

CINEMA #60
RAUSCH

CINEMA
#60
RAUSCH

SCHÜREN

RAUSCH

- 10 STEPHANIE WERDER
«Kinofusel» – Bilderrausch im frühen Film
- 20 *The Hunger Games, Mockingjay*, Kaspar Weiss
- 21 LARS NOWAK
Der binäre Code des Rausches – Zu William Burroughs und Anthony Balch
- 33 *Nordwand*, Hanspeter Müller-Drossaart
- 34 TINA KAISER
Tropical Malady and beyond – Rausch und Dschungel im Film
- 46 SIMON MEIER
Filmischer Rausch und Verfremdung – Über das Neudenken der Welten
- 56 *Ein Stück Himmel*, Aviva Joël
- 57 SONJA KIRSCHALL
Vom Experimentalfilm bis zum ASMR-Video – Formen audiovisueller Berausung
- 70 INGO GIEZENDANNER
GRRRR
- 83 MATTHIAS GÖRITZ
Ökôchis Garten
- 91 *1900*, Daniel Rohr
- 92 RASMUS GREINER
Rausch(en) der Vergangenheit – *The Great Gatsby* und die Rückkehr des Melodrams

- 105 *S. Corinna Bille, Das Schreibetier*, Regula Imboden
- 106 SEBASTIAN HÖGLINGER, PETER SCHERNHUBER
Zwischen Smells Like und Teen Spirit – Rausch im Jugendfilm
- 116 *Der Stiefbruder meines Stiefbruders*, Valerie Cuénod
- 117 HAUKE LEHMANN
Rausch als filmisches Denkmodell – Zur Analogie von Film und Bewusstsein
- 130 JULIAN LUCKS
Bilder des berauschten Fahrens – Zur Geschichte einer audiovisuellen Metapher

CH-FENSTER

- 140 ANITA GERTISER
Contre l'abus du schnaps – Kampf dem Alkohol
- 150 BETTINA SPOERRI
50, 60 Jahre alt – und noch lange nicht müde

FILMBRIEF

- 162 SIRKKA MÖLLER
Umbrüche in der Festivallandschaft

SÉLECTION CINEMA

- 174 Schweizer Filmschaffen 2013/2014
-

ANHANG

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

Editorial

Mit der vorliegenden Nummer feiert CINEMA sein sechzigjähriges Bestehen. Ein Grund, sich zu berauschen an der Beständigkeit dieses Projektes, das seit jeher dem deutschsprachigen Schreiben über den Film eine Plattform bietet. Aus diesem festlichen Anlass haben wir uns daher für das Thema Rausch entschieden. Berauschend ist nicht nur das Alter des Jahrbuchs, eine Rausch auslösende Wirkung wird auch dem Medium Film zugeschrieben, über das seit 60 Jahren im CINEMA reflektiert wird. Schon zu seiner Geburtsstunde wurde der Film von seinen Kritikern mit einem Rauschmittel gleichgesetzt, mit einer Droge, die zwar Genuss in der Unterhaltung versprach, jedoch die Sinne vergiftete, die Wahrnehmung vernebelte und das Publikum als Filmtrunkene aus den dunklen Kinosälen entliess. – Aber, liebe Leserin, lieber Leser, Hand aufs Herz: Hoffen wir nicht mit jedem gekauften Kinobillett aufs Neue, dass uns der kinematografische Rausch erneut erfassen möge? Lockt uns nicht gerade das Versprechen von Ungeahntem, nie Gesehenem, gar Entrückendem, vor der Leinwand Platz zu nehmen?

Zurück zum Rausch im gängigen Sinne: Natürlich finden auch Betrachtungen des Drogenmotivs und das kommune Berauschtsein seinen Platz in dieser Ausgabe. Sebastian Höglinger und Peter Schernhuber widmen sich dem Rausch im Jugendfilm und stöbern nach Rauschbildern im kollektiven Bildgedächtnis. Auf filmische Autoreisen *under the influence* nimmt uns Julian Lucks mit. Anita Gertisers Beitrag im CH-Fenster behandelt einen Schweizer Film, der um 1930 vor Alkoholmissbrauch warnt und für die Revision des Alkoholgesetzes warb. In der gleichen Rubrik nimmt Bettina Spoerri den vermeintlichen Generationenkonflikt zwischen «jungen» (Spiel-)Filmautoren und der «alten» Generation der heute 50-/60-jährigen Filmschaffenden zum Anlass für eine Bestandsaufnahme über die Schweizer Filmförderung. Dass auch die Seite der Filmproduktion nicht nur dem Rausch der Filmbilder, sondern auch dem Rausch des Alkohols verfallen sein kann, lesen Sie in Matthias Göritz' literarischem Beitrag.

Aber auch andere Facetten des schillernden Begriffs des Rausches werden in den Texten dieses Bandes aufgegriffen. Mit dem Fokus auf den Filmzuschauer ist das rauschhafte Miterleben ein Thema: In seiner Betrachtung der filmischen Konstruktion des Rausches und Rauschens, zeigt Rasmus Greiner die Bedingungen für eine audiovisuelle Zeitreise mittels 3D-Technik und Dolby Surround auf. Eine Brücke zwischen Drogen- und Filmerfahrung schlägt Hauke Lehmann, der untersucht, wie filmische «Trips» eine «Neuzusammensetzung der Welt und ihrer Ordnung» in Aussicht stellen. Dass ein solches Neudenken

über die Welt auch mittels Verfremdung gelingen kann, zeigt Simon Meier in seinem Beitrag. Rauschhafte Desorientierung wiederum stellt sich im Dschungel und durch Dschungelbilder ein, so Tina Kaiser in ihrem Beitrag. Den urbanen Dschungel nutzt Künstler Ingo Giezendanner hingegen als Vorlage für seine Zeichnungen, die im Bildessay wiedergegeben sind. Seit jeher gab es auch Versuche, mit der Essenz des Films, rein durch flackerndes Licht, durch Farben und Formen, rauschartige Bewusstseinszustände herbeizuführen, wie Lars Nowak mit seinem Essay zur «Dreamachine» und Sonja Kirschall mit den «Trippy-Videos» der Youtube-Generation in den Fokus rücken – Versuche, die übrigens ganz ohne den Einsatz verbotener Mittel auskommen.

Stephanie Werder wählt den damaligen Kampfbegriff des «Kinofusels» als Ausgangspunkt für ihren historischen Rückblick auf das Rauschmittel Film und zeigt, dass sich solche Anfeindungen schon damals für die Produktion als fruchtbar erwiesen. – Wie an den Beiträgen im vorliegenden Band hoffentlich ersichtlich wird, ist die Verbindung zwischen Rausch und Film bis heute unverbrüchlich und – glücklicherweise – unverändert produktiv. Möge der Kater nach dem Rausch also ausbleiben, und mögen die kinematografischen Feste noch lange andauern und den Auftakt für viele weitere Ausgaben von CINEMA bilden.

Für die Redaktion

MATTHIAS UHLMANN, MARIAN PETRAITIS

RAUSCH

STEPHANIE WERDER

«KINOFUSEL» — BILDERRAUSCH IM FRÜHEN FILM

«Ein stark Getränk, der Kientopp-Fusel, er schmuggelt sich durch die ganze Welt.»¹ So beschreibt der Sozialreformer Victor Noack 1912 in seinem polemischen Artikel «Der Kientopp» die Allgegenwart des Kinos. Schädlich und gefährlich wie ein minderwertiges Rauschmittel sei das neue Medium, das sich schon über alle Kontinente ausgebreitet habe. Mit dem Vergleich von Kino und Alkohol steht Noack unter den Vertretern der deutschsprachigen Kino-Debatte der 1910er und 1920er Jahre nicht alleine: Dieser zieht sich motivisch durch die Texte von Bildungsbürgern, Literaten und Journalisten, als Mittel, um kraftvoll Kritik am ungeliebten, sich gerade etablierenden Medium anzubringen.² Das Kino erregt in dieser Zeit nicht nur als ein auf Technik beruhendes und von der kapitalistischen Filmindustrie abhängiges Massenmedium Anstoss, sondern bringt mit dem Bewegtbild auch eine neue, die Sehgewohnheiten der Zeitgenossen herausfordernde Wahrnehmungsform mit sich.³ Weshalb taucht aber gerade der Kino-Alkohol-Vergleich, und damit auch immer wieder die Rede vom Rausch, als so prominentes Motiv in der Kino-Debatte auf?

Den zeitgenössischen Klagen über den «Kinofusel» seien hier zwei frühe Filme entgegengestellt, in denen der Vergleich von Kino und Rauschmittel ebenfalls angestellt wird – jedoch auf implizite Art und Weise und mit einem andersgearteten Ergebnis als in den kinokritischen Texten. In *Rêve à la lune* (auch *L'amant de la lune*, Ferdinand Zecca, Gaston Velle, Pathé, F 1905) und *Dream of a Rarebit Fiend* (Edwin S. Porter, Wallace McCutcheon, Edison, USA 1906) wird der Alkoholrausch der betrunkenen Protagonisten mittels kinematographischer Mittel visuell – als «Bilderrausch» – umgesetzt. Mit rauschhaft-verzerrten und fantastischen Bildwelten verweisen diese Filme selbstreflexiv auf ihr mediales Potenzial, auf ihre eigenen gestalterischen Möglichkeiten. Hier

wird klar: Was der Alkohol in dieser Hinsicht vermag, kann das Kino eigentlich noch viel besser. Zunächst soll aber dem Vergleich von Kino und Alkohol in der Kino-Debatte nachgegangen werden.

Anschreiben gegen den «Kinofusel»

Über die rauschartige Wirkung des Kinos auf die Zuschauer wettert der bereits oben zitierte Victor Noack:

So ein passionierter «Kientoppschleicher» unterscheidet sich, nachdem erst der obligate «Schlager» seines «Stammkinos» ihn in das gewöhnliche Stadium der «Gehirntaubheit» versenkt hat, nicht sonderlich von dem Destillenbruder, dessen Gehirn die gewöhnliche Aetherdouche empfangen hat. Der materielle Fusel und der intellektuelle Fusel sind zwei gleich gefährliche Gifte.⁴

Der Vergleich von Kino und Alkohol taucht in den oft polemischen Texten der Kino-Debatte nicht zufällig auf – dagegen spricht schon die Frequenz, mit der dieses Motiv in all seinen Ausgestaltungen zu finden ist. Die Gründe für dieses gehäufte Vorkommen lassen sich bei genauerer Betrachtung vermuten. Ganz allgemein schliesst der Vergleich an ein brisantes soziales Thema der Zeit an: Gegen Ende des 19. Jahrhunderts gerät die Problematik des Alkoholismus, besonders in den im Zuge der Moderne schnell anwachsenden unteren Gesellschaftsschichten in den Städten, in die öffentliche Wahrnehmung; vielerorts entstehen etwa Abstinenzvereine und andere Gruppierungen mit ähnlichen sozialen Interessen. Die zeitgenössische diskursive Relevanz dieses sozialen Umstands alleine erklärt jedoch noch nicht, warum so viele Autoren der Kino-Debatte in ihren Ausführungen auf diesen Vergleich zurückgreifen. Vielmehr handelt es sich bei der Gleichsetzung von Kino und Alkohol um ein Motiv, das sich nicht nur seiner wirkungsmächtigen sprachlichen Bildhaftigkeit wegen leicht in diese oftmals scharfzüngig formulierten Texte einfügt, sondern auch, weil damit an mehreren Enden an zentrale Argumente innerhalb der Kino-Debatte angeknüpft werden kann.

Zunächst wird mit dem Vergleich von Kino und Alkohol oftmals die allgemein konstatierte rauschhafte Wirkung des Kinos auf die Zuschauer beanstandet. Victor Noack, ein sozialreformerisch engagierter Vertreter der Kino-Debatte, befürwortet wie viele seiner Zeitgenossen zwar den Einsatz der Kinematographie zu wissenschaftlichen und pädagogischen Zwecken, durch die derben Filminhalte und die oftmals schlechten Raumverhältnisse der kommerziellen Kinovorführungen seien jedoch die «soziale Ethik, die soziale Moral

und die sexuelle Ruhe» sowie die «physische Gesundheit des Volkes»⁵ gefährdet. In einer Broschüre aus dem Jahr 1913 setzt Noack den Effekt einer Kinovorführung auf das Publikum dem Taumel und der geistigen Umnebelung von Betrunknen gleich:

*«Schlager» lautet der Fachausdruck für die brutalen «Filmdramen». Sehr treffend! Sie schlagen dem Publikum auf die Nerven. Der Effekt ist Betäubung. Diese Menschen kommen erst wieder zu sich, wenn sie nach elf auf die Straße, in die frische Luft hinaustaumeln, wo es ja auch dem Betrunknen gewöhnlich erst aufdämmert, daß er zu viel Alkohol genossen habe.»*⁶



CINEMATOGRAPH.
(From another point of view.)
“Hallo, old man? What’s up? Drunk again?”
“Here, stop that whizzing round me! Drunk? Not a bit of it!
Been to see that bloomin’ Cinematograph.”

Das Alkohol-Motiv in einem frühen Comic (1896)⁷

Auch Curt Moreck (1888–1957, eigentlich Konrad Haemmerling), der dem Kino insgesamt versöhnlicher gegenübersteht, greift noch 1926 auf das Alkohol-Motiv zurück, um die Rauschwirkung des Kinos hervorzuheben. In seiner *Sittengeschichte des Kinos* begreift der Schriftsteller und Journalist das Medium als Ersatz für das echte Glück. Dieses sei dem durch die modernen Lebensumstände erschöpften Menschen nicht mehr möglich, der ein entseeltes Leben innerhalb einer veräusserlichten, materialistischen Kultur führen müsse. Der Kinotraum und der Kinorausch würden für die entwurzelten Grossstadtbewohner aber lindernde «Glückssurrogate»⁸ darstellen, denn das Kino biete zerstreuende Unterhaltung, die ihnen Erlösung vom anstrengenden Alltagstrott gewähre: «Analog dem durch Alkoholika und andere Mittel erzeugten Rausch ist der Kinorausch die Bezeichnung einer befriedigten, von der Erdschwere erlösten Seelenstimmung.»⁹ Das Kino wird von Moreck zwar als Unterhaltungsmittel

mit sozialer Bedeutung anerkannt, gleichzeitig aber auch, verbunden mit dessen kulturkritischer Abneigung gegen die Moderne, in wehmütig empfundener Distanz zu älteren Kunstformen beschrieben. Dabei tritt in seiner Abhandlung an mehreren Stellen das Moment der *körperlichen* Beanspruchung der Zuschauer bei gleichzeitiger geistiger Passivität hervor. Gerade in Morecks Vergleich von Kinorausch und Narkotikumrausch scheint eine gewisse Geringschätzung des Kinos und dessen Wirkung auf den Körper durch:

*Heute aber erlebt der Massenmensch im Kino nichts als Sensation, die seine Nerven zittern läßt, und wenn ihm Rausch und Traum zuteil werden, so sind es doch Rausch und Traum, wie man sie aus narkotischen Giften sich trinkt.»*¹⁰

Ähnlich wie der Kinoreformer Hermann Häfker (1873–1939), der 1913 die Reizüberflutung in den Grossstädten, zu der für ihn auch die sensationellen, unkünstlerischen Darbietungen im Kino gehörten, für die moderne «Fuselauschstimmung»¹¹ verantwortlich erklärt, ist es auch für Moreck das «Übermaß an einwirkenden Bild- und Lichtreizen», das den Kinorausch «zum wirklichen Rausch»¹² mache. Etwas später heisst es bei diesem:

*Der Kinorausch ist genau so echt wie ein Wein- oder Schnapsrausch. In ihm ist das Kino Selbstzweck geworden. Der Rauschsüchtige geht ins Kino, um sich zu vergessen, um der Sensation irgendeines tätigen Triebes leichter zugänglich zu sein. Was auf der weissen Fläche vorübersurrt, ist ihm egal.»*¹³

Im Verweis auf die rauschartige und körperliche Wirkung des Kinos hält eine zentrale Denkfigur innerhalb der Kino-Debatte wider. Aus Sicht der eher kinokritischen Vertreter der Debatte ist das Kino den traditionellen Kunstformen entgegengesetzt, die gemäss idealistischer, bildungsbürgerlicher Ästhetik auf ein kontemplatives Betrachten abzielen. Stattdessen liege im Kino ein ganz anders gearteter Rezeptionsmodus vor: Das neue Medium habe eine eher körperlich und nervös aufregende statt geistig anregende Wirkung. Das automatisch fortschreitende Bewegtbild verunmögliche die geistige Vertiefung und Kontemplation eines Gegenstandes; die stummen Filme seien anti-intellektuell und Zeichen einer attraktionsbesessenen, verflachten Unkultur.¹⁴ Die «Nerven», deren Überreizung Noack, Moreck und viele andere Autoren kritisch beurteilen, stellen dabei einen in dieser Zeit aufgeladenen Signalbegriff dar, der nicht nur im medizinischen Umfeld, sondern auch in kulturellen Diskursen häufig anzutreffen ist – innerhalb der Kino-Debatte werden damit meistens die negativen Seiten des modernen Zeitalters und auch des dazugehörigen neuen Mediums Kino hervorgehoben. Die Rede vom Rausch, dem Taumel, der Betäubung oder

der Gehirntaubheit, die bei Kinogängern entstehe, muss vor dem Hintergrund dieser Kritik am körperlichen, aufregenden Effekt des Kinos und seiner fehlenden Geistigkeit gelesen werden.

Nicht selten warnen die Autoren der Kino-Debatte, wie schon oben Noack, auch vor der körperlichen oder seelischen Vergiftung, die vom Kino ausgehe. Vielen Theaterleuten war besonders der (theaterähnliche) Spielfilm ein Dorn im Auge. So galt der Spielfilm etwa für den Dramatiker und Theaterkritiker Julius Bab (1880–1955) als «Kulturgefahr». Er schreibt 1912: «Ich für mein Teil bin der Ansicht, daß die seelische Vergiftung durch die Filmdramatik der physischen Alkoholvergiftung durchaus nicht an Gemeinschädlichkeit nachsteht.»¹⁵ Auch aus der Sicht des Bühnenautors Ludwig Fulda wird dem Volk durch die kolportagehaften, sensationalistischen Filmdramen «geistiger Methylalkohol ausgeschenkt».¹⁶ Der Theaterkritiker und Journalist Hermann Kienzl meint 1911 ebenfalls, in den trivialen Filmdramen eine besonders geschmacksverderbende Gefahr zu wittern, eine «Volksvergiftung»,¹⁷ und rückt die Schaulust des urbanen Kinopublikums assoziativ in die Nähe von dekadenten «Arsenikessern».¹⁸

Wie beim Alkohol (und anderen Rauschmitteln) bestehe auch beim Kino Suchtgefahr. Noack thematisiert eingehend die Kinosucht als «Volkslaster», vor allem in Bezug auf deren verheerende ökonomische Bedeutung für das Proletariat.¹⁹ Auch aus Morecks Sicht gehört der typische regelmässige Kinobesucher

*meist jener Gesellschaftsklasse an, die den letzten Groschen für das Kino unbedenklich hinwirft, statt ein Stück Brot für den hungernden, knurrenden Magen zu kaufen. Dort ist die Kinosucht eine tiefpackende Leidenschaft geworden, wie in höheren Schichten etwa die Morphiumsucht.*²⁰

Häufig kommt beim Vergleich von Kino und Alkohol wie bei Noack und Moreck auch eine Irritation gegenüber den durch das Kino angesprochenen proletarischen Massen zum Ausdruck. Das Kino steht aus Sicht einiger Vertreter der Debatte als pöbelhaft sensationelles, proletarisches Volksvergnügen für die Unterschichten im krassen Gegensatz zur echten, bürgerlichen Hochkultur.²¹ So tritt beispielsweise im Artikel «Das Theater der kleinen Leute» von Alfred Döblin (1878–1957) eine grundsätzliche Befremdung gegenüber der neuen Unterhaltungsform zu Tage, die auf die Masse und deren Sensationsbedürfnisse ausgerichtet war. Der Schriftsteller zieht eine Verbindung zwischen Kinobesuchern und Alkoholikern, wenn er, von der Warte eines ernüchterten Höhergebildeten aus, das Kino als vom Volk benötigte «blutige Kost» beschreibt und als «vorzügliches Mittel gegen den Alkoholismus, schärfste Konkurrenz der Sechserdestillen»²² bezeichnet.²³ Döblins sarkastisch-ernüchterter Ton macht klar, dass hier nicht etwa eine tatsächliche positive soziale Auswirkung der neuen

Unterhaltungsform in Erwägung gezogen wird. Diese Ausprägung des Alkohol-Motivs erklärt sich teilweise wohl auch damit, dass die grossstädtischen, unteren sozialen Schichten, deren Alkoholkonsum von der Öffentlichkeit als Problem wahrgenommen wurde, einen grossen Teil des damaligen Kinopublikums ausmachten.

Einige Autoren setzen zu guter Letzt auch die Kinobetreiber und die Filmindustrie mit Kneipenbesitzern bzw. Alkoholherstellern gleich. Für Noack herrschen unter den «Kientoppmeister[n]» und den «Fuselverkäufer[n]»²⁴ die gleichen Geschäftsprinzipien: Sie versuchen, ihre schlechte Ware in möglichst hoher Zahl an die breite Masse abzusetzen. Ähnliche Aussagen trifft 1913 der Schriftsteller Moritz Heimann.²⁵ Auch diese Variante des Vergleichs schliesst an eine Argumentationslinie innerhalb der Kino-Debatte an. Für viele schloss die Abhängigkeit des technikbasierten Mediums vom Markt, von einem Massenpublikum, das Entstehen von Kunst von vornherein aus.²⁶

Der Vergleich von Kino und Alkohol tritt also nicht nur aufgrund der zeitgenössischen Relevanz des Themas Alkohol so häufig in der Kino-Debatte auf, sondern auch wegen seiner Anschlussfähigkeit an grundsätzliche Kritikpunkte innerhalb dieser Texte, die von einer Skepsis gegenüber dem neuartigen Medium zeugen. Mit dem Vergleich schreiben die Autoren gegen die körperlich aufregende statt geistig anregende Inanspruchnahme des Publikums an, wofür ihnen neben dem Verweis auf die Vergiftung oder die Kinosucht der Zuschauer vor allem deren Rausch als zentraler Vergleichspunkt dient. Indem sie das Kino mit dem Alkohol gleichsetzen, kritisieren sie ausserdem die Ausrichtung des Mediums auf ein proletarisches Massenpublikum und verleihen ihrem Unmut über die kapitalistischen Prinzipien unterworfenen Filmindustrie und Kinobranche Ausdruck.

Bilderrausch – Von tanzenden Flaschen und Schwindel-Bildern

Der Alkohol erscheint nicht nur als beliebtes Motiv in den Argumenten der Kino-Debatte, auch die Filme selbst weisen in dieser Zeit eine thematische Vorliebe für ihn auf. Neben sozialreformerisch ausgerichteten Filmen, die vor den verheerenden gesellschaftlichen Folgen des Alkoholkonsums warnen (zu denken wäre an Filme wie *Les victimes de l'alcoolisme*, Ferdinand Zecca, Pathé Frères, F 1902), wird der Genuss von Alkohol überwiegend in frühen grotesken und burlesken Komödien dargestellt. Schon seit den Anfängen des Films gehören stark alkoholisierte Figuren mit ihrer oftmals subversiven Zerstörungskraft ins feste Repertoire dieser beschwingten Streifen. Die Berauschten torkeln

durch die Gegend, stiften dabei allerlei Unruhe und prügeln sich auch nicht selten wild mit Polizisten und anderen, die sich ihnen in den Weg stellen, wie etwa in *La cardeuse du matelas* (Georges Méliès, Star Film, F 1906) oder *Max, victime du quinquina* (Max Linder, Pathé Frères, F 1911). In *Toto ne boira plus d'apéritif* (Pathé Frères, F 1911) bedient sich gar ein kleiner Junge heimlich am väterlichen Aperitifglas und bekommt schon bald die wenig erquickenden Folgen davon zu spüren.

Auch in *Rêve à la lune* und *Dream of a Rarebit Fiend* stösst man auf das beliebte Thema. Die Darstellung des Alkoholrauschs fungiert in diesen Filmen jedoch weder als Warnung an das Kinopublikum noch primär als Auslöser von Lachsalven: In ihnen motivieren vielmehr der Rausch und die durch ihn ausgelösten Halluzinationen und Träume visuell eindruckliche Tricksequenzen. Das Alkoholdelirium der dargestellten Figuren wird hier filmisch umgesetzt und zeigt sich den Kinozuschauern als imposanter Bilderrausch.



Tanz mit den Flaschenwesen in *Rêve à la lune* (Bildrechte: Pathé)

Der Protagonist von *Rêve à la lune* kommt zu Beginn des Films stark betrunken nach Hause und betritt, nach einer Rauferei mit einem anderen Hausbewohner und langem Suchen nach dem Schlüsselloch, seine Wohnung. Während der Anfang des Films zunächst den Anschein einer herkömmlichen Betrunkenen-Komödie erweckt, setzt nun eine fantastische Geschichte ein, wenn in der Wohnung des Protagonisten dessen rauschhafte Halluzinationen beginnen. Eine Flasche, die dieser in seinem Suff umstösst, verwandelt sich in eine menschenähnliche Flaschenfigur, die sich wiederum im Nu verdreifacht. Es folgen ein fröhlicher Tanzreigen des Betrunkenen mit den Flaschenwesen sowie ein

Paartanz mit einem anthropomorphen Holzfass. Die Gestalten verschwinden daraufhin so schnell, wie sie erschienen sind. Die damals neuartigen Trickverfahren wie Stopptricks und Doppelbelichtungen dürften für die zeitgenössischen Zuschauer eine Attraktion für sich dargestellt haben.

Im folgenden Rauschraum geht es nicht weniger fantastisch zu und her: Der Berauschte klettert auf ein Dach und fliegt, auf einem Kaminrohr reitend, über Stadt und Land hinweg Richtung Mond. Die durch Doppelbelichtung erzielte Kombination von gemalten, zum Teil animierten Kulissen und Realaufnahmen besticht heute noch durch ihre fantastische Schönheit. Der Protagonist fliegt durch ein mit handkolorierten gelben und roten Blitzen dargestelltes Gewitter und gelangt darauf zum Mond, von dem er verschluckt und wieder ausgespuckt wird, und fällt schliesslich kopfüber «aus allen Wolken» zurück in sein Schlafzimmer. Durch den Sturz aus dem Bett erwacht er und ist wohl noch immer berauscht: Seine Wanduhr erscheint ihm jetzt als das Mondgesicht, worauf er diese mit einer Flasche (womit auch sonst!) bewirft, sodass sie schliesslich zerbricht.

Nur ein Jahr später erscheint Edwin S. Porters Film *Dream of a Rarebit Fiend*, der von *Rêve à la lune* inspiriert zu sein scheint. Auch hier setzt der Rausch des Protagonisten eine fantastische Halluzinations- und Traumhandlung in Gang, die den Zuschauern eindruckliche Schauwerte bietet: Berauscht von einer regelrechten Fress- und Sauforgie verlässt der Protagonist des kurzen Films das Restaurant und begibt sich taumelnd auf den beschwerlichen Heimweg. Durch Mehrfachbelichtung entstehen für die Zuschauer schwindelerregende Bilder: Der Betrunkene klammert sich an einer schwankenden Säule fest, während im Hintergrund mit bewegter Kamera aufgezeichnete Stadtbilder vorbeisausen. In seiner Wohnung angekommen und von Kopfweh gequält, legt sich der Betrunkene ins Bett. Da beginnen sich seine Schuhe, die Stühle und der Tisch von selber zu bewegen, drei kleine Plagegeister erscheinen und malträtiert seinen Kopf, worauf sein Bett zu hüpfen anfängt und mit ihm durchs Fenster springt. Das Bett fliegt nun mit dem verängstigten Rauschträumer über die Stadt hinweg, nur mit Mühe kann er sich noch festhalten, bis seine Kräfte schliesslich versagen. Kurze Zeit bleibt er mit seinem Nachthemd an einer Wetterfahne hängen und bricht schliesslich durch die Decke in sein Schlafzimmer, wo er, von diesem Traumerlebnis noch zitternd, wieder zu sich kommt.²⁷

Wie schon in *Rêve à la lune* entsteht auch in *Dream of a Rarebit Fiend* für die Zuschauer eine Art Bilderrausch. Durch die aufwendige Gestaltung des Films werden den Zuschauern eine Reihe visueller Attraktionen geboten – Trickverfahren wie Stopptricks, Mehrfachbelichtungen und Zeichentrickanimation, zudem die Arbeit mit bewegter Kamera, Miniaturmodellen und gemalten Kulissen, schliesslich auch die Einfärbung des Filmmaterials durch

Virage.²⁸ Speziell mit den Kamerabewegungen und Mehrfachbelichtungen nähert sich dabei die filmische Gestaltung der Wahrnehmung einer betrunkenen, taumelnden Person an. Es entsteht gleichsam eine kinematographische Umsetzung des Rauscherlebens.



Bilderrausch in *Dream of a Rarebit Fiend*

Während die frühen Kinogegner und -kritiker in ihren Texten mit dem Alkohol-Motiv die nervenaufreibende, sensationell körperliche Wirkung des Kinos, seine Affiliation mit der grossstädtischen modernen Massenbevölkerung und die kapitalistischen Geschäftsstrategien von Filmindustrie und Kinovorführern rügen, wird der Kino-Alkohol-Vergleich in den beiden hier besprochenen Filmen implizit und unter anderem Vorzeichen vorgenommen. Anders als im intellektuellen Diskurs über das Kino nehmen diese keine kritische Haltung ein, sondern bedienen die Lust des Publikums am rauschartigen Kino-Erlebnis. Indem die Zuschauer den durch verschiedene filmische Mittel dargestellten Bilderrausch der alkoholisierten, halluzinierenden und träumenden Protagonisten auf der Leinwand mitverfolgen können, werden ihnen auch die medialen Möglichkeiten des Kinos vorgeführt: Rauschhafte, irrealer Bildwelten lassen sich nicht nur durch den Konsum von Alkohol herbeiführen, sondern können gerade auch im Kino erlebt werden. Der «Kientopp-Fusel» schmeckte eben doch – das musste sich sogar das scheinbar kinoabstinente Bürgertum irgendwann eingestehen.

- 1 Victor Noack, «Der Kientopp» [1912], in: Jörg Schweinitz (Hg.), *Prolog vor dem Film: Nachdenken über ein neues Medium, 1909–1914*, Leipzig 1992, S. 70–75; hier S. 71.
- 2 Darauf wurde in der Forschung schon mehrfach hingewiesen, siehe dazu etwa Heinz-Bernd Heller, *Literarische Intelligenz und Film: Zu Veränderungen der ästhetischen Theorie und Praxis unter dem Eindruck des Films 1910–1930 in Deutschland*, Tübingen 1985, S. 45–53; sowie Jörg Schweinitz (wie Anm. 1), S. 57. Florian Nelle weist mit einigen US-amerikanischen Beispielen zudem darauf hin, dass der Vergleich auch ausserhalb des deutschsprachigen Raums zu finden ist: Florian Nelle, *Künstliche Paradiese: Vom Barocktheater zum Filmpalast*, Würzburg 2005 (= Film – Medium – Diskurs 13), S. 308.
- 3 Jörg Schweinitz (Hg.), *Prolog vor dem Film: Nachdenken über ein neues Medium, 1909–1914*, Leipzig 1992, S. 5–11 und S. 145–152.
- 4 Noack (wie Anm. 1), S. 70.
- 5 Noack (wie Anm. 1), S. 73.
- 6 Victor Noack, *Der Kino. Etwas über sein Wesen und seine Bedeutung*, Leipzig 1913, S. 8.
- 7 «Cinematograph. (From Another Point of View)» (aus: Pick-Me-Up, GB, 25. April 1896). Den Hinweis auf diesen Comic verdanke ich Stephen Bottomore, der ihn seinerseits abgedruckt hat, in: Ders., *I Want to See this Annie Matygraph. A Cartoon History of the Coming of the Movies. (Voglio vedere quest'Annie Matografo: le origini del cinema nei disegni umoristici dell'epoca)*, Gemona 1995.
- 8 Curt Moreck (d.i. Konrad Haemmerling), *Sittengeschichte des Kinos*, Dresden 1926, S. 79.
- 9 Moreck (wie Anm. 8), S. 75.
- 10 Moreck (wie Anm. 8), S. 69.
- 11 Hermann Häfker, *Kino und Kunst*, München-Gladbach 1913, S. 6.
- 12 Moreck (wie Anm. 8), S. 75.
- 13 Moreck (wie Anm. 8), S. 78.
- 14 Vgl. Schweinitz (wie Anm. 3), S. 7 f. und S. 145 f.
- 15 Julius Bab, «Die Kinematographen-Frage», in: *Die Rheinlande* 22 (1912), S. 311–314; hier S. 313.
- 16 Ludwig Fulda, «Theater und Kinematograph», in: *Die Woche* 16, Jg. 14 (Berlin, 20. April 1912), S. 639–642; hier S. 641.
- 17 Hermann Kienzl, «Theater und Kinematograph» [1911], in: Schweinitz (wie Anm. 3), S. 230–234; hier S. 233.
- 18 Kienzl (wie Anm. 17), S. 231.
- 19 Noack (wie Anm. 6), S. 8 f. Siehe auch Noack (wie Anm. 1), S. 74.
- 20 Moreck (wie Anm. 8), S. 71.
- 21 Vgl. Schweinitz (wie Anm. 1), S. 7. Dies verhalte sich bei sozialdemokratischen Autoren nicht anders (vgl. S. 61–64), was hier am Beispiel von Döblins Text sichtbar wird.
- 22 Alfred Döblin, «Theater der kleinen Leute» [1909], in: Schweinitz (wie Anm. 3), S. 153–155; hier S. 155.
- 23 Interessanterweise wird in einem zeitgenössischen amerikanischen Text ein tatsächliches Konkurrenzverhältnis zwischen Kino und Saloons behauptet: Barton W. Currie, «The Nickel Madness» [1907], in: Gerald Mast (Hg.), *The Movies in our Midst: Documents in the Cultural History of Film in America*, Chicago 1982, S. 45–51; hier S. 50.
- 24 Noack (wie Anm. 1), S. 70.
- 25 Moritz Heimann, «Der Kinematographen-Unfug» [1913], in: Anton Kaes (Hg.), *Kino-Debatte: Texte zum Verhältnis von Literatur und Film 1909–1929*, Tübingen 1978, S. 77–81; hier S. 77 f.
- 26 Vgl. Kaes (wie Anm. 25), S. 9–17.
- 27 Vorbild für diese Bettflug-Szene ist ein am 28. Januar 1905 in der US-amerikanischen Zeitung *Evening Telegram* erschienener Comicstrip von Winsor McCay, dessen Comicserie Porters Film auch seinen Titel schuldet.
- 28 Der Film übte wohl auch seine Faszination auf Georg Lukács aus, der diesen in seinem Essay «Gedanken zu einer Ästhetik des «Kino»», zwar ohne den Titel zu nennen, beschreibt und ihn als Beispiel für die dem Kino wesenseigene Fähigkeit zur fantastischen Darstellung anbringt («Gedanken zu einer Ästhetik des «Kino»» [1911], in: Schweinitz (wie Anm. 3), S. 300–305; hier S. 305).



Momentaufnahme von Kaspar Weiss

The Hunger Games, Mockingjay (Francis Lawrence, USA 2014/15)

Ein Drehtag für den Hollywood-Mega-Blockbuster *The Hunger Games, Mocking Jay*. Beim Warten auf meinen Kurzauftritt lernte ich Woody Harrelson kennen. Ein sehr offener, bodenständiger Mensch mit grossem Humor. Mein Satz mit ihm lautete: «The Master wishes not to celebrate, so no noise, nor drinking & smoking.» 800 Statisten waren angekündigt, gegen Mittag fuhren drei Catering-LKWs aufs alte Tempelhofer Flugfeld. Die Ausstattung lief auf Hochtouren, für Waffen waren 21 Leute zuständig, für die Innenrequisite 14. Für Woody hatte ein Spezialbäcker in L.A. veganes Brot gebacken. Kurz vor dem Setcall kam er aus dem Luxus-Trailer und bot mir einen Joint an. Ich war unsicher; ich hatte einmal im Zürcher Schauspielhaus mit Norbert Schwientek gekiff: keine lustige Erfahrung. Ich wollte das Angebot dennoch nicht ausschlagen. Meine Erinnerung an den Dreh ist verschwommen. Wir haben viel gelacht, er war äusserst ungehemmt. 4 Takes. 8 Stunden warten, 10 Minuten arbeiten, das ist unser Beruf – aber dass ein Schauspieler, den ich nur aus Filmen kannte und bewundere, Hollywood nur im Rausch ertragen kann, war mir neu.

LARS NOWAK DER BINÄRE CODE DES RAUSCHES — ZU WILLIAM BURROUGHS UND ANTHONY BALCH

Als ein ausgewiesener Experte des Rausches darf wohl William Burroughs, der bekannte Vertreter der Beat Generation, gelten, der nicht nur jahrelang opiat-süchtig war und daneben mit vielen weiteren Drogen experimentierte, sondern diesem Thema auch einen zentralen Platz in seinem künstlerischen Schaffen einräumte. Das betraf keineswegs nur Burroughs' literarische Texte, sondern auch die zahlreichen anderen Ausdrucksformen, die dieser Multimediakünstler nutzte, darunter insbesondere die Experimentalfilme, die in den 1960er Jahren in Zusammenarbeit mit Anthony Balch entstanden. Von diesen Filmen, die übrigens in den meisten Historiographien des Avantgardefilmes übergangen werden, möchte ich zwei, nämlich *Towers Open Fire* (Anthony Balch, UK 1963) und *The Cut Ups* (Anthony Balch, UK 1967), herausgreifen, um sie unter der doppelten Perspektive einer Repräsentation und Evokation rauschhafter Zustände zu untersuchen und mit zwei prominenten Gattungen des damaligen Experimentalfilmes – dem Flicker- und dem Kurzschnittfilm – zu vergleichen.¹ Dabei wird sich zeigen, dass die beiden genannten Filme die Flicker- und die Kurzschnittästhetik in variiert Form integrieren und das selbstreflexive Potenzial der Flickerfilme überbieten. Hieraus ergibt sich die Möglichkeit, die Apparatus-Theorie des Kinos um einen neuen Gedanken zu erweitern.

Am Beginn des Anhangs zu seinem Roman *Naked Lunch* (1959) zeigt sich Burroughs noch wenig geneigt, den Begriff der Sucht von den bekannten chemischen Drogen auf andere Substanzen zu übertragen: Die Anwendung der Bezeichnung «Sucht» auf «Süssigkeiten, Kaffee, Tabak, schöne[s] Wetter, Fernsehen, Kriminalromane und Kreuzworträtsel» nehme diesem Ausdruck «jede dienliche Präzision», weil diese Substanzen im Unterschied zu «Morphium» keine «stoffwechselbedingte[n] Abhängigkeit» erzeugten.² Derselbe Absatz

des Anhangs schliesst jedoch mit der Bemerkung, dass auch unter den chemischen Rauschmitteln nicht alle, sondern nur einige eine physische Abhängigkeit verursachten.³ Wie Burroughs an zwei anderen Stellen des Romans präzisiert, gelte dies nur für Opiate und Sedativa, nicht jedoch für Halluzinogene und Stimulantien.⁴ Als Kriterium für chemische Drogen scheint die körperliche Abhängigkeit demnach nicht zu taugen. Umgekehrt erweitert Burroughs den Begriff der Sucht schliesslich doch über den der chemischen Rauschmittel hinaus, wenn er eine Fortsetzung von *Naked Lunch* – es handelt sich um die *Nova*-Trilogie (1961–68) – mit den Worten ankündigt: «Eine mathematische Erweiterung der Algebra des Verlangens, die über das Opiatvirus hinausgeht. Denn es gibt viele Formen der Sucht, die, so glaube ich, alle grundlegenden Gesetzen unterworfen sind.»⁵ Burroughs denkt hier vor allem an zwei Süchte: die Sucht nach Sex und diejenige nach Macht.⁶ Aber nicht nur die Sucht, auch der Rausch, den bestimmte chemische Stoffe erzeugen können, kann *Naked Lunch* zufolge ebenso gut durch andere Mittel bewirkt werden, spekuliert Burroughs doch etwa über die Euphorie, in die Kokain seine Konsumenten versetzt: «Ich halte es für möglich, dass ein elektrischer Stromstoss an der richtigen Stelle denselben Effekt erzielen könnte.»⁷

Dreamachine

In *Towers Open Fire* sind es zwar nicht Stromstösse, aber Lichtimpulse, die den Platz chemischer Drogen einnehmen. Der Film enthält zwei Aufnahmen, in denen sich Burroughs eine Spritze in den Oberarm setzt. Die beiden Einstellungen umrahmen eine Grossaufnahme seines hell erleuchteten Gesichtes, dessen weit geöffnete Augen einen Trancezustand anzeigen. Die Trance muss jedoch nicht notwendigerweise auf die Nadel zurückgeführt werden. Denn einige Augenblicke vorher hatte Burroughs aus dem Off behauptet, «everything that can be done chemically can be done in other ways», und damit das Bild eines Mannes kommentiert, der mit geschlossenen Augen vor einer eigentümlichen Lampe mit einem geschlitzten, rotierenden Schirm sitzt und sich von ihrem flackernden Licht bescheinen lässt. Eine weitere Einstellung von dieser Leuchte, die diesmal allein zu sehen ist, folgt unmittelbar auf die zweite Einstellung des fixenden Burroughs – eine zeitliche Kontiguität, die eine sachliche Analogie suggeriert. Aufnahmen, welche die Lampe bald in der Halbtotale, bald in der Detailaufnahme, bald einzeln, bald zu mehreren, bald allein, bald zusammen mit einem oder mehreren Benutzern zeigen, beherrschen den gesamten mittleren Teil von *Towers Open Fire*; und auch in *The Cut Ups* ist der eigentümliche Leuchtkörper immer wieder zu sehen. Bei der Lampe handelt

es sich um die *Dreamachine* [sic!], die zwei Freunde von Burroughs, der Maler Brion Gysin und der Mathematiker und Informatiker Ian Sommerville, 1959 konstruiert und zwei Jahre später als *procedure and apparatus for the production of artistic visual sensations* zum Patent angemeldet hatten.⁸

In *The Cut Ups* wechseln sich die Einstellungen von dem intendierten Flackerlicht, das von einer Dreamachine auf einen jungen Mann fällt, mit Aufnahmen von dem spontanen Flackerlicht ab, das durch die Fenster einer U-Bahn hervorgerufen wird, die in einen Bahnhof einfährt, in dem Burroughs steht. Die räumlichen Positionen von Quelle und Empfänger des Lichts in den beiden alternierenden Bildserien sind sorgfältig aufeinander abgestimmt, nämlich zunächst parallel (die U-Bahn und die Dreamachine befinden sich rechts, Burroughs und der junge Mann links), dann gegeneinander verkehrt (weiterhin ist die U-Bahn rechts und Burroughs links, aber die Dreamachine nun links und der junge Mann rechts zu sehen). Das verweist auf die Entstehungsgeschichte der Dreamachine, die mit einem ähnlichen Erlebnis begann: Gysin war auf einer Busfahrt nach Marseille im Dezember 1958 beim Durchfahren einer von der Abendsonne beschienenen Baumallee einem natürlichen Flackerlicht ausgesetzt gewesen und hatte dabei dessen berausende Wirkung entdeckt.⁹

Dass der Maler nicht der Erste war, der diesen Effekt erkannte, wird freilich angedeutet, wenn er in *The Cut Ups* zwischen zwei Dreamachines im weissen Kittel und mit weisser Kopfbedeckung, also in der Aufmachung eines Arztes, erscheint. Tatsächlich hatten sich bereits in den 1930er Jahren diverse Physiologen mit den Gehirnwellen – synchronisierten, periodischen Feuerungen der zerebralen Neuronen, die sich in Abhängigkeit von ihrer Frequenz in Alpha-, Beta-, Delta- und Theta-Wellen einteilen lassen – beschäftigt und in Erfahrung gebracht, dass diese Wellen durch Erkrankung, Verletzung, Entspannung und äussere rhythmische Stimulierung beeinflusst werden.¹⁰ Die hirnhysiologische Untersuchung des letztgenannten Zusammenhanges war nach dem Zweiten Weltkrieg von William Grey Walter fortgeführt worden,¹¹ der hierüber in seinem Buch *The Living Brain* (1953) berichtet hatte, in dessen Lektüre sich auch Burroughs, Sommerville und Gysin vertieften.¹² Zu den von Walter berücksichtigten rhythmischen Stimulationen hatte bereits gleichmässig flackerndes Licht gehört, das hier zunächst durch eine rotierende, geschlitzte Scheibe vor einer Lampe, später durch eine elektronische Stroboskoplampe produziert und auf die Frequenzen der verschiedenen Gehirnwellen abgestimmt worden war. Walter hatte die Probanden dem Flackerlicht sowohl bei geöffneten als auch bei geschlossenen Augen ausgesetzt und war dabei zu dem überraschenden Ergebnis gekommen, dass die Wirkung im zweiten Fall grösser war.¹³ Deshalb haben in *Towers Open Fire* und *The Cut Ups* die verschiedenen Benutzer der Dreamachine fast immer ihre Augen geschlossen oder tragen zumindest eine Sonnenbrille.

Walter machte noch eine weitere bemerkenswerte Beobachtung: Ein Vergleich zwischen den Auswirkungen des flackernden Lichts auf die Gehirnwellen und denjenigen chemischer Drogen zeigte, dass Erstere Letztere überflügelten. Denn obwohl sich die Wirkung des Stroboskoplichts durch ein Abwenden des Kopfes oder ein Ausschalten der Lampe leichter unterbinden lässt, können mit chemischen Substanzen nur bereits bestehende Gehirnwellen beeinflusst werden, während Flackerlicht, das mit der Frequenz von einer der Gehirnwellen aufleuchtet, die betreffende Welle überhaupt erst entstehen lässt. Diese Überlegenheit schlägt sich auch in einer der Formen nieder, in der sich die Beeinflussung der Gehirnwellen manifestiert. Denn im Gegensatz zu chemischen Drogen, die epileptische Anfälle nur bei Epileptikern auslösen können, ist Flackerlicht hierzu auch bei einem Teil der nicht epileptischen Bevölkerung imstande: Wird die Flackerfrequenz nicht an diejenige der Gehirnwellen rückgekoppelt, liegt dieser Bevölkerungsanteil bereits bei 3–4 %; bei einer Rückkoppelung steigt er sogar auf mehr als 50 %.¹⁴

Eine Übereinstimmung mit bewusstseinsverändernden Substanzen liegt jedoch insofern vor, als Flackerlicht ausserdem Halluzinationen auslösen kann, die denen von LSD und Meskalin ähneln. So erzeugen Flackerfrequenzen zwischen 8 und 25 Hz bei geschlossenen Augen abstrakte visuelle Eindrücke wie Kometen, Kreise, Strudel, Explosionen, pulsierende Mosaik- und kaleidoskopartige Ansichten, die bald statisch, bald dynamisch sind und bald in fahlen, bald in leuchtenden Farben erscheinen. Daneben kann es zur Halluzination konkreter Szenen kommen, die Träumen ähneln oder diese sogar übertreffen – daher der Name *Dreamachine*, den Gysin und Sommerville ihrer Version der Flackerlampe gaben. Die optischen werden um auditive und taktile Halluzinationen ergänzt. Und schliesslich werden verschiedene Bewegungseindrücke hervorgerufen, die den Gleichgewichtssinn stören.¹⁵

Da Sinneseindrücke für gewöhnlich mit bestimmten Gefühlen assoziiert sind, affiziert Stroboskoplicht auch die emotionale Befindlichkeit. Dabei werden neben Müdigkeit, Verwirrung, Ekel, Angst und Wut auch Wachheit, Lust und Euphorie ausgelöst.¹⁶ Besonders charakteristisch ist hier der Alpha-Wellen-Rausch, der sich aus überaus angenehmen Gefühlen der Gelassenheit und Losgelöstheit sowie des Dahintreibens und Schwebens, aber auch der Aufmerksamkeit und Empfänglichkeit zusammensetzt.¹⁷ Aufgrund der euphorisierenden Wirkung kann eine – wenn auch nicht physische, so doch immerhin psychische – Abhängigkeit von Flackerlicht entstehen, die dieses ein weiteres Mal mit chemischen Drogen verbindet. So ist es wohl zu erklären, dass Gysin vor seiner *Dreamachine* Tausende von Stunden verbrachte.¹⁸

Flickersequenzen

Gysin und Sommerville verglichen die durch die *Dreamachine* ausgelösten visuellen Halluzinationen mit «autonomous «movies»»¹⁹ und «moving pictures», die auf einem «brilliant screen directly in front of the eyes»¹⁰ erschienen. Eine solche Analogisierung der *Dreamachine* mit dem Film wird auch von *Towers Open Fire* und *The Cut Ups* betrieben. So setzt der letztere Film, der im Unterschied zu ersterem vollständig in Schwarz-Weiss gehalten ist, den durch die *Dreamachine* generierten Wechsel von Licht und Schatten in eine Beziehung zu jenen Hell-Dunkel-Kontrasten, mit denen das Medium des Schwarz-Weiss-Filmes selbst operiert: Eine Einstellung von *The Cut Ups* zeigt anstelle der *Dreamachine* selbst deren Schatten an einer Wand, vor der ausserdem die Silhouette von Burroughs' Kopf zu sehen ist. Und in einer anderen Passage alternieren Bilder von den vertikalen Licht-Schatten-Mustern der *Dreamachine* mit solchen von den horizontalen und diagonalen Licht- und Schatten-Streifen einer Jalousie. Darüber hinaus identifizieren beide Filme die in ihnen gezeigten Betrachter von Flackerlicht mit ihren eigenen Zuschauern. In *The Cut Ups* geschieht dies dadurch, dass in den letzten Einstellungen von der in den Bahnhof einfahrenden U-Bahn die Kamera dem zum Zug blickenden Burroughs über die Schulter sieht. Dieser Perspektivübernahme tritt in *Towers Open Fire* eine Spiegelbeziehung an die Seite. Denn hier wird die Kamera an einer Stelle durch die Schlitze einer *Dreamachine* gerichtet, auf deren gegenüberliegender Seite der in die Lampe starrende Sommerville erkennbar wird; zur Spiegelung trägt hier neben der räumlichen Anordnung auch der Umstand bei, dass Sommerville seine Augen ungewöhnlicherweise genauso geöffnet hat wie der Filmzuschauer. Schliesslich blickt die Kamera auch in anderen Einstellungen von *Towers Open Fire* direkt in die *Dreamachine*. Weil deren flackerndes Licht damit zum einzigen Bildinhalt wird, gleicht sich der Film hier vollständig an die *Dreamachine* an.

Zugleich ähnelt *Towers Open Fire* in diesen Passagen einem Flickerfilm. Legt man nämlich eine enge Definition des Begriffs *Flickerfilm* zugrunde, wie sie etwa durch Peter Kubelkas *Arnulf Rainer* (A 1958–60) und Tony Conrads *The Flicker* (USA 1966) erfüllt wird, so arbeitet auch diese Filmgattung ausschliesslich mit dem «stroboscopic effect of rapid changes of light and darkness»,²¹ die in diesem Fall durch reine Weiss- und Schwarz-Kader repräsentiert werden. Da Flickerfilme damit auf demselben Prinzip wie die *Dreamachine* beruhen, gehen von ihnen auch ähnliche physiologische und psychische Effekte aus. Zu diesen gehören zunächst ebenfalls unangenehme körperliche Zustände wie etwa Kopfschmerzen, Benommenheit, Schwindel und – in seltenen Fällen – epileptische Anfälle, vor denen am Anfang von *The Flicker* sogar gewarnt wird.

Conrad hat die Wirkung dieses Filmes aber auch mit derjenigen der Op-Art und der psychedelischen Kunst verglichen.²² Und generell bilden Flickerfilme, wie William Wees angemerkt hat, das wirkungsvollste Mittel des Filmmachers, um Bilder direkt im Kopf des Zuschauers hervorzurufen.²³ Denn abgesehen davon, dass sich das projizierte Bild hier scheinbar ausdehnen oder zusammenziehen oder auch von der Leinwand ablösen kann, stellen sich bisweilen beim Betrachter leuchtende und prächtige Farbeindrücke ein, die keinerlei Entsprechung im materiellen Substrat des Filmes haben; dabei scheinen die zunehmend komplexer werdenden Farben den Betrachter zu umspülen und versetzen ihn in einen Zustand tiefer innerer Ruhe.²⁴

Allerdings scheinen die Halluzinationen hier andere Ursachen zu haben als im Fall der Dreamachine. Denn obwohl auch Flickerfilme in der Regel mit einer Schnittfrequenz zwischen 8 und 13 Hz arbeiten, die der Frequenz der Alpha-Welle des Gehirns entsprechen, handelt es sich in diesem Fall nur um einen Durchschnittswert, von dem die tatsächliche Frequenz im zeitlichen Verlauf bald nach oben, bald nach unten abweicht. Beispielsweise arbeitet *The Flicker* mit wechselnden Rhythmen, die untereinander Harmonien ausbilden; und noch stärker variiert die Flickerfrequenz in *Arnulf Rainer*, der zum Teil recht lange Schwarz- und Weisspartien enthält. Deshalb ist mit Tabea Lurk davon auszugehen, dass die durch Flickerfilme induzierten Farbhalluzinationen nicht auf eine Anregung der Alpha-Welle zurückzuführen sind, sondern auf einen Vorgang in der Netzhaut des Auges, nämlich darauf, dass der schnelle, aber ungleichmässige Wechsel von Schwarz- und Weiss-Kadern die für die Helligkeitswahrnehmung zuständigen Stäbchen überreizt, wodurch die benachbarten Zapfen, die für die Farbwahrnehmung verantwortlich sind, miterregt werden.²⁵

Cut Ups

Charakteristischer als die gelegentlichen Flickerpassagen von *Towers Open Fire* ist jedoch sowohl für diesen Film als auch für *The Cut Ups* ein anderes formales Gestaltungsprinzip. Einige Monate, nachdem Gysin erstmals den Flackereffekt beobachtet hatte, machte er nämlich eine zweite Entdeckung: Als er in seinem Atelier Leinwand zurechtschnitt, durchtrennte er versehentlich auch einen darunterliegenden Stapel Zeitungspapier und stellte beim Aneinanderlegen der verschobenen Zeilen neue Sinnzusammenhänge fest.²⁶ Damit war die aleatorische Montagetechnik des *cut up* geboren, die später auch durch das *fold in* variiert wurde.

Ursprünglich am Medium der Schrift entdeckt und daher rasch auf Burroughs' Romane, vor allem auf dessen *Nova*-Trilogie, appliziert, wurde die *cut*

up-Methode auch auf andere Medien übertragen. Da Burroughs und Gysin sie in ihrem Buch *The Third Mind* (1978) mit der filmischen Montage in Verbindung brachten,²⁷ überrascht es nicht, dass sie auch in *Towers Open Fire* und *The Cut Ups* Eingang fand: Im erstgenannten Film wird das Prinzip des *cut up* zunächst anhand einer gefalteten Buchseite erklärt und anschliessend durch eine entsprechend geschnittene Sequenz demonstriert,²⁸ zu der sich noch einige weitere *cut up*-Sequenzen gesellen. *The Cut Ups* wurde sogar – wie schon der Titel des Filmes andeutet – vollständig nach dem Verfahren des *cut up* montiert. Das betraf die Tonspur, die aus Fragmenten eines scientologischen Persönlichkeitstests zusammengesetzt wurde, ebenso wie die Bildspur, die auf vier Filmrollen verteilt und in Stücke von einem Fuss Länge zerschnitten wurde, welche dann nach dem Schema A-B-C-D alternierend montiert wurden.²⁹ Da beide Spuren unabhängig voneinander produziert wurden, standen sie in gewisser Weise auch zueinander im Verhältnis von *cut ups*.

Da mit der Methode des *cut up* «irrationales oder alogisches Material» geschaffen und «ein Dérangement der Sinne» herbeigeführt werden konnte, wurde es im Freundeskreis von Burroughs «als eine Möglichkeit angesehen, Drogenerfahrungen widerzuspiegeln».³⁰ Ob sich diese Sichtweise damit rechtfertigen lässt, dass auch die *cut ups*, wie Burroughs in *Electronic Revolution* (1971) behauptet, auf die Gehirnwellen des Rezipienten einwirken,³¹ sei dahingestellt. Auf jeden Fall entfalten auch die *cut up*-Strukturen von *Towers Open Fire* und *The Cut Ups* eine berauschende Wirkung. Das hängt damit zusammen, dass ihre Bausteine, vor allem in *The Cut Ups*, in ihrer Anzahl eng begrenzt sind und daher unaufhörlich wiederholt werden, wobei sich insbesondere die Tonspur auf lediglich sieben verschiedene Phrasen – «Look at that picture!», «Does it seem to be persisting?», «How does it seem to you now?», «Good», «Thank you», «Yes» und «Hello» – reduziert. Die repetitiven und aufeinander abgestimmten Bild- und Tonrhythmen zielen aber auf eine Hypnotisierung des Rezipienten ab, der nach einiger Zeit in eine Art Trancezustand fällt.³² Vermutlich ist hierauf die Tatsache zurückzuführen, dass die beiden Filme bei ihren ersten Vorführungen im Londoner Cinephone Academy Moviehouse – so zumindest die Behauptung Gysins – einige der anwesenden Frauen derartig stark verwirrten, dass diese nach Vorstellungsende Handtaschen, Regenschirme und sogar Schuhe im Kinosaal zurückliessen.³³

Da die *cut ups* sowohl in *Towers Open Fire* als auch in *The Cut Ups* des Weiteren durch eine starke Diskontinuität gekennzeichnet sind und in hohem Tempo aufeinanderfolgen, bietet sich hier ein Vergleich mit den Kurzschnittfilmen an, wie sie zur gleichen Zeit von Filmemachern wie Paul Sharits, Hollis Frampton, Robert Breer und Kurt Kren geschaffen wurden. Auch diese Kurzschnittfilme arbeiten mit sehr hohen Montagefrequenzen, bei denen im Extremfall eine Einstellung einem Kader entspricht; da sie auf diese Weise die

menschliche Wahrnehmung zu erkunden versuchen, können auch sie als eine Art optische Droge begriffen werden.³⁴

Nimmt man aber alle drei Aspekte – den repetitiven Charakter, die Diskontinuität und die hohe Geschwindigkeit – zusammen, so wird deutlich, dass die *cut up*-Methode zugleich ein Analogon zum Flackerlicht der Dreamachine bildet. Diese Parallele wird nicht nur im Klappentext des ersten Teils von Burroughs' *Nova*-Trilogie, des Romans *The Soft Machine* (1961/68), gezogen.³⁵ Sie gilt auch für *Towers Open Fire* und *The Cut Ups*, schreibt doch Peter Wollen, dass in ersterem Film «Gysin's prototype dream machine [...] the flicker of «machine-gun editing» with its own stroboscopic visual effects»³⁶ verdoppelt, während Jack Sargeant festhält, dass der letztgenannte Film wie die von ihm repräsentierte Dreamachine «a rhythmic pattern of flickering light and images across the audience's retinas»³⁷ erzeuge. Insofern stellt die in *Towers Open Fire* und *The Cut Ups* exponierte Dreamachine ein selbstreflexives Moment dar, durch das die beiden Filme auf ihre eigene formale Machart verweisen.

Kinematographischer Apparat

Die Dreamachine spielt jedoch nicht nur auf das Konstruktionsprinzip jener beiden Filme an, in denen sie erscheint, sondern auch auf die Funktionsweise des Mediums Film an sich. Wechselt man nämlich von der Ebene der Einstellungen zu jener der Kader, so besteht *jeder* photochemische Film – gleichgültig welchen Inhaltes und welcher formalen Gestaltung – aus einer diskontinuierlichen Folge unterschiedlicher Bilder, die sich zudem ebenfalls mit Momenten der Dunkelheit abwechseln: Nicht anders als die Dreamachine springt auch der kinematographische Apparat permanent zwischen «Licht an» und «Licht aus» hin und her, wobei hier der erstere Zustand während der Belichtung und Projektion des für einen Sekundenbruchteil stehenden Bildkaders, der letztere Zustand während des Transportes des Filmes, bei dem das Bildfenster in Kamera und Projektor für einen ähnlich kurzen Zeitraum abgedeckt wird, gegeben ist. Und obwohl die Filmprojektion 1906 durch die Erfindung der dreiteiligen Blende von ihrem anfänglichen Flimmern befreit wurde,³⁸ ist noch heute bei der üblichen Frequenz von 24 Bildern pro Sekunde zumindest dann ein Flackern zu bemerken, wenn kein Film eingelegt, sondern lediglich das Projektionslicht eingeschaltet ist.

Dennoch hat Gysin auf drei Unterschiede zwischen der Dreamachine und dem Film aufmerksam gemacht: Erstens halte der Zuschauer eines Filmes seine Augen offen, während der Benutzer einer Dreamachine die seinen schliesse. Zweitens präsentiere der Film äussere Bilder auf der Leinwand, während die

Dreamachine innere Bilder im Betrachter evoziere. Und drittens liege die Hell-Dunkel-Frequenz der Dreamachine über, diejenige des Filmes dagegen unter der menschlichen Wahrnehmungsschwelle, so dass die Dreamachine beim Rezipienten einen diskontinuierlichen, der Film dagegen einen kontinuierlichen Eindruck erzeuge und nur die Dreamachine, nicht aber der Film die Alpha-Welle des Gehirns anspreche.³⁹

Doch abgesehen davon, dass Gysin selbst 1966 gemeinsam mit Nam June Paik und Jud Yalkut einen *Film For Closed Eyes* realisierte,⁴⁰ können auch die beiden anderen von ihm benannten Differenzen relativiert werden: Zum einen lässt auch der Film – und auch hierauf hat Gysin mit der Bemerkung, dass dieses Medium einen kontinuierlichen Sinneseindruck hervorrufe, indirekt selbst hingewiesen – im Betrachter ein virtuelles Bild entstehen, das nicht mit den Bildern identisch ist, die vor ihm auf der Leinwand erscheinen. So wie also der Benutzer einer Dreamachine durch dessen Oszillation zwischen Licht und Dunkelheit zu optischen Halluzinationen angeregt wird, halluziniert auch der Filmzuschauer ein kontinuierlich bewegtes Bild, wo in Wirklichkeit eine diskrete Abfolge starrer Bilder gegeben ist. Freilich beruht die letztere Illusion nicht auf einer Stimulation der Gehirnwellen, sondern auf dem erstmals 1912 von Max Wertheimer beschriebenen Phi-Effekt.⁴¹ Besonders deutlich wird die Analogie zwischen beiden Typen von Halluzinationen aber bei einem jener optischen Illusionsapparate des 19. Jahrhunderts, die man gemeinhin zu den Vorgängern des Kinos rechnet, nämlich beim 1834 von dem britischen Mathematiker William George Horner erfundenen Zoetrop. Denn hier kommt zur Emergenz eines kontinuierlich bewegten Bildes aus einer diskontinuierlichen Abfolge statischer Bilder noch ein der Dreamachine ähnelnder Aufbau hinzu: Bereits das Zoetrop bestand aus einem mit Schlitzen versehenen Zylinder, der um seine Mittelachse rotierte. Und selbst für die auf der Innenseite des Zoetrops angebrachten Bilder schuf Gysin bei der Dreamachine eine Entsprechung, indem er sie innen ebenfalls – wenn auch nicht mit Bewegungsphasenbildern, sondern mit orientalisch anmutenden Ornamenten – bemalte.⁴²

Zum anderen muss eingeräumt werden, dass die Flackerfrequenz der Dreamachine in der Regel tatsächlich unter derjenigen der Filmprojektion liegt. Gerade durch diese Senkung der Frequenz machen aber die Filme *Towers Open Fire* und *The Cut Ups*, in denen die Dreamachine prominent figuriert, diesen normalerweise der Wahrnehmung entzogenen Aspekt des kinematographischen Apparates bewusst. Dieses medienreflexive Verdienst kommt zwar grundsätzlich auch den Flickerfilmen zu;⁴³ bei der Dreamachine ist es jedoch dadurch gesteigert, dass der Wechsel von Licht und Dunkelheit hier eine ähnliche Regelmässigkeit aufweist wie im Fall des Kinoapparates: So wie im Verlauf eines Flickerfilmes der Rhythmus aus weissen und schwarzen Kadern variiert, erlaubt auch die Dreamachine eine Veränderung der Hell-Dunkel-Frequenz. Denn ers-

tens sind die Schlitzte in der Zylinderwand in mehreren Etagen angeordnet, auf denen zwischen ihnen unterschiedliche Abstände bestehen.⁴⁴ Und zweitens kann sich die Dreamachine mit unterschiedlichen Geschwindigkeiten drehen, wie insbesondere *The Cut Ups* deutlich macht, wo die Dreamachine bald so langsam wird, dass sie zum Stillstand kommt, bald so schnell wird, dass sie sich in Bewegungsunschärfe auflöst. Doch dient die Variation der Flackerfrequenz hier allein dem Ziel, den für ein Individuum passenden, nämlich mit dessen Gehirnwellen korrespondierenden Rhythmus zu finden, der dann für längere Zeit beibehalten wird.

Wenn aber auch das Kino seit seinen Anfängen immer wieder – in einer Traditionslinie, die Literaten und Gelehrte mit einem gelegentlichen Interesse für den Film, wie Hugo von Hofmannsthal, Ilja Ehrenburg oder Theodor W. Adorno, ebenso umfasst wie die spezialisierten Apparatus-Theoretiker Jean-Louis Baudry und Christian Metz – mit dem Traum verglichen worden ist, so könnte dieser Vergleich auch damit begründet werden, dass dieses Medium an seiner technischen Basis ein Stroboskoplicht erzeugt, das demjenigen der Dreamachine entspricht und deshalb das Potenzial in sich birgt, die Gehirnwellen des Zuschauers zu beeinflussen. Walter wusste in *The Living Brain* sogar von einem Fall zu berichten, in dem dies letztlich zu einer unkontrollierten motorischen Reaktion führte:

In another case a man found that when he went to the cinema he would suddenly feel an irresistible impulse to strangle the person next to him; he never did actually throttle anyone, but came to himself with his hands around his neighbour's throat. This impulse was dependent upon the subject of the film, but occurred most often if he moved his head suddenly while the film was on. When subjected to artificial flicker he developed violent jerking of the limbs when the flash rate was high – up to 50 per second – that is, about the flicker rate of the cinema projector.⁴⁵

Vor diesem Hintergrund wäre zu überlegen, ob nicht die Apparatus-Theorie, der es um eine Ersetzung der idealistischen Wesensbestimmungen des Kinos durch eine materialistische Explikation unter Rückgriff auf die technischen Apparate und die architektonischen Umgebungen von Produktions- und Rezeptionssituation ging, um eine weitere Komponente erweitert werden könnte. Denn vielleicht verbirgt sich hinter dem onirischen Charakter der Filmrezeption, den Baudry und Metz gleichermaßen beschworen haben,⁴⁶ nichts anderes als der beschriebene physiologische Wirkungszusammenhang zwischen dem flackernden Licht des Projektors und den rhythmischen Feuerungen des Gehirns.

- 1 Da sich im deutschen Sprachraum die aus dem Englischen entlehnte Bezeichnung *Flickerfilm* eingebürgert hat, gebrauche ich im Folgenden überall dort das Wort *Flicker*, wo es um ein Oszillieren zwischen Helligkeit und Dunkelheit durch einen Film geht. Taucht das fragliche Phänomen dagegen in anderen Zusammenhängen auf, so greife ich auf die deutsche Entsprechung *Flackern* zurück.
- 2 William S. Burroughs, *Naked Lunch*, Reinbek bei Hamburg 2001, S. 282 f.
- 3 Vgl. Burroughs (wie Anm. 2), S. 283.
- 4 Vgl. Burroughs (wie Anm. 2), S. 296 f., 305 f.
- 5 Burroughs (wie Anm. 2), S. 314.
- 6 Vgl. Martin Schulze, *Geschichte der amerikanischen Literatur: Von den Anfängen bis heute*, Berlin 1999, S. 525; Barry Miles, *William S. Burroughs: Eine Biografie*, Hamburg 1994, S. 218.
- 7 Burroughs (wie Anm. 2), S. 296.
- 8 Vgl. Miles (wie Anm. 6), S. 201 ff.
- 9 Vgl. Brion Gysin, «Dreamachine», in: Paul Cecil (Hg.), *Flickers of the Dreamachine*, Hove 1996, S. 5–6; hier S. 5.
- 10 Vgl. Ian MacFayden, «Machine Dreams, Optical Toys & Mechanical Boys», in: Paul Cecil (Hg.), *Flickers of the Dreamachine*, Hove 1996, S. 21–48; hier S. 23.
- 11 Vgl. William Grey Walter, «The Living Brain», in: Paul Cecil (Hg.), *Flickers of the Dreamachine*, Hove 1996, S. 103–121; hier S. 113 f.
- 12 Vgl. Miles (wie Anm. 6), S. 201.
- 13 Vgl. Walter (wie Anm. 11), S. 114, 118.
- 14 Vgl. Walter (wie Anm. 11), S. 114 ff., 119.
- 15 Vgl. MacFayden (wie Anm. 10), S. 39; Walter (wie Anm. 10), S. 117, 119.
- 16 Vgl. Walter (wie Anm. 11), S. 118 f.; Gysin (wie Anm. 8), S. 6.
- 17 Vgl. MacFayden (wie Anm. 10), S. 40 f.
- 18 Vgl. MacFayden (wie Anm. 10), S. 28.
- 19 Gysin (wie Anm. 9), S. 6.
- 20 Ian Sommerville, «Flickers», in: Paul Cecil (Hg.), *Flickers of the Dreamachine*, Hove 1996, S. 9–11; hier S. 11.
- 21 Peter Wollen, «Guerrilla Conditions: The Cinema of William Seward Burroughs», in: Pix 3 (2001), S. 86–94; hier S. 92.
- 22 Vgl. Hans Scheugl/Ernst Schmidt jr., *Eine Subgeschichte des Films: Lexikon des Avantgarde-, Experimentale- und Undergroundfilms*, 2 Bde. Frankfurt am Main 1974, S. 151.
- 23 Vgl. William C. Wees, *Light Moving in Time: Studies in the Visual Aesthetics of Avant-Garde Film*, Berkeley/Los Angeles/Oxford 1992, S. 147.
- 24 Vgl. Wees (wie Anm. 23), S. 147 f., 152.
- 25 Vgl. Tabea Lurk, «Tony Conrad und der strukturalistische Experimentalfilm», in: Joachim Paech/Jens Schröter (Hg.), *Intermedialität Analog/Digital: Theorien – Methoden – Analysen*, München 2008, S. 413–432; hier S. 418.
- 26 Vgl. Jack Sargeant, *The Naked Lens: An Illustrated History of Beat Cinema*, London / San Francisco 1997, S. 169, 178.
- 27 Vgl. Timothy S. Murphy, *Wising Up the Marks: The Amodern William Burroughs*, Berkeley/Los Angeles/London 1997, S. 215.
- 28 Vgl. Sargeant (wie Anm. 26), S. 170.
- 29 Vgl. Sargeant (wie Anm. 26), S. 171 f., 177, 179.
- 30 Miles (wie Anm. 6), S. 162.
- 31 Vgl. William S. Burroughs, *Electronic Revolution*, Bonn 1998, S. 30.
- 32 Vgl. Anne Friedberg, «Cut-Ups: A Synema of the Text», in: Jennie Skerl/Robin Lydenberg (Hg.), *William S. Burroughs at the Front: Critical Reception 1959–1989*, Carbondale/Edwardsville 1991, S. 169–173; hier S. 173.
- 33 Vgl. Miles (wie Anm. 6), S. 198; Sargeant (wie Anm. 25), S. 182.
- 34 Vgl. Wollen (wie Anm. 21), S. 92; Rob Bridgett, «An Appraisal of the Films of William Burroughs, Brion Gysin, and Anthony Balch in Terms of Recent Avant Garde Theory», in: *Bright Lights Film Journal* 39 (Februar 2003), <http://brightlightsfilm.com/39/cutups1.php#.U6J7m8Y-8hd0>, abgerufen am 19.06.2014.

- 35 Vgl. Ihab Hassan, «The Subtracting Machine: The Work of William Burroughs», in: Jennie Skerl/Robin Lydenberg (Hg.), *William S. Burroughs at the Front: Critical Reception 1959–1989*, Carbondale/Edwardsville 1991, S. 53–67; hier S. 61.
- 36 Wollen (wie Anm. 21), S. 89.
- 37 Sargeant (wie Anm. 26), S. 172.
- 38 Vgl. Hans-Jürgen Brandt, «Die Anfänge des Kinos», in: Werner Faulstich/Helmut Korte (Hg.), *Fischer Filmgeschichte, Bd. 1, Von den Anfängen bis zum etablierten Medium 1895–1924*, Frankfurt am Main 1994, S. 86–98; hier S. 96.
- 39 Vgl. MacFayden (wie Anm. 10), S. 30.
- 40 Vgl. Scheugl/Schmidt (wie Anm. 22), S. 673.
- 41 Vgl. Scheugl/Schmidt (wie Anm. 22), S. 449.
- 42 Vgl. MacFayden (wie Anm. 10), S. 22, 43.
- 43 Vgl. Wees (wie Anm. 23), S. 151f.
- 44 Vgl. Sommerville (wie Anm. 20), S. 11.
- 45 Walter (wie Anm. 11), S. 115 f.
- 46 Vgl. Jean-Louis Baudry, «Das Dispositiv», in: Robert Riesinger (Hg.), *Der kinematographische Apparat: Geschichte und Gegenwart einer interdisziplinären Debatte*, Münster 2003, S. 41–62; Christian Metz, «Der fiktionale Film und sein Zuschauer: Eine metapsychologische Untersuchung», in: *Psyche XLVIII/11* (November 1994), S. 1004–1046.



Momentaufnahme von Hanspeter Müller-Drossaart

Nordwand (Philipp Stölzl, D 2008)

Sommer 2007, Kühlhalle Graz, minus 13 Grad. Wir kleben in Bergsteigerkleidern aus den 30er-Jahren am akribisch nachgebauten Eiger im Schneesturm! Die Kühlaggregate dröhnen und die riesigen Windmaschinen, die uns mit echtem Kunstschnee bestürmen, verstärken eindringlich die zu filmende Szene: Toni Kurz, der junge Berchtesgadener Bergsteiger (gespielt von Benno Fürmann), mit seinem Kameraden im Bezwingen- und Siegesrausch ausgezogen, um als Erste die berühmte Nordwand zu durchsteigen, hängt erschöpft über dem Abgrund. Alle auf dem Set wissen, was nun kommen wird: Benno wird spielen, wie Toni stirbt! Und er tut es, fällt ins Seil – Stille. Im Riesenlärm der Halle verbreitet sich eine ungeheure und leere Weite. Es ist «nur gespielt», aber ums Leben gespielt! Diese Erinnerung gefror mir damals als bleibendes Memento für meinen Beruf: Schauspielenderweise die Zerbrechlichkeit des Lebens imaginieren!

Hanspeter Müller-Drossaart verkörperte in *Nordwand* den Grindelwaldner Bergführer Schlunegger, der hilflos zusehen musste, wie Toni Kurz unerreichbar im Seil hängend starb.

TINA KAISER

TROPICAL MALADY AND BEYOND — RAUSCH UND DSCHUNDEL IM FILM



Tropical Malady: Im Dschungel verwischen die Grenzen von Traum und Realität

Manchmal ist es ein Windhauch in den Blättern der Bäume und Pflanzen, im Schilf, auf dem Wasser am Rand des Dickichts ein leichtes Kräuseln, dazu brütendes, verschattetes Sonnenlicht bis flirrende Dunkelheit, durch welche orientierungslose Figuren huschen, schleichen, taumeln – der Dschungel im Film. Dieser Dschungel und sein tropisches Klima¹ zeigen sich im Spielfilm in rauschhaften Versatzstücken aus Geschichten und Bildern, die immer wieder konventionellen Erzählstrukturen entkommen. Dies zumeist, indem sie im

wahrsten Sinne des Wortes dschungelartige Umwege jenseits oder inmitten der vermeintlichen Haupthandlung beschreiten und dazu mit realistischen Kameraaufnahmen desorientieren. Apichatpong Weerasethakuls *Tropical Malady* (TH 2004) ist ein zeitgenössisches Paradebeispiel für die Inszenierung rauschartiger Zustände des Selbstverlusts im Dickicht, auch in Ulrich Köhlers *Schlafkrankheit* (D 2011) klingt dieser Topos erneut an. Was will der Rausch vom Dschungel im Kino und wie wird er in Bildern erzählt? Wie wirkt er sich auf aktuelle Bilder und Dramaturgien aus und in welcher Tradition stehen diese?

Im Gegensatz zu einer modernistischen Agenda der Brüche sind die Bilder dieses Kinos oftmals auch die narrative Entsprechung zu optisch realistischen Kippphänomenen – mit ihnen entsteht die Möglichkeit, sowohl mit als auch jenseits der Handlung zu sehen. Die verwendeten Stilmittel brechen und negieren nicht, sie flüchten eher innerhalb und mit der Filmkonvention und erweitern diese. Es geht um Bilder, die erwarteten Zielen entkommen bzw. ausweichen. Die Wege hierhin können unterschiedliche sein. Seitens der Repräsentation kann es um aus der Wahrnehmungspsychologie bekannte Figur-Grund-Desorientierungen mithilfe der Kadrierung gehen, seitens der Dramaturgie werden hier Szenen erzeugt, die an leere Zeit, Überflüssiges und die «effets de réel» Roland Barthes anknüpfen, die er in seinem gleichnamigen Artikel aus dem Jahre 1968 beschreibt. Der Begriff des Rausches wird dabei sowohl rezeptionsorientiert als Mittel zur Desorientierung und Faszination des Betrachters, als auch innerhalb der filmischen Diegese als Mittel und Thema der Geschichte und ihrer Figurenzeichnung verstanden. Nach Überlegungen zum Begriff des *ilinx*, des Traums und des Flows in Abgrenzung zum Drogenrausch kommen wir zur ersten Referenz aller Dschungelräusche: Joseph Conrads *Herz der Finsternis* (*Heart of Darkness*, 1899). Diese literarische Ursprungsfiktion leitet über zu aktuellen und klassischen Beispielen der Umsetzung filmischer Dschungel-Rausch-Thematiken, die Muster und einzelne Stilmittel der unterschiedlichen Inszenierungen nach und nach offenkundig werden lassen.

Innerhalb der vier Spielkategorien nach Roger Caillois gibt es jene des *ilinx*, die im Sinne des *ilingos* als Gleichgewichtsstörung für all jene Phänomene steht, die vergleichbar einem Rauschzustand z. B. als eine Art des Schwindelgefühls auftreten.² Dieses wird bei Caillois in erster Linie durch bewusst gewählte Rotations- und Fallgeschwindigkeiten herbeigeführt, könnte aber auch erweitert als Strudel- oder Taumelwirkung durch verschiedenste physische Befindlichkeiten, Desorientierungen und Beeinflussungen (bewusst oder unbewusst) ausgelöst werden. Im Englischen sind wir hier beim Phänomen des *vertigo*. Ein Taumel folglich, der durch die Einschränkung oder die Überbeanspruchung der Wahrnehmung auch im Sinne eines Verlusts der Figur-Grund-Orientierung³ ebenso im dunklen bis irritierend beleuchteten Dschungel auftreten kann. Oftmals wird dieser als Gefühl des Schwindels, der Verwirrung oder der

Übelkeit beschrieben. Trance und Rausch werden dabei kurzgeschlossen und eine vermeintlich stabile Realitätsauffassung gerät ins Straucheln. Manchmal scheint dies zudem durch ein Schockerlebnis ausgelöst bzw. befördert zu werden – Hitchcock hat ein solches Muster des Taumels mit *Vertigo* (USA 1958) etabliert. Doch es muss nicht immer ein einzelnes Schockmoment sein, verstanden als ein kurzzeitiges auslösendes Schlüsselmotiv in der Handlung einer Filmgeschichte, das die Protagonisten beeinflusst. In Daniel Grinsteds Studie zu «Vertigo. Im Sog der Bilder»⁴ wird dies jedoch bei Hitchcock noch einmal beobachtbar. An ein solches Moment beim Protagonisten anschließende Rausch-, Schwindel- und Wirbelmotive geben sich hier ein klassisches Stelldichein. Ein weiteres Sogmotiv bietet die Autofahrt,⁵ die im Falle Scotties (James Stewart) zur Verfolgungsfahrt wird: Die Strassen San Franciscos mit ihrem rhythmischen Auf und Ab sowie die zahlreichen Kurven sorgen für einen erneuten Taumel, der nicht zuletzt der langen zehnminütigen Fahrtsequenz geschuldet ist.

Das aktuellere Beispiel hierfür ist eine meditative Autofahrt in Weera-ethakuls *Blissfully Yours* (TH 2002). Vorbei am Grün des thailändischen Hinterlandes, untermalt von einer leichtfüssigen Thaipop-Variante, findet ein eingängiger Moment des *Flows*⁶ statt. Dieser Flow wirkt dabei wie die Vorstufe zum Rausch. In Letzterem sind wir wesentlich gefährdeter, einen Selbstverlust zu erleiden, im Flow ist alles noch viel handelbarer, risikoärmer. Wo man im Flow relativ bewusst in eine Tätigkeit vertieft ist, kann beim Rausch weder von einer gekonnten (und manchmal eben auch nicht selbst gewählten) Vertiefung, noch von einer möglichen Selbststeuerung gesprochen werden. Der Flow ist ein Tätigkeitsrausch, hier also die Steuerung des Autos durch die Landschaft. In den Dschungelszenen werden anfangs ebenso Tätigkeiten ausgeführt, man schleicht, man sucht, man jagt – man verfolgt irgendeine Art von Ziel, die Fortbewegung scheint zumindest zu Beginn noch funktionalisiert. Doch diese Tätigkeiten dienen im Dschungel nur der einleitenden Flow-Freisetzung, die für den Protagonisten alsbald in einen handfesten Rausch übergehen wird. Beginnender bis kompletter Kontroll- und Orientierungsverlust sind die Folge, alsbald dann auch des eigenen Selbstverständnisses sowie gar des eigenen Körperempfindens – Anverwandlungen an die Umgebung, harsche Körperbehandlungen und fast schon paranoide Tarnmassnahmen sind zunehmend irritierte und selbstentäusserte Übungen der Dschungelläufer bis hin zu den Kriechimitationen eines Tieres.

Das Ziel der ursprünglichen Handlung kommt dabei nach und nach abhanden. Die Szenen entziehen sich im Sinne eines Handlungsstrangs eindeutiger Instrumentalisierung, es scheint einzig noch eine Frage des Anwesendseins bzw. Existierens zu sein, möchte man über dramaturgische Funktionen sprechen. Im Flow herrscht also noch definierbares Handlungsbewusstsein, im Rausch kann man von so etwas schon lange nicht mehr sprechen. Er ist gerade-

zu die Störung jeglichen Bewusstseins, er ist der Exzess, er ist immer das Zuviel, das nur schwer bis gar nicht Verkraftbare: Er ist der stille, wartende Dschungel, in dem nahezu alles denkbar wird, würde die Figur des Kapitän Marlow in Joseph Conrads⁷ Ursprungsfiktion des Dschungelrauschs, *Herz der Finsternis*, sagen: «Die hohe Wand des Pflanzenwuchses, eine strotzende und ineinander verflochtene Masse von Stämmen, Ästen, Blättern, Zweigen, Rankenwerk, die da reglos im Mondlicht stand, wirkte wie ein tobender Überfall geräuschlosen Lebens, eine heranrollende Woge aus Pflanzen, hochaufgetürmt und bereit, über das Seitengewässer hereinzubrechen, bereit, jedes von uns kleinen Menschenwesen aus seinem kleinen Dasein zu fegen. Und die rührte sich nicht.»⁸

So wie Béla Balázs bereits in *Der sichtbare Mensch* (1924) meinte, dass der Film «das Verhältnis von Traum und Träumer zueinander darstellen kann»,⁹ so erscheint auch der Berauschte im Film gleichsam als Somnambuler. Patrick Kruse und Hans J. Wulff thematisieren diese Parallele in ihrem Rausch-Aufsatz¹⁰ ebenfalls gleich zu Beginn, wenn sie eine Beziehung zwischen Traum und Rausch herstellen. Dennoch gibt es einen eindeutigen Unterschied zu benennen: «Der Drogenrausch kann als offenes System betrachtet werden, was bedeutet, dass der Betreffende in der Lage ist, gemäss seiner «halluzinatorischen Sinneseindrücke» zu handeln, während im geschlossenen System «Traum» der Träumende «weitgehend» vom erlebenden Traum-Ich getrennt ist. Man kann sagen, dass die Erlebniswelt des Drogenrausches zwischen der Traumwelt und der äusseren Realität angesiedelt ist».¹¹ Wenn der Rausch auch nicht, wie im Falle des Dschungelmotivs, durch Drogen, sondern durch das Klima, Sinnesüberforderung und die Desorientierung im Pflanzendickicht ausgelöst wird, so macht das offene System auch hier Sinn. Bild und Ton haben darin realistische Möglichkeiten der Rauschdarstellung jenseits eines allzu erschöpfenden Effekteinsatzes. Extreme Licht- und Schattenverhältnisse bei der Abbildung von Blättern, Wurzeln und Ästen tragen einen Grossteil zur Figur-Grund-Verwirrung innerhalb der filmischen Kadrierung bei. Hinter- und Vordergrund werden austauschbar, Figuren lassen sich nicht genau erkennen, Durch- und Aufsicht¹² werden zunehmend ununterscheidbar. Der Dschungel ist das audiovisuelle Phänomen der Visionen und Einbildungen par excellence, er fordert die sehende Wahrnehmung gerade durch seine realistische Uneinsehbarkeit, seine Unübersichtlichkeit. Damit wusste Conrad bereits in der Literatur zu spielen, als er die Irritation seines Afrikareisenden Marlow zum Ausdruck brachte: «Der Dampfer arbeitete sich weiter am Rand der schwarzen und unverständlichen Raserei hin. [...] Wir waren vom Verständnis unserer Umgebung abgeschnitten; wir glitten hinüber wie Phantome, verwundert und insgeheim erschrocken [...]. Die Erde schien unirdisch. [...] hier blickte man auf ein Ding, das ungeheuer und in Freiheit war.»¹³ Bei Conrad ist es tatsächlich dieses Ding, die Raserei, das Dunkle, das sich im Dschungel verkörpert. Ob Halluzination, ob Traum,

ob Rausch, Conrads Protagonist Marlow scheint dies nicht mehr unterscheiden zu können. In den filmischen Adaptionen zu *Herz der Finsternis* ist es dem gleichnamigen Film aus dem Jahr 1993 von Nicolas Roeg (*Heart of Darkness*, USA) auf erhellende Weise gelungen, die Bild- und Tonebene eines solchen Zustands zu verdeutlichen. Subjektive Rauscheinsichten Marlows (Tim Roth) wechseln sich mit der vermeintlich objektiven Kamerasicht ab, so dass der Zuschauer an beiden Seiten teilhat, an den überforderten Perspektiven Marlows sowie an den scheinbar belauernden des Busches und seiner Bewohner selbst. Hier verwischt der Film doppelt die Grenze zwischen Realität und Delirium. Kontrollverlust kann zu Visionen und Halluzinationen führen – die Protagonisten und folglich auch der Zuschauer können nicht mehr zuordnen, was im Film real und was eingebildet ist. Realität und Rausch tanzen im tropischen Klima ihren eigenen Reigen.



Schlafkrankheit: Reine Einbildung? Das Flusspferd und die Mythen des Buschs

Ein Indiz dieses Reigens ist Conrads Motiv eines Flusspferds, das Zauberkraft besitzen und dadurch unverwundbar sein soll. Jedem/r, der/die das Glück hat, dieses mythenhafte Tier am Ufer des Dschungels zu beobachten, wird dergestalt ein Wunder des Dickichts zuteil.¹⁵ Dieses Flusspferd ist es auch, das über hundert Jahre nach Conrad immer noch in Filmen zum Thema herumgeistert und mittlerweile auf seine lange kulturelle Genealogie der Dschungelvisionen verweist: In Köhlers *Schlafkrankheit* erhält es sogar den prominentesten Part des Films, denn als Zuschauer dürfen wir gegen Filmende selbst an diesem Wunder teilhaben: Ein Flusspferd steht für einige Minuten am Rande des Dick-

ichts. In diesem späten Moment des Films sind wir selbst als Zuschauer dann bereit, alle Mythen des Buschs zu glauben, und so bleibt offen, ob das Flusspferd ein Flusspferd ist, ob es reine Einbildung ist oder gar der im nächtlichen Dschungel zuvor verschwundene Arzt, der sich womöglich nun selbst in dieses Tier verwandelt hat. Ein Filmende folglich, das die lange Tradition der rauschhaften Einbildungen im Urwald seit Conrad noch einmal auf den Punkt bringt.



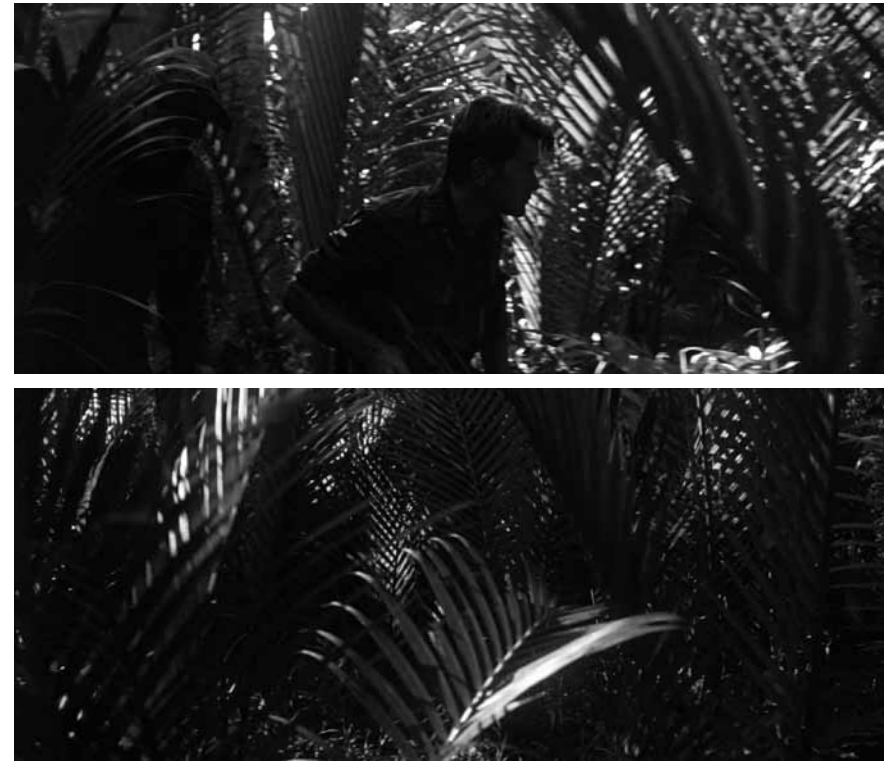
Tropical Malady: Protagonist und Dschungel scheinen zu verschmelzen

Die beobachtende, lange Einstellung, das Flirren und Brüten des Buschs und die Laute der Natur sind es immer wieder, die für zunehmende rauschhafte Verwirrung der Protagonisten sorgen können. Die Bilder dienen als Zustandsbeschreibungen und entziehen sich auch und gerade in ihren existenziellen Handlungszusammenhängen einer psychologisierenden Erklärung. Sie können aus dem Gesamtzusammenhang gelöst betrachtet werden und bilden ihn doch erst neu. In all diesen Filmen passiert, was an handlungstreibenden Vorgängen passiert oder passieren könnte, zumeist im Off. Das ist eine andere Konzentration, eine andere Erzählweise, eine des Nicht-Erzählens von Aktion und Reaktion, eine des stillen Schauens, Staunens und Taumelns – und wenn, dann sicherlich eine der handelnden Landschaften. Diese Filmbilder verbildlichen im Off eines kausalen Handlungsstrangs das On des Ausnahmezustands Rausch. Sie weichen aus, in den Dschungel und die extrem subjektiven Befindlichkeiten in ihm.

Die Filme Weerasethakuls arbeiten mit diesen ausweichenden Bildern, wenn er das Blattwerk des Dschungels und seine darin delirierenden Protagonisten filmt. Sein tatsächlicher Protagonist scheint gar die Vegetation des

Dschungels zu sein. In der Arbeit mit dieser wendet er sich einer a-narrativen und manchmal sogar anti-repräsentativen Bildarbeit zu. Die Abstraktion findet mithilfe der Dunkelheit, der Blätter und Lichtverhältnisse der brütenden tropischen Nacht statt.

So ist es tiefer und immer tieferer Dschungel, den der Soldat Keng in *Tropical Malady* erkunden muss, um den Viehbestand der Bauern zu retten. Ins dichte Grün der Natur und in ihre flirrende Hitze scheint er sich dennoch immer weniger zu verlieren als zu flüchten. Einen Landschaftsbegriff gibt es hier nicht, man kann dieser Natur allein im desorientierten Rausch begegnen, ja, sie befördert ihn. Für Weerasethakul ist es das Blattwerk, das somatische Zustände im Sehen von Bildern provoziert. Eine Art des Rauschzustands letztlich auch für die Rezeption. Das verschiedenartige Blattwerk, seine dunkel- bis hellgrünen Musterungen und Schattierungen, das Gras, der Bambus, das Rauschen der Vegetation und der Waldboden mit den Fährten eines Tieres – sie nehmen Keng auf. Lassen ihn eintreten in einen Raum der ambivalenten Formen, der ihn fiebernd, halluzinierend und zugleich hellwach macht. Die Kamera fängt in langen Grossaufnahmen verschattete bis vom Sonnenlicht beschienene Fächerblätter und Baumwipfel ein, die leicht vom Wind bewegt werden. In diesen Details wird das Surren des Dschungels wie eine betörende Spannung präsentiert. Es brüht hier etwas, in jeder einzelnen Standaufnahme eines Baums oder Buschs. Extreme, bewegte Untersichten von Baumwipfeln steigern diesen Eindruck noch. Schwenks in Totalen verdeutlichen die Winzigkeit Kengs angesichts des unermesslichen Urwalds. Eine Handkamera aus der POV des Protagonisten wiederum zeigt Grossaufnahmen des nächtlichen Waldbodens einzig von einer Taschenlampe erhellt. Man wird sich nach und nach jedes einzelnen Zweigs, jeder einzelnen möglichen Spur im Dickicht bewusst. Keng wird hier zum gewieften Fährtenleser, er erliegt dem Dschungel auf andere Weise als der legendäre Europäer Kurtz, der bei Conrad dem Wahn verfällt. In Weerasethakuls Variante eines thailändischen Soldaten ergibt sich aus der Erkundung des Dschungels und des mit ihm einhergehenden Rauschempfindens ein zunehmendes Bewusstsein für die inneren Zusammenhänge des Dickichts. Die Taschenlampe Kengs fährt mit dem Lichtkegel Teilbereiche des Dschungels ab, in dem plötzlich vermutete Figuren, seltsame Formationen von Ästen zunehmend irritieren.¹⁵ Keng muss sich immer wieder Blutegel von Armen und Beinen zupfen, die physische Bedrängnis durch die Natur wird offensichtlich. Keng wird sich ihr nach und nach anverwandeln – er wird selbst Teil des Dickichts, er beschmiert sich, ursprünglich noch aus praktischen Gründen des Hautschutzes, mit Erde, er kriecht und starrt und staunt. Ein Filmraum ist es hier, der Bilder des Dschungels und einen Dschungel der Wahrnehmung auch für den Rezipienten auf einer ästhetischen und manchmal nahezu haptischen Ebene zustande bringt.¹⁶



Apocalypse Now Redux: Die Fächerpalmen strukturieren die Bildausschnitte

Doch zurück zu früheren *Herz der Finsternis*-Verfilmungen, die Conrads beschriebenen Urzustand des überforderten Europäers im Dschungel ein ums andere Mal interpretiert haben. In *Apocalypse Now Redux* (Francis Ford Coppola, USA 1979/2001) ist man für eine längere Sequenz mit Captain Benjamin L. Willard (Martin Sheen) und seinem Begleiter im nächtlichen, blau-grün strukturierten Busch unterwegs. Ein zuerst unbeteiligtes Suchen im Unterholz beginnt, bis die Realität des Dschungels plötzlich als Tiger auf den Plan tritt und die Beteiligten aus ihrem unbewussten Eindringen in die bewusste Beobachtung, die Angst und den Schock reisst. Hier wird nicht verharrt, sondern sofort die relativ hysterische und so das schlechte Nervengerüst der Kriegssituation freilegende Flucht ergriffen. Ganz anders in *Tropical Malady*: Nach Kengs Delirium lässt die Tigererscheinung die Klimax von Angst, Rausch und Andacht im Unheimlichen des Dickichts in einer erstarrten, nahezu kathedralenhaften

Stille aufgehen. Das selbstvergessene Plaudern im feuchtwarmen Klima findet in *Apocalypse Now Redux* hingegen nur in der Fortbewegung statt. In halbnahe bis nahen Einstellungen gleitet die Kamera mit den beiden Protagonisten immer tiefer und tiefer ins Gebüsch. Die grossen Blätter der Fächerpalmen strukturieren die komplett in Blau-Grün gehaltene Sequenz. Oft verschwinden die Figuren und Gesichter hinter den Blattstrukturen oder werden komplett von ihnen verstellt. Die Pflanzen scheinen die beiden Amerikaner hier zu schlucken – ohne dass sie dies bemerken würden. Der Bildausschnitt wird von den Fächerpalmen strukturiert, die Schärfenverlagerung spielt mit ihnen. Mal sind sie scharf, mal unscharf, insbesondere der Zuschauer muss dabei Orientierungsarbeit leisten. Farbiges Hell-Dunkel und fahles Nachtlicht tragen dazu ihr Übriges bei, bis die Kamera den zunehmend verborgenen Protagonisten ganz vorseilt und wir nur noch die gleitenden Blattstrukturen sehen.



Heart of Darkness: Angriff der Ureinwohner

In *Heart of Darkness* von Nicolas Roeg haben dagegen bewusstere Dschungelmomente die Oberhand. Hier ist zwar ebenfalls der Protagonist, Kapitän Marlow, sowohl im Dickicht als auch in seinen eigenen Erinnerungen und Visionen gefangen. Er ist dem Rausch am nächsten im Sinne eines konzentrierten Flows, der sich beim Gleiten seines Dampfers vorbei an Pflanzenwänden nach und nach einstellt. Roeg inszeniert hier ganz im Sinne der zuvor zitierten Pflanzenwelle Conrads. Das Licht und seine Strukturen im Dickicht prägen diese Sequenzen, Marlow (Tim Roth) ist erst gebannt und dann zunehmend betäubt vom Pflanzentrieb und der mit ihm einhergehenden Desorientierung. Aus dem Busch dringt die ganze Zeit ein Geräusch des fordernden Atmens. Ein Hungergeräusch, so die Erklärung des Routenfinders Mfumu (Isaach de Bankolé). Eine erste Klimax der Angst stellt sich beim Angriff der Ureinwohner ein.

Mfumu wird durch einen Speer ermordet. Marlow selbst erlebt dabei seine Traumatisierung, sprich das zu Beginn beschriebene klassische auslösende Ereignis befördert auch hier die anschliessenden rauschhaften Visionen, eben im Zuge dieser Zeugenschaft. In der Folge seines Eindringens in den Dschungel werden sich die Bilder des Busches mit denen des sterbenden Mfumu immer mehr überlagern. Der Ton wird verfeinert, selbst das leiseste Geräusch wird im Urwald unheimlich, ein Surren und Wimmern fällt schwer ins Gewicht. Die Sinne sind hellwach und überreagieren gerade deshalb leichter. Selten ist die Konzentration eines «zivilisierten» Europäers so sehr auf die Natur und ihre Klima- und Geräuschverhältnisse ausgerichtet wie in den rauschhaften Nacht- und Nebelszenen des Dschungels. Roeg findet den eindringlichsten Ausdruck für den Einstieg Marlows *auf die andere Seite*, indem dieser sich nahezu beiläufig und instinkthaft dem Eingeborenenangriff entgegenstellt: Das Nebeldickicht ist seinem Dampfer unaufhaltsam zu Leibe gerückt, seine Mitreisenden sind gelähmt vor Angst, im Dickicht lauern unbekannte Masken, Mfumu verblutet. Marlow vollzieht nun folgende Geste: Er reibt sich seine vom Blut Mfumus bedeckten Hände ins Gesicht, färbt sich dergestalt blutrot ein und starrt stumm und angespannt zurück ins Dickicht. Eine einzelne, sehr unheimliche Eingeborenenmaske im Ufergebüsch starrt zurück. Mit dieser Szene wird klar: Marlow ist hier der Einzige, der mit dem Wahn umgehen kann, eben indem er ihn annimmt und spiegelt. Er passt sich dem Dschungel an, er übernimmt das Wissen und die Ahnungen Mfumus. Er wird hier – selbst im Orientierungsverlust – wieder herauskommen, mit einem neuen Wissen um dieses Andere *dort draussen*. Eine derartige Geste führt auch Captain Willard am Ende von *Apocalypse Now Redux* aus, wenn er dem Wasser entsteigt, Schlamm im Gesicht trägt und sich auf den Weg zum nahezu rituellen Mord an Kurtz macht. Willard und Marlow erleben ihren eigenen Rausch, doch sie wissen mit ihm nach Art des Dschungels umzugehen.

Die ausweichenden, ambivalenten Bilder des Dschungels lassen somit ein ums andere Mal ihre narrativen und eingängig-repräsentativen Funktionen weit hinter sich, und dies gerade dadurch, dass sie einer realistischen Tradition entstammen. Es geht hier ebenso um haptische Nachvollzüge des rauschhaften Irrs und Sehens und, wenn es besser wird, des Findens mit einer neuen Instinktsicherheit. In diesem Sinne sind die Szenen und Details des Dschungels eben auch getragen von jenen *Wirklichkeitseffekten*¹⁷ nach Guido Kirsten, die über die klassische Handlungsfunktion hinausgehen, den Zuschauer den Film



Martin Sheen als Captain Willard in *Apocalypse Now Redux*

anders, und ebenso realistischer, rezipieren und empfinden lassen. Darüber hinaus, und wenn man mit Kirsten jenen ersten Effekt narrativ fasst, tritt ein *effet du réel* im Sinne eines Realitätseindrucks ein. Die Bilder sind aufs Konzentrierteste auf die tatsächliche Situation des Ortes ausgerichtet, Pflanzen in allen erdenklichen Formationen, dazwischen ein paar Gestalten – im Sinne der Naturaufnahmen läuft die Tendenz in nahezu dokumentarische Richtung. Sie stimulieren eine spezielle Zeitwahrnehmung auch dann, wenn sie tatsächlich gar nicht so lange andauern. Die Konzentration auf den Detailreichtum des Dschungels, im Sehen und Nichtsehen, macht dies möglich. Kapitän Marlow, Soldat Keng oder Captain Willard, ob in den Siebzigern, den Neunzigern oder den Nullern dieses neuen Jahrtausends: Alle haben ihren eigenen Dschungelrausch – ihr Irren, Fiebern, Suchen, Schleichen und Anverwandeln – überlebt. Colonel Kurtz und seine Wiedergänger bleiben jedoch immer die Gleichen, sie werden hier nie wieder herauskommen. Jedem eben seine *tropical malady*, in den realistischen Fiktionen des Dschungels.

- 1 Wissenschaftlich korrekt ist der heutige Dschungelbegriff in Bezug auf subtropische Monsunwälder gemeint, wie sie im indischen bis asiatischen Raum anzutreffen sind. Ich nutze ihn hier jedoch in seiner breiteren umgangssprachlichen europäischen Bedeutung für sehr dichten, meist exotischen Wald (von Afrika bis Asien).
- 2 Vgl. Grinsted, Daniel: «Vertigo. Im Sog der Bilder», in: *Ilinx 1: Wirbel, Ströme, Turbulenzen*, Berlin 2009, S. 190–197.
- 3 Der Ausdruck bezieht sich auf den Begriff *Figur-Grund-Wahrnehmung* der Gestaltpsychologie und befasst sich mit der Differenzierung von Vorder- (Figur) und Hintergrund (Grund) und deren zuweilen erfolgender Ununterscheidbarkeit.
- 4 Vgl. Grinsted (wie Anm. 2).
- 5 Vgl. hierzu Tina Kaiser: *Aufnahmen der Durchquerung*, Bielefeld 2008.
- 6 In diesem Text wird mit dem Begriff *Flow* die psychologische Bedeutung im Sinne eines Tätigkeitsrausches bezeichnet.
- 7 Die biografische Legende am Rande: Conrad selbst hatte seine eigene *tropical malady*: Auf einer Expedition im Kongo soll er sich ein schweres Fieber eingefangen haben, das ihn Zeit seines Lebens nicht mehr ganz verliess.
- 8 Zit. nach: Joseph Conrad: *Herz der Finsternis* (1899), Zürich 2004, S. 48.
- 9 Balázs zit. n. Petra Löffler: «Phantome», in: *Ilinx 1: Wirbel, Ströme, Turbulenzen*, Berlin 2009, S. 113.
- 10 Patrick Kruse/Hans J. Wulff: «Psychonauten im Kino: Rausch und Rauschdarstellung im Film». URL der Online-Fassung: <http://www.derwulff.de/2-135>, zuletzt abgerufen am 21.6.2014. Eine erste Fassung dieses Artikels erschien in: Kristina Jaspers/Wolf Unterberger (Hg.), *Kino im Kopf. Psychologie und Film seit Sigmund Freud*, Berlin 2006, S. 107–113.
- 11 Kruse/Wulff (wie Anm. 10), S. 5.
- 12 Zu den Begriffen der Durch- und Aufsicht bzgl. Kamerafahrten im Film ebenfalls ausführlicher in: Kaiser, *Aufnahmen der Durchquerung*, Bielefeld 2008.
- 13 Conrad (wie Anm. 8), S. 58.
- 14 Ebd., S. 46.
- 15 Dies wird auch etwas später bei *Tropical Malady* zum Einsatz kommen.
- 16 Hierzu bereits an anderer Stelle ausführlicher in: Kaiser, Tina: «Schärfe, Fläche, Tiefe – Wenn die Filmbilder sich der Narration entziehen. Bildnischen des Spielfilms als Verbindungslinien der Bild- und Filmwissenschaft», in: Klaus Sachs-Hombach u.a. (Hg.): *IMAGE – Zeitschrift für interdisziplinäre Bildforschung* 17, Köln 2013, S. 128.
- 17 Guido Kirsten, *Filmischer Realismus*, Marburg 2013, S. 169.

SIMON MEIER FILMISCHER RAUSCH UND VERFREMDUNG — ÜBER DAS NEUDENKEN DER WELTEN

*Movies are old news, Robin. A remnant of the last millennium. [] From now on, they can drink you or you can be eaten in an omelette or a crème brûlée. You see, Robin, from now on you are a substance, that's all. You're a chemical formula that Miramont-Nagasaki's brilliant pharmaceutical department has cracked. And people can drink you in their milkshakes and imagine you the way that they like.*¹

Liebesrausch, Drogendelirium, Panikattacke, Geilheitsfieber, Hasswahn, Frustrip, Depressionstaukel: Rauschzustände, seien sie das Resultat von Betäubungsmitteln oder durch persönliche Erlebnisse und Hormone herbeigeführt, führen immer zu einer Veränderung des Bewusstseins- und Wahrnehmungszustandes. Ob gewollt oder zufällig, ob freiwillig oder aufgezwungen, führt der herbeigeführte Wechsel der Gefühls- und Wahrnehmungswelt auch zu einem veränderten Modus des Sehens und damit des Denkens. Im Folgenden möchte ich mich auf diesen Verfremdungsaspekt des Rausches konzentrieren: Inwiefern verändern Rauschzustände nicht nur die Wahrnehmung der Welt und ihrer Probleme, sondern ermöglichen auch ein neuartiges Denken des Bekannten? Dabei soll der Film selber als eine Art Droge gesehen werden, die beim Zuschauer rauschartige Zustände hervorruft und es diesem erlaubt, einen ungewohnten Blick auf die Welt, ihre Erscheinungen und sich selber zu werfen. Nach einer theoretischen Problematisierung von Verfremdung als Rauschzustand werde ich die gewonnenen Erkenntnisse anhand von zwei Filmbeispielen verdeutlichen, die verschiedene Arten der Verfremdung anwenden: *The Congress* (IL 2013) von Ari Folman und *Solaris* (SU 1979) von Andrej Tarkowskij. Nach der Auseinandersetzung mit beiden Filmbeispielen rekapituliere ich die wichtigsten Er-

kenntnisse, mit denen Verfremdung als Rauschzustand, als neue Sichtweise auf die Welt verstanden werden kann.

In einem einführenden Schritt muss Verfremdung zu einer Art des Sehens und zu einem spezifischen Rezeptionsmodus abgegrenzt werden. Für Kracauer ist die reale Welt durch Ideologien und Normen verhüllt.² Der «filmische Film» – stellvertretend für eine möglichst realistische, wertfreie Abbildung der Welt – hat die Fähigkeit, dem Menschen den Spiegel über sich selber und die Natur vorzuhalten. Dabei geht er von Eigenschaften des Mediums aus, die als mikroskopisch beschrieben werden können: Der Film wird zu einem Mittel, um die Realität zu entzaubern, weil der Mensch aufgrund von Ideologien und Normen nicht mehr fähig ist, sie wirklich wahrzunehmen. Anders als die Vertreter des Verfremdungskonzepts sieht Kracauer dabei Verfremdung aber nicht als adäquates Mittel zur Sichtbarmachung der Realität, sondern möglichst hohen mimetischen Realismus in der filmischen Simulation der nichtfilmischen Wirklichkeit: bei ihm die realistische Tendenz genannt. Durch die Kamera-Realität soll die Materialität der Realität und Natur aufgezeigt werden, die gewöhnlich nicht wahrgenommen wird, ein «Neues Sehen» stattfinden, das nicht von der Funktionalität der Dinge für den Menschen ausgeht. Was er bei seiner Dialektik zwischen formgebender, verfremdender und realistischer Tendenz jedoch ausser Acht lässt, ist, dass die filmische Verfremdung der Realität sehr wohl auch ein Potenzial zur Enthüllung der Wirklichkeit enthält, wenn auch von einer anderen Qualität. Die Konstitution und Funktion dieser Qualität steht im Fokus dieses Textes.

Verfremdung als Entautomatisierung der Wahrnehmung

Viktor Shklovskij geht von Alexander Potebnjas Prämisse aus, dass «Kunst denken in Bildern ist», was sich in allen, auch nicht mit Bildern operierenden Kunstformen äussert.³ Weiter soll das Unbekannte durch das Bekannte erklärt werden. Bilder werden nach Potebnja als bekannter als das zu Erklärende definiert. Darauf aufbauend konzipierten die Symbolisten ihr Diktum, dass Bildlichkeit immer mit Symbolismus einhergeht, es daher die «Fähigkeit des Bildes [ist], konstantes Prädikat bei verschiedenen Subjekten zu werden».⁴ Diese Interpretation von Bildlichkeit lehnt Shklovskij jedoch ab. Er geht stattdessen von einer perzeptiven Sichtweise aus: Er begreift die menschliche Wahrnehmungsweise als eine durch Automatisierungsprozesse funktionierende, die Objekte anhand ihrer Oberfläche erkennt und dabei Komplexität reduziert. Dinge werden anhand einiger weniger Merkmale erkannt und darauffolgend mit Bedeutung

versehen. Durch die automatisierte Wahrnehmung des Bekannten verliert der Betrachter dabei jedoch zunehmend die Fähigkeit, die Qualität der präsentierten Dinge an sich wahrzunehmen, da er sie vorkategorisiert: Dies führt so weit, dass automatisierte Abläufe nicht mehr bewusst ausgeführt werden. Für die Rezeption von vielfach wahrgenommenen Objekten und Verläufen bedeutet dies einen Verlust bei der Aufnahme der Qualität der Erscheinungen. Wir nehmen in solch einem Fall anhand wiedererkennender Kategorien wahr. Man weiss von den Dingen, sieht sie aber nicht wirklich. An dieser Stelle kommt das Konzept der Verfremdung ins Spiel. Nach Shklovskij ist es die eigentliche Aufgabe der Kunst, uns ein Empfinden für die Dinge an sich zu geben:

Vergegenwärtigen wir uns die allgemeinen Gesetze der Wahrnehmung, so sehen wir, dass zur Gewohnheit gewordene Handlungen automatisch ablaufen. [...] Die Dinge ziehen wie eingewickelt an uns vorbei, wir identifizieren sie anhand ihrer Lage im Raum, sehen jedoch nur ihre Oberfläche. So wahrgenommen, vertrocknen die Dinge, zuerst in der Wahrnehmung, später dann auch in der Wiedergabe [...] So kommt das bedeutungslos gewordene Leben abhandeln. Die Automatisierung verschlingt die Dinge, die Kleider, die Möbel, die Frau und den Schrecken des Krieges. [...] Um nun die Empfindung des Lebens wiederzugewinnen, die Dinge wieder zu fühlen, den Stein steinern zu machen, gibt es das, was wir Kunst nennen. Ziel der Kunst ist es, uns ein Empfinden für die Dinge zu vermitteln, das sie uns sehen und nicht nur wiedererkennen lässt; ihre Verfahren sind die der –Verfremdung– der Dinge und die erschwerte Form, ein Verfahren, das die Wahrnehmung erschwert und verlängert [...]. Durch die Kunst erleben wir das Machen der Dinge, das Gemachte ist ihr unwichtig.⁵

Das «Machen der Dinge» steht dabei für die Enthüllung einer unvoreingenommenen Sehweise, die noch nicht durch stetige Wiederholung und Gewöhnung «getrübt» ist. Für das Beispiel der Literatur, das Shklovskij ausführt, bedeutet dies eine verfremdete Wahrnehmungs- und Erzählweise, wie etwa durch die Fokalisierung auf ein Pferd bei Lew Tolstoi. Die präsentierten Ereignisse erhalten einen seltsamen, ungewöhnlichen Charakter und werden dadurch erst «sichtbar». Für die visuellen Künste bedeuten die erschwerten Formen eine bewusst nicht realistische Abbildung der Welt, zugunsten der Thematisierung der Form an sich, wie es in der Malerei die verschiedenen Stilrichtungen der Moderne praktizieren. Sie entsprechen Kracauers formgebender Tendenz, indem sie auf eine bewusste, verfremdende Gestaltung des abgebildeten Sujets abzielen.

The Congress: Verfremdung durch Kontraste und erschwerte Formen

Ari Folmans freie Verfilmung von Stanislaw Lems *Der futurologische Kongress* – *The Congress* – wendet das hier beschriebene Prinzip auf exemplarische Weise an. Die Verfremdung erfolgt sowohl durch erschwerte Formen im Sinne des verfremdenden Anime-Stils als auch auf einer inhaltlichen Ebene: Die Protagonistin, ein Alter Ego der Schauspielerin Robin Wright, findet sich nach dem Unterschreiben eines Vertrags zur filmischen Nutzung ihrer digitalen Kopie in einer animierten Welt wieder, in der die gängigen Gesetze der uns bekannten, nichtfilmischen Welt aufgehoben sind. Personen aus allen Epochen der Menschheitsgeschichte existieren im gleichen Moment, die Gesetze der Schwerkraft



Die Drogenwelt von *The Congress* verfremdet mittels eines surrealen Anime-Stils

sind aufgehoben, ebenso die der Logik: Aus dem Nichts manifestieren sich fantastische Pflanzen, Riesenkakerlaken dienen als Pferde, Wolkenkratzer können fliegen, Hummer schälen sich selber vor den Augen der Restaurant-Besucher. Filme werden nicht mehr auf eine Leinwand projiziert, sondern durch das Einnehmen einer Pille im Kopf des Zuschauers manifestiert, zugeschnitten auf dessen Vorlieben und Wünsche. Im ästhetischen Rausch dieser Drogen-Anima-

tionswelt werden die Zeichenstile verschiedenster Animationstechniken kombiniert: der Stil der japanischen Animes mit den auffallenden Bambi-Augen, der verniedlichende Disney-Stil, die surreale, zuweilen grotesk-karikaturenhafte Ästhetik von experimentellen Animationsfilmen, wie etwa René Laloux' *La planète sauvage* (F 1973), die an Bilder von Hieronymus Bosch oder Salvador Dalí erinnert (A). Kaum ist Robin in diese surreale Drogenwelt übergetreten, fängt sie an, sich nach ihrem Sohn zu sehnen, den sie für den Rest des Films in den verschiedenen Welten suchen wird. Ihr Sohn Aaron wird zunehmend gehörlos und erblindet. Der sich vergrößernde Mangel an realen Sinneseindrücken ergänzt er dabei mit seinen eigenen Fantasien und Wünschen, wie der behandelnde Arzt Dr. Baker etwas gar deutlich für den Zuschauer vorinterpretierend erklärt. Dieses Verhalten nehme die Zukunft des Kinos vorweg, in der «Filme» durch die Kombination von äusseren Sinneseindrücken mit der eigenen Vorstellungswelt individuell erschaffen werden. In der Animationswelt des Filmes geschieht dies mittels der Einnahme von Pillen, die alle gewünschten Dinge entstehen lassen.

Die fantastische Welt, die im Kopf von Robin Wright entsteht, entfaltet ihre Wirkungsmacht jedoch erst in Kontrast zum fotorealistischen Teil des Filmes, in dem die Figuren durch die realen Schauspieler verkörpert werden. Es ist daher der Gegensatz zwischen den verschiedenen präsentierten Welten, der erst ein Empfinden für die Verfremdung entstehen lässt. In *The Congress* ist dieser Moment zweifelsohne die Rückkehr von Robin aus der Drogenwelt in die reale Welt (B). An die Stelle einer Wunschwelt, die fast keinen Gesetzen mehr unterliegt, tritt eine dystopische Realität, in der die Menschheit vor sich hin siecht und von Trostlosigkeit dominiert wird. Die Fiktion ist zur lebenswerteren Welt als die eigentliche Wirklichkeit geworden. Dabei ist es aber nicht eine Welt, die völlig unabhängig von der als real porträtierten existiert. Wie die Szene des Übergangs aufzeigt – in der die gezeichneten Kunstfiguren in den gleichen Posen und an denselben Stellen stehen wie die realen Personen –, ist es eine Überlagerung der einen Welt durch die andere, im Sinne von multiplen, parallel existierenden Realitäten, die unabhängig, aber doch miteinander verbunden sind. Sie weisen zudem völlig unterschiedliche Gesetzmässigkeiten auf: Die Drogenwelt funktioniert nach der Logik der menschlichen Fantasie und den Wünschen des Einzelnen. Sie simuliert das Verlangen und die Vorlieben ihrer Bewohner und lässt sich mit Hilfe zusätzlich eingenommener Pillen verändern. Eine Welt, die einem luziden Traum entspricht und daher nach dem Willen des Träumers gesteuert werden kann.

Dem gegenüber steht die dystopische, nicht animierte Welt des Films, die den Gesetzen der uns bekannten Realität unterworfen ist. In ihr ist das Handeln der Menschen von zahlreichen Gesetzen – natürlichen und vom Menschen geschaffenen – eingeschränkt. Der Wille allein reicht hier nicht aus, um Träume

zu verwirklichen. Die genaue Verknüpfung der beiden Welten bleibt bis zum Schluss unklar, da es auch in der Drogenwelt selber mehrere Realitätsebenen zu geben scheint. So erwacht Robin nach der Exekutierung durch den Studio-boss von Miramount – die sie in die ursprüngliche Welt zurückbringen soll – in einer ebenfalls animierten Welt, jedoch mit anderer Szenerie. Oder ist das nur ein Traum im Traum? Die resultierende Unsicherheit über die Verknüpfung der präsentierten Welten nötigt die Figuren im Film wie die Zuschauer zum kritischen, selbstständigen Denken des Gezeigten. Können die verschiedenen Figuren einander in der Drogenwelt wiederfinden – wie sie es ersehnen – oder ist dies unmöglich, weil alles nur im Kopf der einzelnen Person imaginiert wird? Eine eindeutige Antwort bleibt aus. Diese Unsicherheit wird durch Dr. Baker



The Congress: Der formalen Verfremdung der Drogenwelt steht die nüchterne, fotorealistische Zukunftswelt gegenüber

bestätigt, der Robin versichert, sie könne ihren Sohn in dieser Realität – der nichtanimierten Welt des Films – nicht mehr finden. Er existiere nur noch in der Drogenwelt. Die simple Erklärung, dass die Menschheit in der dystopischen Zukunft in einem Drogenrausch vor sich hin dämmert, greift daher zu kurz. Die animierte Welt scheint zu einer unabhängigen Welt geworden zu sein, in der Menschen in reiner Fiktionalität existieren.

Solaris: Die Initiation einer
entautomatisierten Betrachtungsweise

Auch Tarkowskjis Verfilmung von Stanislaw Lems *Solaris* ist von besonderem Interesse, wenn es um die Frage rauschhafter Verfremdung im Film geht. Dies darum, weil die Thematik nicht nur formal, sondern auch inhaltlich der prägende Topos der Handlung ist. Der Film wendet Shklovskijs Prämisse der erschweren Form allerdings nicht direkt an, sondern verfremdet das vermeintlich Bekannte durch die Hinterfragung der präsentierten Welt und ihrer Gesetzmässigkeiten: In einem anderen Sonnensystem, Lichtjahre von der Erde entfernt, soll der Psychologe Kris Kelvin die ins Stocken geratene Erforschung des Planeten Solaris wieder auf Kurs bringen, nötigenfalls mit einer Bestrahlung des rätselhaften Meeres, das den ganzen Planeten bedeckt. Die Forschungsergebnisse der Solaristik sind ernüchternd, da das Meer auf die Messungen und Experimente der Wissenschaftler jedes Mal singulär reagiert und daher keine generalisierenden, wissenschaftliche Schlüsse zulässt. Das Meer, wie es mangels passender Begrifflichkeiten genannt wird, entzieht sich der sprachlichen und wissenschaftlichen Kategorisierung durch die Forscher:

Eine besondere Gruppe stellen die Gebilde dar, die sich für kürzere oder längere Zeit ganz vom lebenden Ozean abtrennen [...]. Manchmal scheinen sie wie seltsame vielflügelige Vögel vor den ihnen nachjagenden Trichterrüsseln der Schneller zu flüchten, aber dieser der Erde entnommene Begriff wird abermals zu einer Mauer, die sich nicht durchstossen lässt. [...] Und so hat man sich immer im Kreis irdischer, menschlicher Begriffe bewegt; nun, und der erste Kontakt [...]. Damals wurden zum ersten Mal in der Geschichte der solarischen Forschungen Stimmen laut, die den Einsatz thermonuklearer Schläge forderten. Das sollte in Wahrheit etwas noch Grausameres sein als Rache: es ging um die Zerstörung dessen, was wir nicht begreifen können.⁶

Die Verfremdung dieses Unverständlichen wäre ein möglicher Ausweg aus der Unfähigkeit der Forscher, jenseits der ihnen bekannten Begrifflichkeiten zu denken. Sie scheitern daher an ihrem eigenen Unvermögen, die Dinge unvoreingenommen zu betrachten, wie dies durch eine entautomatisierte, verfremdende Betrachtungsweise möglich wäre.

Kelvin sieht sich jedoch nicht primär mit einer ausserirdischen Intelligenz konfrontiert, sondern mit seiner eigenen Vergangenheit, nur eben in völlig ungewohnter Form: Der Planet erschafft Kelvins verstorbene Frau Hari und bringt ihn dadurch zu Beginn völlig aus der Fassung (c). Die junge Frau, die

äusserlich völlig normal erscheint, wird durch den ungewohnten Kontext zu einem mythischen, unfassbaren Objekt: Kelvin wie auch der Zuschauer betrachten sie mit Verwunderung, versuchen zu begreifen, was es mit ihr auf sich hat, da sie ja eigentlich tot sein sollte. So wird etwas scheinbar Gewohntes wie ein Mitmensch zu einem höchst seltsamen, befremdenden Objekt, das die automatisierte Wahrnehmung des Zuschauers und des Protagonisten in Frage stellt. Kelvins Freund Gibarian hat sich wegen seines von Solaris materialisierten Besuchers sogar das Leben genommen. Auch der Pilot Berton, mit dem Kelvin vor seinem Abflug spricht, hadert nach wie vor mit seiner eigenen Wahrnehmung.



Bei *Solaris* funktioniert die Verfremdung durch die Hinterfragung der menschlichen Wahrnehmung

Die von ihm ausgemachte, erdenähnliche Landschaft auf der Oberfläche von Solaris, mit einem gipsernen Riesenbaby, ist auf den Filmaufnahmen des Erkundungsflugzeuges nirgends zu sehen. So wird das Infragestellen der eigenen Wahrnehmung zu einem zentralen Topos des Filmes. Der Kybernetiker Snaut ist bei der Ankunft Kelvins auf der Raumstation nicht sicher, ob er es mit einer Erscheinung von Solaris oder mit einem richtigen Menschen zu tun hat: Er blickt ihn zuerst verwirrt und ängstlich an, packt ihn dann plötzlich erregt an den Armen und zieht ihn an sich heran. Dieses Gefühl der Unsicherheit gegenüber der Realität des Erblickten zieht sich durch den ganzen Film. Durch

diese Betrachtungshaltung werden auch für den Zuschauer vermeintlich normale Dinge zu ungewohnten, mehrdeutigen Objekten, er wird dazu ermuntert, seinen eigenen Sinneseindrücken nicht zu trauen und die Dinge eingehender und unvoreingenommen zu betrachten. Beim ersten Zusammentreffen Kelvins mit Dr. Sartorius stellt dieser auf seine drängenden Fragen fest: «Sie sind zu empfindlich. Sie müssen sich gewöhnen. Gute Besserung.» Sartorius verlangt von Kelvin die Gewöhnung an eine unbekannte, verfremdete und rauschhafte Wirklichkeit, die formal-ästhetisch jedoch gewöhnlich erscheint. Es ist dieses Spiel mit der Unverlässlichkeit gegenüber der Kongruenz von Form und Inhalt, die in *Solaris* Shklovskijs Idee der Verfremdung hervorruft: Der Zuschauer wird dazu aufgefordert, die präsentierten Dinge so zu betrachten, als ob er sie zum ersten Mal sehen würde. Sie sind nicht Bekanntes, sondern erscheinen nur so. Dadurch soll eine wirkliche Kontemplation in das Gezeigte gefördert werden. Die eigentlich ungewohnten, verfremdeten Dinge, wie die surreale Oberfläche von *Solaris*, die nur noch entfernt als Wasseroberfläche zu erkennen ist, die minimalistischen sphärischen Klänge, die immer wieder zu hören sind, oder das futuristische Interieur der Raumstation, das von einem fortschreitenden Zerfall gezeichnet ist, dienen dabei als Kontrapunkte für eine unverlässliche, nur scheinbar bekannte Welt, die durch eine neue, kritische Betrachtungsweise entzaubert werden will. Dadurch realisiert sich Stanislaw Lems Diktum: «Wir brauchen keine anderen Welten. Wir brauchen Spiegel».⁷ Der Spiegel ist in diesem Fall die Initiation einer entautomatisierten Betrachtungsweise des Gezeigten und damit ein kritisches, neues Denken des bereits Bekannten und der Welt.

Rausch als Verfremdung:
Fazit und theoretische Einbettung

Der Begriff der Verfremdung – hier unter der Annahme der durch filmische Rauschzustände veränderten Bewusstseins- und Wahrnehmungsweisen betrachtet – findet seinen Ursprung in der Literaturtheorie des russischen Formalismus. Er kann jedoch nicht ohne Transformationen auf den Film übertragen werden. Für die Literatur bedeutete er im Sinne Shklovskijs eine formale Verfremdung von bekannten sprachlichen und narrativen Erzählmustern zugunsten einer Entautomatisierung der Wahrnehmung. Für den Film kann man die Parameter der sprachlichen Stilistik und des narrativen Modus auf filmästhetische Gestaltungsweisen und filmische Erzähltechniken übertragen. Hier stellen sich dann Fragen sowohl nach der Konstitution einer automatisierten Wahrnehmung wie auch den Mitteln der filmischen Verfremdung. Verfremdung muss daher immer in zwei Ebenen gedacht werden: einerseits als Akt der

Perzeption durch den Betrachter, andererseits als aktive, formale Reaktion des Künstlers auf die Einsicht ebendieser automatisierten Wahrnehmung. Während die neoformalistische Filmtheorie Verfremdung in Bezug auf einen filmischen Kanon definiert,⁸ kann man diese auch innerhalb eines einzelnen Filmes oder innerhalb des Werkes eines Regisseurs suchen. Verfremdung ist zudem eine Methode der künstlerischen Avantgarde, die durch die Hervorbringung von neuen Ausdrucksweisen ein Medium erneuern will und sich dadurch von einem etablierten Kanon abgrenzt. Eco beschreibt es als das grundlegende Programm der Avantgarde, die Vergangenheit zerstören und durch neue Formen und Ideen ersetzen zu wollen.⁹

Demgegenüber stehen postmoderne Ansätze der ästhetischen Gestaltung und Narration, die ihr Wesen in der spielerischen Affirmation, Variation und Brechung mit einer gegebenen künstlerischen Ausdrucksweise finden, diese daher nicht erneuern wollen. Kritisch betrachtet kann man sagen, dass es die Absicht von Verfremdung ist, die Welt durch eine ungewohnte Sichtweise neu zu betrachten und dadurch neue Denkweisen zu ermöglichen. Sie ist dadurch auch ein Mittel der Hinterfragung und Provokation, das jedoch seinerseits der Dynamik unterliegt, selber wieder zu einem Kanon zu werden. Daher ist auch Verfremdung ein unaufhörlicher Prozess des sich Abgrenzens und wieder Angleichens, mit dem Ziel, die Dinge so zu sehen, als ob man sie zum allerersten Mal betrachten würde.

1 *The Congress*, Ari Folman, IL 2013.

2 Vgl. Siegfried Kracauer, *Werke. Band 3. Theorie des Films. Die Errettung der äusseren Wirklichkeit* (1960), Frankfurt am Main 2005, S. 53–69.

3 Vgl. Viktor Shklovskij, «Die Kunst als Verfahren» (1916), in: Fritz Mierau (Hg.), *Die Erweckung des Wortes. Essays der russischen formalen Schule*, Leipzig 1987, S. 11–32.

4 Vgl. Shklovskij 1987 (wie Anm. 3), S. 7.

5 Vgl. Shklovskij 1987 (wie Anm. 3), S. 16–18.

6 Stanislaw Lem, *Solaris* (1968), Berlin 2014, S. 165f.

7 Lem 2014 (wie Anm. 6), S. 165f.

8 Kristin Thompson, «Neoformalistische Filmanalyse», in: *Montage/av* 4/1 (1995), S. 31f.

9 Vgl. Umberto Eco, «Postmodernismus, Ironie und Vergnügen», in: Welsch, Wolfgang (Hg.) *Wäge aus der Moderne. Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion*, Weinheim 1988, S. 75–78.



Momentaufnahme von Aviva Joël

Ein Stück Himmel von Franz Peter Wirth
(ARD/Fernsehserie in 10 Teilen, D 1982)

Als mein Vater das Drehbuch zu *Ein Stück Himmel* las, sagte er: «Das ist unsere Familiengeschichte, sogar mit den richtigen Namen.» Ich entschied mich, den Film nicht zu machen; es ging mir alles viel zu nahe. Franz Peter Wirth aber, der Regisseur, bestand darauf, dass ich mitspielte. Er versprach, mich während des Drehs immer zu stützen. Ich spielte wie im Rausch. Wir arbeiteten über ein Jahr. Auf den Umschlagplätzen der Bavaria starben Statisten, die unbedingt dabei sein wollten, obwohl sie den Holocaust real schon einmal erlebt haben (vor Aufregung erlitten sie einen Herzinfarkt). Ich habe die Geschichte meiner Familie in meinem Körper erlebt: kein schöner Rausch, aber notwendig, um den Kreis schliessen zu können. Die ganze Familie von Vaters Seite kam im Warschauer Getto um. Als Schauspielerin in dem Film habe ich meiner Familie ein Denkmal gesetzt – und vielen anderen. Weil ich im Rausch an dem Film mitarbeitete, zerbrach auch meine Ehe. Ich bereue es nicht. Es war meine stärkste Film-Erfahrung. So nah am Leben.

SONJA KIRSCHALL VOM EXPERIMENTALFILM BIS ZUM ASMR-VIDEO — FORMEN AUDIOVISUELLER BERAUSCHUNG

Betrachtet man Film unter einer Perspektive, die nach seiner Verbindung zum Rauschhaften fragt, erscheint es zunächst besonders naheliegend, solche filmischen Mittel zu untersuchen, die eingesetzt werden, um das subjektive Erleben berauschter Filmfiguren darzustellen. Als Untersuchungsgegenstand drängen sich dann vor allem Drogenfilme wie *Trainspotting* (Danny Boyle, UK 1996), *Fear and Loathing in Las Vegas* (Terry Gilliam, USA 1998) oder *Requiem for a Dream* (Darren Aronofsky, USA 2000) auf, in denen rauschbedingte Veränderungen von Wahrnehmung und Bewusstsein der Figuren unter anderem durch Hip-Hop-Montagen, Zeitraffer, räumliche und akustische Verzerrungen (etwa durch Fisheye-Objektiv und Pitchbending), Farbfilter, *fades to white* und SnorriCam-Aufnahmen vermittelt werden. Versteht man Rausch aber im weitesten Sinne als einen Zustand, in dem das psychophysiologische Erleben des Berauschten entgegen dem Normalzustand merklich verändert ist, was sowohl mit positiven als auch mit negativen Emotionen assoziiert sein kann, vergrößert sich das Kollektiv der Filme, in denen solche Zustände filmisch dargestellt werden, um ein Vielfaches – vor allem, wenn die Kategorie des *perception shot* im Sinne Edward Branigans,¹ speziell in Form des *mental-state shot*, als Indikator des Rauschhaften verstanden wird. Dann geraten einerseits auch solche Situationen in den Blick, in denen Figuren aufgrund von psychiatrischen Erkrankungen Wahrnehmungsstörungen entwickeln,² sowie andererseits solche, in denen Figuren im Rausch der Gefühle von ihren Angebeteten tagträumen oder in denen Gemütsverfassungen wie Größenwahn, Goldrausch oder Blutrausch filmisch metaphorisiert werden.

Repräsentationen rauschhaften Erlebens finden sich in vielen Filmen unterschiedlicher Genres und werden oft, wenn auch nicht immer, in einer Art und

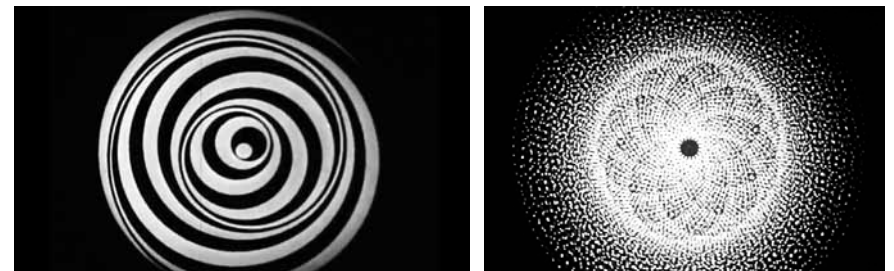
Weise umgesetzt, die durch ungewöhnliche Aufnahmetechnik, Montage, Spezialeffekte oder Nachbearbeitung die Aufmerksamkeit vorübergehend auf die technisch-ästhetische Oberfläche des Films verlagert. Wie steht es nun aber um diesen medialen Reiz-Aussender selbst – was, wenn Medien selbst zum Rauschmittel werden sollen? Intradiegetisch begegnet uns dieses Szenario bevorzugt in dystopischen Science-Fiction-Filmen, in denen grausame Gesellschaftssysteme ihr Fortbestehen durch berauschende und illudierende Medien sichern, welche die Konsumenten ablenken, täuschen, schwächen und/oder abhängig machen. Diese Perspektivierung des Mediums als Rauschmittel öffnet den Blick jedoch auch für eine dritte Möglichkeit der systematischen Annäherung an die Frage nach der Verbindung zwischen Rausch und Film, die sich von der intradiegetischen Darstellung von Rauschzuständen oder ihren medialen Verursachern löst und nach der potenziellen Berausung des (nicht diegetischen) Zuschauers durch den Film fragt sowie nach den zu diesem Zwecke instrumentalisierten filmischen Mitteln. Es wäre also – um sich eines Benjamin'schen Vokabulars zu bedienen – nicht nur nach dem Rausch im Zeitalter seiner filmischen *Reproduzierbarkeit* zu fragen, sondern vielmehr nach dem Rausch im Zeitalter seiner filmischen *Induzierbarkeit*.

Streifzug durch die Filmgeschichte

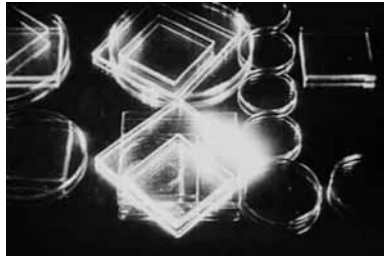
Da für ein solches Vorhaben die Art der Ausrichtung auf den Rezipienten ungleich wichtiger erscheint als das klassische Erzählen einer Geschichte, ist es vielleicht nicht verwunderlich, dass Filme mit bewusstseinsweiternder oder -verändernder Agenda oft aus dem nicht narrativen Experimentalfilmbereich kommen. Zu nennen wären hier etwa strukturelle Filme wie Tony Conrads *The Flicker* (USA 1965), der, wie schon Peter Kubelkas *Arnulf Rainer* (A 1960) fünf Jahre zuvor, ausschliesslich aus schwarzen und weissen Einzelbildern besteht, die in wechselnden Rhythmen alternieren. Dabei entstehen durch den Kontrast der schwarzen und weissen Frames einerseits stroboskopartige Lichteffekte, andererseits wird der Wechsel zwischen Schwarz- und Weissbildern schon nach kurzer Zeit nicht mehr als der abrupte Austausch wahrgenommen, als der er angelegt ist, sondern es entsteht stattdessen der Eindruck, das Schwarz ziehe sich in der Mitte des Screens zusammen und das Weiss breite sich umgekehrt von der Mitte her aus. Insgesamt hat dies die Bewegungshalluzination eines vermeintlich rhythmisch pulsierenden Bildes zur Folge. Dazu kommen Farbhalluzinationen, die unter anderem als waagerechte Streifen in Grün und Orange erscheinen. Ähnliche Stroboskopeffekte setzt Paul Sharits ein, in dessen Kurzfilm *T,O,U,C,H,I,N,G* (USA 1969) Bilder des Dichters David Franks in

verschieden eingefärbten Varianten, die stark an Andy Warhols Pop-Art-Porträts von Marilyn Monroe, Elvis Presley und anderen erinnern, im Wechsel mit reinen Farbflächen und variierend grossen, viereckigen Formen aufblitzen. Psychedelische Wirkung hat dort auch die akustische Ebene, auf der das Wort «destroy» in Endlosschleife zu hören ist, unterlegt mit immer schneller werdenden Klopferäuschen. Dies führt nach kurzer Zeit zu akustischen Halluzinationen, in denen statt «destroy» etwa «his girl», «it's dry», «his drawer», «his straw», «this droid» u. v. m. gehört wird. Paul Sharits Arbeiten werden üblicherweise zu den sogenannten Mandala-Filmen gezählt, die massgeblich von John und James Whitney in den frühen 1960er Jahren initiiert wurden. Diese Filme nutzen die zentrierte, auf Kreis oder Quadrat basierende Form des Mandalas in ihrer technisch-ästhetischen Ausgestaltung und sollen so selbst zur Meditationshilfe werden und das Versenken in einen meditativen Trancezustand einleiten oder erleichtern. Dabei verweisen die sich in wechselnden Richtungen drehenden und ständig umformenden Mandalas aus schwirrenden Lichtpunkten etwa in Whitneys *Lapis* (USA 1963–66), die sich gleichzeitig in die Tiefe auszudehnen und auf den Zuschauer zuzuwachsen scheinen, nicht nur auf andere mediale Hilfsmittel der psychedelischen Kultur der Sixties wie etwa Joshua Whites «The Joshua Light Show», sondern auch weiter zurück auf Marcel Duchamps Roto-reliefs in *Anémic Cinéma* (F 1926) und viele andere Werke der 1920er Jahre.

So ermöglicht auch der absolute Film, etwa bei Hans Richters *Rhythmus 21* und *23* sowie Walter Ruttmanns *Lichtspiel Opus 1–4*, durch seine Experimente mit sich teils rhythmisch, symmetrisch und repetitiv bewegenden geometrischen Formen durchaus eine hypnotische Rezeptionsweise, in der sich der Zuschauer, bar jeglichen auf Realismus oder Narration abzielenden Filmeinsatzes, allein von den Grundelementen des filmischen Lichtspiels, also Helligkeitsstufen, Farbe,



Hypnotische Formen in Bewegung: Marcel Duchamps *Anémic Cinéma* und James Whitneys vier Jahrzehnte jüngeres Werk *Lapis*.



Faszinierende Lichtspiele in Henri Chomettes *Cinq minutes de cinéma pur*.

Form, Bewegung, Rhythmus und Komposition faszinieren lassen kann – eine Rezeptionspraxis, die etwa zeitgleich auch bei den Surrealisten sehr beliebt war, um über den angestrebten, tranceähnlichen Zustand eine Verbindung zum Traumhaften und zum Unbewussten zu erreichen. Die Faszinationskraft von Licht, Form und Reflexion zeigt auch *Cinq minutes de cinéma pur* (F 1926) von Henri Chomette deutlich, der das Spiel des Lichts auf verschiedenen Glasobjekten und zwischen Baumstämmen und Zweigen hindurch zum Thema macht.

Etwas später lässt Len Lye, etwa in *A Colour Box* und *Kaleidoscope* (beide UK 1935), farbenfrohe Muster und Formen zu mitreissender Musik hin- und hertanzen; die diffuse, flüchtige und verwirrende Bildlichkeit erlaubt hier, und zwar spezifisch über die Verbindung mit Musik und Rhythmus, eine Art intuitive, halb-bewusste und somatische Art der Rezeption.

Videos wie Halluzinogene

Diese kursorischen Stichproben legen nahe, dass potenziell berauschende Experimentalfilme als – nicht notwendigerweise bewusster – filmhistorischer Hintergrund für eine Reihe von Videos verstanden werden können, die seit einigen Jahren auf YouTube proliferieren: Hier finden sich derzeit zum einen sogenannte *hallucination videos*, in denen – meist bildfüllend – animierte grafische Muster im Op-Art-Stil zu sehen sind, deren verwirrende Bewegungen oft mit elektronischer Musik, speziell Techno und Trance, unterlegt sind. Die Titel und Beschreibungen der Videos weisen oft darauf hin, dass durch die Rezeption die psychedelischen Effekte bestimmter Drogen simuliert werden sollen; so werden die Videos etwa als «natural hallucinogen», «acid trip without drugs» oder «virtual LSD» bezeichnet. Ein anderer Begriff, unter dem man diese Art Video

findet, der aber weiter gefasst ist und noch viele andere potenziell psychedelische Videos umschließt, lautet *trippy videos*. Darunter werden sowohl solche Videos verstanden, die ergänzend zu Drogen konsumiert werden sollen, um einen bestehenden Rausch zu verstärken oder zu verlängern, als auch solche, die den Zuschauer allein auf Basis ihrer audiovisuellen Eigenschaften berauschen sollen. Zu diesem Zwecke werden etwa virtuelle Flüge durch futuristische Landschaften oder durch Wurmlöcher computeranimiert oder es wird in grell gefärbte Visualisierungen von Fraktalen «hineingezoomt». Neben elektronischer Musik und Soundscapes werden die Videos oft mit sogenannten binauralen Beats unterlegt, also so konzipiert, dass sie binaural über Kopfhörer gehört werden müssen, wobei beide Ohren mit leicht unterschiedlichen Frequenzen beschallt werden (dabei darf die Differenz nicht grösser sein als 30 Hz, da sonst zwei unterschiedliche Töne gehört würden), was die akustische Täuschung eines Pochens hervorruft und direkte Wirkung auf die Hirnwellen ausüben soll. Binaurale Beats kommen daneben in einigen der auf YouTube ebenfalls zahlreich vorhandenen Hypnose-Videos zum Einsatz, die auch visuell Überschneidungen mit *trippy videos* und *hallucination videos* aufweisen, indem sie Op-Art-Grafiken, Mandalas und sich drehende Spiralen einsetzen. Die begleitenden, gesprochenen Suggestionen sollen den Zuschauer in eine hypnotische Trance versetzen, die entweder der reinen Entspannung dient oder die, in Verbindung mit den binauralen Beats oder anderen, meist monotonen Klangmustern und unterstützt durch die verwirrenden und ermüdenden visuellen Reize, direkt auf den Hirnstamm einwirken und bestimmte Änderungen des Verhaltens oder der Selbstwahrnehmung des Zuschauers herbeiführen soll wie z. B. ein gesteigertes Selbstbewusstsein.



Auch aktuelle Youtube-Hypnosevideos nutzen oft die Sogwirkung sich drehender Spiralen.

Der Versuch, beim Rezipienten mithilfe audiovisueller Medien wahrnehmungs- und bewusstseinsverändernde Rauschzustände hervorzurufen, ist also keineswegs ein neues Unterfangen, das ganz in Gegenteil, je nachdem, welche

Definition von Rausch man ansetzt und von welchen historischen Seh- und Hörgewohnheiten der Zuschauer man ausgeht, in der Filmgeschichte doch weit zurückverfolgt werden kann. Fokussiert man beispielsweise auf Bewegungssituationen, wären nicht nur für viele Experimentalfilme, sondern bereits für sehr frühe Filmgenres wie die *phantom rides*, die sich besonders im ersten Jahrzehnt der Filmgeschichte grosser Beliebtheit erfreuten,³ eine berausende Qualität anzunehmen, die später ebenfalls in Experimentalfilmen wie etwa Henri Chomettes *Jeux des reflets et de la vitesse* (F 1925) zum Einsatz kommen wird, in dem der Zuschauer von wilden Fahrten durch das Pariser Metro-Netz und über die Seine mitgerissen wird. Neu ist hingegen das Ausmass, in dem potenziell berausende Filme und Videos seit dem Aufkommen des Internets und speziell der massenhaften Nutzung von Social-Media-Angeboten wie Foren und Chats, Q&A-Websites, Wikis, Weblogs, Media-Sharing-Plattformen und sozialen Netzwerken diskutiert, geteilt, angeeignet, bearbeitet und verbreitet werden können. So erlaubt etwa die Kommentarfunktion bei YouTube den Nutzern einen Austausch darüber, wie ein Video persönlich erlebt wird, was geändert werden müsste oder könnte und welche anderen Videos bei ihnen ähnlich wirken. Als ergänzender Untersuchungsbereich, der einen umfassenderen Einblick in die sich entwickelnden Diskurse um sich verstetigende YouTube-Videoarten geben kann, eignet sich die Website *Reddit.com*⁴, auf der die Nutzer auf Inhalte anderer Websites verlinken und diese kommentieren sowie freie Textbeiträge einreichen können. Dies geschieht jeweils in sogenannten *Subreddits*, die sich einem bestimmten Thema widmen; so gibt es seit Ende 2008 beispielsweise die *Subreddits* «trippy» und «psychedelic», die psychedelische Videos, Bilder, Animationen, Kunst und Musik teilen und diskutieren, sowie seit Ende 2009 den *Subreddit* «WoahDude», der nach eigener Beschreibung «trippy & mesmerizing games, video, audio & images that make you go «woah dude!» versammelt.

Ein besonderes «Kopfkribbeln»:
ASMR-Videos

Besonders interessant wird es nun, wenn akustische und visuelle Reize «that make you go «woah dude!» sowie deren potenzielle Trägermedien im Internet und mithilfe seiner spezifischen Kommunikationsmöglichkeiten der internationalen, vernetzten, massenhaften, instantanen, verschlagwort- und durchsuchbaren sowie anonymen Diskussion von Themen zur diskursiven Problematisierung eines Wahrnehmungsphänomens führen, das zuvor noch nie in diesem Ausmass diskutiert worden ist und für das es zuvor auch keine Benennung gab. Ebendies ist der Fall bei einem sensorischen Phänomen, das erst seit wenigen

Jahren im Internet besprochen wird und erst 2010 eine Bezeichnung erhalten hat, die sich verstetigen konnte. Die Rede ist von ASMR oder *Autonomous Sensory Meridian Response*. Dieser erfundene Begriff, unter dem die US-Amerikanerin Jennifer Allen im Februar 2010 die erste Facebook-Gruppe für *experienter*⁵ dieses Phänomens gründete, nachdem es zuvor unter anderem im Forum der Website *SteadyHealth.com*⁶ diskutiert worden war, bezeichnet laut Allen ein angenehmes Kribbeln der Haut, das meist am Hinterkopf beginnt und sich dann über den gesamten Rücken und auch den Rest des Körpers ausbreiten könne. Viele *experienter* berichten ebenfalls von einem begleitenden, leichten Druck- und Wärmegefühl. Diese taktilen Sensationen lösen offenbar eine extrem tiefe Entspannung bis hin zu einem tranceähnlichen Zustand aus und sind laut Allen oft von starken Glücksgefühlen begleitet, die durch die gleichzeitige Entspannung als eine Art euphorisches Wohlbehagen erscheinen, das etwa als «mellow, druggy high»⁷ oder als «blissed-out meditative state»⁸ beschrieben wird. Diese besondere Art des «Kopfkribbelns» kann offenbar als Reaktion auf verschiedenste Reize – meist «Trigger» genannt – auftreten und stellt somit einerseits ein höchst subjektives Phänomen dar, dessen Beschreibungen andererseits aber von einer so grossen Anzahl von Menschen geteilt werden, dass im Verlauf der letzten drei Jahre online eine «ASMR-Community» entstehen konnte, deren Mitglieder über mehrere Facebook-Gruppen, YouTube, einen ASMR-Subreddit, eigens gegründete ASMR-Foren und eine Reihe anderer Plattformen kommunizieren.

Zentraler Auslöser für ASMR scheint das Erleben von aufmerksamer Zuwendung zu sein, die dem *experienter* entweder selbst durch eine andere Person zuteil wird, wie es etwa bei Friseur- oder Arztbesuchen vorkommt, oder die stellvertretend bei anderen beobachtet wird. Nicht nur das unbeteiligte Beobachten einer anderen Person, die z. B. massiert wird, kann dabei als «Trigger» wirken; auch kann sich die Zuwendung auf Gegenstände beziehen, etwa wenn jemand beobachtet wird, der sich konzentriert einer kleinteiligen und aufwendigen Tätigkeit zuwendet, die nur langsam aber kontinuierlich voranschreitet sowie oft eher banal, hobbymässig oder zumindest nicht dringlich erscheint, wie etwa das Sortieren von Briefmarken oder das Bemalen von Miniaturen. Die «loving, tender attention» (so ein *experienter* im *SteadyHealth*-Forum), die auf die Gegenstände gerichtet wird und vor allem die Geräusche, die durch die umsichtige Behandlung des jeweiligen Gegenstandes erzeugt werden, sind dabei von zentraler Bedeutung. Indem sie Rückschlüsse auf Material, Textur und Art der Berührung zulassen, fungieren sie als «materialisierende Klang-Hinweise» im Sinne Michel Chions⁹ und geben damit gleichzeitig Aufschluss über die Art der Tasterfahrung, die sich für den Berührenden durch den Kontakt ergibt. Geräusche der behutsamen Bearbeitung – etwa Rascheln, Streichen, Klopfen und Knistern – zählen entsprechend zu den beliebtesten akustischen Triggern.

Noch öfter werden, als Geräusche der spezifisch zwischenmenschlichen Zuwendung, leises Sprechen und Flüstern genannt; gelegentlich wird als alternativer Begriff zu «ASMR-Community» auch «Whisper-Community» gebraucht.

Seit etwa 2011 produzieren viele Community-Mitglieder selbst *ASMR-Videos*. In diesen Videos führen die Videomacher,¹⁰ die sich oft als *ASMRtists* bezeichnen, verschiedene Trigger vor, die bei ihren Zuschauern das angenehme «Kopfkribbeln» auslösen sollen. So gibt es unter den bislang entstandenen ASMR-Videoarten etwa sogenannte «Sounds-Videos», in denen diverse Gegenstände beklopft, gekratzt oder gestreichelt werden, sowie Tutorials, in denen die betasteten Materialien weiterverarbeitet und die Handlungsschritte flüsternd oder leise sprechend kommentiert werden. Die Geräuscherzeugung findet dabei möglichst nah am Mikrofon statt. Seit Mitte 2012 benutzen immer mehr *ASMRtists* ausserdem binaurales Soundrecording; der Rezipient kann die Geräusche über Kopfhörer dann richtungsgetreu hören, was die Annäherungen der Geräuschquellen ans jeweilige Mikrofon (und damit ans linke oder rechte Ohr des Rezipienten) besonders real erscheinen lässt. Die alltägliche, materielle Welt wird so gewissermassen aus einer «akustischen Ameisenperspektive» heraus in einer Art und Weise neu entdeckt, die an Béla Balázs' Beschreibung des (visuellen) filmischen Close-ups in *Der Film* denken lässt: «Gute Nahaufnahmen strahlen jedoch auch eine zarte menschliche Haltung aus, eben weil sie bescheiden verborgene Dinge aufdecken. Sie erzeugen die Stimmung einer zarten Aufmerksamkeit, die in jenem rührenden Bemühen des Menschen beschlossen ist, der nicht an der trauten Heimlichkeit eines «kleinen Lebens» achtlos vorbeigeht.»¹¹ Auch visuell ist Nähe und Berührung zentrales Motiv der Videos; nicht zuletzt als Berührung der Kamera selbst. Dies kommt vor allem in den sogenannten *ASMR role play* vor, bei denen der *ASMRtist* in der Rolle eines Masseurs, Friseurs o. ä. auftritt und Behandlungen an der Kamera durchführt, die als der vermeintlich kopräsente Zuschauer in der Rolle des Patienten, Kunden o. ä. angesprochen wird. Mithilfe von an oder neben der Kamera angebrachten Requisiten wie etwa trockenen Schwämmen oder Perücken produziert der *ASMRtist* dabei Geräusche, die etwa als «virtual head massage» eine Berührung des Zuschauers simulieren sollen.

Der Rausch und du:
Adressierungsstrategien

Vergleicht man nun die Strategien, die diese Videos zur «ASMR-spezifischen Berauschung» ihrer Zuschauer einsetzen, mit denen der oben beschriebenen Experimental-Filme und *trippy videos*, fällt auf, dass wir es hier mit einer Form

der Adressierung zu tun haben, in der das Medium nicht nur als berauschendes Medium für eine anonyme Masse von Zuschauern, Ausstellungs- oder Festivalbesuchern auftritt, sondern als eines, das einen vermeintlich ganz persönlichen, intimen Kontakt zwischen *ASMRtist* und Zuschauer herstellen soll. Diesbezüglich scheinen zunächst eher Parallelen zu Hypnosevideos zu bestehen, die immer den «einen», aktuellen Rezipienten ansprechen. Die «menschliche Komponente» zeigt sich daneben auch in den zumeist mit natürlichen Materialien und manuell erzeugten Geräuschen, deren natürliche Unregelmässigkeiten viele *experienter* als wichtig für die Wirksamkeit als Trigger beschreiben. Dennoch gibt es gewisse Parallelen sowohl zu *trippy videos* als auch zu vielen der genannten Experimentalfilme, denn auch hypnotische Elemente, die auf Wiederholung, Symmetrie, Zentriertheit und Diffusität basieren, kommen in vielen ASMR-Videoarten zum Einsatz – sowohl auf akustischer als auch auf visueller Ebene. So werden in sogenannten *hands videos* beispielsweise mit den Händen vor der Kamera grazile, repetitive und rhythmische Bewegungsmuster ausgeführt, deren Symmetrie oft durch den Einsatz von Spiegeln verstärkt wirkt.



«Taktile Hypnose» – Besonders die Hände als Instrumente des Tastens spielen in hypnotischen Elementen von ASMR-Videos oft eine grosse Rolle.

In sogenannten *light-tracking videos* werden kleine, mobile Lichtquellen immer wieder aus unterschiedlichen Winkeln auf die Kamera gerichtet und so intermittierende Lichtreize gesetzt. Manche Videos werden mit diffusen Soundscapes aus übereinandergelagerten Raschel-, Kratz- und Flüstergeräuschen unterlegt, oder der *ASMRtist* nutzt die beiden Mikrofone des binauralen Aufnahmegeräts für sogenanntes *panning* oder *ear-to-ear*, schwenkt die Schallquelle also immer wieder «von Ohr zu Ohr» des Rezipienten. Gerade bei den Rollenspielen kommt es immer wieder zu extremen Annäherungen von Händen, Gesicht und Gegenständen an die Kamera (und die Mikrofone), was den Videos nicht nur auf akustischer, sondern auch auf visueller Ebene eine schwankende, pulsierende Qualität verleiht: Viele der Videos werden mit Autofokus und bei gedämpftem Licht

aufgenommen, weswegen die Annäherungen immer wieder Fokus-, Licht- und Farbschwankungen hervorrufen, die einerseits an die pulsierenden Qualitäten vieler Experimentalfilme erinnern, andererseits aber direkt an den als mit dem Rezipienten kopräsent narrativierten Körper des *ASMRtist* geknüpft sind.



Berührung durch Licht – *ASMR light-tracking videos* koppeln hypnotische Lichtspiele mit der Suggestion persönlicher Zuwendung.

Insgesamt lässt sich also feststellen, dass ASMR-Videos einerseits Parallelen zu anderen berausenden Film- und Videoarten aufweisen, ihre Strategien der Berausung aber in spezifischer Weise an die Vermittlung von aufmerksamer Zuwendung und Intimität gekoppelt sind. Dabei sind die Suggestion grosser Nähe und das umfassende Zeigen, Hörbarmachen und nicht zuletzt auch Simulieren von Berührung zentrale Elemente. Das Medium ist massgeblich deshalb berausend, weil es sich als teletaktil aus gibt, also eine Berührung auf Distanz verspricht. Damit sind ASMR-Videos gleichzeitig Videos, die nicht nur auf ihre eigene technisch-ästhetische Oberfläche verweisen und diese als vermeintlich greifbare «Haut» erscheinen lassen, wie dies auch andere Formen audiovisueller Berausung durch auffällige Effekte oft mit sich bringen. Vor allem sollen sie umgekehrt den Rezipienten berühren und auf dessen Haut spürbar werden. Hier wäre zur genaueren Analyse eine Differenzierung in eine eher haptisch wirkende Bildlichkeit und eine eher taktil wirkende Bildlichkeit fruchtbar,¹² also zu fragen, inwiefern der Look des Bildes entweder – z. B. durch die detaillierte Darstellung von Oberflächenstrukturen – eher eine Greifbarkeit des Films suggeriert oder – z. B. durch das Verschwimmen von auf die Kamera zubewegten Elementen, durch den Eindruck des Pulsierens oder durch intermittierende Lichtreize – eher eine Berührung des Zuschauers «durch den Screen hindurch» vermittelt.¹³

Diese Berührung des Zuschauers ist in ASMR-Videos allerdings notwendigerweise eine zaghafte. Der Zuschauer soll nicht ergriffen und mitgeris-

sen werden wie in der Bewegungsillusion der *movie rides* (wie mit Constance Balides die *phantom rides* des zeitgenössischen Kinos genannt werden können); tatsächlich bevorzugen laut Umfragen nahezu alle *experiencer* ganz im Gegenteil eine statische Einstellung und möglichst wenig Kamerabewegung. Der Rausch, den ASMR-Videos anbieten, ist nicht als sensorische Überwältigung eines Zuschauers angelegt, der Schwindel und Sehstörungen erleben soll, wie bei *trippy videos*. Er scheint weniger einer Kultur des Raptus, des gewaltsamen Ergreifens, zu entspringen, als einer Kultur des *Tactus*, des Tastsinns, der hier, ähnlich wie in der empfindsamen Literatur des 18. Jahrhunderts, als behutsam tastende Kontaktaufnahme neu kodiert wird.¹⁴ Er ist auch nicht nur als dionysisch¹⁵ im Sinne von verwirrend, unkontrolliert und chaotisch zu beschreiben, auch wenn dies für einige der hypnotischen Strukturen zumindest teilweise zutreffen mag. Die Elemente der aufmerksamen Zuwendung, der behutsamen Berührung, der Umsicht und der Sorgfalt verweisen ebenso auf die Möglichkeit einer eher apollinisch¹⁶ gefärbten Rauscherfahrung, die Lust aus der Ordnung, der Liebe zum Detail, dem langsamen Fortschritt, dem Gemässigten, der Kontrolle und der Sicherheit gewinnt.

Ausblick

Die Tatsache, dass offenbar eine recht grosse Anzahl von Menschen ein solches sensorisches Phänomen erlebt, wie es der Begriff ASMR zu benennen versucht, das (auch) auf andere als die augenfälligeren, hypnotischen und bewegungsillusorischen Reize reagiert, kann sicherlich erstens für das Schreiben einer «Mediengeschichte der audiovisuellen Berausung» bedeutsam werden, indem es für die Existenz ganz unterschiedlicher Formen von Berausung sensibilisiert, wie eben kinetische, hypnotische und taktile Formen. Zweitens stellt die Art und Weise, wie Ton in ASMR-Videos für die Erreichung der Berausung des Zuschauers instrumentalisiert wird, insofern ein völlig neues Vorgehen dar, als eine somatische Filmwirkung eben nicht über eine mitreissende Verbindung aus Bild und Musik bzw. Rhythmus, sondern über eine «akustische Abtastung» von Dingen und Personen erreicht wird, die in der ohnehin dringend auszubauenden Untersuchung der Geräuschebene von Filmen zukünftig näher analysiert werden müsste. Dies könnte wiederum wertvolle Erkenntnisse für das Verständnis von Filmen wie etwa *Amer* (Hélène Cattet/Bruno Forzani, F/B 2009) bereitstellen, der fast ganz auf Dialog verzichtet und durchgehend auf das taktil-erotische Erleben der Protagonistin fokussiert, das vor allem über eine solche akustische Abtastung ihrer Umgebung verhandelt wird. Drittens eröffnen aktuelle Phänomene wie ASMR-Videos und ihre Diskursivierung auf

Online-Plattformen die Möglichkeit, die «mellow, druggy highs» einer neuen Kultur der audiovisuellen *relaxploitation* in den Blick zu nehmen, deren Macher und Konsumenten letztlich auch Spielfilme anders erleben – so erwähnt ein *experiencer* im *SteadyHealth*-Forum etwa eine Szene aus *Seven Years in Tibet* (Jean-Jacques Annaud, USA 1997) als Trigger, in der der Protagonist für die Massanfertigung eines Anzugs von einer jungen Frau vermessen wird. Ein anderer *experiencer* und Blogger beschreibt *Le Fabuleux Destin d'Amélie Poulain* (Jean-Pierre Jeunet, F/D 2001) als «ASMR showcase»,¹⁷ da der Film den (vor allem taktil-akustischen) *petits plaisirs* der Charaktere nachspürt, die etwa geniesserisch die Hand tief in einen Getreidesack stecken oder verzückt mit Luftpolsterfolie knistern.



Die fabelhafte Welt der Amélie beweist besonderes Gespür für die taktil-akustischen *petits plaisirs* der Figuren.

Hier eröffnen sich Möglichkeiten, jüngere Filmtheorien, die sich zunehmend von einem lange dominanten Okularzentrismus ab- und einem Verständnis von Filmwahrnehmung als Ganzkörpererfahrung zuzuwenden scheinen, mit solchen populären Praktiken der teletaktilen Rezeption audiovisueller Medien und ihrer Diskursivierung gegenzulesen, um neue Impulse für die Auslotung synästhetischer Potenziale des Films zu generieren.

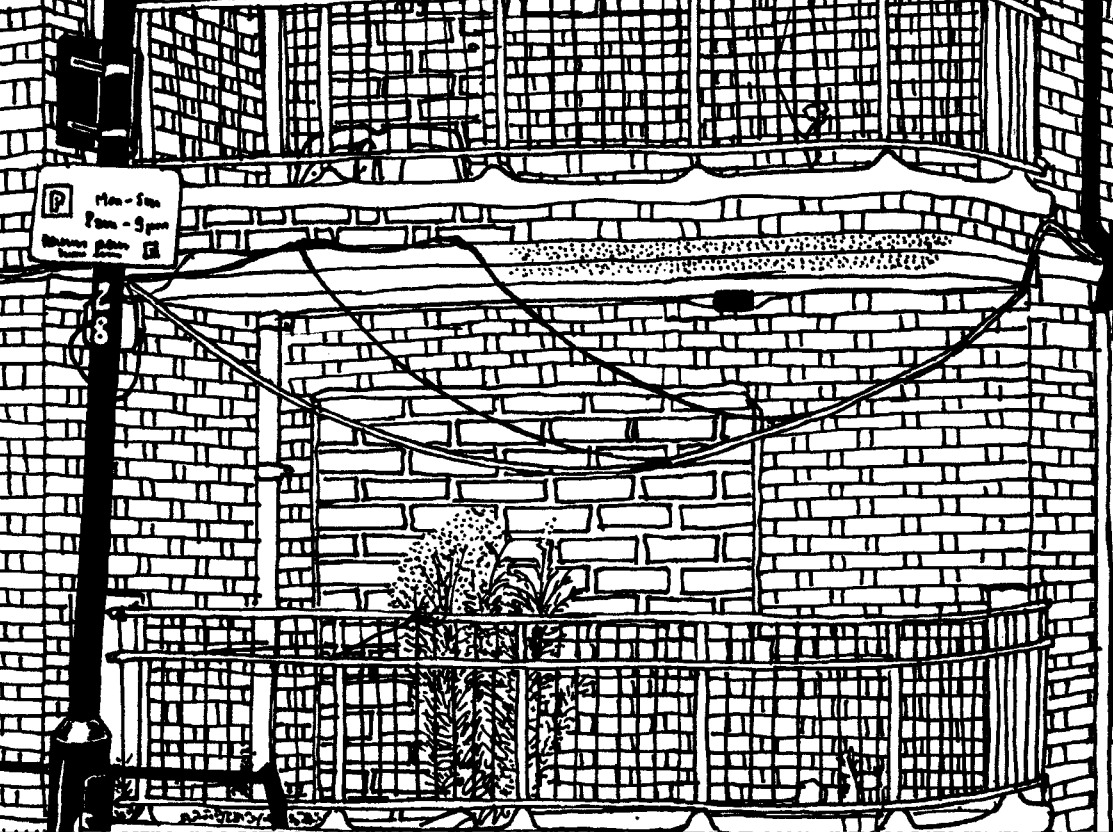
- 1 Edward R. Branigan, *Point of View in the Cinema: A Theory of Narration and Subjectivity*, New York 1984.
- 2 Dabei spielen vor allem Mindfuck-Filme wie etwa *A Beautiful Mind* (Ron Howard, USA 2001) oder *Shutter Island* (Martin Scorsese, USA 2010) gerne damit, den Zuschauer über den halluzinatorischen Charakter der Wahrnehmungen des Protagonisten zunächst unaufgeklärt zu lassen.
- 3 Robin Curtis, «Synästhesie und Immersion: Räumliche Effekte der Bewegung», in: ders., Marc Glöde und Gertrud Koch (Hg.), *Synästhesie-Effekte: Zur Intermodalität der ästhetischen Wahrnehmung*, München 2010, S. 131–150; hier S.140.
- 4 <http://www.reddit.com/>, zuletzt besucht am 10.09.2014.

- 5 Diese Bezeichnung hat sich im Diskurs um das Phänomen verfestigt und wird, aufgrund seiner schlechten Übersetzbarkeit ins Deutsche, hier im Original übernommen.
- 6 <http://www.steadyhealth.com/>, zuletzt besucht am 10.09.2014.
- 7 Claire Shropshall, «Braingasms and Towel Folding – The ASMR Effect», in: *The Huffington Post* vom 6. September 2012, online: http://www.huffingtonpost.co.uk/claire-shropshall/braingasms-and-towel-folding_b_1851980.html (zuletzt besucht am 21. Juli 2014).
- 8 Harry Cheadle, Harry (2012): «ASMR, the good feeling noone can explain», in: *Vice Magazine*, online: <http://www.vice.com/read/asmr-the-good-feeling-no-one-can-explain>, zuletzt besucht am 21. Juli 2014.
- 9 Michel Chion, *Audio-Vision. Ton und Bild im Kino*, herausgegeben von J. U. Lensing, Berlin 2012 [1990], S. 96.
- 10 Der Kürze halber wird im Folgenden nur die jeweils männliche Form der Begriffe Videomacher, *ASMRtist*, Zuschauer, Rezipient etc. verwendet; die weiblichen Pendanten sollen als mit eingeschlossen gedacht werden.
- 11 Béla Balázs, *Der Film: Werden und Wesen einer neuen Kunst*, Wien 1949, S. 55.
- 12 Die Differenzierung zwischen dem passiven, somatosensorischen Fühlen als «taktil» (oft auch als «Hautsinn» bezeichnet) und dem aktiv-explorierenden, sensomotorischen Tasten als «haptisch» (nach griech. haptesthai = ergreifen, anfassen, berühren) hat sich seit der Einführung durch Géza Révész in *Psychology and Art of the Blind* (1950) in vielen Zweigen der Psychologie und Physiologie durchgesetzt; vgl. Martin Grunwald, Lothar Beyer (Hg.), *Der bewegte Sinn. Grundlagen und Anwendungen zur haptischen Wahrnehmung*, Basel/Boston/Berlin, 2001, 9ff.
- 13 Obwohl Berührung selbst natürlich immer als zweiseitiger Prozess erscheint, bei dem man nicht berühren kann, ohne selbst berührt zu werden, erscheint gerade für Fragen nach teletaktilen Wirkungen audiovisueller Medien eine solche Differenzierung sinnvoll und oft vernachlässigt; so beschreibt etwa Laura Marks in ihrer Untersuchung zum interkulturellen Film in *The Skin of the Film* etwa sowohl sehr scharfe und detailreich erkennbare Strukturen als auch gering aufgelöste oder unscharfe Bilder als «haptic images» und verwendet generell «haptic» und «tactile» als austauschbare Begriffe; vgl. Laura U. Marks, *The Skin of the Film. Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*, Durham/London 2000.
- 14 Juliane Vogel, «Galatea unter Druck: Skizzen zu einer Geschichte des räuberischen Griffs», in: *Das Magazin des Instituts für Theorie* 31, 12/13, 2008, S. 95–102.
- 15 Umberto Eco, «Apollinisch und dionysisch», in: ders.: *Die Geschichte der Schönheit*, 5. Aufl., übers. v. Friederike Hausmann und Martin Pfeiffer. München/Wien, 2004, S. 52–59.
- 16 Eco (wie Anm. 15).
- 17 Lance Wilson, «Amélie an early ASMR showcase», (online): Lancorz, vom 10. April 2013, online: <http://lancorz.co.uk/2013/04/10/amelie-an-early-asmr-showcase/>, zuletzt besucht am 21. Juli 2014.
- 18 Thomas Morsch, *Medienästhetik des Films. Verkörperte Wahrnehmung und ästhetische Erfahrung im Kino*, München 2011, S. 7, sowie Thomas Elsaesser, Malte Hagener, *Filmtheorie zur Einführung*, 3. Aufl. Hamburg 2011, S. 138f.

INGO GIEZENDANNER
GRRRR



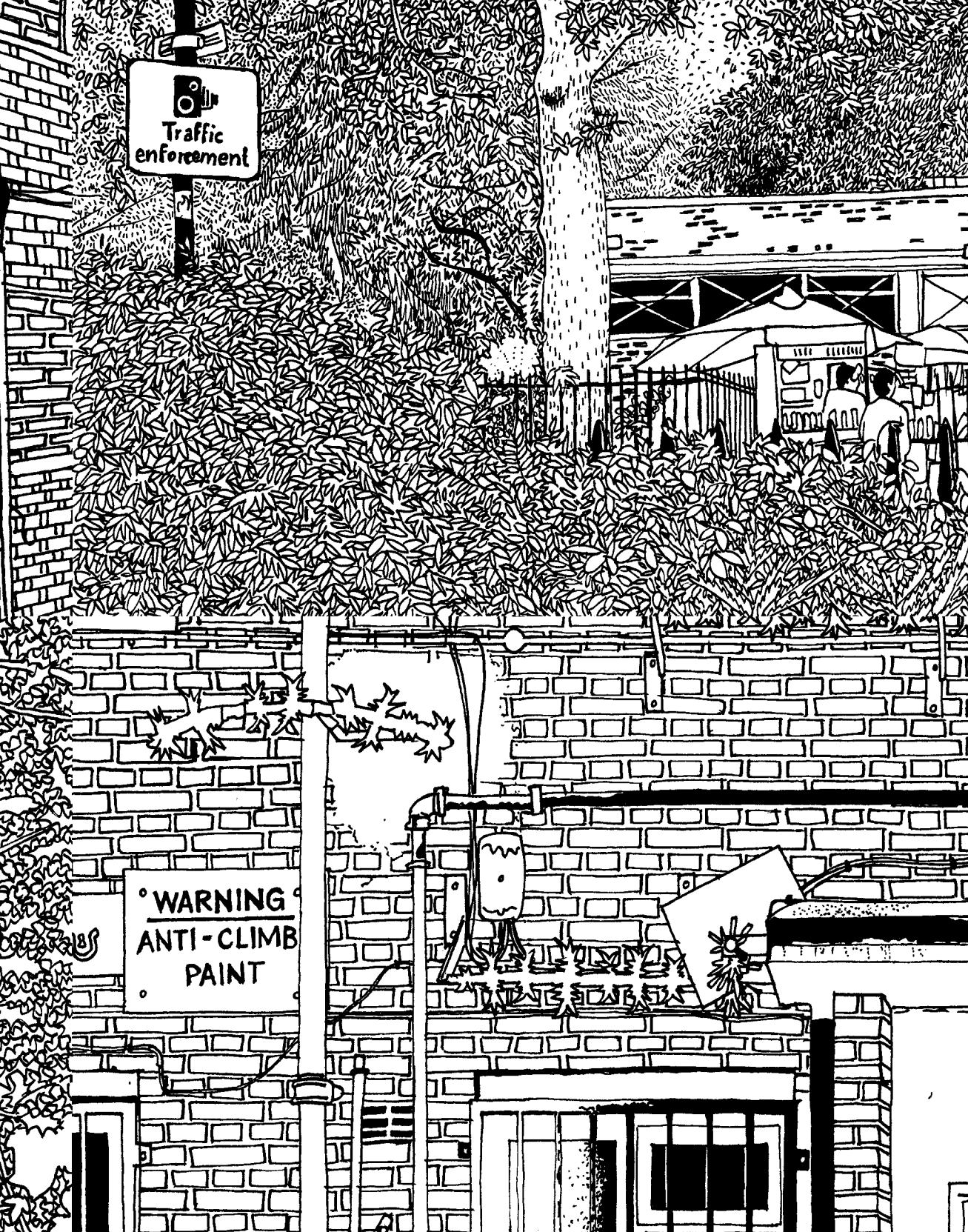




Traffic enforcement



WARNING
ANTI-CLIMB
PAINT











← Ingo Giezendanner reist viel und zeichnet jeweils vorort seine Umgebung mit Filzstift auf Papier ab. Das stundenlange Verweilen am selben Ort schafft einen Zustand, in welchem Blattwerk, Wand-schmierereien, Verkehrssignaletik und Umgebungsgerausche sich rauschhaft miteinander vermengen. Neben zahlreichen Gruppenausstellungen realisierten etwa das Kunsthaus Zürich, das CAB de Burgos in Spanien und das Swiss Institute New York bereits Einzelausstellungen mit dem Künstler. Seine gesammelten Aufzeichnungen städtischer Räume sind auf seiner Webseite zu entdecken.

www.GRRRR.net

MATTHIAS GÖRITZ ÔKÔCHIS GARTEN

Ich bin's. Ja, jedenfalls, nein. Ich. Velder. Ich ... nein, lass mich ausreden ... liebe ...

Die Verbindung war unterbrochen. Velder warf das Telefon aufs Bett. Er konnte nicht schlafen. *Love is a drug*, war das nicht eine Filmzeile? Oder ein Song? Ja, ein Song, Brian Ferry, Roxy Music, *Love is the drug / I'm thinking of / oh oh, can't you see / love is the drug for me*. Velder sah sich das offizielle Video von 1980 auf Youtube an. *The drug*, wie wahr! Nicht, dass der elegante Ferry in seiner hellen, cremefarbenen Weste inmitten der Band und den hübschen Tänzerinnen nicht attraktiv gewesen wäre, aber Velder fand, dass man das anders machen müsste, einen richtigen visuellen Trip um den Song herumbauen, den ganzen Sex, das ganze Begehren durch ein paar Bilder über die Haut perlen lassen, Ferrys Stimme mit den richtigen Farben bemalen, aus den Bildern heraus ein Gefühl erzeugen, dass man glaubte, die Liebe riechen zu können, die Droge schmecken, man müsste eine Szene drehen, die nicht bloss Sex zeigte, sondern selbst sexy war – und zwar so sehr, dass beim Zuschauer die Nervenzellen des Zwischenhirns Oxytocin ausstießen wie nach einem Orgasmus und man sich, Mann oder Frau, trans-, homo-, metrosexuelles Wesen, was auch immer, danach binden wollte, an diese Szene, an diesen Film, an diese Stimme, für immer. Auch Träume sind irgendwie alle gemacht.

Velder nahm noch einen Schluck Suntory Whisky und hörte in seinem Kopf die übermüdete dunkle Honigstimme von Bill Murray aus *Lost in Translation*: «For relaxing times make it Suntory time», dann hörte er sich kichern. Und dann fiel ihm ein, dass Baz Luhrmann das ja schon gemacht hatte für seine Lolli-Version letztes Jahr von *The Great Gatsby*. Den Song als Satchmo-

Dixie-Deep-House Version aufgezogen, die Beats bloss rückübersetzt, mit leicht ironischem Banjoschmalz ganz im Hintergrund. Die trübe Version gegen die Depression, Marke Jazz-Zeitalter. War nicht gut gewesen. Er trank das Glas aus und setzte sich aufs Bett. Er fühlte sich leer.

Genauso leer, wie sie es ihm vorgeworfen hatte. Du bist leer, hatte sie gesagt, genauso leer wie deine Filme. Er schnaubte und schenkte sich wieder zwei – grosszügig bemessene – Fingerbreit Whisky ein. Leer. Leer und schön. Das hatte sie gesagt. Eine Projektionsfläche, sonst nichts. Und sie hatte recht, verdammt noch mal, sie hatte recht! Ob er denn niemals glücklich wäre? Glück! Seine Grossproduktion des Golem-Films steckte fest. Die Barrandov-Studios waren gemietet gewesen, aber Hugh Jackman war mit einem gebrochenen Arm in Prag aufgetaucht, und sie hatten Ersatz gebraucht. Zu allem Überfluss wollte Kirkland nicht mehr, den er extra als Aussenseiter und Independentfilmer hatte dabei haben wollen. Wahrscheinlich bloss, um Mut zu beweisen, denn so cool waren seine *artsy fartsy* Kunstfilme in L. A. ja nun auch nicht gewesen, ein bisschen Sundance, ja ja, ein bisschen Wir-mischen-die-Branche-auf und Ringelpiez-mit-Anfassen-Kommune-Feeling à la Fassbinder drumherum, ja! Nur, was da bisher rausgekommen war, hatte das nicht letztlich doch bloss den Charme einer Waldorfschulaufführung? Und jetzt kam der und sagte ihm, gut, ohne Jackman, das Ganze wäre ihm sowieso viel zu sehr in Richtung kommerziell gegangen. Kommerziell! Bei einem 100-Millionen-Budget, träumte der denn? Die Bavaria, das ZDF, Canal+ und die Paramount waren dabei, abzuspringen. Besser Geld in der Vorbereitung verlieren als ein weiteres Desaster, erinnerte der sich denn an *Van Helsing*? Ja, er erinnerte sich, aber. Nichts aber. Nicht weiter. Nicht mehr.

Die Golem-Story war gut gewesen, das Drehbuch, das Storyboard. Kirkland, der ja eigentlich Comiczeichner war, hatte ein Meisterwerk abgeliefert, nun, er konnte sie alle noch kriegen, sie mussten sich nur beruhigen, er musste sich beruhigen, die Frage war nur, ob er den Magen dafür hatte, das durchzustehen? Scheisse, dachte er, du denkst schon denglich.

Love is a drug for me. Dieser Scheissdruck. Dieser DruckDruckDruckDruck. Warum hatte Heloisa nicht noch ein paar Wochen durchgehalten? Glück. Er wollte sie doch sehen! Er wollte ... aber eben, das war's. Wollen und tun. Zwei unterschiedliche Dinge. Da waren Worte wohl nicht mehr genug gewesen.

Er knallte das Glas an die Hotelzimmerwand. Glück war auch nur eine Art zu fallen. Der Tumbler zerschellte nicht, fiel nur dumpf auf den Teppichboden. Der goldbronzene, 18 Jahre alte Whisky lief die Ramie-Tapete herab. Die Struktur war schön. Richtig wie eingekleistertes Gras oder handgeschöpftes Papier. Er stolperte zum Glas, hob es auf, überlegte einen Moment lang, ob er es nicht in den überdimensionierten, gewölbten Flachbildschirm werfen sollte, der ihn gestern Nacht mit «Hello, Mrs Dierks sana» begrüsst hatte. Velder als

Frauenname, hatten die ihn nicht gegoogelt? Oder war das ein automatisches Computerprogramm gewesen? Der Bildschirm würde nicht mal implodieren, er könnte dann auch noch die Flasche durch die Scheibe schleudern, die scheisschicken Designermöbel dazu, das Zimmer verwüsten, aber das war ihm zu Rockstar. Irgendwie zu leicht. Zu leer.

Dabei war Leere doch das Prinzip hier in Kyoto, oder nicht? Garten-Zen, Steine harken, Wasser und Felsen. Sich leer machen. Nippon. Das ganze Programm. Führen die Leute nicht hierher, um sich diese Gegensätze anzusehen? Das Volle, Hypermoderne, und das Alte, überaus Aufgeräumte? Er setzte das Glas neben der Flasche ab, überlegte, ob er sich noch einen einschenken ... schüttelte dann den Kopf, genug, er hatte das Gefühl, dass sein Gehirn wie in einer unheimlich zähen Flüssigkeit schwamm, sich langsamer und quasi zeitverzögert im Schädel drehte, ihm wurde übel. Er ging ins Bad. Die Luxussuite im 14. Stock mit Blick über den Bahnhof und zum Kiyomizu-Tempel weit hinten an den Hängen von Higashiyama bot ihm ein Pärchen-Set Hausgäste-Kimonos zur Auswahl, von denen er den grösseren anzog. Er kam sich vor wie ein fetter Bär. Ein Filmmonster. Walfisch und Affe. Im Spiegel sah er sein übermüdetes Gesicht. Eine fremde Erscheinung, eine weit entfernte Erinnerung an sich selbst. Warum hatte sie Schluss gemacht? Hatten sie es nicht draufgehakt? Die Nächte im Rausch, die Geschichten über das, was ihre Körper miteinander machen würden, wenn sie sich das nächste Mal sahen, das Gefühl, dass, selbst wenn sie sich einmal betrögen, diese Liebe zwischen ihnen unsterblich sei. Unsterblich. Dass sie ihm alles verzeihen würde, alles. Solange sie sich doch nur ...

Sie hatten sich in Cannes kennengelernt, sie hatte ihr erstes grosses Spielfilmprojekt auf dem Filmemarkt vorgestellt, letztlich mehr oder weniger bloss gepitcht, versucht, Geldgeber aufzutreiben. Er war damals noch Journalist gewesen. Wie lange war das her? Kaum eineinhalb Jahre. Er hatte ein Porträt machen wollen über Erlenberg, den Erlenberg, den Herrscher über die Firma des Lichts, die Phoenix Productions. Ihn und seinen letzten Film, über den damals alle redeten, den *Gleiwitz*-Fall. Was daraus geworden war, war einfach unglaublich. Sie hatten sich angefreundet, Erlenberg und er, vielleicht mehr, jedenfalls war er sein treuer Begleiter bei dem ganzen *Gleiwitz*-Projekt geblieben, hatte den Mann nicht nur interviewt, sondern war ihm näher und näher gekommen, irgendwann so nahe, dass der in seinen Armen gestorben war. Und ihn zum Erben seines Unternehmens eingesetzt hatte. Einfach so. Und er hatte geliefert, er, Velder, der Erbe. Hatte *Gleiwitz* fertiggemacht und zum Erfolg geführt. Jedenfalls einem kleinen. Und bei all dem hatte er getan, was er konnte, um die Liebesgeschichte, die damals in Cannes zwischen Heloisa und ihm angefangen hatte, am Laufen zu halten.

Unsterblich. Er spuckte ins Becken. Sie könne das einfach nicht, sein Leben, eine Beziehung über solche Distanz. Sie wüsste nicht, was er machte,

wenn er ohne sie sei, was er eigentlich an ihr finde, wie er sich ihre Zukunft denke, sie hätten wohl grundsätzlich andere Vorstellungen davon, was das sei: Liebe. Zu zweit sein. Kinder haben. Ein Leben. Das waren ihre Anklagepunkte gewesen, Wutgesichter über Skype, die er nicht sofort als grosse Enttäuschung, als verzweifelte Forderung und Suche nach seiner Nähe gesehen hatte. Er hätte sich ins Flugzeug setzen müssen, sie zum Kampf auffordern, sie umarmen, mit ihr schlafen. Aber das war mitten in der *Golem*-Krise gewesen, ein paar Wochen her, Gott, was für Wochen; er hatte die Produktion geschmissen, den Stab aufgelöst, die paar Millionen würden ihn nicht mehr killen, und er konnte es darauf schieben, dass Jackman den Stunt bei dieser anderen Produktion unbedingt hatte selber machen wollen, sodass er sich eben den Arm gebrochen hatte, das lief ja dann wohl über deren Versicherung! So weit, so gut, machte er den *Golem* ein anderes Mal, nicht mit Kirkland, alles andere war gut. War schlecht. Nach Caracas war er nicht geflogen.

Zu Hause in München hatte er zu saufen angefangen, drei Tage lang, dann einen Tag Pause und weitere zwei. Er hatte sich Pizza und Sushi kommen lassen, auf dem Klo immer kichernd die alte Nummer der *Für Sie* durchgeblättert, in der er mit einem Interview vertreten war. Die Titelgeschichte *Wie man aus Krisen Kraft schöpft* hatte es ihm angetan, so viel geballte Lebensweisheit für drei Euro fünfzig. Er hatte den Wein-, Whiskey- und Biervorrat in der alten Villa in Bogenhausen vollkommen vernichtet und binnen einer Woche sämtliche guten Samurai-Filme geschaut, die er in seiner Bibliothek und auf den Stream-Portalen finden konnte. Wie im Rausch. Nein, im Rausch. *Der einsame Wolf mit dem Jungen* alle fünf Teile, dazu die TV-Serie über Ito Ogami, den Scharfrichter des Shogun aus den Siebzigern, alles von Kurosawa, drei alte Verfilmungen über das Leben von Zatoichi, dem blinden Samurai. Er war gelangweilt gewesen vom hochgelobten *Samurai der Dämmerung*, zu realistisch, was interessierte ihn Alltag mit Reismattenausklappen und Leben im Dorf! Er war genervt gewesen von den niedlichen Kinderwitzen in der Manga-Version der sieben Samurai und begeistert von den Musashi-Filmen, sowohl den dreien von Hiroshi Inagaki mit dem Superstar Toshiro Mifune als auch denen von Tomo Uchida – ein Taugenichts mutiert zum Helden; das war ganz seins. Beim nihilistischen *Sword of Doom* hatte er sich eine Riesen-Tüte gebaut und zu einer ganzen Flasche Yamazaki geraucht und danach die Sushi-Platte Nr. 11 für vier Personen den Göttern der Wasserspülung geopfert. Denjiro Ôkôchis Meisterwerke aus den 20ern hatte er sich für den Schluss aufbewahrt, er schaute sie die ganze Nacht vor seinem Abflug, war besoffen ins Flugzeug gestiegen und in Osaka von den überraschten Japanern, einer Delegation der Toho-Filmgesellschaft mit einer sehr schönen Übersetzerin, gleich in die Stretchlimousine und dann ins Hotel verfrachtet worden. Er solle doch ausschlafen, solch eine transkontinentale Reise sei doch immer sehr anstrengend, erklärte man höflich. Der Übersetzerin

hatte er auf den Kimono gereihert. Aber er war hier. Gesicht verloren hin oder her, er wollte sich die Produktion über diesen Ôkôchi ansehen. Unbedingt. Das lenkte ab. Und den alten Freund von Erlenberg, Daigoro Tanaka, der hinter dieser Produktion steckte, mit dem Erlenberg noch kurz vor seinem Tod die Beteiligung der Münchner Phoenix an der Ôkôchi-Sache ausgeheckt hatte, kennen lernen. Diese blöde Fotze in Venezuela würde schon sehen. *Leer!*

Als er am zweiten Tag im Hotel endlich aufwachte, war es viertel nach zwölf. Er fand drei – höflich in Kuverts gesteckte und unter seiner Zimmertür durchgeschobene – Nachrichten, man habe ihn nicht stören wollen, er solle sich doch ruhig richtig ausruhen, so eine Zeit-, Kultur- und, ja, auch Klimaverschiebung sei ja nun mal nicht ohne, er könne am Abend doch mit dem Produktionsleiter essen gehen. Frau Imiko, die angekotzte Übersetzerin, stünde ihm jederzeit zur Verfügung, und man wolle ihm nur sagen, Herr Tamagiro erwarte ihn ab 17 Uhr unten. Man habe im *Kitcho Arayashima* reserviert, drei Sterne, ganz nah bei Ôkôchis Villa, und der Direktor des Anwesens würde am Abend nur für ihn den Garten erleuchten, mit Lampions, zum Tee vor dem Essen, wie zu Ôkôchis Zeiten.

Der Ôkôchi sei ja so ein toller Hecht gewesen, so hatte ihm sein Mentor, Erlenberg, immer wieder erzählt. Erlenberg war oft in Japan gewesen, nicht dass er das Land verstanden hätte, wie er immer wieder betonte, die Verbeugungen allein, da bekäme man ja Hexenschuss, und dieses Meister-haut-Schüler-eins-hinter-das-Ohr-Lehrprinzip, das sei doch vulgär. Wenn man die Leute so Filme machen lassen würde, trial and error, bis etwas Gescheites bei rumkomme, und sonst tausendmal hinter die Löffel, was solle man da erwarten, eigentlich? Aber man müsse schon zugeben: der japanische Film! Ozu! Kurosawa! Ja, und selbst diese Monsterfilme von Honda mit ihren Männern in den zentnerschweren Gummikostümen, die hätten doch was – unerhört rätselhaft, wie das gelänge. Aber beim ersten *Godzilla* hätte er wirklich wie ein Kind geweint.

«Vergessen wir mal diese bonbonfarbenen fliegenden Motten, die singenden Inselezwerg und die ganzen irreführenden deutschen Verleihtitel! *Frankenstein und die Monster aus dem All*, *Weltraumbestien mit diesem maukwurfartigen Roboter*, *Das Grauen schleicht durch Tokio*, mit diesen Tropfen, die alles in Schmiere verwandeln, King Kong hier, Frankenstein da, alles Etikettenschwindel, lustiges, psychedelisches Grauen mit dem sich die *sararimen* die Abende versüssen. Nichts dagegen einzuwenden, aber ...»

Und für dieses «aber» hatte Velder den alten Erlenberg geliebt, deshalb hörte er sich die alten Aufnahmen, die er auf seinem Laptop und dem iPhone hatte, wieder und wieder an. Man fand immer ein Aber. Und dieses Aber, dieser Einspruch der Person gegen den ersten Eindruck, das war, was zählte. Der erste *Godzilla*-Film mit den Modellen von Tsuburaya, dessen Propagandafilme über die Pazifikschlachten der kaiserlichen Marine von den amerikanischen Besatz-

erbehörden misstrauisch wie Dokumentarfilme beäugt worden waren, und der schaurig-düsteren Musik von Akira Ifukube hätte ihn umgehauen! Aber umgehauen. So viel «aber» musste man sich erst mal trauen!

«Da ist alles drin, die ganze Angst vor der Strahlung, vor Nagasaki, Hiroshima, den damals aktuellen Wasserstoffbombentest, eingefangen in einem Film!» Ob er denn wüsste, dass der Name Godzilla – Gojira eigentlich, im Japanischen – eine Zusammensetzung aus den Worten für Affe und Walfisch sei? Gut! Er wolle ihm das mit der Furchterzeugung erläutern. «Zum Beispiel als dieser gehandicappte Wissenschaftler, wie hiess der noch?, Dr. Serizawa, ja, von seiner Angst berichtete, weil er diese unglaubliche Zersetzungswaffe, den *oxygen-destroyah* – hören Sie? Denglish gab's immer schon, als Japenglisch! – entwickelt hatte, die alles Leben in seiner Umgebung zerstören kann. Aber als er die ungeheure Zerstörung sieht, die das Ungeheuer, für das er sich als Wissenschaftler, die Atombombe funktioniert ja ähnlich, mitverantwortlich fühlt, da setzt er seine Waffe ein, nimmt sie und ihr Geheimnis mit ins kühle Grab, schafft sich und Godzilla, von dem man nur noch die blanken Knochen sieht nach dem Einsatz des *destroyah*, aus der Welt. Schuld gegen Schuld. Fleisch für Fleisch. Ein Leben für ein Leben. Das war Kult!» Das wären auch Werte und letztlich die Art der Geschichten vor allem in den Samurai-Filmen gewesen, ein Austausch archaischer Ethiken. Und die waren ja noch besser! Vor allem die Bilder. Einfach, poetisch, voranschreitend, wie bei einem Kampf oder beim Ballett, Filmen, das einer Umkreisung glich, einem grossen, gestisch präzisen Theater, das den Spannungsaufbau aus ganz simplen rituellen Szenen bezog und dann, blitzschnell, ins Herz der Personen stiess. Da könnten sich Tarantino und Sergio Leone aber mal eine Stange von abschneiden oder sich wenigstens mal bedanken bei den Meistern des *jidai-geki* und dem *chan-bara*-Schwertfilm, bei Kobayashi, Okamoto und Kurosawa. Ja! Die Japaner dächten eben nicht fotografisch, es ging nicht ums blosses Festhalten von Etwas, ums Einfangen. Sie kamen von Kabuki her, die ersten Schauspielergiganten des Films waren alle Kabuki-Stars gewesen, das Publikum nahm die ersten Filme als Verlängerung des Theaters wahr. Er müsse sich das irgendwann alles einmal ansehen, sein alter Freund Tanaka warte nur auf ihn, Velder. Der würde ihm das nicht bloss erklären. Man müsse es erleben, müsse es sehen. Es ging um die Schönheit des Handelns, ein Schauspieler musste präzise sein, es kam auf die Gesten an, fast wie bei der Teezeremonie.

Japan war ja spät erst zum Kino gekommen, aber was für Enthusiasten waren das, was hatten die dann geschaffen! In ein paar Jahren in den 20ern zum Weltmarktführer aufgestiegen, das war das japanische Kino! Und alles hätte hier in Kyoto angefangen. Kein Wunder, dass die da Samuraifilme gemacht hätten ohne Ende.

Der alte Mann fehlte ihm.

Es sei leer gewesen, hatte sie geschrien, Heloisa, über Skype, Mail, Facebook, WhatsApp, sein Handy, ihre schnellen Nächte in den Hotels, die kurzen Begegnungen auf Reisen und Durchreisen. Ihr sei es immer vorgekommen, als wäre sie nur so seine Hotelschlampe, sein fucktoy. Und jetzt? Er selbst sei doch bloss eine Kopie, angefüllt mit den Ideen seines toten Meisters. Na und? Was war so schlimm daran? Bloss eine Kopie, aber wenigstens war er jemand! Wenn er kam, dann verbeugten sich diese Japaner, alle, das ganze Set! Eine Riesenchoreografie, für ihn! Es war fünf Uhr, er ging runter in die Lobby. In seinem braunen Yamamoto-Anzug mit den überbreiten Schultern fühlte er sich wie eine Skulptur.

Der Wagen hielt vor dem Tor der Villa. Sie stiegen aus. Er hatte sich bei Frau Imiko entschuldigt, mit einem im Internet nachgeschlagenen, wahrscheinlich völlig falsch ausgesprochenen Satz auf Japanisch. Einen Moment lang hatten ihre Mundwinkel unangenehm gezuckt, dann hatte sie wieder gelächelt und sich verbeugt. Er half ihr aus dem Wagen. Rechts rauschte ein leichter Wind durch den Bambuswald, das letzte Licht zog Striche und Punkte in das Gewoge der Stämme, ein grünes, biegsames Meer. Hatte das in Ang Lees *Hidden Tiger & Crouching Dragon* nicht ähnlich ausgesehen? Aber das war ein chinesisches angehauchter Hollywoodfilm, und Velder hörte die Stimme von Heloisa süffisant in seinem Kopf: Du kennst doch alles nur aus Filmen, dein ganzes Leben ist nur ein Bilderrausch aus zweiter Hand. Er schüttelte den Kopf und seine Begleiter fragten ihn, ob alles in Ordnung sei. Er nickte und sie führten ihn durch das Tor.

Ôkôchis Garten war hell erleuchtet. Er hatte seinen Begleitern gesagt, er wolle eine Weile allein herumgehen. Sie hatten sich verbeugt, er hatte sich verbeugt, hatte er das richtig gemacht? Dann war er gegangen. Die beginnende Dämmerung legte sich über die kleinen, sich um künstliche Hügel windenden Wege, die Azaleen, die Kirschbäume, die vielen Pinien und japanischen Ahornbäume. Dreissig Jahre hatte Ôkôchi Denjiro in diesen Garten gesteckt, nein, in das ganze Anwesen. Ein Vermögen hatte er ausgegeben. Ôkôchi war schnell reich geworden, er war einer der grössten Kinostars der 20er Jahre. Besonders beeindruckt war Velder von dem ikonischen Filmplakat gleich am Eingang, das Ôkôchi mit seinem weiss geschminkten Gesicht und der furchtbaren Narbe zeigte, die ihm das rechte Auge ausgehöhlt hatte. Seine Paraderolle, ein grimmeriger Kämpfer gegen das Nichts. Hier in seine Villa hatte er sich dann vor seinem Erfolg zurückgezogen. Oder brauchte er das für seinen Erfolg? Er hatte den Garten selber geplant und gepflanzt, er sollte zu allen vier Jahreszeiten die Schönheiten der Natur erfassen, ein kleines Reich, in dem der Mensch umhergeht, nicht wie ein Herrscher, sondern, ja, wohl wie ein Gast, wie ein Gärtner. Behutsam musste man wohl sein, um so etwas Lebendiges zu schaffen. Velder machte an den kleinen Steingarten unterhalb der Kuppe von Ôkôchi Gelände halt. Fein geharkte Kiesel, einige grössere Felsen, wirklich das Meer und die Inseln, Japan, wenn man sich nicht anstrenge, sondern einfach nur schaute. Nur

sah. Velder schämte sich. Er schämte sich, solange betrunken gewesen zu sein, mit Heloisa beschäftigt, so beschäftigt, wie man als Teenager beschäftigt war, die Trennung so traurig nicht wegen des Anderen, den man vergötterte, sondern weil der Gott oder die Göttin einen zurückwies. Kindisch, dachte Velder. Er stieg die letzten Stufen auf die Hügelkuppe, zur Aussichtsplattform und sah auf der einen Seite das ganze Anwesen unter sich, auf der anderen den Fluss.



Das ikonische Bild: Denjiro Ôkôchi als Samurai mit Schwertnarbe

Velder fragte sich, ob Ôkôchi wohl glücklich gewesen war. Glücklich, hier oben sitzen zu können, auf seine Arbeitsräume in der Villa im Momoyama-Stil zu blicken, auf das Teehaus, den kleinen Tempel. Sich abends umzusehen, so wie Velder jetzt, das letzte Licht verhauchen zu spüren über den Bergen von Arayashima, und links, ja, das musste der Affenfelsen sein, auf den er da blickte, und unten der glitzernde Hozu-Fluss, dessen weisser Schaum rasch über die Steine sprang. Er musste einfach glücklich gewesen sein. Unten wurden die Lampions und die Steinlaternen angezündet. Wie Glühwürmchen wirkten sie von hier oben. Wundervoll. Er würde den Regisseur nachher fragen, nachher beim Essen, den Toho-Produzenten, Erlenbergs alten Freund und den Drehbuchautor. Aber jetzt noch nicht. Eine Weile würde er noch hier sitzen. Allein. Er war froh, dass er sich das gegönnt, herausgenommen hatte. Das war es, was er empfinden wollte, die Frage, wie jemand das aushielt, das Leben, ganz gleich, ob als Samurai-Star oder als Produzent. Er blickte auf den Steingarten unter sich.

Ja, die Leere war wirklich schön.



Momentaufnahme von Daniel Rohr

1900 von Bernardo Bertolucci (I/F/D 1976)

Obwohl ich den Film vielleicht vor fast 30 Jahren gesehen habe, sind mir in dem Meisterwerk *1900* von Bertolucci einige Szenen glasklar in Erinnerung geblieben. In einer davon beschreibt der Meister grandios und widersprüchlich, wie Drogen wirken können. Der junge Robert De Niro und Dominique Sanda schnupfen in einem Hotelzimmer Kokain. De Niro atmet aus und das Pulver fliegt auf den Boden und den Teppich. Sie gehen mit den Rôhrchen über den Teppich und versuchen, möglichst viel davon noch zu erwischen. Danach liegt De Niro im Bett, die Arme verschränkt, zittert mit den Beinen, steht auf, schlägt die Hacken mehrfach zusammen, krabbelt rückwärts auf dem Boden, tanzt mit dem laufenden Schallplattenspieler durchs Zimmer und behauptet gut gelaunt ein übers andere Mal: «Ich spüre nichts, ich spüre nichts...». Eine groteske, gut gelaunte, witzige Szene, die damit abschliesst, dass er ein Telegramm vom Tode seines Vaters erhält. In diesen vielleicht anderthalb Minuten erzählt Bertolucci mehr über Rausch als mancher anderthalbstündige Dokumentarfilm.

RASMUS GREINER RAUSCH(EN) DER VERGANGENHEIT — THE GREAT GATSBY UND DIE RÜCKKEHR DES MELODRAMS

Film eignet sich offenbar ganz besonders, um Rauschzustände auszudrücken.¹ Das Imaginäre wird in das Reelle implementiert, es ist «aus den Köpfen der Menschen in die Wirklichkeit ausgewandert»². Was vormals ganz persönlich und individuell erlebt wurde, wird im Film für ein grosses Publikum aufbereitet und nachvollziehbar gemacht. Mit anderen Worten: Durch die allgemeine Zugänglichkeit der filmischen Repräsentation wird das genuin subjektive Erlebnis Rausch «als kollektive Erfahrung ausgewiesen».³

Der Rausch hat aber auch einiges zu tun mit dem Rauschen: Beiden gemeinsam ist eine unkontrollierbare Dynamik, eine anarchische Urkraft, die sich kaum bändigen lässt. Der Rausch und das Rauschen lassen sich überdies in Relation zur Geschichte setzen. Epochen wie die Roaring Twenties werden ganz und gar über das rauschhafte Lebensgefühl definiert, das ihnen angeblich anhaftet. Selbst die heutige Auseinandersetzung mit einer solchen Zeit kann uns in einen Rausch der Vergangenheit versetzen. Die mediale Vergewärtigung des Geschichtlichen ist wiederum häufig mit einem Rauschen auf der Tonebene verbunden, das zugleich Spuren der Vergangenheit enthält und Metapher für eine Zeitreise ist. Um dieses Phänomen näher zu beschreiben, liegt der Schwerpunkt meiner Überlegungen zunächst einmal auf der Analyse der gezielten Konstruktion eines solchen Rauschens und der Betrachtung von dessen Funktion im Spielfilm. Darüber hinaus interessieren mich diejenigen audiovisuellen Mittel, die ein rauschhaftes Miterleben der filmischen Realität ermöglichen. Insbesondere die Erzeugung einer doppelten Räumlichkeit durch das 3-D-Bild und den Surround-Ton trägt zum emotional-somatischen Einbezug des Zuschauers bei und schafft die Grundlage für eine Rückkehr des melodramatischen Films. Um aufzuzeigen, wie das genrebestimmende Verhältnis

zwischen Form und Inhalt durch die aktuellen technischen Möglichkeiten des Films wiederbelebt wird, wende ich mich im Folgenden Baz Luhrmanns *The Great Gatsby* (USA/AUS 2013) zu, einem Film, der die audiovisuelle Illusion von Räumlichkeit ihrer wahren Bestimmung jenseits des blossen Spektakels zuführt: der Wiedergeburt des Melodrams aus dem Rauschen der Vergangenheit.

Vorüberlegungen

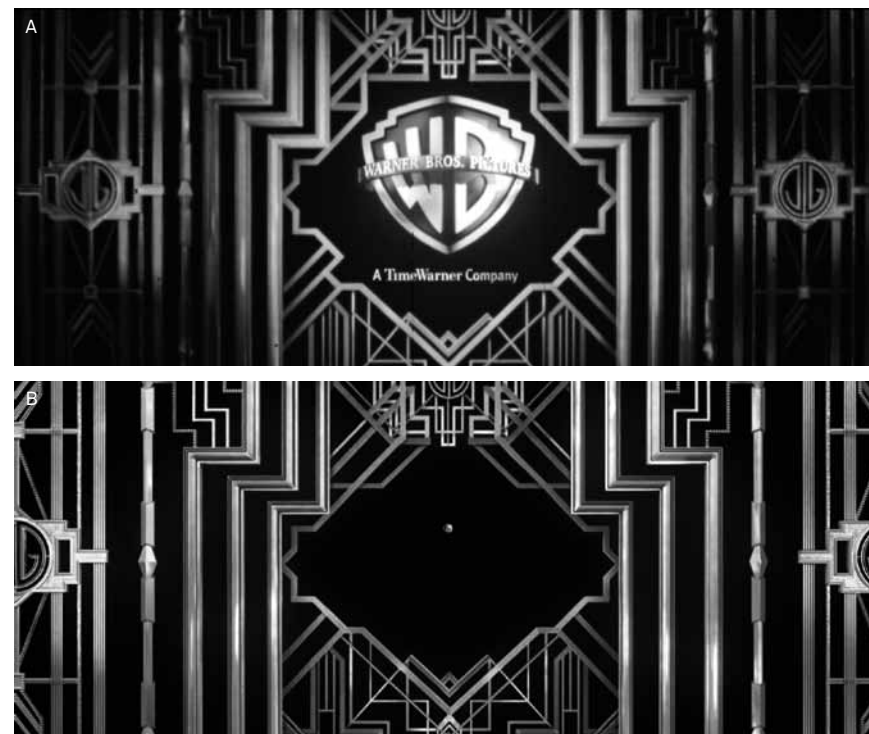
Die Erfahrungen der amerikanischen Jugend während und nach dem Ersten Weltkrieg brachten eine neue Generation von Autoren hervor, die sich desillusioniert dem Alkohol und ausschweifenden Festlichkeiten hingaben. Nachdem F. Scott Fitzgerald mit seinem Roman *This Side of Paradise* (1920) den Begriff der *lost generation* als Ausdruck eines zerstörten Glaubens an die Menschheit verfestigt hatte, widmete er sich in seinem Meisterwerk *The Great Gatsby* (1925) gänzlich dem Rausch. Dekadente Partys und die aufgeheizte Goldgräberstimmung an der Wallstreet bringen das New York der frühen 1920er Jahre zum Pulsieren. Auch der junge Broker Nick Carraway gibt sich begeistert dem Trubel und dem Glanz der Oberfläche hin. Erst als er seinen etwa gleichaltrigen, geheimnisvollen Nachbarn Jay Gatsby kennenlernt, beginnt der aus eher bescheidenen Verhältnissen stammende Carraway seine rücksichtslosen und zerstörerischen Upperclass-Bekanntschaften zu verachten. Dabei residiert Gatsby in einem schlossähnlichen Prunkbau, ist sagenhaft reich und verfügt über rege Kontakte zur Unterwelt, die ihm – selbst zur Zeit der Prohibition – die Ausrichtung der rauschendsten Feste ermöglichen. Doch für Gatsby ist das alles nur Mittel zum Zweck. Am liebsten würde er die Zeit bis vor den Kriegseintritt der USA zurückdrehen und wieder als junger Offizier mit Carraways Cousine Daisy zusammen sein. Doch während Gatsby an der Front kämpfte, heiratete Daisy den reichen Polospieler Tom Buchanan. Fortan setzte Gatsby alles daran, in die Upperclass aufzusteigen, um Daisy denselben Reichtum und Luxus bieten zu können wie der reaktionäre Millionär. Schliesslich gelingt es ihm, über Carraway den Kontakt zu seiner Angebeteten wiederherzustellen. Doch obwohl sie Gatsby noch zugeneigt ist, bekennt sich Daisy nicht bedingungslos zu ihm. Ein tragischer Unfall, bei dem Daisy Buchanans Geliebte Myrtle überfährt und tötet, lässt Gatsby schliesslich zu Unrecht als Schuldigen dastehen. Kurze Zeit später wird er von Myrtles verzweifelter Mann erschossen. Daisy hat sich zu diesem Zeitpunkt schon von ihm abgewandt und besucht nicht einmal seine Beerdigung.

Das Buch wurde seit seinem Erscheinen praktisch jedes Vierteljahrhundert neu verfilmt – zunächst noch stumm (Herbert Brenon, USA 1926), dann

erstmal als Tonfilm (Elliott Nugent, USA 1949) und schliesslich in Farbe und mit elegischen Weichzeichnerbildern (Jack Clayton, USA 1974). Baz Luhrmanns Version war also nicht nur zeitlich überfällig, sondern musste auch mit einer technischen Neuerung aufwarten. Der «todessehnsüchtige[n] Verlangsamung»⁴ wird dank der frei durch den Raum gleitenden Kamera und spektakulären 3-D-Bildern der visuelle Exzess entgegengesetzt. Schnell wird übersehen – oder besser gesagt «überhört» –, dass die Tonspur eine Schlüsselrolle in der handlungsseitig recht werkgetreuen, ästhetischen Neuinterpretation des Gatsby-Stoffes spielt. Das betrifft auch die Art und Verwendung von Musik. Der Soundtrack ist zugleich Schlüssel zur Gegenwart. Unter der Schirmherrschaft des US-Rappers Jay-Z wird ein neuer historistischer Stil der 1920er Jahre konstruiert. Der *executive music supervisor* Anton Mosted erklärt, dass das ursprüngliche Lebensgefühl des Jazz durch die Fusion mit modernen Hip-Hop- und Pop-Elementen nachempfunden werden sollte. Die Gewagtheit, das subversive Potenzial einer Jugendkultur, tritt an die Stelle der etablierten Kunstform. Die Musik fungiert somit als emotionale Brücke zu einer neuen, zwischen Wirtschaftskrisen, Kriegen und der alles vereinnahmenden Mediatisierung umherirrenden *lost generation*.

Auch der Ton jenseits der Musik lädt die Fiktion mit einem Eindruck von Historizität auf, der einerseits auf Spuren der Vergangenheit basiert und andererseits die geschichtsmodellierende Wirkung des Mediums Film unterstreicht. Das Ergebnis ist eine mediatisierte Form der Nostalgie. Wir wollen in der Kino-Geschichte zuhause sein; zum einen sagt uns die Tonspur: «So ist es gewesen», zum anderen baut sie ein emotionales Verhältnis auf, das anschlussfähig an die Alltagsrealitäten der Gegenwart sein muss. Durch diese emotionsbehaftete Texturierung wird die historische Epoche für eine sinnliche Partizipation geöffnet. Erst auf den zweiten Blick wird also ersichtlich, dass *The Great Gatsby* eine neue Form des beinahe schon totgeglaubten Filmmelodrams ist. Thomas Elsaessers Beschreibung der genretypischen Protagonisten nimmt nicht nur Gatsbys Entwicklung, sondern auch das Sinnprojekt des Films vorweg: «Der Widerspruch zwischen Sein und Schein, Absicht und Ergebnis schlägt sich als furchtbare Enttäuschung nieder, und eine ständig wachsende Kluft öffnet sich zwischen den Gefühlen und der Wirklichkeit, nach der sie streben. Das wahre Pathos liegt gerade in der Durchschnittlichkeit dieser Menschen, die so hohe Ansprüche an sich stellen, die versuchen, nach einem erhabenen Menschenbild zu leben, stattdessen aber jene unauflösbaren Widersprüche ausleben, die den amerikanischen Traum in einen sprichwörtlichen Alptraum verwandelt haben.»⁵ Doch so finster Elsaessers Ausführungen auch klingen mögen, die Form des Spielfilms bietet immer auch etwas Tröstliches: Inmitten des rauschhaften Erlebens wird die Existenz echter, zeitloser Werte erwogen.

Das Rauschen der Vergangenheit



Beginn der audiovisuellen Zeitreise

The Great Gatsby beginnt als Reminiszenz an den frühen Tonfilm: Das Knistern und Knacken des Lichttonsystems, die Kratzer und Schrammen im Filmmaterial – die digitale Imitation des analogen Erlebnisraums Kino erzeugt eine emotional aufgeladene, nostalgische Atmosphäre und dient obendrein als inhaltliche Vorausdeutung. Die sich in der Mitte der schwarzen Leinwand abzeichnende Lampe des Projektors nimmt das grüne Licht am Bootsanleger vorweg, auf das Gatsby Nacht für Nacht in sehnsüchtiger Erwartung einer Rückkehr in die Vergangenheit blickt. Die etwas leiernden Jazzklänge – eine Klarinette wird von einer blechern nachklingenden Harfe begleitet – sowie die schwarz-weiße Art-déco-Ornamentik, die die Logos der Produktionsfirmen umspielt, unterstreichen den Bezug zu den 1920er Jahren (A). Die geringe Brei-

te des Frequenzbandes wird von einem starken Grundrauschen begleitet, das für das Kino dieser Epoche noch typisch war. Das Rauschen kann auch metaphorisch gedeutet werden. Der Medienphilosoph Friedrich Kittler vertritt die Hypothese, die analogen Medien würden das «Rauschen des Realen» zu Gehör bringen.⁶ Nicht nur die sinnvollen Anteile, das Zeichenhafte, sondern auch alles andere, selbst das, was gemeinhin als Störung bezeichnet wird, findet seinen Weg in das Material. Denn die analogen Medien unterscheiden nicht zwischen Stimmen, sprachlichen Codes und Geräuschen. Sie transformieren neben dem Beabsichtigten auch das Zufällige und codieren es als kopräsenes Rauschen.⁷ Darüber hinaus werden die Klangobjekte zunächst aufgereiht wie an einer Perlenkette. Wieder wird die gängige Filmpraxis der 1920er Jahre imitiert – es sollte ein Übersteuern verhindert werden und die Identifizierbarkeit der einzelnen Klangobjekte trotz technischer Einschränkungen gewährleistet bleiben. Die darauffolgende Mischung und komplexe Schichtung des Tons wirkt hingegen wie eine auditive Modernisierung. Der Sound wird in eine hochauflösende digitale Qualität moduliert, und das Rauschen verschwindet. Gleichzeitig wird der Klangraum durch tiefe, pathetische Orchesterklänge erweitert. Die langgezogenen, basslastigen Untertöne suggerieren Bedeutungsschwere. Durch die Verwendung von Hall wirkt die nunmehr erklingende, sphärische Version der Anfangsmelodie geradezu raumgreifend. Parallel zur auditiven Transformation verändert sich auch das Bild. Es wird farbig und dreidimensional. Die Kamera fährt in die Tiefe des Raums, und die gegenseitige Verschiebung der Art-déco-Elemente lenkt die Aufmerksamkeit des Zuschauers auf die nun einsetzende Dreidimensionalität des Bildes (B). Wir werden Zeuge einer audiovisuellen Zeitreise. Das komplexe Zeitpanorama wird überdies förmlich hörbar gemacht; die auditiven Spuren der Technikgeschichte dienen als Tor zur Vergangenheit. Die formale Gestaltung des Films geht damit Hand in Hand mit dem Sinnprojekt des Romans: «In Fitzgeralds genialem Universum stehen die Zeiger der Zeit still oder können die Uhren jederzeit auch rückwärts laufen, allen Widrigkeiten des asketischen, ausschweifenden und abschweifenden Lebens und Vorlebens in seiner angeblich gerichteten Linearität und Progression zum Trotz», so der Filmkritiker Peter V. Brinkemper.⁸

Gleichzeitig handelt es sich um eine Rückbesinnung auf die Erzähl- und Wirkungsmacht des klassischen Kinos. Ganz in diesem Sinne ist auch die von leisen Wellengeräuschen begleitete, dunkle Wasserfläche zu deuten, die nach den Firmenlogos sichtbar wird. Das Meer ist ein archaischer, mystischer Ort, aus dessen Tiefe das Vergessene und Verdrängte – die Vergangenheit – wieder aufsteigen und das Individuum mitreißen kann. Das nun in 3-D mit blendenden Reflexen aufscheinende grüne Licht setzt ein solches «Punctum»⁹ (C). Indem es durch einen hohen, langgezogenen Ton auditiv codiert und in den Rhythmus der Musik integriert wird, versetzt es den Zuschauer in einen synäs-

thetischen Rezeptionsmodus. Es wirkt fast so, als könne man das Licht anfassen und fühlen. Inhaltlich ruft der mystische Klang hingegen Wehmut hervor. Vorausdeutend materialisiert sich Gatsbys unstillbare Sehnsucht nach seiner Jugendliebe in Bildern und Klängen. Mit einem Voice-over wird dieser Effekt noch verstärkt. Eine männliche Stimme paraphrasiert den melancholischen Anfang des Buches und einige Zeilen aus Fitzgeralds Essay *My Lost City* (1932): «In my younger and more vulnerable years, my father gave me some advice. «Always try to see the best in people», he would say. As a consequence, I'm inclined to reserve all judgments. But even I have a limit. Back then, all of us drank too much. The more in tune with the times we were, the more we drank. And none of us contributed anything new.» Die Interaktion zwischen Bild und Ton hat einen Priming-Effekt: Immer wenn das geradezu leitmotivisch eingesetzte grüne Licht wieder aufscheint, schwingen auch die programmatischen Ausführ-



Wiederaufsteigende Vergangenheit aus den Meerestiefen

rungen aus der Anfangssequenz mit. Der Voice-over-Kommentar kann zudem als das identifiziert werden, was Michel Chion den «Akousmètre» nennt – eine Stimme, die zum Bild spricht und jederzeit dort auftauchen könnte, gleichzeitig jedoch weder innerhalb, noch ausserhalb der Leinwand zu verorten ist.¹⁰ Der Akousmètre besitzt in der filmischen Fiktion eine grosse Macht; er sieht alles, weiss alles und kann Einfluss auf die audiovisuelle Ausgestaltung der Erzählung nehmen. Der in der Wortwahl, Betonung und Sprechweise innewohnenden Kälte und Desillusionierung wird folglich auch mit Bild und Ton Ausdruck verliehen. Begleitet von einem schneidend-perkussiven Toneffekt beginnt es zu schneien. Heulende Windgeräusche verstärken die eisige Atmosphäre. Betrachtet man solche Umwelteinflüsse als Erinnerungs-Katalysatoren, in diesem Fall

gar als «Analogie zwischen dem Lösen der emotionalen Hemmung und dem Öffnen des Himmels»¹¹, dann ist das Geräusch des Windes als Code für eine psychische Grenzerfahrung zu verstehen. Und in der Tat fährt die Kamera nach einer Weissblende auf ein Sanatorium zu. Die Spielhandlung beginnt mit einer Grossaufnahme von Nick Carraway. Parallel zur Sichtbarmachung des Akousmètre ändert sich auch der Klang der Stimme. So spiegeln sich die räumlichen Umstände in einer gedämpfteren Tonentfaltung, einem grösseren Abstand zum Mikrofon und der hinzugefügten Atmo. Frieder Butzmann und Jean Martin bezeichnen dieses Hintergrundgeräusch wiederum als «das Grundrauschen der Umwelt», das dem Zuschauer ein Gefühl von Realismus aufzwingt.¹² Insbesondere in neueren Geschichtsfilmern gleichen die Atmos häufig facettenreichen *Soundscape*s und Klangtexturen, die nicht nur den Ort, sondern auch die Zeit der historischen Welt repräsentieren. Das ist auch hier der Fall – die Atmo verankert das dreidimensionale Bild im Klangraum der 1920er Jahre.

Der Prolog in *The Great Gatsby* betont die Urgestalt des Kinos als mächtigen Imaginationenraum, in dem alles magisch und alles möglich ist. Schon bei Friedrich Kittler wird das Medium Film als das Imaginäre codiert. Es projiziere Halluzinationen und stehe damit in der Tradition der Dichtung.¹³ Dem Ton kommt hierbei eine Doppelfunktion zu. Einerseits sorgt er für eine Anbindung an das Reale. So verweist das Rauschen in seiner Zusammensetzung aus zufällig aufgenommenen Klangobjekten und auf der Grundlage seiner technischen Beschaffenheit auf den vermeintlichen Zeitpunkt und die Umstände seiner Entstehung. Der bis zum audiovisuellen Exzess gesteigerte Rausch wird also aus dem Rauschen der Vergangenheit geboren und damit im Realen verankert. Andererseits ist der Filmton Teil der Halluzinationserzeugung und die vermeintlichen Spuren der Vergangenheit sind Teil der Ästhetik. Die hinzugefügte Rahmenhandlung weist die Haupthandlung als Rückblick, als Imagination eines Suchtkranken aus. Der ehemals Berauschte sehnt sich nach einer Wiederholung. Der Film ist eine Wiederholung des Rauscherlebnisses, an dem der Zuschauer sinnlich partizipieren kann. Selbst die Bildgestaltung nimmt Eigenschaften des Rauschhaften an. Zahlreiche aufeinanderfolgende Überblendungen suggerieren die parallele Präsenz mehrerer Zeitebenen. Ganz im Sinne des Deleuze'schen «Zeit-Bildes»¹⁴ wird nicht mehr zwischen filmischer Realität und Imagination unterschieden. Alle Zeitebenen sind gleichberechtigt und kopräsent, der Film akzentuiert lediglich bestimmte Elemente, um innerhalb des mehrdimensionalen Zeitstroms eine Handlung zu konturieren. Die zahlreichen negativen Kritiken, die eine irrealer Überinszenierung monieren, zielen also am Wesen des Films vorbei. Der Zuschauer muss sich auf das Spektakel einlassen, doch das Unbewusste baut eine Hemmschwelle auf. Denn: «Das mögliche Ende der Sucht und des Rausches ist zweigeteilt: Entweder entkommt man der abwärts drehenden Spirale und entsagt dem Rausch oder man wird von ihr hinabgerissen.»¹⁵

Im Rausch der Räumlichkeit



Die ausschweifenden Feste steigern den Modus des audiovisuellen Exzesses

Der Filmton kann Vergangenheit vergegenwärtigen, indem er historische Klangwelten erlebbar macht. Insbesondere der Eindruck einer konsistenten räumlichen Umgebung steigert die Glaubwürdigkeit. Denn das Hören ist ein Raum-Sinn, «über das Ohr stehen wir in einem ständigen Dialog mit dem Raum, der uns umgibt».¹⁶ Der Filmton ermöglicht demzufolge räumliche und narrative Orientierung. Selbst die Illusion von Räumlichkeit im herkömmlichen zweidimensionalen Filmbild wird durch den Ton begünstigt. «To a large extent it's the sound that creates the third dimension, the depth, but our minds fool us into believing that we see it,» erklärt der schwedische Tontechniker und Professor für Filmsound Klas Dykhoff.¹⁷ Was durch die Veränderung von Parametern wie der Klangfarbe und dem Hall zunächst recht unspezifisch war, wird durch

das moderne Surround-Verfahren in eine dreidimensionale Soundumgebung transformiert. Dabei sorgte der Raumklang bei seiner Einführung noch für Verwirrung: «Die Töne stürzten von allen Seiten gleichzeitig auf den Zuschauer ein. Die Erfahrung von akustischer Grenzenlosigkeit stand in scharfer Opposition zur Dominanz des Bildes, das traditionell gleichzeitig der Ort der Töne war», so Barbara Flückiger.¹⁸ Anstatt das Bild in die Tiefe zu entgrenzen, entstand ein Gefühl des Ausschnitthaften, ein Kulisseneffekt. Dem versucht man seither mit einander diffus überlagernden Surround-Lautsprechern und einer speziellen Saalarchitektur entgegenzuwirken. Die Töne werden nun gleichmässig über das gesamte Publikum verteilt und die im Klangbild enthaltenen Informationen über die Raumeigenschaften des Kinosaals eliminiert. Die modernen Surround-Systeme erschaffen eine Tonsphäre, die den Zuschauer umhüllt, ihn als sozialen Körper erfasst und in ein «emotional wirksames Klangbad» taucht.¹⁹

Das moderne 3-D-Bild vollendet diese Erweiterung des Films in die dritte Dimension. Wie der Ton «ergiesst» es sich in den Zuschauerraum hinein. Zwischen den Sinneseindrücken Sehen und Hören herrscht wieder Kohärenz. Gleichzeitig wird die Dichte der zu verarbeitenden Reize massiv erhöht. Die Dynamisierung des Raums führt zur Reizüberflutung und resultiert in der Ausblendung der distanzierten Reflexion. Der empathisch nachvollzogene Rausch der Filmfiguren wird auf das Wahrnehmungs- und Rezeptionserlebnis des Zuschauers ausgeweitet. Es kommt zu einer «Ent-Normalisierung der Alltagswahrnehmung, als trete der Berauschte aus dem normalen Zusammenhang seiner Teilhabe an Wirklichkeit heraus».²⁰ In *The Great Gatsby* wird dieser Zustand schon nach wenigen Minuten, zu Beginn der Binnenhandlung in New York, erreicht. Wie Nick Carraway findet sich der Rezipient in einer achterbahnähnlich beschleunigten Welt wieder. Die Dynamik der Grossstadt manifestiert sich in atemberaubenden Kameraflügen, Collagen verschiedenster Geräusche – vom Trubel an der Wallstreet bis zum Heulen eines Flugzeugs im Sturzflug – und Musiküberblendungen von Hip-Hop bis Jazz. Gesteigert wird dieser Modus des audiovisuellen Exzesses noch durch rasante Autofahrten und ausschweifende Feste (D–E). Die Kamera schwebt zwischen Revuedarbietungen, Glitzerregen und Feuerwerk durch den dreidimensionalen Raum, derweil das kunstvoll orchestrierte Sounddesign immer neue Klangobjekte am Zuschauer vorbeidirektiert. Doch während die Vielfalt an Bildeindrücken die enorme Grösse der dargestellten Räume betont, vermitteln die hohe Dichte an Geräuschen, Stimmen und Melodien ein Gefühl der Beengung. Schon Béla Balázs wusste: «Im Lärm ist man wie von Geräuschwänden eng umstellt und ist in einer Lärmzelle, wie in einer Gefängniszelle.»²¹ Der Rausch wird zum bedrohlichen Rauschen.

Umso stärker fällt der Kontrast zu den stilleren Passagen des Films aus, denen hierdurch eine enorme Spannung verliehen wird. Ein erster Höhepunkt wird erreicht, als Nick Carraway versucht, Gatsby und Daisy beim Tee wieder

zusammenzuführen. Das dreidimensionale Bild wird nicht mehr durch das Spektakel beherrscht, sondern gibt den Blick frei auf das Befinden der Figuren. In einer fast statischen Totalen warten Gatsby und Carraway auf Daisys Erscheinen. Dabei werden sie fast erdrückt von den Blumenmassen, die Gatsby in das kleine Wohnzimmer hat zwängen lassen (F). Der visuelle Stillstand lässt den Zuschauer seine Aufmerksamkeit auf den Ton verlagern. Weiche Materialien wie Polstermöbel und Teppiche dämpfen den Klang des etwas verlegen wirkenden Smalltalks. Das Rauschen des Regens und das in die Musik integrierte Ticken



Stillstand und Enge auf visueller Ebene lenken die Aufmerksamkeit hin zum Ton

der Uhr auf dem Kaminsims erzeugen eine spannungsgeladene Erwartungshaltung. Erst nachdem sich Carraway nach der Ankunft Daisys unter einem Vorwand verabschiedet hat, kommt sie mit Gatsby langsam ins Gespräch. Doch weniger der Inhalt des Dialogs – der bis auf ein kaum zu verstehendes Flüßtern ausgeblendet wird – als die audiovisuelle Inszenierung der gegenseitigen

Zuneigung ist von Bedeutung. Die Sanftheit der Stimmen, die harmonischen Streicher- und Klavierklänge sowie das Verstummen von Regen und Uhr zeugen von der Annäherung der beiden Figuren. Selbst der von Carraway als Warnung vor seiner Rückkehr hervorgerufene Lärm ändert nichts daran, dass der Ton ganz im Gegensatz zu den intimen Grossaufnahmen eine hoffnungsvolle Weite heraufbeschwört (G). Denn «Stille ist, wenn ich weit höre. Und so weit ich höre, gehört der Raum zu mir und wird mein Raum», erklärt Béla Balázs.²² Der durch den audiovisuellen Exzess entfremdete Raum kann wieder in Besitz genommen werden. Es entsteht ein Gefühl von Geborgenheit und Orientierung. Selbst kleinsten Nuancen kann nun wieder grösste Bedeutung beigemessen werden, sei es einem Seufzen auf der Tonspur oder der Andeutung eines Lächelns im Bild.

Die Szene in Carraways Wohnzimmer findet ihre negative Entsprechung in der Szene im Plaza Hotel. Der Stillstand des audiovisuellen Exzesses entspricht nun der Lähmung der Figuren, die das Korsett ihrer gesellschaftlichen Rollenbilder nicht verlassen können. In der Konfrontation zwischen Gatsby und Buchanan wird Daisy förmlich zerrissen. Alle Wunschträume werden zunichtegemacht und die Katastrophe ist nicht mehr aufzuhalten.

Die Rückkehr des Melodrams

Der Stoff von F. Scott Fitzgeralds *The Great Gatsby* erfüllt nahezu idealtypisch die Voraussetzungen für ein grosses Melodram. Fast immer geht es um eine Figur, die versucht, «die Welt nach dem Bild ihres inneren Selbst zu erschaffen, aber erkennen muss, dass diese Welt in ihrer schrecklichen Beengtheit und unerträglichen Einsamkeit unbewohnbar geworden ist».²³ Das Bestreben, eine Heimat und das persönliche Glück zu finden, ist nach Thomas Elsaesser von vornherein zum Scheitern verurteilt, weil der Protagonist, an Niedertracht und Engstirnigkeit verzweifelnd, unter dem Gewicht der wehmütig erinnerten Vergangenheit ersticke. All das trifft auch auf Baz Luhrmanns *The Great Gatsby* zu. Doch die opulenten 3-D-Bilder, die rasanten Kamerafahrten, das ausgefeilte dreidimensionale Sounddesign und die rhythmische Musik machen auf den ersten Blick vergessen, dass es sich tatsächlich um ein klassisches Melodram handelt, in dem die Form untrennbar mit der Innerlichkeit der Figuren verbunden ist. Denn ganz wie in Thomas Elsaessers prototypischer Beschreibung verfügt der Film über eine «spezifische Form dramatischer *mise en scène*, die geprägt ist vom dynamischen Einsatz räumlicher und musikalischer Kategorien».²⁴ Das betrifft vor allen Dingen den Filmtone. Nicht zufällig unterstreicht Elsaesser die Rolle der Musik und die klanglichen Aspekte der Sprache: Der Sound hat metaphorische Qualitäten, indem er den Zuschauer auf die innere Befindlichkeit

einer Figur schliessen lässt – beispielsweise durch die Art und Weise, wie eine Tür geschlossen wird. Eine entsprechende Färbung des Sound Designs kann sogar eine Subjektivierung hervorrufen, die uns die filmische Welt aus der emotionalen Perspektive der Filmfigur erleben lässt.²⁵ Genau das geschieht, wenn immer wieder zeitgleich mit dem Aufleuchten des grünen Lichts am Ende von Daisys Landungssteg ein hoher, wehmütiger Ton erklingt. Dem Zuschauer werden Gatsbys Emotionen förmlich «ins Ohr geflüstert». – Eine ähnliche Aufgabe übernimmt auch der Akousmètre. Die Voice-over-Stimme von Nick Carraway dient nicht nur der sprachlichen Kommunikation, sondern auch der Vermittlung einer spezifischen Stimmung. Sie formuliert «unterschwellig über die prosodischen Merkmale Rhythmus und Intonation sowie die klanglichen Charakteristika der Stimme einen emotionalen Appell».²⁶



Herunterrieselnde Buchstaben im Epilog

Selbst die aus der Kombination von 3-D und Dolby Surround hervorgehende synästhetische Wahrnehmung – der hyperrealistische Einbezug des Zuschauers – steht ganz im Dienste der sensoriiellen Vermittlung von Emotionen. Die filmische Formensprache überschreitet förmlich die Grenze zum Kinosaal und lässt das Publikum direkt an den wilden Partys, aber auch der Niedertracht der Oberschicht und den grossen Enttäuschungen partizipieren. Der Schutzschild der distanzierten Reflexion wird unterlaufen, was wiederum eine Erklärung für die Abwehrreaktionen der Kritik ist. Mehr noch, der Modus des rauschhaften Raumerlebens durch 3-D-Bild und Surround-Sound hebt die Strategien des Melodrams als «body genre»²⁷ auf eine neue Ebene. Der Zuschauer wird nicht mehr nur psycho-somatisch affiziert, sondern durch die audiovisuelle Grenzsituation quasi-körperlich einbezogen. Die Betonung der sensoriiellen Form

des Kinos stellt gleichzeitig eine Rückbesinnung auf den Eventcharakter, das audiovisuelle Spektakel, dar. Der Zuschauer wird nicht nur überwältigt, sondern emotional-somatisch überflutet, was neue Erfahrungs- und (Selbst-)Erkenntnisräume eröffnet. Durch das Rauschen der Vergangenheit werden hierbei gleich mehrere Schichten des Historischen verhandelt: Der Mythos einer Epoche und seine gesellschaftsgeschichtliche Grundierung sowie der Prozess der Mediatisierung und der medienübergreifenden Überlieferung. Was mit schneeflockengleich herunterrieselnden Buchstaben im Epilog wie eine filmische Reflexion des Schreibens wirkt, entpuppt sich in der Retrospektive als Neukonzeption des filmischen Melodrams.

-
- 1 Patrick Kruse/Hans J. Wulff, «Psychonauten im Kino: Rausch und Rauschdarstellung im Film», in: Kristina Jaspers/Wolf Unterberger (Hg.), *Kino im Kopf. Psychologie und Film seit Sigmund Freud*, Berlin 2006, S. 107–113; hier S. 108.
 - 2 Vgl. Christoph Weinberger, *Rausch, Halluzination und Wahnsinn. Mediale Phantasmen in den Aufschreibesystemen Friedrich Kittlers*, Wien 2010, S. 96.
 - 3 Kruse/Wulff (wie Anm. 1), S. 109.
 - 4 Vgl. Georg Seesslen, «Die Dinge des Lebens», in: Der Freitag, Ausgabe 20/13, <http://www.freitag.de/autoren/der-freitag/die-dinge-des-lebens> (zuletzt besucht am 30.06.2014).
 - 5 Thomas Elsaesser, «Tales of Sound and Fury. Anmerkungen zum Familienmelodram», in: Christian Cargnelli und Michael Palm (Hg.), *Und immer wieder geht die Sonne auf. Texte zum Melodramatischen im Film*, Wien 1994, S. 93–128; hier S. 127.
 - 6 Vgl. Friedrich Kittler, *Grammophon/Film/Typewriter*, Berlin 1986, S. 22–28.
 - 7 Vgl. Friedrich Kittler, *Draculas Vermächtnis. Technische Schriften*, Leipzig 1993, S. 164, 165.
 - 8 Peter V. Brinkemper, «Verstanden alter Knabe?», in: Glanz & Elend. Literatur und Zeitkritik, <http://www.glanzundelend.de/Artikel/abc/g/luhrmann-gatsby-brinkemper.htm> (zuletzt besucht am 28.07.2014).
 - 9 Ein einzelnes Detail, das den Betrachter fasziniert und förmlich «durchbohrt». Vgl. Roland Barthes, *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*, Frankfurt am Main 1986, S. 35.
 - 10 Michel Chion, *Audio-Vision, Ton und Bild im Kino*, Berlin 2012, S. 107.
 - 11 Frieder Butzmann/Jean Martin, *Filmgeräusch. Wahrnehmungsfelder eines Mediums*, Hofheim 2012, S. 155.
 - 12 Butzmann/Martin (wie Anm. 11), S. 46.
 - 13 Vgl. Weinberger (wie Anm. 2), S. 96.
 - 14 Vgl. Gilles Deleuze, *Das Zeit-Bild*, Frankfurt am Main 1997.
 - 15 Kruse/Wulff (wie Anm. 1), S. 112.
 - 16 Barbara Flückiger, *Sound Design. Die virtuelle Klangwelt des Films*, Marburg 2012, S. 299.
 - 17 Klas Dykhoff, «About the perception of sound», in: Filmsound.org, <http://filmsound.org/theory/> (zuletzt besucht am 30.06.2014).
 - 18 Flückiger (wie Anm. 16), S. 56.
 - 19 Flückiger (wie Anm. 16), S. 58–59.
 - 20 Kruse/Wulff (wie Anm. 1), S. 110.
 - 21 Béla Balázs, *Der Geist des Films*, Frankfurt am Main 2009, S. 122.
 - 22 Balázs (wie Anm. 21), S. 122.
 - 23 Elsaesser (wie Anm. 5), S. 108.
 - 24 Elsaesser (wie Anm. 5), S. 104–109.
 - 25 Vgl. Flückiger (wie Anm. 16), S. 316.
 - 26 Vgl. Flückiger (wie Anm. 16), S. 364.
 - 27 Vgl. Linda Williams, «Film Bodies. Gender, Genre, and Excess», in: *Film Quarterly* 44/4, 1991, S. 2–13.
-



Momentaufnahme von Regula Imboden

S. Corinna Bille. Das Schreibetier

(Regula Imboden/Eduard Erne, SRF Sternstunde Kunst, CH 2014)

Wir sind lange gefahren, höher und höher in die Berge. Der Ort klingt heimisch. Von hier gibt es einen Weg über den Grat bis zum Illgraben. Das Zimmer ist klein. Aber die Kamera erzeugt Weite, lässt es grösser erscheinen. Bringt Distanz. Erst jetzt, hier in diesem Haus, in diesem Zimmer, scheinen die Bilder anzukommen, wahr zu werden. Ein Vakuum von Zeit. Einer Zeit, die aufgehört hat zu sein und doch nachhallt. «Das Bett ist ein Schiff, auf dem man sich in aller Ruhe in der Phantasiewelt treiben lassen kann», schreibt Corinna Bille während ihrer langen Krankheit hoch oben in den Bergen. Der Ort verlassen, ein Museum fast. Und doch durch und durch belebt von ihr, verbunden mit Geschichten, dem Schreiben und dem Eintauchen in eigene Welten. Ob er spürbar wird? Dieser Moment? «Wem habe ich zu verdanken, dass ich plötzlich gute Texte schrieb? Ganz einfach: der Krankheit.» Sie verbringt drei Jahre in Chandolin. Hier entsteht ihr erster Roman *Theoda*.

SEBASTIAN HÖGLINGER, PETER SCHERNHUBER ZWISCHEN SMELLS LIKE UND TEEN SPIRIT — RAUSCH IM JUGENDFILM

«Bist a Schwuchtel, Oida?», bellt ein Teenager in tiefsteirischem Dialekt und offeriert einen Joint. Die Kulisse ist trist und in sich perfekt: ein verfallenes Haus im südösterreichischen Nirgendwo, Sehnsuchtsort pubertärer Träume. Zwischen Schinder-Turnunterrichtsstunden, Alltag und schmach tenden Unsicherheiten im Umgang mit dem anderen Geschlecht fungiert der Nicht-Ort als ureigenes Refugium einer Clique. Hier sind die Jungs – die weniger hollywoodkompatiblen, halbstarke Erben James Deans – unter sich. Hier werden hormonverunsicherte Körper und Geister mit Bong und Gras-Zigaretten bearbeitet, bevor es auf dem Moped zurück ins elterliche Zuhause geht. Wer nicht mitmacht, ist «Pussy» oder «schwul». Adoleszenz ist kein Zuckerschlecken, Sprachsensibilität sowieso unbeschriftetes Terrain ... *denn sie wissen nicht, was sie tun*. Im jugendlichen Rauschzustand scheinen die Rollenbilder klar abgesteckt – und erschreckend deckungsgleich mit den eigenen Erinnerungen, die durch romantisierte Kinonarrative und selbstschützendes Verdrängen aufgeweicht wurden, im Kern aber doch noch einen Funken vom Schrecken der Teenagerbürde (des Ausprobierenmüssens weil Dabeiseinwollens) behalten haben. Nicht selten bedeutet die Rauschverweigerung den Schritt ins Abseits, Häme der anderen und folglich Schwächung eines zumeist unreflektierten, häufig heteronormativ männlichen Selbstverständnisses – egal ob in der angerissenen Filmszene aus Florian Pochlatkos *Erdbeerland* (Florian Pochlatko, A 2012) oder im echt durchlebten Coming-of-Age. Lässt man sich dagegen breitschlagen, vulgo breitmachen, folgt am nächsten Morgen ein anderer, zumindest körperlich wesentlich schmerzhafterer Faustschlag: Ausnüchterung, Kopfweh, diffuser Lebensschmerz ...

Wie und mit welchen Bildern finden sie ihren Weg ins Kino und weiter in unser kollektives Gedächtnis? Wie unterscheiden sich Rauschinszenierungen

junger oder gar jugendlicher Filmmacher/-innen von jenen bereits etablierten Regisseur/-innen, die in ihren Erzählungen den Blick notgedrungen in die (eigene) Vergangenheit richten müssen, um sich den Gepflogenheiten der bereits durchlebten Jugend retrospektiv anzunähern? Was bleibt dann aber von dem im Titel affizierten *teen spirit*, also von einem Grundgefühl der Jugend; vom *authentisch Jugendlichen*, wenn man einen gewagten Ausdruck bemühen möchte? In Anlehnung an Kurt Cobains Songtext zu «Smells Like Teen Spirit» lässt sich dieser mit Sicherheit auch als Apathie gegenüber den Konsequenzen des eigenen Tuns beschreiben, eine Gedankenlosigkeit, die für den Grossteil erster Rauscherfahrungen durchaus zuträglich ist. Möglicherweise sind junge Regisseur/-innen durch die eigene unmittelbare Erfahrung ehrlicher im Umgang mit derartigen Sujets. So stellt sich also die Frage, *wie* und *ob* das im Folgenden als Jugendkino bezeichnete Filmschaffen überhaupt mit den tatsächlichen Lebensrealitäten der darin Abgebildeten korrespondiert. Gemeint ist einerseits ein von Jugendlichen selbst produziertes Kino und andererseits das etablierte Kino (in Hollywood und darüber hinaus), das sich mit Jugend und Jugendkultur auseinandersetzt.



Erdbeerland: Der Morgen nach dem Rausch

Der bereits szenenhaft skizzierte Film *Erdbeerland* eignet sich als Ausgangspunkt für unsere dahingehenden Überlegungen. Florian Pochlatkos Abschlussarbeit an der Wiener Filmakademie bemüht sich um die angeführten Authentizitäts-Impulse, will möglichst nahe am *teen spirit* bleiben. Die Handkamera saugt den Qualm und Hormonsud der jungen Protagonist/-innen in vollen Zügen auf – nicht unwahrscheinlich, dass deren Operateur selbst am Glimmstengel ziehen musste, um derart weit in den vertrauten Kreis der pubertierenden

Laiendarsteller/-innen vordringen zu dürfen. Pochlatko geht das Wagnis ein, ein Jugendkino zu formulieren, das sich formal und inhaltlich unverfälscht gibt. Damit liefert er eine leicht adaptierte Skizze dessen, was es angeblich braucht, um in der Teenager-Clique und darüber hinaus als *cool* zu gelten – das Kino hat immer schon die jeweiligen Imperative des Coming-of-Age mitgeformt. Und auch Pochlatko selbst fand mit *Erdbeerland* Anerkennung in seiner künftigen Clique, der (österreichischen) Filmbranche. Seine Charaktere und Settings fügen sich nur zu gut in ein österreichisches Sozialkino mit authentischem Antlitz ein, dessen *walk of fame* sich nicht selten durch die tristeren Transit-Regionen und Betonwüsten der Vorstädte schlängelt. Als Beispiele lassen sich u. a. zwei ebenfalls im Kontext der Wiener Filmakademie realisierte Frühwerke anführen: Ulrich Seidls *Der Ball* (A 1982) und Barbara Alberts *Nachtschwalben* (A 1993).

Wie Seidl und Albert damals, steht Pochlatko heute mitsamt allen zugehörigen Konventionen für ein junges Kino am Übergang von Jugend- zu etabliertem Berufsfilmschaffen. Bereits als Teenager imitierte er Kino, bereits damals skizzierte er Jugendkultur, etwa in seinem Frühwerk *Running Sushi* (Florian Pochlatko, A 2008), in dem sich der damals knapp Zwanzigjährige in Anlehnung an TV-Realityformate am Phänomen *boygroups* abarbeitete. Diese und viele seiner darauffolgenden Filme zeigen auf, wie sehr das Abbilden von Jugend- und Rauschkultur zwar mit Authentizitätserwartungen konfrontiert ist, dabei jedoch auf Motive zurückgreift, die längst im kollektiven Bild-Gedächtnis angelegt sind. Grossteils arbeitet Pochlatko mit Laienschauspieler/-innen. Präzise führt er sie durch seine Bildvorstellungen – so wie die Jugendlichen sich selbst in ihren eigenen Bildern, in ihren hunderten Selfies inszenieren. Neben Lisa Weber oder Jessyca R. Hauser gehört er zu einer neuen Generation österreichischer Filmschaffender, die alte Genre Grenzen mit prägnanter Offenherzigkeit hinter sich lassen und tatsächlich die Frage provozieren: Wo endet das *smells like* und wo beginnt so etwas wie wirklich glaubhafter *teen spirit*?

Will man davon ausgehen, dass in *Erdbeerland* jugendliche Lebensrealitäten in realistischen Settings aufgehoben sind, so liesse sich das Coming-of-Age-Kino Hollywoods dazu als oftmals schon inhaltlicher, jedenfalls aber produktionstechnischer Gegenpart betrachten: Eine tatsächliche Nähe zu den jugendlichen Protagonist/-innen lässt sich hier nur noch in kalkulierten Spurenelementen auffinden, etwa in der Montage von Handy-Aufnahmen als mediale Authentizitätsversicherung. Deren Abbildung dient vornehmlich dem Spektakel, dem *als ob*.

Der tatsächlich von Jugendlichen selbst inszenierte Jugendfilm nimmt dagegen einen Sonderstatus ein. Hat er Jugendkultur zum Thema und ist also selbstreferenziell, korrespondiert er notgedrungen eng mit den Produzierenden. Er ist geprägt von stetem Ausprobieren und Einüben. Seine Fehler offerieren Blicke auf die Rückseite der Bilder und geben Auskunft darüber, wie sehr der

filmische Nachwuchs von etablierten Filmbildern des kollektiven Gedächtnisses geprägt und vorgeformt ist. Und vor allem wie sehr er sich dennoch ab- und bemüht, genuin schöpferisch zu wirken. Florian Pochlatko entstammt diesem Jugendfilmschaffen. Heute, am Ende seiner Ausbildung, verfügt er bereits über ein Œuvre, das dank verschiedenster Institutionen in seiner Gesamtheit dokumentiert ist. Was in Zeiten von digitalen Archiven selbstverständlich scheint, ist film- und kinogeschichtlich ein Novum, blieben frühe Filmschätze bisher doch häufig in den hintersten Ecken verstaubter Dachböden und Garagen verborgen. Während Pochlatko in der Steiermark und in Wien an diesen frühen Filmen arbeitete (und mittlerweile auf Festivals reüssiert), hat das Mainstreamkino Rauschbilder entworfen, die dem Jugendfilmschaffen bekannt sind. Vielfach dienen sie als Vorbild und werden als Folie gemimt.

The show must go on – drink to that

«I think we found ourselves here», schwärmt Post-Disneyclub-Sternchen Selina Gomez in ihrer Rolle als Faith in Harmony Korines *Spring Breakers* (USA 2013) und meint genau ihn: den Rausch – oder die vermeintliche Freiheit, die die Küste Floridas seinen Besucher/-innen während der nordamerikanischen Frühlingsferien offeriert. Harmony Korine hat als Drehbuchschreiber von *Kids* (Larry Clark, USA 1995) schon einmal eine radikale Definition von Coming-of-Age mitverantwortet. *Spring Breakers* geht formal noch einen Schritt weiter und unterzieht die Inszenierung von übersexualisierter und dauerzugesdröhnter Identitätsfindung einer konsequenten Genre-Politur: Während *Kids* seinen Protagonist/-innen durch das tendenziell ohnmächtige New York der 1990er Jahre folgt, durchleben Faith und ihre Freund/-innen den (amerikanischen) Traum eines *anything goes* – und zwar in bisweilen abstrakten, knallbunt durchkomponierten Popkulturschablonen. Schon in der Einstiegszene streift der Kamerablick in Zeitlupe über eine Ansammlung euphorisierter Role-Models westlicher Sexyness: nackte Körper, Bierbong, Exzess als Programm. Dahinter pumpt der treibende Sound von Skrillex. Damit ist man mittendrin in einer modernen Form der Rauschinszenierung, die die Folien der Hochglanz-MTV-Feierästhetik zum Hollywood 2.0 übersteigert, während sie ihren mediengeschichtlichen Index offenlegt. Folgte das psychedelische Selbsterfahrungskino der New-Hollywood-Ära noch den Outlaws und Hippies in den bewusstseinsweiternden Trip-Rausch, sind es nun die momenthaft entfesselten Normalos, die sich, ähnlich trippig inszeniert, nunmehr einer vollkommen geistbefreiten Besinnungslosigkeit hingeben. Konsequent persifliert und auf die Spitze getrieben wurde dieser Umstand zuletzt in der gänzlich von

Durchschnittscharakteren getragenen *Hangover*-Trilogie (Todd Phillips, USA 2009–2013). Anstelle von Crosby, Stills & Nash wummern bei Korine die Bässe und die kaleidoskopischen Bildeffekte der Spätsechziger-Jahre werden mittels Super-Slow-Motion und Morphingeffekt in eine zeitgemässe Bild- und Rauschsprache übersetzt. Der Traum oder auch die Utopie des Rauschs als Sinneserweiterung – wie sie im New-Hollywood-Kino trotz all des immanenten Gesellschaftspessimismus latent vorherrschte – scheint dem blossen Zweck der Besinnungslosigkeit, des *Wegbeamens*, gewichen. Und mehr noch: Bisweilen scheint der Rausch als einzig verbleibender Lebenssinn und -inhalt zu fungieren («I think we found ourselves here»). Realityformate im Katastrophen-Privatfernsehen haben diese Entwicklung Anfang der 2010er Jahre bis zum sprichwörtlichen Erbrechen durchdekliniert. Mit Sendungen wie *Saturday Night Fever* (ATV Österreich) wurde ein kumulierendes Billig-Bildarchiv der «Generation Komasaufen» gefüllt, das eine solche wiederum erst im kollektiven Gedächtnis verankert hat. Passend zu den traurigen Protagonist/-innen derartiger TV-Wochenendbesäufnisse lautet auch in *Spring Breakers* das mantraartig runtergebetete Credo des Gangsterrappers Alien: «spring break forever». Der Rausch darf nicht enden, *the show must go on*.

Koma statt Glamour –
Leichen pflastern seinen Weg

Dass sich derartige Tendenzen auch bei jugendlichen Filmemacher/-innen finden, ist kaum verwunderlich. Deren Filmproduktion lässt sich als Seismograf von und Reaktion auf Gesellschaft, Erziehungsinstanzen, Machtapparaturen (*agencies*) und zeitgeistige Narrative begreifen. Wer Jugendkino anno 2014 noch als unverfälschte, rohe Stimme der Adoleszenz denkt, begibt sich auf reichlich ideologisches Terrain und verrät sämtliche Erkenntnisse, die je zur Funktionsweise der Kulturindustrie formuliert wurden. Inhaltlich ist die Verschiebung von *Rausch als Erweiterung* hin zu *Rausch als Beschränkung* jedenfalls ein klassisches Sujet junger Bewegtbildproduktion. Bemerkenswerterweise wird dabei selten die hedonistische, dafür weitaus häufiger eine warnende und mithin auch didaktische Schlagseite betont: Rausch wird längst nicht mehr als Heilsversprechen, sondern vielmehr als Gefahr inszeniert – von der Horizontöffnung der Hippie-Ära ganz zu schweigen. In *Dive* (Andrew Jordan, IRL 2012) dirigiert der 18-jährige irische Filmemacher Andrew Jordan beispielsweise einen Abend der Realitätsverdrängung in die unumgängliche Eskalation: Die Kamera begleitet Jessie auf Sauf tour mit ihren Freund/-innen. Zu fortgeschrittener Stunde taucht die Clique mittels Chemie-Keule in eine Welt abgestumpfter Empfin-

dungen ab, damit korrespondierend färbt sich das Filmbild in kontrastreiches Blau. Zu sphärischen Technosounds torkelt Jessie fortan durch eine rauschhaft inszenierte Slow-Motion-Welt, in der sowohl Tast-, Hör- als auch Gesichtssinn zunehmend die Wahrnehmung trüben und es schliesslich kommt, wie es kommen muss: Der Wahnzustand führt zur Katastrophe und weiter zum Tod der Protagonistin. Ein ähnliches Ende skizziert der österreichische Kurzfilm *Awareness* (Tim Oppermann, A 2013), in dem der 17-jährige Regisseur die Verschiebung von Realitätsebenen letztlich im endgültigen Bauchstichszenario gipfeln lässt. Viele weitere Beispiele liessen sich benennen.

Wie kommt es, dass eine junge Regiegeneration im Alter zwischen 14 und 20 Jahren – in einer Lebensphase, die in der eigenen Erinnerung häufig mit Wildheit und Konsequenzverachtung konnotiert ist – Filme realisiert, die zwar an einen internationalen Bildkanon andocken, dabei aber eine, zugegeben spitz formuliert, konservative beziehungsweise allzu vorsichtige Rausch-Politik verfolgen? Und was sagt ein solcher Befund über die eingangs gestellte Frage der Authentizität des Jugendkinos? Stimmt der formulierte Eindruck, so läge nämlich der Schluss nahe, es wären die Erziehungsstrukturen, die sich im jugendlichen Filmschaffen erkennen liessen. Nicht selten sind es die Eltern und Lehrer/-innen, die bei Film-Workshops die Kernentscheidungen der Regiearbeit beeinflussen. Weiter gedacht – und das wäre die Krux – bräuchte es also erst die Emanzipierung aus diesen Strukturen, um überhaupt Authentizität im Umgang mit Rausch und Coming-of-Age imaginieren zu können, retrospektive Authentizität wohl gemerkt. Es wäre in diesem Belang folglich kein Unterschied mehr zwischen Harmony Korine, Andrew Jordan oder Florian Pochlatko auszumachen, obgleich die beiden Letzteren mit weitaus weniger Altersabstand zu ihren Protagonist/-innen inszenieren.

Gräbt man etwas tiefer, so findet sich im aktuellen Jugendfilmschaffen ein Beispiel, das sich entlang dieses Denkgerüsts an der Projektionsfläche Rausch abarbeitet: Die 2014 im Rahmen der Schweizer Jugendfilmtage ausgezeichnete dokumentarische Arbeit *Rauschen* (Dominik Scherrer, A/CH 2014) spürt jugendlichen Erinnerungen an zentrale, selbst erlebte Rauscherfahrungen nach. Gleichsam antithetisch zu den zahlreichen plakativ bebilderten Film- und Reality-TV-Formaten wird der Rausch in diesem Fall lediglich auf der Tonebene manifest: Die dokumentarische Form widersetzt sich gänzlich der Notwendigkeit, realitätsnahe Bilder zu inszenieren, und reflektiert stattdessen die Romantisierung und Verklärung des Erlebten, die jeden Erinnerungsprozess bedingt. Interessanterweise ähneln die bloss artikulierten Besäufnisse wieder den bunten Rausch-Sujets der Hollywood Hills. Mit einem Exkurs über den Film hinaus liesse sich an dieser Stelle grundsätzlich die Frage aufwerfen, welche Vorstellungen von Rausch unsere Kultur prägen und somit für das Weltkino – und dazu möchten wir auch junges Filmschaffen zählen – sinnstiftend sind.

In mehreren Büchern hat der Philosoph Robert Pfaller festgehalten, dass unsere Kultur von einem Verzicht auf das, was wir vom Leben haben können, geprägt ist und auf der ästhetischen Schwäche gründet, jene Bedingungen herzustellen und zu schätzen, unter denen anstössige Dinge wie Feiern, Tabak, Alkohol oder Sex als lustvoll erlebt werden dürfen. Unsere Kultur hat sich den Zugang zu Glamour, Grosszügigkeit und Genuss versperrt. Schnell wird der Ruf nach Verbot und Polizei laut, egal ob beim Rauchen, Fluchen, bei Sex oder schwarzem Humor. Alles Befreiende oder Mondäne dieser Praktiken gehe verloren, so seine These.¹ Die Verzichts-ideologie der *Generation Light & Vegan* findet sich als Paradoxon auch im Gegenwartskino. Auf Rausch wird hier nämlich nicht verzichtet – im Gegenteil. Wie bereits angedeutet führt er allerdings meist ins Verderben. Es regiert Koma statt Glamour.

Wie sehr das extravagante Sich-im-Rausch-Verlieren und das darauffolgende Auf-den-Boden-der-Realität-Knallen eigentlich nur zwei Seiten der gleichen Medaille sind, hat zuletzt Sofia Coppola in die *The Bling Ring* (USA 2013) zu zeigen versucht. «Die Identifikation [mit dem Leben der Stars] steigert sich ins Kriminelle», schreibt dazu Bert Rebhandl in der österreichischen Tageszeitung *Der Standard*, «diese Teenager sind nur die Vorhut einer radikal konsumistischen Jugendkultur.»² Die Sujets und rauschenden Nächte der in Promi-Villen einsteigenden Teenies aus dem Disney-Club weisen frappante Ähnlichkeit mit einem weiteren aktuellen Film auf, der in seiner Form allerdings eher dem sozialen Bildtypus von *Erdbeerland* nahesteht als dem Popkosmos Coppolas: In *Les Apaches* (Thierry de Peretti, F 2014) verschafft sich der Sohn eines Hausverwalters mit seiner halbstarken Clique – allesamt Migrant/-innen der zweiten und dritten Generation – unbefugten Zugang zu einer Sommerresidenz reicher Pariser/-innen. Rund um Pool und Prunkinterieur zelebrieren die Eindringlinge eine wilde Party, der Rausch lässt die Bilder unscharf werden (*égalité* ist nur einhergehend mit Kontrollverlust zu haben). Wie schon bei Coppola oder Korine sind es Luxus und Warenwelt, die faszinieren, es scheint, als gäbe es nur eine mögliche Reaktion auf die glitzernde Pracht: die eigene Narkose. Analog zu *Dive* und *Awareness* führt diese auch in *Les Apaches* zur grösstmöglichen Katastrophe, dem Tod eines Protagonisten.

Zuvor aber fotografieren die konsumistisch euphorisierten Eindringlinge ihr eigenes Tun in fremder, privater Umgebung. Immer wieder erhascht die Kamera dabei einen Blick auf die leuchtenden Handydisplays – und dringt derart vor in die Gedanken- und Bildwelt ihrer jugendlichen Besitzer/-innen. Es ist neu, dass sich das etablierte Kino in solchem Masse für dieses junge Beweg-

bildschaffen interessiert beziehungsweise es überhaupt als ernst zu nehmende Laienproduktion auf Handys und im Internet wahrnimmt. Was *Les Apaches* wie nebenbei in den Plot einwebt, wird in *Spring Breakers* zur Methode: Refrainartig montiert Korine vorgeblich von Laien gedrehte DV- und iPhone-Bilder zwischen seine tiefsatten Hochglanzaufnahmen. Das vermeintlich Reale durchdringt die Fiktion. Gebraucht hätte es die Anbiederung ans Homevideo kaum. Paradoxerweise sind es gerade die stereotypen, von quietschbunter Künstlichkeit strotzenden Sujets postjugendlicher, berauschter Zügellosigkeit, die *Spring Breakers* im Kern als glaubwürdig und latent authentisch positionieren. Es sind Bilder, die seit dem Aufkommen von MTV über Jahre hinweg direkt von Daytona Beach in die globalen Jugendzimmer transferiert werden und die die Strände der Sünde (als Fortsetzung der verlassenen Häuser in *Erdbeerland*) zu den neuen, tatsächlich existierenden Sehenswerten für studentisches (Auf-)Begehren stilisieren; Bilder, die Rausch im Kontext von schnell und überall verfügbarem Sex verorten und die selbst dem *Erdbeerland*-Hauptdarsteller in der hintersten Steiermark via *Youporn* als Vorlage privater Selbstbefriedigung dienen. Dort fungiert die billig abgefilmte *Frat-Party*-Kulisse als Kompensation für das tatsächliche und pubertätskonform eher unglückliche Schmachten im realen Umfeld.

Während *Spring Breakers* und *Youporn* nämlich die Devise des Machens ausgeben (alles ist möglich: überall, jederzeit, wo auch immer), bleiben die Protagonist/-innen in *Erdbeerland* im konkreten Dilemma des Teenagerdaseins verhaftet: Nichts geht und wenn doch, dann *irgendwie, irgendwo, irgendwann*. Wie ein grandioser Zufall ertönt Nenas gleichnamiger NDW-Song dann tatsächlich im Filmfinale auf einer Party, während sich frisch Gefundene knutschend im *La Boum*-Walzer üben. Wenn der Rausch um sich greift, wirken im österreichischen Jugendkino nicht Skrillex und Co. identitätsstiftend, sondern die universalen Superhits der Elterngeneration, ein Kuriosum, das nur vermeintlich auf Alter und Sozialisierung des Regisseurs verweist. Tatsächlich waren bei der Partymusik-Wahl die Jungdarsteller/-innen federführend, versichert Pochlatko beim Filmgespräch im Rahmen der Viennale, dem Vienna International Filmfestival. Auch das annähernd authentische Treiben in *Erdbeerland* fügt sich also einer Popkultur-Schablone, die den pubertären Liebes-, Alkohol- und/oder Drogenrausch rahmt – weniger aufdringlich zwar als bei Korine, derart vielleicht aber auch klarer im Versuch, an tatsächliche Lebensrealitäten anzudocken. Es ist jene Schablone, die durch Erzählung, Film und Fernsehen überdauert hat (und mittels Filmen wie *Erdbeerland* weiter überdauern wird). Vermutlich haben es sich bereits einige Eltern der Schauspieler/-innen und nicht zuletzt einige der Endzwanziger im Produktionsteam in ähnlichen Settings gemütlich gemacht und sich mit diversen Substanzen sowie abwegigsten Alkoholmischungen ins Abseits manövriert. Im gegebenen Fall führen sie uns eines vor Augen: Immer sind

es Kulturindustrie und Popkultur, die einen Begriff von Jugend sowie das Denken von deren Protagonist/-innen vorgeformt haben. Nicht umsonst schallt – soziale, kulturelle und historische Habitate übergreifend – der gleiche Soundtrack aus den Boxen der jugendlichen Saufstuben.

Kinderzimmer-Productions

Neu ist dagegen die Nähe zwischen dem allwöchentlichen Vollrausch und seiner Medialisierung. Film und Kino haben dahingehend in den letzten Jahrzehnten deutlich an Deutungshoheit eingebüsst. Der Abspann des Kinos läuft am Smartphone, seine Bilder und Sujets wirken medienübergreifend im Digitalen nach. Nicht die Leinwand allein definiert die mediale Vorstellung jugendlichen Rausches, sondern die Jugendlichen selbst. Zigtausendfach entstehen Rauschbilder unmittelbar im Moment des Berauschtseins – wie in *The Bling Ring* oder *Les Apaches* –, zigtausendfach werden diese Bilder von Freund/-innen und anderen Internetusern abgerufen und *geliked*. Die Tatsache, dass die Abspiel- und Aufnahmeapparatur sowie das Soundtrack- und Bildarchiv zunehmend in einem Gerät ineinanderfallen, begünstigt jene von Bert Rebhandl angesprochene Identifikation mit der Warenwelt, die suggeriert, stets aus dem Vollen schöpfen zu können. Das Amateur-Video am Handy pendelt dabei zwischen zwei Funktionen: Einerseits geht es darum, konkrete Personen zu erkennen (als Beweis), andererseits fungiert das Bildmaterial als universelle Steilvorlage und Motivation (um sich etwas zu beweisen). Nicht zuletzt aufgrund seiner formalen Differenz dient es dem etablierten Filmschaffen gleichfalls als Versicherung des eigenen Tuns. Dahingehend nämlich, dass Rausch-Szenen, wie jene in *Spring Breakers*, den Jugendlichen Selfies ähneln oder zumindest nahe sind. Die Unterscheidung zwischen Jugendfilm – als von Jugendlichen produziertes Bildmaterial – und Coming-of-Age-Filmen anhand vermeintlicher Authentizitätskriterien vorzunehmen scheint somit wenig zielführend. Der inflationäre Gebrauch von fingiertem oder tatsächlichem Amateurbildmaterial sowie die häufige Adressierung einer Sehnsucht nach Authentizität machen es notwendig, eine an sich banale Feststellung wieder stärker zu betonen: Jede Bildproduktion bedeutet immer schon Medialisierung und Abbildung.

Abschliessend möchten wir auf einen Film zu sprechen kommen, der sich dieser Verschiebung von Medialisierung ebenso zuwendet wie den Rauschbildern im Spannungsfeld zwischen Authentizitätsimperativen, Jugend- und Hollywoodkino. In ihrer experimentellen Arbeit *Satellites* (A 2012) verwendet Karin Fisslthaler Szenen, die sie auf *Youtube* findet und mit den Mitteln der künstlerischen Montage als Rückübersetzung auf das analoge Medium Film für

das Kino adaptiert. Es sind Bilder eines selbstgefilmten Jugendrituals. Durch Druckausübung auf den Brustkorb geleiten Teenager ihr jeweiliges Gegenüber in eine momenthafte Ohnmacht, die wiederum in einem rauschhaften Schwindelgefühl resultiert. Analog zu den berauschten Körpern bedurfte auch das Ausgangsmaterial zunächst eines medialen *Kontrollverlusts*, um letztlich Kino zu werden: Im Moment des Hochladens wurde aus dem Bewegtbild-Selfie ein öffentliches, fortan unkontrollierbares Dokument und der Zugriff Fisslthalers auf den «privaten», unmittelbaren Rausch möglich. Aus den intimen Bildern wird mit diesem Kunstkniff *mehr* beziehungsweise *etwas anderes*, ein anderer Bildtyp. Nur verweigert Fisslthaler zu jedem Zeitpunkt die fragwürdige Notwendigkeit der Unterscheidung zwischen authentischem oder nicht authentischem Bild. Ihr Eingriff und die daraus resultierende formale Verfremdung bleibt zu jedem Zeitpunkt ersichtlich, die performative und somit immer auch inszenierte «Authentizität» der jugendlichen Ritualdokumentation in seiner Künstlichkeit ernst genommen beziehungsweise als Ausgangspunkt der medialen Umdeutung ausgewiesen. Als Künstlerin zwischen Musik, Film und bildender Kunst verhandelt Fisslthaler Jugendkultur in vielschichtigen, multimedialen Tableaus – und wird so dem Universum und der Popsozialisation der Generation Y gerecht.

So schlägt der musikalische Kanon des Pops die Brücke zwischen filmischen Genres und Rausch-Generationen. Es lässt sich gut und global zu wahlverwandten Soundtracks kotzen, egal ob in den Mistkübel in der steirischen Hausbaracke oder den begehbaren Kleiderschrank in Downtown L. A. Im sanften Paradigmenwechsel des böllernden Rauschs im *Kino der Jugend* und *Kino über Jugend* wollen die feinen Tendenzen und Unterschiede dennoch benannt bleiben. Immer ein wenig *smells like*, nie vollkommener *teen spirit*.

-
- 1 Vgl. Robert Pfaller, *Wofür es sich zu leben lohnt*, Frankfurt am Main 2011, sowie ders., *Das schmutzige Heilige und die reine Vernunft*, Frankfurt am Main 2008.
 - 2 Bert Rebhandl, «Sofia Coppola: Ich bin niemand für die Regenbogenpresse», in: *Der Standard*, 10.8.2013, S. 23.
-



Momentaufnahme von Valérie Cuénod

Der Stiefbruder meines Stiefbruders (Sandra Ellinger, D 2007)

Rolf: ...noch mal. Klatsch Fester. Klatsch Nicht bremsen, lass dich gehen. Klatsch Schau, ich bin hart im Nehmen, keine Puppe. Ich bin weder aus Porzellan noch aus Glas, also los nochmals! Aber so richtig im Saft, fest zuschlagen, sonst wirkt es gekünstelt.

Klaaatsch Jaaa, so war's stimmig, kam echt rüber.

Ich: Danke Kollege. Nett von dir, dass du deine Backe hingehalten hast. Die Hemmungen sind wie weggeblasen. Macht richtig Spass.

Nicolas: Das kommt automatisch gut beim Drehen. Das muss man nicht extra üben!

Etwas später auf dem Set.

Sandra: Action! Klaaatsch

Nicolas: Aua!

Sandra: Nochmals. Ohne Gejammer bitte. Nur stumm reagieren.

Nicolas: ☹

Ich: ☹

Klaaatsch

HAUKE LEHMANN RAUSCH ALS FILMISCHES DENKMODELL — ZUR ANALOGIE VON FILM UND BEWUSSTSEIN

Spätestens seit *2001: A Space Odyssey* (Stanley Kubrick, USA 1968) ist die Analogie zwischen drogeninduzierten Ausnahmezuständen – Trips – und der Filmerfahrung populärkulturelles Gemeingut.¹ Der auch kommerziell beträchtliche Erfolg des Films (nach anfänglicher Ablehnung durch die Kritik) war nicht zuletzt der geschickten Werbekampagne zu verdanken, die den Film wörtlich als «ultimativen Trip» anpries.² Dieser Vergleich, so sehr er an die kulturhistorische Situation der späten 1960er Jahre gebunden scheint, lässt sich seinerseits aus einer der Gründungsfiguren klassischer Filmtheorie herleiten: der Parallele zwischen Film und Gehirn.³ Die Idee, Filme könnten zu einer Erweiterung des menschlichen Bewusstseins beitragen, ist tatsächlich älter als die Droge, mit der diese Fähigkeit zumindest seit den 1960er Jahren hauptsächlich assoziiert worden ist, nämlich LSD.

Wenn etwa Walter Benjamin davon schreibt, wie der Film einen «unbewusst durchwirkte[n]» Raum an die Stelle des vom Menschen bewusst erfahrenen setzt, dann bezieht er sich bereits auf einen *common sense* des filmtheoretischen Diskurses:

*Unsere Kneipen und Grossstadtstrassen, unsere Bahnhöfe und Fabriken schienen uns hoffnungslos einzuschliessen. Da kam der Film und hat diese Kerkerwelt mit dem Dynamit der Zehntelsekunden gesprengt, so dass wir nun zwischen ihren weitverstreuten Trümmern gelassen abenteuerliche Reisen unternehmen.*⁴

Dieses Argument stützt sich auf filmische Verfahren wie die Grossaufnahme oder die Zeitlupe, die Benjamin zufolge nicht einfach Bekanntes verdeutlichen,

sondern «vielmehr völlig neue Strukturbildungen der Materie» bzw. der Bewegung «zum Vorschein kommen» lassen.⁵ Dadurch, dass die alte Ordnung aufgebrochen wird, ergeben sich völlig neue Möglichkeiten des Weltbezugs – Möglichkeiten, die der Zuschauer nun auf seinen «Reisen» zu erkunden vermag.

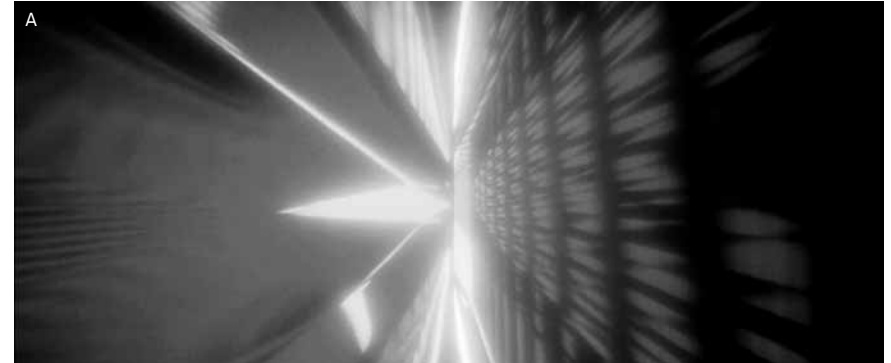
Diese Reisen werden jedoch nicht in völliger Selbstbestimmtheit unternommen. Vielmehr setzt der Film einen neuen psychischen Prozess an die Stelle desjenigen des Zuschauers, wie Benjamin festhält, wenn er Georges Duhamel zitiert: «Ich kann schon nicht mehr denken, was ich will. Die beweglichen Bilder haben sich an den Platz meiner Gedanken gesetzt.»⁶ Diese Aussage gilt es ernst zu nehmen und den Film somit als eine eigene Form des Denkens zu begreifen, eines Denkens der Bilder, das sich im körperlichen Erleben des Zuschauers, in seinem Wahrnehmen, Fühlen und Denken verwirklicht – buchstäblich in die Realität tritt. Eben das ist es, was Benjamin als «Chockwirkung»⁷ des Films beschreibt.

Einen ähnlichen Schock wie Benjamin ihn als Wirkung des Films in den 1930er Jahren diagnostiziert, beschreibt Annette Michelson in ihrem Aufsatz «Bodies in Space. Film as Carnal Knowledge» als Effekt von *2001: A Space Odyssey* auf das amerikanische Publikum Ende der 1960er Jahre. Dabei zieht sie eine Parallele zur Struktur des Films selbst:

*Like that black monolith whose unheralded materialization propels the evolution of consciousness through the three sections of the movie's narrative triptych, Kubrick's film has assumed the disquieting function of Epiphany. It functions as a disturbing structure, emitting, in its intensity of presence and perfection of surface, sets of signals.*⁸

Der Film inszeniert in der Form der Odyssee eine Reise im Raum als eine Bewegung des Denkens, in der die Wahrnehmung sowohl der Figuren als auch des Zuschauers zunächst überwältigt wird, um sich dann schrittweise an die neuen Gegebenheiten anzupassen. Dieses Fortschreiten kulminiert im letzten Teil des «Triptychons» in der ikonischen Sternentor-Sequenz («Jupiter and beyond the Infinite»). Die Gesetze der Alltagswahrnehmung sind hier, in dieser fast gänzlich abstrakten Bewegtheit, welche Mikro- und Makrokosmos miteinander verschränkt, in der Tat suspendiert (A). Das Denken dieses Films sei denn auch, so Michelson, primär nicht in den mythologischen oder kulturhistorischen Bezügen zu suchen: «*Space Odyssey* [...] proposes, however, nothing of more radical interest than its own physicality, its «formal statement» on the nature of movement in its space [...].»⁹ Indem der Zuschauer diese fremde Körperlichkeit in seinem eigenen Empfinden in die Realität umsetzt, gewinnt er ein neues Verhältnis zu seiner eigenen Wahrnehmung: «Viewing becomes [...] the discovery, through the acknowledgement of disorientation, of what it is to see,

to learn, to know, and of what it is to be, seeing.»¹⁰ Es ist die filmische Reise bzw. der Trip selbst, der den Zuschauer, indem er ihn wortwörtlich in Bewegung versetzt (desorientiert), in einen reflexiven Bezug zu seinem eigenem Wahrnehmen, Fühlen und Denken eintreten lässt.



Die abstrakte Bewegung ermöglicht ein neues Verhältnis zur eigenen Wahrnehmung.

Ihre wohl gründlichste Ausarbeitung hat diese Idee einer filmischen Neuzusammensetzung der Welt und ihrer Ordnung in den Kinobüchern Gilles Deleuzes erfahren. Wenn Deleuze behauptet: «Das Gehirn ist die Leinwand»¹¹, dann dient ihm die Biologie des Gehirns in direkter Weise als Modell: «Das Denken ist molekular, es gibt molekulare Geschwindigkeiten, die die langsamen Wesen, die wir sind, zusammensetzen. [...] Das Kino ist kein Theater, es setzt die Körper aus Körnern zusammen.»¹² Es geht Deleuze demnach nicht um die filmische Abbildung des Gehirns, sondern darum, wie im Verlauf eines Films die Konturen eines Denkens sichtbar werden, von dem aus sich die Körper und Räume erst konstituieren. (Der Parafall eines solchen «Kino[s] des Gehirns» ist für Deleuze das Kino Kubricks.) Dieses Modell eines frei flottierenden Denkens, das nicht von vornherein an die Beschränkungen einer anthropomorphen Subjektivität gebunden ist, übernimmt Deleuze von Henri Michaux.

Michaux wiederum entwickelt dieses Modell in seinen ausgedehnten und wohldokumentierten Experimenten mit verschiedensten Drogen. Er beschreibt die Drogenerfahrung als die vollständige Besetzung des Bewusstseins durch neue und vom Gewohnten abweichende Rhythmen und Geschwindigkeiten: «Wer Meskalin genommen hat, hat eine Schale voller Vibrationen genommen; und was er genommen hat, das hat nun von ihm Besitz ergriffen.»¹³ Michaux beschreibt beispielhaft, wie sich eine solche Inbesitznahme darstellen kann:

Indessen packt einen die Lust, den Leimtopf zu verschlingen oder auch noch das Bündel stählerner Büroklammern, sich aus dem Fenster zu stürzen, um Hilfe zu rufen, sich zu töten oder jemanden zu töten, doch immer nur eine halbe Sekunde lang, und in der nächsten hat man gar keine Lust mehr, die folgende aber bringt erneut verrückte Lust, und so passiert hundertmal bald das «Ja», bald das «Nein», ohne Abtönungen, unüberlegt, mit der Regelmäßigkeit eines Motorkolbens.¹⁴

Die dem subjektiven Bewusstsein zugehörige Dauer verliert ihren strukturierenden Einfluss und wird ersetzt durch einen Rhythmus, der alle Psychologie (etwa die Erwägung eines Für und Wider) einem ungerührten Mechanismus unterwirft. So scheinen die Drogen es in letzter Konsequenz möglich zu machen, «ohne [das eigene, menschliche] Gehirn weiter[zu]denken».¹⁵ Dieser Vorgang ist dem vergleichbar, was Deleuze mit Bezug auf den Film als Kraftwirkung des «Aussen» beschrieben hat: Ein fremdes Denken bricht ein, dessen Ausgangspunkt und Mass nicht das Menschliche ist. «Das Aussen ist die Kosmologie der Galaxien, die Zukunft, die Evolution, ein ganzer übernatürlicher Bereich, der die Welt zur Explosion bringt.»¹⁶

Die Konturen dieses fremden Denkens möchte ich in der Analyse zweier einschlägiger Filme nachzeichnen, die in den letzten Jahren entstanden sind: *Enter the Void* (Gaspar Noé, F 2009) und *Beyond the Black Rainbow* (Panos Cosmatos, CA 2010). Beides sind Filme, die die Bildformen des Rausches aus 2001 in neuen Kontexten wieder aufnehmen und für ihre Zwecke weiterentwickeln. Die Leitmetapher für diese Operation ist der Trip, der sowohl auf die Genealogie psychedelischer Bildformen als auch auf die filmische Mobilisierung der Wahrnehmung verweist, auf filmische Modi der Bewegung. Rausch wird hier also nicht nur dargestellt, sondern die Logik des Rausches bestimmt das Wahrnehmungsverhältnis zwischen Film und Zuschauer. Die Analyse soll zeigen, wie durch die Entwicklung neuer Bewegungsformen der Rausch auf neue Weise zu einem Modell filmischen Denkens werden kann.

Übergangs-Räume: *Enter the Void*

Enter the Void lehnt sich in seiner Thematik an einen kanonischen Titel buddhistischer Literatur an: das sogenannte *Tibetische Totenbuch*, das den Verstorbenen als eine Art spiritueller Führer für die Zeit zwischen Tod und Wiedergeburt dient. Der Film handelt von einem amerikanischen Geschwisterpaar (Oscar und Linda), das nach dem frühen Tod seiner Eltern inzwischen in Tokio lebt. Als Oscar bei einem Drogendeal von der Polizei erschossen wird, löst sich seine

Seele von seinem Körper. Durch den Raum der Stadt schwebend, beobachtet er die Nachwirkungen seines Todes unter den überlebenden Figuren und erlangt schliesslich die Wiedergeburt. Der Film inszeniert – fast ausschliesslich vom Point of View (POV) des Protagonisten ausgehend – diese Phase als eine Bewegung des Übergangs: Sein zentrales Thema ist die Frage, auf welche Weise man von einem Ort zum anderen gelangen kann. Die Analogie zwischen dem Vorgang des Sterbens und dem Drogentrip zieht der Film explizit und greift für beides auf Bildformen zurück, die einen deutlichen Bezug zur Sternentorsequenz aus 2001 herstellen, um sie neu zu interpretieren.

Eine wesentliche Gemeinsamkeit besteht dabei in der Ausrichtung des Bildraums auf ein Gravitationszentrum. *Enter the Void* variiert diese Grundidee auf zweierlei Weise: Zum einen beginnt bald nach dem Tod Oscars eine etwa vierzigminütige Flashback-Sequenz (der Film dauert insgesamt knapp drei Stunden), die in assoziativen, motivischen Verknüpfungen das Leben von Bruder und Schwester bis zum Moment des körperlichen Todes Revue passieren lässt. Diese Bilder zeichnen sich dadurch aus, dass sie sämtlich von der Hinterkopf-Perspektive Oscars aus aufgebaut sind (B).



Die vierzigminütige Flashback-Sequenz aus der Hinterkopf-Perspektive.

Einerseits blockiert der Hinterkopf dabei die Sicht auf das jeweilige Geschehen, wodurch ein beengender, zuweilen klaustrophobischer Effekt erzielt wird. Andererseits steht der Schädel nicht einfach nur im Weg. Er wirkt als eine Art blindes Kraftzentrum, vor allem dadurch, dass die Blicke anderer Figuren auf den für den Zuschauer grundsätzlich unsichtbaren Blick Oscars verweisen: eine Verknüpfung der Perspektiven, die nicht – wie im klassischen *continuity editing* – auf der Sukzession von Schuss und Gegenschuss in der Montage beruht, son-

dern in der Tiefe des Bildraums verborgen wird. Die Erwartung des Zuschauers, dass auf den Blick einer Figur ein Blickanschluss folgt, also das Objekt ihres Blicks, wird hier ins Bildinnere abgeleitet. Es ist eben dieses basale Prinzip des klassischen Kinos, das am Ende von *2001* in nahezu abstrakter Reinheit vorgeführt wird: Im Gegenschuss zur Schau der fantastischen Welten erscheint dort wieder und wieder das vom Körper isolierte Auge David Bowmans, nahezu vollständig reduziert auf eine Position passiven Überwältigtseins. Begreift man demnach die Bildformen der Sternentor-Sequenz, mit ihren extremen Fluchtpunkt-Konstruktionen, als Ausrichtung auf ein Zukünftiges – ein Zukünftiges, das der Wahrnehmung zustösst wie der Monolith –, dann findet sich in *Enter the Void* insofern eine Radikalisierung dieser Idee, als das Zukünftige oder Jenseitige ins versperrte Innere des Bildes selbst verlegt wird: Der Film inszeniert «die Geburt des Sichtbaren, das sich noch dem Blick entzieht». ¹⁷ Dieses Jenseitige ist in *Enter the Void* immer schon der Tod: Der Angelpunkt der Flashback-Sequenz ist die wiederkehrende Erinnerung an den Unfalltod der Eltern, verursacht durch einen im Tunnel frontal entgegenkommenden Lkw – eine rigorose Materialisierung des Zukünftigen.



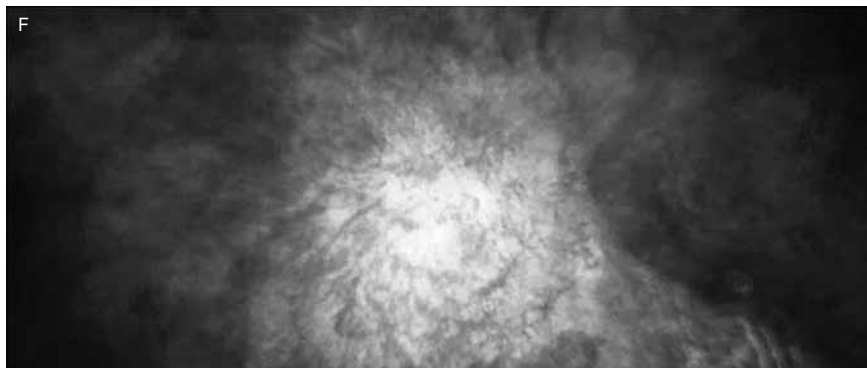
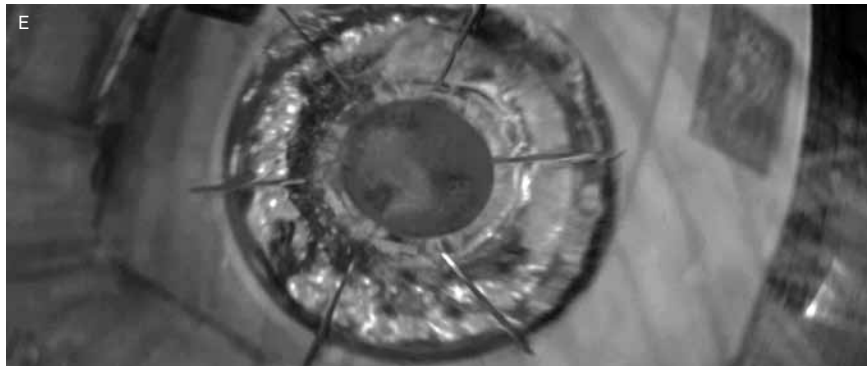
Die lateral schwebende Kamera erzeugt einen Effekt der Distanzierung und Abstraktion.

So betrachtet, zielt die Flashback-Sequenz auf ihre eigene Überwindung. Die Hemmung durch die übermässige, verschobene Nähe zum Körper löst sich in der zweiten zentralen Bildform des Films auf: einem schwerelosen POV, der energetisch mit dem ihn umgebenden Raum verbunden ist. Fast die komplette zweite Hälfte des Films ist auf diese Weise inszeniert. Dieser POV bewegt sich im Wesentlichen auf zwei Weisen fort: Die eine ist ein laterales Schweben bei vertikal nach unten gerichtetem Blick, eine Bewegung, die quer durch alle Wän-

de und sonstigen Begrenzungen schneidet (c). Diesem Blick erscheint die Welt als wortwörtlich eingegeben, als ein von Figuren bevölkerter Grundriss, eine gigantische Spielzeugwelt. Damit geht das Gefühl einer gewissen Distanzierung einher – vergleichbar mit der Draufsicht nach der finalen Schiesserei in *Taxi Driver* (Martin Scorsese, USA 1976) oder mit dem Effekt der eingezeichneten Wände in Lars von Triers *Dogville* (DK 2003), wenn auch mit einer sehr starken Tendenz hin zur grafischen Abstraktion und einer sehr viel dynamischeren Modulation der Intensität, was etwa die Geschwindigkeit und Richtungsänderungen der Bewegung betrifft. Die Entfernung dieser Perspektive vom Weltzugang der Lebenden wird auch dadurch hergestellt, dass sich im Wechsel zwischen den Orten der Handlung zuweilen Zeitsprünge verbergen. Pointiert verdichtet ist diese Sichtweise der Welt in einem neonbeleuchteten Modell von Tokio, an welchem ein Freund Oscars arbeitet. Gegen Ende des Films wird dieses Modell mit der Lebenswelt der Figuren dann tatsächlich in eins gesetzt.

Der Effekt der Distanzierung wird dabei vom zweiten Modus der Bewegung zugleich unterlaufen und transformiert: Während die laterale Bewegung Szenen auf mehr oder weniger gleicher Ebene miteinander in Beziehung setzt, werden im zweiten Modus die Verbindungen auf komplexere Weise hergestellt. Dies geschieht stets auf ähnliche Weise (D-F): Die in der Luft kreisende Kamera hebt einen Punkt aus der *Mise en Scène* heraus, etwa indem sie ihn im Bildraum zentriert. Bei diesen Punkten handelt es sich um Öffnungen aller Arten, ganz überwiegend rund oder wenigstens rundlich – eine Herdplatte, ein Lampenschirm, eine Schusswunde. Zunächst nähert sich die Kamera in einer kreisenden Suchbewegung diesem Punkt an, um sodann, wie um Anlauf zu nehmen, zurückzuweichen. In dieser Rückwärtsbewegung krümmt sich elastisch der Raum, ballt sich zusammen, mit dem jeweils ausgemachten Punkt als Scheitel, als Zentrum der Gravitation. Gleichzeitig wird der Raum von einem stroboskopisch aufblitzenden Licht erfasst und beginnt in immer stärkerer Krümmung zu vibrieren. Auf dem Höhepunkt der Anspannung entlädt sich diese in einer schnellen Fahrt in den Punkt hinein, worauf hell leuchtende, pulsierende Formen erscheinen, deren Beschaffenheit sich über den Verlauf des Films hinweg langsam verändert. Hierbei scheint es sich um eine Art Kanal zu handeln, an dessen Ende wiederum eine runde Form steht, aus der die Kamera schliesslich austritt.

Indem dieser Bewegungsmodus die Orte auf eine andere Weise miteinander verbindet, hebt er einen neuen Aspekt an ihnen hervor: nicht das Zweidimensionale, Grafische, sondern zum einen ihre Elastizität, ihre Schwerkraftverteilung im dreidimensionalen Raum; zum anderen aber ihre nicht mehr nur auf den Raum bezogene Durchlässigkeit in alle möglichen Richtungen. Eine Herdplatte führt zu einem Bauchnabel, eine Neonlampe zum Gelb eines Gemäldes, ein abgetriebener Fötus zu einem Spielzeug-Vulkan. Orientiert sich der



Annäherung ans Gravitationszentrum, bis der Raum von stroboskopisch aufblitzendem Licht erfasst wird und in Krümmung vibriert.

erste Modus bei aller Dynamik noch an einer gegebenen Geografie mit ihren äusserlichen Abstandsverhältnissen – wie künstlich diese auch immer konfiguriert sein mag –, so handelt es sich nun um gedankliche Verbindungen, die den Raum völlig neu ordnen bzw. ihn im Extremfall lediglich noch zum Anlass nehmen: Alles hängt mit allem zusammen (dabei ist nicht ausser Acht zu lassen, dass der zweite Modus den ersten nicht ablöst, sondern dass beide miteinander kombiniert werden).

Diese Allverbundenheit ist in *Enter the Void* explizit körperlich und vor allem auch sexuell gedacht, findet sie doch ihren emphatischsten Ausdruck in einer Art Orgie, an deren Ende Oscar in Lindas Sohn wiedergeboren wird. Die letzte Vorwärtsfahrt der Kamera verfolgt die Bewegung der Spermien durch den Eileiter. Der Titel des Films ist in dieser Perspektive eine offensichtliche Metapher für sexuelle Penetration, benennt aber zugleich den Anspruch, das Sexuelle als Stellvertreter für die menschliche Existenz einzusetzen. Ist der Fötus am Ende von *2001* eine reine Kopfgeburt, so lässt sich Noés Film als eine grundlegende Neuinterpretation dieser Idee begreifen: die Wiedereinführung des Körpers ins Kino des Gehirns.

Jenseits des Bildes: *Beyond the Black Rainbow*

Wirkt diese Schlussfolgerung in *Enter the Void* zunächst wie ein seltsamer Anachronismus – die Überblendung von Sex und Psychedelik im Zeichen einer Allverbundenheit scheint eher im Produktionsjahr von *2001* zu Hause –, dann wird diese historische Faltung selbst zum Thema eines weiteren Films jüngeren Datums: *Beyond the Black Rainbow* (Panos Cosmatos, CA 2010), ein Science-Fiction-Film, der in der Vergangenheit spielt, genauer: im Jahr 1983 – zu einer Zeit also, als die Utopien der 1960er Jahre, die sich mit der Rede von der Erweiterung des Bewusstseins verbunden hatten, bereits ad acta gelegt worden waren.

Erzählt wird die Geschichte eines jungen, übersinnlich begabten Mädchens, das in einer Art medizinischem Institut festgehalten wird und daraus zu fliehen versucht. Für unseren Zusammenhang ist jedoch vor allem eine Flashback-Sequenz von Interesse, die ins Jahr 1966 zurückführt und den zeitlichen Hintergrund für die aktuellen Geschehnisse abgibt. Auf eine kurze Analyse dieser zehnminütigen Sequenz möchte ich mich an dieser Stelle beschränken, um dann einige zusammenfassende Schlussfolgerungen zu ziehen.

Die Sequenz ist in drei Teile untergliedert: zwei rahmende Abschnitte und einen zentralen Abschnitt. Die Rahmen-Abschnitte entwerfen einen komplett weissen, nahezu koordinatenlosen Bildraum, dem durch extreme Überbelichtung

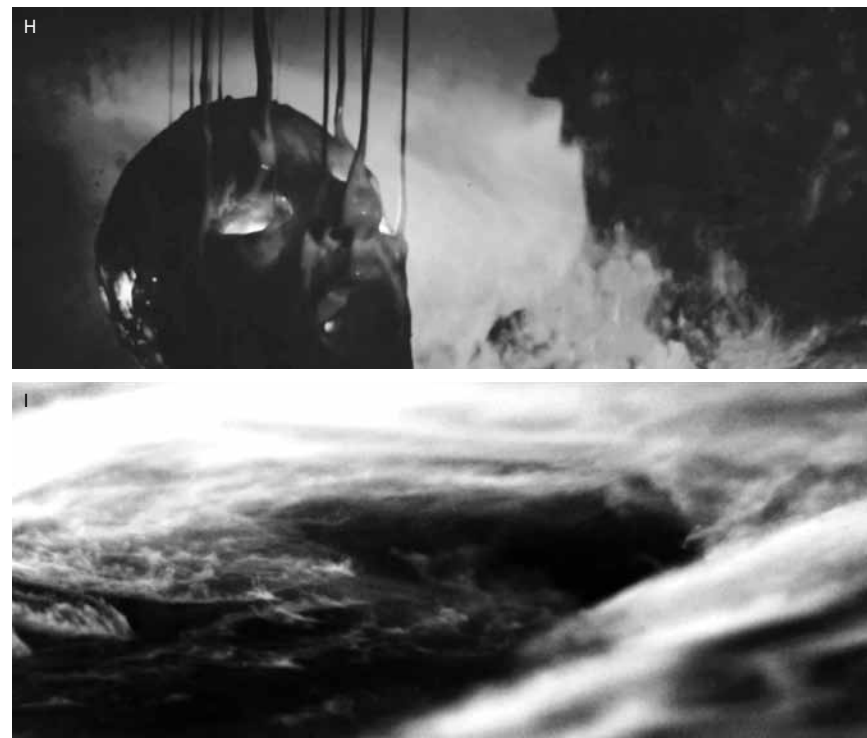
und vollständige farbliche Entsättigung praktisch jede räumliche Tiefe abhandengekommen ist (G); lediglich die Figuren heben sich, als vage in Gesichtskonturen verortete Augenpaare und Haarschöpfe, von diesem einheitlichen Medium ab. Der *Trip* in die Vergangenheit ist hier nicht einfach das Zurückspulen der Zeit; er ist eher das Eintreten in einen gedanklichen Zeit-Raum, der die Figuren, ihre Relationen zueinander und die von ihnen ausgeführten Handlungen wie in einer privaten Allegorie neu entwirft. Dabei ist es auch hier, durchaus vergleichbar zu *Enter the Void*, die Ausrichtung der Körper in der Zeit, die sich dem Zuschauer als Wahrnehmungserfahrung vermittelt: zu Beginn die Ausrichtung auf das Zukünftige in der Betonung eines fast schwerelosen Blicks, gegen Ende der Sequenz die Last des in der Vergangenheit Erlebten in der grotesken Verformung der Körper.



Nur noch vage Gesichtskonturen im weissen Bildraum.

Zwischen diesen beiden Abschnitten steht der Rausch im eigentlichen Sinne, im Dialog angekündigt als *great journey*, auf welche die Figur des Arztes sich nun begeben werde. Die Reise wird angetreten, indem die Figur in eine ölige, vollkommen schwarze Flüssigkeit eintaucht. Die folgende Rausch-Sequenz selbst (knapp zweieinhalb Minuten lang) ist auf allen Ebenen abgegrenzt von den rahmenden Abschnitten – bezüglich des Tons, der Farbe, der Konstruktion des Raums, der Zeitlichkeit. War Letztere schon in der Rahmung nur vage bestimmt, so wird nun jeder Sinn von Kohärenz suspendiert. So gibt es etwa kaum einen Anhaltspunkt dafür, die Parallelmontage zwischen dem wächsernen, aufglühenden und schliesslich schmelzenden Schädel (H) und diversen Wolken- und Strudelbildungen (I) als Relation oder gar als ein in der Diegese zu verortendes Wahrnehmungsverhältnis zu beschreiben. Es lässt sich nicht entscheiden, wie

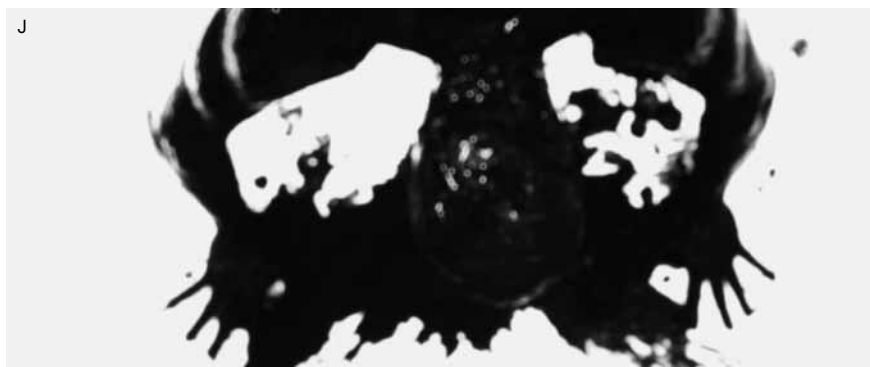
sich das eine zum anderen verhält, weder räumlich noch zeitlich; das Gesetz der Konstruktion bleibt opak. Vielmehr ist die Wahrnehmung des Zuschauers einer Reihe von Stimulationen ausgesetzt, die selbst ein Prinzip ihres Zusammenhangs, eine neue Zeitlichkeit und Räumlichkeit, entstehen lassen.



Great journey: Die eigentliche Rausch-Sequenz in *Beyond the Black Rainbow*.

Zu betonen ist in dieser Hinsicht – und besonders im Vergleich sowohl zu *2001* als auch zu *Enter the Void* – sowohl das Ungerichtete der Visionen, ihr chaotisches Moment, als auch die damit einhergehende Emphase der Überwältigung, der Deformation des menschlichen Körpers, die sich nach der Trip-Sequenz als Eindringen von Schwarz in Weiss fortsetzt (J). Was Deleuze als filmische Neuzusammensetzung des Körpers aus dem filmischen Korn beschreibt, wird hier sehr wörtlich genommen, wenn die Körper im dynamischen Zusammenspiel von Schwarz und Weiss zu Figuren gebildet werden. Diese deformierende, destruktive Kraft, die auf die Körper wirkt, ist in den Bildern des Trips als ein

mit ungeheurer akustischer Tiefe unterlegtes Wallen und Saugen inszeniert, von dem sich nicht sagen lässt, ob es mikro- oder makroskopisch dimensioniert ist, ob es auf das Unzugängliche des eigenen Körpers oder die Weiten des Kosmos bezogen ist. Was jedoch konstatiert werden kann, ist das Fehlen jeder Vorwärtsausrichtung. Wenn überhaupt eine Richtung auszumachen ist, dann ist es das langsame, schwere Abwärts des Strudels. Das Jenseits dieses Bildes ist jedoch nicht der Tod. Das Resultat des Trips ist denn auch nicht als Erleuchtung im Sinne visionärer Erkenntnis beschreibbar. Vielmehr wird die Figur des Arztes einer Erfahrung ausgesetzt, deren Auswirkungen nicht wieder rückgängig zu machen sind. Diese Irreversibilität ist das, was im Jenseits des Bildes insistiert. Dass der Arzt in der Gegenwart der Filmhandlung als psychopathisches Monster erscheint, ist nur die letzte narrative Konsequenz dieser unheilbaren Verstörung, deren Kern im Kollaps von Raum und Zeit im Rauschzustand aufzusuchen ist.



Die Körper werden zu Figuren umgebildet.

Die Erweiterung des Bewusstseins ist damit nicht nur als ein zutiefst ambivalenter Vorgang beschrieben. Radikaler noch: Das Bild ist immer schon in einer historischen Faltung gefangen. Es lässt sich nicht lösen aus der merkwürdigen Flashback-Struktur des Films, der, im Jahr 2010 produziert, einen Science-Fiction-Film im Jahr 1983 ansiedelt, und wiederum auf dem Scheitern der Utopie der 1960er Jahre aufsetzt. Darin ist er durchaus vergleichbar mit Terry Gilliams *Fear and Loathing in Las Vegas* (USA 1998), der als Verfilmung des Buches von Hunter S. Thompson die Desillusionierung der Gegenkultur zu Beginn der 1970er Jahre beschreibt. *Beyond the Black Rainbow* geht in zweierlei Hinsicht über Gilliams Film hinaus: Zum einen stellt er die Bildformen des Rausches in einen deutlicheren Bezug zur Genealogie des psychedelischen Kinos –

vor allem zu *2001*, aber auch zu verwandten Filmen wie *Easy Rider* (Dennis Hopper, USA 1969), *Altered States* (Ken Russell, USA 1980) oder *Begotten* (Elias Merhige, USA 1990). Die Genealogie tritt somit an die Stelle dessen, was als Jenseits des Bildes mit utopischem Potenzial lockte. Zum anderen macht der Film diese Genealogie wiederum zum Gegenstand einer Erinnerung, wenn er in der allerletzten Szene die ganze Erzählung als Kinderfantasie ausweist. Der filmische Rausch gewinnt demnach für unsere gegenwärtige Welterfahrung auf zweierlei Weise Relevanz: zum einen, indem er die Welt neu konfiguriert und damit ihre Veränderbarkeit demonstriert – wobei diese Neukonfiguration im Fühlen und Denken des Zuschauers reale Gestalt annimmt; zum anderen, indem er uns anhand der Bildformen ein Gefühl für die Geschichtlichkeit dieses utopischen Projekts vermittelt – sei es als Neuinterpretation, wie in *Enter the Void*, oder in Form einer reflexiven Wendung, wie in *Beyond the Black Rainbow*. Michaux klagte bereits 1961: «Die Drogen langweilen uns mit ihrem Paradies. Gäben sie uns doch eher ein wenig Wissen. Wir sind nicht in einem Paradieszeitalter.»¹⁸ Heute, nach der Utopie, ist vielleicht die Frage neu zu stellen, welcher Art das Wissen sein sollte, nach dem wir streben.

- 1 Vgl. Peter Krämer, «Dear Mr. Kubrick. Audience Responses to *2001: A Space Odyssey* in the Late 1960s», in: *Participations. Journal of Audience & Reception Studies* 2 (2009). <http://www.participations.org/Volume%206/Issue%202/special/kramer.htm>, Zugriff am 03.07.2014.
- 2 Vgl. Mike Kaplan, «Kubrick: a Marketing Odyssey», in: *The Guardian*, 02.11.2007, <http://www.theguardian.com/film/2007/nov/02/marketingandpr>, Zugriff am 03.07.2014.
- 3 Diese Parallele findet sich bereits in der ersten vollgültigen Filmtheorie Hugo Münsterbergs, «Das Lichtspiel. Eine psychologische Studie» (1916), in: ders., *Das Lichtspiel. Eine psychologische Studie (1916) und andere Schriften zum Kino*, hg. von Jörg Schweinitz, Wien 1996, S. 27–103. In verschiedener Perspektivierung wird diese Idee anschliessend u. a. in den Theorien Jean Epsteins und Sergej Eisensteins weiterentwickelt.
- 4 Walter Benjamin, «Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit» (1939), in: Ders., *Illuminationen. Ausgewählte Schriften 1*, Frankfurt am Main 1977, S. 136–169; hier S. 161f.
- 5 Benjamin (wie Anm. 4), S. 162
- 6 Georges Duhamel, *Scènes de la vie future*, zit. nach: Benjamin (wie Anm. 4), S. 164.
- 7 Benjamin (wie Anm. 4), S. 165.
- 8 Annette Michelson, «Bodies in Space. Film as Carnal Knowledge» (1969), in: Stephanie Schwam (Hg.), *The Making of 2001: A Space Odyssey*, New York 2000, S. 194–215; hier S. 197.
- 9 Michelson (wie Anm. 8), S. 199.
- 10 Michelson (wie Anm. 8), S. 200.
- 11 Gilles Deleuze, «Das Gehirn ist die Leinwand» (1986), in: ders., *Schizophrenie und Gesellschaft. Texte und Gespräche von 1975 bis 1995*, hg. von Daniel Lapoujade, Frankfurt am Main 2005, S. 269–277; hier S. 270.
- 12 Deleuze (wie Anm. 11).
- 13 Henri Michaux, *Erkenntnis durch Abgründe* (1961), Graz/Wien 1998, S. 21.
- 14 Michaux (wie Anm. 13), S. 11.
- 15 Henri Michaux, *Turbulenz im Unendlichen* (1957), Frankfurt am Main 1971, S. 215.
- 16 Gilles Deleuze, *Das Zeit-Bild. Kino 2* (1985), Frankfurt am Main 1997, S. 265.
- 17 Deleuze (wie Anm. 16), S. 259.
- 18 Michaux (wie Anm. 13), S. 7.

JULIAN LUCKS BILDER DES BERAUSCHTEN FAHRENS — ZUR GESCHICHTE EINER AUDIOVISUELLEN METAPHER

Sinnbildliche Kombinationen von Drogenerfahrung und Fahrerlebnis begleiten Rauschdarstellungen schon seit den Anfängen des Erzählfilms, wobei sie – wie jede Verarbeitung kultureller Stoffe¹ – die jeweils zum Gegenstand vorherrschenden Gesellschaftsdiskurse bzw. ihre gegenkulturellen Entsprechungen reproduzieren, kommentieren, umformulieren und auf diesem Wege schliesslich mitgestalten. Im Zuge ihrer Auseinandersetzung mit der kulturellen Dimension audiovisueller Metaphern² beobachtet auch Katrin Fahlenbrach, dass diese häufig in einem evaluativen Zusammenhang mit Themen, Meinungen und Werten stehen, die in der Medienöffentlichkeit artikuliert werden.³ Beispielsweise können zeitgenössische Rauschkonzepte mit parodistischen Mitteln demontiert werden.

So zeigt der frühe Stummfilm *Dream of a Rarebit Fiend* (Edwin S. Porter, Wallace McCutcheon, USA 1906), wie kleine Teufel mit schwerem Gerät im Kopf eines stark alkoholisierten Bonvivants herumfuhrwerken, bis jener, sich verzweifelt an sein Bettgestell klammernd, über die Dächer der Stadt zu brausen wähnt. Im Vordergrund dieser Metapher steht zwar sicherlich die Emphasisierung eines mit dem Rausch einhergehenden motorischen und perzeptiven Kontrollverlusts, wie er schon in der Etymologie des deutschen Wortes anklingt und sich bis in den heutigen Sprachgebrauch verschleppt hat (mhd. *rûsch*: 1. indifferente akustische Wahrnehmung, 2. ungestüme Bewegung). Andererseits war sie für zeitgenössische Zuschauer auch als eine Verbalberung der radikalen Standpunkte des erstarkenden *temperance movement* lesbar – ironisiert durch Bezugnahme auf ein frühneuzeitliches Hexenmotiv, demzufolge die von Satan mit magischer Salbe versorgten Hexen nächtliche Seelenausfahrten auf ihren Besen unternehmen.⁴

Wie hier bereits deutlich wird, ist das Bewegungselement des Rauschs für die Metapher des berauschten Fahrens naturgemäss von zentraler Bedeutung, die Form seiner Funktionalisierung allerdings abhängig davon, welche Implikationen das Verhältnis zwischen Drogenkonsum und dem vom jeweiligen Film entworfenen normativen Wertesystem bereithält. Nach Georg Seesslen kommen Rauschmittel in Kino-Erzählungen in zwei voneinander getrennten Diskursen vor: als gesellschaftliches Problem und als subjektives Empfinden.⁵ Ein berühmtes Beispiel für die Metaphorisierung einer subjektiven Drogenerfahrung stammt aus *Pulp Fiction* (Quentin Tarantino, USA 1994), wo Vincent Vegas im Licht der vorbeiziehenden Laternen gespenstisch maskenhaft erscheinende Gesichtszüge signalisieren, dass er dank des Kraftstoffs Heroin eher introspektive Landschaften durchfährt als die Strassen von Los Angeles. Historisch dominierte jedoch der erstgenannte Diskurs die Filmlandschaft bis in die 60er Jahre hinein. In den USA nahm mit dem *Harrison Narcotics Tax Act* 1914 der mit zunehmender Kriminalisierung von Betäubungsmittelkonsumenten verbundene *war on drugs* seinen Ausgang. Filmschaffende betraf der Konflikt spätestens seit 1934, als der Dachverband der grössten US-amerikanischen Produktionsfirmen die Beachtung des *Hays Code* zu forcieren begann, durch den allen Filmen mit moralisch inakzeptablen Inhalten – wozu nun auch die Darstellung von Drogenmissbrauch zählte – ein genereller Ausschluss aus dem Programm der Mainstream-Kinos drohte.⁶ Gleichzeitig beschworen Printmedien das Szenario einer durch Marihuana-Konsum unrettbar verdorbenen Jugend. In der Konsequenz bedienten – angesichts des Produktionskodex in hoher Zahl aus dem Boden geschossene – unabhängige *Exploitation*-Kinos die von Sensationsgier und kollektiver Hysterie geprägte Öffentlichkeit mit kostengünstig produzierten Schockern im Gewand moralistischer Lehrstücke. Formelhafte Szenen von im Drogenwahn unschuldige Passanten überfahrenden Rasern, wie im mittlerweile zum Kultfilm avancierten *Tell Your Children* (Louis Gasnier, USA 1936), wurden emblematisch für die gesamtgesellschaftliche Bedrohung, die von der dämonisierten Pflanze ausging – und zwar Jahrzehnte vor den ersten *Don't drink and drive*-Kampagnen.⁷ Noch in *99 Francs* (Jan Kounen, F 2007) wird das Motiv auf sehr ähnliche Weise verwendet, wenn im Verlauf einer verstörenden Spritztour mehrere Fussgänger unter irrem Gekicher des berauschten Fahrers brutal ums Leben kommen.

Beat Generation

Zu einer Zeit, in der sich Hollywood fest im Griff einer Oligarchie grosser Studios befand, die im reaktionären Klima des McCarthyismus darum bemüht war, ihre Produktionen von nonkonformistischen Inhalten freizuhalten⁸, leite-

ten die literarischen Werke eines weitgehend unabhängig schreibenden und publizierenden Freundeskreises die Popularisierung alternativer Drogenkonzepte ein. Schon als die Gruppe im Jahr 1952 mit dem Traktat *This is the Beat Generation* von Clellon Holmes erstmals als eine Art Bewegung in Erscheinung trat, entstand der Eindruck, zwischen «den Beats [...] und dem durch Drogen hervorgerufenen Rausch – als subtile Revolte ohne Narrativ – bestehe kein Unterschied»⁹. 1953 schrieb William S. Burroughs in *Junkie – Confessions of an Unredeemed Drug Addict* über Heroin: «Junk is not a kick. Junk is a way of life» und proklamiert damit die paradoxe Autarkie der in Abhängigkeit aufgehenden Identität.¹⁰ Wiesen die einzelnen Autoren dem Rausch auch unterschiedliche Rollen zu, so zementierte Jack Kerouacs bahnbrechender Erfolg *On the Road* schliesslich für viele seinen Entwurf des rastlos-hedonistischen Lebensstils einer neuen Bohème und machte die Figur des Dean Moriarty zu ihrem tragischen Helden, der unbekümmert mit allerlei Drogen experimentiert, eine Sexualität jenseits der Normen lebt, sich hemmungslos Exzessen hingibt und auf ständiger Entdeckungsreise befindet.

«Yes! You and I, Sal, we'd dig the whole world with a car like this because, man, the road must eventually lead to the whole world. Ain't nowhere else it can go – right?»¹¹ Was Moriarty hier artikuliert, erinnert an das Kernanliegen des romantischen Subjektivismus, die Totalität der Schöpfung unmittelbar erfahrbar zu machen, allerdings nicht durch das Studium der sich selbst fühlenden Seele, sondern durch Bewegung. Wenn unvermittelte Erfahrung an die individuell wahrgenommene Umgebung gebunden ist, bedeutet der Stillstand in bürgerlicher Sesshaftigkeit auch eine Erblindung gegenüber der Welt. Dagegen übernimmt der für den Ausbruch aus den starren Strukturen erforderliche Geschwindigkeitsimpuls – diese ungestüme Bewegung – die Funktion eines alles verdichtenden siebten Sinns, der ekstatische Empfindungen erst ermöglicht. Der solcherart hinter «die Fassade des bürgerlichen Lebens»¹² blickende *Homo viator* scheint im schnellen Fahrzeug dem Traum einer Aufhebung der kosmischen Dualität zwischen Subjekt und Objekt auf der Spur. Wie Paul Virilio in seinem dromoskopischen Modell beschreibt, werden die Fenster des Autos zu inwärts gerichteten Projektionsflächen, dem kinematographischen Apparat nicht unähnlich, die dem Fahrer eine durch den eigenen Druck auf das Gaspedal verursachte Schrumpfung der Welt suggerieren.¹³ Mit zunehmender Geschwindigkeit wirkt die Welt kleiner und erfahrbarer, gleichzeitig kündigt sich die Möglichkeit ihres Verschwindens an. Doch der vagen Aussicht, im ständigen «Unterwegs» schliesslich einen Nicht-Ort ausserhalb von Raum, Zeit und Kausalität zu erreichen bzw. zu erschaffen, wird kein mystizistisches Erleuchtungsversprechen im Sinne eines künstlichen Paradieses abgerungen; die Maxime des rauschhaften Seins – der teils undifferenzierbaren Dreifaltigkeit aus Geschwindigkeits-, Drogen- und Liebesrausch – ist sich Selbstzweck,

adelt den Beatnik durch eine abstrakte Purifikation seines ziellosen Handelns: «We were leaving confusion and nonsense behind and performing our one and noble function of the time, move».¹⁴ Lediglich kurze Momente absoluter Ekstase lassen das heilige Nichts unerschaffener Leere erspüren, ohne dass daraus irgendwelche bleibenden Erkenntnisse zu gewinnen wären.¹⁵

Mehr noch als das Buch hebt die erstaunlich lang ausgebliebene Verfilmung von *On the Road* (Walter Salles, USA 2012) auch die selbstzerstörerischen Implikationen dieser atemlosen Lebensweise hervor. So prophezeit hier die fikionalisierte Version des sich im Spätwerk verhältnismässig drogenkritisch gebenden Allen Ginsberg, dass das Runterkommen nach dem Abheben mit einem harten Aufprall verbunden sein wird («This high is a mirage. You'll all come flying off the West Coast and crashing down on earth»). Gleichsam als furioser Abgesang auf das Leben für den Exzess ist der sich stark an Cut-Up-Techniken und surrealistischen Tendenzen der Beat-Ästhetik orientierende Experimentalfilm *Chappaqua* (Conrad Rooks, USA 1966) zu begreifen, der aus konsequent subjektiver Perspektive die zerfaserte Bewusstseinswelt eines zwischen Alkoholismus und Drogensucht oszillierenden Schriftstellers abbildet. Dessen Geschichte beginnt an jenem Punkt geistigen Verfalls, an dem Kerouac die Ausschweifungen des ausgebrannten Dean Moriarty enden lässt. Eine letzte deliriose Reise, gespickt mit selbstironischen Cameo-Auftritten von Burroughs («Opium Jones») und Ginsberg («Messiah»), führt das Prinzip einer Selbstbefreiung durch rauschhafte Bewegung ad absurdum und den Protagonisten schliesslich in eine bizarre Entzugsklinik, die das Sterben zu repräsentieren scheint.

Psychedelische Ära

Wenngleich sich die Extravaganzen der Beat-Poeten im amerikanischen Erzählkino – im Gegensatz zum Avantgardefilm¹⁶ – zunächst noch kaum niederschlugen, beeinflussten ihre literarischen Diskurse massgeblich die Gegenkultur des folgenden Jahrzehnts. Als für diesen Zusammenhang exemplarische Begebenheit kann die zweiwöchige Fahrt der Kommune um den *One Flew Over the Cuckoo's Nest*-Autor Ken Kesey von der kalifornischen Westküste zur New Yorker Weltausstellung 1964 gelten, die zahlreiche Nachahmer inspirierte. Analog einer populären Auffassung weist sie der Dokumentarfilm *Magic Trip* (Alison Ellwood, USA 2011) als den Beginn der 60er Jahre aus, was nicht zuletzt dem sich daraus ergebenden spektakulären Narrativ mit all seinen metaphorischen Qualitäten geschuldet sein dürfte. Dass am Steuer der als Kerouac-Muse und Vorlage für die Figur des Dean Moriarty bekannt gewordene Neal Cassady sass, lässt sich als Teil eines Arrangements sehen, in dem die Grenzen zwischen Fik-

tion und Realität verschwimmen sollten. In *Magic Trip* hören wir Kesey reflektieren: «I realized I wasn't going to be able to write a book about this, because you can't, it's an experience. This wasn't literature anymore. This jumped off the pages and onto the streets». Demzufolge schoss das Experiment über sein vermeintliches Ziel hinaus, die auf Papier gebannte Erfahrung der Beatniks im wirklichen Leben zu reproduzieren. Indem mit der zur kosmischen Wunderdroge verklärten halluzinogenen Substanz LSD-25 ein neuer Faktor hinzutrat, entwickelte sie dort scheinbar plötzlich den im literarischen Werk vermissten transzendentalen Zauber, der nach noch authentischeren und unmittelbaren Ausdrucksformen als der bereits um Authentizität und Unmittelbarkeit bemühten *spontaneous prose* eines Jack Kerouac verlangte.

Eine sich anschließende Suche nach diesen Ausdrucksformen, welche die zu vermittelnde Erfahrung in weite Ferne gerückt hätte, war dementsprechend nicht möglich, überraschenderweise aber auch nicht nötig.¹⁷ Denn das Reisegefährte hatte man nicht nur bereits mit einem symbolträchtigen Namen (Further), einer grellen Bemalung und dem obligatorischen Vorrat psychoaktiver Drogen ausgestattet, sondern auch anderweitig modifiziert:

*Ein offener Ausguck auf dem Dach bot einer ganzen Band mit Schlagzeug und E-Gitarren Platz, und eine komplizierte Anlage ermöglichte es, über Lautsprecher Musik und Stimmen nach draussen sowie über Mikrophone auch Aussengeräusche nach innen zu übertragen.*¹⁸

Durch die Verwandlung des ausgedienten Schulbusses in eine vornehmlich nach aussen gerichtete – sogar maximales Aufsehen erregende – multimediale Kommunikationszentrale wurde die Wunschvorstellung der Beatniks («dig the whole world with a car like this») von den selbsternannten *Prankstern* durch eine inversive Komponente vervollständigt; auf performativem Wege konfrontierte man nun die Welt mit dem neuen Lebensgefühl der Reisenden. Mithilfe mehrerer Kameras und Tonbandgeräte zeichneten sie diese Performanzen auf und versuchten vor allem, die während des Trips gesammelten Drogenerfahrungen dokumentarisch festzuhalten. Der batteriebetriebene Kühlschrank, in dem die teuren Rohfilmrollen und das in Orangensaft aufgelöste *acid* aufbewahrt wurden, muss über beträchtliche Ausmasse verfügt haben, denn der nach dem Zufallsprinzip des von Burroughs entwickelten Montageverfahrens achronologisch zusammengeschnittene Film kam auf eine Länge von vierzig Stunden.

Es wird deutlich, dass es sich bei der Tour um ein im Vorfeld geplantes und bewusst inszeniertes Medienereignis handelte, für das jedoch die Evokation völliger Spontanität des Geschehens von grundlegender Bedeutung war. Wie sich einer der Teilnehmer erinnert, «[war] diese Reise im Begriff, zu irgendeiner Art Mission zu werden. Kesey sagte ihnen, er wollte, dass sie alle ihr

Ding machten und Pranksters wären, aber er wollte auch, dass sie dabei tödlich kompetent wären.»¹⁹ Die Mission bestand darin, die unbeschreibliche Erfahrung, «die Barriere zwischen dem Ich und dem Nicht-Ich zusammenbrechen zu sehen»²⁰, ganz unmittelbar vor den Augen der gesamten Nation stattfinden zu lassen und mit einem Aufruf zur Partizipation zu verbinden. Dem berauschten Fahren kam insofern eine doppelte Bedeutung zu, dass es sowohl der Entdeckung des Landes aus der psychedelischen Perspektive als auch einer Evolution im Geiste aller Menschen dienen sollte. Kesey begriff die Busreise demnach nicht als Ausflug, d.h. er verwehrte sich der von Albert Hofmann – der den ersten LSD-Trip der Geschichte wiederum ausgerechnet auf einem Fahrrad erlebt hatte – hervorgehobenen Notwendigkeit, das Vehikel des Psychonauten irgendwann wieder verlassen und ins bürgerliche Alltagsbewusstsein zurückkehren zu müssen.²¹ Stattdessen wollte er auf der anderen Seite «siedeln».

Während sich die amerikanische Gegenkultur zu einer enormen Bewegung auswuchs, geriet der ohnehin schon brüchig gewordene *Hays Code* zunehmend in die Kritik und wurde schliesslich 1968 durch ein Bewertungssystem zur Altersfreigabe ersetzt. Eine Reihe bisher undenkbarer Filme gelangte in die Mainstream-Kinos; an prominenter Stelle *Easy Rider* (Dennis Hopper, USA 1969), für dessen Kauf Columbia Pictures mit beachtlichem kommerziellen Erfolg belohnt wurde. Als «kind of *On the Road* for the 1960s»²² nimmt die Erzählung das beim Durchqueren menschenleerer Landschaften aufkommende Freiheitsgefühl zum Anlass für die unbestimmte Sehnsucht nach einem Ort, der ähnlich frei von Zwang und Feindseligkeit ist und somit ein Bleiben ermöglichen könnte. Alkohol, Marihuana, LSD und nicht zuletzt das Fahrerlebnis selbst werden hier von den Protagonisten immer wieder als recht pragmatische Mittel eingesetzt, sich durch die gemeinsame Rauscherfahrung mit anderen gesellschaftlichen Aussenseitern zu verbinden und flüchtige Momente spiritueller Zusammengehörigkeit zu erzeugen.²³

Einer Verhandlung fast aller hier skizzierten Drogenkonzepte widmet sich der auf Hunter S. Thompsons gleichnamigen Roman von 1971 beruhende *Fear and Loathing in Las Vegas* (Terry Gilliam, USA 1998). Dabei beinhaltet der Film zahlreiche intertextuelle Verweise, unter anderem sogar auf die finsternen Zeichnungen depravierter Cannabiskonsumenten im amerikanischen *Exploitation*-Kino. Wie Sal und Dean aus *On the Road* und Wyatt und Billy aus *Easy Rider* stehen Raoul Duke und Dr. Gonzo in der Tradition der nach dem American Dream suchenden Individualisten, verwenden jedoch in der Praxis deutlich mehr Zeit darauf, vor ihren eigenen alptraumhaften Halluzinationen und dem im Drogenwahn angerichteten Chaos zu flüchten. Der rauschenden Fahrt durch die sich ins viel zitierte Fledermausland verwandelnde Wüste («We can't stop here!») schliessen sich zunehmend wilder und surrealer werdende Trips an, die zwar hinter die Fassaden blicken lassen, aber – wenn überhaupt –

nur bittere Erkenntnisse bereithalten. In den subjektivierten Rauschsequenzen entpuppt sich das aus psychedelischer Perspektive erforschte Las Vegas als monströse Vergnügungsmaschinerie, die sich aus der Befriedigung der primitivsten Triebe ihrer Besucher speist. Von dieser ernüchternden Erfahrung ausgehend, formuliert Duke schliesslich einen kritischen Nachruf auf das verstiegene Unternehmen der Psychonauten der 60er Jahre:

That was the fatal flaw in Tim Leary's trip. He crashed around America, selling consciousness expansion, without ever giving a thought to the grim meat-hook realities that were lying in wait for all those people who took him seriously. [...] A generation of permanent cripples, failed seekers, who never understood the essential old-mystic fallacy of the acid culture. The desperate assumption that somebody, or at least some force is tending the light at the end of the tunnel.

Der Gedankengang folgt der Logik, dass ohne das Walten einer höheren Instanz, die der Realität einen verborgenen Sinn verleihen würde, auch im Rausch keine transzendentalen Erkenntnisse über diese Realität zu gewinnen seien. Bewusstseinsweiterungen dienen demnach keinem anderen Zweck, als die Wirklichkeit als absurd und in letzter Konsequenz bedeutungsloses Gebilde zu entlarven, was sich filmisch in den düsteren «Fleischhakenrealitäten» niederschlägt, die Dukes Halluzinationen vermitteln. Zwar macht das Ende des Films die folgerichtige Abkehr von den Drogen nicht explizit, jedoch sind die letzten beiden Fahrten, welche die Protagonisten jeweils aus der Stadt herausführen, in Kontrast zu allem Vorangegangenen weder von Wahnvorstellungen noch Paranoia geprägt.

Wie der filmhistorische Abriss zeigt, erschöpft sich die audiovisuelle Metapher des berauschten Fahrens nicht darin, die berauschte Figur als ausser Kontrolle geratene Kraft herauszustellen, die im vom Strassenverkehr repräsentierten gesamtgesellschaftlichen Raum verheerende Schäden anrichtet. Der gegenkulturelle Diskurs der 50er und 60er Jahre gestaltete dieses Bild um, indem er narrative Begründungshorizonte für den Drogenkonsum konstruierte und durch die Verquickung von Reise- und Rauschkonzepten²⁴ ein neues Spektrum an Möglichkeiten metaphorischer Profitnahme schuf.

Später entstandene Filme wie *Fear and Loathing in Las Vegas* greifen häufig beide Diskurse im Sinne einer multiperspektivischen Reflexion des Stoffs auf, indem sie das subjektive Empfinden des Berauschten mit den objektiven Folgen seiner Handlungen für die narrative Wirklichkeit abgleichen. Das sich ergebende Kontrastverhältnis kann wiederum als argumentative Grundlage für eine Evaluation des kulturellen Gegenstands «Rausch» dienen, wie *The Wolf of Wall Street* (Martin Scorsese, USA 2013) unlängst zeigte. Um die Diskrepanz

zwischen dem äusserlich wahrnehmbaren destruktiven Impetus eines Lebens im Rausch und dem introspektiv verengten Sichtfeld des Berauschten zu verdeutlichen, lässt Scorsese den betrügerischen Börsenmakler Jordan Belfort auf einer nächtlichen Lamborghini-Fahrt und unter dem Einfluss einer enormen Dosis Methaqualon einen New Yorker Vorort demolieren. Dass er im Delirium eine Spur der Zerstörung hinterlässt und selbst nur durch ein Wunder überlebt, wird ihm und dem Zuschauer jedoch erst im Zuge einer Offenbarungssequenz bewusst. Diese Szene lässt pars pro toto das narrative Bedingungsgefüge des Films erkennen; Jordans rauschhafte Megalomanie und die energetisierende Wirkung seines Erfolgs werden als Hirnlähmung («cerebral palsy») ausgewiesen, die seine Wahrnehmung so stark trübt, dass er den Konsequenzen seiner Handlungen gegenüber völlig erblindet. Von seinem luxuriösen Vehikel, dem Polster aus Reichtum und Macht zwischen sich und der Welt, bleibt nach wiedererlangter Nüchternheit nur mehr ein grotesk zugerichtetes Wrack übrig. Ab diesem Moment fällt der vermeintlich unzerstörbare *pleasure dome* des Protagonisten in sich zusammen.

Mit Kathrin Fahlenbrach und Blick auf die Filmgeschichte wäre die Inszenierung dieses Rauscherlebnisses als Amalgamierung von narrativen Strukturen zu begreifen, die durch ihre ständige Neuinterpretation modellhaft im kulturellen Gedächtnis verankert sind.²⁵ Die mit dem tradierten Stoff verknüpften kognitiven Metaphern («Der Rausch ist eine Reise für den Berauschten» vs. «Der Rausch ist ein Unfall für die Gesellschaft») treten hier als Einheit auf. Bemerkenswert sind vor allem die raumsemantischen Implikationen, die sich aus einem solchen Arrangement ergeben. Das durch den Insassen in Bewegung versetzte und ihn in Bewegung versetzende Fahrzeug ist nämlich mehr als nur Repräsentant der Droge. Es markiert eine physische Barriere zwischen dem Ich und den Anderen, introspektivem und objektivem Filmbild, letztlich: zwischen Reise und Unfall.

- 1 Vgl. Hans Jürgen Wulff, *Darstellen und Mitteilen: Elemente der Pragmsemiotik des Films*. Tübingen 1999, S. 27.
- 2 Kathrin Fahlenbrach definiert audiovisuelle Metaphern als «intentional gestaltete symbolische Formen, welche vor dem Hintergrund gattungs- und genrespezifischer Wirkungsstrategien auf konzeptuelle Metaphern des Wahrnehmens, Denkens und Fühlens zurückgreifen und ihnen eine körper- und affektbasierte Gestalt geben», vgl. Kathrin Fahlenbrach, *Audiovisuelle Metaphern: Zur Körper- und Affektästhetik in Film und Fernsehen*, Marburg 2010, S. 93.
- 3 Vgl. Fahlenbrach (wie Anm. 2), S. 233.
- 4 Bereits im 16. Jhd. gelangten Gelehrte zu der Auffassung, dass die nächtliche Seelenausfahrt nicht tatsächlich stattfindet, sondern es sich dabei nur um ein Trugbild im Kopf der Hexe handle, das gleichwohl vom Teufel persönlich eingegeben sei. Vgl. Robert Feustel, *Grenzgänge: Kulturen des Rauschs seit der Renaissance*, München 2013, S. 45.
- 5 Georg Seesslen, «Inskript des Rausches, Passion oder Kreuzzug: Anmerkungen zu Drogen im Film», in: *Film – Das Kino-Magazin* 8 (2001), S. 24–33; hier S. 25.
- 6 Vgl. Jack Stevenson, *Addicted: The Myth and Menace of Drugs in Film*, London 2000, S. 39.

-
- 7 Vgl. Barron Lerner, *One for the Road: Drunk Driving Since 1900*, Baltimore 2011, S. 64.
- 8 Vgl. Christopher Gair, *The American Counterculture*, Edinburgh 2007, S. 102.
- 9 Feustel (wie Anm. 4), S. 225.
- 10 Vgl. Thomas Hecken, *Gegenkultur und Avantgarde 1950-1970*, Tübingen 2006, S. 59.
- 11 Jack Kerouac, *On the Road*, 2. Auflage, New York 1959, S. 134.
- 12 Feustel (wie Anm. 4), S. 231.
- 13 Vgl. Paul Virilio, *Der negative Horizont: Bewegung/Geschwindigkeit/Beschleunigung*, Wien 1989, S. 140.
- 14 Kerouac (wie Anm. 11), S. 80.
- 15 Vgl. Feustel (wie Anm. 4), S. 231.
- 16 Vgl. Gair (wie Anm. 8), S. 112–115.
- 17 Vgl. Tom Wolfe, *Unter Strom: The Electric Kool-Aid Acid Test: Die legendäre Reise von Ken Kesey und den Pranksters*, Frankfurt a. M. 1987, S. 119.
- 18 Alexander Kupfer, *Die künstlichen Paradiese: Rausch und Realität seit der Romantik*, Stuttgart 1996, S. 78f.
- 19 Wolfe (wie Anm. 17), S. 115.
- 20 Wolfe (wie Anm. 17), S. 55.
- 21 Vgl. Albert Hofmann, *LSD: Mein Sorgenkind*, Stuttgart 2012, S. 90.
- 22 Gair (wie Anm. 8), S. 211.
- 23 Patrick Kruse und H. J. Wulff gehen noch einen Schritt weiter und schreiben dem Drogenrausch in *Easy Rider* die Funktion einer Kollektivierungsform zu, mittels derer die Differenzierung zwischen Jugendkultur und bürgerlicher Rahmengesellschaft markiert wird. Vgl. Patrick Kruse/Hans Jürgen Wulff, «Psychonauten im Kino: Rausch und Rauschdarstellung im Film», in: Kristina Jaspers/Wolf Unterberger (Hg.), *Kino im Kopf: Psychologie und Film seit Sigmund Freud*, Berlin 2006, S. 107–113; hier S. 109.
- 24 Hierzu Jacques Derrida: «Ich finde kein besseres Wort als Erfahrung; nämlich im Sinne einer Reise, die die Grenze passiert. Eine Erfahrung zwischen zwei Erfahrungen: einerseits die Überfahrt, die Odyssee [...], eine Irrfahrt, von der man nicht mehr zurückkehren kann, so viele in einer bestimmten Etymologie verhüllten Möglichkeiten des Wortes «Erfahrung», das man manchmal, wie auch den «Trip» mit der Erfahrung der «Droge» verbindet, die Beziehung zum Anderen und die Öffnung gegenüber der Welt im allgemeinen; und andererseits das organisierte Experiment, das *Experimentelle* als «organisierte Reise». Vgl. Jacques Derrida, «Die Rhetorik der Droge», in: Peter Engelmann (Hg.), *Jacques Derrida: Auslassungspunkte*, Wien 1998, S. 241–266; hier S. 255.
- 25 Vgl. Fahlenbrach (wie Anm. 2), S. 235.
-

CH-FENSTER

ANTA GERTISER CONTRE L'ABUS DU SCHNAPS — KAMPF DEM ALKOHOL

Das Kino ist aufs Engste mit dem Rausch verbunden. Nicht nur wird die Wirkung, die der Kinematograph auf seine Zuschauer/-innen ausübt, als die Sinne berauschend beschrieben. Das Medium selbst nutzt die Darstellung von Rauschzuständen, um seine gestalterischen Möglichkeiten vorzuführen.¹ Gemeint sind nicht die unzähligen, torkelnden Gestalten, denen nach durchzechter Nacht oder im Opium-Rausch die Welt aus den Fugen scheint, und denen, während sie sich krampfhaft an einer Laterne zu halten suchen, die Gegenstände rasend schnell um ihren Kopf wirbeln. Vielmehr geht es dabei um den unmittelbaren Effekt, den die bewegten Bilder auslösen, indem sie Perzeption und Rezeption beeinflussen.² Wenn ein Mittel eine negative Wirkung haben kann, dann sollte – der «richtige» Einsatz vorausgesetzt – auch eine positive Beeinflussung der Rezipient/-innen möglich sein. Davon waren viele Kinoreformer überzeugt, die auf der einen Seite den Kino-Schund heftig bekämpften und auf der anderen Seite den Film als «Bildungsmittel» lobten und förderten. Parallel zur Kino-Debatte wurden die Möglichkeiten des Massenmediums Films als Instrument der Belehrung denn auch rege diskutiert. Auf die Unterweisung der Bevölkerung zielte das Eidgenössische Finanzdepartement ab, als es 1929 einen Film zur anstehenden Abstimmung über die Revision des Alkoholgesetzes bei der Zürcher Produktionsfirma Praesens Film in Auftrag gab. Ein Fragment des Films ist in der Cinémathèque Suisse archiviert. Es bezeugt eine Produktions- und Verwertungspraxis, wie sie damals durchaus üblich war, die heute jedoch wenig bekannt ist, da es nur wenige Zeugnisse davon gibt. In diesem Sinne ist *Contre l'abus du schnaps* (CH 1929) ein Glücksfall.³

Die Kinematographie wurde als Bildgebungsverfahren in der wissenschaftlichen Forschung⁴ entwickelt, fand aber bald als Attraktion den Weg auf

den Jahrmarkt und in die Varietés. Würde sie auf ihre ursprüngliche Berufung zurückgeführt, wäre sie gemäss der Überzeugung vieler Kinoreformer das wirkungsmächtigste Mittel der Volksbildung. Den Film zur Belehrung einzusetzen, schlug Hermann Lemke, Schuldirektor von Gollnow bei Chemnitz, bereits 1907 in seiner programmatischen Rede vor, die er anlässlich der ersten deutschen kinematographischen Reformpartei hielt. So wie die «schlechten» Filme die Zuschauer verderben könnten, so wirkten die «guten» Filme durchaus positiv.⁵ Diese Meinung teilte auch der deutsche Theologe und Kinoreformer Adolf Sellmann und attestierte, dass der Kinematograph die Vermittlung von Wissen demokratisiere. Nie sei es einfacher gewesen, wissenschaftliche Erkenntnisse, die früher den Eliten vorbehalten waren, auch breiten Bevölkerungsschichten zugänglich zu machen. Er rühmte die Suggestionskraft, die den Film zum besten aller Lehrmittel mache. Im dunklen Projektionsraum versinke der Zuschauer mental ins Geschehen auf der Leinwand und erlebe unmittelbar, was sich ihm offenbare.⁶

Der Erste Weltkrieg verhalf dem Film als Massenkommunikationsmedium zum Durchbruch. Eingesetzt, um den Kampfegeist zu stärken oder die Feinde zu diskreditieren, habe der Krieg, so Martin Loiperdinger, das propagandistische Potenzial des Films offengelegt.⁷ Nach dem Krieg erwartete man genau das Gegenteil, sollte der Film nun die Völker doch wieder verbinden. Dokumentarische Bilder über Sitten und Bräuche der Nachbarn warben um Versöhnung. Daneben wurden Filme zur Volksbelehrung immer beliebter. Ob über neue Anbaumethoden im Ackerbau, Krankheiten bei Kühen, Hygiene im Haushalt und Körperpflege, ob über Mathematik oder Biologie – bewegte Bilder widmeten sich beinahe jedem Thema. Um das Angebot der einzelnen Länder besser nutzen zu können und den internationalen Austausch zu fördern, initiierte der Völkerbund 1926 den ersten Kinematographenkongress in Paris, an dem sich die verschiedensten Interessensvertreter austauschen sollten. Damit die Länder im Bereich der Volksbildung durch Film einfacher zusammenarbeiten konnten, unterstützte der Völkerbund die Gründung des Internationalen Lehrfilminstituts von 1929 in Rom.⁸

Auch in der Schweiz galt in den 1920er Jahren der übermässige Alkoholkonsum als eine der grössten Volksplagen. Zwar war 1886 das erste Eidgenössische Alkoholgesetz in Kraft getreten, welches das Brennen von Kartoffelschnaps einschränkte. Nicht betroffen von der Regulierung war jedoch die Obstbrennerei. Der Bestand an Obstbäumen war innerhalb weniger Jahren auf 12 Millionen Bäume⁹ angewachsen. Das Problem war, dass die Obstsorten oft von minderer Qualität waren und zu nicht viel mehr als zum Vergären und Brennen taugten. Mobile und private kleinere Brennereien produzierten hektoliter-weise billigen Schnaps. Alkohol war somit leicht zugänglich, entsprechend rege wurde er konsumiert – was missliche wirtschaftliche, soziale und gesundheitliche Fol-

gen nach sich zog. Die Gesetzesrevision, über die am 6. April 1930 abgestimmt wurde, wollte an drei Stellen ansetzen: Erstens sollte der Alkohol besteuert und dadurch die Sozialversicherung geäufnet und zweitens das Schnapsbrennen allein der staatlichen Obhut unterstellt, die privaten, mobilen Brennereien somit verboten beziehungsweise kontrolliert werden. Drittens würde die Obstverwertung ausgebaut und gefördert.

Das Finanzdepartement wollte nicht nur das städtische Stimmvolk von diesen Neuerungen überzeugen, sondern die Botschaft auch in entlegene Dörfer tragen und bestellte somit bei der Praesens sowohl einen Langfilm als auch drei Kurzfilme. Diese war 1924 von Lazar Wechsler gegründet worden und hatte sich anfänglich auf Werbe- und Reklamefilme spezialisiert. Das Szenario, auch Libretto genannt, verfasste Stavros Zurukzoglou (1896–1966),¹⁰ ein damals im Erhebungs- und Informationsdienst für die neue Alkoholgesetzgebung beschäftigter griechisch-schweizerischer Arzt, im Austausch mit mehreren Beratern und Interessensvertretern. Die Kamera führte Emil Berna (1907–1999), der 1924/25 an dem berühmten Naturisten-Dokumentarfilm der UFA *Wege zu Kraft und Schönheit* von Wilhelm Prager mitgearbeitet hat, wie Hervé Dumont schreibt.¹¹ Bernas Kamera prägt Filme wie *Frauennot – Frauenglück* (Eduard Tissé/Sergej Eisenstein, CH 1929) oder *Feind im Blut* (Walter Ruttmann, D/CH 1931) und auch der Abstimmungsfilm zeichnet sich durch Bernas ästhetische Bildgestaltung aus.

Da die Filme im Auftrag des Finanzdepartements entstanden, ist die Korrespondenz zu Produktion und Verwertung im Bundesarchiv erhalten.¹² Diese ist ziemlich umfangreich; verschiedenste Bedenken wurden geäußert und diverse Änderungswünsche vorgebracht. In seinem Brief vom 21. Oktober 1929 beklagte sich beispielsweise Direktor Stutz vom Verband Schweizerischer Obsthandels- und Obstverwertungsfirmer Zug darüber, dass er über das Projekt des Propagandafilms nicht informiert worden sei. Zudem sei ihm zu Ohren gekommen, «dass Schauerhelgen produziert würden. So werde gezeigt, wie ein besoffener Hirt seine Herde einem Felsengrund zutreibt» (5769.0.36/2). Dadurch werde der Eindruck geweckt, die Bauern allein hätten ein Schnapsproblem. Auch der Wirtverband wehrte sich, dass der von ihm vertretene Berufsstand einmal mehr als Prügelknabe erhalten müsse, da im Film eine Wirtshausszene vorkam. Ganz anders sah es die Trinkerfürsorge Bern, die den Film sehr begrüßte und den Einsatz mit allerlei Ratschlägen unterstützen wollte. Die Eidgenössische Alkoholverwaltung wiederum riet davon ab, Bilder von Käthe Kollwitz zu verwenden, um das Trinkerelend in den Städten zu zeigen: «Grossstadtelend und Schnapselend in der Schweiz sind nicht vergleichbare Dinge» (5769.0.36/21). Und der Bauernverband fand, dass der Film für die Propaganda auf dem Lande überhaupt nicht geeignet sei, vielmehr müsse abseits der Städte der Fokus auf die alkoholfreie Obstverwertung und die Sicherung des

Absatzes gelegt werden. Überhaupt wüssten die Bauern schon, Most, Wein und Schnaps ohne Schaden zu geniessen (5769.0.36/7).

Nicht allein mit Zahlen und Statistiken sollten die Wähler überzeugt werden, sondern auch mit eindrücklichen Bildern und Schicksalen. Laut den archivierten Unterlagen standen drei Schnapsfälle zur Verfügung. Die sozialwirtschaftlichen Folgen sollten anhand von Aufnahmen aus einem Gefängnis, einer Trinkerheilanstalt und einer psychiatrischen Klinik illustriert werden. Tatsächlich begleitete Zurukzoglou Berna am 19. und 20. Juli 1929 ins Gefängnis nach Witzwil, wo dieser Gefangene bei der Feldarbeit und in ihren Zellen filmte. In der Trinkerheilanstalt Nussdorf wurden Bilder von Suchtkranken aufgenommen. Am zweiten Tag fuhren sie dann ins Berner Mattequartier, um eine Bauernfamilie in ihrer «Bruchbude» aufzunehmen. Laut Rapport konnten wegen der schlechten Beleuchtung nur Innenaufnahmen gemacht werden. Die Bilder mit den Kindern aus Trinkerfamilien wurden auf später verschoben, wenn das Licht besser wäre (5769.0.36/1).

Damit diese Porträts ihre volle Wirkung entfalten konnten, zielte der Fokus der Aufklärung wohl auf die Fürsorglichkeit und das Verantwortungsgefühl der Frauen. Nach dem stimmungsvollen und «feenhaften» Anblick unterschiedlicher Schweizer Landschaften, die «die Seele des Zuschauers weich stimmen» (diese fehlen im Fragment), sollten Bilder von Frauen und Kindern, die als Folge der Trunksucht der Männer und Väter litten, Betroffenheit auslösen. Dies erstaunt, erlangten die Schweizerinnen doch erst 50 Jahre später das Stimm- und Wahlrecht. Nichtsdestotrotz richtete sich die Aufklärungsarbeit dieser Zeit, etwa auch diejenige im Kampf gegen Syphilis, vor allem an die Frauen, denn diese waren zum einen direkt betroffen und zum anderen oftmals die Einzigen, die auf ihre Männer Einfluss hatten. Die Trinkerfürsorge fügte deshalb ihrem Brief eine Broschüre¹³ mit sachdienlichen Hinweisen zu einer wirkungsvollen Aufklärung bei. Darin hiess es, die häufig aufregenden Szenen würden das Nervensystem der Frau derart zerrütten, dass sie die Geduld verliere und «nicht selten dem Manne gegenüber den richtigen Ton findet». Ihr müsse deshalb geholfen werden, einen Strich unter das bisherige Leben zu ziehen (5769.0.36/8). Am 19. Dezember 1929 wurde interessierten Kreisen eine erste Fassung des Films vorgeführt mit der Aufforderung, Anregungen für Änderungen einzureichen. Fertiggestellt wurden schliesslich ein Langfilm und drei Kurzfilme mit den Sujets: 1. Trinkerfälle, 2. sozialwirtschaftliche Folgen und 3. wirtschaftliche Bedeutung der Gesetzesrevision (mit der Botschaft: Ohne Alkoholsteuer keine Sozialversicherung). Ersterer war vor allem für Filmvorträge, Letztere für das Beiprogramm im Kino (in Normal- und Schmalfilmkopien) gedacht. In den Dokumenten fungieren die Filme unter den verschiedenen Titeln *Gegen die Schnapsgefahr*, *Wenn unsere Früchte reifen*, *Schweizer Obst*, *Die neue Alkoholgesetzgebung*, *Le verger suisse* oder *Quand mûrissent nos fruits*. Das Gezeigte gefiel

mehrheitlich, zu beklagen gab es einzig, dass zu viel Material herausgeschnitten worden sei und die Praesens doch beispielsweise die wirkungsvollen Bilder der Insassen von Anstalten wieder einfügen solle (5769.036/11).



Die Sucht des Mannes hat die Bäuerin gezeichnet. Im Keller sitzt der Mann neben den Schnapsflaschen und betrinkt sich einmal mehr.

Das Fragment beginnt zwangsläufig *in medias res*:¹⁴ Einen Strich unter das bisherige Leben muss die Bauersfrau tatsächlich ziehen. Gezeigt wird in Grossaufnahme das Gesicht einer Frau, ihr Mund ist geschlossen, sie schaut stumm und gedankenverloren nach unten. Falten überziehen ihr Gesicht. Kummer habe sie vorzeitig altern lassen, heisst es im Zwischentitel, worauf ihre schwieligen Hände zu sehen sind. Überhaupt besteht ihr Leben aus harter Arbeit, sie pflückt Äpfel, schiebt einen schweren, mit Obst beladenen Schubkarren. Schuld an ihren Sorgen ist der Ehemann, der im Keller auf einem niedrigen Hocker vor dem Schnapsfass sitzt. Neben ihm ist der Brennkessel zu erkennen. Vor ihm steht ein Glas, aus dem er immer wieder trinkt, zur Seite ein Krug mit abgeschlagenem Rand. Betrunken murmelt er vor sich hin und gestikuliert mit den Händen. Seine Sucht hat ihn krank gemacht, sie ist auch der Grund dafür, dass er den Hof vernachlässigt hat, was Stimmungsbildern illustrieren: eine Dachrinne, aus der Wasser tropft, eine umgekippte Schubkarre vor dem Stalleingang, ein Haufen wirrer Äste am Boden. Alles wirkt trist, verwaorlost, in sich zusammenfallend. Der Bauer hat sich derart verschuldet – gezeigt wird, wie er mit zittriger Hand einen Schuldschein unterschreibt –, dass der Hof versteigert werden muss, Hab und Gut in fremde Hände übergehen und am Ende seine Frau mit den beiden Kindern hinter einem «Bruggewage» mit dem übriggebliebenen Hausrat weggeht. Es wirkt herzerreissend, wie sie sich zuvor von einem der verkauften Pferde verabschiedet, ihm über die Nüstern streichelt und danach ihre Tränen

mit der Ecke ihrer Schürze wegwischt. Die Aufnahmen scheinen bis ins kleinste Detail inszeniert, die Blickwinkel genau gewählt. Es wechseln Gross- und Detailaufnahmen (Hände beim Bieten) mit Ansichten des verludernden Gebäudes, das einmal ein stattlicher Bauernhof gewesen war. Bedenkt man, dass es sich, laut Korrespondenz, tatsächlich um eine Trinkerfamilie handelte, dann ist dies den Aufnahmen, welche die Familienmitglieder, ob Frau, Mann oder Kinder zeigen, kaum anzumerken. Nie blinzeln sie in die Kamera oder agieren gehemmt, wie dies bei Dokumentarfilmen oft zu sehen ist. Die Personen bewegen sich bedächtig und konzentriert. Die Handlungen, ob beim Feilschen, beim Wegführen des Viehs oder beim Abwischen der Tränen, wirken alle einstudiert und sorgfältig ausgeführt, ganz so, als ob sie von Schauspielern gespielt worden wären (siehe auch das überarbeitete Libretto, 5769.0.36/22).



Männer in der Trinkerheilstalt und Gefangene auf dem Hofgang.

Ein französischsprachiger Zwischentitel informiert darüber, dass die Schnapsproduzenten zwar wüssten, wie viel Schnaps sie produzierten, nicht aber, welche Kosten dieser verursache. Damit beginnt ein neuer Teil der Aufklärung, nämlich der über die sozialwirtschaftlichen sowie die gesundheitlichen Folgen des Alkoholmissbrauchs. Es wechselt auch der Modus der Darstellung: Die nun gezeigten Fälle sind in einzelnen Stimmungsbildern festgehalten, statisch und ohne Zusammenhang mit denen davor oder danach. Ein Häftling sitzt hinter Gittern, eine Gruppe Gefangener schreitet im Rund des Hofes, einer wird zu seiner Zelle geführt, die Tür fest verriegelt. Ähnlich die Aufnahmen aus der Trinkerheilstalt: Männer, draussen, gehen den Kopf vornüber gebeugt umher, einige sitzen. Patienten der psychiatrischen Klinik sind im Garten um einen Tisch versammelt. Die Auswirkungen der elterlichen Sucht wird an zwei Jugendlichen vorgeführt: Pfleger halten einen Jungen, dessen abgemagerte Bei-

ne isoliert zu sehen sind. Er kann sich nicht auf diesen halten, während ein Mädchen dank den stützenden Helfern ein paar Schritte gehen kann. Zwischen diese – wohl der Abschreckung dienenden – Aufnahmen sind Titel geschnitten, auf denen Statistiken, Zahlen, Merksätze und Appelle (einige sind zweisprachig, französisch-deutsch) stehen.



Eine Straftat unter Alkoholeinfluss habe der Häftling begangen, heisst es im Film. Ein anderer erinnert sich an die Tat, als er im Rausch einen Kollegen erschlug.

Zweimal wird mit dem statischen Darstellungsmodus dieses Teils gebrochen. Einmal in einer Sequenz, die einen Gefangenen zeigt, der sich ob seiner Taten grämt. Nachts könne er nicht schlafen, heisst es im Titel. Danach starrt er an die Decke und scheint sich zu erinnern. Es ist zu sehen, wie er einen anderen Mann mit einem Stein erschlägt. Langsam löst sich die Verkrampfung der Hände des Opfers, die Füsse gleiten nach unten, dann ist er tot. Die nächste Einstellung zeigt, wie der Täter seinen Kopf im Schoss seiner Frau vergräbt und sich an sie klammert, als der Polizist ihn abholt. Durch das Spiel der Akteure und die Inszenierung der Kamera wirkt die Szene wie eine Pantomime. Die zweite Sequenz zählt auf, wie viel Geld jede der 23 kantonalen Institutionen (Gefängnisse, Trinkerheilstätten und Spitäler) von den 80 Millionen Franken, die der Staat jährlich für die Folgen des Alkoholmissbrauchs aufwendet, erhält. Die Illustration eines grossen Geldsacks («Frs. 80.00[0000]») erscheint links, diejenigen von Gebäudeumrissen der jeweiligen Institution rechts im Bild. Vom Sack zum Haus wird die Summe animiert verschoben. Das Erstaunliche ist, dass diese 77 Sekunden dauernde Sequenz die längste im ganzen Fragment ist. Dadurch wird die monetäre Belastung des Staates als sehr gewichtig markiert und gar über die Wirkungskraft der Verelendung und Tragödien gestellt.

Weder das Finanzdepartement noch die Alkoholverwaltung oder eine andere staatliche Abteilung durften die Abstimmungskampagne selbst bestreiten. Diese oblag den Interessensverbänden, die vor Ort in unzähligen Vorträgen und Veranstaltungen für die Gesetzesrevision warben. Anscheinend verfehlte die Kampagne, mit Unterstützung der Filme, ihre Wirkung nicht: Die Stimmberechtigten nahmen die Vorlage an. 1923 hatte das Schweizer Stimmvolk eine Revision noch abgelehnt, welche die Obst-, Wein- und Beerenbrennerei im Alkoholgesetz verankern wollte.



Kinder alkoholkranker Eltern in einem Hospiz. Aufruf ans Stimmvolk, den gezeigten Folgen von Alkoholmissbrauch ein Ende zu setzen und daher für die Vorlage Ja zu stimmen.

Die Vielfalt der oben genannten Titel verweist auf die vielfältige Weiterverwendung des Films. So ist die Verwertungsgeschichte denn auch ebenso interessant wie diejenige der Produktion. Nach der Abstimmung wurden die Filme noch lange weiterverwendet, und dies unterstreicht zugleich die oft vielfältige Nutzung der Gebrauchsfilm zur damaligen Zeit. Den Abstinenzvereinen dienten sie weiterhin als Mittel zur Suchtbekämpfung. So bemühte sich Max Oettli von der Schweizerischen Zentralstelle zur Bekämpfung des Alkoholismus um Kopien, aber auch zahlreiche Lehrer und Vereine wollten wissen, ob solche zu mieten seien. Die Anfragen blieben nicht auf die Schweiz beschränkt: Eine kam etwa aus Riga (5769.0.36/23) und eine von der Kommission schweizerischer Viehzucht-Verbände für die Zuchtstation im rumänischen Fagaras; am 13. Februar 1932 traf eine Empfangsbestätigung aus Bukarest ein (5769.0.36/61 u.71). Der Bauernverband wünschte Bilder für eine Illustration in der Zeitschrift «Die Grüne» und die Zentrale für Handelsförderung Ausschnitte, um sie im volkswirtschaftlichen Film *Das unbekannte Gesicht der Schweiz* einzufügen (5769.0.36/65).

Mitte 1932 sollen dann alle Filme weg aus dem Depot in Bern, wo sie neben Munition gelagert wurden, was hoch riskant war (Stichwort Nitratfilme). In der Folge gelangten einige Kopien an die Landwirtschaftlichen Schulen, wo Ausschnitte in der Schulung im Obstbau eingesetzt wurden. Der grösste Anteil ging an die Schweizerische Zentralstelle zur Bekämpfung des Alkoholismus, welche die Kopien an verwandte Verbände und Organisationen weitergab (5769.0.36/81). Und zu guter Letzt wünschte Hans W. Maier, Leiter der psychiatrischen Klinik Burghölzli in Zürich, eine Kopie des Langfilms, da einige der Aufnahmen aus seiner Klinik stammten und er diese im Medizinunterricht einsetzen wollte (5769.0.36/108). Ausschnitte des Films finden sich später übrigens in *Feind im Blut*, wo sie die Schädigungen durch Syphilis illustrieren sollten.

Ein und derselbe Film und so unterschiedliche Verwendungszwecke: *Contre l'abus du schnaps*, das zeigt die erhaltene Korrespondenz, ist tatsächlich ein Stück Schweizer Produktions- und Verwertungsgeschichte. Dass das Spektrum der Weiterverwertung derart breit war, liegt zum einen daran, dass der Film stumm war und entsprechend zum jeweiligen Aufführungskontext kommentiert werden konnte. Zum anderen ist zumindest der Langfilm – mit den Stimmungsbildern, Patientenaufnahmen, den Aufnahmen zum Obstanbau etc. – vielfältig gestaltet, so dass diese Elemente gezielt genutzt werden konnten. Diese Vielgestaltigkeit entsprach übrigens einem Credo der Kinoreformer, die darin den grossen Nutzen des Films für die Volksbildung sahen. Zusammen mit den Worten der Referenten würde er erst seine volle Wirkungskraft entfalten.

-
- 1 Siehe dazu etwa den Aufsatz von Stephanie Werder zum «Kino-Fusel» im vorliegenden Band.
 - 2 Siehe dazu etwa den Aufsatz von Sonja Kirschall über die Wirkung von ASMR-Videos im vorliegenden Band.
 - 3 Die Weiterverwendung von bestehendem Filmmaterial in anderen Filmen ist nicht ungewöhnlich, vgl. Yvonne Zimmermanns Ausführungen zum Gebrauchsfilm, in: dies. (Hg.), *Schaufenster Schweiz: Dokumentarische Gebrauchsfilme 1896–1964*, Zürich 2011, S. 34–83.
 - 4 Basierend auf der Idee von Eadweard Muybridge, den Lauf eines galoppierenden Pferdes mithilfe von zwölf Fotokameras festzuhalten, entwickelte der französische Arzt Etienne Marey einen Apparat, mit dem Bewegungsabläufe auf einer Glasplatte aufgezeichnet werden konnten. Mareys Konstruktion, die ihm als Bildgebungsinstrument für seine wissenschaftliche Forschung diente, gilt als Vorläufer des Kinematographen, vgl. Jean-Dominique Lajoux: «Etienne Jules Marey: les origines du cinéma», in: Alexis Martinet, *Le cinéma et la science*, Paris 1994, S. 34–46.
 - 5 Vgl. Helmut H. Diederichs, *Frühgeschichte deutscher Filmtheorie: Ihre Entstehung und Entwicklung bis zum Ersten Weltkrieg* 1996, S. 24–30 (im Internet veröffentlicht 2001: <http://hdo.opus.hbz-nrw.de/volltexte/2002/6/pdf/fruefilm.pdf>; abgerufen am 22. Juli 2014).
 - 6 Adolf Sellmann, *Kino und Schule*, Gladbach 1914, S. 12–16.
 - 7 Vgl. Martin Loiperdinger, «Die Erfindung des Dokumentarfilms durch die Filmpropaganda im Ersten Weltkrieg», in: Ursula von Keitz, Kai Hoffmann (Hg.), *Die Einübung des dokumentarischen Blicks: Fiction Film und Non Fiction Film zwischen Wahrheitsanspruch und expressiver Sachlichkeit 1895–1945*, Marburg 2001, S. 73.
 - 8 Vgl. Christel Taillibert, *L'Institut international du cinématographe éducatif: Regards sur le rôle du cinéma éducatif dans la politique internationale du fascisme italien*, Paris 1999.

- 9 Vgl. Eidgenössisches Statistisches Amt, *Statistisches Jahrbuch 1929*, Bern 1930, S. 127 (online: www.bfs.admin.ch; abgerufen am 15. August 2014).
 - 10 Vgl. den Wikipedia-Eintrag zu *Stavros Zurukzoglu* (online: http://de.wikipedia.org/wiki/Stavros_Zurukzoglu; abgerufen am 15. August 2014).
 - 11 Emil Berna war Chef der Animationsabteilung bei der Corona Kunstfilm Zürich und der Turicia-Film, bevor Lazar Wechsler ihn 1927 als zweiten Kameramann anstellte und er zum zuverlässigsten und gefragtesten Chefkameramann des Schweizer Films wurde, vgl. Hervé Dumont, *Geschichte des Schweizer Films: Spielfilme 1896–1965*, Lausanne 1987, S. 116.
 - 12 Die folgenden Angaben stützen sich auf die im Dossier enthaltenen Dokumente: E 6400 (A); Akzession: 1; Behältnis: 200; Zeitraum: 1923–1930, Dossier 38 zum Propagandafilm gegen Alkohol. Die den Nennungen angefügte Nummer in Klammern entspricht der jeweiligen Dokumentennummer.
 - 13 Blätter für praktische Trinkerfürsorge, 13. Jg., 2. Heft, März/April 1929.
 - 14 Das erhaltene Fragment beginnt mit dem Anfang des zweiten Akts der Langversion.
-

BETTINA SPOERRI

50, 60 JAHRE ALT — UND NOCH LANGE NICHT MÜDE

Wir feiern heuer zwei Jubiläen: Die 60. Ausgabe des CINEMA-Jahrbuchs und den 50. Geburtstag der Solothurner Filmtage, wo das CINEMA auch dieses Jahr wieder seine Vernissage feiert. Zwei wichtige Foren, die besonderes Augenmerk auf den Schweizer Film richten, blicken damit auf ein halbes Jahrhundert Auseinandersetzung mit der inländischen Filmproduktion: die Filmtage mit der Präsentation von neuen Schweizer Filmen, insbesondere in den Anfängen immer wieder heftigen Grundsatzdiskussionen und bis heute der wichtigste Anlass für Branche und Publikum rund um den Schweizer Film, das CINEMA seinerseits als publizistisches Organ beobachtend, kritisch analysierend, in geschichtliche und ästhetische Kontexte stellend und reflektierend.

Dieses doppelte Jubiläum und insbesondere das spezifische Alter der Jubilare soll hier zum Anlass genommen werden, um kurz innezuhalten und eine Zwischenbilanz zu ziehen. In einem halben Jahrhundert haben sich die Konditionen des Schweizer Filmschaffens stark verändert, grosse Umbrüche haben stattgefunden. Die künstlerischen und produktionellen Voraussetzungen der Generation der heute 50-/60-jährigen Filmautor/-innen waren, als diese mit ersten Werken an die Öffentlichkeit traten, bezüglich vieler Aspekte ganz andere als heute. Den Wandel des kulturellen Felds der Schweizer Filmproduktion, die Kette von Faktoren, welche die Entstehung eines Films beeinflussen, möchte ich im Folgenden anhand einiger zentraler Momente schlaglichtartig beleuchten. Dabei fokussiere ich auf die Situation der Filmautor/-innen, der Ideen-Entwickler/-innen und Urheber/-innen, wie sie es in der Schweiz heute noch immer fast ausschliesslich sind. Wie hat sich ihre Situation verändert, und welches sind die Herausforderungen, vor denen sie – und Filmförderer – heute stehen?

In den letzten fünf Jahrzehnten hat sich sukzessive ein System zur Förderung von Filmen etabliert; das Cinéma Copain¹ im Schweizer Film der 1960er Jahre wich solideren Finanzierungsmöglichkeiten, eine kleine Industrie mit organisierten Branchenvertretern ist entstanden. Doch inwiefern bedeutet der Auf- und Ausbau des Fördersystems auch eine bessere Grundlage für ein fruchtbares Biotop, das die qualitativ überzeugendsten Projekte ermöglicht? Wo sind heute ermutigende Entwicklungen zu beobachten, wer macht in der Schweiz künstlerisch überzeugende Filme, die neue Terrains erkunden und auch ins Ausland ausstrahlen? Der Vorstoss einer Gruppe von jungen Filmemachern, die mehr Geld für Nachwuchsfilme fordern, evokiert diesbezüglich einen Generationenkonflikt: Sie geben dem Gefühl Ausdruck, dass sie zu wenig oft Geld für ihre Projekte erhalten, dass für sie neben den «Alten», den «Etablierten» nicht genug Platz ist. Zeigen sich hier tatsächlich Defizite des Fördersystems? Wie sind diese Ansprüche in einem weiteren Entwicklungskontext einzuschätzen?

Jahrgang 1950–1961: Die Generation
des zweiten Aufbruchs

Neue kulturelle und filmästhetische Impulse gingen in der Vergangenheit zweimal von einer jeweils jüngeren Generation aus: mit den Filmkünstler/-innen der 1960er und sodann der 1980er Jahre. Neue narrative Formen wurden erprobt, subjektive Erzählweisen, die Filme wurden angriffiger, politischer, radikaler. Eine junge Avantgarde löste die Heimatfilmblüte der 1950er Jahre ab, und 1980 wiederum artikulierte mit u. a. *Züri brännt* die junge Generation neue Visionen und ihr Aufbegehren gegen das Establishment. Die heute 50- bzw. 60-Jährigen sind in der allgemeinen politischen und kulturellen Aufbruchsstimmung der 1960er Jahre aufgewachsen, sie erlebten jene politischen Diskussionen um den Film mit, ihre Schweizer Filmväter waren die Exponenten des Jungen Autorenfilms. In den späten 1970er bzw. 1980er Jahren traten viele von ihnen erstmals mit eigenen filmischen Werken an die Öffentlichkeit. Zu ihnen gehören u. a. (eine Auswahl wichtiger Namen): Jean-François Amiguet (1950), Rolando Colla (1957), Christian Frei (1959), Sabine Gisiger (1959), Marcel Gisler (1960), Frédéric Gonseth (1950), Gitta Gsell (1953), Markus Imboden (1955), Stefan Haupt (1961), Fernand Melgar (1961), Samir (1955), Christoph Schaub (1958), Anka Schmid (1961), Werner «Swiss» Schweizer (1955), Daniel Schweizer (1959), Stefan Schwietert (1961), Matthias von Gunten (1953). Erwähnt werden soll hier auch der kürzlich verstorbene Künstler Peter Liechti (1951–2013).

Die genannten Regisseure realisieren alle seit rund vier Jahrzehnten Filme und treten mit Selbstbewusstsein und vielen Erfahrungen im Rucksack, mit Anforderungen an sich selbst und die anderen auf. Nicht wenige unter ihnen sind Autodidakten, einige arbeiteten als Fotografen, bevor sie zum Film kamen, andere studierten an Filmschulen im Ausland – denn in der Schweiz gab es noch keine entsprechenden Ausbildungsangebote.² Viele von ihnen haben sich aktiv in den Diskussionen um Filmfördersysteme in diesem Land engagiert, sie trugen Entscheidungen in wichtigen Gremien mit, wehrten sich, wenn die Interessen der Regisseure im Verteilungskampf beschnitten werden sollten. Fast alle unter ihnen waren insbesondere bei Dokumentarfilmen ihre eigenen Produzenten bzw. gründeten ihre Produktionsfirmen; sie stehen so gesehen mehr für eine Selfmademan-Generation – Frauen sind noch untervertreten –, die Spiegel einer vorerst noch nicht durchregulierten Produktionstopografie waren.³

Verbesserungen – Verschlechterungen

Mit den 1980er Jahren, als sich das Schaffen dieser neuen Filmer-Generation kulturelle Resonanz verschaffte, beeinflusste dies auch die Förderlandschaft. Die Situation für Filmautor/-innen in der Schweiz verbesserte sich: Die Förderinstrumente des Bundes (wie auch von Kulturstiftungen und des öffentlich-rechtlichen Fernsehens) wurden ausgebaut, die Beiträge erhöht, die Förderkategorien veränderten Bedürfnissen angepasst. Mit Nachwuchs- oder Drehbuch-Förderung u. a. 1996 erfolgte die Pilotphase einer erfolgsabhängigen (automatischen) Succès-Cinéma-Förderung, die alsbald als fester Bestandteil der Filmförderung des Bundesamts für Kultur die selektive (Qualitäts-)Förderung ergänzte: ein wegen seiner reinen quantitativen Auswertung von Eintrittszahlen (bzw. heute auch Festivaleinladungen/-erfolgen) zwar umstrittenes Instrument, weil die Gefahr besteht, dass damit vor allem Kommerzialität belohnt und unterstützt wird. Aber Succès Cinéma bedeutete auch eine Hilfe für Filmautoren/-innen: für mehr Kontinuität in ihrer Arbeit, in der unsicheren Phase bis zu einem nächsten Projekt. 1996 unterschrieben SRG und wichtige Branchenverbände den *Pacte de l'audiovisuel*,⁴ und 2004 wurde die Zürcher Filmstiftung gegründet, die heute für die Mehrheit der Filmprojekte auf dem Weg zu ihrer Realisierbarkeit eine nicht mehr wegzudenkende Instanz ist.

Aber die Sicherheit für den einzelnen Filmautor ist – anders als etwa für Produzenten, Verleiher – durch alle diese Massnahmen nicht wirklich entscheidend grösser geworden, wie zu zeigen sein wird. Und was seit einigen Jahren die ganze Branche trifft, wirkt sich gerade auch auf die schwächsten Glieder der Kette, die Filmautoren, aus: die Folgen der Digitalisierung und der In-

ternet-Raubkopien, das Sterben kleinerer Kinos, die sich für Schweizer Filme einsetzen,⁵ die immer heftiger umkämpften Abspielmöglichkeiten, schliesslich auch die Ausdünnung der Filmkritik⁶. Eine zusätzliche Verunsicherung brachten die Grabenkämpfe rund um den BAK-Filmchef Nicolas Bideau (2005–2010 im Amt), der sich als Intendant zu inszenieren begann.⁷

Prekäre Verhältnisse für Filmautoren

Grundsätzlich ist die Existenz als Filmautor in der Schweiz – wenn auch im globalen Vergleich hier äusserst gute Konditionen herrschen – heute weiterhin eine sehr prekäre, und zwar nicht nur aufgrund der oben genannten Faktoren. Die Realität für einen Filmautor sieht so aus: Ist das eine Projekt endlich ausfinanziert und kann gearbeitet werden, heisst dies trotzdem, dass der Regie-Lohn und die prozentualen Auswertungsgelder nicht ausreichen. Meist sind noch zusätzlich notwendige Wochen für die Arbeit am Schnitt (welcher im Budget oft nicht genug Zeit zugerechnet werden kann) oder die Arbeitszeit, wenn der Film – und Regisseur – an Festivals eingeladen wird, kaum oder nicht angemessen entlohnt. Und währenddessen sollten bereits mindestens ein nächstes Projekt entworfen, Gesuche formuliert, Eingaben erfolgt sein – ohne jegliche Garantie für eine Zusage. Denn allein schon die rechnerische Wahrscheinlichkeit, dass ein Gesuch bewilligt wird, sinkt seit einigen Jahren: weil es immer mehr Gesuche gibt.

Das Nadelöhr der finanziellen Förderung zeigt seismografisch die neuesten Tendenzen auf. Das Bundesamt für Kultur, mit der Zürcher Filmstiftung und dem Fernsehen SRF eine Art Primus inter Pares, was die Signalwirkung einer Zusage für die finanzielle Unterstützung eines Filmprojekts anbelangt, verzeichnet eine massive Zunahme der Gesuchzahlen. Der Konkurrenzkampf ist allein in den letzten vier, fünf Jahren merklich härter geworden. Die Quote der unterstützten Projekte nimmt seit 2011 ab, von einstmals rund 20 % sinkt die Prozentzahl ab. Neue Förderinstrumente⁸ haben den Engpass zusätzlich verstärkt.⁹ Die Gelder verteilen sich also auf mehr Bereiche und sind im Einzelfall nicht höher geworden, während aber die (Mindest-)Löhne für Mitarbeiter, der Kostenaufwand für Technik etc., die Lebenshaltungskosten anstiegen. Sind Produzenten an Projekten mitbeteiligt (was bei Dokumentarfilmen nicht die Regel ist, aber von Kommissionen heute öfter gefordert wird), bedeutet dies eine Steigerung der Gesamtkosten – aber nicht eine Erhöhung des Regie-Lohns (manchmal eher das Gegenteil). Deshalb sind viele der oben genannten Regisseure, die nicht nur Filmgeschichte geschrieben haben, sondern auch immer wieder neue Ideen entwickeln, mit der Tatsache konfrontiert, dass sie kei-

ne Förderung (mehr) erhalten. Generelle, automatische Bevorzugungen gibt es nicht; auch ein Rolf Lyssy etwa muss sich mit allen anderen in die Reihe stellen und Gesuchablehnungen erleben, und das nicht nur einmal. Nun könnte man als Argument ins Feld führen, dass bekannte Regisseure dennoch eine bessere Startposition haben, weil sie sich bereits mit mehreren Werken bewiesen haben. Doch daran beginnt man spätestens dann zu zweifeln, wenn ein Entscheidungsgremium Film-DVDs aus dem bisherigen Schaffen solcher Gesuchstellenden anfordert; so sassen in einer Kommission Mitglieder, die offensichtlich Klassiker wie z. B. *Höhenfeuer* nicht kannten. Die Irritationen über die Zusammensetzung von Entscheidungsgremien,¹⁰ die Inkompetenz oder Voreingenommenheit einzelner Jurymitglieder (welche sich in den Befragungen zeigt, zu denen unschlüssige Kommissionen Filmautoren einladen), die Unkenntnis ausländischer Kommissionsmitglieder bezüglich der Schweizer (Film-)Geschichte und kinematografischen Landschaft hat – nicht nur unter Filmautoren – in den letzten Jahren zugenommen. Und es zeigt sich auch eine problematische, weil anfällige Seite der immer stärkeren Verquickung von Kino- und Fernsehproduktion im Schweizer Film, eine Kehrseite des *Pacte de l'audiovisuel*: Von vielen Branchenangehörigen wird die Machtposition einiger weniger Köpfe bei Schweizer Radio und Fernsehen SRF, die bei jedem Filmprojekt mitentscheiden, kritisiert. Zuweilen ist auch die Rede von der Arroganz (oder schlicht Überforderung) von SRF-Mitarbeiter/-innen, die mit einzelnen Regisseuren regelmässig arbeiten, während andere Vorschläge auf die lange Bank geschoben werden. Auch hier geht es letztlich um das heikle Verhältnis von Förder- bzw. Intendantenrolle, ganz abgesehen vom wachsenden Einfluss des Fernsehens auf die Kinofilmästhetik.

Kein Platz für Nachwuchs?

Ihre Unzufriedenheit mit den gegenwärtigen Zuständen formulieren auch Vertreter der jüngsten Generation, aber aus einer anderen Perspektive: Sie fordern mehr Geld für den Nachwuchs, insbesondere für Projekte mit kleinen Budgets. Am Filmfestival von Locarno 2014 hat sich eine Gruppe von jungen (Spiel-)Filmautoren unter dem Namen *Swiss Fiction Movement* hierzu öffentlich Gehör verschafft. Zum einen monieren die Manifestanten unter dem nicht bescheidenen Titel *Small Budgets, Young Talents, Big Fiction*¹¹ die schwierige Einstiegssituation junger Filmschaffender in das Förderkarussell.¹² Zum anderen machen sie geltend, dass neue Ideen, Innovationen, grosse Kreativität gerade von ihnen kämen, dass sie es seien, die den notwendigen frischen Wind brächten. Die argumentative Verknüpfung von Lebensalter und Kreativitätspotenzial zielt

auf die zyklische Wiederholung der Geschichte: Eine neue Generation bricht die künstlerische und qualitative Verkrustung auf, bringt Bewegung in eine von Stagnation dominierte Situation. Dieses Selbstverständnis evokiert Fragen: Ist es tatsächlich so, dass im gegenwärtigen Fördersystem junge Filmautor/-innen wenig Projekte realisieren können? Wenn dem aber nicht so ist, sondern alle Filmgenerationen von dieser Entwicklung betroffen sind: In welchem weiteren gesellschaftlich-kulturellen Kontext stehen die wachsenden Gesuchzahlen, die zu jenem erwähnten Engpass führen? Und schliesslich mit einem Blick auf die Filmproduktion der letzten Jahre: Überzeugen heute tatsächlich gerade die Jungen mit neuen Ansätzen, mutigen, brisanten Themen, formal interessanten Herangehensweisen?

Die erste Frage lässt sich klar mit einem Nein beantworten: Wenn man die geförderten Filmprojekte der letzten Jahre betrachtet, ist festzustellen, dass junge Filmautoren/-innen mit ihren Projekten bei den entsprechenden Kommissionen durchaus Unterstützung gefunden haben. Hier von einer Bevorzugung der älteren Generation per se zu sprechen, entspricht nicht der Realität. Allein seit 2010 konnten zahlreiche Erst- oder Zweitlingswerke (Langfilme) aufgrund der Finanzierung durch Bund (und meist auch Zürcher Filmstiftung und SRF) realisiert werden, u. a. *Cyanure* von Séverine Cornamusaz (Jahrgang 1975), *Opération Casablanca* von Laurent Nègre (1973), *Sādhu* von Gaël Métroz (1978), *Cherry Pie* von Lorenz Merz (1981), *Zu zweit* von Barbara Kulcsar (1971), *Complices* von Frédéric Mermoud (1969), *Neuland* von Anna Thommen (1980), *Traumland* von Petra Volpe (1970), *Off Beat* von Jan Gassmann (1983) oder etwa auch *Daniel Schmid – Le chat qui pense* von Benny Jaberg (1981) und Pascal Hofmann (1977). Und diese kleine Auswahl konzentriert sich nur auf Filme, die auch einen Achtungserfolg oder gar mehr – zum Beispiel Nominationen für den Schweizer Filmpreis – verbuchen konnten. Das erwähnte Nadelöhr aber bewirkt, dass es für den einzelnen Filmautor enger geworden ist, dass insgesamt die rein prozentualen Chancen auf eine Zusage gesunken sind. Doch was sind die Ursachen für die steigenden Gesuchzahlen?

Immer mehr Filmstudierende

Ein wesentlicher Faktor, der zu den steigenden Gesuchzahlen geführt hat, ist die Tatsache, dass die Blüte einer sogenannten Kreativwirtschaft in den 1990er Jahren auch die Gründung bzw. den Ausbau von Filmhochschulen¹³ im ganzen Land bewirkte. Diese Schulen stehen unter ökonomischem Erfolgsdruck, sie müssen für ihre Ausbildungsgänge werben, um jedes Jahr eine bestimmte Zahl von Studierenden «einzuschulen». Seit 2006/07 sehen die jährlichen Gesamt-

zahlen der Studierenden so aus: 27, 43, 54, 59, 108, 96, 112, 199. Damit hat sich ihre Zahl vom Hochschuljahr 2012/13 auf 2013/14 zuletzt sogar beinahe verdoppelt.¹⁴

Doch kann, soll, muss die Filmförderung diese Explosion auffangen? Ein kleiner Vergleich: Der Verband Filmregie und Drehbuch zählt heute 292 Mitglieder.¹⁵ Das wären derzeit anderthalb Fachhochschuljahrgänge im Bereich Film. Dass jeder Absolvent, jede Absolventin einer Filmhochschule auch Regisseur/-in werden soll bzw. kann, ist ein in der Realität nicht einlösbarer Anspruch. Dennoch möchten die meisten Studierenden diese Richtung einschlagen, weniger begehrt sind Karrieren z. B. als Kameramann/-frau, Editor/-in, was nicht zuletzt mit Selbstverwirklichungsvorstellungen zu tun hat, die durch die Traummaschine Kino genährt werden. Die prekären Lebensbedingungen werden dabei wenig bedacht.

Die wachsenden Zahlen von Filmstudierenden haben zwei Folgen. Die Auswirkungen der ersten sind noch lange nicht absehbar: Was nämlich geschieht mit dem heutigen Nachwuchs, wenn er auch einmal 50, 60 Jahre alt ist? Vielleicht unterrichten sie dann an Filmhochschulen, weil sie von ihrem eigentlichen Metier, dem Filmmachen, nicht leben können. Denn das ist ein Phänomen, das man heute schon beobachten kann: Immer mehr Filmhochschulen und Studierende brauchen auch immer mehr Dozierende. Sie beschäftigen gerade auch Filmautoren mit Jahrgang 1960 und älter. Darunter auch jene, die nicht mehr mit dem hohen Risiko, sich ausschliesslich vom Filme-Realisieren zu ernähren, leben können oder wollen. Womit sich die Schlange in den Schwanz beisst, aber keine wirkliche Lösung gefunden ist.

Ein zweites Nadelöhr ist im Begriff, sich zu verengen, und es steht in engem logischem Zusammenhang mit dem Ausbau der Fördersystems und den steigenden Studierendenzahlen: Es betrifft die Vorführungsmöglichkeiten im offiziellen Kinoprogramm. Auch hier hat sich der Verdrängungskampf verschärft. Angesichts unseres vergleichsweise kleinen Marktes kommen heute sehr viele Schweizer Filme in die Kinos; 2013 waren es über 80 Produktionen mit Schweizer Beteiligung (zum Vergleich: 2010 wurden 65 Filme produziert, von denen rund 60 in die Kinos kamen).¹⁶ Procinema schreibt im *Facts & Figures*-Jahresbericht 2013 zwar von der erfreulichen Steigerung des einheimischen Marktanteils von 5.01 % (2012) auf 6.38 %, beinahe 900'000 Besucher/-innen setzten ihren Fuss in ein Kino, um einen Schweizer Film zu sehen. Aber jede einzelne Schweizer Produktion konkurriert um die Aufmerksamkeit eines Publikums, dem Blockbuster und internationale Staraufgebote geboten werden. Die Entwicklung der medialen Landschaft trägt noch zur Verschärfung der Lage bei, denn es gibt heute viel weniger einzelne Medien-Titel (und damit eine reduzierte Palette an Kritikerstimmen), Umfang und inhaltliche Differenzierung kulturjournalistischer Beiträge zu Schweizer Filmen haben massiv

abgenommen.¹⁷ Die Frist, die einem Film gegeben wird, um sich zu beweisen, ist geschwunden: Macht er in der ersten Woche nicht genug Zuschauerzahlen, wird er bald auf eine schmale Zeitschiene gesetzt oder aus dem Programm genommen. Eine Lösung könnte in den Online-Angeboten, Streaming oder auch VoD liegen, doch noch sind mit einem Kinostart eindeutige Promotions-, Prestige- und Finanz-Faktoren verbunden, weshalb kaum ein Filmautor darauf verzichten will – ebenso wenig Produzenten oder Verleiher.

Lichtblicke über die Generationen hinweg

Bleibt die Frage, welche Autor/-innen sich in dieser angespannten Situation dennoch behaupten können und welche herausragenden Filme das Fördersystem in den letzten Jahren ermöglicht hat. Zeichnet sich heute ein überzeugendes künstlerisches Schaffen einer neuen Generation ab, die den 50-, 60-jährigen Konkurrenz macht? Die Liste der CH-Charts 2013 führen *Achtung, fertig, WK!* von Oliver Rihs (Jahrgang 1971) und *More than honey* von Markus Imhoof (1941) an. Unterschiedlicher könnten Filme kaum sein: Ersterer eine Spielfilm-Komödie mit manch peinlichem Witz, ganz im Unterhaltungsmainstream gehalten, formal-visuell keine ästhetische Innovation eines jungen Autors. Ein Film, der im Inlandmarkt funktioniert, aber dem Schweizer Filmschaffen kein internationales Renommee zu verschaffen vermochte. Der andere ein lehrreicher Dokumentarfilm über Bienen, in faszinierenden Makroaufnahmen festgehalten, gefilmt in China, Österreich, Australien und den USA. Hier wird formal zwar auch kein überraschendes Neuland betreten, doch Imhoof greift ein brisantes Thema auf, das Publikum identifiziert sich mit den fragilen Bienen, der Film beweist internationale Ausstrahlung und wurde u. a. für den Oscar ins Rennen geschickt.

Im selben Jahr waren auch *Vaters Garten* von Peter Liechti, *Rosie* von Marcel Gisler, *Tableau Noir* von Yves Yersin oder *Verliebte Feinde* von Werner «Swiss» Schweizer in den *Top 30 Swiss Films* vertreten – die ältere Generation startet also, unbeeindruckt von Abgesängen, noch einmal auf beeindruckende Weise durch. Diese Filmautor/-innen haben nicht nur aktuelle Themen bearbeitet, von einem Beispiel aus dem Bildungssystem über die Diskriminierung von Frauen und Homosexuellen bis hin zum Verhältnis der Generationen, sondern jonglieren durchaus mit filmischen Parametern; am radikalsten tat dies Liechti. Zugleich vertraten aber auch u. a. Gaël Métroz mit *Sâdhu* oder Lionel Baier mit *Les Grandes Ondes (à l'Ouest)* die jüngere Generation mit Werken, die eigene künstlerische Handschriften tragen, und der Westschweizer Basil de Cunha

(1985) wurde für die Weltpremiere seines Debütfilms *Até ver a luz* nach Cannes eingeladen. Aus der Westschweiz kommen seit einigen Jahren starke Impulse, insbesondere von den viel gefeierten Mitgliedern der Bande à part (Baier/Meier/Bron/Mermoud); sie nehmen politische Themen auf, u. a. soziale Ungerechtigkeit oder das Schweizer Politsystem. Ihre Kolleginnen Stéphanie Chuat (1970) und Véronique Reymond (1971) legten mit ihrem Langspiel-Erstling *La petite chambre* 2010 eine überzeugende Arbeit vor, und wie Séverine Cornamusaz (1975) mit *Coeur Animal* erhielten sie nicht nur den Schweizer Filmpreis, sondern wurden u. a. an Festivals in ganz Europa sowie in die USA, Kanada und China eingeladen und mit mehreren Preisen ausgezeichnet.

Der Aufbruch einer jüngeren Generation hat also bereits stattgefunden, wenngleich man regionale Unterschiede feststellen kann: Während sich die Westschweiz im Spielfilm bisher akzentuierter neu positioniert hat, tritt der Dokumentarfilm heute mit Werken der älteren Generation aus der Deutschschweiz stark auf und bestätigt sein internationales Renommee. Dass Generationen gegeneinander ausgespielt werden, ist angesichts dieser Befunde unsinnig, ja kontraproduktiv. Eine Bevorzugung der einen Generation zuungunsten einer anderen wäre gar verheerend, weil sie die Vielfalt der Herangehensweisen reduzieren, künstlerische Substanz letztlich gar gefährden würde. Doch es ist auch nicht so, dass mehr Filme automatisch zahlenmässig auch mehr Qualität und Substanz bedeuten.

Wenn im Manifest des *Swiss Fiction Movement* steht: «Die Menge an produzierten Schweizer Spielfilmen reicht nicht aus, um genug nationale und internationale Erfolge vorweisen zu können»,¹⁸ so ist dem entgegenzuhalten, dass die stark angewachsene Menge der Produktionen nicht die Lösung, sondern Teil des Problems ist. Im Verdrängungskampf schwindet die Aufmerksamkeit für den einzelnen Film. Nicht eine noch grössere Produktion ist gefragt, sondern kompetente und unerschrockene Entscheidungen von Fördergremien, die sich nicht von konventionellen, zuweilen gar biederer Erfolgsrezepten ködern lassen, sondern das künstlerische Potenzial eines Projekts erfassen können und Filmautoren, die neue Wege gehen wollen, ermutigen.

-
- 1 Vgl. u. a. <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=4050> (zuletzt aufgerufen am 20.09.2014). Mit dem Begriff gemeint ist die Produktion eines Films mit minimalen Mitteln, kleiner Equipe und einem aufgrund freundschaftlich-kollegialer Beziehungen zusammengesetzten Team, zwecks niedriger Kosten.
 - 2 Und dies galt auch für die eine halbe bzw. ganze Generation der Älteren (z. B. Alexander J. Seiler, Daniel Schmid, Alain Tanner, Markus Imhoof, Jacqueline Veuve, Fredi Murer, Rolf Lyssy, Claude Goretta, Xavier Koller, Richard Dindo, Erich Langjahr, Bruno Moll, Hans-Ulrich Schlumpf, Yves Yersin u. a. m.).
 - 3 Viele von ihnen haben sich übrigens – bei der Betrachtung der ökonomischen Situation nicht unwesentlich, aber hier nur kurz angemerkt – keine tragfähige zweite bzw. dritte Altersvorsorge-Säule aufbauen können.

- 4 Eine Plattform mit dem erklärten Ziel, die Präsenz und Qualität des Schweizer Films zu fördern: vgl. <http://www.srgssr.ch/de/service-public/kultur/pacte-de-audiovisuel/> (zuletzt aufgerufen am 20.09.2014).
- 5 Die Begründung des Houdini-Kinos oder auch die Neueröffnung des Stüssihofs in Zürich 2014 sind sehr erfreuliche Initiativen, die allerdings den Gesamttrend nicht umzukehren vermögen.
- 6 Vgl. den Artikel «Grosses Kino – magerer Filmjournalismus», wie das Schweizer Medienmagazin *Edito* (Nr. 4/2014, S. 22 f.) Mitte 2014 titelte; vgl. auch das «Manifest gegen die Abwärtsspirale im Kulturjournalismus» mit dem Titel «Ohne Echo verstummt die Kultur» (downzuladen unter: <http://www.impressum.ch/impressum-de/service/Presse/aktion13.html>, zuletzt aufgerufen am 15.09.2014).
- 7 Der Verband Filmregie und Drehbuch ARF/FDS wehrte sich damals erfolgreich gegen die Einführung eines Filmförderkonzepts nach dänischem Vorbild. U. a. die Regisseure Romed Wyder, Lionel Baier und Fredi Murer betonten öffentlich die Bedeutung der künstlerischen Autonomie der Filmschaffenden; vgl. Artikel der Autorin (<http://www.nzz.ch/aktuell/startseite/filmchef-nicolas-bideau-wechselt-ins-eda-1.5665572>, zuletzt aufgerufen am 15.09.2014). Nach einer langen Deeskalationsphase hat sich, nach etlichen Umstrukturierungen in und durch die Abteilung Film des BAK, die Lage wieder weitgehend beruhigt.
- 8 In den Förderungskonzepten 2012–15 des Bundesamts für Kultur (= Kulturbotschaft) festgehalten: Treatment und Drehbuch/Projektentwicklung, Drehvorbereitung, besondere Postproduktionsförderung für nicht geförderte Filme u. a. m. (vgl. Punkt 3.1.2.1., S. 3013 ff.) in der entsprechenden Kulturbotschaft: <http://www.admin.ch/opc/de/federal-gazette/2011/2971.pdf>, zuletzt abgerufen am 15.09.2014.
- 9 2013 wurden 536 Gesuche (2012: 537) eingereicht, wovon 491 (460) von Experten begutachtet werden mussten. Vgl. hierzu die Jahres-Publikationen des Bundesamts für Kultur mit detaillierten Zahlen-Auflistungen zur Filmförderung.
- 10 So waren/sind dies beispielsweise (für Kinofilme) fast ausschliesslich Fernsehleute oder Personen mit sehr geringem Leistungsausweis, die von den Gesuchstellenden deshalb nicht ernst genommen werden können.
- 11 Die Gruppe ist im Netz auf Facebook zu finden (vgl.: <https://www.facebook.com/swissfiction-movement/>); unter diesem Link kann das Manifest-Argumentarium heruntergeladen werden (<http://bit.ly/110y4bP>). Viele Medien berichteten über den Vorstoss, so etwa auch SRF unter dem Titel «Der Nachwuchs will den Schweizer Film retten» (vgl. <http://www.srf.ch/kultur/filmserien/der-nachwuchs-will-den-schweizer-film-retten>). Alle drei Websites zuletzt aufgerufen am 15.09.2014.
- 12 Das Swiss Fiction Movement führt in seinem Manifest Massnahmen (u. a. die Rückstellung von 50% der Lohnsumme für das Herstellungsbudget) auf, die der Selbstausbeutung (und der Ausbeutung der Mitwirkenden durch Lohndumping) Vorschub leisteten. Paradoxerweise fordern hier junge Filmere, was die Generation schrittweise zu verbessern versucht hat. Man könnte zugespitzt formulieren: Was die Alten erkämpft haben, untergraben nun die Jungen, indem sie für sich (wieder) alternative, improvisatorische Produktionsweisen fordern. Mit Blick auf die Filmgeschichte ist interessant, dass diese jungen Filmautoren wieder auf kollektive Formen und (Selbst-)Ausbeutung rekurrieren; hierin zeigt sich auch eine Ironie der Geschichte.
- 13 Hochschule Luzern – Design & Kunst, Ecole cantonale d'art de Lausanne, Haute école d'art et design in Genf, Zürcher Hochschule der Künste in Zürich sowie die F+F Schule für Kunst und Mediendesign in Zürich.
- 14 Studierende an Fachhochschulen (inkl. PH): Basistabellen (su-b-15.02.04.04), Quelle: Bundesamt für Statistik (<http://www.bfs.admin.ch/bfs/portal/de/index/themen/15/06/data/blank/01.html>, zuletzt abgerufen am 15.09.2014).
- 15 Vgl. Website des Verbands, <http://www.arf-fds.ch/mitglieder/> (zuletzt aufgerufen am 15.09.2014).
- 16 Bundesamt für Kultur (Hg.) *Die Filmförderung im Jahr 2013: Facts and Figures*, S. 6, sowie: Bundesamt für Kultur (Hg.) *Die Filmförderung im Jahr 2010: Facts and Figures*, S. 13.
- 17 Nur an einem Ort wurde ausgebaut: Bei der *NZZ am Sonntag* mit dem 2014 neu lancierten Filmmagazin *Frame*; doch dieses Magazin setzt keinen Gegentrend in Bewegung, da es sich dem Hollywood-Kino verschrieben hat und Schweizer Filmen eher selten vertiefende Beiträge widmet.
- 18 Vgl. Anm. 11.

FILMBRIEF

SIRKKA MÖLLER UMBRÜCHE IN DER FESTIVALLANDSCHAFT

Als freiberufliche Kulturarbeiterin trage ich notwendigerweise verschiedene Hüte, und mangels einer einzigen, knackigen und zutreffenden Berufsbezeichnung trägt meine Visitenkarte einen ganzen Satz über mich: «Sirkka Möller curates, organises, and moderates film events and advises producers and directors on documentary projects.» Das ist in etwa die Essenz dessen, womit ich seit rund zwanzig Jahren mein Brot verdiene. Mir schien dieser Satz deutlicher und umfassender als ein vager Begriff wie Beraterin oder die schon inflationär gewordene Modebezeichnung der letzten Jahre – Kuratorin. Die folgenden Beobachtungen sind auf Reisen zu Festivals und in Gesprächen mit Kolleg/-innen entstanden, in der Auseinandersetzung mit einer Branche, deren bisherige Paradigmen jeden Tag aufs Neue in Frage gestellt werden. Manches an meiner Sicht auf die gegenwärtigen Zustände mag pessimistisch erscheinen, aber ich finde, es muss angesprochen und diskutiert werden, damit wir daraus lernen. Wir können die Entwicklung nicht aufhalten, aber wir können versuchen, sie selbstbestimmt zu formen.

Ein Festival ohne Zuschauer?

Die Umbrüche und Verwerfungen, welche die Filmbranche derzeit erschüttern, kommen unbemerkt und haben radikale Konsequenzen. Festivals, die seit Jahrzehnten ein sicheres Rezept zu haben scheinen, verlieren den Rückhalt in ihrer einheimischen Filmbranche. Im Juni war ich in Norwegen, am Norwegischen Kurzfilmfestival¹ in Grimstad. Der Name führt etwas in die Irre, denn

das Festival zeigt sowohl neue norwegische Kurz- und Dokumentarfilme als auch Musikvideos, ausserdem ein Wettbewerbsprogramm mit internationalen Kurzfilmen und einige überwiegend filmhistorische Sonderreihen, gerne auch mit langen Filmen. Selbst einige norwegische Spielfilme und die seit ihrer Erstausstrahlung vor vierzig Jahren nicht mehr gezeigte Fernsehserie *Alberte* des 1982 verstorbenen norwegischen Regisseurs und Theaterautors Sverre Udnæs fanden ihren Weg ins Programm.

Grimstad ist ein eher verschlafener Küstenort im Südosten des Landes, der vor allem für seinen Sportboothafen bekannt ist – also eigentlich ein idealer Festivalstandort. Nachdem Grimstads lokale Filmbranche an höchstens zwei Händen schnell abgezählt ist, reisen alle Branchenvertreter aus der Hauptstadt Oslo und anderswoher an, sind fern ihres Alltags und somit entspannt. Die drei Festivalkinos befinden sich praktischerweise unter einem Dach, man wohnt überwiegend in Ferienwohnungen, die Sonne scheint, die Talkshows mit den Regisseuren finden in der Open-Air-Bar vor dem Kino statt und jeden Tag gibt es die Möglichkeit zur geselligen Bootsrundfahrt mit frischen Krabben. Ideale Bedingungen, sollte man meinen.

In den 90er Jahren traf sich hier die gesamte norwegische Filmbranche, die Kinosäle waren notorisch überfüllt und es gab eine täglich erscheinende Festivalzeitung, in der sich unter anderem die Vorführer des Festivals mit den norwegischen Kurzfilmern über Qualitätsstandards bei der Videoproduktion auseinandersetzten. Aber nach 37 Jahren hat das Festival anscheinend den Anschluss verloren. Die Sonne scheint immer noch, die Stimmung ist tiefenentspannt, aber die Kinos sind halb leer, und die Jugend, die nach den Vorführungen in die Festivalbar strömt, besteht überwiegend aus den freiwilligen Festivalmitarbeitern. Mein erster Besuch in Grimstad fand im Jahr 2004 statt, und damals musste man in den kleineren Kinos noch rechtzeitig seine Plätze reservieren. Seitdem ist in Norwegen die Filmfestivalszene enorm gewachsen, heute gibt es in vielen Regionen des weitläufigen Landes eigene kleinere Filmfestivals, die mit regionalen Mitteln gefördert werden. Das hat die Festivallandschaft zersplittert und das Kurzfilmfestival hat bisher keine überzeugende Strategie entwickelt, um mit diesem Phänomen umzugehen. Die Nachwuchsfilmer kommen oft nur an dem Tag vorbei, an dem ihr eigener Film läuft, aber selbst das ist für viele nicht mehr selbstverständlich. Die Sonderprogramme sind von Torunn Nyen mit Sachverstand und Freude an der filmischen Vielfalt kuratiert, aber der Funke springt nicht mehr auf das Publikum über. Mein traurigster Moment in diesem Jahr war in einer Vorführung von Marguerite Duras' *India Song*, bei dem wir nach 90 Minuten nur noch zu zweit im Kino sass. Ich hoffe, dass das Festival mit seinem netten Team es schafft, den Trend umzukehren und das Festival für die norwegischen Filmemacher wieder zum wichtigsten Treffpunkt zu machen, bevor es zu spät ist.

Festivals und ihr Publikum

In Gesprächen mit Festivalkollegen, die wie ich viel reisen, wird deutlich, dass es auch anderen etablierten Festivals immer schwerer fällt, ein Publikum anzulocken. Fehlt die Neugier, oder hat sich der Filmkonsum einfach nur ins Private, Digitale verschoben? Es gibt Firmen², die den Festivals anbieten, alle Filme zu digitalisieren, damit das Publikum sie zu einer beliebigen Zeit auf dem eigenen Endgerät sichten kann. Das klingt zunächst modern und komfortabel. Doch für mich und für viele Kolleg/-innen lebt ein Festival davon, dass die Filme gemeinsam, zu einer festen Zeit und in einem dunklen Raum, gesehen und im Anschluss mit den Filmschaffenden diskutiert werden, falls möglich. Viele Festivals bieten inzwischen online einen Profizugang zur Festival-Videothek an, oft auch noch mehrere Wochen nach dem Event – man muss also gar nicht mehr zu einem bestimmten Datum zu einem Festival reisen, um alle Filme zu sehen. Ein Festival ist dann vor allem noch Kurator und Aggregator von Inhalten, ein klassischer Schleusenwärter, der mit seiner Reputation die präsentierten Filme veredelt. Der Leiter der Internationalen Kurzfilmtage Oberhausen³, Lars Henrik Gass, hat in seinem sehr lesenswerten schmalen Band *Film und Kunst nach dem Kino*⁴ aufgezeigt, wie dem Film das Kino abhandenkommt und wie sich Schwerpunkte verschieben. Wir alle – Festivals, Kuratoren und Filmbranche – müssen darauf bedacht sein, nicht vor lauter Zukunfts-Euphorie und der realen Angst, den Anschluss zu verpassen, das Kino zu verlieren. Und jede/-r muss sich selbst fragen, wo der eigene Konsum von Bewegtbildern stattfindet und wie man die eigenen Prioritäten setzen will. Das Vorbild ist für mich die Frage, wo wir unsere Bücher kaufen: ob wir – mit dem Argument der Bequemlichkeit – Amazon und andere Onlinehändler nutzen, oder ob wir mit einem Einkauf beim «analogen» Buchhändler die Beratungskultur und die Existenz von unabhängigen Läden unterstützen wollen. Und wenn wir einen Film sehen wollen, gehen wir dann ins Kino, oder suchen wir eine Möglichkeit, den Film online zu sehen?

Avantgarde von gestern und morgen

Anfang Juli war ich in Südfrankreich, am 25. FIDMarseille⁵, einem Festival, das sich in den letzten Jahren unter der künstlerischen Leitung von Jean-Pierre Rehm und seinem Team neu erfunden hat. Das Festival hatte seinen alten Namen, Vue sur les Docs, nach der Trennung vom Fernsehmarkt Sunny Side of

the Doc⁶ zuerst zu FID (Festival International du Documentaire) geändert, um dann 2011 den Untertitel Festival International de Cinéma de Marseille hinzuzufügen. Die Entwicklung vom reinen Dokumentarfilmfestival zum Kinofestival wurde damit im Titel verdeutlicht. Seit 2007 hat das Festival Spielfilme in sein überwiegend dokumentarisches Programm aufgenommen. Das Publikum ist extrem interessiert, cineastisch veranlagt, belastbar (ästhetisch wie inhaltlich) und nicht zuletzt höflich, denn selbst bei langen und schwierigen Filmen bleibt man beim FID meistens bis zum Schluss, manchmal selbst bei Nichtgefallen. Das Festival hat es geschafft, diese Zuschauerschaft zu pflegen und zu einer Gemeinschaft zusammenzuschweissen, die sich für eine Woche im Juli trifft, um das Kino zu feiern.

Seit letztem Jahr hat das Festival einen neuen Weg beschritten, indem es Retrospektiven grosser Filmschaffender ins Festival einbindet. 2013 präsentierte das Festival eine komplette Werkschau von Pier Paolo Pasolini, den das Team liebevoll PPP nannte, die in den Wochen vor dem Festival bereits in Marseille im Kino lief und während der Festivalwoche wiederholt wurde. Das bei vielen Festivals übliche Präsentationsformat, «alte» Filme im filmhistorischen Zusammenhang und zugleich abseits vom aktuellen Programm zu platzieren, wurde bewusst aufgebrochen. Die Filme Pasolinis wurden zu Themengebern für die diversen Nebenreihen des FID, die *écrans parallèles*. Die gegenseitige Befruchtung und Resonanz zwischen neuen Filmen und Klassikern hat gleichzeitig die Retrospektive wie auch die *écrans parallèles* aufgewertet.

In diesem Jahr ehrte das Festival die grosse französische Schriftstellerin, Drehbuchautorin und Filmemacherin Marguerite Duras anlässlich ihres 100. Geburtstags und ihre Filme wurden in die Nebenreihen organisch eingebaut. In dieser Gegenüberstellung wurde deutlich, wie zeitlos viele ihrer Filme sind, nicht zuletzt der grossartige *Le Camion* mit dem jungen Gérard Depardieu, der in den 70er Jahren in mehreren Filmen von Duras mitspielte. Nach der fast schon privaten Duras-Vorführung, die ich in Grimstad erlebt hatte, war es befreiend, diese Filme mit einem Publikum zu erleben – so, wie Kino sein soll.

Die Auswahl in Marseille wird ein Publikum, das mit Fernsehdokumentationen, Arte-Themenabenden und den üblichen Musik- und Porträtfilmen des Kinobetriebs sozialisiert wurde, wahrscheinlich verstören und hoffentlich verzaubern. Hier lebt der Glaube an die Kraft des Kinos, hier kann man auch spröde Filme entdecken, die keine Massen bespassen wollen, und in der Gemeinschaft von Gleichgesinnten diskutieren.

Immer schneller, immer mehr

Nachdem ich mehr als die Hälfte meines Lebens für Filmfestivals arbeite, sind mir natürlich Veränderungen aufgefallen. Die digitalen Arbeitsmittel wie z.B. E-Mail, Onlinesichtungsmöglichkeiten und Downloads haben nicht nur Erleichterung gebracht, sie haben auch das Umsatztempo erhöht. Denn wenn man Dinge schnell und unkompliziert digital versenden kann, dann führt das natürlich auch oft zu einer Last-Minute-Einstellung – auf beiden Seiten. Produzenten schicken Materialien erst auf den letzten Drücker, und manche Festivals machen sich selbst mehr Arbeit als nötig, indem sie Deadlines sehr spät setzen.

Was definitiv komplizierter geworden ist, ist die Frage, wann und wie man sein Publikum am besten erreicht. Wie umfangreich und wann sollte man in welchen sozialen Medien werben – oder sind die erhofften Zuschauer eher über eine gedruckte Programmbeilage in der lokalen Tageszeitung zu erreichen? Wie langfristig oder kurzentschlossen planen Kinogänger/-innen überhaupt? Diese Fragen sind heute komplexer geworden, denn jeder Kommunikationskanal hat seine eigenen Regeln und will auf eigene Art bespielt werden. Manche Festivals sind darin inzwischen so gut geworden, dass die Realität im Kino fast schon enttäuscht angesichts der vorangegangenen hochprofessionellen Werbeattacken. Die amerikanische Film-Website *Indiewire*⁷ verkündet, dass es zwar einfacher und günstiger geworden sei, professionell zu produzieren, aber dass es gleichzeitig unendlich schwieriger geworden sei, angesichts der Konkurrenz sein Publikum zu finden.

Schöne, neue Bilderflut

In den letzten Jahren, seit digitale Produktionsmittel in professioneller Qualität (Kameras, Schnittprogramme, Speicherplatz etc.) günstiger und für eine breite Masse erreichbar geworden sind, ist damit auch die Produktion von Bewegtbildern enorm angestiegen. Und nicht nur für kurze Filme, die auf *Vimeo*, *YouTube* und anderen Webplattformen hochgeladen werden oder die für den privaten Gebrauch gedacht sind. Das bisschen Geld, das man braucht, kann man mit einem Händchen für populäre Themen und guten Kenntnissen der sozialen Medien problemlos über Crowdfunding finden, vorbei an den alten Schleuswärtern der Förderinstitutionen und Fernsehredaktionen. Die meisten Filmfestivals ächzen unter der Menge der eingereichten Filme, und für die Sichtungskommissionen und Kurator/-innen wird die Arbeit immer umfangreicher.

Denn die wenigsten Festivals haben auch mehr Leinwände und Programmplätze zur Verfügung, um das Angebotene zu zeigen. Ich möchte auch gerne diese Gelegenheit nutzen, um den unter Filmschaffenden beliebten Mythos aus dem Weg zu räumen, Auswahlgremien würden eh nur die Filme bekannter Namen sichten und den Rest ungesehen ablehnen. Im Gegenteil, von einigen wenigen Ausnahmen abgesehen, sind die meisten Festivals sehr daran interessiert, neue Filme und neue Talente zu entdecken, und unter Programmkollegen empfiehlt man sich gelegentlich sogar Titel oder Filmemacher, die man im eigenen Programm nicht unterbringen konnte.

Ein Zahlenbeispiel zur Verdeutlichung der Filmmengen, mit denen Festivals umgehen müssen: Die Kurzfilmtage Oberhausen⁸ publizieren in ihrem Katalog regelmässig Zahlen und Tendenzen für die Sektionen. Wenn man also liest, dass 2014 für den Internationalen Wettbewerb 3567 Beiträge eingereicht wurden und am Ende 61 davon ausgewählt wurden, dann kann man sich ausrechnen, dass das weniger als 2 % sind. Bei Langfilmfestivals sind die Zahlenverhältnisse nicht ganz so extrem, aber mehr als 10 % der eingereichten Filme sind selten bei einem Festival zu sehen. Deshalb habe ich wenig Verständnis für Filmemacher, die vor der Einreichung nicht recherchieren, ob ihr Film zumindest die Regularien erfüllt und ob er zum Festival passt. Mit diesen einfachen Massnahmen könnte die Filmschwemme vielleicht ein wenig besser kanalisiert werden, und Filmschaffende könnten zeigen, dass sie die Branche verstehen.

Mehr Schein als Sein?

Meine Beobachtung ist auch, dass die Menge der wirklich herausragenden Filme konstant bleibt – was aber enorm anwächst, ist die Anzahl der Filme, die zwar nichts falsch machen, die aber trotzdem nicht wirklich begeistern. Im Dokumentarfilm, mit dem ich mich überwiegend beschäftige, hat besonders die Entwicklung der filmenden Fotokameras mit Wechselobjektiven (z.B. von Canon) dazu geführt, dass die mit ihnen gedrehten Filme auf den ersten Blick «gut» aussehen. Die kleinen, unauffälligen Kameras werden von vielen Gefilmten nicht beachtet, weil sie wie Fotoapparate aussehen, eine besondere Nähe und Unmittelbarkeit entsteht, die durch die Tiefenschärfe und Farbintensität noch verstärkt wird. Aber nach dem ersten, positiven Eindruck merkt man auf den zweiten Blick, dass die Qualität der Bilder eigentlich nur die Qualität der Kamera ist, die eine fehlende Cadrage und fehlende künstlerische Entscheidungen kaschiert. Die Technik verschleiern die wahre Qualität – oder haben wir nur noch nicht gelernt, diese neuen Bilder mit kritischem Auge richtig zu lesen? Wenn alle Filme «automatisch» schick aussehen, muss sich das Können auf anderen Ebe-

nen zeigen. Zu leicht wird das Äusserliche, der Look, mit dem Inhalt des Films verwechselt, und deshalb müssen wir alle genauer und kritischer hinsehen und die schönen Bilder hinterfragen – Filmschaffende wie Zuschauer/-innen.

Leider ebenfalls viel grösser geworden ist der Druck auf die Filmemacher/-innen, mit ihren Arbeiten in dieser schnellen, schicken Welt wahrgenommen zu werden. Viele setzen sich selbst unter Druck, wollen unbedingt auf die grossen Festivals und erwarten eine klassische Auswertung, in der Hoffnung auf internationale Preise und prestigeträchtige Kinostarts. Gleichzeitig ist zu beobachten, dass Förderinstitutionen und Fernsehredaktionen oft Filme verlangen und finanzieren, die einfach nicht festivalgeeignet sind, was für Filmemacher/-innen frustrierend ist; denn ein Film, der angeblich im Fernsehen funktioniert, hat nicht unbedingt die gleichen Qualitäten wie ein Film, der auf Festivals und im Kino funktioniert. Auch der Zwang zur Exklusivität, den grosse wie kleine Festivals mit ihrer Premierenpolitik ausüben, ist aus meiner Sicht nicht hilfreich, weder für das Kino noch für die Filmemacher. Es gibt leider zu wenig seriöse Ressourcen, mit denen Regisseur/-innen lernen können, durch die Festivalwelt zu navigieren. Die persönliche Erfahrung und der Austausch mit Kolleg/-innen ist ein altmodisches Mittel, das aber derzeit noch am besten funktioniert. Und Filmschaffende sollten sich gelegentlich bewusst machen, dass sie Festivals durchaus auf Augenhöhe begegnen können, dass sie nicht nur Bittsteller sind – denn ohne Filme gibt es auch keine Filmfestivals.

Macht jeden Film so gut wie möglich!

Natürlich, wer jahrelang an seinem Herzensfilm arbeitet, macht sich die oben genannten Zahlenverhältnisse selten bewusst. Als professionelle Filmbetrachterin hingegen sind diese Zahlen mein Alltag. Wenn mir Filmemacher/-innen also eine neue Idee vorstellen, dann denke ich an die vielen, vielen Filme, die ich schon zu diesem oder einem ähnlichen Thema gesehen habe. Und in Beratungsgesprächen stelle ich oft fest, dass viele Filmschaffende, alte wie junge, sich wenig oder gar nicht mit den Arbeiten anderer Regisseur/-innen auseinandersetzen. Sie wünschen sich zwar Feedback, wollen aber eigentlich vor allem bestätigt werden, und sie sind oft nur bereit, das anzunehmen und umzusetzen, was sie ohnehin machen wollten. Oft habe ich auf behutsam geäusserte Zweifel an dramaturgischen Entscheidungen, die in meinen Augen den Film geschwächt haben, zur Antwort bekommen: «Wir wollten genau diesen Effekt.» Modeerscheinungen wie nichtlineare Erzählweisen oder eine episodische Erzählstruktur erscheinen mir oft nicht so sehr als bewusste künstlerische Entscheidung, sondern als Eingeständnis der Kapitulation vor dem selbst gewählten Thema.

Die vehemente Ablehnung einer Dramaturgie erinnert mich manchmal an den Fuchs aus der Fabel, dem die unerreichbar hoch hängenden Trauben angeblich zu sauer sind. Oft werde ich im Anschluss an ein Beratungsgespräch über Filme und ihre Dramaturgie gebeten, eine Festivalstrategie vorzuschlagen. Das fällt mir schwer, denn oft ist der Film in meinen Augen noch nicht reif für die Leinwand – er könnte noch deutlich verbessert werden und damit seine Chancen auf eine erfolgreiche Auswertung erhöhen. Nichts ist schwieriger, als über künstlerische Entscheidungen zu diskutieren, denn vieles wirkt erst aus der Distanz eines unbeteiligten Zuschauers redundant oder oberflächlich recherchiert. Leider gibt es heute kaum genug Geld für Filmschaffende, um einen Film angemessen zu recherchieren und zu entwickeln, oft geschieht dies nebenher, und je länger der Prozess dauert, desto schwieriger wird es auch, sich von lieb gewonnenen Ideen zu trennen.

Mein praktischer Tipp an Filmschaffende: Verschickt möglichst keine unfertigen Filme, auch wenn Festivals das oft zulassen – denn die Rohschnitte konkurrieren immer mit polierten, fertigen Filmen. Im Zweifelsfall gilt euer Film dann, wenn er endgültig fertig ist, bei den Kuratoren und Programmern schon als alt, oder sie erinnern sich nur an eine vorläufige Fassung, die aber keine Ähnlichkeit mehr mit dem endgültigen Werk hat. Beugt euch dem Druck nicht ständig, arbeitet Sachen aus und, vor allem, behaltet genügend Energie, um nach der anstrengenden Produktionsphase den Film während ein bis zwei Jahren auf Festivals, grossen wie kleineren, auszuwerten. Es müssen ja nicht immer nur Cannes und die Berlinale sein.

Zweites Standbein

Um mit Film und Bewegtbild zu arbeiten, muss man eine gute Portion Begeisterung mitbringen – denn wirklich reich wird beim Film niemand, ausser natürlich die Hollywood-Studios und ein paar bekannte Schauspieler/-innen. Selbst etablierte Regisseure haben zweite oder dritte Standbeine (sie lehren z. B. an Filmschulen, haben reich geheiratet, betreiben Weingüter und Restaurants oder entwerfen Mode), mit denen sie ihren Alltag finanzieren. Diese Realität wird an Filmhochschulen praktisch nie angesprochen. An privaten Hochschulen will man die zahlenden Studierenden bei der Stange halten, und manche Professor/-innen der exklusiveren Filmakademien glauben fest, dass ihren handverlesenen Student/-innen internationale Karrieren wie die von Produzent Bernd Eichinger⁹ oder Regisseur Roland Emmerich¹⁰ bevorstehen. Dabei gibt es analog zur Filmschwemme auch eine Überproduktion an Absolvent/-innen von Film- und Medienhochschulen. Wesentlich realistischer ist der Ansatz des Produzenten

Martin Hagemann¹¹, der als Professor an der Filmuniversität Babelsberg Konrad Wolf¹² lehrt: Er fordert die Studenten seiner Produktionsklasse dazu auf, kleine Kinos auf dem Land zu übernehmen, deren Gründer vor der Pensionierung stehen. So sollen sie gleichzeitig das Kinosterben ausserhalb der Grossstädte aufhalten und aus nächster Nähe lernen, was das Kinopublikum wirklich will. Nach fünf Jahren Kinobetrieb, so Hagemanns These, ist man dann auch als Produzent gereift und bereit für den Markt. Denn wir sollten das Kino nicht nur den grossen Entertainmentkonzernen überlassen, sondern dem Publikum Alternativen bieten, damit eine vielfältige Kinolandschaft mit Platz für künstlerische Filme erhalten bleibt.

Tod der professionellen Videoproduktion?

Im Radio¹³ höre ich einen Bericht über die Unconference¹⁴ Tech Open Air¹⁵, die (mit reichlich Pressebegleitung) im Juli 2014 in Berlin stattfand. Ein Zitat von Cathal Furey, dem Mitgründer von *FanFootage*¹⁶, lässt mich aufhorchen. Das Netzangebot von *FanFootage* will die Videoproduktion demokratisieren, indem Fans auf Konzerten gedrehtes Material hochladen und veredeln können. Sein Vortrag heisst provokant «The Death of Video Production». Wie zu erwarten, redet er darüber, dass jetzt jeder mit seinem Mobiltelefon Inhalte selbst produzieren kann. Für ihn besteht aber damit zugleich keine Notwendigkeit mehr für andere Produktionsformen und er sagt: «Es wird immer Nischen geben für professionelle Videoproduktionen.» Dieser Satz bleibt bei mir hängen. Ich teile seine Zukunftsvision nicht, denn die neue technische Entwicklung bringt zwar neue Geschäftsmodelle, das bedeutet vor allem mehr Vielfalt, nicht aber das Ende des bisherigen Filmschaffens. Ich weiss, dass es in Zukunft nicht nur professionelle Technik geben wird, die von jedem bedient werden kann, sondern dass es auch Menschen gibt, die sich über die reine Technik hinaus mit Dramaturgie, Filmästhetik, Cadrage und der Filmgeschichte auseinandersetzen und daraus neue Filme entwickeln.

Ich freue mich über alle klugen Filmemacher/-innen, denen es gelingt, komplexe Filme zu machen, altes und neues Material intelligent zu verbinden, ungewöhnliche Querverbindungen herzustellen. Denn je mehr Filme ich sehe, desto bewusster wird mir, wie schwer es ist, einen gelungenen Film zu machen. Provokant formuliert: Um gute Filme zu machen, muss man viele Bücher gelesen haben, sich für Geschichte, Soziologie, Musik und Kunst (und manches mehr) interessieren, weltoffen sein, Informationen gut verarbeiten, Empathie haben und wahrscheinlich auch gut kochen bzw. gern essen können.

Und ich freue mich auf das Kino, ich will überrascht und in andere Welten entführt werden, will mich einlassen auf radikale ästhetische Entwürfe und sehen, wie man den Film weiterdenken kann. Ich bin mir sicher, dass die Zukunft auch das bringt. Und dass es weiterhin Filmemacher/-innen gibt, die all die Strapazen auf sich nehmen, um einen wirklich tollen Film zu machen, der mein Auge erfreut, meinen Geist herausfordert und mein Herz erwärmt.

Mit herzlichen Grüssen von unterwegs
Sirkka Möller

-
- 1 <http://www.kortfilmfestivalen.no> (alle Links im Folgenden zuletzt am 30.09.2014 abgerufen).
 - 2 Z. B. Speicher M1 mit dem Showcase, http://speicherm1.de/wp-content/uploads/2014/05/2014_04_28-Showcase-für-Filmfeste-Messen-und-Veranstaltungen1.pdf
 - 3 <http://www.kurzfilmtage.de>
 - 4 Lars Henrik Gass: *Film und Kunst nach dem Kino*, Fundus Bd. 216, Hamburg 2012.
 - 5 <http://www.fidmarseille.org>
 - 6 <http://www.sunnysideofthedoc.com>
 - 7 <http://www.indiewire.com>
 - 8 <http://www.kurzfilmtage.de>
 - 9 http://filmportal.de/person/bernd-eichinger_d47e05d590ec40329b8a904aa260dbf3
 - 10 http://filmportal.de/person/roland-emmerich_c3b3b707b8c6433fae1b35325f91f573
 - 11 <http://de.linkedin.com/pub/martin-hagemann/63/3a0/767>
 - 12 <http://www.filmuniversitaet.de>, ehemals Potsdamer Hochschule für Film und Fernsehen (HFF) Konrad Wolf, seit Juli 2014 Filmuniversität Babelsberg Konrad Wolf.
 - 13 <http://breitband.deutschlandradiokultur.de/echtzeitgestueckel/>
 - 14 <http://www.unconference.net/>
 - 15 <http://toaberlin.com/>
 - 16 <http://fanfootage.com>
-

SÉLECTION CINEMA
SCHWEIZER FILMSCHAFFEN
2013/2014

OLIVIER ASSAYAS CLOUDS OF SILS MARIA

Die Film- und Theaterschauspielerin Maria Enders (Juliette Binoche) bewegt sich auf dem Zenit ihrer Karriere: internationale Produktionen, Ehrungen, Presserummel. Das bringt aber auch grosse Hektik mit sich, eine Non-stop-Kommunikation auf mehreren Kanälen gleichzeitig – die Assayas denn auch in einer langen ersten, beklemmenden Sequenz vorführt: Enders und ihre persönliche Assistentin Val (Kristen Stewart) sind im Zug nach Zürich unterwegs, während sie auf drei Mobiles teilweise gleichzeitig mit verschiedenen Personen Termine vereinbaren, juristische und finanzielle Belange besprechen, den Ablauf von Anlässen besprechen. Enders versucht zudem, eine Laudatio auf ihren langjährigen Mentor Wilhelm Melchior zu schreiben, dessen Ehrung in Zürich stattfinden wird – da erfahren sie, dass er soeben gestorben ist. Ein geplanter Selbstmord eines Todkranken, wie sich später herausstellen wird.

Das ist der Beginn einer tiefen Krise in Enders' Leben. Sie beginnt damit, dass sie an eine alte, ihr unangenehme Affäre mit einem Kollegen (Hanns Zischler) erinnert wird, dann soll sie ausgerechnet jene Rolle spielen, die vor 20 Jahren eine (inzwischen verstorbene) Schauspielerin interpretierte, in Melchiors Stück «Die Maloja-Schlange», das von der Abhängigkeit und Hassliebe zwischen zwei Frauen handelt. Melchiors Witwe (ein überraschender Auftritt von Angela Winkler) stellt Enders das Haus in Sils Maria zur Verfügung, um sich auf die Rolle vorzubereiten, wo sie, begleitet und unterstützt von Val, ihre Interpretation einstudiert. Ihre Mühe mit dem Alterwerden und dem damit einhergehenden Rollenwechsel sowie die unterschiedlichen Perspektiven von Enders und Val auf die Bedeutung der Frauenbeziehung lösen Spannungen aus, die sich

durch den medialen Hype um das verwöhnte Starlet (Chloë Grace Moretz), das Enders' früheren Part als junge Frau übernehmen soll, noch verschärfen und schliesslich in eine Explosion münden.

Assayas inszeniert die Auseinandersetzungen zwischen den beiden weiblichen Hauptfiguren im Hausinnern, aber vor allem auch in der Engadiner Landschaft rund um den Silser See, das Fextal und den Malojapass. Dass hinter dem Titel des Melchior-Stücks ein meteorologisches Schlechtwetter-Phänomen steht, enthüllt der Film in atemberaubenden neuen und alten Bildern. Binoche und Stewart liefern sich starke Momente der ungeschminkten Konfrontation zwischen zwei Frauengenerationen; natürlich ist es eine bewusste metafiktionale Konzeption, dass sich auf dieser Ebene das Thema des Stücks spiegelt und zusätzlich Symptome des immer perverteren PR-Zirkus und Jugendwahns vorgeführt werden. Die Anlage ist raffiniert – und doch werden zu viele interessante Erzählfäden im Laufe des Films vernachlässigt, was bewirkt, dass dieser letztlich einen seltsam diffusen Eindruck hinterlässt.
BETTINA SPOERRI

PRODUKTION: CG Cinéma, Pallas Film GmbH, CAB Productions SA, Vortex Sutra, ARTE France, ZDF, Orange Studio, RTS Radio Télévision Suisse. BUCH/REALISATION: Olivier Assayas. DARSTELLER: Juliette Binoche, Kristen Stewart, Lars Eidinger, Chloë Grace Moretz, Hanns Zischler, Angela Winkler. KAMERA: Yorick Le Saux TON: Daniel Sobrino, Nicolas Moreau. SCHNITT: Marion Monnier. VERLEIH/WELTRECHTE: Filmcoopi Zürich AG, MK2 International DCP, Farbe, 123 Min., Englisch.



KAVEH BAKHTIARI L'ESCALE

Eine bescheidene Bleibe im Untergeschoss eines Athener Wohnhauses. Auf engstem Raum lebt hier eine Gruppe iranischer Migranten, die von ihren Schleppern im Stich gelassen wurden und nun in Griechenland gestrandet sind. Amir, einst selbst ein illegaler Einwanderer mit ähnlichem Schicksal, gewährt ihnen temporären Unterschlupf und unterstützt sie bei der Besorgung von Papieren, die ihnen eine Weiterreise in ein anderes europäisches Land ermöglichen sollen. Doch das unsichere Leben in der Illegalität ist zermürbend und nicht selten wird der Zwischenhalt zur Endstation ihrer Träume.

Kaveh Bakhtiari, Absolvent der ECAL in Lausanne, hat mit *L'escale* seinen ersten langen Dokumentarfilm inszeniert. Das Projekt nahm seinen Anfang, als Bakhtiari mit seinem Kurzfilm *La valise* (2007) an einem griechi-

PRODUKTION: Elisabeth Garbar & Heinz Dill, Louise Productions (Lausanne), Olivier Charvet & Sophie Germain, Kaléo Films (Paris) 2014. BUCH/REALISATION/KAMERA/TON: Kaveh Bakhtiari. SCHNITT: Kaveh Bakhtiari, Charlotte Tourres, Sou Abadi. MUSIK: Luc Rambo. VERLEIH: Filmcoopi (Zürich). WELTRECHTE: Doc & Film International (Paris). DCP, Farbe, 100 Min., Persisch (englische, französische, und deutsche Untertitel).



schen Filmfestival eingeladen war. In Athen traf er seinen Cousin Mohsen, der zu jener Zeit in Amirs «Wohngemeinschaft» lebte. Die Lebenswege der beiden Cousins könnten unterschiedlicher nicht sein: Während Bakhtiari bereits mit acht Jahren mit seinen Eltern in die Schweiz immigrierte und mittlerweile den Schweizer Pass besitzt, war sein Cousin auf der Flucht nach Europa beinahe ertrunken und hatte vor ihrer Begegnung mehrere Monate in griechischer Haft verbracht.

Bakhtiari nutzt diese Ausgangslage für eine konsequent subjektive Herangehensweise. Er zieht in Amirs Keller ein und wird mit seiner Handkamera zu einem ständigen Begleiter der Migranten. Indem er seinen Protagonisten auf Augenhöhe begegnet, erleben wir die alltäglichen Zermürbungen, die permanenten Ängste und Desillusionierungen aus nächster Nähe. Gerade aus dieser Intimität gewinnt der Film seine emotionale Kraft. So gesehen ist es nur folgerichtig, dass der Filmemacher auf einen erklärenden Off-Kommentar sowie sorgfältig kadrierte Bilder verzichtet und stattdessen ganz auf die Vorzüge der teilnehmenden Beobachtung vertraut.

Nach und nach wachsen einem die Porträtierten ans Herz und die Tragik hinter den einzelnen Schicksalen wird spürbar. Das Politische bleibt dabei zwar meist im Hintergrund, doch finden sich immer wieder einzelne Momente – wie jener am Hafen, wo Flüchtlinge verzweifelt durch die Lücken in den Zäunen kriechen, um auf eines der Kreuzfahrtschiffe zu gelangen – die einem die gesellschaftliche Tragweite der Problematik eindrücklich vor Augen führen.

L'escale feierte seine Premiere an der «Quinzaine des Réalisateurs» in Cannes und wurde an den Solothurner Filmtagen mit dem «Prix de Soleure» ausgezeichnet. Es ist der verdiente Lohn für ein ebenso persönliches wie kraftvolles Leinwanddebüt.

STEFAN STAUB

STÉPHANIE BARBEY, LUC PETER BROKEN LAND

Ein langer schwarzer Streifen zieht sich durch die Wüstenlandschaft, deren sanfte Dünen bis zum Horizont reichen. Dann in Nahaufnahme: ein Kinderstrumpf, eine rosa Tasche, ein Plastikkrieger mit abgebrochenem Bein – vom Sand halb verschluckt.

Das dunkle Band ist der Grenzzaun zwischen Mexiko und den USA, und soll vor «illegalen» Immigranten «schützen». Von oben wirkt die Grenze wie ein scharfer Schnitt durch eine weite, friedliche Landschaft. Wir fahren mit einem Mann im Auto zur «Routinekontrolle». Bizar, was uns der sympathische Rentner – ein Bewohner der Gegend auf der US-Seite – als seinen Alltag schildert: das Überprüfen der 16 Kameras, die seine abgelegene Farm überwachen, die beiden Waffen, die er und seine Frau neben dem Bett liegen haben, um sich gegen Eindringlinge zu wehren, die vielen Notfallnummern von Polizei, Grenzschutz, CIA, die er sicherheitshalber auf seinem Handy gespeichert hat ...

Die beiden aus der Romandie stammenden Filmschaffenden Stéphanie Barbey und Luc Peter zeichnen mit *Broken Land* ihren zweiten Dokumentarfilm. Nach *Magic Radio* (2007), in dem eine nigerianische Radiostation im Zentrum stand, widmen sie sich hier einem Dauertema der Welt-News: Der Migration von Süd- nach Nordamerika, dem Drogenhandel, den Konflikten rund um die Grenze. Dazu haben sie den Blickpunkt von US-Grenzanwohnern ausgewählt. Ein Spektrum, das zwar sehr wohl faschistoide Vietnamveteranen umfasst, die als selbst ernannte Bürgerwehr der Grenze entlang patrouillieren, aber auch so geerdete Viehzüchter wie jener, der den Zeiten nachtrauert, als das Vieh frei im Grenzgebiet weiden konnte und man in nachbarschaftlichem Kontakt mit den Ranchern auf der anderen Seite

der Grenze stand, oder das Alt-Hippie-Ehepaar, das Essen und Trinkwasser an Orten versteckt, wo Flüchtende in der Regel haltmachen.

Denn, so wird klar, nicht nur veranlassen repressive Politik, Drogenkrieg und Not die Menschen aus dem Süden zur Flucht, was sie häufig auf ihrem Weg mit ihrem Leben bezahlen. Die ebenso verzweifelten wie wenig fruchtbaren Versuche des Nordens, sich gegen den Flüchtlingsstrom abzuschotten, machen die US-Bürger und -Bürgerinnen in unmittelbarer Nähe zum Grenzzaun selbst zu Gefangenen und Opfern der Staatspolitik.

Unter der künstlerischen Mitarbeit von Peter Mettler (*The End of Time*), der auch für Kamera und Schnitt mitzeichnet, schufen Barbey und Peter ein ebenso aufwühlendes wie subtiles Porträt eines Landstrichs, entlang dessen sich die Widersprüche von Nord und Süd, von Arm und Reich, von Unterdrückung und Profit herauskristallisieren. Dazu ebenso unpräzise und brillant: Die Mischung aus feinen Klängen, in denen Bruintage und Musik unmerklich auftauchen, ineinander übergehen und wieder verklingen – gezeichnet von Franz Treichler, Mitglied der legendären Westschweizer Band Young Gods, die den Film zu einem kleinen, feinen Meisterwerk machen.

DORIS SENN

PRODUKTION: Intermezzo Films (Genf), RTS – SRG SSR, Arte 2015. REALISATION: Stéphanie Barbey, Luc Peter (in künstl. Zusammenarbeit mit Peter Mettler). BUCH: Stéphanie Barbey, Luc Peter, Aude Py. KAMERA: Peter Mettler, Luc Peter. SCHNITT: Florent Mangeot, Peter Mettler, Vincent Pluss. SOUNDDSIGN/MUSIK: Franz Treichler. VERLEIH: Xenix Film-distribution (Zürich). WELTRECHTE: Intermezzo Films (Genf). Farbe, 75 Min., Englisch.



SABINE BOSS DER GOALIE BIN IG

Die filmische Umsetzung des Mundart-Romans *Der Goalie bin ig* (2010) von Pedro Lenz bewahrt alle Ingredienzien, die dem Buch einen Bestseller-Erfolg bescherten: Die sympathische Verliererfigur mit ihrem weichen Dialekt, das nostalgisch angehauchte Flair der 1980er Jahre, die Melancholie einer halb erwiderten Liebe. Dass der Schriftsteller in die Übersetzung des Prosatextes in das Drehbuch mit einbezogen wurde, sorgt zudem für den richtigen Ton der Dialoge und der Erzählstimme des Goalies (Marcus Signer). Das Resultat ist ein stimmiger Film, der denn auch mit vier Schweizer Filmpreisen ausgezeichnet wurde (Regie; Hauptdarsteller; Drehbuch; Musik).

Der Goalie bin ig erzählt von einem einstmals Drogensüchtigen, der versucht, in einem

PRODUKTION: C-Films AG, Carac Film AG, SRG SSR.
REGIE: Sabine Boss. BUCH: Jasmine Hoch, Sabine Boss, Pedro Lenz. DARSTELLER: Marcus Signer, Sonja Riesen, Pascal Ulli, Michael Neuenschwander. KAMERA: Michael Saxer.
EDITING: Stefan Kälin. MUSIK: Peter Von Siebenthal, Richard Köchli. WELTRECHTE: Ascot Elite.
Farbe, DCP, 92 Min, Schweizerdeutsch.



normalen Leben Fuss zu fassen, sich angesichts der Realitäten seines Lebens aber auch gerne etwas vormacht. Er interessiert sich für Regula (Sonja Riesen), die Serverin in seinem Stammlokal, beginnt von einem Neuanfang für sich und mit ihr zu träumen – doch in seiner vertrauensvollen Naivität rechnet er nicht mit der Hinterhältigkeit seiner Kollegen und Freunde. Sein bester Freund (Pascal Ulli) bittet ihn um einen Gefallen, er soll für ihn den Drogenkurier spielen, es winkt viel Geld. Was der Goalie nicht weiss: Das ist ein abgekartetes Spiel, um die Polizei auf ihn anzusetzen und vom grossen Geschäft abzulenken. Doch er tut, was seine Kollegen von ihm nicht anders erwartet haben: Er verrät niemanden, nimmt die Schuld auf sich, muss eine längere Strafe im Gefängnis absitzen. Als er wieder auf freiem Fuss ist, beginnt er um «d'Regi» zu werben, verbringt mit ihr – nachdem ihr Freund sie geschlagen hat – sogar eine kurze gemeinsame Zeit in Spanien, glaubt das Glück nun zum Greifen nah. Erst (zu) spät merkt er, wie sehr ihn die vermeintlichen Freunde betrogen haben.

Sabine Boss inszeniert diese Geschichte eines nicht sehr lebensstüchtigen Mannes mit dem Herz auf dem rechten Fleck auf unpräzise Weise und gutem Gespür für einen stimmigen Rhythmus, der den Schauspielern Raum gibt, die Gefühle der Figuren sichtbar zu machen. Signer ist die ideale Besetzung der Titelfigur; er gibt den Goalie als warmherzigen Mann mit leicht verschlafenen Blick, der zur Verharmlosung seiner Süchte neigt (den Alkohol kann er nur kurz lassen, und am Ende ist er zu den Drogen zurückgekehrt), aber immer wieder über sich hinauswächst. Dieser Goalie ist umgeben von einer starken Schauspieler-Gruppe (Pascal Ulli, Sonja Riesen, Michael Neuenschwander u. a.), der Kamera (Michael Saxer) gelingen berührende Inszenierungen seiner Gefühlzustände, die von schwebender Glückseligkeit bis hin zum Erkennen schmerzhafter Wahrheiten reichen, und der Soundtrack u. a. von Züri West unterstreicht das Leiden empfindlicher Herzen in einer berechnenden Welt.

BETTINA SPOERRI

NICK BRANDESTINI CHILDREN OF THE ARCTIC

Children of the Arctic begleitet fünf jugendliche Inupiat aus Barrow, der nördlichsten Stadt der Vereinigten Staaten, beim ihrem Übergang ins Erwachsenenalter. Die Inupiat sind eine ethnische Gruppe Alaskas, die traditionell vom Fang des Grönlandwals lebt. Anders als ihre Vorfahren sehen sie sich einer Vielzahl von Einflüssen und Entscheidungen gegenüber, die ihre Adoleszenz nicht gerade einfach gestalten: Entscheiden sie sich für ein traditionelles Leben, das der Wahrung der Bräuche der Inupiat gewidmet ist, allem voran der Jagd und dem Walfang – oder entscheiden sie sich für einen individuelleren Lebenslauf, vielleicht auch ausserhalb Alaskas?

Glokalisierung bezeichnet in der Globalisierungstheorie die Art und Weise, wie sich die Phänomene der Globalisierung an einer spezifischen Lokalität äussern. Im Falle von Barrow sind diese durch die extreme geografische Abgeschlossenheit recht bescheiden geblieben. Nur wenige Nicht-Inupiat migrieren in die Kleinstadt, wo jeder jeden kennt. Abgesehen vom zunehmenden Verlust der Sprache der Inupiat, die nur noch von den Grosseltern fließend gesprochen wird, ist die Gemeinschaft daher immer noch sehr homogen und traditionsbewusst. Der hohe Stellenwert der eigenen Gemeinschaft und Bräuche äussert sich auch bei vier der fünf porträtierten Jugendlichen stark: Für den 14-jährigen Samuel, seinen älteren Bruder Joshia, dessen Freundin Flora und auch den Schulsprecher Ace übt der Süden der Vereinigten Staaten nur begrenzte Faszination aus. Joshia und Flora brechen ihr Studium in Anchorage schon nach sechs Wochen ab und kehren wieder heim. Auch Ace zieht es nach einem Unfall mit seinem Snowmobil vor, nach Abschluss des Gymnasiums erst einmal in der eigenen Gemeinde in der

Erdölindustrie zu arbeiten. Samuel ist geradezu der Traditionalist unter den fünf Jugendlichen: Er verbringt viel Zeit mit Jagen und seinem Grossvater und möchte Inupiaq, ihre indigene Sprache, besser lernen. Maaya, Tochter eines immigrierten weissen Amerikaners und einer Inupiat, ist die Einzige der fünf, die sich in Barrow eingeeignet fühlt und die es in die Ferne zieht.

Formal arbeitet der Film mit einer beobachtenden Kamera, die die Protagonisten in der Schule, zu Hause, beim Fischen, Jagen oder Herumalbern begleitet. Ergänzt werden die beschreibenden Sequenzen mit direkten Interviews, in denen die Jugendlichen und ihre Verwandten über ihre Lebenssituation, Wünsche und Ängste reflektieren. – Mit *Children of the Arctic* gelingt Nick Brandestini das einfühlsame Porträt einer Gemeinschaft, die von extremen Umweltbedingungen geprägt ist. Das ewige Eis und seine tierischen Bewohner, die die Inupiat umgeben, werden in eindrücklichen Aufnahmen in Szene gesetzt und bilden einen sechsten allgegenwärtigen Protagonisten, der einem ebenso in Erinnerung bleibt wie die fünf porträtierten Heranwachsenden.

SIMON MEIER

PRODUKTION: Envi Films, Schweizer Radio und Fernsehen, Vesna Eckert (Schweiz) 2014. BUCH: Taylor Segrest. REGIE/KAMERA: Nick Brandestini. TON: Nick Brandestini, Guido Keller. SCHNITT: Nick Brandestini. MUSIK: Michael Brook. WELTRECHTE: Envi Films. DCP, Farbe, 94 Min., Englisch, Inupiaq



MAURO CARRARO AUBADE

Der Himmel über dem Seebad Les Bains des Pâquis in Genf flimmert noch dunkelblau, das Wasser glänzt hingegen schon silbern und golden. Der Übergang ist schwer abgrenzbar. In die entgegengesetzte Blickrichtung wird das noch dunkle Wasser durch die Front- und Rücklichter von Autos an der Hafepromenade mit roten und weissen Streifen beleuchtet, doch langsam geht im Animationsfilm *Aubade* von Mauro Carraro die Sonne auf.

Gleichzeitig taucht aus dem Wasser zum Klang von Perkussion der Kopf eines Kontrabasses auf. Ein Schwimmer steigt auf eine Rutschbahn und betrachtet eine dunkle Scheibe, die am Horizont erscheint. Eine Schwimmerin liegt auf der Plattform eines Sprungturms und erhebt sich langsam. Dann ertönt das Instrument des Kontrabassisten Mich Gerber, der diesen poetisch inszenierten Sonnenaufgang begleitet. Möwen landen auf den Abgrenzungen des Schwimmbereichs, an denen sich auch zwei Schwimmer ausruhen.

PRODUKTION: Nadasdy Film Sarl (Genf), RTS Radio Télévision Suisse (Genf). 2014. BUCH/REALISATION/KAMERA: Mauro Carraro. SCHNITT: Mauro Carraro, Zoltán Horváth. TON: Martin Stricker. MUSIK: Mich Gerber. VERLEIH/WELTRECHTE: Nadasdy Film Sarl. DCP, Farbe, 5 Min., ohne Dialoge.



Zwei Blesshühner paddeln kopfnickend durch das Wasser – eine Bewegung, die von den beiden Schwimmern imitiert wird. Sie gleiten schwerelos zu einer Plattform, auf der sie drei kleine Papierschiffe vorbeigleiten sehen.

Mauro Carraro fängt in seinem beinahe unbeschreiblich stimmungsvollen Kurzfilm die anmutige Morgenstimmung ein und verwandelt das Genfer Seebecken in eine traumwandlerisch betörende Landschaft. Orientieren sich die Bilder zunächst noch mehrheitlich an der Wirklichkeit, so durchdringen bald einmal surreale Eindrücke die Szenerie. Die Musiknoten, die aus dem Kontrabass von Gerber aufsteigen, werden von Möwen geschnappt, an einem Leuchtturm fahren drei gigantische Papierschiffe vorbei, und ein Blesshuhn verwandelt sich in einen Wal, der seine Fontäne bis zur Sonne spritzen lässt.

Ebenso wie die Bilder von Carraro schweben die kräftigen Klangwelten von Gerber zwischen Nacht und Tag, verwischen die Grenzen zwischen Traum und Realität. Die rhythmischen Melodien treiben die Bilder voran und nehmen gleichsam die Bewegungen von Schwimmern, Seevögeln und sanften Wellen auf. Die Verschmelzung von Bild und Ton ist dem Filmemacher Mauro Carraro und dem Musiker Mich Gerber in ihrer Zusammenarbeit vortrefflich gelungen. Die Kombination der warm glänzenden Bilder mit den kräftigen Tönen verleitet zum Schwelgen in einer hypnotischen Atmosphäre. *Aubade* ist eine überwältigende Hommage an die Architektur und die Morgenstimmung in den Bädern von Pâquis.

Am Animationsfilmfestival Fantoche wurde *Aubade* im Schweizer Wettbewerb mit dem Publikumspreis ausgezeichnet und von der Jury erhielt der Kurzfilm, «der mit verblüffenden Bildern und perfekter Synchronisation mit Musik beeindruckt», eine spezielle Erwähnung. THOMAS HUNZIKER

NOËL DERNESCH, MORITZ SPRINGER JOURNEY TO JAH

Journey to Jah erzählt die Geschichte der europäischen Reggae-Musiker Gentleman (Tilman Otto) und Alborosie (Alberto d'Ascola), die in Jamaika und dem Reggae eine neue geistige Heimat suchten und fanden. Auf ihrer Entdeckungsreise, die sowohl biografisch-musikalisch als auch geschichtlich und soziologisch ist, treffen sie verschiedene Persönlichkeiten der jamaikanischen Kulturszene: den Musiker und Produzenten Richie Stephens, Bob Marleys jüngsten Sohn Damian Marley, den Sänger und Komponisten Jack Radics, die Literatur- und Kulturwissenschaftlerin Carolyn Cooper oder die Dancehall-Musikerin Terry Lynn. Diese Persönlichkeiten geben durch ihre eigenen Erfahrungen Einblick in die Sonnen- und Schattenseiten Jamaikas, dessen Geschichte, Gesellschaft und Musik.

Reggae ist von einem sozialen Standpunkt aus betrachtet extrem politisch: Er steht für Unabhängigkeit, die Hoffnung auf eine gerechtere Welt, für Rebellion und Selbstbestimmung. Das revolutionäre Element ist dabei fest mit der kolonialen Geschichte Jamaikas verbunden. Durch die Musik versuchten die Gründer des Reggae sich von der spanischen und englischen Kolonialherrschaft zu emanzipieren. Gleichzeitig enthält der Reggae durch seine eingängigen, karibischen Melodien und Rhythmen etwas sehr Lebensbejahendes. Diese positive Lebenseinstellung, die durch die Musik vermittelt wird, wird für den jungen Tilman Otto zur neuen geistigen Heimat. Der deutsche Musiker betont, dass der Reggae und die jamaikanischen Menschen ihm ein Gefühl von Geborgenheit geben konnten, das er zu Hause in Deutschland nie hatte. Zu organisiert und sicherheitsfixiert sei das Leben in Europa. Dieses Hin- und Hergerissensein zwischen künstlerischer und bürgerlicher Identität ist

einer der zentralen Topoi des Films, wobei sich Gentleman und Alborosie für ihre künstlerische Identität entschieden haben.

Doch der Film ist weit davon entfernt, Jamaika als Trauminsel von Partys, freizügiger Liebe und Marihuana zu inszenieren. Vielmehr versucht er den Blick auch auf das Schöne und Widersprüchliche zu legen. Diese Abgründe werden mit ästhetisch stimmigen Bildern in Szene gesetzt. So kommen Leute aus den Slums von Kingston zu Wort, für die das Leben im Augenblick kein Wunschtraum, sondern eine Notwendigkeit bedeutet. Jack Radics wird als kritischer Kommentator von Stereotypen über Jamaika und Reggae gezeigt, der die *Love, Peace and Happiness*-Mentalität des Reggae kritisch hinterfragt und die Widersprüchlichkeiten dahinter aufzeigt: Die Gewalt in Jamaika, die Homophobie, das soziale Elend. Vor diesem Hintergrund werden die Konzert- und Studioaufnahmen von Gentleman und Alborosie – die einen filmischen Kontrast zu den Aufnahmen in den Strassen von Jamaika bilden – zu mehr als fröhlicher Musik zum Mitschunkeln: Sie zeigen, wie die Musik zu einem Instrument gegen Armut, Apathie und Ausweglosigkeit werden kann und darum viel mehr ist als Unterhaltung.

SIMON MEIER

PRODUKTION: Port au Prince, Pixiu Films, René Römert, Jan Krüger, Laurin Merz (Schweiz) 2013. BUCH: Moritz Springer, Noël Dernes. REGIE: Moritz Springer, Noël Dernes. KAMERA: Marcus Winterbauer. TON: Moritz Springer, Patrick Böhler. SCHNITT: Michelle Barbin, Christoph Senn. VERLEIH: Look Now! WELTRECHTE: Rise and Shine World Sales. DCP, Farbe, 92 Min., Englisch/Deutsch.



UFUR EMIROGLU MON PÈRE, LA RÉVOLUTION ET MOI

Der 1980 in Antalya in der Südtürkei geborenen türkisch-schweizerischen Filmemacherin Ufuk Emiroglu gelingt in ihrem ersten langen Kinodokumentarfilm *Mon père, la révolution et moi* ein anrührendes Porträt ihres Vaters. Durchbrochen von Spiel- und Animationselementen, erzählt der Film von ihrem Kindheitsidol, dem Freiheitskämpfer, dem Rebell gegen das tyrannische Regime – der sich aber über die Jahre zu einer ganz anderen Figur entwickelt hat. Angereichert durch Archivmaterial, blickt Ufuk Emiroglu zurück in die 1970er Jahre. 1980, in ihrem Geburtsjahr, wurde ihr Vater verhaftet und von den Schergen gefoltert, doch er gab die Namen seiner Kameraden nicht preis. Die Gefängniszeit traumatisierte ihn nachhaltig; allerdings ist es eine Stärke dieses Films, dass er nicht einfach erklärt und psycho-

logisiert, sondern einen die Metamorphose des Vaters aus den Augen des vorerst noch bewundernden Kindes mitverfolgen lässt. 1984 wandert die Familie Emiroglu in die Schweiz aus, siedelt sich in La Chaux-de-Fonds an, Ufuk lernt Französisch, während sich ihr Vater in dem sicheren Land zunehmend verloren fühlt (und, so ist anzunehmen, an posttraumatischen Stresssyndromen leidet). Er wird passiv, hilflos, depressiv. Und dann wird er eines Tages der Geldfälscherei überführt und landet wieder im Gefängnis. Nach der Entlassung entwickelt er sich zum Glücksspieler und Alkoholiker. Die Familie zerfällt, und Ufuk fragt sich: Was mache ich mit diesem Vaterbild, mit diesem Erbe?

Die Erzählstruktur des Films bleibt dabei nicht bei der biografischen Chronologie stehen, sondern gibt starken Kindheitsfantasie-Bildern viel Raum, akzentuiert, reflektiert, ironisiert durch die Augen der heute erwachsenen Tochter. Anders als etwa Ramon Giger in *Karma Shadub* (2013) oder Kaleo La Belle in *Beyond this Place* (2010), die ihre Väter konfrontieren, wählt Emiroglu den introspektiven Weg. Sie setzt sich mit ihren Projektionen auf den Vater auseinander, ihren Traumbildern – und stellt sie der herben Realität gegenüber. Die äussere Reise der Familie löst eine innere Reise aus, die eine starke visuelle Ebene eröffnet. Hier ist Emiroglu äusserst erfindungsreich und findet die richtige Mischung zwischen Distanz und Nähe zum Vater, dem einstigen Idol, der nun von der desillusionierten, erwachsenen Tochter als Gesprächspartner aufgesucht wird, um verstehen zu können.

Mon père, la révolution et moi geht so auf einmal humorvolle, dann wieder nachdenkliche, schonungslose und mutige Weise der Frage nach Sinn und Bedeutung nach. Den einstigen Revoluzzer gibt es nicht mehr, doch die Tochter ist von der Vergangenheit und vor allem auch seinem Mythos geprägt – und in ihr lebt er nun weiter. Einfühlsam, respektvoll, doch nie mehr blind begegnet sie ihrem Vater. Beklemmend, traurig, gleichzeitig aber auch ermutigend ist dieser Film, in dem wenig beschönigt wird. Da wird die neue Stimme einer eigenwilligen Filmautorin sichtbar, auf deren weitere Arbeit man nun sehr neugierig ist.

BETTINA SPOERRI

PRODUKTION: Dschoint Ventschr Filmproduktion AG (Zürich), Akka Films, RTS Radio Télévision Suisse 2013. BUCH: Ufuk Emiroglu. REALISATION: Ufuk Emiroglu. KAMERA: Ufuk Emiroglu, Joakim Chardonens. TON: Peter Bräker, Denis Séchaud. SCHNITT: Ana Acosta. VERLEIH/WELTRECHTE: Dschoint Ventschr Filmproduktion AG (Zürich). DCP, Farbe, 81 Min., Französisch/Türkisch (deutsche, englische und französische Untertitel).



CLAUDIO FÄH NORTHMEN — A VIKING SAGA

Frühes Mittelalter: Eine Gruppe plündernder Wikinger unter der Führung von Asbjörn (Tom Hopper) ist vom eigenen machthungrigen König verbannt worden. Um sich aus dem erzwungenen Exil zu befreien, planen sie das Kloster Lindisfarne mit seinen legendären Reichtümern zu überfallen. Auf dem Weg zur Nordostküste Grossbritanniens erleiden sie jedoch Schiffbruch und landen auf unbekanntem Gebiet. Nun müssen sie versuchen, sich möglichst unbemerkt durch das Hochland nach Danelag, der nächsten Wikingersiedlung, durchzuschlagen. Kaum sind sie aufgebrochen, werden sie aber auch schon von schottischen Kriegern attackiert, und ihnen fällt Inghéan, die Tochter von König Dunchaid, in die Hände. Mit einem Lösegeld könnten sich die Wikinger von ihrer Verbannung freikaufen. Doch Dunchaid hat schon seine schrecklichsten Krieger, das «Wolfsrudel» ausgesandt, um seine geliebte Tochter zurückzugewinnen.

Northmen ist nicht eigentlich ein Historienfilm, sondern primär eine lange Verfolgungsjagd: Die Wikinger werden von ihren Verfolgern quer durch das schottische Hochland gejagt. Die Feinde immer im Nacken, müssen sich die heimatlosen Gefährten einer Vielzahl von Kämpfen und Hindernissen stellen. Zu Hilfe kommt ihnen dabei ein mysteriöser, erstaunlich kampfstarker Mönch, der wegen eines anfänglichen Gefallens ihnen gegenüber selbst zum Gejagten der «Wölfe» wird. Die Prinzessin wiederum, die gegen ihren Willen hätte verheiratet werden sollen, sympathisiert mit ihren Entführern und entpuppt sich als eine Seherin, die das erneute Aufeinandertreffen mit den Häschern in aufblitzenden Visionen vorhersieht. Dennoch verkleinert sich die Schar der Wikinger zusehends, da trotz hinterlistig aufgestellter Fallen fortwährend

Körper aufgespiesst, zerhackt oder zertrümmert werden.

Kinematografisch beeindruckt *Northmen* mit spektakulären Landschaftsaufnahmen: Der Film wurde in den unberührten Steppen und Berghängen Südafrikas realisiert, die mittels zahlreicher Luftaufnahmen und Kamerafahrten effektiv in Szene gesetzt werden. Landen die Wikinger zu Beginn an einem stürmischen, zerklüfteten Strand, so müssen sie sich später durch weitschweifige Wälder, Schluchten, Talengen oder über Berghänge kämpfen. Die eigentlichen Feinde bleiben aber die Häscher des schottischen Königs. Deren beide Anführer, der unerbittliche Berserker Hjorr (Ed Skrein) und sein etwas klügerer Bruder Bovarr (Anatole Taubman), überbieten sich gegenseitig zunehmend in Grausamkeit, die augenfällig inszeniert wird, sind am Schluss aber doch nicht gegen die Beharrlichkeit und Willensstärke von Asbjörn und seinen Wikingern gewappnet. Claudio Fäh, für unterhaltsame B-Movies wie *Coronado* (2003), *Hollow Man II* (2006) oder *Sniper Reloaded* (2011) bekannt, gelingt mit *Northmen* eine temporeiche Verfolgungsjagd, die keine Minute langweilt.

SIMON MEIER

PRODUKTION: Elite Filmproduktion, Jumping Horse Film, Two Oceans Production (Schweiz, Deutschland, Südafrika) 2014. BUCH: Bastian Zach, Matthias Bauer. REGIE: Claudio Fäh. KAMERA: Lorenzo Senatore. TON: Markus Glunz, Peter Staubli. SCHNITT: Adam Recht. MUSIK: Marcus Trumpp. DARSTELLER: Tom Hopper, Ryan Kwanten, Ken Duken, Charlie Murphy, Ed Skrein, Anatole Taubman. VERLEIH: Elite Film. WELTRECHTE: The Salt Company. DCP, Farbe, 97 Min., Englisch.



CHRISTIAN FREI SLEEPLESS IN NEW YORK

Die New Yorker Alley Scott, Michael Hariton und Rosey La Rouge sind sich wahrscheinlich noch nie begegnet. Und doch haben sie eines gemeinsam: Sie alle gehen durch die kathartische Hölle einer zerbrochenen Beziehung. Christian Frei geht in seinem neuesten Dokumentarfilm der Frage nach, wie sich Menschen nach einer Trennung verhalten und wieso. Dabei bildet die Nacht, die Zeit der vermeintlichen Erholung und Ruhe, den Rahmen der Dokumentation. Es ist die Zeit, wenn die Protagonisten am wenigsten davon abgelenkt sind, über ihr vergangenes Leben mit ihrem Partner nachzudenken, und darüber den Schlaf verlieren oder ihn gar nie finden.

Die Anthropologin Helen Fisher bildet den analytischen Gegenpart zu den in Emoti-

PRODUKTION: Christian Frei Filmproduktion, Schweizer Radio und Fernsehen, SRG SSR, ZDF/ARTE (Schweiz) 2014. BUCH: Christian Frei. REGIE: Christian Frei. KAMERA: Peter Indergand. TON: Judy Karp, Florian Eidenbenz. SCHNITT: Christian Frei, Lara Hacisalihzade. MUSIK: Max Richter, Eleni Karaindrou, Giya Kancheli. VERLEIH: Praesens Film. WELTRECHTE: Films Transit International. DCP, Farbe, 92 Min., Englisch.



onen aufgelösten Protagonisten. Sie untersucht die Hirnaktivitäten von Personen, die sich erst kürzlich von ihrem Partner getrennt haben. Dabei gelangt sie zu erstaunlichen Einsichten: Die neuronalen Aktivitäten in den Köpfen der Betroffenen sind fast die gleichen wie die von Süchtigen oder von Personen, die starke Zahnschmerzen haben. Regisseur Christian Frei wiederum bringt sich mittels Skype als Befrager von Alley Scott ein, die er zu Beginn als Figur eingeführt hat und in den Zeiten der Schlaflosigkeit nach ihrem Befinden fragt. Die Protagonisten ihrerseits reflektieren aus dem Off über ihre Situation, ihre Erlebnisse, ihre Gemütszustände und ihre Zukunftswünsche. Dabei scheinen gerade Letztere bei allen drei zu Beginn inexistent und sie selber in einem fieberhaften Zustand der Vergangenheitsobsession festgefahren zu sein. Das Ausbrechen aus diesem Gefangensein im früheren Leben bildet denn auch das eigentliche Thema des Films.

Formal arbeitet die Dokumentation mit einer klassischen Parallelmontage zwischen den drei Protagonisten und der Anthropologin. Als eine Art Nebenhandlung wird dazwischen der Liebeskummer von New Yorkerinnen und New Yorkern, die mit der U-Bahn unterwegs sind, dokumentiert. Sie gegeben in kurzen Statements ihre Erfahrungen und Gefühlszustände wieder und suggerieren die Allgegenwärtigkeit von Menschen in Liebeskummer. Für den atmosphärischen Rahmen sorgen u. a. Max Richter, vor allem für seine Filmmusik zu *Waltz with Bashir* namhaft, als auch Michael Hariton, der seinen Liebeskummer mit dem Cellospiel zu lindern versucht.

Christian Frei, vor allem durch seinen Dokumentarfilm *War Photographer* (CH 2001) bekannt, gelingt eine einfühlsame Darstellung seiner Protagonisten. Die Empathie des Zuschauers für die porträtierten Personen bleibt hingegen bis zum Schluss gedämpft, da der Film die Figuren nicht eingehender als Persönlichkeiten mit einer eigenen Biografie thematisiert –, sondern sich ganz auf die Zeitperiode des Liebeskummers, der in diesem Moment eine ewig währende Gegenwart bedeutet, beschränkt.

SIMON MEIER

RAMÒN GIGER KARMA SHADUB

Das erste Bild steht symbolisch für das Verhältnis zwischen Vater und Sohn. Der Filmmacher Ramòn Giger rahmt den Rücken von Paul Giger, fast schüchtern und aus sicherer Distanz. Der Bogen des weltbekannten Geigenvirtuosen fliegt über die Saiten, wie von göttlicher Hand getrieben. Diese narrative Klammer wird sich am Ende des Filmes schliessen, doch bis dahin ist ein steiniger Weg voller familiärer Abgründe, Geheimnisse und Schmerz zu überwinden. Die Annäherung an den abwesenden Vater ist das erklärte Ziel des Regisseurs, und die konfliktreiche, traumatisierte Dynamik wird gleich zu Beginn offenlegt. Giger, der bereits mit seinem Erstling *Eine ruhige Jacke* viel Gespür für gleichzeitige Nähe und Distanz zu seinem Protagonisten bewies, setzt in *Karma Shadub* bewusst Stilmittel der Psychoanalyse ein, um die schwierige Beziehung zu seinem Vater zu ergründen. Erfolg und Scheitern dieses Prozesses sind zentrale Dramaturgie-Bausteine des Films.

Ramòn Giger erblickte in einem abgelegenen Appenzeller Bauernhaus das Licht der Welt. Vater Paul komponierte für den Neugeborenen ein Lied, eine sinnliche Geigenmelodie, die als musikalisches Leitmotiv durch den Film trägt. Paul nennt die Komposition wie seinen Sohn *Karma Shadub*, tibetisch für «tanzender Stern». Der Stern will später lieber «Simon» heissen und grenzt sich von seinen esoterischen Eltern ab. Als er 15-jährig von einem Aufenthalt in Amerika zurückkommt, ist der Vater ausgezogen und will die Scheidung.

Der Film ist der Versuch, die verhärteten Schichten, welche die schmerzliche Trennung der Eltern hinterliess, abzutragen und dem verschwundenen Vater näherzukommen. Ramòn wählt insbesondere die direkte Konfrontation im Gespräch mit Paul, der anfänglich Mühe

bekundet, seinem Sohn zu vertrauen. Er habe Angst, ausgenutzt zu werden und dass ein Bild von ihm entstehen könnte, das ihm nicht entspricht. Paul formuliert so treffend jenes Risiko, dem sich jedes dokumentarische Subjekt bewusst oder unbewusst stellt. Es lässt sich rahmen, zerschneiden, fiktionalisieren, um es letztendlich der künstlerischen Vision des Filmmachers dienstbar zu machen. Die emotionale Fallhöhe ist in der Überschneidung von Regisseur/Sohn umso grösser und der Film lotet dieses Spannungsfeld gekonnt aus. Die Dokumentation der Arbeit des Vaters – einer aufwendigen Inszenierung mit der Tanzkompanie St. Gallen – dient hier nur als Vorwand für die filmische Familienaufstellung. Die absolute Erlösung bleibt aus, doch der Filmmacher entlässt seinen Vater mit einem versöhnlichen Blick und trifft darin das universelle Begehren, familiären Schmerz nicht zu löschen, doch wenigstens loszulassen. Oder – filmisch gesprochen – die Eltern und ihre Geheimnisse der Unschärfe zu überlassen.

SASCHA LARA BLEULER

PRODUKTION: 2:1 Film GmbH 2013. REALISATION: Ramòn Giger, Jan Gassmann. BUCH: Ramòn Giger. DARSTELLER: Paul Giger, Ramòn Giger. KAMERA: Ramòn Giger, Jan Gassmann. TON: Jean-Pierre Gerth. SCHNITT: Jan Gassmann. MUSIK: Paul Giger. VERLEIH/WELTRECHTE: Cineworx GmbH/2:1 Film GmbH. DCP, Farbe, 94 Min., Schweizerdeutsch.



SABINE GISIGER YALOM'S CURE — ANLEITUNG ZUM GLÜCKLICHSEIN

Irvin D. Yalom ist einer der bekanntesten Psychoanalytiker in den USA, und seine Bücher wurden in viele Sprachen übersetzt. Heute lebt der 1931 geborene Sohn russisch-jüdischer Einwanderer, von dessen Büchern – u. a. *Und Nietzsche weinte* oder *Die rote Couch* – viele zu Bestsellern wurden, mit seiner Frau in Palo Alto in Kalifornien. Wie einigen seiner Kollegen gelang es Yalom, fachliches Wissen für ein breites Publikum verständlich und packend zugleich zu vermitteln; dies geschah zum einen in anschaulichen Sachtexten, zum anderen in zunehmend auch literarischen Werken, in denen er Fallbeispiele aus seiner Arbeitspraxis verarbeitete. Die Schweizer Filmautorin Sabine Gisiger legt ihrem Dokumentarfilm, der im

PRODUKTION: Das Kollektiv für audiovisuelle Werke GmbH, Vega Film AG, Schweizer Radio und Fernsehen. BUCH: Sabine Gisiger. REGIE: Sabine Gisiger. KAMERA: Helena Vagnières, Tim Metzger. MUSIK: Balz Bachmann. DARSTELLER: Irvin D. Yalom, Marilyn Yalom, Susan K. Hoerger, Larry Hatlett. VERLEIH: Filmcoopi (Zürich). WELTRECHTE: Outlook Filmsales GmbH (Wien). Farbe, 77 Min., Englisch.



Wesentlichen zentrale Elemente von Irvin D. Yaloms Erkenntnissen vorstellt – die Erzählstimme des Protagonisten selbst, vornehmlich als Offstimme unterlegt – zu Grunde. Yalom, ein Vertreter der existenziellen Psychotherapie, legt auf diese Weise seine Überlegungen dar, fasst seine Erfahrungen und Schlossfolgerungen zusammen und blickt auf sein Leben zurück. Seltener sind situative Momente, die visuell sichtbar werden, wie ein gemeinsam mit seiner Frau genossenes Sprudelbad, begleitet von selbstironischen Kommentaren, oder beispielsweise Unterwasseraufnahmen mit Yalom als Taucher.

Neben Landschaftsimpressionen, die wie Stimmungsbilder, als Momente des Verweilens oder Meditation für die Zuschauer eingesetzt werden, bilden zahlreiche fotografische und historische Aufnahmen sowie Home Movies eine wichtige Gestaltungsebene des Films. Dokumentationen von Gruppentherapien (Yalom sah den «Patienten» mehr als Partner auf Augenhöhe und arbeitete früh schon mit den vielfachen Wirkungen von Gruppensitzungen) werden in Reenactment-Szenen nachgestellt, und nicht zuletzt kommen auch einige von Yaloms Familienmitglieder zu Wort. Todesangst und Sinnkrise, transgenerationale Phänomene und die Frage nach der richtigen Nähe und Distanz zwischen Behandelndem und Behandelten, die Komplexität von Verliebtheit und Projektionen, Liebe, Ehe und langjähriger Partnerschaft sind einige der in dem Film behandelten Elemente des Yalom'schen Denkuniversums. Zuweilen wünschte man sich aber mehr kritische Distanz und mehr Vertiefung in einige der vielen Themen statt der zwar interessanten, aber etwas schnellen Aufeinanderfolge der vorgestellten Forschungs- und Erfahrungsfelder. Zudem tendiert der Musikeinsatz zur Akzentuierung von Momenten oder Übergängen, wo diese Art dramatischer Aufladung eher irritiert. Der Film, dessen Untertitel (Anleitung zum Glücklichein) etwas allzu sehr nach Lebenshilfe-Medium klingt, eignet sich aber gut als Einführung in Yaloms faszinierendes Denken und Schaffen.

BETTINA SPOERRI

GERD GOCKELL PATCH

Als der Animationsfilm zu Beginn des 20. Jahrhunderts noch lediglich durch Zeichentrick oder Stop-Motion entstand, war die Technik in der Regel leicht erkennbar. Aber spätestens seit der immer stärker fortschreitenden Digitalisierung lässt sich oft kaum mehr feststellen, wie die Bilder nun wirklich bewegt werden. Da kehrt Gerd Gockell in seinem experimentellen Kurzfilm *Patch* sozusagen zu den Anfängen der Animation zurück und belebt tatsächlich die Leinwand.

Zu Beginn zeigt Gockell einzig die Entstehung von kleinen bemalten Leinwänden in Zeitrafferaufnahmen. Die Einzelbildmontage entsteht entweder durch Weglassen von Bildern oder nachträglich durch Manipulation der Kamera. Schwarze und weisse Leinwände entstehen und flackern anschliessend abwechselnd und in veränderter Abfolge über das Bild. Dann werden die Leinwände an einer Wand zu einer Art «Bildschirm» zusammengefügt. Immer mehr dieser kleinen Flecken bilden eine Fläche, auf der sich verschiedene Muster ablösen. Plötzlich scheint eine Figur durch das Bild zu rennen – oder ist die Figur nur ein Produkt der Einbildung? Ein Hund überholt die Figur, dann ein Pferd. Auf der Tonspur wird an dieser Stelle die pulsierende Musik durch eine den Bildern entsprechende Tonkulisse ergänzt. Ein Elefant geht in die andere Richtung; von einem zweiten, entgegenkommenden Elefanten wird die laufende Figur schliesslich unsanft gestoppt. Noch mehr Elefanten marschieren über die Leinwand. Je kleiner die einzelnen, den Bildschirm bildenden Leinwände sind, umso deutlicher lassen sich die Gestalten erkennen.

Regisseur Gerd Gockell, der seit 1992 mit Lehraufträgen an diversen Kunsthochschulen unterrichtet und 2002–2012 Leiter des Studi-

enbereichs Animation an der Hochschule für Gestaltung und Kunst Luzern war, de- und rekonstruiert in seinem Werk eindrücklich, wie der Eindruck von einem bewegten Bild entsteht. Gockell veranschaulicht den Weg vom abstraktem Einzelbild über die sorgfältige Kombination von zahlreichen Pixeln zu einer Illusion von echten Bewegungsabläufen.

Als dann am Ende die Leinwände immer kleiner werden, leitet Gockell durch die Darstellung der Einfahrt einer Lokomotive eine Rückkehr ganz zu den Ursprüngen des Filmgeschichte her: Mit der Abbildung einer Szene aus *L'arrivée d'un train en gare de La Ciotat* der Brüder Auguste und Louis Lumière (F 1885) kennzeichnet Gockell sein verblüffendes Flickwerk als Hommage an die Erfindung des Films. Am Festival International du Film d'Animation in Annecy wurde *Patch* mit dem Prix du Jury ausgezeichnet.

THOMAS HUNZIKER

PRODUKTION: Gerd Gockell Filmproduktion (Luzern), Anigraf Filmproduktion (Hannover), 2014. BUCH/REALISATION/KAMERA/SCHNITT: Gerd Gockell. TON: Thomas Gassmann. MUSIK: Phil McCammon. VERLEIH/WELTRECHTE: Gerd Gockell Filmproduktion. 35mm, Farbe, 3 Min., ohne Dialoge.



ALAIN GSPONER AKTE GRÜNINGER — DIE GESCHICHTE EINES GRENZGÄNGERS

Paul Grüninger hat als St. Galler Polizeihauptmann dafür gesorgt, dass 1938 zahlreiche österreichische Juden in die Schweiz einreisen konnten, obschon auf Befehl von Bundesbern die Grenzen ab Sommer 1938 geschlossen waren. Grüninger tat dies, indem er das Einreisdatum der Urkunden fälschte. Anfangs der 1990er Jahre erinnerte der Historiker Stefan Keller in der *WOZ* mit einer Artikelserie an den Beamten, der 1940 als Folge seiner Urkundenfälschungen entlassen und bis dahin nicht rehabilitiert worden war. 1997 drehte Richard Dindo über Paul Grüninger, dessen Rehabilitierung inzwischen gegen viel Wider-

PRODUKTION: C-Films (Zürich), makido film gmbh (Wien), Schweizer Radio und Fernsehen, 2014. BUCH: Bernd Lange. REGIE: Alain Gsponer. KAMERA: Matthias Fleischer. SCHNITT: Mike Schärer, Bernhard Lehner. TON: Klaus Gartner, Jakob Studnicka. MUSIK: Richard Dorfmeister, Michael Pogo Kreiner. ART DIRECTOR: Marion Schramm. DARSTELLER: Stefan Kurt, Max Simonischek, Anatole Taubman, Helmut Försbacher. VERLEIH: Walt Disney Company Schweiz (Zürich). WELTRECHTE: Beta Film GmbH (Zürich). DCP, Farbe, 90 Min., Dialekt/Deutsch.



stand durchgesetzt worden war, einen Dokumentarfilm, in dem er Zeitzeugen zu Wort kommen liess. Nun also hat Alain Gsponer einen Spielfilm über den Schweizer gedreht, dessen Namen und Taten dank Keller und Dindo in der breiten Öffentlichkeit bekannt geworden sind.

Die Titelrolle – die sich nicht unbedingt mit der Hauptrolle deckt – spielt Stefan Kurt. Seine Leistung ist deshalb so bemerkenswert, weil er der Versuchung widersteht, aus Grüninger einen Helden zu machen. Überzeugend zeigt er einen trockenen, völlig uncharismatischen Beamten, der nichts anderes tut, als an seinen Moralvorstellungen, über die er wahrscheinlich nie viel nachgedacht hat, festzuhalten. Rings um ihn herum verrückt die politische Schweiz jedoch ihre moralischen Massstäbe zusehends, sodass es Grüninger ist, der immer mehr ins Abseits gerät. Diese Problematik hätte ein durchaus überzeugendes, politisches Drehbuch abgeben können. Alain Gsponer und Drehbuchautor Bernd Lange entschieden sich jedoch für eine konventionellere Identifikationsdramaturgie. Sie stellen der historischen Persönlichkeit eine fiktive Figur an die Seite und staffieren diese mit dem Identifikationspotenzial aus, das Grüninger fehlt. Diese durchlebt im Film nun also die Wandlung, die bei der historischen Figur von Grüninger fehlt: Robert Frei, gespielt von Max Simonischek, erhält den Auftrag, den Gerüchten über die undichte Schweizer Ostgrenze nachzugehen und dem Bundesrat Bericht zu erstatten. Anders als Grüninger gerät er mitten in den Konflikt von Pflichterfüllung, Karrierezielen und der Erkenntnis, was die Schweizer Gesetze für die verzweifelten Juden an der Grenze bedeuten.

Grüninger erinnert uns daran, dass sowohl das Wissen als auch die Möglichkeit zum Handeln dagewesen wären. Indem Freis individuelle Problematik jedoch im Film diejenige von Grüninger überlagert, verschiebt sich die politische Dimension des Films von der Handlung hin zum Dialog, der sich stellenweise als direkter Kommentar zur heutigen Flüchtlingspolitik anhört. Das ist manchmal etwas papieren und lenkt ab von einem eigentlich gelungenen Werk.

SENTA VAN DE WEETERING

STEFAN HAUPT DER KREIS

«Seit der Geburt bin ich seltsam ...», singt der Travestiekünstler Röbi Rapp (Sven Schelker) kokett. So fühlt sich wohl auch der junge Französischlehrer Ernst Ostertag (Matthias Hungerbühler), als er dem Star der Bewegung «Der Kreis» gebannt zuhört. Beflügelt von der Auseinandersetzung mit der gleichnamigen Zeitschrift, besucht Ernst Mitte der 1950er Jahre zum ersten Mal eine der legendären Ballnächte im Zürcher Theater Neumarkt und verliebt sich in den gleichaltrigen Mann auf der Bühne. Diese Liebesgeschichte bildet den Brennpunkt für Stefan Haupt's neuen Film.

Das Skript könnte man kaum besser anlegen: Zwei Liebende – der eine aus dem liberaleren Theatermilieu, der andere aus gutbürgerlicher Familie, der seine sexuelle Orientierung verstecken muss, um seine Stelle nicht zu verlieren – kommen, und bleiben, gegen alle Widerigkeiten zusammen. Stefan Haupt's Docufiction ist aber weit mehr als ein bewegender Liebesfilm. Wenn auch bei weitem nicht öffentlich akzeptiert, legalisierte 1942 ausgerechnet das Land, das erst ab den 1970er Jahren das Frauenstimmrecht einführte, als erster europäischer Staat die Homosexualität. Durch die Zwinglistadt wehte – zwar nur vorübergehend und im Versteckten – ein mondäner und freigeistiger Wind. Dank der Untergrundorganisation und der gleichnamigen international gestreuten dreisprachigen Publikation, die politische Aufsätze, erotische Illustrationen und Poesie veröffentlichte, wurde «Der Kreis» zum wichtigsten Sprachrohr der Schwulenbewegung europa-, wenn nicht weltweit. Um 1960 aber, schwang in Zürich das Pendel für die Homosexuellen zurück. Katalysator waren die berüchtigten «Schwulenmorde» im Stricher-Milieu. Von nun an herrschte polizeiliche Willkür, und statt Toleranz breitete sich Repres-

sion aus. Die Bewegung «Der Kreis» wurde zerschlagen und die Publikation der Zeitschrift eingestellt.

Ähnlich wie bei *Verliebte Feinde* wird hier also nicht nur eine Geschichte zweier Liebender erzählt, sondern ein brisantes, aber kaum bekanntes Kapitel Schweizer Emanzipationsgeschichte. Obschon ursprünglich nicht als Docufiction geplant, erweist sich diese Form als geglückte Kombination: Originaldokumente, kaum gesehene Archivmaterial der filmtitelgebenden Zeitschrift und die Stimmen der gealterten Zeitzeugen sorgen für die verbürgte historische Verankerung. Erst dadurch wird die gesellschaftsgeschichtliche Tragweite dieser individuellen Liebesgeschichte überhaupt fassbar. Nicht nur, weil «Röbi und Ernst» als erstes gleichgeschlechtliches Paar ihre Partnerschaft 2004 in Zürich eintragen liessen, greift der Film über die Blütezeit und die Zerschlagung einer richtungsweisenden Bewegung in die Gegenwart. *Der Kreis* ist auch ein gemeingültiges und hochaktuelles Plädoyer für die vorbehaltlose Akzeptanz von sozialen Minderheiten – und für die Liebe.

ANNA-KATHARINA STRAUMANN

PRODUKTION: Contrast Film (Zürich, Bern) 2014.
BUCH: Stefan Haupt, Christian Felix, Ivan Madeo, Urs Frey.
REGIE: Stefan Haupt. KAMERA: Tobias Dengler. TON: Ingrid Städeli. SCHNITT: Christoph Menzi. KOSTÜME: Catherine Schneider. MUSIK: Federico Bettini. DARSTELLER: Matthias Hungerbühler, Sven Schelker, Anatole Taubman, Marianne Sägebrecht. VERLEIH: Ascot Elite, Zürich.
WELTRECHTE: Wide House (Paris).
DCP, Farbe, 102 Min., Schweizerdeutsch, Hochdeutsch



KATHRIN HÜRLIMANN GRANDPÈRE

Ratsch und zisch. Schon brennt das Zündholz. Ein bärtiger Mann zündet sich damit zu Beginn des animierten Kurzfilms *Grandpère* eine Zigarette an. Es ist Fritz Hürlimann, der Grossvater der Filmemacherin Kathrin Hürlimann, die sich in ihrem Werk an den «alten und ruhigen Mann» aus ihrer Kindheit erinnert, der jedoch durch eine Tat am Samstag, 22. Februar 1969 nationale Berühmtheit erlangte. An diesem Tag legte er Feuer in der Telefonzentrale Hotttingen, was zu einer der «grössten Katastrophen in der neueren Zürcher Stadtgeschichte» führte, wie *Die Zeit* damals schrieb. 30'000 Telefonanschlüsse und 600 Fernschreiber wurden durch den Akt ausser Betrieb gesetzt, der Sachschaden wurde auf mehrere Millionen Franken geschätzt. Bis alle Leitungen wieder repariert waren, dauerte es über einen Monat.

Wie lässt sich dieser Brandanschlag erklären? Diese Frage stellten sich 1969 die Medi-

PRODUKTION: Hochschule Luzern, Schweizer Radio und Fernsehen (Zürich), 2013. BUCH/REALISATION/KAMERA/SCHNITT/TONSCHNITT: Kathrin Hürlimann. TON: Thomas Gassmann, Kathrin Hürlimann. MUSIK: Adrian Pfisterer. VERLEIH/WELTRECHTE: Hochschule Luzern.
DCP, Farbe/Schwarzweiss, 6 Min., Schweizerdeutsch.



en und nun auch Kathrin Hürlimann in ihrem Film. Bereits im Anschluss an die Tat stellte sich Fritz Hürlimann der Polizei und erklärte seine Motive. Belastende, miserabel bezahlte Nachteinsätze, unhaltbare Vorwürfe der Vorgesetzten und zuletzt ein junger schnoddriger Monteur, der ihm als Chef vor die Nase gesetzt worden sei, hätten ihm keinen anderen Ausweg mehr gelassen. Die Tat war «ein Vergeltungsakt für erlittene Unbill in seiner Funktion als PTT-Angestellter», wie ihn die *Neue Zürcher Zeitung* zitierte.

Der Brandstifter hielt seine Gedanken auch in Tagebüchern fest. 2012 stiess die Enkeltochter auf die Notizen und stellt in ihrem Kurzfilm die öffentliche Berichterstattung aus *Tageschau*, *Tages-Anzeiger* und *Neuer Zürcher Zeitung* den privaten Aufzeichnungen des Grossvaters und ihren eigenen Erinnerungen gegenüber. Sie zeichnet die Ereignisse mit klaren, leicht zittrigen Strichen vor schwarzem Hintergrund. Dabei schöpft sie auch die Möglichkeiten des Animationsfilms voll aus: Männer verschmelzen zu Gitterstäben, die Köpfe von Vorgesetzten verwandeln sich in Schweinesichter und der junge Vorgesetzte tritt dem Grossvater als Riese auf den Kopf. Kurz dominieren Rot und vor allem Gelb, als der Grossvater den Brand legt. Daneben zeugen Ausschnitte aus Fernsehen und Zeitungen von der Berichterstattung.

Wie schon Anja Kofmel mit *Chrigi* (CH 2009) zeigt auch Kathrin Hürlimann, dass sich der kurze Animationsfilm hervorragend eignet, um mit der eigenen Biografie verbundene historische Ereignisse eindrucksvoll zu verarbeiten. Dabei zeigt Hürlimann in *Grandpère* exemplarisch auf, wie erniedrigende Anstellungsverhältnisse zu einer Eskalation führen können. Dadurch ist ihr nicht nur ein kunstvolles, sondern zugleich ein erschütterndes und aktuelles Werk über Belastung durch prekäre Arbeitsbedingungen gelungen.

THOMAS HUNZIKER

BENNY JABERG THE GREEN SERPENT — OF VODKA, MEN AND DISTILLED DREAMS

Alkohol ist unbestritten die gefährlichste Gesellschaftsdroge. Die Sucht nach dem Rausch, nach der Möglichkeit des Loslassens durch den flüssigen Gehilfen gehört seit jeher zum sozialen Gefüge, ja zum Menschsein. Die seelischen Abgründe, die sich auftun, wenn man sich immer mehr dem Alkoholkonsum verschreibt, sind allgemein bekannt und an Dokumentarfilmen, die oftmals den moralischen Zeigefinger heben, mangelt es nicht. Der junge Schweizer Filmemacher Benny Jaberg will mit seinem Kurzfilm *The Green Serpent* das Phänomen Alkohol auf unkonventionelle Weise durchleuchten. Er sezziert filmisch die Wirkung des Wodkas, ergründet den schmalen Grad zwischen euphorischem Schwebezustand und dem tiefschwarzen Sumpf der Depression danach. Bewusst unvoreingenommen folgt Jaberg der «grünen Schlange» hinein in die alkoholdurchtränkten Gefilde von Russland und sucht nach der künstlerischen Inspiration, die das Getränk freisetzt.

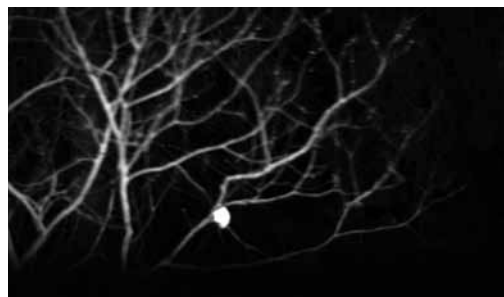
Auf seiner Reise trifft er scheinbar zufällig auf allerlei Gestalten, die über die Wirkung des Rauschgetränks philosophieren. Der Dichter Mstislav Biserov schaut sowjetische Propagandafilme und wartet vor seinem Bildschirm auf das Einkicken der Wodka'schen Muse – nur durch deren halluzinogene Kraft erreiche er poetische Höhenflüge. Nüchternheit degradiere ihn zu einem nervlichen Wrack, sei seiner Kreativität ein Fluch. Auch dem Schauspieler Aleksandr Baschirov dient Alkohol als Gefühlskatalysator. Seine wässrigen Augen funkeln schelmisch und er gibt zu, dass nur das grüne Gift seine existentiellen Angstzustände ertränken könne. Für die Russen funktioniere Wodka als Ersatz für die rastlose Suche nach Identität und setze teleportische Kräfte frei. Der Physiker Nikolai Budnev, der am vereis-

ten Baikalsee Forschungen zu Ausserirdischen betreibt, destilliert mittels Rauschzustand gar das Wesen der «dunklen Materie, des Göttlichen» heraus.

Manch solch verschrobene Weisheiten geben die Protagonisten nicht ohne Augenzwinkern von sich und Jaberg spinnt ihre transzendentalen Gedankengänge mit assoziativ montierten Bildern der verschneiten Einöde weiter. Sein Kurzfilm entstand im Rahmen des Projekts «Russischer Winter», das sieben Filmteams Gelegenheit bot, sich künstlerisch mit russischen Stereotypen auseinanderzusetzen. So begab sich Jaberg auf eine fünfwöchige filmische Reise mit der Transsibirischen Bahn; das oftmals aus dem Zugfenster heraus gedrehte Material schnitt er noch während der Fahrt. Zeitlupe und das Spiel mit Tiefenschärfe verleihen den hauptsächlich nachts gedrehten Aufnahmen einen surrealen Charakter – tanzende Blasen im grün ausgeleuchteten Wodkaglas werden zum Sternenhimmel. Und die psychedelische Musik von Marcel Vaid vertont in perfekter Symbiose die poetischen Details von Jabergs Bilderwelten.

SASCHA LARA BLEULER

PRODUKTION: Benny Jaberg, MiruMir Studio, 2013.
REALISATION/DREHBUCH: Benny Jaberg. KAMERA: Joonas Pettersson, Benny Jaberg. TON: Xavier Thieulin. SCHNITT: Benny Jaberg. SOUNDDSIGN: Benny Jaberg. MUSIK: Marcel Vaid. WELTRECHTE: Benny Jaberg.
DCP, Russisch, Farbe und Schwarz-Weiss, 20 Min.



SIMON JAQUEMET CHRIEG

Jugendliche haben's schwer; die Hormone tropfen ihnen aus beiden Ohren, die Eltern und Lehrer nerven mit ihren ewig gestrigen Erziehungsmassnahmen. Zwischen ihren Körpern und Seelen herrscht Krieg, und sie suchen nach einem Ventil für die überschüssige Energie. Simon Jaquemet knöpft sich in seinem Spielfilmerstling die Lebensrealität von Teenagern vor und liefert eine beklemmende Sozialstudie von solch beeindruckender Intensität, dass einem die Luft wegbleibt.

Irgendwo in der gottverlassenen Agglo von Zürich wohnt der 15-jährige Matteo mit seinen Eltern. Er ist ein «schwieriger» Teenager, doch auch das Verhalten seiner Erzeuger vermittelt nicht gerade den Eindruck von psychischer Stabilität. Schweigende Essensszenen deuten auf familiäre Abgründe hin, die wenigen Worte des Vaters im Kommandoton wirken wie

PRODUKTION: Hugofilm Productions GmbH, Schweizer Radio und Fernsehen. PRODUZENTEN: Christian Davi, Thomas Thümena, Christof Neracher. REALISATION: Simon Jaquemet. KAMERA: Lorenz Merz. TON: Roland Widmer, Thomas Lutz, Valentino Vigniti. SCHNITT: Christof Schertenleib. SOUNDDSIGN: Roland Widmer. WELTRECHTE: Picture Tree International GmbH.
Farbe, DCP, Schweizerdeutsch, 108 Min.



Schläge. Die Mutter, stark übergewichtig, kümmert sich seltsam entrückt um ihr Neugeborenes und streichelt übergriffig den pubertierenden Matteo, dem sie das Baby zum «säugen» an die Brust drückt. Unsicher und von Testosteronschüben geplagt, flüchtet Matteo in sein Zimmer und schaut sich Pornos an – um alsbald die gelernten Sexualtechniken auszuprobieren. Doch die Prostituierte, die er zu sich nach Hause bestellt und als seine Freundin deklariert, schmeisst der Vater in einem cholertischen Anfall raus. Matteo schweigt eisern, schluckt seine Wut herunter – ein brodelnder Schnellkochtopf kurz vor der Explosion.

Nach einem kleinen Unfall mit seinem Babybruder wird der Pubertierende kurzerhand in ein «Arbeitslager» hoch oben in den Schweizer Alpen gesteckt. Hier soll er während des Sommers hart arbeiten und gezähmt werden. Doch hier oben haben die strafversetzten Jugendlichen dem alkoholisierten Bauern längst die Kontrolle entrissen und beherrschen nach eigenen Regeln ihr Reich. Zur Läuterung und Abhärtung von Matteo kommt es aber trotzdem. Er wird in einen Hundezwinger gesteckt, muss sich in erniedrigenden und lebensgefährlichen Männlichkeitsritualen behaupten, bis er schliesslich den Respekt der eingeschweissten Gruppe gewinnt. Fern von jeglichen gesellschaftlichen Zwängen toben sich die vier Outcasts aus und formieren sich zu einer seltsamen Ersatzfamilie. Bei nächtlichen Abstechern ins Zürcher Rotlicht- und Drogenmilieu entlädt sich ihr Gewaltpotenzial. Und hier auf dem Strassenstrich, den Matteos Vater frequentiert, schliesst sich fast schockartig die dramaturgische Schlaufe des ödipalen Konflikts.

Mit seiner düsteren Bildsprache, rein diegetischer Musik und rauen, lebensnahen Dialogen erschafft Jaquemet eine eigene Welt und inszeniert, ohne zu moralisieren, das Spannungsfeld der Teenagerrealität. Seine Schauspielführung der Laiendarsteller ist schlicht meisterhaft und hebt so seinen Erstling mit emotionaler Wucht auf internationales Niveau. SASCHA LARA BLEULER

IVANA LALOVIC SITTING NEXT TO ZOE

Einen glaubwürdigen Film über und mit Jugendlichen zu drehen, ist kein einfaches Unterfangen. Oftmals leiden solche Projekte an wenig oder viel Absichtseifer, pädagogischem Sendungsbewusstsein oder Anbiederung. Die 1982 in Sarajevo geborene Filmautorin Ivana Lalovic hat bereits in ihrem ZHdK-Diplomfilm *Ich träume nicht auf Deutsch* (2008) bewiesen, dass sie filmische Geschichten erzählen kann, die sich abseits der Klischees bewegen und eine eigene Handschrift entwickeln. Ihr erster Kino-Langspielfilm *Sitting Next to Zoe* über zwei 15-Jährige, die an der Schwelle zum Erwachsenenleben stehen, verfügt denn auch über einen stimmigen und frechen Tonfall. Die Titelrolle Zoe hat Runa Greiner (geb. 1996, seit 2011 vor der Kamera stehend) inne, und sie ist schlicht eine Wucht mit ihrer Leinwandpräsenz, dem beträchtlichen Körperumfang, den sie selbstbewusst ausspielt, ihrem lustvollen Ausloten spielerischer Möglichkeiten.

Neben ihrer quirligen, extrovertierten Freundin droht die Türkin Asal (gespielt wird sie von der Schülerin Lea Bloch, die bisher in Werbespots zu sehen war) zuweilen erdrückt zu werden, wenn Zurückhaltung und strenge Erziehung auf Hemmungslosigkeit und Impulsivität treffen. Zoe und Asal, trotz (oder wegen) dieser Gegensätze beste Freundinnen, gleiten gemeinsam in die grossen Sommerferien, an deren Ende drohend viele Anforderungen warten: Wahl eines Berufs bzw. einer weiteren Ausbildung, Aufnahmeprüfungen, Bewerbungsgespräche. Wie in Anna Luifs *Little Girl Blue* (2003) ist die Handlung in Lalovics Film in einem Schweizer Agglomerationsgebiet (Spreitenbach) angesiedelt; die Kamera (Filip Zumbunn) inszeniert die Treffen von Zoe und Asal in unwirtlichen Zonen (tostlose Balkonlandschaften, Treppenhäuser, Wohn-

silos, verbaute Flüsse, viel Beton) oder engen Wohnräumen.

Zoes unbändige Farbenlust, die sie in flip-pigen Make-up- und Mode-Ideen auslebt, sprengt aber das Grau und die Enge – und dies schlägt sich sowohl in der Bildsprache (grelle Farbenpracht, schnelle Schnitte, Nahaufnahmen, viele Perspektivenwechsel oder dann auch verklärende Bilder) wie auch im verspielten Artdesign nieder. Als Verliebtheit in Kai (gespielt vom schwedischen Schauspieler Charlie Gustafsson) spiegelt sich in weichzeichnenden Blicken auf den Mann ihrer Träume; nah daneben steht die bunte, eigenwillige Welt Zoes, der Asal, zuerst schüchtern, dann immer kecker, als Modell für ihre Modeentwürfe – die in eine Bewerbungsmappe für eine Kunstschule münden – dient. Solidarität, Freundschaft, erwachende Sexualität, Verletzlichkeit, Eifersucht: Lalovic lässt Zoe und Asal eine breite Palette pubertärer Gefühlsstürme durchleben und sich von den Projektionen ihrer Eltern teilweise befreien. Dies alles präsentiert der Film in einer ansteckenden, munteren Frische – wenn man auch angesichts der emotionalen Turbulenzen froh ist, die Pubertät hinter sich zu wissen.

BETTINA SPOERRI

PRODUKTION: Bernard Lang AG, Schweizer Radio und Fernsehen, Teleclub AG. BUCH: Stefanie Veith, Ivana Lalovic. REGIE: Ivana Lalovic. KAMERA: Filip Zumbunn. TON: Peter Bräker. SCHNITT: Myriam Flury. KOSTÜME: Linda Harper, Sarah Bachmann. MUSIK: Marcel Vaid. DARSTELLER: Runa Greiner, Lea Bloch, Charlie Gustafsson, Bettina Stucky, Roeland Wiesnekker. VERLEIH: Vinca Film. WELTRECHTE: Bernard Lang AG. DCP, Farbe, 88 Min., Schweizerdeutsch, Deutsch, Englisch.



ANETE MELECE THE KIOSK

Jeder Tag das gleiche Ritual, immer wieder dieselben monotonen Abläufe ... Wer sich schon einmal von seiner Arbeit gefangen gefühlt hat, wird sich zumindest teilweise mit der Hauptfigur des kurzen Animationsfilms *The Kiosk* von Anete Melece identifizieren können. Die Kioskverkäuferin Olga ist nämlich nicht nur metaphorisch, sondern auch im wahrsten Sinne des Wortes eine Gefangene ihrer Tätigkeit.

Bedingt durch die üppigen Ausmasse ihres Körpers muss Olga wohl oder übel 24 Stunden am Tag in ihrem engen Kioskhäuschen an einer dreieckigen Strassenkreuzung verbringen. Dementsprechend besteht ihre tägliche Verpflegung aus den nicht gerade besonders gesunden Snacks im Sortiment des Kiosks. Doch ihre Laune lässt sich Olga nicht einmal vom überlichschenden Qualm des Rauchers verderben, der jeden Morgen pünktlich als erster Kunde vor dem Fenster wartet. Stattdessen

PRODUKTION: Virage Film (Zürich), Schweizer Radio und Fernsehen (Zürich), Hochschule Luzern, 2013. BUCH/REALISATION/KAMERA: Anete Melece. SCHNITT: Fee Liechti. TONSCHNITT/TON: Christof Steinmann. MUSIK: Ephrem Lüchinger. VERLEIH/WELTRECHTE: Interfilm Berlin. DCP, Farbe, 7 Min., ohne Dialoge.



bedient Olga vorbildlich die Kundschaft, deren Wünsche sie unterdessen in- und auswendig kennt. Die mollige Frau bietet dadurch mehr als nur «tobacco, bad news, snacks, lotto», sie ist vielmehr eine Dienstleisterin par excellence. Insgeheim träumt sie jedoch von einem schöneren Leben, das sie nur aus Zeitschriften kennt. Als eines Tages ihr Kiosk endlich die Bodenhaftung verliert, kommt Olga den Sonnenuntergängen, mit denen sie das Innere des Kiosks dekoriert hat, endlich ein Stück näher.

Regisseurin Anete Melece hat eine allgemein vertraute Lebenssituation als Ausgangspunkt für ihre leicht melancholische Geschichte gewählt. Ausgehend von ihren eigenen Erfahrungen in einem Büro schildert sie, wie die Bequemlichkeit einer Routinebeschäftigung dazu führen kann, dass der Ausweg aus einer unbefriedigenden Position bald einmal fast unmöglich wird. Olga kann zwar ihre Stellung geniessen, doch in Gedanken ist sie immer weit entfernt. Melece versinnbildlicht die gesplante Wahrnehmung durch Bilder aus Wasserfarben und Collagen, die durch ihre Kombination von Grautönen und bunten Flecken einen einprägsamen Kontrast bilden. Die Verträumtheit der Hauptfigur wiederum kommt durch die sanften, leicht verwaschenen Konturen zum Ausdruck. Diese treffende formale Umsetzung hat Melece durch einen manchmal sanft spöttischen, immer aber höchst dezenten Humor angereichert.

Das Werk von Melece wurde weltweit an zahlreichen Festivals mit Preisen für den besten Studentenfيلم geehrt, am Tricky Women Festival in Wien und am Fantoche in Baden erhielt Melece zudem den Publikumspreis, und als Krönung wurde *The Kiosk* bei der Verleihung des Schweizer Filmpreises 2014 als bester Animationsfilm ausgezeichnet.

THOMAS HUNZIKER

FERNAND MELGAR L'ABRI

Es regnet. Es ist dunkel. Und es ist fühlbar kalt. In der Mitte des Bildes: der hell erleuchtete Weg zu einer Notschlafstelle für Obdachlose, der sich wie die Einfahrt zu einer Tiefgarage ausnimmt. Menschen strömen dem Eingang zu. Man hört Kinder wimmern und Erwachsene murmeln. Allabendlich spielt sich hier ein kleines menschliches Drama ab: Menschen aus aller Welt suchen ein Obdach und eine warme Mahlzeit. Doch obwohl der Zivilschutzbunker in Lausanne viel mehr fassen könnte, dürfen nur fünfzig pro Abend rein. Das bedingt eine Selektion, stehen doch oft doppelt so viele vor der Tür. «Kinder und Frauen zuerst» lautet – wie bei der Evakuierung vom sinkenden Schiff – das Motto und führt zu herzerreissenden Entscheidungen auf der einen, zu lautstarken Diskussionen ob der Engherzigkeit, der «Willkür» der Auswahl auf der anderen Seite.

Einmal mehr legt Fernand Melgar mit seinem jüngsten Film *L'abri* den Finger auf eine wunde Stelle im Flüchtlingswesen. Der Westschweizer Filmemacher weiss, wovon er spricht: Er stammt selbst aus einer Emigrantenfamilie, wurde im Exil in Nordafrika geboren und als Kind von seinen Eltern «mitgeschmuggelt», als diese als Saisoniers in die Schweiz arbeiten gingen. So zeichnet *L'abri*, wie schon Melgars frühere Filme *La forteresse* und *Völ spécial*, ein einfühlsames Porträt einer Institution in schwierigem Umfeld. Er lässt uns teilhaben an den Diskussionen unter den Angestellten, die mit grosser Menschlichkeit die schwierige Situation zu meistern suchen, zwischen dem Druck von oben und den Bedürfnissen der Obdach Suchenden. Der Film gibt aber auch Einblick in die Schicksale der Migranten und Migrantinnen, etwa in dasjenige des jungen Mauretians, der reüssieren will,

um nicht als Gescheiterter in seine Heimat zurückkehren zu müssen; in jenes des Paares aus Spanien, das dort alles verloren hat – Haus, Job, Ersparnes – und nun auf eine Anstellung in der Schweiz hofft; wie auch in solche von Roma-Familien, die Richtung Westen aufgebrochen sind, um hier ihr Glück zu suchen.

Der Film evoziert die vielen Facetten beider Seiten und enthält sich wohlthuend einer Schwarz-Weiss-Zeichnung. Vielmehr zeigt er die komplexen Problematiken, die hinter den verschiedenen Migrationen stehen, vermag die globalen Verknüpfungen auf kleinstem Raum aufzuzeigen – und stellt gleichzeitig die Bemühungen ebenso wie die Hilflosigkeit und un-menschliche Härte aufseiten der Politik und den von ihr gesteuerten Institutionen dar. Eine Situation, für die es keine wirkliche Lösung gibt. Dies zeigt auch der Film, an dessen Schluss zwar der Frühling steht, aber kein Happy End: Mit dem warmen Wetter schliesst die Unterkunft ihre Pforten bis zum Herbst. Die Hilfsbedürftigen müssen nach anderen Lösungen suchen und zerstreuen sich vor unseren Augen in alle Himmelsrichtungen.

DORIS SENN

PRODUKTION: Climage (Lausanne), RTS – SRG SSR, 2014.
REALISATION/KAMERA: Fernand Melgar. TON: Elise Shubs.
SCHNITT: Karine Sudan. VERLEIH: Agora Films (Genf).
WELTRECHTE: Climage (Lausanne).
Farbe, 101 Min., Französisch (deutsche Untertitel).



LORENZ MERZ CHERRY PIE

«Zoé est passée», schreibt eine junge Frau mit dem Finger in den Schmutz auf einer Mauer und fügt «par là» hinzu. Zoe ist vorbeigegangen – aber wohin sie geht, bleibt unklar. Bei trübem Winterwetter irrt sie hinkend am Fluss entlang, an Raststätten vorbei und auf Pan-nenstreifen weiter. Sie lässt sich ein Stück mitnehmen, traumwandelt an fremden Häusern vorbei und übernachtet in einem Auto-wrack. Scheinbar planlos taumelt sie im Nir-gendwo umher – und verfolgt dabei nur ein einziges Ziel: Sie will verschwinden, weg vom Freund, weg von den grauen Plattenbauten. Aber die Kamera rückt der Flüchtenden nah auf den Leib, folgt ihr erbarmungslos dicht auf den Fersen und lässt nicht ab von ihr. Von hinten verfolgt oder mit eng gerahmten Gros-aufnahmen ist Zoé, die von Lolita Chammah, der Tochter von Isabelle Huppert gespielt wird, in fast jeder Einstellung zu sehen.

PRODUKTION: 8 Horses. BUCH/MAMERA/REGIE: Lorenz Merz.
TON: Maurizius Staerke-Drux, Remie Blaser SCHNITT: Lorenz Merz, Samuel Doux. MUSIK: Marcel Vaid. DARSTELLER: Lolita Chammah. WELTRECHTE: Film Republic, London.
Farbe, DCP, 85 Min., Französisch, Englisch, Russisch



Als ihr die letzten Cents kaum mehr für eine Cola reichen, sieht Zoé eine Autofahrerin, die sich auf der anderen Strassenseite die Füsse vertritt. Zoé nähert sich dem Kofferraum, öffnet ihn und legt sich unbemerkt hinein. So gelangt sie als blinde Passagierin auf eine Fähre, die sie nachts über den stürmischen Ärmelkanal bringt. In der Früh am anderen Ufer ist die rätselhafte Autofahrerin verschwunden. Zoé nimmt die Reisetasche der Fremden, zieht deren Stöckelschuhe und Kunstfelljacke an; den eigenen alten Parka wirft sie auf den Müll. Neu eingekleidet reist sie mit dem Bus weiter in einen jener charakteristischen, aber saisonal ausgestorbenen südeuropäischen Badeorte. Im Hotelzimmer dürstet es Zoé statt nach Cola nun nach Alkohol. Statt (zu) sich selbst zu finden und sich zu einer handlungsfähigen Figur zu entwickeln, flüchtet die junge Frau in dieser *rite de passage* «im Rücklauf» in einen regressiven, rauschartigen Dämmerzustand. Was für ein erhabener Abschied aber schliesslich, bei Wind, Brandungsgetöse und Möwengekreische auf den schwindelerregenden Kreideklippen bei Beachy Head. Zoé est passée ... par là.

Lorenz Merz, prämierter Kameramann von *Giochi d'estate* und *Der Sandmann*, hat mit *Cherry Pie*, der an den Festivals von Locarno, Rotterdam und Solothurn gezeigt wurde, sein erstes längeres Werk als Regisseur realisiert. Bereits für *Un dia y nada* wurde er 2009 für den besten Kurzfilm mit dem Schweizer Filmpreis geehrt. Dass sich Merz, ursprünglich als Grafiker und Fotograf ausgebildet, nicht nur durch einen bewundernswerten visuellen Sinn auszeichnet, sondern auch durch eine ausgeprägte Experimentierfreude auf der Tonebene (u. a. eine wiederkehrende, phantomhafte *voix acousmatique*, die Russisch spricht), bestätigt er nun in seinem essayistischen Spielfilm. Anfangs offenbar lediglich als «Experiment» mit beschränkter Crew und ohne Skript geplant, überzeugt *Cherry Pie* nicht nur mittels nachhallender Bilder, sondern ebenso durch eine durchaus bescheidene, aber gerade dank ihrer Schlichtheit bezwingenden Geschichte.

ANNA-KATHARINA STRAUMANN

OLIVER PAULUS, STEFAN HILLEBRAND VIELEN DANK FÜR NICHTS

Schon die früheren Filme des Regie-Duos Paulus/Hillebrand liessen aufhorchen, insbesondere auch der witzige und gelungene Bollywood-meets-Swissness-Spielfilm *Tandoori Love* (2008) des 1969 in Dornach geborenen Oliver Paulus, der mehr Aufmerksamkeit verdient hätte, als er damals erhielt. Nun beweisen Paulus und Hillebrand – der im deutschsprachigen Raum vor allem auch im Bereich des Improvisationstheaters bekannt ist – einmal mehr und noch überzeugender, dass sie Humor und ernste Themen auf subtile Art und Weise zu verbinden wissen. Und sie haben durchgehalten, trotz ablehnenden Entscheiden von Bundesamt für Kultur und Schweizer Fernsehen, fanden neue Partner und Unterstützer im benachbarten Ausland, in Italien (Südtirol) und in Deutschland.

Vielen Dank für nichts erzählt vom Jugendlichen Valentin (Joel Basman), der mit seinem Schicksal hadert: Seit er mit seinem Snowboard verunfallt ist, sitzt er im Rollstuhl – und damit kann er sich nicht abfinden. Seine Mutter hofft, dass ihm ein Sommertheatercamp für Behinderte in Südtirol hilft, doch Valentin möchte mit den «Spastis» nichts zu tun haben. Er rebelliert gegen die Betreuungspersonen, die Regeln, den Theaterkurs, lehnt die Kommunikation mit seinem Zimmernachbarn Titus (Bastian Wurbs) ab, manövriert sich immer mehr ins Off, in die Einsamkeit. Seine abwehrende Haltung ändert sich erst, als er auf die junge Dolmetscherin Mira (Anna Unterberger) des italienischen Theaterpädagogen (gespielt vom Theatermann Antonio Viganò) aufmerksam wird, er schöpft Hoffnung, freundet sich mit Titus und dessen schwerstbehindertem Freund Lukas (Nikki Rappl) an – doch als er bemerkt, dass Mira zwar seine Sympathie, nicht aber seine Verliebtheit erwidert,

kann er mit der Zurückweisung nicht umgehen und steigert sich in eine Art Rachefeldzug hinein. Bei diesem Aufstand der Behinderten gegen die «Normalen» stehen ihm Titus und Lukas zur Seite; sie bilden mit ihm ein unerschrockenes Trio, das bisweilen an alte Gangsterfilme oder aber an Don Quichottes absurde Bemühungen erinnert. Eifersüchtig auf Miras Freund Marc (Ricardo Angelini), möchte Valentin diesem ein wenig Angst einjagen, doch die Suche nach einer Waffe gestaltet sich hindernisreich. Trotz den Turbulenzen der Handlung bleibt *Vielen Dank für nichts* aber immer nahe an Valentins Emotionen, seiner Wut, seiner Verzweiflung, seiner Enttäuschung, artet nicht in oberflächlichen Klamauk aus. Dazu trägt neben einer schnörkellosen Regie mit viel Respekt vor den behinderten Schauspielern, einem herausragenden Joel Basman und dem Drehbuch, das glaubwürdige Charaktere schafft (Paulus/Hillebrand), wesentlich auch Pierre Mennels Kameraführung bei, die durch die Wahl von Positionen (Nähe/Distanz, Perspektiven/Blickwinkel) Valentins Verhältnis zu den Menschen um ihn herum differenziert gestaltet.

BETTINA SPOERRI

PRODUKTION: Motorfilm, Frischfilm Produktion. REGIE: Oliver Paulus, Stefan Hillebrand. KAMERA: Pierre Mennel. EDITING: Ana R. Fernandes, Nela Märki, Torsten Truscheit. MUSIK: Rod Gonzales, Marcel Vaid. SOUND/EDITING/DESIGN: Ramón Orza. DARSTELLER: Joel Basman, Anna Unterberger, Isolde Fischer, Bastian Wurbs, Nikki Rappl. VERLEIH: Praesens. DCP, Farbe, 95 Min., Schweizerdeutsch, Deutsch, Italienisch.



PAOLO POLONI MULHAPAR

«Als ich hier im Dorf ankam, war ich eine Schönheit, und jetzt – schau mich an», schnauft eine ältere Frau mit einem zerfurchten, aber immer noch hübschen Gesicht. Sie kauert auf einem Teppich von Reiskörnern, die sie flink mit einem Kartonblatt sortiert. Ihre schon zur Hälfte weiss nachgewachsenen hennagefärbten Haare leuchten im Sonnenlicht.

Mulhapar ist ein 600-Seelen-Dorf im nördlichen Pakistan, wo eine Mehrheit von Muslimen mit einer Minderheit von Christen in scheinbarer Harmonie lebt. Es sind unaufgeregte Alltagsmomente, bruchstückartige Gespräche und insbesondere Bilder von Menschen bei der Arbeit, die der Regisseur Paolo Poloni in *Mulhapar* zu einer bildschönen, unkommentierten Collage verwebt. Zurückhaltend beobachtet er das Ökosystem eines Dor-

PRODUKTION: Reck Filmproduktion GmbH. REALISATION: Paolo Poloni. KAMERA: Paolo Poloni. TON/SCHNITT: Paolo Poloni, Fee Liechti. SOUNDDESIGN: Peter von Siebenthal. MUSIK: Cyril Boehler. VERLEIH: Look Now. WELTRECHTE: Reck Filmproduktion GmbH. DCP, Farbe, 93 Min., Urdu, Englisch, Panjabi.



fes, dessen Bewohner, bedingt durch ihren gesellschaftlichen Status, mit sehr unterschiedlichen Realitäten konfrontiert sind. Noch unbeschwert plappern zwei Teenager-Mädchen in die Kamera; Marvi ist Muslima, Somera Christin, doch beide scheren sich herzlich wenig um ihren religiösen Hintergrund. Die Freundinnen gehören zu den mittellosen Familien in Mulhapar; der auf den Reisfelderwirtschaftete Tageslohn wird mit Putzarbeiten bei den reicheren Familien ein wenig aufgebessert. In beobachtend gefilmten Szenen werden das finanzielle Gefälle und die Jahrzehnte alte Hackordnung zwischen den Bewohnern spürbar: Während der muslimische Grossgrundbesitzer, der zu den fünf wohlhabenden Sippen gehört, dem christlichen Mädchen gönnerisch einen Zustupf für das bevorstehende Weihnachtsfest zusteckt, wischt deren Mutter mit vollem Körpereinsatz den Fussboden.

Die ästhetischen Tableaus lassen einen zuweilen die Härte der Arbeit und der Lebensumstände, denen die Menschen hier ausgesetzt sind, vergessen. Das Wechselspiel zwischen milchigem Morgennebel, geissender Mittagssonne und schliesslich der Abenddämmerung mit ihrem Schattenwurf auf die mit Wäsche behängten Dächern ist voller Poesie. Da steht ein Maler in weissem Overall auf einer hohen weissen Leiter und weisselt eine graue Wand; ein Rechteck über dem Mauerstück rahmt den wolkenfreien Himmel. Das Bild ist von perfekter Farbkomposition, und doch möchte man glauben, dass Poloni, der für diesen Film selbst die Kamera schulterte, hier ganz zufällig vorbeikam. Mit seinem dichten instrumentalen Klangteppich schrammt der Film zwar zuweilen knapp am Ethnokitsch vorbei und die Aufnahmen von Fussbälle nähernden Pakistanis untermauern etwas simplifizierend die These des bösen West-Kapitalismus. Trotz diesen «Gutmensch-Momenten» gelingt Poloni aber über weite Strecken ein technisch solides, poetisches Porträt eines Dorfes – fernab der gewohnten düsteren Medienberichte über dieses konfliktgebeutelte Land.

SASCHA LARA BLEULER

GERMINAL ROAUX LEFT FOOT RIGHT FOOT

Left Foot Right Foot beginnt skizzenhaft: Schwarz-weiße Bilder eines Vogelschwarmes, die stummen Super-8-Aufnahmen zweier Kleinkinder, ein paar Gitarrenklänge. Das ältere Kind blickt die Zuschauer direkt an und tritt so nahe an die Kamera heran, dass wir sein Geschwister nicht mehr sehen und das Bild dunkel wird. Schnitt zurück zu den Vögeln. Noch immer ist der Film vor allem Momentaufnahme: Ein behinderter junger Mann erfreut sich an den Vögeln, den Geräuschen, an der Sonne, die durch die Bäume schimmert, oder an etwas, das nur er zu sehen vermag. Er lacht.

Sein Lachen verstummt und weicht dem monotonen Geräusch eines Kopierers, vor dem gelangweilt Marie sitzt. Die trostlose Arbeit passt zum Leben der 19-Jährigen. Ihre Mutter lebt am sozialen Abgrund, Maries Jobaussichten sind mies und ihr Freund Vincent, mit dem sie am Lausanner Stadtrand lebt, geht lieber skaten, als sich mit ihr auseinanderzusetzen. Da taucht Vincents Bruder Mika auf. Nach einem Aussetzer im Heim, in dem der autistische junge Mann normalerweise wohnt, kommt er für eine Weile bei Vincent und Marie unter. Obwohl sich Marie gut mit Mika versteht, löst er in ihr Eifersucht aus, denn nur er bringt in Vincent dessen verantwortungsvolle Seite hervor. Statt Vincent von ihrer Sehnsucht nach dieser Seite zu erzählen, lässt sich Marie vom zwielichtigen Olivier das schnelle Geld versprechen und schlittert in die Prostitution. Vincent merkt davon nichts, bis es schon fast zu spät ist.

Left Foot Right Foot ist das Langfilmdebüt von Germinal Roaux. Der auffallend fotografische Blick des Lausanners, seine Vorliebe für das schwarz-weiße Bild und sein Fokus auf die Phase der Adoleszenz finden sich bereits in

seinem Kurzfilm *Icebergs* (CH 2007). Roaux' Bilder stehen aber trotz einem Hang zur Ästhetisierung immer im Dienst der Geschichte. In *Left Foot Right Foot* dreht sich diese um Geldnot, kaputte Familien und das schwierige Zusammenleben mit einem behinderten Menschen. In der Zuspitzung dieser Probleme findet der Film ein sehr aufwühlendes Ende. Glaubhaft inszeniert Roaux die Lebenssituation seiner Protagonisten, die verzweifelt nach dem Einstieg ins Erwachsenenleben suchen und dabei kaum vom Fleck kommen. Sie treten von einem Fuss auf den anderen, um ein Bild, das der Filmtitel suggeriert, aufzunehmen.

Roaux kann sich für sein Debüt auf ein hervorragendes Schauspielertrio verlassen. Das Paar im Zentrum der Geschichte wird vom Argentinier Nahuel Pérez Biscayart und der Französin Agathe Schlencker gespielt. Eine wahrhaftige Entdeckung dürfte der Solothurner Dimitri Stapfer sein, der mit seiner Verkörperung des Mika auch die Jury des Schweizer Filmpreises für sich gewinnen konnte und 2014 den Preis als Bester Nebendarsteller entgegennehmen durfte.

CHRISTINA VON LEDEBUR

PRODUKTION: CAB Productions SA (Chavannes-près-Renens), Unlimited (Paris), RTS Radio Télévision Suisse (Genf), ARTE (Strasbourg). BUCH: Germinal Roaux, Marianne Brun. REGIE: Germinal Roaux. KAMERA: Denis Jutzeler. TON: Jérôme Vittoz. SCHNITT: Valentin Rotelli. DARSTELLER: Nahuel Pérez Biscayart, Agathe Schlencker, Dimitri Stapfer, Mathilde Bisson, Stanislas Merhar. VERLEIH: Filmcoop Zürich AG (Zürich). WELTRECHTE: CAB Productions SA (Chavannes-près-Renens). DCP, Farbe, 105 Min., Französisch.



MOHAMED SOUDANI ORO VERDE

Seit der Ingenieur Mario auf die Strasse gestollt wurde, sucht er fieberhaft nach einer neuen Stelle. Das grosse Haus mit Pool will bezahlt sein und seine Ehefrau Clara will er nicht arbeiten schicken, schliesslich möchte das Paar demnächst ein Pflegekind aufnehmen. Widerwillig nimmt er den Job in einem Callcenter an. Doch der sanftmütige Mittvierziger eignet sich überhaupt nicht dafür, älteren Damen Schönheitsoperationen übers Telefon zu verkaufen, und so ist Mario nach nur zwei Wochen bereits wieder arbeitslos. Da erregt eine Nachricht in der *Tagesschau* seine Aufmerksamkeit: Die Tessiner Polizei hat am Zoll in Chiasso eine Rekordmenge Cannabis beschlagnahmt, die demnächst verbrannt wer-

PRODUKTION: Amka Films Productions SA (Savosa), RSI Radiotelevisione svizzera (Lugano), 2014. BUCH: Walter Pozzi, Davide Pinardi, Lara Fremder. REGIE: Mohammed Soudani. KAMERA: Pietro Zuercher. TON: Daniela Bassani, Stefano Grosso, Marzia Cordo. SCHNITT: Jacopo Quadri. DARSTELLER: Fausto Sciarappa, Carlos Leal, Leonardo Nigro, Giorgia Würth, Ignazio Oliva. VERLEIH: Praesens-Film AG (Zürich). WELTRECHTE: Amka Films Productions SA (Savosa). DCP-Harddisk, Farbe, 90 Min., Italienisch.



den soll. Nach einer kurzen Inspektion des Geländes ist klar: Marios genialer Plan, das Gras gegen Heu einzutauschen und mit Ersterem reich zu werden, bedarf einiger Helfer. Er findet sie im Bestatter Leo, im Tagelöhner Augusto, in seinem ehemaligen Mitarbeiter Ivan und – wenn auch unvorhergesehen – in seiner Frau. Doch das Vorhaben entpuppt sich als schwieriger als gedacht.

Der Tessiner Regisseur Mohammed Soudani ist ursprünglich Kameramann. In jungen Jahren wanderte er aus Algerien in die Schweiz ein und begann hier eigene Filme zu machen. Gleich mit seinem ersten Spielfilm *Waal Fen-do – Là où la terre gèle* (CH 1997) landete er einen Grosse Erfolg. Für das Immigrantendrama erhielt er den Schweizer Filmpreis. Es folgten mehrere Dokumentarfilme, zum Beispiel *Guerre sans image – Algérie, je sais que tu sais* (CH 2002) über den algerischen Bürgerkrieg, der Kinderfilm *Lionel* (CH 2010) und das Drama *Taxiphone – El Mektoub* (CH 2010) mit Mona Petri in einer der Hauptrollen.

Mit *Oro verde* wagt Soudani sich zum ersten Mal ins Komödienfach vor. Die Geschichte ist von einem Ereignis inspiriert, das anfangs dieses Jahrhunderts tatsächlich stattgefunden hat. Soudani machte aus einer Zeitungsmeldung ein Heist-Movie, nur dass hier die Gangster – im Vergleich zu den Genre-Klassikern wie zum Beispiel *Oceans's Eleven* (USA 2001) – blutige Anfänger sind. Diesem Umstand entspringt ein Grossteil der Komik von *Oro verde*. Für den Slapstick sorgt Carlos Leal mit seiner tollpatschigen Figur Augusto. Leal, Leonardo Nigro, Giorgia Würth und die beiden italienischen Schauspieler Ignazio Oliva und Fausto Sciarappa ergeben zusammen ein starkes Schauspielerensemble. Leider kann dieses nicht immer darüber hinwegtäuschen, dass es *Oro verde* bisweilen an Erzähltempo und Schmiss fehlt.

CHRISTINA VON LEDEBUR

ANDREA ŠTAKA CURE — THE LIFE OF ANOTHER

Dubrovnik, eine Küstenstadt im Süden Kroatiens. Der Unabhängigkeitskrieg ist soeben zu einem Ende gekommen. Linda, in der Schweiz zur Welt gekommen, kehrt mit ihrem Vater aus dem Exil in die alte und zugleich neue Heimat zurück. Das 14-jährige Mädchen freundet sich mit der gleichaltrigen Eta an, und sie werden beste Freundinnen. Ihr Lieblingsort ist ein Kiefernwald am Rand der Stadt. Dort tauschen sie sich über ihre ersten sexuellen Erfahrungen aus und albern herum. Am Rand des Waldes, bei einem Kliff, ereignet sich ein folgenschwerer Zwischenfall. Eta macht sich über Linda lustig und beschimpft sie als schwächlich. Es entsteht ein Gerangel: Eta stolpert, und nachdem Linda ihre Freundin zuerst festgehalten hat, stösst sie diese über die Klippe. Linda kehrt allein in die Stadt zurück. Dort scheint sich jedoch niemand für den genauen Hergang des Vorfalles sonderlich zu interessieren – weder die Angehörigen der Verstorbenen noch die Polizei. Eta sei ertrunken, wird behauptet. Schon bald nimmt Linda den Platz in der Familie ihrer verstorbenen Freundin ein. Es entwickelt sich eine Verwischung der Identitäten, indem Linda tatsächlich Eta zu sein und ihr Leben weiterzuführen scheint.

Dramaturgisch arbeitet der Film mit einer Vielzahl von Andeutungen und Mehrdeutigkeiten: Kurz vor dem Todesfall tauschen die Mädchen ihre Kleider und einen Ohrring, Etas Grossmutter scheint sie wirklich für ihre eigene Enkeltochter zu halten, spannt sie in die Aufgaben des Haushaltes ein und nimmt sie sogar ins Familienalbum auf. Immer wieder taucht Eta in Lindas Vorstellung auf und neckt sie, wie es sei, nun ihr statt ihr eigenes Leben zu führen. Linda nähert sich Ivo an, der Eta begehrte, und lässt sich auf seine Avancen ein. Sie wird aufmüpfiger und mutiger, als es ihre

Freundin war. Das Vortäuschen einer Normalität, die eigentlich keine ist, kann auch als die kollektive Verdrängung der Gräueltaten des Krieges, die kein Verharren im Vergangenen zulassen, gesehen werden.

Wie schon in Andrea Štaka's *Das Fräulein*, geht es in *Cure – The Life of Another* um gegensätzliche Figuren, die sich in ihrer Verschiedenheit gegenseitig bewundern und gleichzeitig verachten. Die lebenshungrige Eta möchte von Dubrovnik weg, Linda hingegen versucht sich am neuen Ort zurechtzufinden und ist eigentlich eine scheue Aussenseiterin. Vieles bleibt jedoch vage, da der Film stark mit Auslassungen und Andeutungen arbeitet, die nicht aufgelöst werden und vom Zuschauer dadurch viel Interpretationsarbeit abverlangen. Eine etwas dezidierte Zuspitzung des Szenarios hätte dem Film nicht geschadet. Am Ende beugt sich Linda dem psychologischen Druck, den der Zwischenfall auf sie ausübt, und kehrt in die Schweiz zurück. Hier kann sie ihre Identität nochmals neu erfinden, bleibt aber trotzdem in ihrer eigenen Vergangenheit gefangen. SIMON MEIER

PRODUKTION: Okofilm Productions, Ziva Produkcija, Deblokada, Schweizer Radio und Fernsehen, ZDF/ARTE, Thomas Imbach, Leon Lucev, Damir Ibrahimovic (Schweiz, Kroatien, Bosnien-Herzegowina) 2014. BUCH: Andrea Štaka, Marie Kreutzer, Thomas Imbach. REGIE: Andrea Štaka. KAMERA: Martin Gschlacht. TON: Predrag Doder Doco, Roman Bergamin, Peter Bräker, Sasha Heiny. SCHNITT: Tom La Belle. MUSIK: Milica Paranosic. DARSTELLER: Sylvie Marinkovic, Lucia Radulovic, Mirjana Karanovic, Marija Skaricic, Leon Lucev, Franjo Dajak. VERLEIH: Pathé Films. WELTRECHTE: Okofilm Productions. DCP, Farbe, 83 Min., Kroatisch, Schweizerdeutsch.



ANNA THOMMEN NEULAND

«Ich interessiere mich für junge Migranten, weil sie den schlechtesten Ruf haben. Sie gelten als Kriminelle, die im Trainer herumlaufen und Leute anficken. Mir selbst geht es nicht anders», erläutert die Basler Filmemacherin Anna Thommen ihre Motivation für ihren Abschlussfilm *Neuland* im Masterstudiengang der Zürcher Hochschule der Künste. Bei den eigenen Ängsten und Vorurteilen ansetzen, den Gesichtslosen ein Gesicht verleihen, sich selber und der Schweiz den Spiegel vorsetzen: ein ambitioniertes Vorhaben für die junge Regisseurin. Sie beobachtet und begleitet während zwei Jahren Jugendliche der Integrationsklasse Basel. Der Mikrokosmos der komplexen Realitäten der jungen Menschen aus aller Herren Länder kreist um ihren Schulalltag und den

PRODUKTION: Famafilm AG/Zürcher Hochschule der Künste. BUCH: Anna Thommen. REALISATION: Anna Thommen. DARSTELLER: Christian Zingg, Ehsanullah Habibi, Nazlije Aliji, Ismail Aliji, Hamidullah Hashimi, Andreas Schultheiss. KAMERA: Gabriela Betschart. TON: David Rehorek. SCHNITT: Andreas Arnheiter, Anna Thommen. MUSIK: Jaro Milko, Eric Gut. VERLEIH/WELTRECHTE: Filmcoop Zürich/Rise and Shine World Sales. XD Cam HD, Farbe, 92 Min., Schweizerdeutsch, Deutsch, Farsi, Albanisch.



kauzigen Lehrer Herr Zingg in der Basler Kaserne. Zingg stürzt sich mit eindrücklichem Engagement in seine Aufgabe, sein erklärtes Ziel ist es, die Schüler ihre teils traumatische Vergangenheit vergessen zu lassen und auf den Arbeitsmarkt in der Schweiz vorzubereiten. Zinggs minutiöse Erklärungen zu den Toiletten und die unbeholfenen Witze am Begrüssungstag stossen bei den jungen Menschen vorerst auf kritisches Stirnrunzeln. Doch allmählich tauen die Schüler auf und beginnen, Herrn Zinggs Humor und Einfallsreichtum im Unterricht zu schätzen. Farbige Fäden werden auf eine Weltkarte an die Tafel gepinnt – sie visualisieren die steinigewege, welche die Jugendlichen von ihren Herkunftsländern bis in die Schweiz zurücklegen mussten. Der 19-jährige Habibi berichtet stockend von seiner schwierigen Flucht aus Afghanistan, die ihn mit dem Schlauchboot übers Meer und während mehrerer Wochen zu Fuss über die Berge führte. Neben der Schule muss er viel arbeiten, um seine Schulden für die teure Reise abzuzahlen. Wenn er es nicht schafft, würden die Gläubiger als Ersatzzahlung seiner Familie das Land wegnehmen. Herr Zingg versucht die fremden Wertvorstellungen zu verstehen und akzeptiert Ehsanullah nach einer langen arbeitsbedingten Absenz wieder in seiner Klasse.

Kamerafrau Gabriela Betschart gelingt es, oftmals sehr emotionale Momente unaufgeregert einzufangen, ohne sie zu dramatisieren. Allzu aufdringlich wirkt die teilweise etwas gar süssliche geratene Hintergrundmusik; was nicht nötig gewesen wäre, denn die charismatischen Protagonisten und ihr Lehrer tragen diese intimen Momente voll und ganz. Thommen hat vor ihrer Filmbildung selber als Primarlehrerin gearbeitet. Man spürt ihre Erfahrung im Schulalltag und ihren liebevoll ironischen Blick insbesondere in Momenten von Situationskomik zwischen Schülern und Lehrer oder während langweiligen Lehrerkonferenzen. Wie bereits mit ihrem preisgekrönten Kurzfilm *Second Me* gelingt Thommen auch mit *Neuland* ein einfühlsames Porträt unterschiedlicher Jugendlichen, die sich wacker dem Sturm des Lebens in einem fremden Land stellen.

SASCHA LARA BLEULER

ARAMI ULLÓN EL TIEMPO NUBLADO

Arami Ullón lebt seit zehn Jahren in der Schweiz, arbeitet als Regisseurin und lebt glücklich mit ihrem Freund Patrick zusammen. Da erhält sie Nachricht aus Paraguay: Ihrer Mutter geht es sehr schlecht und die Pflegerin Julia kommt mit der Situation nicht mehr zurecht. Widerwillig reist Arami zurück in ihre Heimat, um nach ihrer Mutter zu sehen. Dem Zuschauer offenbart sich eine tragische Familiengeschichte: Vom Vater verlassen, musste sich die Tochter schon als Kind um ihre an Epilepsie leidende Mutter kümmern, bis sie sich als Erwachsene mit der Situation nicht mehr abfinden wollte und in die Schweiz auswanderte. Soll sie jetzt erneut alles Erreichte für ihre Mutter aufgeben?

Bei *El tiempo nublado* handelt es sich zweifellos um einen der persönlichsten Dokumentarfilme, die in letzter Zeit hier zu sehen waren. Regisseurin Ullón rückt ihre eigene Familiengeschichte ins Scheinwerferlicht und stellt sich selbst gnadenlos bloss. Sie befahl ihrem Kameramann buchstäblich, auch in emotional schwierigen Momenten nicht aufhören zu filmen, wodurch der Film eine eindrückliche Nähe und Unmittelbarkeit erhält. Wenn wir etwa zusehen, wie Arami verzweifelt auf die Wände ihres Appartements einschlägt oder in der Toilette weinend zusammenbricht, vergisst man leicht, dass sie nicht nur Hauptdarstellerin, sondern auch Filmemacherin ist.

Die Kameraarbeit von Ramón Giger kommt überaus filmisch daher und schafft eine sehr dichte Atmosphäre: Ohne aufdringlich zu wirken, findet die Kamera immer wieder effektvolle Perspektiven und fängt sensationelle Lichtstimmungen ein. Zusammen mit der Musik, die entfernt an den *Babel*-Score von Gustavo Santaolalla erinnert, fühlt sich *El tiempo nublado* überhaupt wie ein Spielfilm

an und präsentiert dem Zuschauer eine flüssige, ungebrochene Handlung – nur eben mit dem Wissen im Hinterkopf, dass alles echt, nichts gestellt ist.

Einerseits ist der Film stark in seiner Umgebung in Paraguay verwurzelt – kritisiert er etwa das dortige Gesundheitssystem – andererseits spricht Ullón ein universelles Thema an: Was tun, wenn sich unsere Eltern nicht mehr um sich selbst kümmern können? Wo zieht man die Grenze zwischen dem eigenen Wohl und der Verantwortung denen gegenüber, die uns grossgezogen haben? Diese Fragen behandelt Ullón auf nuancierte und emotionale Weise, wobei sie das Medium Film sozusagen als Therapie zwischen ihr und ihrer Mutter fungieren lässt. Und ganz nebenbei bestätigt sie mit *El tiempo nublado* eine alte Weisheit: Autobiographische Stoffe geben oft das beste Debütwerk ab.

JONAS ULRICH

PRODUKTION: Cineworx Filmproduktion GmbH (Zürich), Arami Ullón. BUCH: Arami Ullón. REALISATION: Arami Ullón. KAMERA: Ramón Giger. TON: Oswald Schwander. SCHNITT: Mirjam Krakenberger. MUSIK: Marcel Vaid. VERLEIH: Cineworx GmbH (Zürich). WELTRECHTE: Film Republic (London). HD, Farbe, 92 Minuten, Spanisch, Englisch, Deutsch.



MATTHIAS VON GUNTEN THULETUVALU

Die Medien sind voll von Analysen zu den Gefahren des Klimawandels, doch trotzdem bleiben dessen Bedrohung und längerfristige Konsequenzen für den Bürger mit Durchschnittsinteresse an Umweltschutzbelangen schwer fassbar. Matthias von Gunten besuchte zwei Orte auf der Erde, wo die globale Erwärmung nicht bloss theoretisches Konzept, sondern ein sichtbares Monstrum ist, das gierig immer mehr Lebensraum verschlingt. Szenen, gefilmt im nördlichen Thule in Grönland, zeigen eindrücklich, dass die Tage der vermeintlich ewigen Eisdecke am Nordpol gezählt sind. Die sicher geführte Kamera von Pierre Mennel zeigt in atemberaubenden Bildern Schlitten, die über die Eisdecke fliegen, doch immer wieder treffen die Jäger mit ihren Hunden auf grössere Risse, die nur schwer zu überwinden sind. Einmal schafft es ein Schlit-

PRODUKTION: HesseGreutert Film, Odysseefilm, Schweizer Radio und Fernsehen. REALISATION: Matthias von Gunten. KAMERA: Pierre Mennel. TON: Valentino Vigniti. SCHNITT: Caterina Mona, Claudio Cea. SOUNDDSIGN: Roland Widmer. MUSIK: Marcel Vaid. VERLEIH: Look Now. WELTRECHTE: Accent Films International Ltd. DCP, Farbe, 96 Min., Englisch, Inuktitut, Tuvalaisisch.



tenhund nicht, mit seinem Sprung über den Eisspalt zu seinem Rudel am anderen Ufer zu gelangen. Verzweifelt zappelt das Tier im eisigen Wasser, während die Besitzer fluchend mit Stecken zu helfen versuchen. Die beklemmende Momentaufnahme steht sinnbildlich für die Brüchigkeit der traditionellen Lebensgrundlage, die den Menschen in Thule buchstäblich wegschmilzt. Früher konnten die Schlitten ungehindert über die dicke Eisschicht gleiten, nun werden die Risse mit jedem Jahr grösser, bald wird hier überhaupt nicht mehr gejagt werden können. Die Tonaufnahmen fangen das leise Knirschen des Eises ein, das wie eine unheilvolle Vorahnung wirkt.

Auch auf der anderen Seite der Erdkugel macht *Thuletuvalu* die drastischen Konsequenzen der Polschmelze erfahrbar. In Tuvalu ist der Meeresspiegel bereits so deutlich angestiegen, dass viel ehemaliges Wohngebiet im Wasser versinkt. Dem süd pazifischen Inselstaat steht das Wasser bis zum Hals, doch trotzdem wollen viele der älteren Menschen nicht wegziehen – lieber ertrinken sie im ansteigenden Meer. Oder aber sie klammern sich an den Glauben, dass die Macht Gottes sie vor der Apokalypse retten wird. Die idyllisch wirkende Natur und die jahrhundertealten Lebensweisen beider Bevölkerungsgruppen stehen in beklemmendem Kontrast zur Tatsache, dass deren Existenz durch den Klimawandel vor der Auslöschung steht. Von Guntens Dokumentation macht das Leiden der Menschen deutlich. Ohne zu dramatisieren, nutzt er die Schönheit der Bilder, um diese vom Untergang bedrohten Welten bereits als schmerzliche Sehnsuchtsorte zu inszenieren, und hält unserer rücksichtslosen Konsumgesellschaft den Spiegel vor. Die stillen Bilder funktionieren als laute Anklage und als trauriger Abgesang auf eine schon verlorene Welt. Das Schnittkonzept des Films besticht durch seine Einfachheit und durch die visuellen Kontraste zwischen Schneelandschaft und Palmstränden: Die Montage trennt und verbindet so zugleich das Schicksal der klimatisch so unterschiedlich situierten Völker.

SASCHA LARA BLEULER

ADRIAN WINKLER TINO — FROZEN ANGEL

«Legenden sterben nicht», heisst es im Volksmund. Martin «Tino» Schippert, erster Präsident der Schweizer Hells Angels, wurde bereits zu Lebzeiten zur Legende. Und wie es sich für die Legendenbildung schickt, war auch sein Ableben im bolivianischen Dschungel derart mysteriös, dass sein Bruder noch Monate nach der Todesnachricht am Wahrheitsgehalt dieser Nachricht zweifelte.

In Anlehnung an Willi Wottrens Buch «Tino – König des Untergrundes» rekonstruiert der Filmemacher Adrian Winkler das Leben dieser streitbaren Figur. Relativ klassisch tut er dies mit einer Mischung aus Zeitzeugeninterviews und Archivmaterial. Wobei vor allem die Archivaufnahmen faszinieren. Wenn sich die Rockergang als ein freier Hort für Kameradschaft präsentiert, sich Tino in einem reichlich schrägen Werbespot für Zigaretten selber spielt oder in einer verqueren Performance im wahrsten Sinne des Wortes auf die Nationalflagge scheisst, so ist dies unterhaltsam und entlarvend zugleich. Paradoxerweise entsteht gerade in diesen Momenten der Selbstinszenierung das Gefühl, der wahren Persönlichkeit des «Frozen Angel» am nächsten zu kommen.

Weniger gelungen sind hingegen die Interviews. Obwohl Winkler unter anderem mit Tinos drei Freundinnen sowie seinem Bruder gesprochen hat, gehen die Gespräche leider meist nicht über oberflächliche Zuschreibungen hinaus. Weder vermögen sie an der Legende zu kratzen noch Tinos Persönlichkeit wirklich fassbar zu machen. Und so fragt man sich irgendwann: War Tino einfach nicht mehr als modische Oberfläche, ein Abziehbild der Gegenkultur?

Solchen Fragen geht der Film freilich nicht nach. Winkler konzentriert sich vielmehr dar-

auf, die wichtigsten Stationen von Tinos Leben nachzuzeichnen: angefangen beim Aufstieg vom Halbstarken zum Kopf der Hells Angels über die ungerechtfertigte Verhaftung bis hin zu seiner Flucht nach Bolivien. Lange Fahrten entlang einsamer Landstrassen, die als durchgängiges Motiv immer wieder dazwischenmontiert werden, illustrieren dabei Tinos Lebensgefühl, wirken aber oft auch hemmend auf den Drive der Handlung.

«Tino – Frozen Angel» ist eine solid gemachte Dokumentation, die einige spannende Einblicke in ein Stück Schweizer Gegenkultur liefert. Tinos Lebensgeschichte wird in Winklers Film anschaulich nacherzählt, auch wenn man sich hie und da wünschte, der Filmer hätte mit etwas mehr Schärfe hinter die sagenumwobene Fassade der Hauptfigur geschaut.

STEFAN STAUB

PRODUKTION: Lina Geissmann, Prêt-à-tourner Filmproduktion GmbH (Schlieren), 2014. BUCH: Adrian Winkler. REALISATION: Adrian Winkler. KAMERA: Adrian Winkler, Mario Winkler. TON: Beni Mosele. SCHNITT: Rosa Albrecht, Adrian Winkler. MUSIK: Roy and the Devils Motorcycle. VERLEIH: Xenix Filmdistribution (Zürich). WELTRECHTE: Prêt-à-tourner Filmproduktion GmbH (Schlieren). DCP, Farbe, 92 Min., Deutsch (englische/französische Untertitel).



ROMAN WYDER DAWN

Dawn ist ein Psychodrama, angesiedelt 1947 in Palästina, das damals unter britischer Besatzung stand, während Zionisten für einen Staat Israel kämpften. Mehrheitlich in nur einem Raum gedreht und die Dauer einer Nacht umspannend, handelt Romed Wyders Film von vier Männern und einer Frau – Mitgliedern der zionistischen Widerstandsgruppe –, die einen britischen Offizier als Geisel halten, nachdem einer der Ihren von den Briten gefangen wurde und vor der Hinrichtung steht. Der 19-jährige Elisha, der in Paris «angeheuert» wurde, um die zionistische Sache zu unterstützen, wurde «ausgewählt», die Exekution des Offiziers zu vollziehen, sollte es bis zur Morgendämmerung (daher der Titel) zu keinem Austausch kommen.

PRODUKTION: Dschoint Ventschr (Zürich), Paradigma Films (Genf), Enigma Film (München), Lama Films (Israel), Delirious Productions (Whitstable GB), RTSI 2014. REGIE: Romed Wyder. BUCH: Billy McKinnon. KAMERA: Ram Shweky. TON: Keith Tunney. SCHNITT: Kathrin Plüss. MUSIK: Bernard Trontin. VERLEIH/WELTRECHTE: Dschoint Ventschr (Zürich). Farbe, 95 Min., Hebräisch, Französisch, Englisch (französische, deutsche und englische Untertitel).



Dawn basiert auf dem gleichnamigen Roman – dem mittleren Teil einer Trilogie – aus dem Jahr 1961 des zionistischen Schriftstellers Elie Wiesel (geboren 1928 in Rumänien und selbst Holocaust-Überlebender). Der Westschweizer Regisseur Romed Wyder, der sein Debüt mit dem charmanten *Pas de café, pas de télé, pas de sexe* (1999) machte, gefolgt vom Polit-Thriller *Absolut* (2004), wagt sich damit in einer internationalen Koproduktion an ein psychologisch und philosophisch hochkomplexes Thema. Der Untertitel des Films, «Elishas Entscheidung», umreiss den Fokus des Films: das Dilemma der Hauptfigur, den Mord zu vollziehen. Elishas Erlebnisse als Holocaust-Überlebender, die in Flashbacks aufscheinen, werfen insbesondere ein Schlaglicht auf die Problematik von Opfer und Täter, Sühne und Rache, Moral und Ethik und fragen nach den menschlichen Grundwerten mit Blick auf ein übergeordnetes Ziel und vor dem Hintergrund der Judenvernichtung im Zweiten Weltkrieg.

Dies zu vermitteln, gelingt dem Film aber trotz solider schauspielerischer Leistungen nur ansatzweise. Der Plot vermag sich kaum aus seiner bühnenmässigen Anlage lösen: nicht das Setting, das grösstenteils auf einem Huis clos basiert, aber auch nicht die Charaktere, die sich und ihre ideologischen Positionen schablonenhaft präsentieren. So vermag auch der Zürcher «Shootingstar» Joel Basman die Selbstzweifel Elishas und seine wiederkehrende «Begegnung» mit den Geistern der Vergangenheit nur bedingt zu verkörpern: Für die emotionale Palette fehlt es da doch an Intensität und Differenziertheit.

So gewinnt der Film eigentlich erst mit dem kurzen Epilog an Brisanz – nachdem Elisha die Erschiessung vollzogen und sich, nicht ohne grossen Druck, für die «Utopie» entschieden hat. Anhand von Archivbildern sieht man dort die vergangenen sechzig Jahre im Eildurchlauf – die Gründung des Staates Israel, Krieg, Intifada, Siedlungs- und Mauerbau. Eine endlose Spirale der Gewalt, die den Glauben an jenes übergeordnete Ziel und die «Zweckmässigkeit» des damit verbundenen Terrors bis heute Lügen straft.

DORIS SENN

JASMILA ŽBANIC LOVE ISLAND

Zwei Meerjungfrauen tanzen lasziv zum Rammstein-Lied «Du Hast». Zwar nur eine Traumsequenz, zeigt die Szene jedoch deutlich, dass von *Love Island* kein fades TV-Beziehungsmelodrama erwartet werden muss. Regisseurin Jasmila Žbanic erzählt mit farbenfroher, verspielter Inszenierung die Geschichte von Grebo, der die Ferien mit seiner schwangeren Frau Liliane in einem idyllischen Inselparadies verbringt. Die traute Zweisamkeit wird gestört, als Grebo bei einer Karaoke-Party der verführerischen Flora über den Weg läuft. Er fühlt sich sofort von der rothaarigen Deutschen angezogen, vermag dies aber vorerst zu verbergen. Was Grebo nicht weiss: Auch Liliane und Flora kennen sich und haben eine gemeinsame Vergangenheit.

In ihrem vierten Spielfilm macht die Bosnierin Žbanic vieles richtig: Neben einem sympathischen Hauptdarsteller (Ermin Bravo) und einem liebenswürdigen Setting im Ferienresort-Mikrokosmos inklusive witzigen Nebenfiguren (Franco Nero!), verfügt der Film über einen zackigen Erzählrhythmus. Das «comic timing» ist auf den Punkt gebracht und die Situationskomik mag plump daherkommen, geht aber in den meisten Fällen auf.

Das Problem liegt weniger an der Umsetzung als am Grundkonstrukt der Story. Diese wirkt nämlich, als wäre sie direkt einem schnulzigen Erotikroman entnommen, den man für 10 Franken am Bahnhofskiosk kauft. Der Plot ist eine reine Männerfantasie: Der Ehemann verbringt die Ferien mit der schönen Frau auf einer paradisiatischen Mittelmeerinsel und trifft dabei auf eine ebenso schöne Unbekannte, die – oh holder Zufall – nicht nur eine ehemalige Pornodarstellerin, sondern auch die Ex-Geliebte der Ehefrau ist. Bei Žbanic hätte man da einen interessanten Twist, ein Spiel mit den

gängigen Rollenmustern erwarten. Doch nichts dergleichen wird geboten. Das Szenario verläuft trotz inszenatorischem Einfallsreichtum genau so, wie man es sich ausmalt – inklusive der Szene, wo der Ehemann die beiden Frauen im Bett überrascht.

Geschlechterpolitische Ansätze scheinen Žbanic nicht gross interessiert zu haben, und der Film versucht nirgends mehr als eine unterhaltsame Komödie sein. Einzig in der Schlusssequenz bekennt der Film gewissermassen Farbe und leistet ein (ziemlich einfältiges) Plädoyer für die Freiheit und Vielfalt der Liebe. Dies ist allerdings derart überzeichnet und in Bollywood-Manier vorgetragen, dass man dem Film diese Einfältigkeit kaum übelnehmen kann. Um es mit einem anderen Rammstein-Song zu sagen: Liebe ist für alle da!
JONAS ULRICH

PRODUKTION: Ziva Produkcija (Zagreb), Komplizen Film (Berlin), Okofilm (Schweiz). BUCH: Aleksandar Hemon, Jasmila Žbanic. REALISATION: Jasmila Žbanic. KAMERA: Christine A. Maier. TON: Igor Camo. SCHNITT: Isabel Meier. MUSIK: Balz Bachmann. WELTRECHTE: The Match Factory (Cologne).
HD, Farbe, 86 Min., Englisch, Kroatisch, Bosnisch.



RAMON ZÜRCHER DAS MERKWÜRDIGE KÄTZCHEN

Eine Berliner Familie bereitet ein gemeinsames Abendessen vor. Der Vater und die kleine Clara gehen einkaufen, der Onkel repariert die Waschmaschine, der Sohn holt die Oma ab. Derweil schneidet die Mutter in der Küche Zwiebeln und rätselt mit ihrer erwachsenen Tochter Karin darüber, warum eine Orangenschale immer mit der weissen Seite nach oben auf dem Boden landet. Dazwischen werden Blicke ausgetauscht, es wird geschwiegen und geschrien, die Katze hüpft auf den Tisch, der Hund streift durch die Wohnung.

Das merkwürdige Kätzchen, das dem Film des Schweizer Regisseurs Ramon Zürcher den Namen gibt, spielt darin nur eine Nebenrolle. Genau genommen spielt auch keine der anderen Figuren in diesem Kammer-

PRODUKTION: DFFB Deutsche Film- und Fernsehakademie Berlin GmbH (Berlin). BUCH: Ramon Zürcher. REGIE: Ramon Zürcher. KAMERA: Alexander Hasskerl. TON: Benjamin Kalisch. SCHNITT: Ramon Zürcher. DARSTELLER: Leon Alan Beiersdorf, Matthias Dittmer, Armin Marewski, Mia Kasalo, Anjorka Strechel, Jenny Schily, Luk Pfaff. VERLEIH: Look Now! (Zürich). WELTRECHTE: DFFB Deutsche Film- und Fernsehakademie Berlin GmbH (Berlin).
DCP-Harddisk, Farbe, 72 Min., Deutsch.



spiel eine eigentliche Hauptrolle. Doch das ist nur eine der Merkwürdigkeiten dieses Films. Eine weitere ist das Fehlen eines Plots. Es gibt zwar in Zürchers Abschlussarbeit an der Deutschen Film- und Fernsehakademie eine Story im Sinne einer Abfolge von Ereignissen, doch keine wirkliche Kausalität, wie man es sich aus dem klassischen Spielfilm gewohnt ist. Zürcher reiht verschiedene Szenen alltäglicher Verrichtungen relativ unspektakulär chronologisch aneinander, ohne dass das eine zwingend zum anderen führt.

Passend dazu verhält sich die Kamera von Alexander Hasskerl wie ein neutraler Beobachter. Meist ist sie statisch, bisweilen bleibt sie sogar an Ort und Stelle, wenn die Figuren aus dem Bild verschwinden. Damit gewinnt der Ton an Bedeutung, insbesondere dann, wenn seine Quelle nicht im Bild zu erkennen ist. Der Ton ist mitunter auch direktes Thema im Film. Beispielsweise schreit die Kleinste der Familie immer wieder ohne sichtbaren Grund lauthals, oder die Mutter stellt eine Glasflasche in kochendes Wasser und alle horchen dem sonderbaren Geräusch, das so entsteht.

Die statische Kamera, die Aneinanderreihung alltäglicher Verrichtungen und der Fokus auf den Ton führen zu einem scheinbar belanglosen Dahinplätschern der Handlungen. Ausbruch aus diesem unspektakulär wirkenden Hintergrund bieten verschiedene Rückblenden von Situationen, welche die Protagonisten erzählen. Des Weiteren treten die Konflikte in der Familie so umso klarer zutage. In den Tätigkeiten im Haushalt spiegeln sich Spannungen zwischen den Familienmitgliedern, etwa zwischen der stillen, der in ihrer Stille aber latent aggressiven Mutter und ihrer lauten jüngsten Tochter. Analog zu der fehlenden Hauptfigur steht auch keiner der Konflikte im Zentrum, indem er etwa eskalieren würde. Dies wirkt wiederum der kausalen Logik entgegen und führt stattdessen zu einer Gleichberechtigung der Figuren und der Geschehnisse. Was Ramon Zürcher mit dem Umschiffen des klassischen Plots in *Das merkwürdige Kätzchen* schafft, lässt sich wohl am treffendsten als narratives Gemälde umschreiben.

CHRISTINA VON LEDEBUR

ANHANG

MITWIRKENDE DIESER AUSGABE

SASCHA LARA BLEULER

*1977, Schauspielausbildung am Lee Strasberg Theatre & Film Institute in New York. Studium Anglistik, Filmwissenschaft und Französische Literatur an der Universität Zürich. Lehrtätigkeit in Englisch, Filmtheorie und Schauspiel. Freie Journalistin für Filmzeitschriften. Kuratorin von Filmreihen. Programmation der Internationalen Kurzfilmtage Winterthur und des Dokumentarfilmfestivals Visions du Réel. Schauspielerin in Film- und Theaterproduktionen. Lebt in Zürich und Tel Aviv.

VALÉRIE CUÉNOD

Schauspielerin, ist Ensemblemitglied der Föhrbacher Theater Company Basel. Weiter tourt sie mit verschiedenen szenischen Lesungen, spielt vor der Kamera, gibt Stimm- und Redetrainingskurse, arbeitet als Stadtführerin in Baden, und als Bilingue (D/F) ist sie im Coaching-Bereich (Finanz- und Gesundheitsbranche) und für Rollenspiele regelmässig in der ganzen Schweiz tätig. Sie inszeniert auch im semiprofessionellen Theater- und Schulbereich und spricht Spots und Voice Over.

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 Aufklärungsfilmern zur Bekämpfung der Geschlechtskrankheiten 1915–1935* (2009). Seit 2007 Mitglied der CINEMA-Redaktion.

INGO GIEZENDANNER

*1975 in Basel, Ausbildung an der Schule für Gestaltung Zürich. Er publiziert viel im Eigenverlag und bei Nieves, aber sein neuestes Bilderbuch *GRR54: Grrrringo* ist beim Dominikanischen Verlag Ediciones De A Poco erschienen. Seit 2003 produziert Ingo Giezendanner aus seinen Zeichnungen kurze Animationsfilme, u.a. auch für Musikclips in Zusammenarbeit mit Schweizer Musiker/-innen wie Big Zis oder MRZ. Er lebt in Zürich und anderswo.

MATTHIAS GÖRITZ

*1969 in Hamburg, ist Lyriker, Übersetzer und Romancier und lebt bei Frankfurt am Main. Zuletzt erschienen der Gedichtband *Tools*, Berlin Verlag 2012, und der Roman *Träumer und Sünder*, C.H. Beck Verlag München 2013. *Träumer und Sünder* spielt in der Filmbranche und wurde mit dem Robert Gernhardt-Preis ausgezeichnet.

RASMUS GREINER

*1983 in Bonn, Dr. phil., wissenschaftlicher Mitarbeiter im Fachgebiet Filmwissenschaft an der Universität Bremen. Promotion über *Die neuen Kriege im Film* (Marburg 2012), Forschungsschwerpunkte: Audio History des Films / Bildästhetik und Kameraarbeit / Wechselwirkungen zwischen Medien, Politik und Gesellschaft / Krieg und audiovisuelle Medien. Redaktionskoordinator des eJournals.

www.nachdemfilm.de

SEBASTIAN HÖGLINGER

*1983, studierte Film- & Medienwissenschaft in Wien. Seit 2009 Ko-Leitung, YOUKI – Internationales Jugend Medien Festival (gem. mit Peter Schernhuber). Katalogredaktion, Diagonale – Festival des österreichischen Films. Kuratorische Beratungen für Filmschauen und Festivalprogramme im In- und Ausland. Musiker und freier Textarbeiter. Lebt in Wien.

JOACHIM HOFFMANN

*1986, lebt und arbeitet in Zürich. Abgeschlossenes Studium in Geschichte und Filmwissenschaft, beginnt im kommenden Februar die Ausbildung als Gymnasiallehrer im Unter-

richtsfach Geschichte. Derzeit angestellt in der Videothek Les Videos in Zürich. Seit 2013 Mitglied der CINEMA-Redaktion.

THOMAS HUNZIKER

*1975, Studium der Filmwissenschaft, Anglistik und Geschichte an der Universität Zürich. Er betreibt das Filmtagebuch filmsprung.ch, arbeitet als freier Mitarbeiter für cineman.ch und befindet sich in der Ausbildung zum MTRA. Sein Heimkino befindet sich in Schaffhausen.

REGULA IMBODEN

studierte an der Hochschule für Musik und Theater Bern Schauspiel und war zuletzt im Kino in *Dead Fucking Last* von Walter Feistle und *Tempo Girl* von Dominik Locher zu sehen. Sie ist Sprecherin für Lesungen und für Hörspiel und DOK bei SRF tätig. Nach Engagements in der Schweiz und in Deutschland gründete sie 2008 *imbodenproduction* und realisiert ihre eigenen Theaterprojekte.

www.regulaimboden.ch

AVIVA JOEL

*1949 in Tel Aviv, lebt und arbeitet heute in Zürich, Deutschland und Israel. Nach klassischer und moderner Tanzausbildung Besuch der Schauspielschule Zürich und dem Actors Studio New York (Lee Strasberg). Arbeit für und mit Peter Brook und Ken Russell. Spielt als freischaffende Schauspielerin in Deutsch, Englisch und Hebräisch für Theater, Fernsehen und Film.

TINA KAISER

*1976, Dr. phil., Studium der Kunst-, Film- und Kulturwissenschaften in Berlin und Lüneburg. 2008 Promotion mit der Arbeit *Aufnahmen der Durchquerung – Das Transitorische im Film* (Transcript Bielefeld). Arbeiten als Autorin, Film- und Medienwissenschaftlerin sowie im Kinospielembereich. 2011–2014 organisatorische Leitung des Marburger Kamerapreises. 2012–2013 Mitglied des DFG-Forschungsnetzwerks *Filmstil*. Seit 2013 wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Medienwissenschaft der Universität Marburg. Ihr derzeitiges PostDoc-Projekt trägt den

Titel *Ausweichende Bilder. Narrative und repräsentative Strategien im aktuellen Weltkino*.

SONJA KIRSCHALL

*1984, studierte Anglistik, Film- und Medienwissenschaft in Bochum und Leeds und promoviert derzeit am Institut für Medienwissenschaft der Ruhr-Universität Bochum bei Prof. Dr. Eva Warth zum Thema *Teletaktilität und crossmodale Wahrnehmung audiovisueller Medien*.

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

HAUKE LEHMANN

Postdoktorand an der Freien Universität Berlin. Er hat Filmwissenschaft und Theaterwissenschaft in Berlin und an der Karls-Universität Prag studiert. Seine Dissertation trägt den Titel *Die Aufspaltung des Zuschauers. Suspense, Paranoia und Melancholie im Kino des New Hollywood*. Gegenwärtig arbeitet er an einem Forschungsprojekt zum deutsch-türkischen Kino.

JULIAN LUCKS

M. A., Studium der Literatur- und Medienwissenschaft, Neuesten Geschichte und Philosophie an der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel, das er Anfang 2014 mit einer Arbeit über Modalitäten filmisch inszenierter Drogenerfahrungen abschloss. Seither semesterweise lehrbeauftragt am medienwissenschaftlichen Institut in Kiel. Forschungsschwerpunkte sind Subjektivierungsformen des Erzählfilms und die Charakterisierung amoralscher Helden in zeitgenössischen Fernsehserien.

SIMON MEIER

*1986, Studium der Ethnologie, Filmwissenschaft und Kunstgeschichte. Längere Sprach- und Forschungsaufenthalte in Louisiana und Neuseeland. Arbeitete von 2007–2013 als Videotheksassistent am Seminar für Filmwissenschaft der Universität Zürich. Er lebt in Zürich. Seit 2011 Mitglied der CINEMA-Redaktion. www.creepforward.ch.vu

SIRKKA MÖLLER

arbeitet seit 1988 organisatorisch und kuratorisch für internationale Filmfestivals (u. a. Berlinale, Sheffield International Documentary Festival, Fribourg IFF, DOK Leipzig, Kurzfilmtage Oberhausen). Sie hat Erfahrung im Weltvertrieb und als Moderatorin bei Film-events. Seit 2008 koordiniert sie das Project Lab Doc Station bei Berlinale Talents. Neben ihrer Arbeit als freie Kuratorin berät sie Filmemacher/-innen zu Projektentwicklung, Schnitt und Festivalstrategie.

HANSPETER MÜLLER-DROSSAART

*1955 in Sarnen (Obwalden), ist ein bekannter Schweizer Schauspieler. Nach seiner Ausbildung zum Schauspieler und Theaterpädagogen an der Schauspiel-Akademie Zürich war er Ensemble-Mitglied beim Theater am Neumarkt Zürich, am Schauspielhaus Zürich und am Wiener Burgtheater. Seit 2004 ist er als freischaffender Schauspieler besonders in Kino- und Fernsehfilmen (u. a. *Eine wen üg* von Xavier Koller, *Sennentumschi* von Michael Steiner) sowie als Sprecher tätig.

LARS NOWAK

Juniorprofessor für Medienwissenschaft (Visualität und Bildkulturen) an der Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg, wo er auch das DFG-Forschungsprojekt *Die Wissensräume der ballistischen Photo- und Kinematographie, 1860–1960* leitet. Seine Arbeitsschwerpunkte liegen bei der amerikanischen Filmgeschichte, dem Autoren- und Experimentalfilm, der Intermedialität von Photographie und Film sowie der wissenschaftlichen Photo- und Kinematographie. Wichtigste Publikationen: *Deformation und Transdifferenz: Freak Show, frühes Kino, Tod Browning* (Berlin

2011) und *Karten Wissen: Territoriale Räume zwischen Bild und Diagramm* (hg. mit Stephan Günzel, Wiesbaden 2012).

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 Assistent am Seminar für Filmwissenschaft der Universität Zürich mit einem Dissertationsprojekt zu historiographischen Praktiken des Alltags in gegenwärtigen Film- und Videoarbeiten. Seit 2014 Mitglied der CINEMA-Redaktion.

DANIEL ROHR

leitet seit 2004 das Theater Rigiblick in Zürich, wo er auch als Schauspieler und Produzent wirkt. Der Zürcher war an verschiedenen Schauspielhäusern in Deutschland und in der Schweiz tätig und spielte in vielen Fernseh- und Kinofilmen mit, darunter *Sternenberg*, *Vitus* und *Die Schweizer*.

PETER SCHERNHUBER

*1987, studierte Theater-, Film- und Medienwissenschaft sowie Zeitgeschichte in Wien. Seit 2009 Ko-Leitung Youki – Internationales Jugend Medien Festival (gem. mit Sebastian Höglinger). Mitarbeit bei diversen (Film-) Festivals (Diagonale – Festival des österreichischen Films, Crossing Europe u. a.), Journalist und Autor in den Bereichen Film, Popkultur, Design. Lebt in Wien.

DOMINIC SCHMID

*1983 in Solothurn, Studium der Japanologie, Filmwissenschaft, Politikwissenschaft und Philosophie in Zürich und Lausanne. Daneben Tätigkeit als Kinooperator und Videothekar. 2003–2009 Vorstandsmitglied und Präsidium der Filmgilde Biel. Zurzeit Master Filmwissenschaft an der Freien Universität Berlin. Seit 2013 Redaktionsmitglied von CINEMA.

DORIS SENN

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

BETTINA SPOERRI

*1968, Phil.-I-Studium in Zürich und Berlin, Promotion 1998, war Dozentin an verschiedenen Universitäten und an der F & F, Kulturredaktorin mit Schwerpunkt Film/Theater/Literatur bei der *Neuen Zürcher Zeitung* (NZZ) bis 2009, Mitglied der Auswahlkommission am Filmfestival in Fribourg 2010/12, heute als freie Filmkritikerin bei der NZZ tätig und leitet das Aargauer Literaturhaus. Seit 2010 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. Fortbildung an der Drehbuchwerkstatt München (2010/11), derzeit in der Programmation der Internationalen Kurzfilmtage Winterthur und als freischaffender Drehbuchautor tätig.

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 2008 Presse- und Promotionsverantwortliche bei Xenix Filmdistribution.

MATTHIAS UHLMANN

*1972, Studium der Deutschen Sprach- und Literaturwissenschaft, Filmwissenschaft und Kriminologie an der Universität Zürich, Abschluss mit einer Lizentiatsarbeit zur Filmzensur im Kanton Zürich von den Anfängen bis 1945. Seit Mai 2010 Teilnahme am Doktoratsprogramm *Kino und audiovisuelle Dispositive: Diskurse und Praktiken* des Netzwerk Cinema CH (finanziert durch den Schweizerischen Nationalfonds) mit einem Dissertationsprojekt zur Zürcher Filmzensur seit 1945. Seit 2011 Mitglied der CINEMA-Redaktion.

JONAS ULRICH

*1990, seit 2009 Studium der Geschichte, Filmwissenschaft und Rechtswissenschaft an der Universität Zürich. Daneben freischaffender Filmkritiker und tätig in der Produktion von Musikvideos und Kurzfilmen. www.atopic.ch

SENTA VAN DE WEETERING

Filmwissenschaftlerin und Germanistin. Arbeitete als Journalistin, Redaktorin, Moderatorin und Texterin. Heute ist sie freischaffende Journalistin und Kommunikationsfachfrau, im Team der Kurzfilmtage Winterthur und für das Marketing im Programm Kino Xenix (Zürich) zuständig.

CHRISTINA VON LEDEBUR

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

KASPAR WEISS

aufgewachsen in Zürich und Neuseeland, absolvierte von 1990–94 die Schauspielakademie Zürich und ist seither freischaffender Schauspieler und Sprecher in Zürich und Berlin unter anderem mit der Theatergruppe um Samuel Schwarz & 400asa.

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*.

CINEMA #60

Unabhängige Schweizer Filmzeitschrift
60. Jahrgang

Herausgeberschaft und Redaktion: Anita Gertiser,
Joachim Hoffmann, Simon Meier, Marian Petraitis,
Dominic Schmid, Bettina Spoerri, Anna-Katharina
Straumann, Matthias Uhlmann
Redaktion Sélection Cinema: Dominic Schmid,
Anna-Katharina Straumann

Korrektorat: Die Orthografen GmbH
Gestaltungskonzept: Susanne Kreuzer
Umschlagfoto: Filmstill aus *Lady Chatterley*
von Pascale Ferran (BE/F 2006)
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 38.– / EUR 25.–
im Abonnement CHF 27.– / 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



– Seminar für Filmwissenschaft der Universität
Zürich

© 2015 Die Vervielfältigungsrechte der einzelnen
Beiträge liegen bei den jeweiligen Autorinnen und
Autoren, alle Rechte an dieser Ausgabe sowie die
Rechte an den vorliegenden deutschen Übersetzun-
gen beim Schüren Verlag, Marburg.

ISSN 1010-3627
ISBN 978-3-89472-611-9
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*

Inserateseite 1

Inserateseite 2

Inserateseite 3

Inserateseite 4

Inserateseite 5

Inserateseite 6

Inserateseite 7

Inserateseite 8

Inserateseite 9