

Anzeige

#nomad
#challenge
#roads
#epic

Festival International de Films de Fribourg

32^e
16 > 24.03
2018

#fiff18
www.fiff.ch

Dickens, neu gewendet

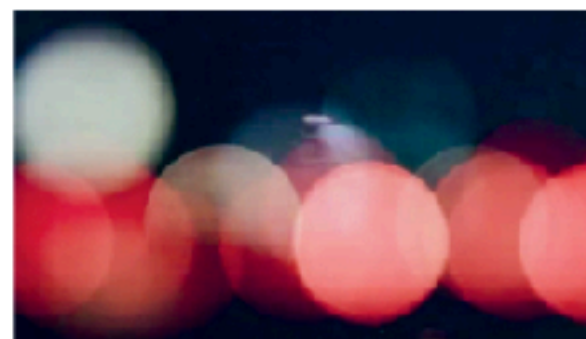
So kann experimentelles Kino auch aussehen. 1988 nimmt die französische Regisseurin *Christine Edzard* Charles Dickens' semi-autobiografischen Grossroman «Little Dorrit» auseinander und erzählt ihn in zwei Fast-Dreistündern, zuerst aus der einen, danach aus der anderen Perspektive. In ihrem Londoner Atelier, wo sie sonst auch Opernausstattungen und Puppenhäuser anfertigt, hat sie auch die Sets des alten England nachgebaut. Einen Film sozusagen in Handarbeit gemacht. Mit Schauspielerlegenden wie *Derek Jacobi*, *Cyril Cusack* und *Alec Guinness* zwischen den gemalten Kulissen. Kino, opulent ausladend und sparsam reduziert zugleich. Merkwürdig, grossartig, vergessen gegangen, wiederzuentdecken, jetzt endlich wenigstens auf DVD zu haben, unter dem Titel *Die kleine Lady*, in limitierter Auflage. (jb)



→ Christine Edzard: Little Dorrit. Format: 16:9 (anamorph), Sprache: Englisch, Deutsch. Anbieter: SchröderMedia

Unschärfer sehen

Heimkinobildschirme locken mit HD und 4-K-Auflösung. Dass indes der Reiz der Filmbilder nicht zuletzt darin liegen kann, dass man auf ihnen weniger sieht als mit blossem Auge, führt der wunderschöne Videoessay *In Praise of Blur* von *Richard Misak* und *Martine Beugnet* vor. Eine fast schon meditative Liebeserklärung an die Unschärfe im Film als Moment minimaler Sicht, aber maximaler Sinnlichkeit. (jb)



→ www.filmscalpel.com/in-praise-of-blur

Grüne Filme

Während sich Spielfilme in Bild und Ton überwältigend und Popcorn-unterhaltsam in Dystopien suhlen, häufen sich seit den Nullerjahren Dokumentarfilme, die eine ideale Zukunft darstellen. Über den Umweg der Analyse und Kritik von gegenwärtigen Umweltkatastrophen träumen Filme wie *Ulrike Kochs Reglraul* oder *Demain* von *Cyril Dion* und *Mélanie Laurent* von einer besseren Welt. Die VOD-Plattform *LeKino.ch* hat diesen Filmen einen eigenen «Comer» gewidmet. Möge es in der Ecke eng werden! (tf)



→ www.lekino.ch

Hitchcock aufdecken

Nicht nur «close reading», sondern «too close reading» nennt D.H. Miller seine Lektüremethode, mit der er das Kino *Alfred Hitchcocks* auseinandernimmt. Gerade das, was in den Szenen zu sehen ist, aber in keine sinnvolle Interpretation hineinpasst, interessiert den Kritiker. Heraus kommen verblüffende Analysen, wie zum Beispiel jene zu Hitchcocks zweitem Cameo-Auftritt in *Strangers on a Train*, der immer schon da, aber noch von niemandem bemerkt worden war. In der nicht aufhören wollenden Flut von Hitchcock-Büchern ist dies bestimmt das originellste seit Jahren. (jb)



→ D. H. Miller: Hidden Hitchcock. Chicago, University of Chicago Press, 2016. 208 Seiten. CHF 29.90, € 19,99

Der Krieg, der nie erklärt wurde

Der Vietnamkrieg gilt als grösstes US-amerikanisches Trauma des 20. Jahrhunderts. Nun haben ihm *Ken Burns* und *Lynn Novick* eine monumentale Dokuserie gewidmet, zusammengestellt aus historischem Filmmaterial, Aussagen amerikanischer und vietnamesischer Zeitzeugen und dem Sound von Dylan und Hendrix, den Stones und den Beatles. *The Vietnam War* ist eine erschütternde «Reise in die Tiefen eines Konflikts», die nicht zuletzt dies verdeutlicht: Nie zuvor und nie danach hatten Journalist_innen derart freien Zugang zum Kriegsgeschehen. Was sie filmten, geriet nahezu ungehindert in die Medien – und trug wesentlich zu den gesellschaftlichen Umwälzungen der Sechziger- und Siebzigerjahre bei. (phb)



→ *The Vietnam War* ist in zwei Fassungen erhältlich: In Grossbritannien als vollständige 18-stündige Miniserie mit engl. Untertiteln (von PBS); in Deutschland in einer auf 8 Stunden gekürzten Version mit deutschen Untertiteln (von EuroVideo)

Swingen mit Charlie Brown

Auch das lag unterm Baum. Die legendäre Jazzplatte mit den Stücken, die der kalifornische Pianist und Komponist *Vince Guaraldi* mit seinem Trio für das Weihnachtsspecial der *Peanuts*-Fernsehcartoons beigesteuert hatte. Es gehört zu den berühmtesten Adventsalben überhaupt. Nun ist der Klassiker von 1965 neu aufgelegt worden, in edlem Vinyl und mit exakt derselben Ausstattung wie damals. Für Jazz-Verrückte und Fernseh nostalgiker_innen und nicht nur zur Weihnachtszeit grossartig. (jb)



→ Vince Guaraldi: A Charlie Brown Christmas, Craft Recordings, \$ 25.00

Seidl komplett

Eine Box für hartgesottene Seidl-Fans und solche, die es werden wollen. Vom Regisseur autorisiert, versammelt sie alle seine Filme, einschliesslich selten zu sehender Schul- und Werbefilme. Sie beweist, wie der Österreicher von Anfang an den Raum zwischen Dokumentar- und Spielfilm für sich entdeckte und seither das filmische Repertoire auf bleibende Weise erweitert hat. Besonderes Schmankerl: Der einminütige Beitrag zum Mozartjahr 2006. Den Organisator_innen ging das Filmlein zu weit, weshalb es nie ausgestrahlt wurde. Mozart aber hätte seine helle Freude gehabt an diesem Mini-Seidl. (phb)



→ Ulrich Seidl: Alle Filme/ Complete Works 1980–2017. 18-DVD-Box. Format: diverse, Sprache: Deutsch, Untertitel: Englisch, teilweise Deutsch. Anbieter: Hoanzl


Vergangene und aktuelle Zukunftsvisionen

Unsere in die Zukunft und auf die Leinwand projizierten Wünsche und Ängste geraten selten zu Utopien, meistens aber zur Dystopie. Oft fehlen uns aber echte Visionen für das, was kommen könnte. Für die Beziehung von Mensch und Maschine etwa: In Filmen wie *The Stepford Wives* oder *Her* tut sich ein «uncanny valley» auf, wie *Stella Castelli* schreibt: Je ähnlicher sie uns sind, umso unheimlicher wirken die künstlichen Wesen. Dieses Unbehagen lässt sich zwar schwer in Worte fassen, in «Cinema 63» gelingt es aber, die Spielformen des Zukunftsfilms anregend zu beschreiben. (tf)



→ Cinema #63: Zukunft. Marburg: Schüren 2018. 234 Seiten. CHF 32.00, € 25,00

75
Locarno Festival
First Feature
Special Mention



**DENE WOS
GUET GEIT**

Ein Film von Cyril Schäublin

«Eine scharfe Beobachtung von Zürich und unserer Zeit.» NZZ
«Zürich se mue en décor dystopique.» LIBERATION
«A formally striking portrait of an atomized society.» VARIETY

Ab 11. Januar 2018 im Kino

RIFFRAFF + BOURBAKI

SWISS FILMS

OUTSIDE THE BOX

Dafür aber hat er etwas anderes hinzuerfunden. **Anna Karenina (Vronsky's Story)** verdankt seinen Untertitel einer Rahmengeschichte, die 1904 im russisch-japanischen Krieg angesiedelt ist. In einem Lazarett in der Mandschuraj trifft Annas Sohn Sergei auf den verwundeten Wronski, den er als Feldarzt behandelt. Sergei möchte mehr über die Zeit erfahren, in der er seine Mutter für immer verlor. Wronski erzählt es ihm. Aus seiner Perspektive. Und mit weitreichenden Folgen für den Film. Die Ehe zwischen Anna und Karenin gerät in den Hintergrund. Karenin, im Buch ein Gefangener gesellschaftlicher Erwartungen, erscheint fast roboterhaft unmenschlich. **Witali Kischtschenko** verleiht ihm eine zum Frösteln monströse, einschüchternde, aber auch einsame Aura. Das ist grandios gespielt. Besonders vielschichtig und tiefgründig ist es nicht.

Im Zentrum des Films steht die unglückselige Liebe zwischen Anna und Wronski. In Kombination mit der höfischen Glitzerwelt und umrahmt vom Kriegsgetümmel ergibt das einen Monumentalschinken in der Kinotradition von **Gone with the Wind**. Gut möglich, dass Putin an einer solchen russischen Grossproduktion seinen Gefallen findet. Das politische und gesellschaftskritische Potenzial seines Stoffs lässt Schachnasarow ungenutzt. «Die Beziehung zwischen Mann und Frau liegt im Mittelpunkt unseres Lebens», verbreitet er in seinem Statement zum Film, «alles andere – Politik, Kunst – ist sekundär.»

Tolstojs Roman wurde schon auf viele, oft sehr unterschiedliche Weisen gelesen. Thomas Mann etwa lobte einst den «animalischen» Naturalismus des Werks, nannte Anna eine «edle Stute» und ihren Liebhaber einen «schönen, starken Hengst». Schachnasarow fügt dem nun seine eigene Sicht hinzu. Und das immerhin frei von nationalistischen Untertönen. Auch vermeidet er es, die unkonventionelle Titelheldin in ein reaktionäres Rollenbild zu pressen. **Jelissaweta Bojarskaja**, die gemeinsam mit ihrem Ehemann **Maxim Matwejew** das Liebespaar überzeugend verkörpert, verstrahlt mit ihrer eher unterkühlten Ausstrahlung zwar nicht dieselbe Sinnlichkeit wie die Anna des Romans, aber auch die Film-Anna geht letztlich daran zugrunde, dass sie nicht in der Lage ist, wider ihre eigene Natur zu handeln. Sie scheitert am Versuch, in einer auf Heuchelei und Doppelmoral aufgebauten Gesellschaft wahrhaftig zu lieben. Und sie scheitert auch als Frau an der Männerwelt. In Schachnasarows Adaption sieht man Anna Karenina viele Tränen darüber vergiessen. Ständig muss sie weinen, hat sie feuchte Augen. Und doch offenbart sich darin keine Schwäche. Sie hält den Rücken gerade, den Kopf hoch. Voller Trotz und Stolz. Eine durchaus angemessene Übersetzung von Tolstojs Erröten.

Stefan Volk

→ **Regie:** Karen Schachnasarow; **Buch:** Karen Schachnasarow, Jurij Poteenko; **Schnitt:** Irina Koschemjakina; **Kamera:** Alexander Kusnetsow. **Darsteller (Rolle):** Jelissaweta Bojarskaja (Anna), Makar Michalkin (Sergei Karenin, Jung), Kirill Grebenschtschikow (Sergei Karenin, alt), Maxim Matwejew (Wronski), Witali Kischtschenko (Karenin). **Produktion:** Mosfilm. Russland 2017. **Dauer:** 98 Min. **CH-Verleih:** trigon-film

Sami – A Tale from the North/ Sameblod



Die angehende Rentierjägerin Elle Marja gehört dem Volk der Samen an. Auf einer Internatsschule in Lappland muss sie erfahren, wie Diskriminierung und Ausgrenzung funktionieren.

Amanda Kernell

Samische Identität, das vermittelt der erste Kinospielefilm der Schwedin Amanda Kernell, ist ein empfindliches, über Jahrhunderte leidvoller Erfahrungen hinweg beschädigtes Konstrukt. Welchen Belastungen und Demütigungen sie in ihrer Heimat noch in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts ausgesetzt war, davon handelt **Sameblod** (Samenblut) ebenso verhalten wie eindringlich. Hauptfigur ist Elle Marja, die wir eben nicht unter ihrem samischen Namen kennenlernen, sondern als Christina, jene distinguierte ältere Dame «aus Småland», die nicht widerspricht, als sich andere distinguierte schwedische Damen im Hotel über den Lärm beschwerten, den diese Rentierhirten machen, die da in den hellen Sommernächten des Nordens mit ihren Skootern herumrasen, «und das in einem Naturschutzgebiet». Die samische Malerin und Kunsthandwerkerin **Maj-Doris Rimpi** vermittelt greifbar nicht nur das Unbehagen, das Elle Marja schüttelt, die von ihrem Sohn fast schon gezwungen werden musste, zum Begräbnis von Njenna zu fahren, der jüngeren Schwester, die der Familie und den Traditionen treu geblieben ist.

Spürbar wird auch die Last einer lebenslangen Verneinung, wenn nun die Bilder der Vergangenheit heraufsteigen. Aber, und das gehört zum Bemerkenswerten am Film der 1986 in Umeå als Tochter eines samischen Vaters und einer schwedischen Mutter geborenen Regisseurin, zugleich erscheint die von **Lene Cecilia Sparrok** gespielte junge Elle Marja nicht als Opfer. Allen Erniedrigungen zum Trotz, die sie

erlebt, verfolgt sie entschlossen ihren auf Emanzipation bedachten Weg. Zur äusseren Stimmigkeit von **Sameblod** trägt bei, dass die Rückblende von nun an nicht mehr unterbrochen wird. Im Mittelpunkt steht die Schulzeit in den dreissiger Jahren (was die Gegenwartsebene des Films, die zweifelsfrei das Heute meint, freilich ins letzte Jahrhundert verlegen würde). Zunächst in der «Nomadenschule», wo die Kinder durch strengen Drill dazu abgerichtet werden, keinesfalls samisch zu sprechen, sich so unscheinbar wie möglich zu machen und mit einem Lächeln «Ich bin ein armes kleines Kind» zu singen, und wo die bewunderte junge Lehrerin die begabte Schülerin einerseits fördert, ihr andererseits schroff ihre Grenzen aufzeigt, etwa indem sie sich weigert, ihr die für den Besuch einer höheren Schule im Süden erforderliche Empfehlung auszustellen.

Beklemmender Höhepunkt hier ist der Besuch der Kommission, die die Kinder im Einklang mit den gängigen Rassetheorien zu qualifizieren hat, etwa durch Vermessung der Schädel – die wissenschaftlich erwiesene «rassische Minderwertigkeit» findet ihren Ausfluss bei den Dorfburschen, die den Mädchen «Lappenteufel» nachgrölen. Dass anatomische Eigenheiten bestehen, führt die Regisseurin in der Turnstunde der gediegenen Mädchenschule in Uppsala, in die Elle Marja kühn einzutreten versucht, vor Augen, wenn sie das kleine, rundliche, dunkle Mädchen unbeholfen zwischen den hochgewachsenen blonden Schwedinnen agieren lässt. Auch wenn die Eltern von Niklas, den sie an einem ländlichen Tanzabend oben im Norden kennengelernt hat und nun in seinem vornehmen Elternhaus in Uppsala aufsucht, einer weiteren Beziehung den Riegel schieben, so gibt sie an seinem Geburtstag doch dem Drängen zweier ehrlich interessierter Anthropologiestudentinnen nach, für ihn einen Joik anzustimmen, wobei für diese uralte Gesangsform der Sami gilt, dass man nicht «über» etwas joikt, sondern Teil dessen wird, was man besingt. Später wird sie die Schwester anschreien, dass sie es satthabe, ein «verdammtes Zirkustier» zu sein.

Sameblod führt authentisch eine kleine filmgeschichtliche Entwicklungslinie zur samischen Identität weiter, die in den achtziger Jahren begonnen hat. 1982 hat der frühere finnische Forstingenieur **Markku Lehmukskallio** mit **Sklerri – Land der Zwergbirke** den Auftakt gemacht, gefolgt 1987 von **Ofelas/Pathfinder**, in dem der Norweger **Nils Gaur** eine Sage der Sami aus dem 12. Jahrhundert bildgewaltig inszenierte; 2008 kam sein **Kautokeino opprøret** heraus, die Geschichte eines Aufstands samischer Frauen 1852 in Gaups Geburtsort Kautokeino. Bei Amanda Kernell vollendet sich die Rebellion Elle Marjas als Heimkehr: Zuletzt wird sie die tote Schwester um Verzeihung bitten und dann auf den Berg zu den Rentieren steigen, den Norra Storfjället, der dem **Sameblod** als Pilotfilm vorangegangenen Kurzfilm (2015) den Namen gegeben hat. **Christoph Egger**

→ **Regie, Buch:** Amanda Kernell; **Kamera:** Sophia Olsson; **Schnitt:** Anders Skov; **Musik:** Kristian Eldnes Andersen. **Darsteller (Rolle):** Lene Cecilia Sparrok (Elle Marja), Mia Erika Sparrok (Njenna), Maj-Doris Rimpi (Elle Marja/Christina), Julius Fleischanderl (Niklas). **Produktion:** N/DK/S 2016. **Dauer:** 110 Min. **CH-Verleih:** Xenix Filmdistribution



6.-12. november 2017 im filmforum am dellplatz
das festival des deutschsprachigen dokumentarfilms
doxs! dokumentarfilme für kinder und jugendliche 16
www.duisburger-filmwoche.de | www.do-xs.de

mittel der wahl

GUS VAN SANT
16. November bis 31. Dezember 2017
im Filmpodium Zürich
www.filmpodium.ch

Der Plot-Pointer

Die Leinwand bleibt schwarz,
im Kinosaal wird es wieder hell.
Der Film hört auf. Aber ist er
damit auch wirklich am Ende?

This Is the End

Wie in der letzten Kolumne beschrieben, arbeiten viele Filme mit einer Drei-Akt-Struktur: Exposition, Komplikation, Auflösung. Das klingt einleuchtend, doch was hat es mit dem letzten Teil wirklich auf sich? Was wird da wie aufgelöst?

Bereits Aristoteles schreibt in seiner «Poetik», das Ende sei jener Teil, der notwendigerweise aus dem Vorangegangenen erfolgt und nach dem nichts mehr entsteht. Diese Regel hat Hollywood schon früh perfektioniert. Beim typischen Happy End sind alle Widerstände überwunden und alle offenen Fragen beantwortet. Und um es zu bekräftigen, erscheint gross «The End» auf der Leinwand.

Dieses Muster lässt sich in den unterschiedlichsten Genres beobachten: Wenn James Bond die Welt gerettet hat und sich in aller Ruhe der aktuellen Dame seines Herzens widmen kann, ist in der Tat alles auserzählt. Nicht anders in einer Superschulze wie Titanic. Zwar fällt die Auflösung in diesem Fall tragisch aus, dafür ist sie umso endgültiger. Nach dem Untergang von Schiff und Jack im Nordatlantik gibt es definitiv nichts mehr zu erzählen. Die Rettung von Rose und der Epilog in der Gegenwart können darum auch in Windeseile abgehandelt werden.

So weit das klassische Modell, mittlerweile hat sich aber einiges verändert. Es gibt heute kaum noch Filme, die das Ende mit einer Texteinblendung markieren. Der Grund hierfür ist primär praktischer Natur: Als in den siebziger Jahren Schluss-Credits aufkamen – vorher waren Anfang-Credits die Norm –, wurde der «The End»-Schriftzug schlicht überflüssig. Die Filmindustrie findet mittlerweile

über die blosse Betitelung hinaus grossen Gefallen am Fehlen eines klaren Endpunkts. Hinweise, dass der Bösewicht nicht wirklich tot ist, dass es noch ein Geheimnis zu lüften gibt und die Geschichte weitergeht, gehören bei Grossproduktionen mittlerweile zum Standard. Marvel hat die Nach-Credits-Sequenz, in der jene, die bis zum Schluss ausharren, mit einem Hinweis auf den kommenden Film versorgt werden, gar zum Markenzeichen gemacht.

Diese Art von Offenheit funktioniert grundsätzlich anders als etwa jene von Inception. In Christopher Nolans Film hat sich Cobb, ein professioneller Traum-Manipulator, einen Test ausgedacht, um sicherzustellen, ob er träumt oder wacht. Wenn sich sein Metallkreisel ewig weiterdreht, weiss er, dass er sich nicht in der Realität befindet. Am Ende des Films, als er nach vielen Strapazen endlich wieder bei seinen geliebten Kindern ist, dreht Cobb den Kreisel, wartet das Ergebnis seiner Probe aber nicht ab. Die Frage, ob das Erlebte real ist oder nicht, spielt für ihn keine Rolle mehr. Wichtig ist nur, dass er wieder mit seinem Nachwuchs vereint ist. Für das Publikum eine ideale Ausgangslage, um darüber zu spekulieren, in welcher Realitätsebene der Film endet.

Diese Offenheit ist ganz anderer Art als die Marvel'sche. Superheldenfilme bauen gezielt Brücken zu den kommenden Fortsetzungen. Dahinter steht weniger eine erzählerische als vielmehr eine wirtschaftliche Logik. Durch den ständigen Aufschub des Abschlusses soll das Publikum dazu gebracht werden, sich auch den nächsten und übernächsten Film anzuschauen. Eine Strategie, die die James-Bond-Filme in rudimentärer Form schon früh vorwegnahmen. Bereits in From Russia with Love, dem zweiten Film der Reihe, folgt auf «The

End» ein freches «Not Quite the End. James Bond Will Return.»

Von noch existenziellerer Art als in Inception ist die Unabgeschlossenheit von No Country for Old Men. Ein schiefgelaufener Drogendeal führt zu einem blutigen Katz-und-Maus-Spiel. Der von Javier Bardem gespielte irre Killer Anton Chigurh ist hinter Josh Brolin her, der zufällig in die Sache hineingetappt ist. In sicherem Abstand folgt Tommy Lee Jones als amtsmüder Sheriff Bell. Das Drehbuch der Coen-Brüder verstösst gegen so ziemlich alle Regeln des «guten Erzählens». Es gibt keine Hauptfigur, sondern deren drei, die sich zudem nie begegnen. Und der grosse Showdown, bei dem Brolins Figur stirbt, findet im Off statt. Die anderen Protagonisten überleben zwar, bei beiden kommt aber nichts zum Abschluss. Chigurh, der sich ohnehin mehr als Werkzeug des Schicksals denn als aktiv Handelnder sieht, wird zufällig angefahren und stolpert mit gebrochenem Arm aus dem Bild, derweil sich Bell in den Ruhezustand begibt und über vergangene Zeiten sinniert.

Dass Filme trotz allem Realismus-Anspruch kein Abbild des Lebens sind, wird an Konventionen wie der des Endes, in dem alles zum Abschluss kommt, besonders deutlich sichtbar. Denn unserer Lebenserfahrung steht diese erzählerische Struktur diametral entgegen. Egal, welche Höhe- und Tiefpunkte man auch erlebt, das Leben geht weiter. Bis es dann doch irgendwann mal aufhört. Ohne höhere Logik oder tiefere Moral. In dieser nihilistischen Pointe liegt auch der Sinn des Endes von No Country for Old Men. Und zu einem grossen Kunstwerk wird der Film, weil seine Zufälligkeit und Offenheit letztlich alles andere als beliebig ist, sondern ihrerseits ganz aristotelisch etwas Zwangsläufiges und Definitives besitzt. Simon Spiegel



From Russia with Love (1963) Regie: Terence Young

21. INTERNATIONALE KURZFILMTAGE WINTERTHUR

07.–12.11.2017

REWIND FORWARD
Justin Stoneham



PARADES
Sarah Arnold



JE FAIS OÙ TU ME DIS
Marie de Maricourt



FACING MECCA
Jan-Eric Mack



FÜR DEN SCHWEIZER FILM.

SRG SSR

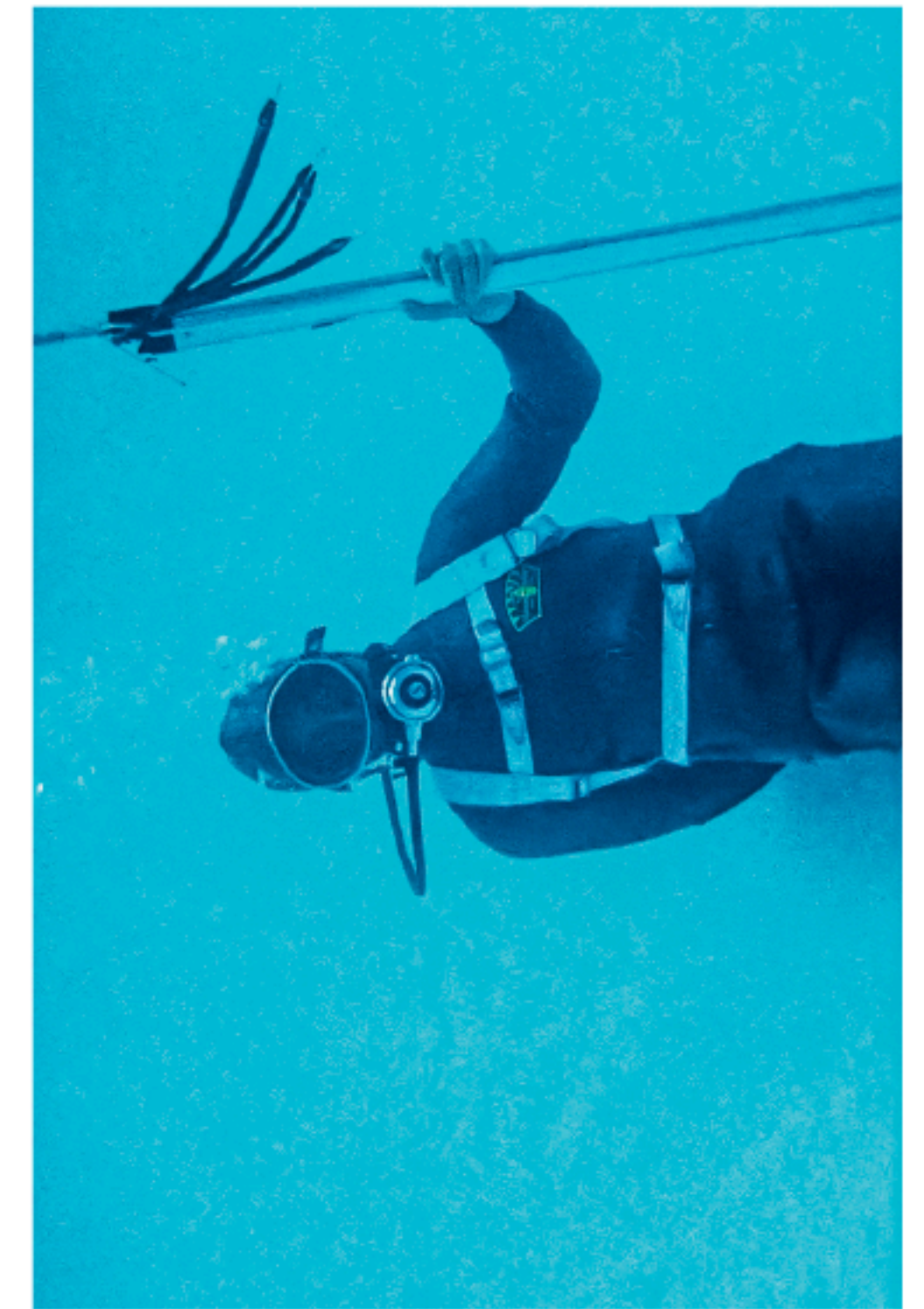
Auf Distanz und mittendrin

Während viele Dokumentarfilme unsere Welt kritisch betrachten, sollten wir wiederum die Filme kritisch sehen und hinterfragen. Was sind ihre Strategien, Argumente und Botschaften? Finden sie eine adäquate Ästhetik für ihr Thema? Erreichen sie mit ihrer Form das Publikum? Reflektieren sie selbst ihr Vorgehen und lassen uns so ebenfalls in eine reflektierende Haltung finden? Gerade weil viele Zuschauer hartnäckig die Erwartung an Dokumentarfilme hegen, diese müssten Wahrheiten präsentieren, ist ein Nachdenken darüber, wie Dokumentarfilme funktionieren, wichtig. Denn es handelt sich auch bei ihnen stets um Konstruktionen, die eine eigene Agenda verfolgen.

Gleich drei der Filmbesprechungen in dieser Ausgabe widmen sich politisch motivierten Dokumentarfilmen. *Willkommen in der Schweiz* von Sabine Gisiger nimmt eine kleine Gemeinde und ihre Flüchtlingspolitik unter die Lupe. Das Nachzeichnen eines traurigen Schauspiels, das im engen Zusammenhang mit der weltweiten Tragödie steht, bietet zugleich eine Lektion in Schweizer Demokratie. Milo Rau will nicht dokumentieren, er will mit seinen Arbeiten die Welt verändern. *Das Kongo Tribunal* ist Teil eines grösseren Unterfangens. Die Missstände im Kongo betreffen nicht nur das afrikanische Land, sondern die ganze Welt. Der Film steht neben Buch, Website, Theaterstück und ist eine Möglichkeit, ein grösseres Publikum zu erreichen. Die aufgezeichneten Re-enactments gehören einer «Poetik der Intervention» an, wie Philipp Stadelmaier in seiner Kritik schreibt. Auch Ai Weiwei ist als politischer Künstler bekannt, der nicht in erster Linie Filme macht. *Human Flow* über die Flüchtlingskatastrophe ist aus der eigenen Betroffenheit heraus entstanden. Es ist der engagierte Ausdruck eines Regisseurs, der keine Lösungen präsentiert, sondern helfen und uns mit seinem Film betroffen machen will.

All diese Filme wollen bewegen, wollen aufklären, ohne uns zu stark zu emotionalisieren. Die kritische Distanz, in der die Zuschauer das Gesehene reflektieren können und sollen, wird weitgehend ermöglicht. Das ist nicht immer der Fall, *An Inconvenient Sequel – Truth to Power* etwa stellt den charismatischen Al Gore ins Zentrum, um eine emotionale Message zu transportieren. Das Ziel ist Überwältigung, die es schwieriger macht, die präsentierten Fakten zu hinterfragen.

Während beim Dokumentarfilm die distanzierte und kritische Haltung erwünscht ist, sollen sie die Zuschauer bei Spielfilmen ablegen, um vollständig in fiktionale Welten eintauchen zu können. Der Film hat für diesen Prozess der Immersion ein visuelles Motiv gefunden: das Eintauchen in Wasser. Wir tauchen mit den Figuren in eine Welt, die uns umfängt, uns Zuflucht und sinnliches Erleben bietet. Dass sich damit die Beziehung zwischen Wasser und Film nicht erschöpft, zeigt *Franziska Heller* in ihrem Essay anhand ausgewählter Eintauch- und Unterwasserszenen. Sie verweist etwa auf fluide Momente der Montage oder auf das erweiterte Verständnis von Filmwahrnehmung, das den ganzen Körper der Zuschauer und alle ihre Sinne einschliesst.



The Graduate (1967) Regie: Mike Nichols

Im anderen Schwerpunkt dieser Ausgabe nähert sich *Gerhard Midding* Gus Van Sant, dem «Chamäleon» unter den US-Regisseuren, einem, der in Hollywood Indie- und Queer-Filme macht, der Vorgefundenes liebt und es doch nach seinem Gusto verändert, der Gegensätze verschmelzen lässt. Das Porträt sucht den Zugang zu Gus Van Sants filmischem Werk über die Betrachtung von dessen Zeichnungen und Fotografien. Eine Wanderausstellung im Musée de l'Elysée in Lausanne zeigt vom 25. Oktober 2017 bis 7. Januar 2018 Gus Van Sants weitgehend unbekannte künstlerische Arbeiten, während eine Retrospektive der Cinémathèque suisse und des Filmpodiums Zürich in sein filmisches Werk eintauchen lässt.

Tereza Fischer