürich).
DCP, Farbe, 103 Minuten, Französisch.

ERICH SCHMID
STAATENLOS — KLAUS RÓZSA, FOTOGRAF

1956 flüchtet der zweijährige, spätere ungarische Fotograf und Politaktivist Klaus Rózsa mit seiner Familie vor dem Einmarsch der sowjetischen Armee in die Schweiz. Als Sohn eines KZ-Überlebenden ist Rózsa schon früh für gesellschaftliche Ungerechtigkeiten sensibilisiert und hält sie mit seiner Kamera fest. Als Dokumentarist der Zürcher Jugendunruhen, der auch Polizeiübergriffe ungeschminkt wiedergibt, wird er schon bald zur Zielscheibe des Staatsschutzes, der ihn fichiert und misshandelt. Drei Einbürgerungsanträge werden aus politischen Gründen abgelehnt, weshalb Rózsa über Jahrzehnte staatenlos in Zürich lebt. 2008 emigriert er zurück nach Ungarn.

Schmid erzählt in seinem neusten Dokumentarfilm mittels der Begehung von Schauplätzen, Archivaufnahmen, Interviews mit Freunden und Zeitgenossen, Rózsas Fotografien und Nachstellungen die bewegte Lebensgeschichte von Rózsa und seiner Familie, wobei dieser selber als Erzähler auftritt. Schon in der Primarschule in Zürich muss er als ungarischer Jude antisemitische Schikanen durch Mitschüler und eine Lehrperson über sich ergehen lassen. Im Internat für ungarische Flüchtlingskinder wird er zudem brutal gezüchtigt. Nach dem frühen Tod seiner Mutter zieht er als 16-Jähriger in das damalige Autonome Jugendzentrum (AJZ) in Zürich und wird politisiert. Anders als damalige Dokumentationen wie *Krawall* (CH 1970) oder *Züri Brännt* (CH 1981), welche mit politischer Agitation operierten, legt Schmid nun den Fokus auf die massive behördliche Gewalt, die Rózsa als Fotograf von polizeilichen Übergriffen besonders zu spüren bekommt. Als er 1982 den Abbruch des AJZ dokumentiert, wird er von Polizisten verfolgt und in den Kopf getreten. In einem der präsentierten Polizei-Schulungsfilme, welche die damalige behördliche Sicht wiedergeben, wird das Fotografieren von Polizeieinsätzen als bewusste Verwirrungs- und Störtaktik der Beamten identifiziert. Vor Gericht werden dann auch fast alle Klagen Rózsas mit der Begründung der Behinderung von Polizeiarbeit abgelehnt.

Die Perspektive der bürgerlichen und polizeilichen Gegenseite kommt im Film fast nicht vor. Dies erklärt Schmid etwa damit, dass die damaligen Polizeivorsteher Interviewanfragen abgelehnt hätten. Der ehemalige Zürcher Stadtpräsident Josef Estermann, der bei der Ablehnung von Rózsas drittem Einbürgerungsgesuches 1991 federführend war, lässt ein bereits aufgenommenes Interview gar gerichtlich zensurieren.

Schmid, selber ein langjähriger Freund von Rózsa, gelingt das sehr persönliche Porträt eines engagierten Fotografen und Politaktivisten, dessen Aufzeigen von staatlichen, politisch motivierten Repressalien und Einschränkungen der Medienfreiheit nachdenklich stimmt.
SIMON MEIER

PRODUKTION: Ariadnefilm GmbH (Zumikon), Schweizer Radio und Fernsehen (Zürich), Erich Schmid, 2016.
BUCH: Erich Schmid. REGIE: Erich Schmid. KAMERA: Ueli Nüesch. TON: Dieter Meyer, Ruth Schläpfer, Marcel Vaid, Florian Eidenbenz. SCHNITT: Antoine Boissonnas, Ruth Schläpfer. MUSIK: André Bellmont. VERTRIEB: Praesens Film AG (Zürich). WELTRECHTE: Ariadnefilm GmbH (Zürich).
DCP, Farbe, 96 Minuten, Schweizerdeutsch, Deutsch, Ungarisch.

DANIEL SCHWEIZER
DIRTY GOLD WAR

Mit den Bildern indigener Dorfbewohner, die mit Gesichtsbemalung und bewaffnet mit Pfeil und Bogen durch den brasilianischen Regenwald streifen, eröffnet Daniel Schweizer seinen Dokumentarfilm *Dirty Gold War*. Die Umwelt dieser Ureinwohner ist gefährdet, erklärt das Voice-over, denn ihr Boden birgt einen allzu wertvollen Schatz: Gold. Die nächsten Aufnahmen werden von Anzügen und sorgfältig gekämmten Frisuren dominiert und zeigen die hiesige «Baselworld». An der Schweizer Messe wird das Edelmetall aus dem Amazonas in Form von Schmuck und Uhren gehandelt. Die Trader finden begeisterte Abnehmer aus der ganzen Welt. «Baselworld: Stop Dirty Gold War» steht auf dem riesigen Banner geschrieben, das an der Hausfassade gegenüber der Messe ausgerollt wird: Denn dort, wo mit schmutzigem Gold gehandelt wird, sind protestierende Aktivisten nicht weit.

In diesen ersten vier Minuten skizziert *Dirty Gold War* den Handelspfad des Goldes vom entfernten Kontinent bis in die Schweiz – mit 2500 Tonnen pro Jahr ist sie die grösste Goldimporteurin der Welt. Diesen Wegen entlang wird die Geschichte von niedergewalzten und überfluteten Wäldern, verletzten Menschenrechten und dem schier aussichtslosen Kampf der NGOs gegen den korrupten Handel mit dem Edelmetall erzählt. Und weil der Endverbraucher nur selten hinterfragt, woher das gekaufte Gold stammt, kann der illegal und umweltschädlich abgebaute Rohstoff etwa aus Südamerika oder den Kriegsgebieten Kongos ohne grössere Probleme auf den inländischen Markt gelangen. Unbequeme Parallelen zur Schweizer Handhabung von Raubgold im Zweiten Weltkrieg werden in *Dirty Gold War* nicht nur implizit geweckt. Der uralte Konflikt zwischen der Welt, die vom Geld regiert wird, und einer anderen, die nach Einklang mit der Umwelt sucht, wird hier ins Bild gesetzt. Die Unvereinbarkeit dieser Ansichten pointiert Schweizer in seinem Film immer wieder: Einem Interview, in dem der Kazike der Yanomamis die Idee des Geld- und Goldhandels zur Absurdität erklärt, lässt er Aufnahmen einer belebten Londoner Einkaufsstrasse folgen. Der Niedergang der einen ist – hier spricht der Film eine deutliche Sprache – der Fetisch der anderen.

Dirty Gold War funktioniert als ein Fingerzeig und als Erinnerung daran, woher das «schmutzige Gold» stammt, das trügerisch glänzende Armgelenke und Dekolletés schmückt. Regisseur Daniel Schweizer hat sich diesem Thema bereits mehrmals gewidmet, etwa in *Dirty Paradise* und *Trading Paradise*, seinem jüngsten Werk. Mit beeindruckenden Aufnahmen aus dem Amazonasgebiet, aufwühlenden Archivaufnahmen, wilden Trommelklängen und einer Menge an Zahlen und Fakten gelingt es ihm auch hier aufzuzeigen, wie räuberisch und unangemessen der Eingriff in Natur und Lebenswelt ist.
SELINA HANGARTNER

PRODUKTION: Rita Productions (Genf) 2015. BUCH: Daniel Schweizer, Gilles Labarthe. REGIE: Daniel Schweizer. KAMERA: Patrick Tresch. MUSIK: Zimcea Ovidiu. TON: Xavier Lavorel, Souheil Al-Mellah. SCHNITT: Sebastian Sepulveda. VERTRIEB: Agora Films (Genf). WELTRECHTE: Rita Productions (Genf).
DCP, Farbe, 84 Minuten, Französisch, Englisch, Portugiesisch, Spanisch (französische und deutsche Untertitel).

WERNER ‹SWISS› SCHWEIZER
OFFSHORE — ELMER UND DAS BANKGEHEIMNIS

Stichworte wie ‹Steuerhinterziehung›, ‹Bankgeheimnis› und ‹Offshoring› sind spätestens seit den UBS-Skandalen in den USA und allerspätestens seit den ‹Panama-Papers› in aller Munde: Regisseur Werner ‹Swiss› Schweizer, der sich in seiner Karriere bereits so vielseitigen Themen wie dem Radfahrsport (*Höllentour*, 2004), Herztransplantationen (*Hidden Heart*, 2008) oder Frauenrechten (*Verliebte Feinde*, 2012) gewidmet hat, tritt mit seinem jüngsten Werk *Offshore* thematisch gesehen offene Türen ein. Der Dokumentarfilm erzählt die Geschichte des ehemaligen Bankiers Rudolf Elmer, der zunächst acht Jahre bei der Julius Bär im karibischen Exil arbeitete, um 2008 zum ‹Whistleblower› von internationalem Interesse und zum Kronzeugen gegen das Schweizer Bankgeheimnis zu werden. 2011 denunzierte Elmer in London den Steuerbetrug, der auf den karibischen Cayman Islands praktiziert wird, in grossem Stil: Der Zürcher reichte vor versammelten Medienvertretern und mit dramatischer Geste Daten an Wikileaks' Julian Assange weiter, gebrannt auf zwei CD-Scheiben. In *Offshore* kontrastiert Schweizer seinen eigenen Lebensweg als Teil der Zürcher Jugendbewegung der Achtziger mit der gleichzeitig florierenden Berufskarriere Elmers.

Offshore geht der Frage nach, was einen erfolgreichen Bankier wie Elmer – zunächst selbst Teil des Systems, selbst Teil des Problems – zum Enthüllenden macht. Im Endeffekt sind Elmers Taten folgenschwer: Von der hiesigen Justiz wird er nicht als Held gefeiert, ihm wird stattdessen wegen Drohung und Verletzung des Bankgeheimnisses der Prozess gemacht. Statt den Weg eines ‹Wolf of Wallstreet› zu wählen, lebt er nun im Vorstadthaus als Hausmann. Auch nach Interviews mit Elmer, der bereitwillig aus Kindheit und Arbeitsalltag, von seiner abgebrochenen Militärkarriere und einer Leidenschaft für Gesellschaftstänze erzählt, kann die eingangs gestellte Frage, wie jemand zum Whistleblower wird, nicht restlos beantwortet werden. Als «critical thinker» habe er «bei der Bär» aber seit jeher gegolten. Eine Kündigung, Beschattungen und Drohungen liessen das Fass wohl überlaufen.

Offshore holt weiter aus: Der Film rollt die Geschichte des helvetischen Finanzplatzes bis zum ersten Skandal in den Siebzigerjahren und den damaligen sozialdemokratischen Widerständen auf und untermalt sie mit illustren Archivbildern. Hier erzählt der Film besonders spannend, arbeitet er doch nicht mehr nur Privatbiografien auf, sondern öffnet seinen Blick auf die jüngere Landesgeschichte und die darin so entscheidende Rolle des Bankgeheimnisses. Dass auch Jean Ziegler, mittlerweile 82, als Koryphäe der Globalisierungskritik im Interview mit dem Regisseur nochmals aufbegehrt, ist eine Leistung von *Offshore*. Mit brandaktuellem Thema und wichtigen Fragen an das Phänomen Whistleblowing ist Werner Schweizers Film ohne Zweifel sehenswert.
SELINA HANGARTNER

PRODUKTION: Dschoint Ventschr Filmproduktion AG (Zürich), Schweizer Radio und Fernsehen (Zürich) 2016.
BUCH: Werner ‹Swiss› Schweizer. REGIE: Werner ‹Swiss› Schweizer. KAMERA: Carlotta Holy-Steinemann.
MUSIK: Christian Schlumpf, Martin Skalsky, Michael Duss.
TON: Dieter Lengacher, Martin Witz. SCHNITT: Kathrin Plüss. VERTRIEB: Xenix Filmdistribution GmbH (Zürich).
WELTRECHTE: Filmdelights (Wien).
DCP, Farbe, 101 Minuten, Deutsch (französische Untertitel).

ANDRÉ SEMENZA, FERNANDA LIPPI
SEA WITHOUT SHORE

Der Tanzfilm *Sea without Shore* handelt von Liebe und Verzweiflung, ausschliesslich und kompromisslos. Es geht um Gefühle, so radikal, dass daneben keine Handlung mehr Platz hat. Das Setting ist eine schwedische Landschaft im ausgehenden 19. Jahrhundert, das Geschehen rasch erzählt: Eine Frau hat eine andere geliebt und die Geliebte verloren. Der Verlust stürzt sie in eine dem Wahnsinn nahe Verzweiflung. Es tanzen Livia Rangel, die Choreografin Fernanda Lippi und die Kamera von Marcus Waterloo, die einen eigenen Willen zu besitzen scheint. Die pure Schönheit der Bilder und die Eleganz, mit der sie sich durch die Landschaft und um die Körper bewegt, machen den Film zu einem Ereignis.

Sea without Shore ist nicht das erste Projekt, welches das internationale Paar André Semanza – Schweizer mit italienischen und schwedischen Wurzeln – und die Brasilianerin Fernanda Lippi gemeinsam entwickelt hat. Die beiden haben die Tanztheater-Company Zikzira gegründet und bereits 2003 mit dem Tanzfilm *Ashes of God* auf sich aufmerksam gemacht. In ihrem neuen Film sind neben der Musik des Hafler Trios Gedichte und Gedichtfragmente über lesbische Liebe aus dem 17. und dem 19. Jahrhundert zu hören, ins Schwedische übertragen und mit den englischen Originaltexten untertitelt. Durch die Entscheidung für die schwedische Sprache erhalten die Untertitel grosses Gewicht, was in diesem Fall ein Nachteil ist, denn sie lenken vom Bild ab. Die Kostüme sind an das 19. Jahrhundert angelehnt. Lange Röcke und viel Spitzen, ehemals wertvoll, nun schmutzig, zerrissen und am Zerfallen, entheben das Geschehen jeder realistischen Ebene, was Sinn macht, denn alltagstauglich ist eine solche Liebe in ihrer Absolutheit nicht, weder in glücklichen Momenten noch in der Verzweiflung.

Sea without shore braucht die grosse Leinwand, damit er seine Wirkung entfalten kann, dass die Landschaft sich weit ausbreiten oder den Protagonisten in den Weg stellen kann, und dass die unglaublich agile Kamera das Gefühl des Mittanzens vermittelt. Der radikale Film verlangt vom Zuschauer eine radikale Antwort. Man kann sich von ihm ganz und gar überwältigen lassen oder man tut es nicht. Bleibt man aussen vor, so gibt es nur eine Empfehlung: den Kinosaal verlassen. Lässt man sich hineinziehen, erwarten einen magische eineinhalb Stunden.
SENTA VAN DE WEETERING

PRODUKTION: Maverick Motion Ltd (London) 2015.
BUCH: André Semenza. REGIE: André Semenza, Fernanda Lippi. KAMERA: Marcus Waterloo. MUSIK: The Hafler Trio. TON: Glenn Freemantle. SCHNITT: André Semenza.
DARSTELLER: Livia Rangel, Fernanda Lippi. VERTRIEB: Maverick Motion Ltd (London). WELTRECHTE: Maverick Motion Ltd (London).
DCP, Farbe, 91 Minuten, Schwedisch.

TED SIEGER, MICHAEL EKBLADH, MATTHIAS BRUHN **MOLLY MONSTER**

Das Monstermädchen Molly lebt mit ihren Eltern Popo und Etna im Monsterland. Immer an ihrer Seite: ihr bester Freund Edison, ein freches kleines Aufziehspielzeug. Jetzt soll noch jemand zur Familie stossen. Etna hat ein Ei gelegt, welches nach Monstersitte von Popo ausgebrütet wird. Im Monsterland kommen die Kinder auf der Ei-Insel zur Welt. Dorthin reisen nun Popo und Etna, Molly soll bei ihren Onkeln bleiben.

Molly hat sich die Ankunft ihres Bruders anders vorgestellt und schmollt. Als sie auch noch bemerkt, dass ihre Eltern ihr Geschenk für den Neuankömmling – eine selbst gestrickte Mütze – vergessen haben, reicht es Molly. In einem unbemerkten Moment packt sie ihr Köfferchen und macht sich ebenfalls auf zur Ei-Insel. Edison, im Grunde ein Angsthase, kommt nur mit, weil er befürchtet, das neue Geschwister könnte ihn an Mollys Seite verdrängen. Während Edison und Molly eine Reihe von Abenteuern erleben, suchen Etna und Popo, von den Onkeln alarmiert, im ganzen Monsterland nach Molly.

Hinter dem farbenfrohen Animationsfilm *Molly Monster* steckt der Schweizer Künstler Ted Sieger. Er kreierte die Figur – zunächst als Heldin eines Kinderbuchs – schon vor mehr als fünfzehn Jahren zusammen mit seiner Frau Andrea Sieger. Die TV-Serie *Ted Siegers Molly Monster* (CH/D/S 2009) mit 52 Folgen erfreute dann ab 2009 Vorschulkinder in vielen Ländern.

Auch der Kinofilm, den Sieger jetzt zusammen mit dem Schweden Michael Ekblad und dem Deutschen Matthias Bruhn realisiert hat, zielt auf ein sehr junges Publikum und schafft es problemlos, dieses zu erreichen. Das Erzähltempo ist nämlich trotz einiger Spannungsmomente relativ geruhsam und der Film setzt sich so von vielen Animationsfilmen z. B. aus Hollywoods Studios ab. Auch ästhetisch unterscheidet sich *Molly Monster* von Animationsklassikern wie etwa *Ice Age* (USA 2002) oder *Shrek* (USA 2001). Während die eben genannten Beispiele mit computeranimierten 3-D-Welten bestechen, besteht *Molly Monster* zu einem grossen Teil aus Zeichnungen. Der Film bildet somit einen hübschen Kontrapunkt zu jenen Filmen, auch, weil er weitgehend ironiefrei ist. Hier gibt es keine zweite Ebene, die nur die erwachsenen Zuschauer verstehen. Erwähnenswert ist zudem das Familienbild, das *Molly Monster* vermittelt: Popo und Etna sind gleichermassen an der Erziehung ihrer Tochter beteiligt und auch bei der Geburt des neuen Kindes übernehmen beide ihren Part. Das Thema aber bleibt universell: Kommt ein neues Familienmitglied dazu, gerät die Familie in Aufruhr.

CHRISTINA VON LEDEBUR

PRODUKTION: Little Monster GmbH (Zürich), Alexandra Schatz Filmproduktion (Hannover), Trickstudio Lutterbeck GmbH (Köln), Sluggerfilm AB (Malmö), Senator Film München GmbH (München), Peacock Film AG (Zürich), deutschfilm GmbH (Berlin) 2016. BUCH: Ted Sieger, John Chambers. REGIE: Ted Sieger, Michael Ekblad, Matthias Bruhn. MUSIK: Annette Focks, Ted Sieger. VERTRIEB: Praesens Film AG (Zürich). WELTRECHTE: Global Screen GmbH (München).
DCP, Farbe, 72 Minuten, Schweizerdeutsch.

PATRIK SOERGEL **THE OTHER HALF OF THE SKY**

Vier schillernde Persönlichkeiten stehen im Mittelpunkt von Patrik Soergels Dokumentarfilm *The Other Half of the Sky*. Dass es sich bei diesen vier Frauen um einige der mächtigsten Unternehmerinnen des heutigen Chinas handelt, führt der Film gleich zu Beginn eindrucksvoll vor: In ihren abgedunkelten Limousinen scheinen die Protagonistinnen durch das Verkehrschaos der Grossstadt hindurch zu «schweben», gleichsam überhöht und der Gesellschaft entrückt. Ihre Lebensgeschichten strukturieren fortan den Film, erzählen von der Härte des kapitalistischen Marktes und von den Aufstiegsmöglichkeiten – ermöglicht durch den chinesischen Wirtschaftsboom. Zhang Lang, Besitzerin einer gehobenen Restaurantkette, erzählt von ihrer Zeit in Kanada, wo sie für einen Niedriglohn gleich drei oder vier Jobs annahm, um später mit dem gesparten Geld in China ihr erstes Restaurant eröffnen zu können. Fernsehmoderatorin Yang Lang schildert das brutale Auswahlverfahren für den Staatssender CCTV, an dessen Ende sie dank ihrer Beharrlichkeit als Einzige übrig blieb, von ihrem Studium an der Columbia University in den USA und von ihrem Kampf um internationale Fernsehformate, die sich vornehmlich an Frauen richten sollen. Und Dong Mingzhu, Vorstandsmitglied des Grosskonzerns Gree Electric, hält mit kompromissloser Härte fest, sie habe sich eben entscheiden müssen zwischen Familie und Karriere, beides zusammen sei nicht möglich.

Den sprachlichen Reflexionen der Frauen stellt *The Other Half of the Sky* staunenerregende Bilder der vom Kapitalismus entfesselten chinesischen Metropolen gegenüber. Neben surrealen Nachtaufnahmen der grell beleuchteten Geschäftsmeilen und Luftaufnahmen mit flackernden Lichtern der Autolawinen fängt der Film auch Bilder eines ursprünglichen und oft verarmten Chinas ein, das sich an den Konzernfassaden bricht.

Ähnlich wie die erratischen Hochhäuser mit ihren blinkenden Neonbannern bleiben die Geschichten der vier Frauen oft an der von ihnen kontrollierten Oberfläche. Nur selten gewähren die Frauen Einblicke in ihre Gefühlswelten oder äussern Kritik am System, dann allerdings öffnen sich Abgründe. So erzählt Zhou Yi, Vorsitzende der chinesischen Niederlassung von IBM, von den dramatischen Auswirkungen der Kulturrevolution, die sie als Kind miterlebte. In einer bewegenden Szene schildert sie, wie ihr intellektueller Vater als Querdenker verhaftet und jahrelang im Arbeitslager misshandelt wurde. Beim Wiedersehen begegnete sie einem gebrochenen Mann, der um Jahrzehnte gealtert schien und den sie kaum wiederkannte.

Patrik Soergels Film trägt den gleichen Titel wie Shirley MacLaines und Claudias Weills Dokumentarfilm aus dem Jahr 1975, der eine Annäherung an das China der Siebzigerjahre versuchte. Als indirekte Fortsetzung gelingt ihm ein faszinierender Film, eine Hommage an seine vier Protagonistinnen, die den Blick auf ein Land voller Widersprüche und Chancen freigibt.

MARIAN PETRAITIS

PRODUKTION: PIC-Film SA (Massagno), RSI Radiotelevisione svizzera (Lugano) 2016. BUCH: Patrik Soergel. REGIE: Patrik Soergel. KAMERA: Sven O. Hill. TON: Riccardo Studer. SCHNITT: Bettina Tognola. VERTRIEB: PIC-Film SA (Massagno). WELTRECHTE: PIC-Film SA (Massagno).
DCP, Farbe, 80 Minuten, Mandarin, Chinesisch (englische Untertitel).

HEIDI SPECOGNA
CAHIER AFRICAIN

Am Anfang stand ein Schulheft – mit Ausweisfotos, handschriftlich festgehaltenen Namen, Alter, Geschehnissen. Die darin aufgeführten rund 300 Frauen und Mädchen, vereinzelt Männer, aus einem Viertel der zentralafrikanischen Hauptstadt Bangui wurden 2002/03 Opfer von Übergriffen kongolesischer Söldner. Per Zufall, meint die Filmemacherin Heidi Specogna, sei sie bei einer Recherche-Reise 2008 auf das Heft gestossen. In der Folge reiste sie wiederholt nach Zentralafrika und begleitete einige der Betroffenen, die im Kampf um Gerechtigkeit eine Selbsthilfegruppe gegründet hatten.

So entstand über sieben Jahre die filmische Reportage *Cahier Africain*. Der Film lässt insbesondere zwei Frauen zu Wort kommen: zum einen die 25-jährige Amzine, die von Rebellen vergewaltigt wurde und eine Tochter gebar, die Amzine nicht nur tagtäglich an die fatalen Ereignisse erinnert, sondern auch macht, dass sie von Familie und Nachbarn ausgegrenzt wird. Zum anderen porträtiert der Film die zur Zeit der Konflikte zehn Jahre alte Arlette, deren Bein von einer Kugel getroffen wurde und die jahrelang mit einer offenen Wunde lebte, bis sie endlich in Berlin operiert werden konnte. *Cahier Africain* zeigt, wie die Überlebenden im Lauf der Zeit trotz allem in ein «normales» Leben zurückfinden – würden nicht bereits die nächsten kriegerischen Ereignisse das Land erschüttern: Muslimische Rebellen dringen 2013 plündernd in den Norden des Landes ein; es formiert sich eine christliche Gegengruppe. Angst und Verzweiflung bestimmen erneut den Alltag der Menschen, ja zwingen sie gar in die Flucht.

Heidi Specogna – 2007 mit dem Schweizer Filmpreis für ihren Dokumentarfilm *The Short Life of José Antonio Gutierrez* ausgezeichnet – widmet sich mit *Cahier Africain* einmal mehr einem Brennpunkt der Weltgeschichte aus engagierter Innensicht. Hier verknüpft die Regisseurin individuelle Schicksale mit der juristischen, Kontinente umspannenden Ebene: Dem für die Gräuel verantwortlichen Rebellenführer Jean-Pierre Bemba wird in Den Haag zurzeit der Prozess gemacht, wobei das eingangs erwähnte Heft als eines von vielen Beweismitteln in einer Nacht-und-Nebel-Aktion nach Belgien geschafft wird, was der Film ebenfalls dokumentiert. Ein Off-Kommentar erklärt und verknüpft die zeitlich auseinanderliegenden Sequenzen. Die gewalttätigen Konflikte scheinen die Dreharbeiten zudem zu behindern, sodass sich der Film nach den Drehunterbrüchen buchstäblich wieder auf die Suche nach seinen Protagonistinnen machen muss.

Der Film zeichnet als Langzeitbeobachtung die dramatischen Folgen der wahnwitzigen Machtkämpfe für die Zivilbevölkerung nach. *Cahier Africain* erzählt aber auch von deren ungebrochenem Lebenswillen, während das Engagement um Gerechtigkeit für sie bizarrerweise fast zu einem Luxusproblem wird.
DORIS SENN

PRODUKTION: PS Film (Zürich), Filmpunkt (Köln), ZDF/3sat 2016. BUCH: Heidi Specogna. REGIE: Heidi Specogna. KAMERA: Johann Feindt. MUSIK: Peter Scherer. TON: Karsten Höfer, Thomas Lüdemann. SCHNITT: Kaya Inan. VERTRIEB: Filmbringer (Bern). WELTRECHTE: Rushlake Media (Köln).
DCP, Farbe, 119 Minuten, Französisch, Arabisch, Sango (deutsche Untertitel).

EVA VITIJA
DAS LEBEN DREHEN

Zu ihrem 18. Geburtstag erhielt die Regisseurin Eva Vitija von ihrem Vater ein filmisches Best-of ihrer Kindheit: Klein Eva beim Osternnestsuchen, Klein Eva beim Kopfsprung ins Wasser, Klein Eva beim Picknick in den Bergen … Eva ebenso wie ihr älterer Bruder Kaspar hatten die geradezu zwanghafte Filmerei ihres Vaters in der Kindheit als lästig und unangenehm empfunden. Entsprechend betroffen reagierte die Regisseurin auf das Geschenk – und sollte zwei Jahre lang nicht mehr mit ihrem Vater sprechen.

Die Homemovies angeschaut hat sie sich erst viel später: nach dem Tod ihres Vaters 2012 und nachdem er ihr einen grossen Haufen Kassetten, Fotos, Disketten und Schriftstücke – «wie ein Mahnfinger aus dem Grab», so Bruder Kaspar – vererbt hatte. Das Material wurde für Vitija zum Auslöser, ihre Familiengeschichte aufzurollen. Und während sie bislang geglaubt hatte, in einer heilen Familie gross geworden zu sein, zeigten sich ihr nun unverhofft die Risse in und die schmerzlichen Konflikte hinter der Fassade. *Das Leben drehen* lässt uns eintauchen in die Vergangenheit, während Vitija die Bilder mit ihren Erinnerungen konfrontiert und etwa ihre Mutter und ihren Bruder dazu befragt. Dass der Vater, Joschy Scheidegger, in den 1950ern eine illustre kleine Karriere als Nebendarsteller im Schweizer Film gemacht hatte, dient dem privaten Bildfundus als überraschend-amüsantes Supplement.

Den Bildern eines fürsorglichen Vaters, wie Vitija ihn erlebt hat, stehen die teils tragischen Ereignisse um die mehr oder weniger neu entdeckte erste Familie ihres Vaters gegenüber, der er sich von einem Tag auf den andern entzog. Vitija lotet jene Geschehnisse aus, die kein Thema waren und doch die familiäre Atmosphäre beeinflussten. Ebenso die Beziehung ihrer Eltern, die mit dem gesellschaftlichen Wandel der 68er auch ihre Vorstellungen von freier Liebe nebst fester Beziehung zu leben versuchten. Nähe und Distanz sind immer wieder ein Thema – so auch im Spiegel des Mediums, wenn es um den Umgang mit Kamera und Film geht.

So führt uns Eva Vitija in einer spannungsreichen Erzählung an die Chronik ihrer Familie und besonders diejenige ihres Vaters heran, leuchtet Kernereignisse oder auch «Leitmotive» wie etwa den mehrmals auftauchenden blauen Bademantel ihres Vaters aus unterschiedlichen Blickwinkeln aus. Dabei erweist sich der vermachte Schatz an Bildern als wahre Fundgrube. Die Mediatisierung ihres damals jungen Lebens, die, wie ihr Bruder sagt, sie oft der Spontaneität des Augenblicks beraubte, nutzt Vitija nicht nur für ein besseres Verständnis ihres familiären Hintergrunds: Ihr Langfilmdebüt beinhaltet auch eine eindringliche Reflexion ihrer Tätigkeit als Filmemacherin.
DORIS SENN

PRODUKTION: SwissDok (Basel), ZHdK (Zürich), Schweizer Radio und Fernsehen (Zürich) 2015. BUCH: Eva Vitija. REGIE: Eva Vitija. KAMERA: Stefan Dux. MUSIK: Christian Garcia-Gaucher. TON: Remie Blaser, Maurizius Staerkle Drux. SCHNITT: Fabian Kaiser, Natascha Cartolaro. VERTRIEB: Filmcoopi (Zürich). WELTRECHTE: SwissDok (Basel).
DCP, Farbe, 77 Minuten, Deutsch (französische Untertitel).

PETER VOLKART
SUBOTIKA — LAND OF WONDERS

Reisen zu exotischen Destinationen gehören heute zur Erfüllung des eigenen Lebens. Dabei kollidieren manchmal die Versprechungen der Reiseanbieter mit den Anforderungen der Touristen. Wie sich eine Postkartenidylle trotz widersprüchlicher Inhalte verkaufen lässt, schildert Peter Volkart in seinem wunderbar verschrobenen Kurzfilm *Subotika – Land of Wonders*.

Subotika ist eine entlegene Insel auf der anderen Hälfte der Erdkugel. Ein Reklamefilm des Ministeriums für Tourismus soll den Bekanntheitsgrad steigern. Der Betrachter begleitet das frisch vermählte Paar Elfriede (Francesca Tappa) und Herbert (Alireza Bayram) auf seinen Flitterwochen zu den Sehenswürdigkeiten des schwer aufzuspürenden Landes. Ironisch überhöht berichtet der Erzähler (Helmut Vogel) von den verlockenden Attraktionen auf Subotika. Doch während überschwänglich die «Magie dieser Insel» angepriesen wird, fällt der Blick auf zerfallende Infrastruktur. An der Fassade des gemütlichen Hotels Royal, wo Gastfreundschaft grossgeschrieben wird, blättert die Farbe ab und die Leuchtschrift flackert verzweifelt gegen die eigene Auslöschung. Immerhin sind auf jeder Etage Sanitäranlagen vorhanden und sämtliche Zimmer verfügen über einen Anschluss ans nationale Rohrpostnetz, über das auch köstliche Mahlzeiten geliefert werden. Das Tourismusbüro zieht in seinem Stolz alle Register: Technologie des letzten Jahrhunderts wird eifrig mit Terminologie der Neuzeit vermählt.

Manche Besonderheiten der Insel strahlen tatsächlich einen gewissen Reiz aus, so etwa das imaginäre Museum mit der einmaligen Kunstwolke, das gerne von Kulturfreunden und Schöngeistern besucht wird. Als Kontrast dazu dienen die Produktionsstätten der globalen Nagelindustrie, auf deren Produkte namhafte Fakire und Zimmermannsgesellen schwören, oder die Bucht von Petrograd, wo majestätisch der denkmalgeschützte Kernreaktor grüsst. Einzigartig ist Subotika allemal, sei es wegen des Tals, in dem der Flieder gar dreimal blüht, oder des Weltraumprogramms mit dampfbetriebenen Raketen.

Volkart präsentiert ein einfallsreich schillerndes Panoptikum der Ausgefallenheit und karikiert dabei gleichzeitig Werbe- wie auch Dokumentarfilme, in denen Kommentar und Bilder nicht immer harmonisieren. So holt der fabelhafte Erzähler in *Subotika* immer wieder mit reichlich unverschämtem Pathos zu fantastischen Beschreibungen von kargen Landschaften und betrüblichen Siedlungen aus. Die Bilder gestaltet Volkart wie schon in seinen bisherigen Filmen (*Zimmer 606*, *Ja ja, nein nein*, *Monsieur Sélavy*, *Terra incognita*) als Collage aus vorgefundenem Bildmaterial und selbst gestalteten Objekten, die als Kulisse für die Szenen mit seinen Schauspielern dienen. Die verführerische Reise nach Subotika steckt voller Köstlichkeiten und endet fast ein wenig zu rasch. Was es alles noch zu entdecken gäbe.
THOMAS HUNZIKER

PRODUKTION: Reck Filmproduktionen GmbH (Zürich), Schweizer Radio und Fernsehen (Zürich) 2015. BUCH: Anita Hansemann, Peter Volkart. REGIE: Peter Volkart. KAMERA: Hansueli Schenkel. TON: Guido Keller. SCHNITT: Harald & Herbert. DARSTELLER: Francesca Tappa, Alireza Bayram, Heinz-Jürgen Steinhauer, Mimmo Duttli, Helmut Vogel, Peter Beeck, Christian Ratti. VERTRIEB: Look Now! (Zürich). WELTRECHTE: Magnetfilm GmbH (Berlin).
DCP, Farbe, 14 Minuten, Deutsch.

JAN-ERIC MACK, LUCA RIBLER, LISA BRÜHLMANN, YASMIN JOERG, WENDY PILLONEL
PERIPHERIE

Es ist der 1. August 2016 in Zürich – Nationalfeiertag. Der Episodenfilm *Peripherie* stellt fünf Schicksale ins Zentrum, die an diesem brütend heissen Tag in der Stadt ihren Lauf nehmen. Der junge Vinc und seine zwei Freunde versuchen sich an einem Bombenanschlag auf die Europaallee, um ihrem Unmut über den herrschenden «Zureich-Kapitalismus» Luft zu machen. Gleichzeitig hat der Wildhüter Edi finanzielle Schwierigkeiten und muss dringend Geld für seine Miete auftreiben. Sonam tritt ihren ersten Tag beim Polizeidienst der Stadt Zürich an. Die junge Frau mit tibetischen Wurzeln und dem dem Schweizer Nachnamen Hürzeler erscheint übereifrig, ihren Platz in der männerdominierten Umgebung zu behaupten. Und schliesslich sind da noch Sonja und Javier: eine junge Ukrainerin, die in der Schweiz ihr Glück und ihre Heimat finden und nicht mehr alleine sein will, und ein Chilene, der in der Schweiz nicht mehr glücklich ist und in seine Heimat zurückkehren will – aber nicht alleine.

Peripherie ist ein Kollektivprojekt von 15 Absolventinnen und Masterstudenten der Zürcher Hochschule der Künste (ZHdK). Antrieb war der gemeinsame Wunsch, sich mit dem Genre des Episodenfilms auseinanderzusetzen. Ein brütend heisser 1. August – das ist ein symbolisch aufgeladener Tag und ein meteorologisches Ereignis zugleich. Der Vergleich zu *Heimatland* (CH 2015) liegt nahe. Tatsächlich verbindet die beiden Episodenfilme einiges: die sozialkritische Dringlichkeit der Porträts, die handwerkliche Meisterleistung der Zürcher Studenten/-innen, der verblüffend nahtlose Übergang zwischen den verschiedenen Episoden. Im Gegensatz zu *Heimatland*, für den sich das Regiekollektiv als eine einzige Instanz präsentiert hat, wird bei *Peripherie* klar kommuniziert, wer welche Episode verantwortlich zeichnet. Die einzelnen Episoden wurden wie Kurzfilme produziert, Drehbuch und Postproduktion allerdings im Kollektiv gestaltet. Die Herausforderungen, die verschiedenen Handschriften in einen visuell und inszenatorisch kohärenten Text verschmelzen zu lassen, haben die Autoren/-innen und Regisseure/-innen bemerkenswert gut gemeistert.

Die Figuren im Film werden alle auf irgendeine Weise an den Rand gedrängt – was der Film dafür umso mehr ins Zentrum rückt, ist die Stadt Zürich. Wer hier wohnt, kennt alle Ecken und Enden dieser Schauplätze, man erfreut sich an den Aussichten und fühlt mit, wenn die grösste Stadt der Schweiz dann doch immer wieder einmal viel zu eng erscheint. *Peripherie* ist so nicht zuletzt ein Stadtporträt, das zeigt: Die ZhdKler wissen das «Z» ihres Namens auch in ihrem Abschlussfilm gross in Szene zu setzen.
LAURA WALDE

PRODUKTION: ZHdK (Zürich) 2016. BUCH: Jérôme Furrer, Remie Blaser, Romana Friedli, Olga Dinnikova. REGIE: Jan-Eric Mack, Luca Ribler, Lisa Brühlmann, Yasmin Joerg, Wendy Pillonel. KAMERA: Simon Bitterli, Ramón Königshausen, Lukas Graf, Manuel Haefele, Kevin Rodriguez. MUSIK: Dimitri Käch. TON: Gina Keller. SCHNITT: Simon Gutknecht, Fabian Kaiser, Noemi Preiswerk, Fleur Matson, Lisa Gertsch. DARSTELLER: Roger Bonjour, Jaap Achterberg, José Barros, Pema Shitsetsang, Yelena Tronina. WELTRECHTE: ZHdK (Zürich).
DCP, Farbe, 81 Minuten, Deutsch, Schweizerdeutsch, Englisch, Russisch, Spanisch (englische Untertitel).

ANHANG

MITWIRKENDE DIESER AUSGABE

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.

ANITA GERTISER
Dr. phil., Filmwissenschaftlerin und Dozentin für Kommunikation und Kultur an der Fachhochschule Nordwestschweiz. Mitarbeiterin im SNF-Forschungsprojekt: *Ansichten und Einstellungen: Zur Geschichte des dokumentarischen Films in der Schweiz 1896-1964* des Seminars für Filmwissenschaft der Universität Zürich. Dissertation: *Falsche Scham: Strategien der Überzeugung in Aufklärungsfilmen zur Bekämpfung der Geschlechtskrankheiten 1915–1935* (2009). Seit 2007 Mitglied der CINEMA-Redaktion.

RASMUS GREINER
*1983, Dr. phil., wissenschaftlicher Mitarbeiter in der Filmwissenschaft und der Geschichte Lateinamerikas an der Universität Bremen und Redaktionskoordinator des eJournals www.nachdemfilm.de. Seine Forschungsschwerpunkte und Publikationen umfassen das Verhältnis von Filmästhetik und Geschichte, Audio History, Genre Studies sowie Krieg und audiovisuelle Medien. Er ist Mitherausgeber der Bücher: *Reality Unbound. New Departures in Science Fiction Cinema* (2016) und *Film und Geschichte. Produktion und Erfahrung von Geschichte durch Bewegtbild und Ton* (2015).

DANA GRIGORCEA
*1979, M.A. Universität Bukarest in Deutscher und Niederländischer Philologie, Studium in Theater- und Filmregie an der Erasmus-Hochschule Brüssel, Abschluss eines Masterstudiengangs in Journalismus an der Donau-Universität Krems. Sie arbeitete u.a. bei der österreichischen Zeitung *Kurier,* bei *DW-Radio*, beim Fernsehsender *Arte* und als Deutschland-Korrespondentin für das rumänische Fernsehen und Radio. 2011 ihr erster Roman *Baba Rada*, den sie auf Deutsch verfasste; der zweite Roman *Das primäre Gefühl der Schuldlosigkeit* erschien 2015 bei Dörlemann. Im selben Jahr gewann sie beim Bachmann-Wettbewerb 2015 den 3sat-Preis. www.grigorcea.ch

RAHEL GRUNDER
ist in Zürich aufgewachsen und hat im Theaterunterricht am Gymnasium ihre Leidenschaft fürs dramatische Schreiben und Inszenieren entdeckt. 2006 schloss sie ihr Studium an der Universität Zürich in Populären Kulturen, Filmwissenschaft und Kunstgeschichte mit einem langen Dokumentarfilm ab. Seit ihrer Studienzeit an der ZHdK in Regie und am American Film Institute (Los Angeles) in Drehbuch arbeitet Rahel als freischaffende Autorin und Filmemacherin.

BARBARA GRUNDMANN-ROTH
Mutter zweier Kinder und seit 1985 Maskenbildnerin. Mitarbeit an Projekten wie *Sternenberg* (CH 2003), *Der Bestatter* (CH 2012–2014) oder *Lina* (CH 2015). Arbeitet zwischendurch am Opernhaus Zürich und besitzt seit 2006 ihr eigenes Atelier.

SELINA HANGARTNER
*1990, studierte Film-, Politik- und Publizistikwissenschaft. Als Assistentin und wissenschaftliche Mitarbeiterin lehrt und arbeitet sie am Seminar für Filmwissenschaft der Universität Zürich. Derzeit schreibt sie eine Dissertation zum Thema *Selbstinszenierungen des frühen Tonfilms*.

THOMAS HUNZIKER
*1975, Studium der Filmwissenschaft, Anglistik und Geschichte an der Universität Zürich und Fachmann für medizinisch-technische Radiologie. Er betreibt das Filmtagebuch filmblog.ch und schreibt als freier Mitarbeiter für Cineman. Sein Heimkino befindet sich in Schaffhausen.

TANJA MARIA KOLLER
Maskenbildnerin. Während ihrer Friseurlehre entdeckte sie ihr Interesse an der Maskenbildnerei. Es folgte eine entsprechende Ausbildung in Deutschland und diverse Weiterbildungen, unter anderem bei Denis Penkovs Skinart 3D Makeupschool. Danach fasste sie in Zürich beruflich Fuss und wirkte bei verschiedenen nationalen sowie internationalen Produktionen als Chefmaskenbildnerin mit. Bei *Vergine Giurata* (IT, 2015) von Laura Bispuri war sie eine von zwei Chefmaskenbildnerinnen. Der Film feierte an der Berlinale Premiere.

SUSANNE KREUZER
*1966, Diplom-Kommunikationsdesignerin, Studium an der Fachhochschule Mainz. 2002 bis 2008 Artdirektorin der Hochparterre AG. Redesign der Zeitschriften *Hochparterre*, 2002, und *Kunstbulletin*, 2008, Redesign des Jahrbuchs CINEMA 2009. Lebt in Zürich. www.susanne-kreuzer.com

JULIA KUSTER
*1986 in Zürich. Ausbildung als wissenschaftliche Illustratorin und Kunstpädagogin an der Zürcher Hochschule der Künste. 2010 erhielt sie ein Stipendium für eine einjährige Ausbildung in manuellen Drucktechniken an der Nationalen Kunstakademie Sofia in Bulgarien. Seither malt sie vorwiegend mit Tusch und Aquarell und arbeitet an Stein- und grossformatigen Holzdrucken. Julia Kuster ist als Illustratorin und Gerichtszeichnerin tätig und unterrichtet an verschiedenen Institutionen Zeichnen und Bildnerisches Gestalten.

MATTIA LENTO
*1984, Promotion an der Universität Zürich und Universität Mailand mit einer Dissertation über Schauspieler und Schauspielerinnen im europäischen Kino der 1910er Jahre. Derzeit arbeitet er an einem Projekt zum Thema «Kino, italienische Migration und Politik» als Early Postdoc Mobility-Stipendiat des Schweizerischen Nationalfonds (SNF).

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

MARIAN PETRAITIS
*1987, studierte Germanistik, Vergleichende Literatur- und Kulturwissenschaft in Bonn und Filmwissenschaft im Rahmen des *Netzwerk Cinema CH* in Zürich und Lausanne. Arbeit als freier Filmkritiker, zahlreiche redaktionelle Praktika, darunter bei filmportal.de, Projekt des Deutschen Filminstituts und epd Film. Seit 2013 wissenschaftlicher wissenschaftlicher Mitarbeiter und Assisent am Seminar für Filmwissenschaft der Universität Zürich mit einem Dissertationsprojekt zu historiographischen Praktiken des Alltags im gegenwärtigen Dokumentarfilm. Seit 2014 Mitglied der CINEMA-Redaktion.

ROWENA RATHS
*1988, Studium der Populären Kulturen und Filmwissenschaft an der Universität Zürich. Sie arbeitet seit drei Jahren in einem Arthouse Kino und war als Filmkritikerin bei semestra.ch tätig. Soeben hat sie ihre Masterarbeit zum Thema «Charity Events, Zwischen Standortpolitik und Management der Emotionen» im Rahmen eines Nationalfondsprojekts über Eventkultur und Stadtentwicklung abgeschlossen. Seit 2016 ist sie Mitglied der CINEMA-Redaktion.

VERA SCHAMAL
*1987, Studium der Filmwissenschaft, Slavistik und Politologie in Zürich. Abschluss des Master of Arts im Rahmen des Netzwerk Cinema CH. Praktika im Kino der rumänischen Cinemathek und im Filmpodium Zürich. Seit September 2015 wissenschaftliche Assistentin und Doktorandin am Seminar für Filmwissenschaft der Universität Zürich mit einem Dissertationsprojekt zu animierten Theorien; «Bilder potenzieller Bewegung – Animationen zwischen Abstraktion und Konkretisierung».

RACHEL SCHLEGEL
*1979 und aufgewachsen in Zürich. Fasziniert von der Wandelbarkeit in den Gesichtszügen entschied sich Rachel Schlegel für den klassischen Werdegang zur Maskenbildnerin. Sie absolvierte als Basis die Ausbildung zur Friseuse in Zürich und bildete sich anschliessend in Deutschland zur Maskenbildnerin aus. Seit 2003 ist sie als Freischaffende im In- und Ausland tätig. Sie arbeitet hauptberuflich als Maskenbildnerin für verschiedene Produktionsfirmen und Fotografen. Ihre Arbeiten umfassen die Bereiche Werbe- und Spielfilm wie auch Fotografie. Sie arbeitet und lebt mit ihrer Familie in Zürich.

DOMINIC SCHMID
*1983. Studium der Filmwissenschaft, Japanologie, Politikwissenschaft und Philosophie in Lausanne, Zürich und Berlin. Dazu Kinooperateur und Videothekar. 2003–2009 Vorstandsmitglied und Präsidium der Filmgilde Biel. 2013–2015 Mitglied der Cinema-Redaktion. Filmkritiken für Filmbulletin, Filmexplorer.ch und Cinema Sélection. Lebt in Leipzig.

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

THORSTEN SINGER
*1984, studierte Theater- und Medienwissenschaft sowie Philosophie in Erlangen, ist wissenschaftliche Hilfskraft am Institut für Theater- und Medienwissenschaft in Erlangen und arbeitet an seiner Dissertationsschrift über Medienevolutionen in Akteur-Netzwerken am Beispiel der Filmproduktion. Ausserdem ist er als bildender Künstler und unabhängiger Filmemacher tätig.

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 u.a.m.. Begann 1998 als freie Filmkritikerin zu arbeiten und war u.a. Redaktorin (Film/Theater/Literatur) bei der NZZ. Mitglied Auswahlkommission Filmfestival Fribourg 2010–12, Internat. Jury Fantoche 2013. Heute ist sie freie Schriftstellerin und leitet (seit 2013) das Aargauer Literaturhaus. Mitglied der CINEMA-Redaktion.
www.seismograf.ch, www.aargauer-literaturhaus.ch

STEFAN STAUB
*1980 in Bern, studierte Publizistik, Filmwissenschaft und Sozialpsychologie an der Universität Zürich. Zweieinhalb Jahre Promotion und Pressearbeit für Frenetic Films Fortbildung an der Drehbuchwerkstatt München (2010/11), war in verschiedenen Funktionen für die Internationalen Kurzfilmtage Winterthur und die Solothurner Filmtage tätig, arbeitet seit 2014 als freischaffender Drehbuchautor und ist seit 2016 Mitglied der CINEMA-Redaktion.

ANNA-KATHARINA STRAUMANN
*1977, Studium an der Winchester School of Art & Design (WSA), University of Southampton, und der Anglistik, Filmwissenschaft und Kunstgeschichte an der Universität Zürich. Seit Herbst 2016 bei Pathé Films, davor sieben Jahre bei Xenix Filmdistribution und zwei bei Praesens Film als Presse- und Promotionsverantwortliche tätig. Seit Januar 2012 Mitglied der CINEMA-Redaktion.

CHARLOTTE TRIPPOLT
studierte Vergleichende Literaturwissenschaft an der Leopold-Franzens-Universität in Innsbruck, Österreich. Sie verbrachte mehrere Jahre zu Forschungszwecken in Belgrad, Serbien. 2014 promovierte sie an der Universität Wien über die Repräsentation und Politik von Körpern im «Neuen Jugoslawischen Film». Arbeitete als ÖAD-Lektorin an der Universität in Hermannstadt, Rumänien, jetzt in Rijeka, Kroatien.

KONSTANTINOS TZOUFLAS
*1983, studierte Kommunikations- und Filmwissenschaft in Athen und Paris und promovierte im Jahr 2013. Seit September 2015 arbeitet er als Postdoc am Seminar für Filmwissenschaft der Universität Zürich an seinem Projekt «Cinema (not) in Crisis, the *New Argentine Cinema* and the *Greek New Wave*.»

SENTA VAN DE WEETERING
Filmwissenschaftlerin und Germanistin. Arbeitete als Journalistin, Redaktorin, Moderatorin und Texterin. Heute ist sie freie Journalistin und Kommunikationsfachfrau, im Team der Internationalen Kurzfilmtage Winterthur und für das Marketing im Programmkino Xenix (Zürich) zuständig.

CHRISTINA VON LEDEBUR
*1975, Studium der Romanistik, Anglistik und Filmwissenschaft in Zürich. Film- und Serienredaktorin beim Schweizer Fernsehen.

MADLEINA VON REDING
aufgewachsen in Stans (NW), heute wohnhaft in Zürich. Sie besuchte die Kunstschule Luzern, darauf folgte die Ausbildung als Make-up-Artistin in Zürich sowie als staatlich anerkannte Maskenbildnerin für Film und SFX in Deutschland. Seit 2008 arbeitet sie international als freischaffende Make-up-Artistin und Maskenbildnerin für Film, Werbung und Fotografie.

LAURA WALDE
*1988, hat Filmwissenschaft und Anglistik an der Universität Zürich studiert. Schon während ihres Masterstudiums hat sie als Programmer für die Internationalen Kurzfilmtage Winterthur gearbeitet. Ihre Masterarbeit verfasste sie zum Thema «Curating and/or Programming: An Attempt at Conceptualization in the Context of the Short Film Festival». Heute ist sie in der Co-Leitung der Schweizer Jugendfilmtage und weiterhin im Programmteam der Kurzfilmtage tätig.

STEPHANIE WERDER
*1986, Studium der Deutschen Sprach- und Literaturwissenschaft, Filmwissenschaft und Englischen Sprach- und Literaturwissenschaft an der Universität Zürich. Doktorandin im Rahmen des NCCR Mediality am Seminar für Filmwissenschaft der Universität Zürich; arbeitet am Dissertationsprojekt *Die Nervosität des Films (1895–1918) Dynamik einer medialen Auffälligkeit*. Seit 2015 Mitglied der CINEMA-Redaktion.

JUDITH WIEMERS
*1986, studierte Musikwissenschaft und Anglistik in Köln (BA) sowie Musikwissenschaft an der Queen's University Belfast (MA). Seit 2014 promoviert sie über den amerikanischen Einfluss auf deutsche Musikfilme 1929–1945 an der Queen's University und ist Stipendiatin des Arts and Humanities Research Council UK.

HANS J. WULFF
Prof. Dr., bis 2016 Professor für Medienwissenschaft an der Christian-Albrechts-Universität Kiel; zahlreiche Veröffentlichungen zur Film- und Fernsehtheorie, zu filmischen Motiven, zur Bildtheorie des Films und zur Filmmusikforschung, u. a. Leitung mehrerer Online-Projekte, darunter das *Lexikon der Filmbegriffe*, Initiator und Mitarbeiter eines Portals zur Filmmusikforschung.

NICOLE ZINGG
arbeitet seit 2000 als selbständigerwerbende Maskenbildnerin für Film, Werbung, Fotografie, Theater und Musical. 1999 hat sie Ihre Ausbildung bei Joe Blasco zur Maskenbildnerin in L.A., USA abgeschlossen, davor eine Damen/Herren Coiffeure Lehre in Luzern.

CINEMA #62

Unabhängige Schweizer Filmzeitschrift
62. Jahrgang

Herausgeberschaft und Redaktion: Anita Gertiser, Selina Hangartner, Simon Meier, Marian Petraitis, Rowena Raths, Bettina Spoerri, Stefan Staub, Anna-Katharina Straumann, Stephanie Werder
Redaktion Sélection Cinema: Selina Hangartner, Anna-Katharina Straumann

Korrektorat: Die Orthografen GmbH
Gestaltungskonzept: Susanne Kreuzer
Umschlagfoto: Filmstill aus *The Look of Silence* von Joshua Oppenheimer (DK etc. 2014)
© Praesens-Film, Sammlung Cinémathèque suisse
Bildredaktion: Simon Meier
Layout, Satz: Susanne Kreuzer

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

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

Die vorliegende Publikation wurde ermöglicht durch:
– Bundesamt für Kultur

Schweizerische Eidgenossenschaft
Confédération suisse
Confederazione Svizzera
Confederaziun svizra

Eidgenössisches Departement des Innern ED
Bundesamt für Kultur BAK

– Seminar für Filmwissenschaft der Universität Zürich

© 2017 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.

ISSN 1010-3627
ISBN 978-3-89472-613-3
www.cinemabuch.ch
www.schueren-verlag.de

CINEMA

Jahrgänge

CINEMA #30 ***BILD FÜR BILD – PHOTOGRAPHIE UND FILM***
CINEMA #31 ***WIDER DAS UNVERBINDLICHE***
CINEMA #32 ***TERRITORIEN***
CINEMA #33 ***HIER UND ANDERSWO – FILMEMACHEN IN DER DRITTEN WELT***
CINEMA #34 ***REKONSTRUKTION – GESCHICHTEN UND GESCHICHTE IM FILM***
CINEMA #35 ***FILM UND DIE KÜNSTE***
CINEMA #36 ***KINOS REDEN***
CINEMA #37 ***TONKÖRPER***
CINEMA #38 ***FILMSCHAUSPIELEREI***
CINEMA #39 ***NON-FICTION – ÜBER DOKUMENTARFILME***
CINEMA #40 ***AUSSTATTUNG***
CINEMA #41 ***BLICKFÜHRUNG***
CINEMA #42 ***CINEZOO***
CINEMA #43 ***ZEIT***
CINEMA #44 ***DAS PRIVATE***
CINEMA #45 ***ERFOLG***
CINEMA #46 ***HEIMSPIELE***
CINEMA #47 ***LANDSCHAFTEN***
CINEMA #48 ***SPORT***
CINEMA #49 ***MUSIK***
CINEMA #50 ***ESSAY***
CINEMA #51 ***EROTIK***
CINEMA #52 ***SICHERHEIT***
CINEMA #53 ***SCHÖN***
CINEMA #54 ***STADT***
CINEMA #55 ***POLITIK***
CINEMA #56 ***BEWEGT***
CINEMA #57 ***BEGRENZUNGEN***
CINEMA #58 ***MANIPULATION***
CINEMA #59 ***ENDE***
CINEMA #60 ***RAUSCH***
CINEMA #61 ***VERWANDLUNG***

Inserateseite 1

Inserateseite 2

Inserateseite 3

Inserateseite 4

Inserateseite 5

Inserateseite 6

Inserateseite 7

Inserateseite 8

Inserateseite 9

Inserateseite 10

Inserateseite 11 Inserateseite 12

Inserateseite 13 Inserateseite 14

Inserateseite 15