

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 61 (2019)
Heft: 378

Heft

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 05.08.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

film bulletin



Fr. 12.- € 9.-



9 770257 785005 03

Zeitschrift
für Film und Kino
№ 3 / 2019
filmbulletin.ch

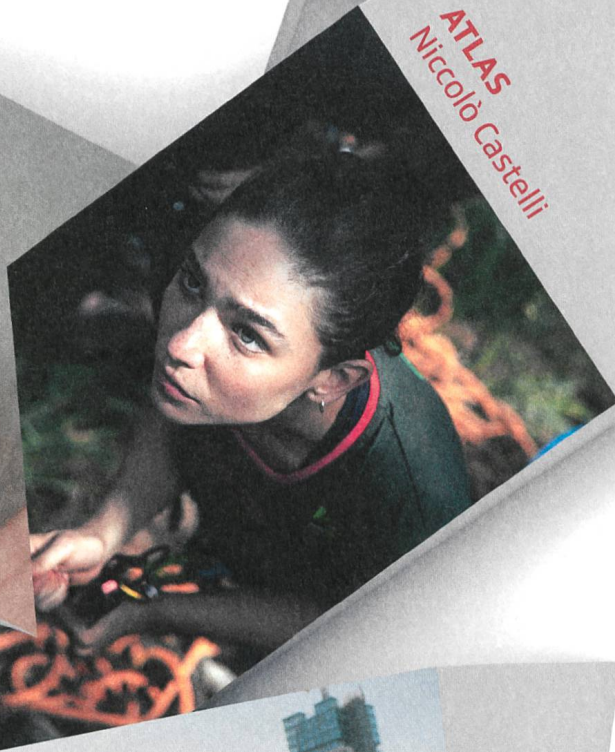
Shakespeare im Zeitalter der Fernsehserie
Autorschaft im deutschen Fernsehkrimi:
Tatort und Polizeiruf 110

Coming soon

**ABDULLAH UND
SEINE SÖHNE (AT)**
Esen Işık



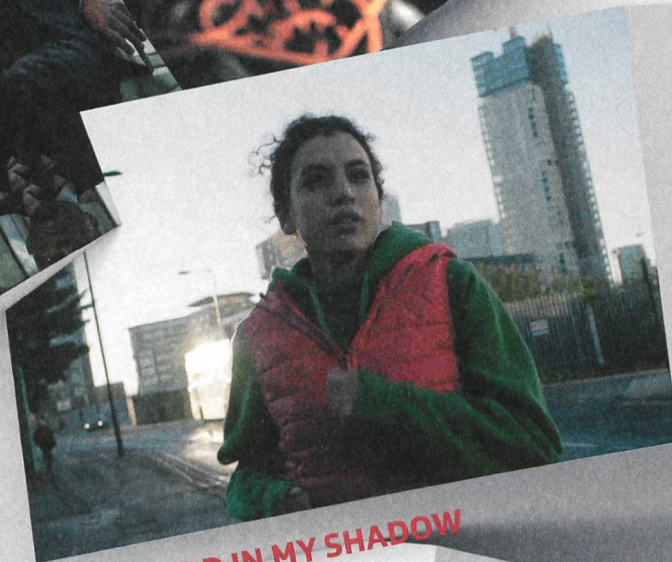
ATLAS
Niccolò Castelli



MANAGER
Sabine Boss



BAGHDAD IN MY SHADOW
Samir



FÜR DEN SCHWEIZER FILM

SRG SSR

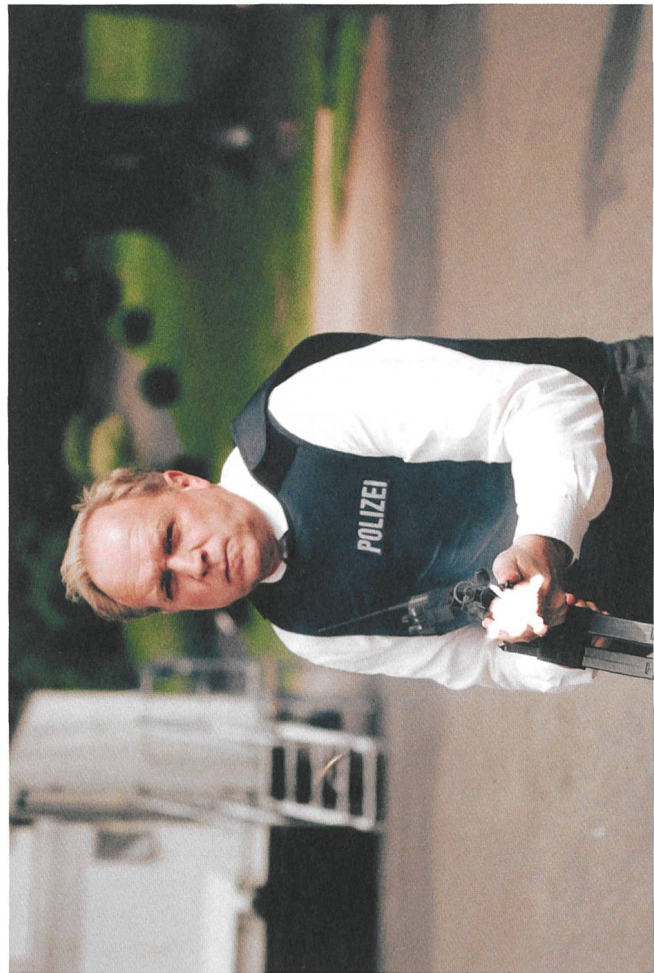
Spurensuche

Shakespeares Stücke und sein Leben sind schon in unzähligen Variationen verfilmt worden. Auch in Serien geistert er des Öfteren herum. Ein Shakespeare-Zitat an der richtigen Stelle – und eine Welt geht auf. Das zeigt *Elisabeth Bronfen* eindrücklich in ihrem Essay «Shakespeare im Zeitalter der Fernsehserie» anhand US-amerikanischer Serien, die gerade da, wo sie von Macht handeln, gerne auf den englischen Meisterdichter zurückgreifen. Während die einen mit Zitaten Spuren legen, verhandeln die anderen mit Shakespeare politische Tyrannei. Die Westernserie *Deadwood* geht gar darüber hinaus und nimmt die Dramaturgie von dessen Theaterstücken auf. Immer wieder wird auch in den Serien die Welt zu einer Bühne, auf der Shakespeares Geist erscheint, um fortzubestehen und auch anders in ihnen zu leben.

Wenn heute von Serien die Rede ist, vergisst man oft eine respektive zwei unter ihnen, die seit bald fünfzig Jahren über die deutschen und auch viele Schweizer Bildschirme flimmern: den *Tatort* und das ursprünglich ostdeutsche Pendant *Polizeiruf 110*. Sie werden mit ihrem 90-Minuten-Format und wechselnden Ermittler_innen denn auch eher als Kriminalfilmreihen geführt. Doch die sich wiederholenden und zugleich fortführenden Momente wandeln die bloße Reihe wieder zu einer Serie. Neben den Ermittlungsteams kehren auch Filmschaffende immer wieder zurück. So begibt sich *Matthias Dell* auf eine erzähltheoretische Spurensuche im *Tatort* und entdeckt Herbert Lichtenfeld, der in den Siebzigerjahren in vordergründig unpolitischen Folgen unter anderem versucht, die deutsche Schuld der NS-Zeit einzuarbeiten, oder die aktuell operierende Autorengruppe Schreibkombinat Kurt Klink, die für markante Folgen sorgt. *Lukas Foerster* spürt in drei Folgen von *Polizeiruf 110*, die Christian Petzold als Triptychon realisiert hat, konsekutiven Zuständen der Liebe nach, zwischen dem Kommissar Hanns von Meuffels und seiner Kollegin Constanze Herrmann.

Eine andere Art von Detektivarbeit und deren Resultate präsentiert *Martin Giron*. Er ist in den Archiven den Anfängen des Filmverleihs in der Schweiz nachgegangen. Aus Akten und Briefen der Verleihfirma Monopol-Films AG konnte er deren Entstehung und Entwicklung nachvollziehen und internationale Verhandlungen freilegen. Damit bringt er «Licht in ein filmhistorisches schwarzes Loch». Auch wenn viele Fragen und Details noch offen bleiben, so bekommt man doch das Gefühl, Lazar Burstein, der Protagonist dieser Geschichte, würde sich als Serien- oder Filmheld gut eignen.

Tereza Fischer



Tatort: Im Schmerz geboren (2014) Regie: Florian Schwarz

«You've gotten
your pound of flesh!»

S. 4–11 Essay
von Elisabeth Bronfen

Shakespeare im Zeitalter der Fernsehserie



Prison Break

Lichtenfelds Erben

S. 12–17 Essay
von Matthias Dell

Eine Spurensuche im Tatort



Tatort: Weil sie böse sind (2010) Regie: Florian Schwarz

Kritiken

S. 30

Ash Is Purest White von Jia Zhang-ke

Patrick Straumann

S. 32

Nuestro tiempo von Carlos Reygadas

Michael Pfister

S. 35

What They Had von Elizabeth Chomko

Stefan Volk

S. 37

Ray & Liz von Richard Billingham

Tereza Fischer

S. 38

The Beach Bum von Harmony Korine

Sebastian Markt

S. 41

Nos batailles von Guillaume Senez

Philipp Stadelmaier

S. 42

Greta von Neil Jordan

Lukas Foerster

S. 45

En guerre von Stéphane Brizé

Martin Walder

S. 46

«Alle meine Filme bedingen sich gegenseitig»

Gespräch mit Stéphane Brizé

Pamela Jahn

S.18–23 **Essay**
von Lukas Foerster

Drei Fernsehkrimis von Christian Petzold



Polizeiruf 110: Wölfe (2016) Regie: Christian Petzold

Der Filmverleiher, das unbekannte Wesen

S.56–63 **Essay**
von Martin Girod

Lichtblitze aus einem filmhistorischen schwarzen Loch



The Phantom of the Opera (1925) Regie: Rupert Julian

Rubriken

S.1 **Editorial**
Spurensuche
Tereza Fischer

S.25 **Standbild**
Ballon Dash
Nadine Wietlisbach

S.26 **Festival: Diagonale**
**Die Geburt
der Venus**
Patrick Holzapfel

S.28 **Cinéma romand**
**Antoine Russbach,
die welsche Überraschung**
Stéphane Gobbo

S.49 **Double Feature**
**The Miseducation
of Cameron Post & Boy Erased**
Philipp Brunner

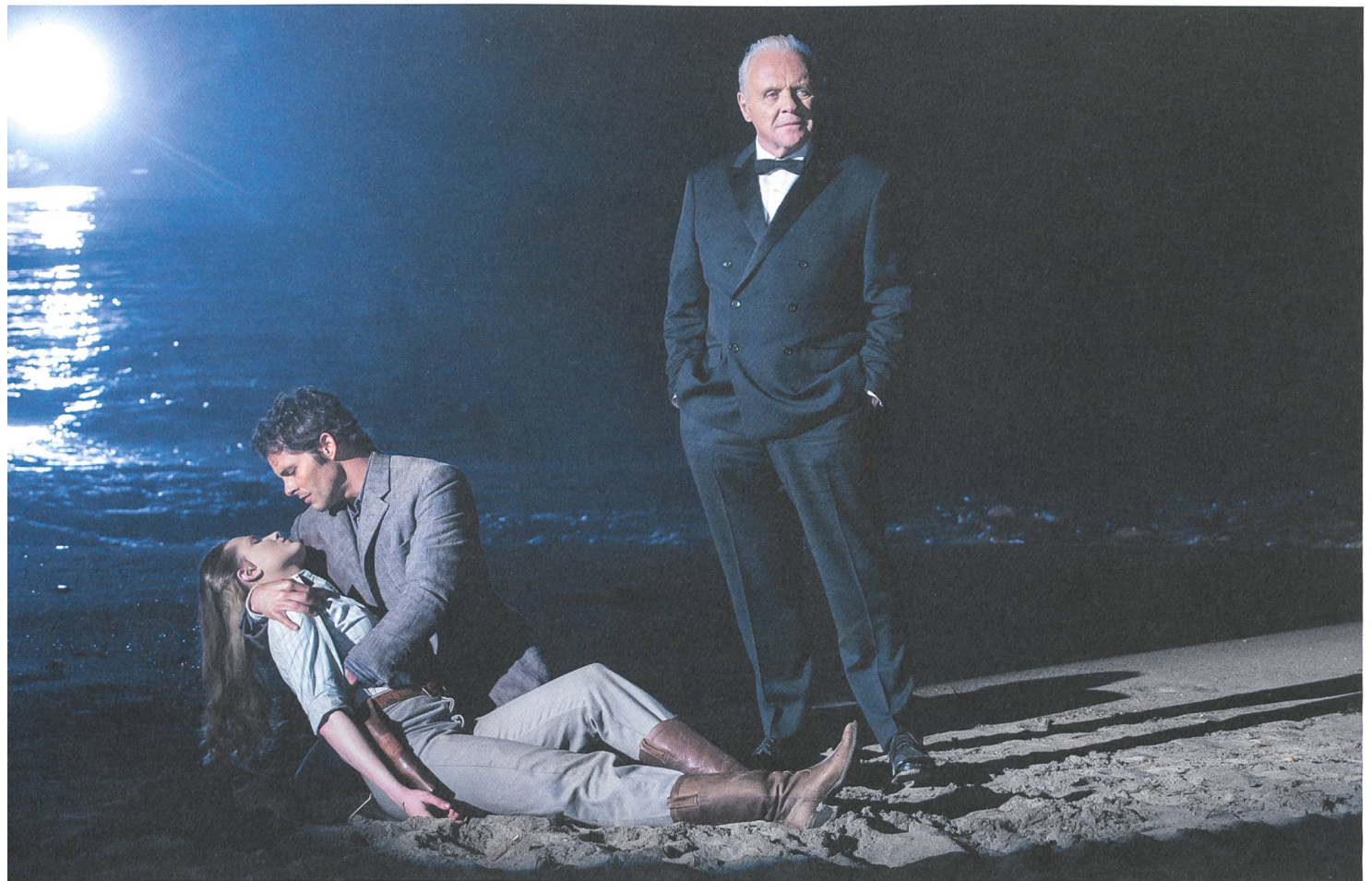
S.50 **Graphic Novel**
**Von Superhelden
und Eishockeyspielern**
Christian Gasser

S.52 **Ins Netz gegangen**
Am Paddel des Rechtsstaats
Julia Zutavern

S.55 **Buch**
**Von Mumien und Gespenstern:
Alexander Sokurows
Geschichtsreflexionen**
Martin Walder

S.64 **Kurz belichtet**
**Bücher, Comics, Filme, Serien,
Zeitschriften**

S.68 **Geschichten vom Kino**
**The New Beverly Cinema,
Los Angeles**
Marius Kuhn



Westworld mit Anthony Hopkins, James Marsden, Evan Rachel Wood



Deadwood mit Ian McShane, Brad Dourif

«You've gotten
your pound of
flesh!»

Elisabeth Bronfen

Elisabeth Bronfen ist Kultur- und Literaturwissenschaftlerin, Professorin an der Universität Zürich und Autorin. Zuletzt sind von ihr Bücher zu visueller Kultur und Serialität, zur Regisseurin Ida Lupino sowie zu Hollywood und dem Projekt Amerika erschienen. www.bronfen.info

Shakespeare
im Zeitalter
der Fernsehserie

Das Nachleben Shakespeares hat viele Facetten. Insbesondere in den Erfolgsformaten von HBO, Netflix & Co. Die Autor_innen von Serien wie **House of Cards**, **Deadwood** oder **Westworld** speisen nicht nur entkontextualisierte Hamlet-Zitate in ihre Erzähluniversen ein, sondern bilden auch ganze Figuren und Handlungsstränge den Shakespeare-Klassikern nach.

Die Vermutung liegt nahe: Würde William Shakespeare heute leben, er würde Fernsehserien schreiben. Uns werden nicht nur stets neue Bearbeitungen seiner Stücke angeboten, dem jeweiligen Zeitgeist angepasst. Er taucht auch ganz unerwartet in Serien auf, so etwa in einer makabren Episode des TV-Thrillers **Prison Break** (2005–2017, Fox). In letzter Minute wird dort die Hinrichtung des Mannes aufgeschoben, der den Bruder der Vizepräsidentin der Vereinigten Staaten, Caroline Reynolds, ermordet haben soll. Der Vater des zum Tod Verurteilten hat interveniert. Er weiss: Man hat Lincoln Burrows diese Tat angehängt, um zu vertuschen, dass der vermeintlich ermordete Terence Steadman noch am Leben ist. Deshalb hat er den Bericht der forensischen Untersuchung einem unvoreingenommenen Richter zugespielt, und dieser lässt die Leiche des getöteten Mannes wiederausgraben. In einer Pressekonferenz nennt die Vizepräsidentin diese Exhumierung einen Trick der Verteidigung, das das Andenken an ihren Bruder beleidigt. Dabei handelt es sich ihrerseits um eine böswillige Verleumdung, hatte doch Caroline Reynolds, die am Verschwinden ihres Bruders beteiligt war, dessen Gebiss mitbegraben lassen. Vor der Tür des Gerichtsmediziners fängt sie kurz darauf die Rechtsanwältin ab, die, von einer Verschwörung gegen ihren Klienten weiterhin überzeugt, auch dem neuen forensischen Urteil misstraut. Um diese hartnäckige Kontrahentin einzuschüchtern, greift Caroline Reynolds auf ein berühmtes Shakespeare-Zitat zurück. Entrüstet schleudert sie der jungen Frau den Vorwurf

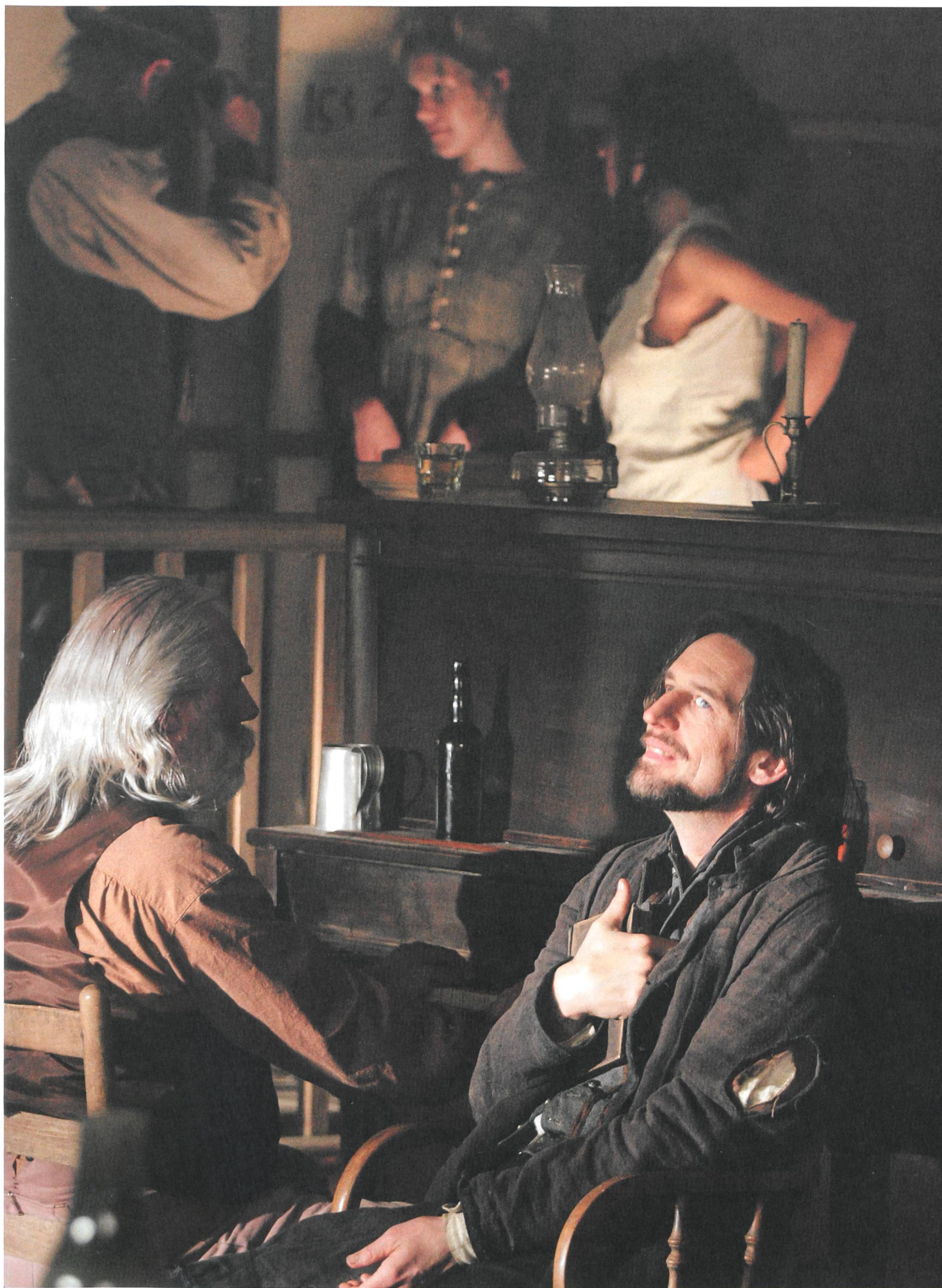
entgegen: «You've gotten your pound of flesh!» Selbst nachdem diese den Raum verlassen hat, verharrt die Kamera auf der Vizepräsidentin, die selbstgerecht einen Seufzer von sich gibt.

Warum dieser Hinweis auf Shylock, der im «Kaufmann von Venedig» um jeden Preis jenes Pfund Fleisch einfordert, das ihm sein Schuldner Antonio für das an ihn geliehene Geld versprochen hat? Handelt es sich nur um eine literarische Floskel, oder geht dieses Zitat über ein Anzapfen des kulturellen Kapitals hinaus, das Shakespeare im kulturellen Imaginären global darstellt? Zwar bezieht sich die Vizepräsidentin – die für sich die Position des rechtschaffenen Kaufmanns in Anspruch nimmt – augenscheinlich darauf, dass in der Komödie der Jude (der auf seinem Recht besteht) von blinder Rachsucht getrieben ist. Zugleich trifft dieser Vorwurf kraft des Zitats auch auf die Rechtsanwältin und den Verurteilten zu. Es macht beide zu moralischen Wucherern, denen selbst der Schlaf der Toten nicht heilig ist. Da wir aber von der Intrige der Vizepräsidentin wissen, wird zugleich deutlich: Diese perfide Anleihe bei dem ikonischen britischen Dramatiker soll ihr helfen, den eigenen Handel mit herausgeschnittenen Körperteilen zu vertuschen.

Mit dem Aufblitzen von Shakespeare kommt aber noch etwas anderes ins Spiel: Wir wissen, dass derjenige, der im venezianischen Gerichtshof auf seinem Recht besteht, alles verlieren wird. Wie Shylock, der am Ende des Stücks enteignet worden ist, wird auch Lincoln Burrows keine präsidiale Begnadigung erhalten. Das Shakespeare-Zitat fungiert somit auch als Warnung, die nicht an die Rechtsanwältin gerichtet ist, sondern an die Zuschauer_innen. Uns wird bedeutet, dass die von der Vizepräsidentin eingefädelte Verschwörung obsiegen wird. Weil die Worte Shakespeares diejenigen betreffen, die zu Aussenseitern deklariert worden sind – im Theaterstück einen jüdischen Geldleiher, in der TV-Serie einen Kleinkriminellen –, enthalten sie noch eine weitere ominöse Botschaft. Sie verweisen auf die schreckliche Macht eines politischen Systems, das ebenfalls auf seinem Pfund Fleisch beharrt. Vor dem Gesetz wird den Fremdkörpern der Gesellschaft keine Gnade zuteil.

Hamlets geisterhafte Worte

Dass es sich bei dieser literarischen Anleihe nicht um einen kuriosen Einzelfall handelt, sondern vielmehr um einen im zeitgenössischen TV-Drama verbreiteten dramaturgischen Trick, lässt zugleich die Hartnäckigkeit erkennen, mit der Shakespeare dort herumgeistert. So findet sich in der ersten Staffel von **Westworld** (2016–, HBO) nicht nur ein Android, der immer dann rätselhafte Shakespeare-Zitate von sich gibt, wenn sein Programm eine Störung hat. In Krisensituationen verwendet auch sein skrupelloser Schöpfer Shakespeares Worte. In einer ebenfalls makabren Episode lotst dieser Dr. Ford Theresa Cullen, die für die Qualitätssicherung im Westworld Park verantwortlich ist, in den Keller eines abgelegenen Hauses auf dem Parkgelände. In diesem Park, der eine Western-Landschaft nachstellt, dürfen die Gäste uneingeschränkt



Deadwood mit Ray McKinnon

ihre sexuellen und gewalttätigen Fantasien an den dort ansässigen Androiden ausleben. Diese Hosts werden ihrerseits immer wieder repariert, teilweise auch mit neuen Rollen programmiert, dürfen sich aber aus den für sie vorgesehenen Erzählschlaufen nicht herausbewegen. Sie sind die unmündigen Schauspieler_innen in dem grandiosen Drama, das Dr. Ford über mehrere Jahrzehnte dort als Meisterregisseur aufführen lässt. Nun hat er von Cullens Vorhaben erfahren, den Vorstand der Delos Corporation davon zu überzeugen, ihn zu entlassen, und ist deshalb zu einem blutigen Opfer bereit. Denn es gilt, seinen absoluten Machtanspruch über das von künstlichen Menschen bevölkerte Königreich zu verteidigen, das er sich im Westworld Park geschaffen hat.

Sein Vertrauen in die eigene Überlegenheit ruft auch in Dr. Ford den Geist Shakespeares auf: Er greift aus Hamlets berühmtem Monolog über Sein oder Nichtsein jene Stelle heraus, in der dieser darüber nachsinnt, was einen nach dem Tod erwartet. Während er gelassen an Theresa vorbeiläuft, flüstert er ihr ins Ohr: «... and in that sleep what dreams may come». Sein gehorsamer Gehilfe Bernard läuft daraufhin auf die verwirrte Theresa zu und zerschmettert ihren Kopf an der Kellerwand. Im Gegensatz zu Shakespeares melancholischem Prinz, dessen Gewissensbisse ihn am Handeln hindern, hat Ford keine Bedenken, die Frau zu töten, die seine souveräne Macht usurpieren will. In dieser eigenwilligen Aneignung wird Hamlets Ungewissheit ob der Träume, die ihn im unentdeckten Land des Todes erwarten, zum Kommentar einer gänzlich anderen Szene, bezieht sich Ford mit dem Zitat doch nicht auf einen vereitelten Selbstmord, sondern auf eine erfolgreiche Tötung.

Von der ursprünglichen Bedeutung in der Tragödie losgelöst, spiegeln die Worte des Prinzen somit nicht nur die dramatische Handlung insofern, als es darum geht, die unliebsame Kollegin in einen Todeschlaf zu versetzen (von dem auch Theresa nicht weiss, welche Visionen sie dort erwarten). Der Umstand, dass Dr. Ford sich die Worte einer Shakespeare-Figur zu eigen macht, stellt auch eine Bauchrednerei dar. Man könnte meinen, der Geist Hamlets hätte unserem skrupellosen Schöpfer die warnenden Worte einge-flüstert und dadurch Dr. Ford selbst geisterhafte Züge verliehen. Und eben weil Hamlets berühmte Worte von einem anderen vorgetragen werden, nimmt diese dramatische Figur nicht nur an dieser Szene implizit selbst teil. Von einer anderen Figur gesprochen, bezeugen Hamlets Worte auch das gespensterhafte Nachleben Shakespeares poetischer Sprache an sich. Seiner historischen Spezifität beraubt, ist dieses Hamlet-Zitat nicht nur einem Geist ähnlich aus der Vergangenheit in die Gegenwart zurückgekehrt, sondern auch von einem Medium in ein anderes gewandert. Im Kontext seines Einzugs ins zeitgenössische TV-Drama kann der Hinweis auf die Träume, die einen im Tod erwarten, auf eine dramatische Situation angewendet werden, die sich von der ursprünglichen dezidiert unterscheidet. Das Zitat entpuppt sich als frei schwebendes Zeichen, das bei diesem neuen Einsatz eine Nachreife erfährt.

Zugleich lässt sich am Einsatz von Hamlets Worten in **Westworld** noch mehr ableiten: Geistern Shakespeares Stücke im zeitgenössischen TV-Serien herum, dann ohne in dieser Welt gänzlich heimisch zu werden. Ihr kulturelles Nachleben macht aus ihnen gespenstische Fremdkörper, die seriell funktionieren. Eben weil jedes Theaterstück eine Übersetzung erlaubt und sogar, um sich der Gegenwart anzupassen, eine Verarbeitung fordert, sichert es sein kulturelles Erbe als Serie von Variationen. Das ursprüngliche Stück geht in den neuen Verarbeitungen nie ganz auf, sondern bleibt geisterhaft bestehen, um immerfort neue Transformationen auszulösen. Zugleich wird damit über das Serienformat selbst nachgedacht. Diese Erzählform ist dezidiert auf Wiederholung ausgerichtet, arbeitet sie doch mit sich stets variierenden Transformationen bestimmter dramatischer Situationen. Zugleich versteht sich seriell Erzählen als Fortsetzung vergangener Ereignisse. Im Sinn eines impliziten Wissens, an das es sich zu erinnern gilt, schwingt in jeder neuen Episode einer Fernsehserie das Vorhergehende mit. Dies gilt auch dann, wenn nicht konkret mit Rückblenden gearbeitet wird, die das Gewesene einmal mehr ins Blickfeld rücken.

Die Nachreife einer Shakespeare-Figur

Aber nicht nur in Form von Zitaten sucht Shakespeare die Welt der zeitgenössischen TV-Serie heim. Auch einige seiner dramatischen Personen erfahren dort ein schillerndes Nachleben, allen voran «Richard III». Es ist bereits ein Gemeinplatz geworden, die «Shakespearean asides» dieses Tyrannen mit Francis Underwood (Kevin Spacey) in Verbindung zu setzen. In diesen Monologen spricht eine Figur das Publikum direkt an, sodass deren Bemerkungen nur vom Publikum gehört werden, nicht aber von den anderen Figuren, die auf der Bühne stehen. Mit seinen direkt in die Kamera gesprochenen Worten in **House of Cards** bricht der korrupte Politiker die vierte Wand, um uns seine geheimen Machenschaften anzuvertrauen. Dabei macht er uns zu seinen Kompliz_innen. Zugleich dient der dramaturgische Trick der Entlarvung dieses zeitgenössischen Schurken. Wir werden angehalten, hinter die Kulissen seiner medialen Manipulation zu blicken.

Weniger geradlinig ist die Aneignung einer anderen Tragödie in **House of Cards**, erfahren doch im Ehebündnis von Francis und Claire (Robin Wright) Macbeth und seine Lady ein eigenwilliges Nachleben. Der Aufstieg der Underwoods ins Oval Office ist wie der des Königspaars bei Shakespeare ein prekärer Sieg. Er beruht auf einer Serie blutiger Machenschaften, bei denen Claire ihren Gatten immer wieder antreibt. Noch bevor ihnen die illegitime Machtübernahme gelingt, sehen wir sie wiederholt nachts beim Rauchen am Fenster ihrer Wohnung. Ihr intimes Gespräch zeugt von gegenseitigem Vertrauen. Als hätte Shakespeares Lady Macbeth ihr eine verheissungsvolle Vorahnung eingeflüstert, erinnert Claire ihren Gatten zugleich immerfort daran, dass sie ihren politischen Ehrgeiz nur als Paar erfolgreich durchsetzen können. Ohne Claire an seiner Seite wird Francis tatsächlich in einem ebenso fatalen Solipsismus enden wie Macbeth, der,

einem Zerstörungsrausch verfallen, in einer letzten verzweifelten Schlacht sein Leben verliert.

Dabei wirft auch *House of Cards* die Frage auf: Ist der grausame Machthunger Claires lediglich die konsequente Haltung einer treuen Ehefrau, die die politischen Bestrebungen ihres Gatten unzweideutig unterstützt? Oder versteckt sich hinter ihrer Komplizenschaft eine eigene Agenda? Wie in «Macbeth» nimmt diese zeitgenössische Lady eine ambivalente Position ein. Zwar stellt sie ihren gemeinsamen politischen Ehrgeiz nie infrage. Die Szenen aber, in denen sie zögert, ob sie ein schwarzes oder ein helles Kleid anziehen soll, deuten einen verborgenen Zwiespalt an. Hinter dem öffentlichen Image der «Herzenskönigin des amerikanischen Volkes» verbirgt sich nicht nur ein eigennütziges Streben. Claire mag zwar ebenso grausam wie ihr Gatte sein, ihre alpträumartigen Visionen bezeugen jedoch auch, dass sie von Gewissensbissen geplagt wird.

Augenfällig an dieser zeitgenössischen Lady Macbeth ist allerdings die Nachreife, die Shakespeares Figur in *House of Cards* erfährt. Bei Shakespeare verschwindet sie am Ende des vierten Akts. Nur in einem Nebensatz erfährt man, sie sei gestorben. Claire hingegen gelingt es, die erste Präsidentin der Vereinigten Staaten zu werden. Um ein Impeachment zu vermeiden, hat Francis sich entschlossen, zurückzutreten, und so ist sie als seine Vizepräsidentin nachgerückt. Zudem hatte der entmachtete Präsident sich auf die List seiner gerissenen Lady eingelassen. Um der Öffentlichkeit jene Entfremdung der beiden Eheleute glaubwürdig vorzutäuschen, die allein ihm erlauben würde, seinen Machtanspruch aufrechtzuerhalten, war er aus dem Weissen Haus ausgezogen. Im Gegenzug hatte Claire ihm versprochen, ihn zu begnadigen. Im Oval Office angekommen, begreift sie plötzlich, dass sie ihren Gatten nicht mehr braucht. Von seinem Hotelzimmer aus ruft Francis sie nach ihrer ersten Ansprache an die Nation vergeblich auf ihrem Blackberry an. Stattdessen verkündet sie entschlossen mit direktem Blick in die Kamera: «My turn!» Die «Shakespearean asides» gehören nun ausschliesslich ihr.

Ganz im Sinn einer seriellen Logik ist der Art, wie Claire die Shakespeare-Tragödie in der letzten Staffel fortsetzt, eine prägnante Variation eingeschrieben. Zwar ist auch ihre Präsidentschaft prekär. Sie hat nicht nur den Kongress gegen sich, sondern auch Feinde in den eigenen Reihen, die sie zu stürzen suchen. Wie Macbeth sitzt sie vereinsamt im abgedunkelten Oval Office und sinnt darüber nach, wie sie die Letzten derer, die von ihren Geheimnissen wissen, ausschalten kann. Und wie der König wird auch sie von Halluzinationen heimgesucht, in ihrem Fall vom ermordeten Gatten. Scharfsinnig stellt ihre gerissene Gegenspielerin fest, Claire scheine sich unschlüssig zu sein, ob sie ganz in die Rolle des skrupellosen Souveräns schlüpfen wolle oder nicht lieber die in seinem Schatten waltende und von Gewissensbissen geplagte Lady geblieben wäre. So besteht die Pointe der Nachreife, die Shakespeares Lady in der Gestalt von Claire erfährt, in Folgendem: Indem sie den tyrannischen Krieger mit seiner Lady verschränkt, obliegt diese erste amerikanische Präsidentin der Intrige im Innern nicht.

An dieser Verdichtung lässt sich auch eine feministische Umschrift des Tragischen festmachen. Was, wenn Lady Macbeth sich nicht umgebracht hätte und wieder auf die Bühne träte, nachdem ihr wahnsinnig gewordener Gatte seine letzte Schlacht verloren hat? Was, wenn es darum ginge, über seine Leiche die kulturelle Gefühlsambivalenz gegenüber einer herrschenden Frau in den Fokus zu nehmen? Unerwartet wird Claire in der letzten Episode von *House of Cards* schwanger. Sie hat sich die illegitime Macht ihres Gatten wörtlich einverleibt und wird nun seinen Nachfolger gebären. Von der Flagge im Oval Office gerahmt, trägt sie stolz ihren schwangeren Bauch zur Schau. Und eben dieses Hybrid der kriegesischen Mutter findet in der Schlusssequenz einen dramaturgischen Höhepunkt. Nachdem Claire im Oval Office den Mörder ihres Gatten mit einem Brieföffner erdolcht hat, kniet sie neben ihm auf dem blutigen Boden. Dort umarmt sie ihn zärtlich mit ihrem rechten Arm, während sie ihm mit der linken Hand kaltblütige Nase und Mund zuhält, bis er erstickt. Flüsternd versichert sie ihm, sie hätte ihn nun endlich von seinem Leid befreit. Der Wachmannschaft wird sie sagen, es war der Selbstmord eines reumütigen Sünders.

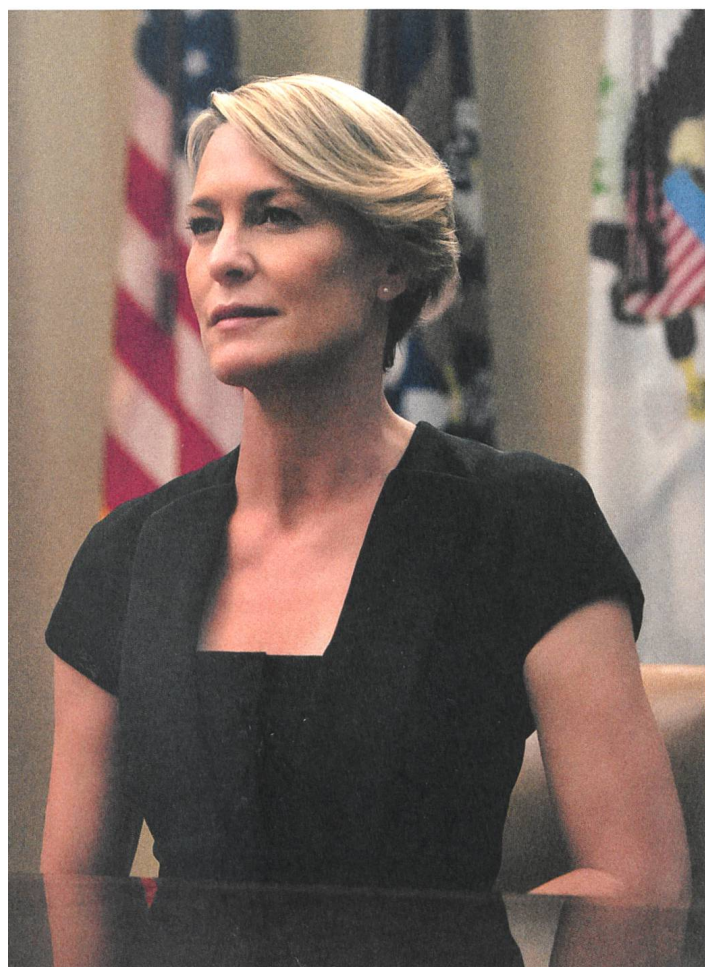
Ihr hartnäckiges Überleben markiert den Endpunkt des seriell über sechs Staffeln durchgespielten Wandels von der treuen Gattin zur Alleinherrscherin. Als Mutter der Nation erhält sie, was Francis Underwood sich immer gewünscht hatte. Im Vorspann zur Folge «Chapter 65» ist eine Statue der schwangeren Claire Hale zu sehen, die für einen Augenblick vor einem gewittrigen Himmel durch Sonnenstrahlen erleuchtet erscheint. Für das Publikum führt das Format des seriellen Erzählens zu einer ambivalenten Immersion. Eben weil Claire nicht nur als eine in sich widersprüchliche Heldin konzipiert worden ist, sondern auch weil man uns im Verlauf der sechs Staffeln an ihrer langsamen Transformation hat teilnehmen lassen, dürfen wir sie sowohl für ihre Heimtücke verurteilen als auch, gleichzeitig, für ihre Hartnäckigkeit bewundern.

Eine Frage der Dramaturgie

Shakespeares Verhandlung politischer Tyrannei ist nicht das einzige seiner Anliegen, das im zeitgenössischen TV-Drama aufflackert. Als die Westernserie *Deadwood* ausgestrahlt wurde (2004–2006, HBO), hat die Kritik in der sowohl derben wie poetischen Sprache der Figuren eine Nähe zu Shakespeare festgestellt. Weniger häufig kommentiert wurde hingegen die Dramaturgie, die dessen Theaterstücke mit dieser Serie verbindet. Wenn *Deadwood* von der Vorstellung zehrt, die Welt sei ein Theater, in dem jeder Figur eine bestimmte Rolle zugewiesen worden ist, dann hat dies einen kulturhistorischen Grund. In der Literatur des Western dienen Shakespeare-Zitate oft als Motti einzelner Romankapitel. So greift zum Beispiel James Fenimore Cooper in «The Last of the Mohicans» mit besonderer Vorliebe auf den «Kaufmann von Venedig» zurück, gilt es doch, im heimtückischen Huron-Häuptling Magua die Rachsucht des Juden Shylock wieder aufleben zu lassen. Der ebenso häufige Einsatz von



Westworld mit Thandie Newton, Angela Sarafyan



House of Cards mit Robin Wright



Deadwood mit Molly Parker

Zitaten aus dem «Sommernachtstraum» wiederum verwandelt das noch nicht besiedelte New Yorker Hinterland in eine Bühne für tragikomische Irrungen und Wirrungen, die im Sieg der weissen Siedler_innen über die Ureinwohner_innen ihr glückliches Ende finden.

Ebendiese Vorstellung der Western Frontier als Bühne, auf der ein nationaler Wille zur Expansion vorgeführt wird, prägt auch in *Deadwood David Milchs* historische Reimagination davon, wie aus einem Camp in South Dakota im Laufe der 1870er-Jahre eine Gemeinde wird. Am Anfang walten dort die beiden Saloonbesitzer Al Swearengen und Cy Tolliver wie feudale Herrscher. Dann zieht der Goldrausch auch den Räuberbaron George Hearst an, der eine einmalige Gelegenheit erkennt, seine Gier nach Reichtum zu befriedigen. Auch hier geistert Hamlet herum, hält doch Swearengen Selbstgespräche mit dem Schädel eines Indianers, den er in einer Hutschachtel aufbewahrt hat. Und der Hotelbesitzer E. B. Farnum greift immer dann auf «Shakespearean asides» zurück, wenn er nur uns seine Frustration darüber mitteilen will, dass man ihn als Laufburschen behandelt, der von den geheimen Abmachungen der anderen ausgeschlossen ist.

Als Pendant zu diesen Monologen wird ein Theater der Überwachung dargeboten. Immer wieder blickt Swearengen über die Balustrade nach unten in seinen Saloon, um – Hamlet nicht unähnlich – in Erfahrung zu bringen, wie seine Handlanger sich in dem von ihm orchestrierten Drama verhalten. Um ihre Überlegenheit zu inszenieren, schauen zusammen mit ihm die anderen beiden Lokalfürsten vom Balkon ihres jeweiligen Hauptquartiers auf die Strasse, die durch Deadwood verläuft. Der Dramaturgie Shakespeares entlehnt ist auch der Fokus auf diejenigen, die die Rollen spielen, die ihnen in diesem Machtgefüge zugewiesen worden sind. Wir verfolgen das geistreiche Wortgefecht zwischen dem jüdischen Händler Seth und der Hure Trixie, mit dem sie einander beweisen, wie gut sie zueinander passen. Und wir bemitleiden die stets betrunkene Kundschafterin Calamity Jane, die eine Welt beklagt, in der sie keinen Platz mehr hat.

Zitiert wird Shakespeare auch ganz konkret in einer Episode der dritten Staffel. Jack Langrishe und seine Theatertruppe sind in Deadwood aufgetaucht, unter ihnen der todkranke Chesterton. Um ihm den Ort zu zeigen, an dem ihre erste Aufführung stattfinden wird, fährt Jack den alten, fettleibigen Mann in einem hölzernen Rollstuhl dorthin. Dann sitzen die beiden im Dunkeln, um gemeinsam eine Szene aus dem vierten Akt von «König Lear» darzubieten. Jack setzt mit einer Rede des erblindeten Gloucester ein. Den verstossenen Sohn Edgar, der sich vor ihm als Bettler verstellt, fragt er, ob er den Weg nach Dover kenne. Der verzweifelte alte Mann will sich dort von den Klippen stürzen. Zuerst sitzt der sterbende Schauspieler nur schweigend neben seinem Freund. Dieser ist sich unschlüssig, wie er ihn zum Mitspielen bewegen kann. Dann aber rezitiert Jack die Passage, in der Edgar seinem Vater vorlügt, er stünde dicht vor einem tiefen Abgrund. Als würde er diesen Hinweis auf seine eigene Situation übertragen, übernimmt Chesterton alsdann

Gloucesters Part. Dessen Bitte an seinen Sohn, er solle ihn an eben diese Stelle führen und dann seine Hand loslassen, sind die letzten Worte, die er sprechen wird.

Für einen kurzen Augenblick sind Rolle und Schauspieler eins. Jack, der langsam seine Hand von der seines Friends wegzieht, hat diesen liebevoll in den Tod gelotst. Das Gleichnis zwischen irdischem Leben und Theateraufführung wird konsequent zu Ende geführt. Das geisterhafte Aufrufen der Worte Shakespeares verhilft dem Schauspieler zu dem ihm gebührenden Abgang. Erstarrt in dieser letzten Rolle, bleibt die Leiche Chestertons auf der Bühne. Die Realität hat das theatrale Spiel eingeholt; für uns als Zuschauer_innen ist das allerdings nur eine isolierte Szene. Die Episode geht weiter. Die Staffel ist noch nicht zu Ende. Diese Aufführung war nur für uns. Zugleich aber ist die Sterbehilfe des Theaterdirektors ein besonders anrührendes Beispiel für die Wirkung, die Shakespeares Dramaturgie in zeitgenössischen TV-Serien entfalten kann. Die Leidenschaften, die sich in diesen Passagen verdichten, treten immer wieder und zugleich anders in Erscheinung. x

Lichtenfelds Erben

Matthias Dell

Matthias Dell ist Filmkritiker für [spiegel.de](#), «Cargo», arbeitet fürs Deutschlandradio und veröffentlicht auf [zeit.de](#) jeden Sonntag eine Kritik der jeweils aktuellen Folge von [Tatort](#) oder [Polizeiruf 110](#)

Eine Spurensuche im Tatort

Was man mit Täterwissen machen kann: Ein innovatives Erzählmotiv im [Tatort](#), das in den Siebzigerjahren in den Fällen von Kommissar Finke etabliert wurde, setzt sich bis in die Gegenwart fort und zeigt, wie sich das Sonntagabend-Krimiformat zur politischen Erzählung umformen lässt.

Der [Tatort](#) steht dem Prinzip Serie zwiespältig gegenüber. Schon vom Format her, das sich am neunzigminütigen, in sich abgeschlossenen Spielfilm orientiert. Die Serie als populärer Treibstoff der Streamingdienste ist in der Länge einzelner Episoden variabler und denkt Abgeschlossenheit als so lang wie möglich herauszuzögernden Suspense, was den altmodisch-bescheidenden Begriff «abendfüllend» in vor lauter «wissen wollen, wie es weitergeht» durchwachte Nächte dehnt.

Zwiespältig ist die Beziehung des [Tatort](#) zur Serie vor allem aber, weil er selbst keine ist, sondern eine Reihe, was zugleich seine bald fünfzigjährige Erfolgsgeschichte erklärt. Auf eine solche Laufzeit zu kommen, ist Serien mit einem gewissen Anspruch und abseits von alltäglicher Echtzeitbegleitung, wie Soaps sie featuren, schwer möglich. Die Reihenhaftigkeit, die vor allem durch den glücklicherweise nie geänderten Vorspann signalisiert wird, ermöglicht dem [Tatort](#) die laufende Anpassung an die Gegenwart. Das Personal kann ausgetauscht werden, ohne dass mehr zu Ende ginge als ein Kapitel, zeitgenössische Themen und Ästhetiken können aufgegriffen oder adaptiert werden, ohne dass die gesamte Reihe dadurch zu stark in eine bestimmte, nicht mehr massenhaft vermittelbare Richtung gedrängt würde, weil, und sei es nur als Versprechen aus Erfahrung, die nächste routiniert-konventionelle Folge über ein zeitlos-privates Verbrechen immer schon bereitsteht.

Zu den Moden von aussen, die der [Tatort](#) in seine eigenen Filme integriert, gehören auch Momente des Seriellen. Am konsequentesten gelingt das im



Tatort: Weil sie böse sind (2010) Regie: Florian Schwarz

Tatort: Bleischaden (1971) Regie: Wolfgang Petersen



Tatort: Reifezeugnis (1977) Regie: Wolfgang Petersen



Tatort: Nachtfrost (1974) Regie: Wolfgang Petersen

Rostocker **Polizeiruf 110** (was nur ein anderer, durch die deutsche Wiedervereinigung bedingter Name für den **Tatort** ist), wo *Charly Hübner* und *Anneke Kim Sarnau* seit 2010 ermitteln. Hier ziehen sich die privaten Händel der ungewöhnlich spezifisch konturierten Figuren der Ermittlergruppe (also über die beiden Protagonist_innen hinaus) plausibel und wiedererkennbar durch die wechselnden Fallgeschichten. Der Dortmunder **Tatort** hat das seit 2012 als spürbare Reaktion auf den Hype um die Fernsehserie ebenfalls versucht, aber auf wesentlich krawalligere Weise gelöst (rasch aufeinanderfolgende Schicksalsschläge wie in der Soap) – und vor allem nur in den ersten vier Folgen halbwegs ernsthaft durchgezogen. Was schön zeigt, wie bürokratisch die Verantwortlichen Entwicklung denken: Weil nicht abzusehen ist, wie lang der Schauplatz überhaupt bespielt wird, beschränkt sich der serielle Ansatz erst mal auf die Überschaubarkeit der ersten vier Folgen, ehe sich die angedachten Motive in der Vielfalt wechselnder Autorschaften und Regiehandschriften verlieren (beim Start des aktuellen Berliner Teams 2015 liess sich das in ähnlicher Weise beobachten).

Da aber allein durch die zahllosen **Tatort**-Wiederholungen die Chronologie der Erstaussstrahlungen zerstört wird, die das Weiterspinnen gewisser Motive erst ermöglichen würde, empfiehlt es sich, das Moment des Seriellen in der Reihe an anderer Stelle zu suchen. Nämlich bei einer relativ geschlossenen ästhetischen und erzählerischen Idee, durch die sich Schauplätze gegeneinander abgrenzen lassen. Das kommt selten vor, weil der **Tatort** wie ein Theaterstück funktioniert, in dem das immer gleiche Personal der Stücktext wäre, der wieder und wieder von verschiedenen Geschichten und Inszenierungen interpretiert wird.

Eine der Ausnahmen bilden die sieben Kieler Folgen aus der Anfangszeit des **Tatort** mit *Klaus Schwarzkopf* als Kommissar Finke (1971–1978), von denen «Reifezeugnis» (1977) als Klassiker gilt (wohl auch wegen des Debüts der sechzehnjährigen *Nastassja Kinski*, die sich mehrfach im Film auszog). Für die stilistische Eigensinnigkeit der in sich abgeschlossenen Finke-Folgen garantierte die Kontinuität in der künstlerischen Verantwortung. *Wolfgang Petersen* führte abgesehen von der letzten (und schwächsten) Folge «Himmelfahrt» Regie, *Nils Sustrate* komponierte die Musik (ebenfalls ausser für «Himmelfahrt»), *Jörg-Michael Baldenius* führte bei fünf Episoden die Kamera. Und *Herbert Lichtenfeld*, der später als Autor der **Schwarz-waldklinik** und folgenden ZDF-Kitsches bekannt werden sollte, verfasste zu allen sieben Folgen die Drehbücher. Dass er nach «Nachtfrost», dem vierten Finke-Fall von 1974, auch Geschichten für andere Schauplätze erfand (etwa für die Kommissare Konrad, HR, Gerber, SWF, Haferkamp, WDR, oder Schäfermann, SR) und mit insgesamt neunzehn Büchern bis heute zu den meistbeschäftigten Autor_innen der **Tatort**-Geschichte gehört, erklärt sich aus dem Reiz seiner Fälle. Lichtenfelds Krimis wichen vom konventionellen Whodunit ab, indem sie das Publikum durch Täterwissen in die Fälle verwickelten. Die Kommissare hatten in diesen Filmen nicht selten späte oder kurze Auftritte (was

heute gegen den Screentime-Druck der Hauptfiguren schwerer durchzusetzen ist), die Taten geschahen in vergleichsweise langen Expositionen vor den Augen der Zuschauer_innen. Die Spannung resultierte aus dem Umstand, dass man schuldhaften Figuren dabei zusah, wie sie sich immer weiter in ein Netz von Widersprüchen verstricken.

Exemplarisch macht gleich die erste Kieler Folge «Blebschaden» (1971) von dieser intriganten Erzählmechanik derart exzessiv Gebrauch, dass es einem fast ein wenig zu viel werden kann: Ein Bauunternehmer, dessen Firma allerdings seiner Frau gehört, fährt auf dem Heimweg von einer Dienstreise einen Fahrradfahrer tot. Statt erste Hilfe zu leisten oder die Polizei rufen, begeht er Fahrerflucht – weil neben ihm seine Geliebte sitzt. Diese erste Lüge bedingt alle weiteren Handlungen, die Lichtenfelds Buch zusätzlich verkompliziert, weil etwa auch der jugendliche Fahrradfahrer zuvor beim Streit um ein Mädchen mit einem Nebenbuhler gezeigt worden war (der dann zuerst verdächtigt wird) oder weil die Frau des Bauunternehmers ihrerseits ein Verhältnis mit einem Angestellten pflegt (der *Götz George* der Prä-Schimanski-Zeit) und durch eine Indiskretion des Personals im Dienstreisehotel von der Affäre des Gatten erfährt (wie die Vorgesetzte des Rezeptionspersonals sich beim Bauunternehmer für den Fehler entschuldigt, ist eine schöne Miniatur über den Geist der Zeit und das Hotel als bevorzugten Ort des Seitensprungs).

Götz Georges Angestellter wiederum ist mit weiteren Frauen intim und scheint das Verhältnis zu seiner Chefin vor allem aus pekuniärem Interesse zu verfolgen. Ausserdem beobachtet neben dieser auch ein Nachbar des Bauunternehmers, wie der bei der Heimkehr gezielt einen Pfeiler anfährt, um eine Erklärung für den titelgebenden Blebschaden an seinem Wagen zu haben (der in der Werkstatt behoben werden soll, die dem Vater des zu Unrecht verdächtigen Nebenbuhlers des Opfers gehört). Der Nachbar wiederum lässt sich sein Schweigen unausgesprochen durch öffentliche Aufträge vergelten, die der Bauunternehmer als lokale Grösse vergeben kann.

Wie gesagt, die Matrjoschkahaftigkeit, mit der sich das Grundprinzip der Lüge in immer kleineren Formen fortsetzt, erscheint in diesem **Tatort** etwas allzu mechanisch. Fast alle Beteiligten ausser der Polizei wissen um die Tat (oder zumindest: dass etwas nicht stimmt). Deshalb geht es in Lichtenfeld-Krimis immer auch um Erpressung. In «Blebschaden» ist es *Georges* Angestellter, der vom Bauunternehmer sein Schweigen bezahlt bekommen will; Letzterer verdächtigt wiederum die Geliebte, weil er sich nicht vorstellen kann, wer sonst von der Fahrerflucht wusste.

Diese Erpressungen sind der eigentliche Kern, um den die von Lichtenfeld entworfenen Szenarien gruppiert sind. Erpressung ist hier auf einer basalen Ebene der schon selbst schuldhafte Versuch, anders als die Polizei das eigene Wissen nicht in den Dienst der Aufklärung zu stellen, sondern es ökonomisch auszubuten. Auf einer höheren Ebene liesse sich aus der Erpressung bei Lichtenfeld gar eine Theorie der Kommunikation ableiten: Über ein gemeinsam geteiltes



Tatort: Reifezeugnis Herbert Lichterfeld



Tatort: Reifezeugnis



Tatort: Weil sie böse sind Drehbuch: Michael Proehl



Tatort: Reifezeugnis



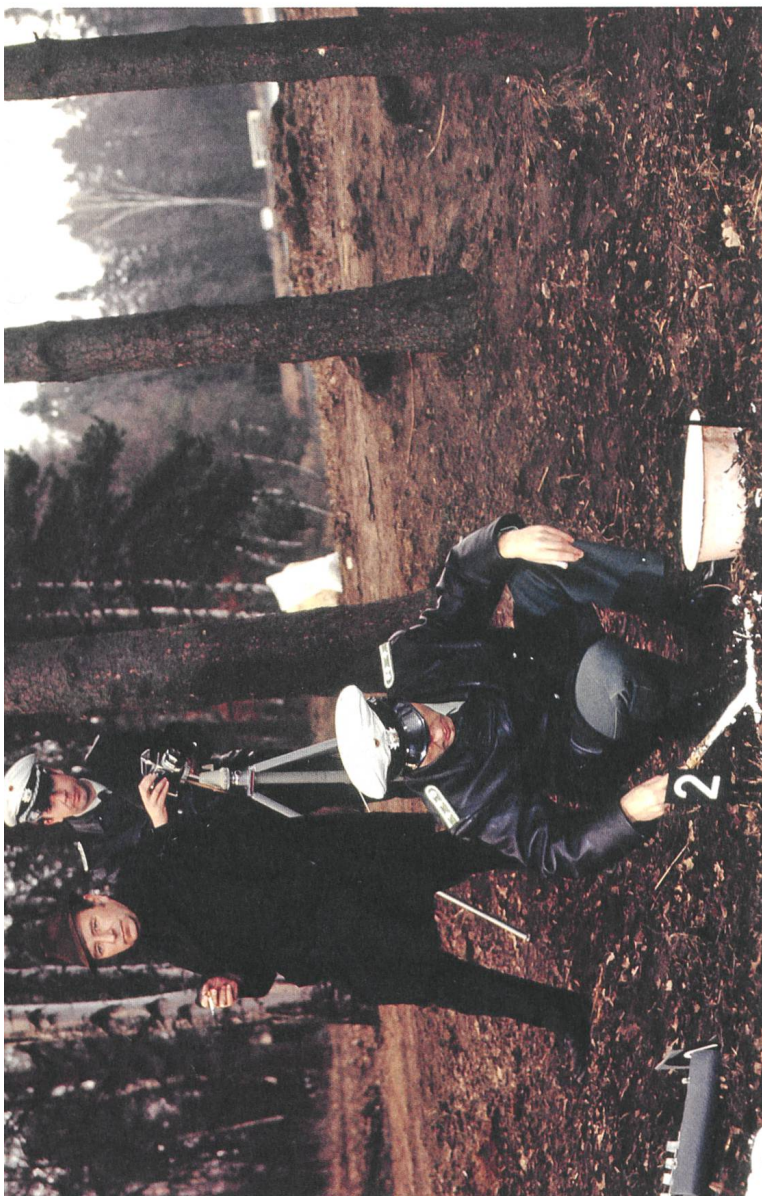


Tatort: Bleischaden (1972) Kamera: Jörg-Michael Baldenius



Tatort: Reifezeugnis (1977) mit Klaus Schwarzkopf

Tatort: Nachtfrost (1974) Drehbuch: Herbert Lichtenfeld



Tatort: Bleischaden (1972) Produktion: Dieter Meichsner



Wissen treten Figuren in einen wiederum chiffrierten Dialog, und es entstehen verklausulierte Zwiegespräche, in denen beide Seiten nicht wissen, dass sie etwas gemeinsam wissen.

Lichtenfelds vordergründig unpolitische Geschichten lassen sich als Betrachtungen über die prekär werdende gesellschaftliche Rolle des Mannes lesen. «Blebschaden» rockt sein von Friedrich Schütter gespieltes Mannsbild von Bauunternehmer mit einiger Lust immer weiter herunter. Beim Versuch, dem Erpresser am Übergabeort des Geldes, einem entlegenen Hochstand, aufzulauern, geht dieser eine junge Frau an, die hier allerdings nur für ein Techtelmechtel verabredet ist – und wird von deren Freund verprügelt.

In einem weiteren Sinn sind die Krimis des Herbert Lichtenfeld (1927–2001) als verschwiegene Versuche zu verstehen, die deutsche Schuld der NS-Zeit zu behandeln, ohne sie direkt als Thema zu benennen. Das Wissen um eine Lüge, ein Verbrechen wird von einer (Kleinstadt-)Gemeinschaft geteilt. Die daraus folgende Erpressung als verdeckte kommunikative Operation deutet auf die schuldhaftige Verstrickung aller (selbst derer, die die Taten nicht begangen haben, aber von ihnen wissen), auf die Unfähigkeit aller Beteiligten, die Wahrheit auszusprechen, statt dem Verschweigen zuzuarbeiten.

An Lichtenfelds prägnante Erzählweise ist in der jüngeren *Tatort*-Geschichte angeschlossen worden. Und zwar durch die in sich heterogene Autorengruppe (*Michael Proehl, Erol Yesilkaya, Stefanie Veith, Boris Dennulat, Michael Comtesse* und der 2017 verstorbene *Matthias Tuchmann*), die unter dem Label «Schreibkombinat Kurt Klink» firmiert. Seit fast zehn Jahren sorgen diese Autor_innen für markante Folgen in der Reihe («Weil sie böse sind», 2010; «Im Schmerz geboren», 2014; «Meta», 2018, um nur einige zu nennen) – freilich verteilt über die verschiedensten Schauplätze, also weniger standortcharakteristisch als bei den frühen Finke-Folgen.

Gemein ist den verschiedenen Episoden von Mitgliedern der Gruppe das Lichtenfeld-Erbe, die Polizei hinter dem Täterwissen des Publikums her ermitteln zu lassen (in «Weil sie böse sind» kommt das Frankfurter Team Dellwo/Sänger aufreizend randständig vor). Erpressung dient auch hier als Mittel der Komplexitätserzeugung, allerdings in einer anderen Lesart als der Lichtenfelds: Weil Tatmotiv und Tat miteinander voneinander getrennt sind, bedarf es der Erpressung, mit der der eigentliche Täter einen Handlanger in seine Pläne verstrickt (*Matthias Schweighöfers* Adelligen-Schnösel bediente sich in «Weil sie böse sind» dem von *Milan Peschel* gespielten unterprivilegierten Vater, der die adelige Sippe ob ihrer jahrhundertealten, vom jüngsten Spross erkannten Schuld mit mittelalterlichem Mordgerät umbringen soll). Als Druckmittel dient nicht mehr das Wissen um Seitensprünge oder Geliebte, sondern das Wohl von Kindern. In «Ein Tag wie jeder andere» von 2019 kann etwa ein Rächer seinen Feldzug gegen die – aus seiner Sicht – an seinem eigenen Unglück Schuldigen durchführen, weil er die Tochter eines Anwalts entführt hat, der daraufhin für ihn tötet.

Deutlicher als bei Lichtenfelds Geschichten ist in manchen der neueren Krimis ein politischer Hintergrund erkennbar. Es geht dann um Umverteilung: in «Weil sie böse sind» auf offensiv drastische Weise, während in der SRF-Episode «Friss oder stirb» (2018) ein Arbeiter in der Untermervilla den Verdienstausschlag erpressen will, den ihn die Verlagerung seines Jobs in ein Billiglohnland kosten wird.

Die Münchner Folge «Wir kriegen euch alle» (2018) erscheint schliesslich als die bislang gelungenste Auseinandersetzung mit rechtem Populismus, ohne dass davon explizit die Rede wäre. Der Fall scheint oberflächlich von einer Gruppe von Missbrauchsoffern zu handeln (was auch die Faszination des *Tatort* für dieses Thema kommentiert, das leicht Publikumsemotionen beschert, häufig ohne die eigene filmische Ausbeutung von Missbrauch zu reflektieren), die zur Selbstjustiz greifen, um Rache zu nehmen: Über eine Bluetooth-Puppe spionieren sie fremde Kinderzimmer aus. Gibt es Anzeichen für Missbrauch, werden die Eltern des betroffenen Kindes umgebracht. Das eigentliche Ziel des Masterminds hinter den Verbrechen besteht am Ende aber lediglich darin, den Mord an den eigenen Eltern zu kaschieren, indem er in diese Serie integriert wird – um ans Erbe der Familie zu kommen, das ihm der Vater verweigert. Die Missbrauchsgeschichten sind dem Schnösel aus gutem Hause nur angstvoller Vorwand, um nützliche Idioten für seine Interessen zu finden.

Angesichts dieser wachen Versinnbildlichung politischer Funktionsweisen erweist es sich als Pointe und politische Markierung, dass der Namensgeber des «Schreibkombinats Kurt Klink» ein kommunistischer Widerstandskämpfer war, der 1944 von den Nazis hingerichtet wurde. Die Namensgebung verdankt sich dabei einer Gedenktafel, die an der Büroadresse der Gruppe angebracht ist. Eine Standortbestimmung. x

→ Die Reihe *Tatort* ist eine Gemeinschaftsproduktion diverser deutscher Landesmedienanstalten sowie von ORF und SRF. Die Ausstrahlung erfolgt in der ARD, auf SRF 1 und ORF 2, jeweils am Sonntagabend, um 20.15 Uhr.

→ Copyright: HR/Bettina Müller, NDR/Edda Sachse, NDR/Tele Press, NDR



Polizei 110: Wölfe (2016) Regie: Christian Petzold

Polizei 110: Tatorte (2018) Regie: Christian Petzold



Lukas Foerster

Drei Fernsehkrimis von Christian Petzold

Der Kommissar Hanns von Meuffels ermittelt schon seit 2011 im ARD-Sonntagabend-Krimi **Polizeiruf 110**. Christian Petzold hat sich ab 2015 dieser Figur angenommen und sie in eine Liebesgeschichte verwickelt. Entstanden sind drei der aussergewöhnlichsten Fernsehfilme der letzten Jahre.

Wenn Genres auf Konventionen gründen, dann ist der Fernsehkrimi ein besonders generisches Genre insofern, als er sich in den meisten Fällen auf eine vergleichsweise kleine Anzahl kommunikativer Grundsituationen reduzieren lässt. Jede einzelne Serie, jede einzelne Episode greift dasselbe Material auf und arrangiert es neu. Ganz besonders häufig taucht eine bestimmte Gesprächssituation auf: Zwei Polizist_innen sind im Auto unterwegs, eine_r auf dem Fahrer-, eine_r auf dem Beifahrersitz. Durch die Sicherheitsgurte fixiert, für gewöhnlich nicht einander, sondern der Aussenwelt vor der Windschutzscheibe zugewandt, unterhalten sie sich, meistens über den aktuell zu lösenden Fall, gelegentlich auch über Privates.

Szenen dieser Art stellen eine Möglichkeit dar, Informationsvermittlung ökonomisch und inszenatorisch unaufwendig mit zwischenmenschlichem Geplänkel zu verknüpfen, ausserdem suggerieren die Verkehrsbewegungen Dynamik und Zielgerichtetheit. Es verwundert deshalb nicht, dass die Kolleg_innengespräche im Auto im Fernsehkrimi allgegenwärtig sind, so allgegenwärtig sogar, dass sie einem in den meisten Serien gar nicht weiter auffallen. Man könnte auch sagen: Als etwas Spezifisches, als Form bleiben sie unsichtbar – normalerweise; nicht jedoch in den drei Fernsehkrimis, die Christian Petzold in den letzten Jahren für den Bayerischen Rundfunk gedreht hat.

«Kreise» (2015), «Wölfe» (2016) und «Tatorte» (2018) sind Teil einer grösseren Serie. Sie laufen unter dem Banner der langlebigen ARD-Fernsehkrimireihe

Polzeiruf 110. Auch der von *Matthias Brandt* gespielte Kommissar Hanns von Meuffels hatte bereits einige Einsätze hinter sich, als Petzold sich seiner erstmals annahm. Gleichzeitig bilden Petzolds Meuffels-Folgen für sich eine Serie. Beziehungsweise eine Trilogie, womit bereits ein medienästhetisches Spannungsfeld aufgemacht ist: Serien sind aufgrund ihrer exzessiv iterativen, potenziell endlos fortsetzbaren Struktur in erster Linie dem Fernsehen zugehörig, während Trilogien eher aufs Kino verweisen, weil sie sich im Allgemeinen – und auch in diesem Fall – durch eine gewisse motivische Geschlossenheit und eine durchgängige Binnendramaturgie auszeichnen.

Wobei die eigentliche Pointe darin besteht, dass Petzold nicht einfach Kinofilme fürs Fernsehen dreht (wie man das gelegentlich seinem Kollegen Dominik Graf nachsagt; auch da liegt die Sache komplizierter). In den letzten Jahren kam in deutschsprachigen Medien gelegentlich die Frage auf, ob es inzwischen nicht zu viele «experimentelle» – gemeint war damit oft: irgendwie kinofilmartige – Sonntagabend-Krimis gebe. Zu dieser angesichts der eher behäbigen, gimmickhaften Natur der meisten dieser Experimente einigermassen absurden Diskussion, wie auch allgemeiner zum Begriff des Quality-TV, stehen Petzolds Fernsehkrimis auf interessante Weise quer. Seine **Polzeiruf**-Trilogie gehört einerseits zweifellos zum Originellsten, was das deutsche Fernsehen in den letzten Jahren hervorgebracht hat; andererseits heben sich die drei Filme gerade nicht durch einen ausgestellten, formalästhetischen Innovationsdrang von der Konkurrenz ab, sondern durch ihre Konzentration auf die Essenz des Televisuellen. Wenn sie aus dem Programmfluss herausfallen, dann nicht, weil sie weniger, sondern weil sie mehr Fernsehen sind als die sie umgebenden Sendungen.

Keineswegs versucht Petzold, mit grossen kinematografischen Gesten, wie etwa einer aussergewöhnlich agilen Kameraführung, die engen Begrenzungen des Bildschirms vergessen zu machen. Insbesondere der erste Teil der Trilogie, «Kreise», ist formal betrachtet ein altmodischer, fast schon anachronistischer Fernsehkrimi. Nach einer mysteriösen Eröffnungssequenz, die mit einem Leichenfund endet, besteht der Film fast nur aus Gesprächen, wobei Verhörszenen und die Unterhaltungen der beiden ermittelnden Beamt_innen – Meuffels und seine Kollegin Constanze Herrmann (*Barbara Auer*) – sich fast rhythmisch abwechseln.

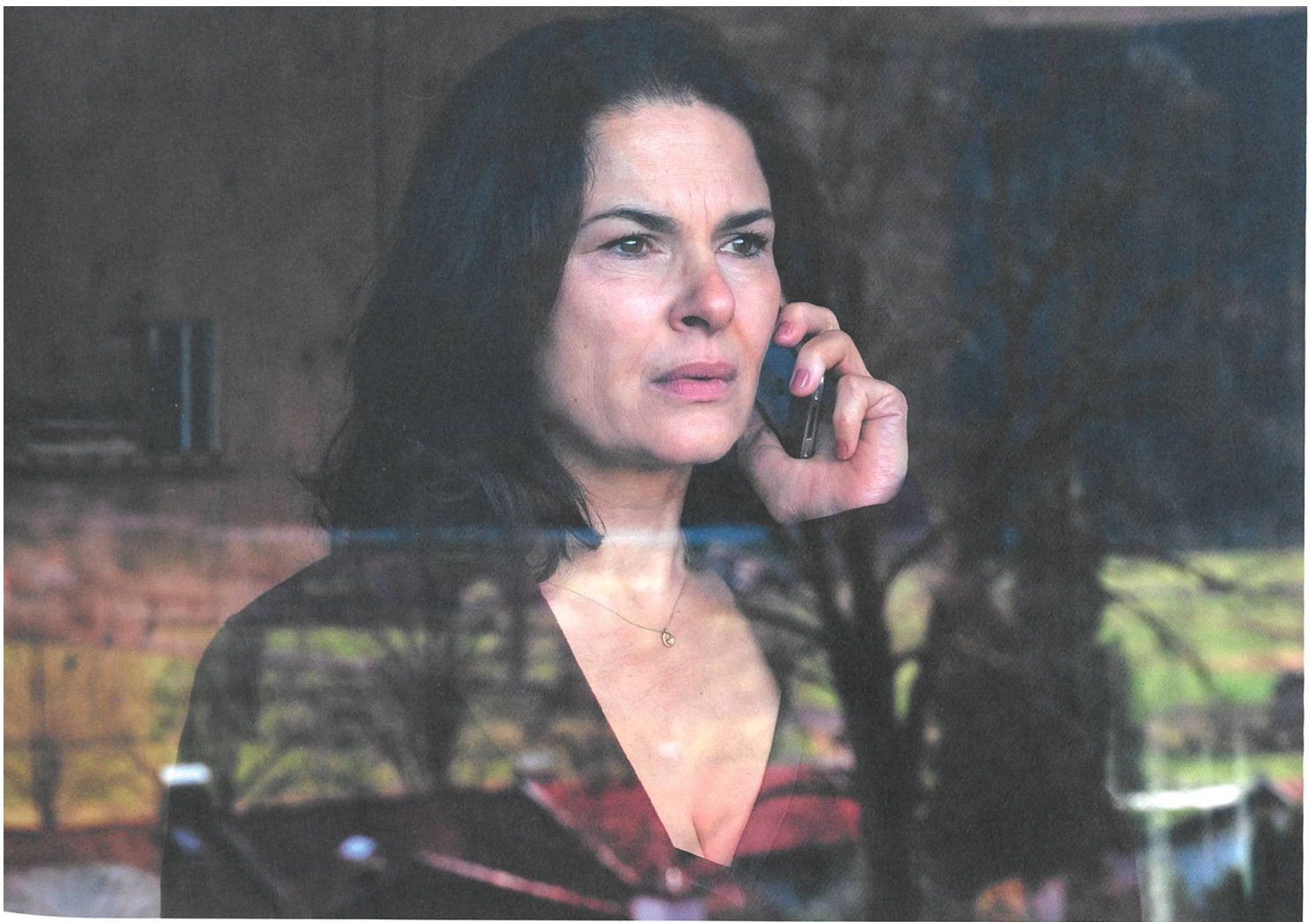
Eine der Grundsituationen ist dabei, siehe oben: Hanns und Constanze im Auto. Das Fahrzeug dient in diesem Fall allerdings weder als Behälter für zielgerichtete Ermittlungskommunikation, noch nutzt Petzold es als Schauplatz für interkollegiale Reibereien; vielmehr wird es zum Medium der Liebe. Das ist es auch schon, was die drei **Polzeirufe** Petzolds zu einer in sich stringenten Trilogie formt: Sie erzählen, teils abseits teils auch vermittelt der wechselnden Kriminalfälle, die jeweils durchgearbeitet werden, eine zusammenhängende Liebesgeschichte. Genauer gesagt beschreiben sie drei konsequente Zustände der Liebe: den Thrill des wechselseitigen Kennenlernens, das gemeinsame Glück, den Schmerz nach dem Ende einer Liebesbeziehung.

Die Phasen der Liebe artikulieren sich nicht nur in den gemeinsamen Autoszenen; aber in diesen besonders prägnant. Für gewöhnlich sitzt er am Steuer, sie nimmt auf dem Beifahrersitz Platz. Darin drückt sich weder eine Geschlechter- noch eine professionelle Hierarchie aus; vielmehr zeigt die Sitzordnung an, dass Constanze nur zu Gast ist in Hanns' Leben. Genauer gesagt: Constanze ist immer entweder gerade erst angekommen (wie in «Kreise», wo sie nach ihrer Versetzung Hanns als dessen neue Partnerin zugeordnet wird) oder schon fast wieder weg (wie in «Tatorte», wo sie sich bereits aus der gemeinsamen Wohnung in Richtung Nürnberg verabschiedet hat, allerdings mit ihrem Ex noch telefonisch Kontakt hält). Selbst in «Wölfe», dem Film über das kurze Liebesglück, vermutet Hanns Constanze zunächst in ihrer Heimatstadt Hamburg, dabei ist sie ganz in der Nähe in einem Wellnesshotel eingemietet; doch wenn beide am Ende des Films gemeinsam im Auto sitzen und in die Nacht hinein fahren, dann erscheint ihnen schon die Aussicht auf zwei gemeinsame Urlaubswochen wie eine ausserweltliche Utopie.

Die Liebe von Constanze und Hanns hat keine biografische Perspektive, keine realweltliche Ausdehnung, aber ihr sind auch keine Bedingungen gesetzt. Letzteres wird besonders im Abgleich mit den ganz anders gearteten Liebesgeschichten deutlich, mit denen sich Hanns und Constanze im Zuge ihrer Polizeiarbeit konfrontiert sehen. In «Kreise» gesteht eine junge Frau, dass sie die Beziehung zu ihrem Liebhaber beendet hatte, als dem das Geld ausgegangen war; in «Wölfe» stellt sich heraus, dass die Affäre eines Mordopfers mit einem Tatverdächtigen ebenfalls von pekuniären Interessen geleitet war; in «Tatorte» schliesslich stehen Sorgerechtsstreitigkeiten – also die juristischen Bedingungen von Zuneigung – im Mittelpunkt.

Die Liebe von Constanze und Hanns hingegen hat keinen Vertragscharakter. Sie existiert nur im Rahmen und unter den Bedingungen der drei Filme. Liebe ist in ihnen Synchronisierung und Anschlussverhalten, oder konkreter: Liebe ist, wenn, wiederum in «Wölfe», Constanze eine Zigarette zum Mund führt und Hanns, nach einem Match Cut, den Zug vollendet; wenn Hanns an der Jukebox einen Song auswählt und Constanze ihn übers Telefon sofort erkennt (drei Dinge der Liebe: Tabak, Schallplatten, Mobiltelefone); oder wenn beide beim Nacherzählen der Handlung eines Films sich nicht gegenseitig ins Wort fallen, sondern einander derart perfekt ergänzen, dass das Erinnerungsobjekt ihnen absolut gleichwertig gemeinsam gehört.

Letztere Szene ist eine Art Running Gag der Trilogie: «Es gibt doch diesen Film ...», beginnt eine_r von beiden, und dann wird zumeist ein französischer Krimi der Sechziger oder Siebziger evoziert, mitsamt genauen Beschreibungen szenischer Details, aber ohne dass der Filmtitel genannt würde. Man mag das als eine Idiosynkrasie des unverbesserlichen Filmnerds abtun, der Petzold zweifellos ist. Gleichzeitig jedoch verweisen die Filmerzählungen auf die Intelligenz des *Harun-Farocki*-Schülers im Umgang mit medialer Differenz: Petzold versucht nicht, die «grossen» Bilder des Kinos im «kleinen» Rahmen des Fernsehens nachzustellen,



Polizeiruf 110: Wölfe (2016) mit Barbara Auer

Polizeiruf 110: Kreise (2015) Regie: Christian Petzold





Polizeiruf 110: Tatorte (2018) Kamera: Hans Fromm

Polizeiruf 110: Wölfe (2016) mit Matthias Brandt, Barbara Auer



sondern er verschiebt sie in das Imaginäre der Liebeskommunikation, wo sie gleichwohl, wenn man Liebe mit Niklas Luhmann als «Internalisierung des subjektiven Weltbezugs eines anderen» denkt, umso wirkungsmächtiger sind. Anders ausgedrückt: Die Liebe von Constanze und Hanns, die sich im fernsehförmigen Alltag nicht entfalten kann (und die sich deshalb auch nicht in Sexszenen konkretisiert; wenn ich mich nicht täusche noch nicht einmal in einem einzigen von der Kamera eingefangenen Kuss), hat dennoch einen bestimmbareren Ort – das Kino.

Daraus folgt jedoch nicht, dass das Verhältnis von Kino und Fernsehen, beziehungsweise von Liebe und Arbeit, in sich stabil bliebe. Tatsächlich wird es in jedem Abschnitt der Trilogie neu ausgehandelt. In «Kreise», dem organischsten, rundesten der drei Filme, greifen die Ermittlung und die Liebesgeschichte perfekt ineinander. Während der Autofahrten erkennen Hanns und Constanze sich gegenseitig sozusagen aus den Augenwinkeln, in erst überraschten, später neugierigen und noch später verliebten Seitenblicken als ihresgleichen; sie stellen fest, dass sie beide mit derselben undogmatischen Ernsthaftigkeit über den Mord an einer reichen Fabrikbesitzerin spekulieren. Das geteilte Interesse am Fall weckt das Interesse aneinander.

In «Wölfe» bekommen Hanns und Constanze es mit einer zunächst krude anmutenden Geschichte um eine vermeintliche Wolfsattacke zu tun. Tatsächlich entpuppt sich der Kriminalfall als eine an den *Val-Lewton*-Klassiker *The Leopard Man* angelehnte B-Movie-Miniatur, verweist also doch wieder aufs Kino. Allerdings nicht aufs zeitgenössische Überwältigungs- und Immersionsspektakel, sondern auf eine Form von Filmschaffen, die von der Armut der Mittel und dem Primat der Fantasie her gedacht ist. Ausserdem bleibt die Kriminalhandlung dieses Mittelteils der Trilogie dezidiert skizzenhaft; die Liebe hat die beiden Ermittler fest im Griff und degradiert alles, was für sie selbst nicht unmittelbar relevant ist, zur Nebensache.

Nach dem assoziativ, mäandernd, fast traumartig sich entfaltenden «Wölfe» kehrt Petzold in «Tatorte» zur prozessorientierten klassischen Krimiform zurück, die allerdings, gemeinsam mit der Beziehung, in eine Krise geraten ist. Genauer gesagt: «Tatorte» erscheint als bitteres, ernüchterndes Gegenbild zu «Kreise». Wo der ältere Film (wie auch «Wölfe») weitgehend im warmen, weichen Dunkel der Nacht spielt, dominiert nun kaltes, unbarmherziges Tageslicht. Die Gewalt, die vorher weitgehend offscreen geblieben war, drängt explizit ins Bild, und die typischen Petzold-Ticks verkehren sich ins Parodistische: Anstatt an sexy Jukeboxen machen sich die Figuren in «Tatorte» an unglamourösen Kaffeemaschinen zu schaffen, und zwar wird auch diesmal wieder eine Filmhandlung nacherzählt, aber nicht von Hanns und Constanze, sondern von der Besitzerin eines trostlosen Swingerclubs.

Das kontinuierliche Zwiegespräch der beiden Ermittler_innen, das sich als kommunikatives Grundgerüst durch alle drei Filme zieht, setzt sich fort, wird aber weitgehend über Surrogate geführt. In einer

Autoszene früh im Film sitzt Hanns wieder einmal am Steuer und unterhält sich mit Constanze – die allerdings lediglich übers Autotelefon zugeschaltet ist. Die Gesten und Blicke des Kommissars finden keinen filmischen Anschluss, der erlösende Gegenschuss ist nicht mehr möglich. Nur noch schlimmer wird es, wenn Hanns' Beifahrersitz wenig später doch wieder besetzt wird, und zwar von seiner neuen Partnerin Nadja Micoud (*Maryam Zaree*). Die junge Polizistin stürzt sich voller Ehrgeiz in ihre Aufgabe – aus Hanns' Sicht ist sie freilich nur ein weiteres Surrogat für die andere Frau, deren Position sie (im Auto wortwörtlich) eingenommen hat. Die Gespräche, die die beiden führen, sind teilweise selbst für uns Fernsehzuschauer_innen schwer auszuhalten. Der Liebeskummer verwandelt Hanns in einen Bully. Wieder und wieder lässt er die Kollegin bewusst auflaufen, reagiert auf ihre Gesprächsbeiträge bestenfalls erratisch, gelegentlich auch offen aggressiv und macht sich derart obsessiv über ihre Redensarten lustig, dass Nadja irgendwann kaum noch einen geraden Satz herausbekommt. «Tatorte» ist keineswegs der beste, aber vermutlich der radikalste Fernsehkrimi Petzolds, in gewisser Weise die bestimmte Negation des Genres: Zwei Polizist_innen sitzen nebeneinander im Auto und kommen einfach nicht mehr klar. ×

- Die Reihe *Polizeiruf 110* wurde ursprünglich vom DDR-Sender DFF produziert, seit 1991 ist sie eine Gemeinschaftsproduktion diverser deutscher Landesmedienanstalten. Die Ausstrahlung erfolgt in der ARD, auf SRF 1 und ORF 2, jeweils am Sonntagabend, um 20.15 Uhr.
- Copyright: BR/Claussen+Putz Filmproduktion GmbH / Christian Schulz, BR/Christian Schulz

20 Jahre Filmfestival



**The Art of Cinematic
Performance 9. – 19. Mai 2019**

im alten Kino ABC & Arthouse Le Paris

stattkino.com

POP-UP
Restaurant & Bar
im alten Kino ABC
ab 17:30 auch ohne Ticket!



BECK & FRIENDS
Film Festival

jung
seit
1976

DIMASTER

TagesAnzeiger

watson

THEATRO
OBEDIA

Loop

VBZ Zürich Linie

starticket

Elisa Brotherus: Balloon Dash

Zwei rennende Frauen in schwarzer Sportbekleidung und mit ernst-verbissenen Gesichtsausdruck auf einer roten Tartanbahn sind an sich nichts Besonderes. Wenn die beiden Gestalten allerdings zusätzlich mit bunten Ballons ausgestattet sind, gerät das Bild ins Wanken.

Die Arbeiten der finnischen Fotografin und Videokünstlerin *Elisa Brotherus*

(*1972) bewegen sich zwischen autobiografischen und kunsthistorischen Narrativen. In ihrem inzwischen zwanzigjährigen Schaffen lotet sie immer wieder aufs Neue die Möglichkeiten der fotografischen Selbstinszenierung aus. Das hier abgedruckte Standbild ist Teil der Serie «Règle du jeu», in der die Künstlerin Fluxus-Eventscores und andere schriftliche Anweisungen für Performances aus den Fünfziger- bis Siebzigerjahren neu interpretiert. Auch Werke von Filmemacher_innen, Fotograf_innen, Maler_innen und Dichter_innen nutzt die Fotografin als Ausgangslage für ihre witzig-surrealen Bilder und Videoarbeiten. Für «Règle du jeu» diente *Larry Millers* «220 Yard Balloon Dash» von 1970 als Vorbild. Alle Läufer tragen so viele aufgeblasene Ballons wie möglich an ihrem Körper. *Larry Miller* betrachtete neben seinen Liveperformances, Installationen an spezifischen Standorten oder Ausstellungen in Galerien auch sich selbst als ein performatives Objekt. Aus seiner Sicht gibt es keine festen Grenzen zwischen Objekten und Ereignissen, zwischen Zeit und Raum oder zwischen den Definitionen, die für die Wissenschaft oder die Kunst relevant sind.

Elisa Brotherus arbeitet oft kollaborativ; für «Règle du jeu» spannte sie

sich mit der finnischen Tänzerin und Choreografin *Vera Nevanlinna* zusammen. Die Art und Weise, wie *Brotherus* arbeitet – alleine und dialogisch –, interessiert mich. Sie thematisiert die Frage nach der Autorschaft und somit indirekt auch immer ihre eigene Rolle als Bildermacherin. Die Beschäftigung mit Referenzen auf bestehende Werke und deren Urheber_innen ist mir nahe, sie sagt etwas darüber aus, wie man sich Wissen aneignen oder auf alternativen Wegen zu Erkenntnissen gelangen kann.

Nadine Wietlisbach
Direktorin des Fotomuseums Winterthur

→ **Balloon Dash** (2017)
1'20", 4K Video, Stereo



Balloon Dash

Diagonale 2019: Lässt sich das Thema «Projizierte Weiblichkeit(en)» angemessen würdigen, wenn man sich auf eine einzige Nationalkinematografie beschränkt? Ein gleichnamiges Themenprogramm legte zumindest jede Menge filmhistorische Narben frei.

Die Geburt der Venus

Mit dem historischen Schwerpunkt «Über-Bilder: Projizierte Weiblichkeit(en)» setzte die Diagonale in Graz dieses Jahr ein riesiges Motto ins Herz des Festivals. Dabei trugen Kurator_innen aus unterschiedlichen Feldern einen filmgeschichtlichen Abriss zusammen, der sich weniger um die Rolle von Frauen hinter der Kamera und deren Konstruktionen der Weiblichkeit als allgemeiner um die Bilder von Frauen bemühte. Ausgehend von einem Essay, in dem die Autorin Michelle Koch und die Filmjournalistin Alexandra Zawia ihre Überlegungen zum

Status quo der Debatte skizzieren, heisst es: «Wir glauben, dass «neue Weiblichkeit» und ein «neues weibliches Kino» in der österreichischen Filmgeschichte bis in die jüngste Vergangenheit bereits ein Fundament haben, das in diesem Programm sichtbar werden soll, um es ausbauen und weiterdenken zu können.»

Mit dem etwas unscharfen, aber bewusst gesetzten Begriff der «Weiblichkeit» bewegt sich das Festival auf einem Terrain, auf dem sich im aktuellen Diskurs um das Kino viel bewegt. Eine erste Reaktion auf die durchaus widersprüchlichen Programmierungsentscheidungen sind Fragen: Ist es sinnvoll, ein Programm entlang eines Diskurses zusammenzustellen? Sollte nicht vielmehr der Diskurs im Programm sichtbar werden? Kann man sich dabei auf ein nationales Festival beschränken? Was sind denn dezidiert österreichische Bilder von Weiblichkeit? Viele dieser Fragen bleiben auch nach dem Besuch des Festivals offen, aber die bisweilen wilde Kombination verschiedener Extreme in der Darstellung von Frauen, vom Teenie-Slasher *In 3 Tagen bist du tot* (2006) bis zum klugen Friederike-Mayröcker-Porträt *Das Schreiben und das Schweigen* (2009) löste das Konstrukt doch aus der drohenden Überfrachtung und lieferte genug Ansätze, um aus Ohnmacht, Wut und Selbstbestimmung konstruktive Ansätze zu gewinnen. Diese wurden auch deshalb sichtbar, weil das Special das gesamte Festival miteinbezog. Was



In 3 Tagen bist du tot (2006) Regie: Andreas Prochaska

etwas anstrengend klingt, aber sehr lohnend war, insbesondere dann, wenn die Filme auch die Rolle der Zuseher_innen thematisierten.

Das beste Beispiel hierfür lieferte die Vorführung von Ulrich Seidls *Models* (1999) zusammen mit Kurdwin Ayubs Kurzfilm *sexy* (2013). In beiden Fällen trifft ein dezidiertes Für-die-Kamera-Inszenieren von weiblichen Körpern auf den Blick, den diese zurück in die Kamera und damit auf die Betrachter_innen werfen. Ständig wird einem die eigene Zuschauerrolle vorgeführt. In Wahrheit, so wird dadurch klar, muss die Emanzipation in den Betrachtenden stattfinden. In einem solchen Kontext wird ausgerechnet



Models (1999) Regie: Ulrich Seidl

der böse Bube Seidl plötzlich zum Feministen. Die titelgebenden Models balancieren derart ambivalent zwischen ihrem Vorgeführtwerden und ihrer Sehnsucht nach einem anderen Leben, dass man den Bildrahmen als Gefängnis wahrnimmt. Das Gefängnis eines männlichen Blicks, versteht sich.

Allgemein ist zu bemerken, dass ein Blick auf das Kino mit dem Fokus auf Weiblichkeit manchen Rahmen sprengt. So zum Beispiel im Fall von Katrina Daschners *Parole Rosette* (2012). Darin kommt es zu einer faszinierenden Verschränkung des weiblichen



Housekeeping (1987) Regie: Bill Forsyth

Körpers mit der Kinoarchitektur. Visuelle Analogien ermöglichen ein anderes Denken, einen anderen Blick, der nicht allen Filmen der Schau gemein war, aber zum Beispiel im psychedelischen *Die Geburt der Venus* (1972) von Moucle Blackout forciert wurde. Zugleich mit einem über die Mittelachse des Bilds gebrochenen Opferritual von Frauen und einer sexuell aufgeladene Fantasie finden sich in dieser Arbeit weniger weibliche Körper, als dass der Film selbst zur projizierten Weiblichkeit wird. Ein wahrhaft anderer Blick.

Sie ist der andere Blick (2018) hiess denn auch einer der herausragenden Beiträge des regulären Programms in Graz dieses Jahr. Im ihrem Porträt von fünf Künstlerinnen und deren Beziehung zum Feminismus macht Christiana Perschon deutlich, dass der andere Blick immer auch eine Frage des Raums und der Zeit ist, die das Kino den Frauen widmet. Der Begriff des «anderen Blicks» wurde filmgeschichtlich vor allem vom französischen Kritiker Serge Daney geprägt. Bei ihm ging es nicht primär um einen feministischen Diskurs, sondern um Fragen des sogenannten Dritten Kinos, also um Bilder aus anderen Teilen der Erde, jenseits von Europa und Nordamerika. Natürlich hängt dies zusammen mit einer Suche nach dem nicht dominanten Blick, dem Blick, der das Bestehende hinterfragt. Ein solcher Blick wurde dezidiert in einem «Trouble Feature» gesucht, bestehend aus *Die Praxis der Liebe* (1984) von Valie Export und *Housekeeping* (1987) von Bill Forsyth. In den stilistisch sehr unterschiedlichen Filmen zeigen sich verschiedene Formen



Vorstadtvarieté (1935) Regie: Werner Hochbaum

weiblichen Widerstands. Interessant erscheint dabei, dass die Frauenfiguren in Forsyths Hollywoodfilm in vielerlei Hinsicht emanzipierter agieren als bei Export. Weniger gelungen war eine an sich wichtige Vorführung von *Die Ahnfrau* (1919) von Louise Kolm-Flecks, der wohl ersten Filmemacherin Österreichs. Ihr Stummfilm wurde von einem Livekommentar begleitet, der offenbarte, wie fatal gut gemeinter Feminismus agiert, wenn er das Medium, das er thematisiert, nicht kennt. Immer wieder wurden für Stummfilmdarstellungen normale Verhaltensweisen ins Lächerliche gezogen. Alles in allem wurde ein für ein Filmfestival erschreckend staubiges Bild von Filmgeschichte vermittelt.

Erfreulicher dagegen war *Ein ganz normaler Tag* von Heide Pils, eine Entdeckung der diesjährigen Diagonale: ein TV-Film von 1977 über die 29-jährige Renate Iglauer, die in einer Werbeagentur arbeitet und versucht, beruflich aufzusteigen. Selten hat man derart nüchtern und klar gefilmt die Ohnmacht einer Frau im patriarchalen System gespürt. Die Szene, in der ihr Vorgesetzter Renate rät, doch besser eine Familie zu gründen, anstatt so ehrgeizig zu sein, ist in ihrer Beiläufigkeit immens effektiv und schmerzvoll. In gewisser Hinsicht liesse sich ausgehend von diesem Film auch eine Linie zu jenem dezidiert wienerischen Bild von Weiblichkeit ziehen, das in einem Programm zum «Wiener Mädel» gezeichnet wurde. Der wundervolle *Vorstadtvarieté – Die Amsel von Lichtental* (1935) von Werner Hochbaum und *Maskerade* (1934) von Willi Forst liefern zwei unterschiedliche Ansätze zu diesem Rollentypus der Dreissigerjahre.

Über das ganze Programm hinweg wurde mehr als deutlich, dass die Narben in Bezug auf die Darstellung von Weiblichkeit nicht verheilt sind. Zwischen dem «Ich vergesse dich nicht, ich verrate dich nicht, ich liebe dich» der runden Augen der Luise Ullrich bei Hochbaum und dem mantraartigen «Ich liebe dich» des abgemagerten Models bei Seidl eröffnen sich (Un-)Bilder von Weiblichkeit, die tiefer gehen als jede Liebeserklärung.

Patrick Holzapfel

Gleich mehrfach wurde
Ceux qui travaillent an der
diesjährigen Verleihung
der Schweizer Filmpreise geehrt.
Der Hauptdarsteller aber
ging leer aus – weil er kein
Schweizer ist.

Antoine Russbach, die welsche Überraschung

Wenn ein Regisseur aus der Westschweiz den diesjährigen Quartz für den besten Spielfilm gewinnt, dann wird es bestimmt der Lausanner Germinal Roaux mit **Fortuna**, dachte man in der Romandie. Doch überraschenderweise war es der vor Jahresfrist noch unbekannte Genfer Antoine Russbach, der bei der Verleihung der Schweizer Filmpreise in Genf geehrt wurde. Sein erster Spielfilm **Ceux qui travaillent** wurde nicht nur zum besten Film gekürt, sondern erhielt auch den Quartz für das beste Drehbuch sowie für die beste Nebenrolle. Letztere Auszeichnung ging an die junge Neuenburgerin **Pauline Schneider**, auch sie eine Newcomerin in der grossen Schweizer Filmfamilie.

Bevor sie sich in Antoine Russbachs Film profilierte, war sie erst in wenigen Kurzfilmen und in einem Spielfilm (**Pipeline** von Gabriel Bonnefoy) zu sehen. Erstmals gezeigt wurde **Ceux qui travaillent** im vergangenen Sommer am Filmfestival Locarno, im Rahmen des «Concorso Cineasti del presente». Seither wurde der Film von diversen internationalen Festivals ausgewählt und gewann unter anderem den Publikumspreis am «Premiers Plans» in Angers, obwohl er in der Schweiz laut ProCinema lediglich rund 5000 Zuschauer_innen erreichte. Das ist nur wenig mehr als **Blue My Mind** von Lisa Brühlmann, der letztes Jahr mit dem Quartz für den besten Spielfilm ausgezeichnet worden war. Da stellt sich die Frage, warum Filme, die die Schweizer Filmakademie als die besten Werke betrachtet, nicht nochmals an die breite Öffentlichkeit gelangen, vielleicht mit der Unterstützung einer echten Werbekampagne unter gemeinsamer Federführung



des Bundesamts für Kultur und der Promotionsagentur Swiss Films.

«Geniales Drehbuch!»

Der Triumph von Antoine Russbach mag überraschend erscheinen, ist aber wohlverdient. Nicht nur aufgrund der grossen formalen Strenge des Werks, wo doch Erstlinge sonst teils zögerlich daherkommen. Sondern auch weil der Film unerbittlich und geschickt von höchstpersönlichen Dingen erzählt – ein Mensch steht vor der drohenden Implosion seiner Kernfamilie – und diese Geschichte dann in eine breite Reflexion über die Arbeitswelt und die Auswüchse des Kapitalismus einwebt. Einer Journalistin der Tageszeitung «Le Temps» sagte Pauline Schneider während der Dreharbeiten: «Dieses Drehbuch ist genial! Die von **Olivier Gourmet** gespielte Figur sagt so viel aus über unsere Zeit.»

Am Tag der offiziellen Premiere des Films in Locarno sagte mir der belgische Schauspieler dasselbe wie seine junge Westschweizer Kollegin. Beim Morgenkaffee und der ersten Zigarette lobt er die Schreibqualitäten von Antoine Russbach: «Drehbücher von Erstlingswerken berühren mich immer wieder. Wenn sie gut geschrieben sind, haben sie oft etwas Neues und Einzigartiges an sich, das nicht so formatiert und durchgetaktet wirkt.» Was der Film über die Fachtschiffbranche und damit auch über Handel und Finanzen vermittelt, ohne es explizit zu benennen, findet der Schauspieler

sehr interessant. «Ich dachte mir, dass Antoine bestimmt in diesem Milieu recherchiert hat, um Gewalt und unausgesprochene Gesetze, Narzissmus und Egoismus, Stolz und Überheblichkeit auf diese Weise einfangen zu können. Damit hat er das Wesen des Menschen ziemlich gut getroffen.»

Ausländische Talente auszeichnen

Olivier Gourmet erzählt weiter, dass er mit dem Genfer Regisseur auch an seiner eigenen Figur gearbeitet hat und Änderungsvorschläge für die Erzählstruktur des Drehbuchs einbrachte. Der Erfolg von **Ceux qui travaillent** verdankt sich also auch dem Beitrag des Schauspielers, der seinen Durchbruch in Arbeiten der Regisseure Jean-Pierre und Luc Dardenne erlebte. Als Ausländer hätte er also durchaus für den Quartz als bester Darsteller nominiert werden können. Marion Cotillard und Jean Dujardin haben einen Oscar gewonnen, Kristen Stewart und Adrien Brody einen César. Warum könnte Olivier Gourmet keine Schweizer Auszeichnung erhalten? Es würde dem schweizerischen Filmschaffen gut anstehen, wenn sich nichtschweizer Schauspieler_innen, Techniker_innen um Schweizer Filmpreise bewerben könnten, sofern sie an einer überwiegend schweizerischen Produktion mitgearbeitet haben. So würden einheimische Filme auch vermehrt im Ausland wahrgenommen.

Stéphane Gobbo / Le Temps

S. 30

Ash Is Purest White
von Jia Zhang-ke
Patrick Straumann

S. 41

Nos batailles
von Guillaume Senez
Philipp Stadelmaier

S. 32

Nuestro tiempo
von Carlos Reygadas
Michael Pfister

S. 42

Greta
von Neil Jordan
Lukas Foerster

S. 35

What They Had
von Elizabeth Chomko
Stefan Volk

S. 45

En guerre
von Stéphane Brizé
Martin Walder

S. 37

Ray & Liz
von Richard Billingham
Tereza Fischer

S. 46

«Alle meine Filme be-
dingen sich gegenseitig»
Gespräch mit
Stéphane Brizé
Pamela Jahn

S. 38

The Beach Bum
von Harmony Korine
Sebastian Markt



Ash Is Purest White Regie: Jia Zhang-ke

Ash Is Purest White



Das Gefühl von Schwermut im Angesicht einer sich rapide verändernden Welt. Eine Annäherung an die chinesische Moderne in drei Kapiteln.

Jia Zhang-ke

Eine wunderbar melancholische Liebesgeschichte, die sich über knapp zwanzig Jahre erstreckt und zugleich ein präzises Bild der jüngsten chinesischen Mutationen zeichnet: Jia Zhang-ke ist seinem Ruf als grossem Chronisten seines Landes auch in diesem Film gerecht geworden. Seine Aufmerksamkeit gegenüber der randständigen Bevölkerung, seine farbigen Figurengalerien und die nuancierte Beschreibung der gesellschaftlichen Machtgefälle hatten dem Regisseur im Lauf seiner Karriere den Vergleich mit Balzac eingebracht.

Ash Is Purest White steht Jias Vorwerk hinsichtlich der künstlerischen Ambition nicht nach – zumal die lokale Verankerung des Films und die wiederkehrenden Motive, die innerhalb seines Werkkatalogs zu diversen Quervergleichen einladen, auch in formaler Hinsicht an Balzacs Romanzyklus «La Comédie humaine» denken lassen.

Nach einer Eröffnungsszene im Überlandbus, dessen müde Reisende aus Jias Erstinszenierung *Xiao Wu* zu entstammen scheinen, folgt *Eric Gaultiers* Kamera Qiao, einer jungen Frau, die ein rotseidenes Oberteil trägt und sich einen Weg durch die rauchdurchzogene Spielhalle bahnt. Bin, ihr Partner, der die Unterwelt der Minenstadt Datong kontrolliert, schlichtet einen Streit zwischen zwei seiner Schützlinge und schwört seine Truppe beim rituellen Trinkgelage auf Loyalität ein. Bin hat die harten Züge eines Gangsters, der sich im mafiösen Umfeld durchzusetzen weiss; Qiao besitzt Glamour und Eleganz, die dem Paar eine magnetische Aura verleihen. Als sich die beiden zum

Village-People-Song «YMCA» auf die Tanzpiste begeben, strahlen sie eine Nonchalance aus, die an John Travolta und Uma Thurman in *Pulp Fiction* erinnert.

Das Charisma allein schützt das Paar jedoch nicht vor den Umwälzungen, mit denen China Anfang des Jahrhunderts konfrontiert ist: Die Kohleminen der Region Shanxi schliessen, die Arbeiter_innen werden dazu angehalten, den Umsiedlungsplänen der Regierung widerspruchslos zu folgen. Auch in der Halbwelt wird die Luft zusehends dünner. Erst greifen zwei Halbstarke Bin mit Stahlrohren an, später wird seine amerikanische Limousine von einem Rudel Motorräder zum Anhalten gezwungen. Um ihren Mann zu retten, muss Qiao Bins Pistole ergreifen und einen Warnschuss in die Nacht abfeuern. Die Geste hat Konsequenzen: Sie weiss, dass der Waffenbesitz schwer geahndet wird, beschliesst jedoch, die Verantwortung für das Geschehen alleine zu übernehmen, obschon sie die folgenden fünf Jahre im Gefängnis verbringen muss.

Der zweite Teil dieses in drei Zeitebenen auf gegliederten Films setzt nach Qiaos Freilassung ein. Der Übergang wird vom Schnitt brüsk vollzogen – generell spart Jia Zhang-ke in seiner Regieführung nicht an Brüchen. Auf der Suche nach ihrem Mann, der sie nach ihrer Verurteilung sitzenliess, fährt sie auf einem Passagierschiff den Yangtse hinunter, bis sie schliesslich die Baustelle des Drei-Schluchten-Staudamms erreicht. Der Szene sind Aufnahmen aus Jias *Still Life* unterlegt, die (2006 gedreht) das Steigen des Wasserspiegels dokumentieren: Hoch über dem Ufer installierte Tafeln geben eine Vorstellung vom Ausmass der Überflutung, während eine Lautsprecherstimme die stufenweise programmierte Umsiedlung der örtlichen Bevölkerung erklärt. Spürbar wird das soziale Vakuum, in dem sich die Region befindet, als eine Mitreisende Qiao sämtliche Ersparnisse stiehlt und auch ihre Dokumente mitgehen lässt: Nachdem das Schiff angelegt hat, kann Qiao nur dank ihrer Unverfrorenheit zu Mahlzeiten und Bargeld gelangen. Als sie schliesslich auf Bin stösst, muss sie feststellen, dass dieser unterdessen mit einer neuen Frau lebt und sich im Epizentrum des wirtschaftlichen Aufschwungs, eine neue Existenz aufzubauen versucht.

Die Aussprache zwischen Qiao und Bin, die in einer regnerischen Nacht im Hotelzimmer stattfindet, bietet den vielleicht schönsten Moment des Films. Frei von allen emotionalen Obertönen vermittelt die Begegnung ein Gefühl von Schwermut, das im Blick der nunmehr bewegungslosen Kamera nachgerade greifbar erscheint. In ihrer hellgelben Bluse, die sich vor den gelb gestrichenen Wänden kaum mehr abhebt, scheint Qiao alle Spannkraft verloren zu haben; selbst als Bin sie fragt, ob sie denn erwartet habe, dass er vor den Gefängnistoren auf sie warten würde, bleibt sie stoisch. Erst als er sich nicht mehr erinnern kann, mit welcher Hand sie die Pistole abgefeuert hat, steht sie auf und verlässt den Raum: Nicht der eheliche Verrat wird zum Motiv des Bruchs, unverzeihlicher scheint Bins Unfähigkeit, sich die gemeinsame Vergangenheit zu vergegenwärtigen.

Posen und Rituale durchziehen auch Jias frühere Filme: Qiaos imperiale Körpersprache ist direkt von der theatralischen Gestik der Protagonist_innen



Ash Is Purest White mit Zhao Tao



Nuestro tiempo mit Natalia López



Ash Is Purest White Regie: Jia Zhang-ke



Nuestro tiempo Regie: Carlos Reygadas

von **A Touch of Sin** inspiriert, während die Tanzszene als Replik der «Go West»-Choreografien erscheint, die die Eingangs- beziehungsweise die Schlusssequenz von **Mountains May Depart** begleiten. Es sind diese Schnittstellen zwischen Realismus und Manierismus, die der komplexen Gegenwart Chinas vermutlich am gerechtesten werden. Frappant sind jedoch auch die surrealen Stilmittel, mit denen Jia auf die Zerstörung und die Verluste im Zuge der Modernisierungsprozesse verweist; etwa Qiaos Begegnung mit einem arbeitslosen Hochstapler im Zugabteil, der sich als Ufo-Jäger ausgibt – und den nächtlichen Himmel im Folgenden tatsächlich zum Leuchten bringt. Die Szene hat eine magische Kraft, ähnlich wie die «fliegenden Gebäude» und die ausserirdischen Visionen, mit denen **Still Life** auf die Entvölkerung des Yangtse-Tals reagierte.

Im Schlussteil von **Ash Is Purest White** bleibt die Bildsprache auf einen nüchternen Naturalismus beschränkt. Die Handlung ist mittlerweile in der Gegenwart angekommen: Die Hochgeschwindigkeitszüge ziehen scharfe Linien durch die Leinwand, und Qiaos schwarzer Mantel hebt sich markant von der weissen Bahnhofsfassade ab. Bin und Qiao haben sich wieder in Datong niedergelassen. Der ehemalige Gangsterboss, der seit einem Schlaganfall im Rollstuhl sitzt, hat seine Macht verloren und muss die Erniedrigungen seitens seiner Kontrahenten reaktionslos erdulden. Qiao steht erneut hinter ihrem Mann, aus «Loyalität», wie sie sagt. Wie Jahre zuvor begeben sie sich zusammen aufs Land, an den Fuss eines erloschenen Vulkans. Die Vulkanasche solle von einem besonders reinen Weiss sein, meinte Bin bei ihrem ersten Ausflug. Weiss ist auch die Erinnerung an die einstige Liebe. Patrick Straumann

→ **Regie, Buch:** Jia Zhang-ke; **Kamera:** Eric Gautier; **Schnitt:** Matthieu Laclau; **Musik:** Lim Giong. **Darsteller_in (Rolle):** Zhao Tao (Qiao), Liao Fan (Bin), Diao Yinan, Feng Xiaogang. **Produktion:** Arte France Cinéma, Beijing Runjin Investment, MK2 Productions, Office Kitano u. a. China, Frankreich, Japan 2018. **Dauer:** 136 Min. **CH-Verleih:** Filmcoopi Zürich; **D-Verleih:** Neue Visionen Filmverleih

Nuestro tiempo



Die Quelle des Lebens ist nicht in der fixen Idee eines Künstlers zu suchen, sondern in der Welt, wie sie daliegt, um gesehen zu werden.

Carlos Reygadas

Carlos Reygadas ist ein Meister der Ouvertüre: **Batalla en el cielo** (2005) beginnt mit einer meditativen Fellatio zu moderner Kirchenmusik des englischen Komponisten John Tavener, an deren Ende die geschlossenen Augen einer jungen Frau aufspringen und zwei Tränen entweichen lassen; in der Anfangssequenz von **Post tenebras lux** (2012) tapst ein kleines Mädchen jauchzend auf einem regendurchtränkten Fussballplatz zwischen glückelnden Kühen, galoppierenden Pferden, hechelnden und kläffenden Hunden herum, bis sich der rosige Himmel bedrohlich verdunkelt und ein Gewitter heraufzieht. **Nuestro tiempo**, der fünfte Spielfilm des mexikanischen Regisseurs, entfaltet in den ersten zwölf Minuten eine grandiose Kosmologie: In einem ausgetrockneten See spielen Gruppen von Kindern und Jugendlichen unterschiedlichen Alters, necken sich, bewerfen sich mit Schlamm und sehen dabei aus, als hätte sie Prometheus selbst soeben aus feuchtem Lehm geformt. Die jüngeren Mädchen fläzen sich in ein Gummiboot, massieren einander und werden von den Jungs überfallen. Die Teenager bilden bereits eine gemischte Gruppe, probieren erste Flirts und Küsse. Nach dem Chaos und der «breitbrüstigen Gaia», der Erde, so besingt es schon Hesiod, entstand beim Weltenanfang sogleich «Eros, der schönste der unsterblichen Götter, der gliederlösende, der allen Göttern und Menschen den Sinn in der Brust überwältigt und ihr besonnenes Denken».

Von gelösten Gliedern und verlorener Besonnenheit handeln alle Filme von Carlos Reygadas, der nie mit Berufsschauspieler_innen arbeitet. Diesmal

verkörpert er selbst den preisgekrönten Dichter Juan, der zusammen mit seiner Frau Ester (Reygadas' Frau *Natalia López*, die für den Schnitt mehrerer seiner Filme verantwortlich war) auf einem Rancho im kleinen Bundesstaat Tlaxcala, östlich von Mexiko-Stadt, Kampfstiere züchtet. Die beiden heuern einen amerikanischen Pferdeflüsterer namens Phil an. Als es zwischen Phil und Ester funkt, ermutigt Juan seine Frau im Zeichen der offenen Beziehung, die sie immer führen wollten, sich auf eine Affäre mit dem Gringo einzulassen; gleichzeitig versucht er, die Liebesgeschichte zwischen den beiden zu kontrollieren und zu manipulieren.

Es weht ein Hauch von John Hustons *The Misfits* (1961) über die karge Landschaft mit ihrer Western-Atmosphäre. Reygadas' Männerfiguren sind zwar bei weitem nicht so kaputt und verlebt, nicht so «toxisch männlich» wie Clark Gable und Montgomery Clift als Mustangfänger und Bullrider in der Wüste von Nevada. Aber die schulterklopfende Kumpanei, mit der sich Hustons derbe Kerle die deroutierte, depressive Roslyn (Marilyn Monroe) zuspiesen und über sie verfügen, klingt in den E-Mails nach, die sich Juan und Phil schicken. Ester ist kein verhuschtes Schätzchen, sondern der eigentliche Boss auf der Ranch, immerhin reitet sie besser als ihr Mann. Aber zur Projektionsfläche der Männer wird sie dennoch. Wenn Montgomery Clift zu Marilyn Monroe sagte, ihre Augen seien voller Vertrauen, «als sei sie gerade geboren worden», beobachtet Juan seine Frau heimlich beim Liebesspiel mit dem Nebenbuhler, um einen «Gesichtsausdruck», einen «Blick» wiederzufinden, von dem er «jeden Millimeter kannte», der ihm aber abhandengekommen ist. Reygadas zeigt uns die «Misfits» unserer Zeit, das, was zwischen uns immer noch nicht aufgehen und zusammenpassen will, auch wenn wir noch so aufgeklärte, aufgeschlossene und kultivierte Zeitgenoss_innen sind. Wenn Juan Ester mit Fragen über ihre Gefühle und Erlebnisse löchert, erinnert er manchmal zum Fremdschämen an Woody Allen: ein Hacienda-Neurotiker.

Wie für Hegel die Philosophie «ihre Zeit in Gedanken erfasst», so spiegelt *Nuestro tiempo* unsere Zeit in Bildern und Tönen. Wenn Ester ihrer Hausangestellten per Funkgerät Anweisungen gibt, welche Salsa sie den Kindern vor dem Zubettgehen zubereiten soll, oder wenn sich der verzweifelte Juan von derselben Hausangestellten einen Kaffee zubereiten lässt und sie zum Dank flüchtig an der Schulter berührt, so sagen diese beiläufigen und doch so fein beobachteten Szenen mehr über das Verhältnis der «europäischen» Mittelschicht Mexikos zu ihren indigenen Hausangestellten aus als das ganze Melodrama von Alfonso Cuaróns *Roma*.

Der ursprüngliche Titel des Films lautete «Donde nace la vida» – wo das Leben geboren wird ... Und das ist vielleicht der innerste, innigste Wunsch von Reygadas' Filmkunst: dem Leben beim Geborenwerden zuzuschauen, ja, als Hebammenkünstler das Leben zur Welt zu bringen. Genau da liegt die Weisheit des Films: in der Einsicht, dass die Quelle des Lebens nicht in der fixen Idee eines Mannes, eines Künstlers zu finden ist, sondern in der Welt, wie sie da liegt, um gesehen zu werden. Es ist auch diesmal eine Welt der schockierenden

Gewalt – etwa wenn ein Kampfstier, Emblem des Machismo, auf ein Maultier losgeht und ihm mit den Hörnern die Eingeweide aus dem Leib reisst. Aber vor allem lebt *Nuestro tiempo* von unspektakulären, geduldigen Bildern einer unbewegten Kamera, die fast ohne Dialog und Drama auskommen: Ein Pick-up fährt im Abendlicht an einer Baumreihe vorbei, in den Blättern spielt ganz leicht der Wind, ein paar Vögel fliegen darüber hinweg und suchen sich einen Schlafplatz; der Regen weicht die rissigen Erdschollen auf; minutenlang blicken wir auf ein geschlossenes Tor, vor dem drei Schäferhunde dösen, hören dabei eine Suite von *Alfred Schnittke* und eine heitere Kinderstimme, die uns von den Seelennöten des Protagonisten berichtet; im Morgennebel, zwischen knorrigen Bäumen, ächzen archaisch und obszön die Stiere; im Palacio de Bellas Artes, Mexikos berühmtestem Konzertsaal, hören wir ein Paukenkonzert, das klingt wie der Herzschlag der Welt. Und als Ester mit selbstvergessener Miene in ihrem Pick-up von einem Schäferstündchen mit Phil auf den Rancho zurückkehrt, finden wir uns unversehens im Motorraum des Autos wieder, wo die Schläuche vibrieren und die Riemen rotieren – zum Sound der CD, die Ester eingeschoben hat: «Carpet Crawlers» von Genesis, mit dem berühmten Refrain «You gotta get in to get out». Mittendrin sind wir im Getriebe des Begehrens.

Weil Reygadas und seine Frau diesmal selbst spielen, wurde in den Medien bereits nach autobiografischen Hintergründen, sprich: Ehekrisen gesucht. Doch es geht nicht um Knausgård'sche Selbstexhibition. Autobiografisch ist nur, dass Reygadas einen Lyriker spielt. In seiner leidenschaftlichen und präzisen Suche nach Klang, Rhythmus, Farben, Metaphern ist der Film – ein Gedicht.

Michael Pfister

→ **Regie, Buch, Schnitt:** Carlos Reygadas; **Kamera:** Adrian Durazo, Diego García; **Production Design:** Emmanuel Picault. **Darsteller_in (Rolle):** Natalia López (Ester), Phil Burgers (Phil), Carlos Reygadas (Juan). **Produktion:** Bord Cadre Films, Mantarraya Producciones, The Match Factory u. a. Mexiko, Frankreich, Deutschland, Dänemark, Schweden 2018. **Dauer:** 173 Min. **CH-Verleih:** Look Now! Filmverleih; **D-Verleih:** Grandfilm

April–Mai 2019

cameo

Anzeige



Curling

Von Denis Côté, CDN 2010



The Man Who Fell to Earth

Von Nicolas Roeg, GB 1976

Zwei Filmreihen zu Regisseuren mit grosser visueller Kraft: Traumartige Bilderfolgen und virtuose Montagesequenzen bei Nicolas Roeg – Liebe für Menschen am Rande der Gesellschaft beim poetischen Beobachter Denis Côté. Dazu Premieren aus der ganzen Welt.



Roma

Von Alfonso Cuarón, MEX 2018



God Exists,
Her Name Is Petrunya

Von Teona Strugar Mitevska, MAZ 2019

Mitte April bis Ende Mai
im Kino Cameo, Lagerplatz 19
kinocameo.ch

REX 05 19
KINO Rex BERN

IM RAUSCH
DER SINNE:
KINO ALS
EKSTASE
2. BIS 29.5.19

Dziga Vertov
Gustav Machatý
Maya Deren
Werner Herzog
Jean Rouch
Jonas Mekas
Peter Mettler
David Cronenberg
Terry Gilliam und
Godfrey Reggio

www.rexbern.ch

Anzeige

KOS ZOS
PRIZE OF THE ECUMENICAL JURY
ART CINEMA PRIZE
FILM GILDE FILMPREIS

DO | 9.5. | 20.30 UHR | KOSMOS
Premiere mit Regisseurin
Teona Strugar Mitevska

GOD EXISTS, HER NAME IS
PETRUNYA

«Ein Filmkomet aus Mazedonien!»
J:MAG

trigon-film

Anzeige

What They Had



Wenn die Mutter nachts alleine durch Chicago irrt, bleiben Kinder und Ehemann ratlos zurück.

Ein Film über Demenz, der sich weniger für die Krankheit selbst interessiert, als für die Reaktionen des Umfelds.

Elizabeth Chomko

Es ist Weihnachten, und es schneit in Chicago. Irgendwann in der Nacht schlüpft Ruth aus dem Bett, zieht sich etwas über und schleicht nach draussen. Ihre Schuhe allerdings vergisst sie. In Strümpfen spaziert sie mitten auf der schneebedeckten Strasse davon. Man kann diese ersten Bilder aus dem Drehbuch- und Regiedebüt der Schauspielerin Elizabeth Chomko als Chiffre für die Alzheimer-Krankheit lesen, an der Ruth leidet. Das Verschwinden, der Verlust lässt sich nicht aufhalten, so wenig die Angehörigen das auch wahrhaben wollen.

Ruths liebender Mann Burt und Sohn Nick suchen die Stadt nach ihr ab. Tochter Bridget reist extra aus Los Angeles an. Als sie in Chicago ankommt, ist auch Ruth wieder aufgetaucht. Die junge Ärztin in der Klinik erklärt nüchtern, dass es in solchen Fällen häufig zu sexuellen Übergriffen komme, bei Ruth aber offenbar alles in Ordnung sei. Es ist also nochmals gut gegangen. Dass es so aber nicht mehr weitergehen kann, steht zumindest für Nick, der in Chicago eine Bar betreibt, unumstösslich fest. Auch Bridget, die von ihrer erwachsenen Tochter Emma begleitet wird, möchte ihren Vater behutsam dazu überreden, für Ruth ein Pflegeheim zu suchen, was dieser jedoch kategorisch ablehnt. Wer, so argumentiert hingegen er, könnte sich besser, liebevoller um sie kümmern und die gemeinsamen Erinnerungen am Leben halten als er. Wutentbrannt hält Nick dem entgegen, dass das eigentlich ziemlich egoistisch sei, weil er Ruth dadurch nur ständig an ihre Krankheit erinnere. Dabei sei das doch

das einzig Tröstliche an Alzheimer, dass die Kranken irgendwann vergessen würden, dass sie krank sind.

Das ist der Kern des Films: Wie soll man als Angehöriger mit dieser unerbittlichen Krankheit umgehen? Aus einer solchen Perspektive ist es nur konsequent, dass die Kamera Ruth nicht folgt, als sie stundenlang im Schneetreiben durch die Stadt irrt. *Blythe Danner* verkörpert mit viel Charme die süsse, zerstreute alte Dame, die sich immer mehr wie ein kindisch-störrischer Teenager verhält. Anders aber als etwa bei *Still Alice* von Richard Glatzer steht die Kranke hier nicht im Mittelpunkt. Vielmehr richtet Chomko, die sich für den Film von ihren Grosseltern inspirieren liess, das Augenmerk auf den Rest der Familie, der ein ganzes Bündel eigener Probleme mit sich herumschleppt, die alle rund um Weihnachten zu kumulieren scheinen. Damit aber überfrachtet sie ihre Story. Handlungsstränge, denen man in einer Serie ganze Episoden widmen könnte, werden nur grob skizziert: Emma möchte nicht mehr aufs College; Nick kann sich mit der Bar kaum über Wasser halten; Bridget, die eigentliche Hauptfigur, steckt in einer unglücklichen Ehe fest, und zwischen den aufreibenden Diskussionen mit ihrem Bruder und ihrem Vater bandelt sie noch kurz mit einem ehemaligen Jugendfreund an.

Die aufreibenden Diskussionen aber sind es, um die es eigentlich geht. Hier laufen die Schauspieler_innen zur Hochform auf, erwachen die Figuren zum Leben. Dabei gibt es keine Gewinner_innen, kein Richtig oder Falsch, nur Verletzungen, schmerzhaft und manchmal auch fürchterlich komische Augenblicke. In diesen brodelnden, mal unterschwelligen, dann wieder offen ausbrechenden Konflikten ist das Familiendrama am stärksten; etwa wenn Ruth einen Tacker für ein Telefon hält und die drei Frauen angesichts dieser grotesken Situation in gemeinsames Gelächter ausbrechen, während Nick das Ganze wutschäumend betrachtet, weil er dem so gar nichts Lustiges abgewinnen kann, und Burt betreten beiseite blickt.

Angesichts der vielen, langen Gespräche und der wenigen, oft kulissenhaft leeren Schauplätze kann die Independentproduktion die biedere Aura eines Kammerspiels nie ganz ablegen. Verstärkt wird dieser Eindruck einer behäbigen Filmstudiobetulichkeit dadurch, dass Chomko ihrem Publikum kaum etwas zumutet und es damit auch Ruth allzu leicht macht, die Würde zu wahren. Zwar kommen die körperlichen und geistigen Ausfallerscheinungen durchaus zur Sprache, wenn beispielsweise Burt erklärt, dass es ihm nichts ausmache, seiner geliebten Frau «den Hintern abzuwischen», oder Nick völlig verstört davon berichtet, dass seine Mutter sich an ihn herangemacht habe. Mit ansehen aber braucht man das alles nicht. Man muss es sich vorstellen. Allein, und daran scheitert der Film am Ende, in dieser weichgezeichneten, diskreten Atmosphäre kann man das kaum.

Stefan Volk

→ Regie, Buch: Elizabeth Chomko; Kamera: Roberto Schaefer; Schnitt: Tom McArdle; Musik: Danny Mulhern; Kostüme: Anne Dawson; Production Design: Christopher Stull. Darsteller_in (Rolle): Hilary Swank (Bridget), Michael Shannon (Nick), Robert Forster (Burt), Blythe Danner (Ruth). Produktion: Unified Pictures, Bona Fide Prod., Look to the Sky Films. USA 2018. Dauer: 101 Min. CH-Verleih: Impuls



What They Had Regie: Elizabeth Chomko, mit Taissa Farmiga, Hilary Swank und Robert Forster



Ray & Liz mit Ella Smith



Ray & Liz Regie: Richard Billingham



Ray & Liz mit Justin Salinger



Die Mutter sitzt dauerfluchend hinterm Tischchen, der Vater trinkt tagaus tagein selbst gebrautes Bier. Erinnerungen an eine Kindheit zwischen floralen Tapetenmustern und sozialer Kälte.

Richard Billingham

Vor mehr als zwanzig Jahren hat der Fotograf Richard Billingham den tragikomischen Fotoband «Ray's a Laugh» über seine Eltern herausgegeben, über den arbeitslosen und alkoholabhängigen Vater und die gewalttätige, dauerrauchende Mutter. Ursprünglich waren die Fotos als Vorlage für Gemälde gedacht, erhielten jedoch durch einen Zufall ein erfolgreiches Eigenleben in der Kunstszene. Nun hat Billingham anhand dieser Fotos seine Erinnerungen zum Leben erweckt, Erinnerungen an eine Kindheit in ärmsten Verhältnissen und gezeichnet durch grobe Vernachlässigung der Kinder.

Die Handlung von *Ray & Liz* ist minimal und in drei Teile gegliedert, deren Aufbau dem fragmentarischen Wesen von Erinnerungen folgt. Billingham selbst kommt nur als Randfigur vor. Der erste Teil ist Vater Ray gewidmet, er bildet den Rahmen für die anderen beiden zeitlich weiter zurückliegenden Episoden. Ray ist Mitte der Neunzigerjahre alleine in der Sozialwohnung der Familie geblieben. Eigentlich lebt er nur noch in einem einzigen Zimmer, ohne sich vom Bett weiter als bis zur Toilette zu entfernen. Meistens beschränkt sich sein Aktionsradius auf wenige Zentimeter zwischen dem Bett, der Kommode und dem Fenster. Ray dient der ehemalige Schminktisch nun als Bar für selbst gebrautes Bier, mit dem er sich ernährt und seinen Alkoholpegel konstant hochhält. Ein Radio und das kleine Fenster sind Rays Verbindungen zur Welt.

In extremen Detailaufnahmen zeichnet Billingham diesen Mikrokosmos als ein friedliches, warmes Leben, von dem der Vater zynisch sagt, er fühle sich

darin wohl «like a pig in shit». Eine Fliege am Flaschenhals, ein bis zum Rand gefülltes Glas, die Spitzenbordüre der Gardine im Abendrot. Es sind bildfüllende Puzzleteile, die sich zu einer kompletten Welt fügen. Zeigt jedoch die Kamera das Zimmer unmittelbar darauf, etwa wenn Rays Freund Sid den Raum betritt, in seiner Ganzheit, schrumpft diese Welt in einer paradoxen Bewegung zu einem kleinen, erbärmlichen Zimmer, und die romantisierte, subjektive Sicht von Ray löst sich in Beklemmung auf.

In der ersten Rückblende greift der Regisseur dann die Zeit Anfang der Achtzigerjahre auf, in der sein Vater arbeitslos wurde und er selbst etwa zehn Jahre alt war. Die abgenutzte Tapete im kleinen Reihenhaushaus zeugt von besseren Zeiten. Nun muss die Familie untervermieten und sich räumlich einschränken. In dieser Episode lässt sich der geistig zurückgebliebene Onkel Lol vom sadistischen Untermieter dazu verführen, den gut gehüteten Alkoholschatz der Familie zu plündern. Überzeugt, dass Lol Richards kleinen Bruder Jason vernachlässigt und sich fahrlässig bis zur Bewusstlosigkeit betrunken hat, schäumt Liz vor Wut und wird gewalttätig. *Ella Smith* spielt diese korpulente Mutter als emotional von sich selbst und ihren Nächsten distanzierte Herrscherin über ihr kleines Reich. Darin lebt ein ganzer Zoo an Haustieren, türmen sich Nippes und künstliche Blumen. In fast jeder Einstellung sitzt sie in bunten Blumenkleidern und eingeklemmt hinter einem kleinen Tischchen, auf dem sie Puzzles zusammensetzt, raucht und Tee trinkt.

Im dritten Teil ist die Familie in einer winzigen Sozialwohnung in einem Hochhaus gelandet. Die Eltern schlafen oft tagsüber und merken kaum, was ihre beiden Söhne tun oder wie sie sich ernähren. Auch dass Richards kleinen Bruder Jason über Nacht wegbleibt und fast in einem Gartenhäuschen erfriert, bemerken sie nicht. Weil dies aber im Umfeld auffällt, kommt Jason daraufhin in eine Pflegefamilie. Die letzte Begegnung zwischen ihm und den Eltern findet im Film in einem Park statt, wo der Junge mit seinem Freund Fangen spielt und die Eltern mit einem Kinderwagen spazieren gehen. Einer kurzen Irritation folgt die Auflösung: Sie führen ein Kaninchen aus. In der weiten Einstellung, in der der Spazierweg quer durchs Bild läuft, entfernt sich die Familie voneinander in einer unspektakulären, aber unaufhaltsamen Bewegung, bis die Eltern und Jason an jeweils gegenüberliegenden Bildrand ins Off verschwinden. Als wäre nichts gewesen.

Billingham alterniert diese Momente der elterlichen emotionalen Kälte und Ignoranz mit Augenblicken des flüchtigen Glücks, etwa wenn Jason die Schule schwänzt und sich im Zoo vergnügt oder wenn die beiden Brüder gemeinsam Tiersendungen schauen. So entsteht ein vielschichtiges Bild einer von Vernachlässigung geprägten Kindheit.

Um sich atmosphärisch an die Achzigerjahre anzulehnen, hat Billingham für *Ray & Liz* das Standardformat 4:3 gewählt und auf Film gedreht. Die Bilder zeichnen sich durch grosse Nähe zur Malerei aus und erinnern stark an Terence Davies' *Distant Voices, Still Lives* mit seinen floralen Tapetenmustern, der Vermeer'schen Lichtführung und einem oft flachen

Bildaufbau. Immer wieder füllen technische Geräte das Bild: ein Kassettenrekorder, der rot glühende Heizstrahler oder der flimmernde Fernseher. Es sind Substitute eines intakten Familienlebens, mit denen sich Geschichten erzählen lassen, die ein Stück der faszinierenden weiten Welt in die trostlose Wohnung holen oder ganz einfach Wärme spenden. Wärme ist das, was am meisten fehlt, ob tatsächlich wegen abgestellten Stroms oder als Liebe und Geborgenheit im übertragenen Sinn.

Richard Billingham's Eltern sind beide früh verstorben. Dass ihr Sohn ihr Leben in Form von Fotoarbeiten und nun in einem Film in Kunst verwandelt hat, haben sie nie erfahren. Mehr aber noch als ihnen scheint Billingham seinen Film seinem jüngeren Bruder Jason gewidmet zu haben.

Tereza Fischer

→ **Regie, Buch:** Richard Billingham; **Kamera:** Daniel Landin; **Schnitt:** Tracy Granger; **Kostüme:** Emma Rees; **Production Design:** Neil Allum. **Darsteller_in (Rolle):** Justin Salinger (Ray), Patrick Romer (Ray alt), Ella Smith (Liz), Richard Ashton (Sid), Sam Gittins (Will). **Produktion:** Jacqui Davies, Severn Screen. Grossbritannien 2018. **Dauer:** 108 Min. **CH-Verleih:** Xenix-Filmdistribution; **D-Verleih:** Rapid Eye Movies

The Beach Bum



Matthew McConaughey als dauerbekiffter Glücksritter Moondog ist der Dreh- und Angelpunkt in Harmony Korines neuester Americana-Studie.

Harmony Korine

Floridas Key West ist der südlichste Zipfel der kontinentalen USA, ein abgehalftertes Paradies der Abgehängten und Ausgestiegenen, der Ruheständler_innen und hoffnungslos Feierwilligen. Ein Personal, bei dem es müssig scheint zu unterscheiden, ob es eine Variante des amerikanischen Traums lebt oder fahnenflüchtig von ihm ist, wenn es zwischen Bungalows, Bars und Hausbooten vagabundiert in einem Licht (wieder beindruckend: Kameramann *Benoît Debie*), das tags wie nachts in artifizierter Tropenhaftigkeit schimmert. So zumindest schildert es Harmony Korine in seinem jüngsten Film, für den er nach dem kommerziellen Erfolg von *Spring Breakers* (2012) das grösste Budget seiner sechs Langfilme umfassenden Regiekarriere verbraten durfte.

Dieses Key West ist das natürliche Habitat von Moondog, einem Hippiekönig und Glücksritter mit langer blonder Schmuddeltolle und Dauersonnenbrand. Von Bier und Marihuana in einen Zustand der Dauerekstase versetzt und von spärlichen Bett- und Strandklamotten mehr umflattert als bekleidet. Moondog, so erfährt man zwischendurch, war in jüngeren Jahren als literarische Ausnahmeerscheinung einer Gegenkultur auch zu Mainstreamruhm gekommen und zehrt seit-her davon wie auch vom grossen Erbvermögen seiner in einer Strandvilla in Miami residierenden Ehefrau Minnie. Die Besetzung des Films spielt augenzwinkernd mit dem kolportierten Offscreen-Image seines Stars: *Matthew McConaughey* legt diesen Moondog mit dem ihm eigenen stets zur Selbstreferenzialität tendierenden Virtuositätsüberschuss an. Schöne Momente verhindert das nicht, vor allem dort, wo die radikale Sorglosigkeit der Figur in körperlichem Affekt mündet: das tiefe, selbstgenügsame und keinen anderen Grund als sein unbekümmertes In-der-Welt-Sein benötigende Lachen, das Moondog immer wieder mit und ohne Anlass schüttelt; oder die im besten Sinne zum Slapstick tendierende Physikalität von einem, dessen Tiefenpsychologie wie auch sein bürgerlicher Name ausgetilgt sind unter einer im Kiff geborenen, aber ganz im Diesseits angekommenen Kunstfigur.

Für einen Film, der wenig Veranlassung findet, sich aus dem Zustand der Grundzufriedenheit herauszugeben, entwickelt *The Beach Bum* gar nicht so wenig Plot: Moondog begibt sich wider- und doch bereitwillig nach Miami, um die Hochzeit seiner Tochter zu crashen (niemand hätte etwas anderes von ihm erwartet), verliert nach dem Ableben seiner Frau eine doch irgendwie grosse Liebe und erst einmal die materielle Grundlage seiner Existenz, sieht sich gezwungen, um eine Bedingung in ihrem Testament zu erfüllen, endlich an seinen Jahrzehnte zurückliegenden literarischen Erfolg anzuknüpfen, und gerät in der Zwischenzeit in allerlei Konflikte mit Behörden und Obrigkeiten.

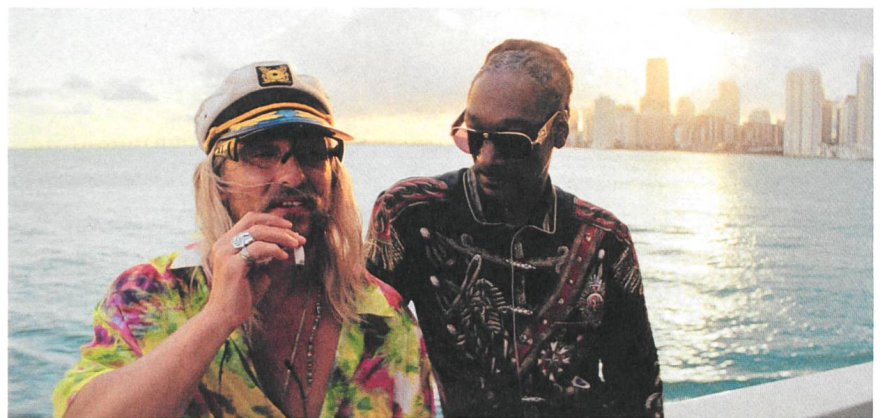
Zwischen dem für Larry Clark geschriebenen Drehbuch von *Kids* (1995), seinem eigenen Regiedebüt *Gummo* (1997) und einem auf die Kunstwelt schielenden semiavantgardistischen Spitzbubenstreich wie *Trash Humpers* (2009) hat Harmony Korine sich als Archäologe einer amerikanischen Gegenwart etabliert, dessen bilddichte Americana-Studien zwischen einer manchmal nihilistisch anmutenden Rohheit diagnostische



The Beach Bum Regie: Harmony Korine



Nos batailles



The Beach Bum mit Matthew McConaughey und Snoop Dogg



Nos batailles Regie: Guillaume Senez

SHANGHAI FILM GROUP CORPORATION, XSTREAM PICTURES (BEIJING), HUANKI MEDIA GROUP LIMITED, MAX PRODUCTIONS, BEIJING RUNJIN INVESTMENT, WISHART MEDIA CO., LTD., ENCHANT (SHANGHAI) FILM AND TELEVISION CULTURE CO., LTD. PRESENT



OFFICIAL SELECTION
COMPETITION
FESTIVAL DE CANNES

ASH IS PUREST WHITE

江湖儿女

A FILM BY
JIA ZHANG-KE

ZHAO TAO

LIAO FAN



«Jia Zhang-Ke ist der grosse Meister
des chinesischen Kinos.
Ein formvollendetes Werk.»

NZZ am Sonntag

AB 2. MAI IM KINO

www.filmcoopi.ch

Anzeige

Feinfühligkeit aufblitzen lassen. Wo **Spring Breakers** im selben Florida ein Porträt einer Jugendkultur entwarf, das zwischen faszinierter Affirmation und dystopischer Bestandsaufnahme ein kluges Knirschen vernehmen liess, versucht **The Beach Bum** es Moondog gleichzutun und stürzt sich – in bester Kiffermanier – in unzerstörbar fröhlicher Ambitionsarmut auf das jeweils nächstliegende Vergnügen. Derer es in der Tat einige gibt. Zu nennen wären etwa die zahlreichen hingebungsvollen Kleinauftritte komödiantischer Grössen, von *Martin Lawrence* als schlechtester Delfinsichtungstouristenbootkapitän der Welt über *Jonah Hill* als Literaturagent, bei dem Ego und Fähigkeit in schönem Widerstreit liegen, bis zu *Snoop Dogg*, der seiner Figur eines Drogenbarons/Kumpels/Nebenbuhlers eine beachtlich feingliedrige Vielschichtigkeit verleiht. Genauso vergnüglich sind die gegen den Zeitverlauf geschnittenen Montagesequenzen, die Moondogs Eskapaden sinnfällig in einen Strom auflösen, der das Gewicht dessen suspendiert, was jeweils auf dem Spiel zu stehen scheint.

Je näher der Film seinem Ende kommt, desto stärker schmiegt er sich im Register seiner Erzählung an den Wahrnehmungszustand wattierten Wohlbefindens an und traum- oder besser rauschwandelt immer bizarrerem Auflösungen aller Dilemmata entgegen. Weil er aber die der quietschbunten Glückseligkeit entgegenstehende widrige Logik einer Welt, die dem Rausch erst Fallhöhe verleiht, systematisch unterschlägt, vermag er aus der Differenz kein Kapital zu schlagen.

Im Falle des Dichters Moondog gebiert die selbstvergessene Feier eines konsequenzbefreiten Hedonismus wie im Vorübergehen ein Meisterwerk – zumindest behauptet das der Film, wobei die Tatsache, dass die Kostprobe seiner wiedergefundenen literarischen Grösse, die er auf einer grell verzerrten Pulitzerpreisverleihung zum Besten gibt, dasselbe Gedicht ist, das er schon in einer der ersten Szenen in einer ranzigen Key-West-Kaschemme rezitiert hatte, mindestens antiklimaktisch wirkt. Korine selbst gelingt mit seinem Film dasselbe Kunststück nicht ganz. **Sebastian Markt**

→ **Regie, Buch:** Harmony Korine; **Kamera:** Benoît Debie; **Schnitt:** Douglas Crise; **Musik:** John Debney; **Kostüme:** Heidi Bivens; **Production Design:** Elliott Hostetter. **Darsteller_in (Rolle):** Matthew McConaughey (Moondog), Snoop Dogg (Lingerie), Isla Fisher (Minnie), Stefania LaVie Owen (Heather), Martin Lawrence (Captain Wack). **Produktion:** Iconoclast, Anonymous Content, Le Grisbi Productions, SPK Pictures u. a. CH, GB, F, USA 2018. **Dauer:** 95 Min. **CH-Verleih:** Ascot Elite Entertainment; **D-Verleih:** Constantin Film

Nos batailles



Politische Aktionen haben konkrete Voraussetzungen im Sozialen. Und manchmal ist es nötig, erst einmal Abstand zu gewinnen, um später umso entschiedener handeln zu können.

Guillaume Senez

Wer über die emotionale Kraft und den politischen Elan des zweiten Spielfilms des belgisch-französischen Regisseurs Guillaume Senez nachdenkt, wird möglicherweise zunächst an einen anderen Film denken, der eine ähnliche Geschichte erzählt: *Freiheit* von Jan Speckenbach, der 2017 in Locarno lief und in dem Johanna Wokalek eine Frau spielt, die eines Tages ohne Vorankündigung und offensichtlichen Grund ihre wohl situierte Familie in Berlin verlässt und fortan alleine und unter anderem Namen rastlos durch Europa streift. Getrieben von einem rätselhaft bleibenden Motiv oder vielleicht einfach vom Wunsch, alles Rätsellose ihrer bürgerlichen Existenz hinter sich zu lassen; auf der Suche nach der ominösen Freiheit, die der Titel verspricht. Zurück in Berlin bleiben Vater und Kinder, die mit ihrem Leben weitermachen (müssen), begleitet von der beklemmenden Frage: Wie konnte sie uns das antun?

Auch der Film mit dem kämpferischen Titel *Nos batailles* erzählt davon, wie eine Frau ihre Familie verlässt, aber auch von etwas, was über ihn hinausgeht: von der Entstehung einer sozialen Bewegung in der Wirklichkeit. Der Film hatte seine Premiere letztes Jahr im Mai auf der Semaine de la critique in Cannes – einige Monate später startete in Frankreich die Gelbwestenbewegung.

Nos batailles spielt im französischen Arbeitermilieu und fernab der Hauptstadt. Die Leute kommen hier gerade so – oder schon nicht mehr – über die Runden. Romain Duris spielt Olivier, einen Vorarbeiter im Lager eines gigantischen, offenbar Amazon

nachempfundenen Versandunternehmens; die Arbeitsbedingungen sind hier jedenfalls ähnlich schlecht wie beim Internetgiganten. Die Chefin kündigt anfangs einem älteren, nicht mehr «effizient» arbeitenden Mitarbeiter, der sich daraufhin, mangels Perspektiven bei der Jobsuche in seinem Alter, umbringt. Vincent Lindon hatte 2015 in *La loi du marché* von Stéphane Brizé in der Rolle eines arbeitssuchenden Fünfzigjährigen die Demütigungen und Absurditäten vorgeführt, die ihn erwartet hätten.

Es ist Winter, und die Firmenleitung spart bei der Heizung in der Lagerhalle, lässt die Mitarbeiter aber unbezahlte Überstunden machen. Die Herablassung, die Kälte, die Repression, mit der die Chefs den Angestellten begegnen, erzählt viel über den Umgang mit den unteren Klassen im «Macronismus». Währenddessen reicht das Geld hinten und vorne nicht. Oliviers Frau Laura arbeitet in einem Kleiderladen, in dem sich eine Kundin ein (ohnehin verbilligtes) Kleid kaufen will, aber die Bankkarte funktioniert nicht: Schon am 12. des Monats ist das Konto leer. Die Frau bricht in Tränen aus. Die kleinsten Freuden sind unbezahlbar geworden. Solche Geschichten sind real. Sie haben in Frankreich Millionen von Menschen mobilisiert.

An diesem Abend bringt Laura ihre beiden Kinder ins Bett, am nächsten Morgen macht sie für Olivier Kaffee und gibt ihm einen Abschiedskuss. Dann verschwindet sie. Noch mehr als Speckenbach in seinem Film macht Senez deutlich, dass Laura ihre Familie nicht verlässt, weil es hier keine Liebe gibt – im Gegenteil. Sie verlässt sie, weil sie nicht mehr kann, körperlich und seelisch ausgelaugt ist. Sie verlässt sie aufgrund sozialer Umstände, in denen man nicht einfach weitermachen kann wie bisher.

Lauras Disposition ist die Disposition ihrer Klasse, individuelles Erleben ist hier Klassenerleben. Gleiches gilt für Olivier und die Kinder. Sie sind von Lauras Verlust traumatisiert, aber dabei handelt es sich bereits um ein soziales Trauma, um ein Erdbeben, dessen Schockwellen vom leer gewordenen Zentrum der abwesenden Ehefrau und Mutter sich ins Soziale hinein ausbreiten. Der Film registriert wie ein Seismograf die Vorläufer einer Bewegung, die erst später zur vollen Entfaltung kommen wird. Aber die Forderungen nach sozialer Gerechtigkeit, nach humaneren Arbeits- und Lebensbedingungen sind bereits im Gange, man organisiert sich in der Gewerkschaft, in der auch Olivier zunehmend aktiv wird. Die soziale Gewalt ist im Film so offenbar, dass das Ausbleiben einer ihrerseits gewaltsamen Reaktion auf sie unvorstellbar wird.

Dennoch springt der Film noch nicht zur (politischen) Aktion. Er nimmt sich Zeit für das Trauma und den Schmerz, mit dem Olivier und seine Kinder umgehen müssen. Speckenbach hatte seinen Film mit trauriger Musik von Purcell untermalt. Senez ist viel trockener. Er zeigt die Ruhe vor dem Sturm, in der man sich (als Familie und soziale Bewegung) sammelt, neu ordnet und organisiert. Denn ob beim Abendessen, beim Vorlesen von Gutenachtgeschichten, auf dem Krankenhausflur oder der Polizeistation: Immer wird ruhig gesprochen, und gerade in dieser Ruhe können die Emotionen aufwallen und wieder zurückfließen,

Greta



Das Bedürfnis, ihrem eigenen Selbst zu entkommen, treibt eine junge New Yorkerin in ein Brooklyn Hexenhäuschen.

Neil Jordan

Die Wohnung, in der die Mittzwanzigerinnen Frances und Erica leben, ist dafür, dass der Film im sauteuren New York spielt, unrealistisch grossartig: weitläufig, hochdeckig, licht und doch perfekt von der Grossstadt-hektik abgeschirmt, ein Refugium. Während sich das vor Lebenslust übersprudelnde Partygirl Erica hier von ihren Eskapaden regeneriert, neigt die introvertierte Frances, insbesondere seit dem Tod ihrer Mutter, zur Einigelung.

Damit sie überhaupt einmal ausserhalb ihrer Arbeit als Kellnerin in einem Edelrestaurant das Haus verlässt, nimmt Erica sie ins Kino mit. Es läuft irgendwas Lautes, Hektisches, Stereoskopisches, Explosionen und Motorgeräusche sind zu hören, knallbuntes Spektakel spiegelt sich in Frances' 3D-Brille, während die junge Frau ihren Kopf an die Schulter ihrer Sitznachbarin lehnt und sich komplett, vorbehaltlos dem Affekt hingibt. Das ist die vielleicht schönste Einstellung des Films und gleichzeitig ein Psychogramm: Das Kino ermöglicht es Frances, für einen Moment ihrem Selbst zu entkommen, mit einer anderen Geschichte, einer anderen Welt zu verschmelzen. Wenn sie wenig später im echten Leben dasselbe versucht, geht die Sache gründlich schief.

Es beginnt mit einer besitzerlosen Handtasche, die Frances in der U-Bahn entdeckt, fein säuberlich, schon das sollte ihr eigentlich zu denken geben, in der Mitte eines Sitzes platziert. Eher aus Neugier denn aus Menschenfreundlichkeit macht sie deren Besitzerin ausfindig, die sich überschwänglich bei ihr bedankt

kann sich innerhalb von nur einer Minute ein Mikrodrama ereignen. In *Nos batailles* kann eine Szene im Lachen beginnen, scheinbar übergangslos zu Streit und Tränen übergehen und wieder zur Versöhnung zurückführen. Der Schauplatz der «Schlachten» besteht in diesen Modulationen, in dieser Verdichtung widersprüchlicher Gefühlszustände.

Dies konnte man schon in Senez' Debütfilm *Keeper* (2015) beobachten, in dem zwei Teenager unerwartet Eltern werden. Dort ging das junge Paar spielerisch mit einem es überfordernden Ereignis um, hier bricht der Verlust der Mutter in die Welt von Kindern ein. Früher erwachsen werden zu müssen als notwendig, mehr zu wissen, als man verkraften kann – die Sensibilität dafür ist sicher auch der Drehbuchkoautorin *Raphaëlle Desplechin* zu verdanken, der Schwester des Regisseurs Arnaud Desplechin. Im Hintergrund des Films schimmert eine Kindheitserfahrung, die, zentriert um die Abwesenheit der Mutter oder der Geliebten, überschrieben ist von fantastischen und mythischen Figuren, die an ihre Stelle treten – wie in Desplechins *Trois souvenirs de ma jeunesse* (2015) und *Les fantômes d'Ismaël* (2017). Oder wie in Marco Bellocchios tollem *Fai bei sogni* (2016), in dem ein Journalist, der als Kind seine Mutter verlor, von der quälenden Frage verfolgt wird, was genau damals eigentlich passiert ist. Auch aus diesem Grund spricht aus dem Film die Sehnsucht, von den Abwesenden oder Verlorenen heimgeholt zu werden.

Aber Senez setzt noch einen anderen Akzent. Anders als bei Speckenbach folgen wir nicht der Frau, sondern bleiben die ganze Zeit über bei Olivier und den Kindern. Wie einige andere Filme der Gegenwart arbeitet auch dieser daran, neue Männer- und Vätertypen zu schaffen, die weich sind, liebe- und verständnisvoll, sich um die Kinder kümmern. Laura, die Mutter, so wird im Lauf des Films deutlich, kann man einfach mal in Ruhe und atmen lassen.

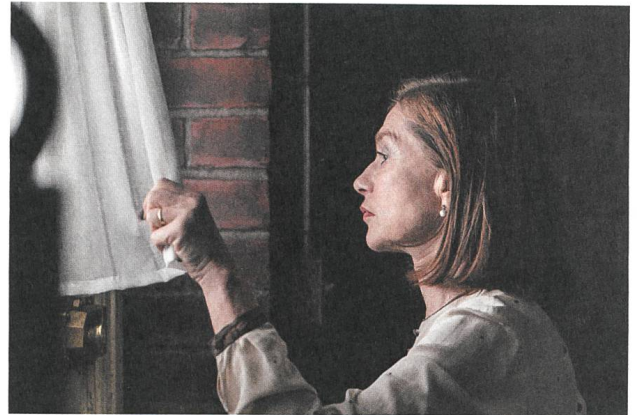
Lauras Name erinnert vielleicht nicht umsonst an die berühmte Figur des gleichnamigen Film noir von Otto Preminger von 1944, die bald selbst zur Verkörperung des Kinos, seiner Mysterien und seines Illusionszaubers wurde. Wie man weiss, ist Premingers Laura erst tot, um dann wiederzukehren. In Senez' Film ist ihre Rückkehr für einen Zeitpunkt nach dem Film (und ausserhalb von ihm) reserviert: Aufgetankt mit neuer Lebensenergie, wieder bereit für die Familie und für den politischen Kampf, und höchstwahrscheinlich gekleidet in eine Gelbweste.

Philipp Stadelmaier

→ **Regie:** Guillaume Senez; **Buch:** Guillaume Senez, Raphaëlle Desplechin; **Kamera:** Elin Kirschfink; **Schnitt:** Julie Brenta. **Darsteller_in (Rolle):** Romain Duris (Olivier), Basile Grunberger (Elliot), Lena Girard Voss (Rose), Lucie Debay (Laura), Laetitia Dosch (Betty). **Produktion:** Iota Production, Les Films Pelleas, Savage Film. Frankreich 2018. **Dauer:** 98 Min. **CH-Verleih:** Cineworx; **D-Verleih:** Neue Visionen Filmverleih



En guerre mit Vincent Lindon



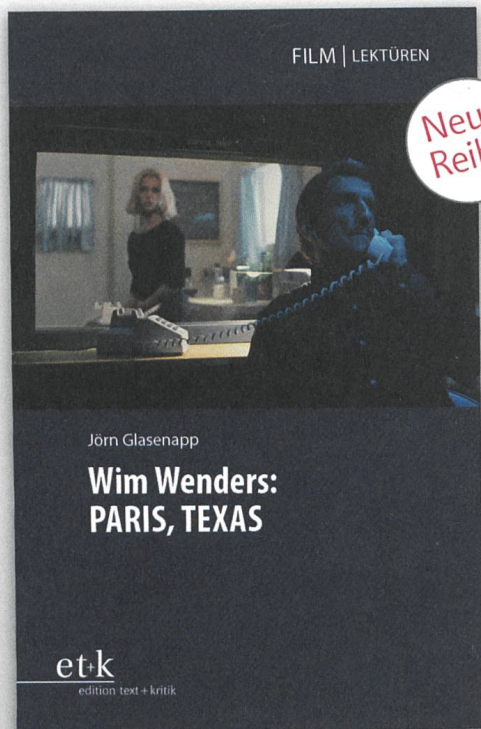
Greta Regie: Neil Jordan



Greta mit Isabelle Huppert



En guerre Regie: Stéphane Brizé



Jörn Glasenapp

Band 1**Wim Wenders: PARIS, TEXAS**

April 2019, 115 Seiten, zahlreiche farbige und s/w-Abbildungen

€ 19,-

ISBN 978-3-86916-788-6

Ein Film, ein Band – die »Film|Lektüren« nehmen sich Zeit und Raum. Schließlich geht es um den wegweisenden, den herausfordernden, den diskussionsbedürftigen, kurz: den großen Film und mit ihm um seine jeweilige Regisseurin, seinen jeweiligen Regisseur.

Der erste Band der »Film|Lektüren« ist »Paris, Texas« gewidmet, jenem Film, mit dem Wim Wenders 1984 in Cannes die Goldene Palme gewann und endgültig in den Olymp des internationalen Arthauskinos aufstieg.

et+k

edition text+kritik · 81673 München
www.etk-muenchen.de

und sie zum Kaffee einlädt. Frances macht sich auf nach Brooklyn, in Gretas Reich.

Will man dieses betreten, so muss man zunächst einen archaisch anmutenden Torbogen sowie einen verschatteten Innenhof durchqueren. Dann steht man vor einem düsteren Backsteingebäude, das mit seinen sich-undurchlässigen Fenstern und seiner leicht baufälligen Anmutung fast unbewohnt aussieht. Oder eben wie die urbane Version eines Hexenhäuschens. Als Frances nach einigem Zögern dennoch an die Tür klopft, öffnet eine kleine, schlanke Frau fortgeschrittenen Alters und bittet sie mit überschwänglichen, französisch eingefärbten Begrüßungsworten herein. Gretas Domizil ist von innen genauso aus der Zeit gefallen wie von aussen: eine enge, mit allerlei Krimskrams vollgestellte Stube, durchaus gemütlich, aber auf eine bedrückende Art. Auch ein Refugium, das aber gleichzeitig etwas von einer ewigen Ruhestätte hat.

Spätestens wenn Frances bei einem ihrer Folgebesuche – auch Ericas spöttische Bemerkungen können sie zunächst nicht davon abhalten, Zeit mit ihrer eigenwilligen neuen Bekanntschaft zu verbringen – in einem von Gretas Schränken eine Reihe von Handtaschen entdeckt, die der von ihr »gefundenen« aufs Haar gleichen, kann man sich im Grossen und Ganzen denken, wie es weitergeht: Greta ist keine harmlose Exzentrikerin, sondern eine ausgewachsene Psychopathin oder eben tatsächlich eine Art Hexe, die, um ihre Opfer in ihr Häuschen zu locken, nicht auf Süßigkeitenhunger spekuliert, sondern auf die Einsamkeit und Neugier der Grosstadtbewohnerinnen (sie jagt nur junge Frauen; Männer spielen im Film auch sonst keine grosse Rolle).

Der Ire Neil Jordan gehörte einst, dank High-Profile-Filmen wie *The Crying Game* (1992) oder *Interview with the Vampire* (1994), zu den meistdiskutierten europäischen Regisseuren. Inzwischen hat er sich auf an der Oberfläche glattere Genrestoffe spezialisiert, durch die nur noch gelegentlich der abgründige, dunkelromantische Tonfall der früheren Arbeiten durchscheint; in seinem Neusten durchaus wieder etwas deutlicher, nicht nur aufgrund der Märchenmotivik (die insbesondere an Jordans Durchbruchfilm *The Company of Wolves*, 1984, anschliesst), sondern ausserdem in einer sanft derangierten Psychodynamik: Frances, von *Chloë Grace Moretz* mit mädchenhafter, etwas schläfriger Grazie verkörpert, erscheint zumindest zu Anfang als das nur allzu willige Opfer einer Manipulation, die via einer Mutterfiktion auf ihre eigene Entmündigung abzielt.

Dennoch ist auch *Greta* in erster Linie gut gemachtes, an Hitchcock und Polanski geschultes Spannungskino, das alle Ansätze von Introspektion alsbald zugunsten eines teils spielerisch ausgestalteten (siehe etwa eine dramaturgisch geschickt verdoppelte Traumszene), aber im Kern klar artikulierten Handlungsmodells aufgibt: Frances mag mit zumindest teilweise offenen Augen in die Falle geraten sein – sobald sich die Fronten geklärt haben, setzt sie alles daran, sich wieder aus ihr zu befreien. Und Greta, deren Identität sich schnell als ein Lügengewebe erweist (insbesondere, was den mütterlichen Aspekt angeht), ist vor allem anderen ein erstklassiges

Filmmonster. *Isabelle Huppert* hat sichtlich Spass an einer Rolle, die in erster Linie auf Effekt angelegt ist und die es ihr erlaubt, für einmal eher exaltiert denn nuanciert zu spielen. Kurz vor Schluss gönnt sie sich, ganz ohne erzählerische Rechtfertigung, einen kleinen, verrückten Freudentanz.

Lukas Foerster

→ **Regie:** Neil Jordan; **Buch:** Neil Jordan, Ray Wright; **Kamera:** Seamus McGarvey; **Schnitt:** Nick Emerson; **Musik:** Javier Navarrete; **Production Design:** Anna Rackard. **Darsteller_in (Rolle):** Isabelle Huppert (Greta), Chloë Grace Moretz (Frances), Maika Monroe (Erica). **Produktion:** Sidney Kimmel Entertainment, Lawrence Bender Prod., Little Wave Prod. Irland, USA 2018. **Dauer:** 98 Min. **CH-Verleih:** Ascot Elite Entertainment; **D-Verleih:** Capelight Pictures

Klassische Geschichte: Ein deutscher Konzern kündigt die Schliessung einer Produktionsstätte für Autozubehör in Südfrankreich mit 1100 Beschäftigten an. Zwei Jahre zuvor war die Rettung des Betriebs garantiert worden, nachdem die Belegschaft eine Prämienstreichung und die 40-Stunden-Woche akzeptiert hatte. Nun fühlt man sich verraten, verkauft. Dramatische Fernsehbilder vor den Fabrikatoren. Wut, die sich Bahn bricht, denn eigentlich hat die Firma 14 Millionen Euro Gewinn erwirtschaftet. Nicht ihre Wettbewerbsfähigkeit ist das Problem, sondern die Rentabilität für die Aktionäre, das ist unverdaulich in einer von Arbeitslosigkeit gebeutelten Region. Der nach der knallharten Exposition eingeblendete Filmtitel kennt nur eine Gewissheit: Es herrscht Krieg.

Die Geschichte ist fiktiv, und man glaubt sie gut zu kennen. Wirklich – jenseits der TV-Aktualität? *En guerre* könnte wie Stéphane Brizés vorletzter Film erneut *La loi du marché* heissen. Die Antwort auf das verzweifelte Warum der Fabrikschliessung gibt ein Konzernvertreter von göttlicher Warte aus: «Sie liegt ausserhalb der Fabrik, und sie hat einen Namen und ein Gesicht: der Markt!» So weit, so üblich und so übel.

Ein weiterer Film zum brisanten Thema legitimiert sich durch die Qualität der Auseinandersetzung sowie durch den dramatisch-dramaturgischen Zugriff. *En guerre* überzeugt in beiden Hinsichten, ist gleichermaßen intelligentes und hoch emotionales Kino. Ja, es herrschen die kapitalistischen Unvermeidlichkeiten, ja, es gibt den Krieg zwischen oben und unten, nur dass das Oben im Zeichen von Grenzüberschreitung und Globalisierung kaum mehr dingfest gemacht werden kann. Streik dennoch. Brizé und seinem Drehbuchautor *Olivier Gorce* (*La loi du marché*) ging es um den Blick auf die Mechanismen. *En guerre* spielt modellhaft durch, was es bedeutet, wenn die Firmenleitung die alte Leier anstimmt, dass «wir doch alle im selben Boot sitzen»: Wer sitzt wo? Wer hat das Steuer in der Hand? Ist das Boot nicht ferngesteuert? Was kann die Politik unter dem Diktat der Wirtschaft anbieten? Wessen Recht gilt, von Gerechtigkeit einmal ganz zu schweigen? Was können die Beschäftigten tun, um nicht einfach «als Anpassungsvariablen der Aktionäre behandelt zu werden», wie es ihre Anwältin einmal auf den Punkt bringt?

Laurent Amédéo ist im Plot der gewerkschaftliche Gewährsmann, der im Kampf um die Arbeitsplätze nicht aufgeben will und der Belegschaft die Zugänge ertrotzt: zum Büro des Firmenchefs, zum Arbeitgeberverband in der Hauptstadt, zum sozialen Rechtsberater und Mediator des Präsidenten der Republik, zu den Angestellten der Schwesterfabrik. Endlich stellt sich auch der deutsche Konzernchef, zwar nicht dem Gespräch, aber zumindest in Person. Die Schliessung ist juristisch legitim, und ein Verkauf an die Franzosen steht nicht zur Diskussion; diese wäre als rechtliche Option zwar vorgesehen, aber ergibt keine Verpflichtung. Und überhaupt ist die Belegschaft längst fatal gespalten: Wäre es nicht besser gewesen, am Ende des zermürbenden Streiks wenigstens eine möglichst hohe Abfindung herauszuschlagen? Laurent führt einen Zweifrontenkrieg und scheitert. Nun haben sie kaum den Spatz in der Hand, und die Taube auf dem Dach: weggeflattert.

En guerre



Wir sitzen alle im selben Boot – bloss nicht am gleichen Platz. Die Chronik eines Arbeitskampfs, erzählt als atemloses Kollektivdrama.

Stéphane Brizé

Ein politischer Kopf ist Laurent eigentlich nicht, aber ein moralisch einwandfreier. Lässt sich das trennen? Strategisch wohl ja. Doch wenn ihm ein Manager vorhält, er bringe alles durcheinander, kontert er plausibel, dass «in bestimmten Momenten alles zusammenhängt». **En guerre** ist ein spannender Film über politische Strategien (zum Beispiel: wie Kräfte am besten auseinanderzuidividieren sind). Das Vertrackte dabei ist, wie einsichtig, wie vernünftig, wie logisch die Argumentationslinien beiderseits klingen.

Um den Argwohn zu kontern, ob hier nicht etwa ein Brecht'sches Lehrstück Urständ feiere: **En guerre** entfesselt von der ersten Einstellung an eine Energie, die sowohl die Argumentation wie das realistische Drama praktisch ohne Atempause bedient. Solche Energie mit Laien in nur 23 Drehtagen nicht in einem individuellen, sondern einem Kollektivdrama dokumentarisch aufzubauen und durchzuhalten, gelingt sonst allenfalls Ken Loach. Dabei ist, was von den ein bis drei Kameras so natürlich und spontan erfasst wirkt, minutiös geplant und auch getextet. Der Glaubwürdigkeit förderlich war gewiss, dass Protagonist_innen in Schlüsselrollen (unter ihrem eigenen Namen) beruflich einschlägiges Gepäck mitbringen: Laurents Kollegin Mélanie etwa ist Schweisserin und Gewerkschafterin, andere, wie etwa der Mediator im Élysée, der deutsche Konzernchef oder die Anwältin der Belegschaft, sind Jurist_innen. Bleibt **Vincent Lindon**, inzwischen Stammschauspieler bei Brizé; für einmal nicht schweigsamer Natur, sondern immer an

vorderster Front, glaubhaft in jeder Faser, bis zu jenen Flashes in sein Privatleben als werdender Grossvater, nach verlorenem Kampf. Der Ausgang der Geschichte ist vielleicht ein My Metaphorik zu viel. So als ob Brizé sich selbst nicht ganz traute, hat er zum Kunstgriff einer im entscheidenden Moment radikal verkleinerten Leinwand gegriffen, damit Pathos draussen bleibe. Aber die (fälschlicherweise Brecht zugeschriebene) Kernbotschaft des Films, der übrigens wie schon **La loi du marché** im Wettbewerb von Cannes lief, kommt an: «Wer kämpft kann verlieren. Wer nicht kämpft, hat schon verloren.»

Martin Walder

→ **Regie:** Stéphane Brizé; **Buch:** Stéphane Brizé, Olivier Gorce; **Kamera:** Eric Dumont; **Schnitt:** Matt Beurois, Anne Klotz; **Musik:** Bertrand Blessing; **Kostüme:** Ann Dunsford; **Production Design:** Valérie Saradjian. **Darsteller_in (Rolle):** Vincent Lindon (Laurent Amédéo), Mélanie Rover, Jacques Borderie, David Rey, Olivier Lemaire. **Produktion:** Nord-Ouest Films, France 3 Cinéma u.a. Frankreich 2018. **Dauer:** 113 Min. **CH-Verleih:** Xenix Filmdistribution; **D-Verleih:** Neue Visionen Filmverleih

«Alle meine Filme bedingen sich gegenseitig»

Gespräch mit Stéphane Brizé



Stéphane Brizé

Filmbulletin *Monsieur Brizé, bei einem Film wie **En guerre** drängt sich die Frage auf: Wie optimistisch sind Sie, dass sich mit dem Kino oder der Kunst im Allgemeinen die Welt verändern lässt?*

Stéphane Brizé Früher war ich überzeugter Pessimist, bis vor kurzem noch eigentlich. Ich war mir sicher, dass morgen

alles immer noch ein bisschen schlechter sein würde als heute. Jetzt, nach ein paar Jahren Psychoanalyse, bin ich um einiges zuversichtlicher. Aber mal ganz im Ernst, ich glaube zwar nicht, dass Filme, Bücher oder Musik die Kraft besitzen, den Lauf der Geschichte im Grossen und Ganzen zu ändern. Dennoch kommt ihnen eine besondere Bedeutung zu, denn sie können einen Lichtstrahl senden, der den

Weg, den wir gehen, etwas heller erscheinen lässt. Und schliesslich ist es immer besser, nachts mit Licht zu fahren, wenn man Unfälle vermeiden will. In dem Sinn hoffe ich, dass ich mit meiner Arbeit, mit meinen Filmen dazu beitragen kann, ein bisschen Licht ins Dunkel zu bringen und die Realität da draussen etwas klarer erscheinen zu lassen. Eine Realität, die zu viele Menschen zu verklären versuchen.

Wo sehen Sie sich selbst in der Tradition des politischen Kinos verortet?

Es ist in der Tat ein Genre, dem ich mich verbunden fühle, so wie viele andere Filmschaffende auch. Trotzdem habe ich mich nie explizit als politischen Regisseur gesehen. Das änderte sich erst mit meinem vorletzten Film *La loi du marché*, als mich alle plötzlich den französischen Ken Loach nannten, was im Grunde völlig übertrieben ist, zumal ich vor *La loi du marché* fünf Filme gedreht habe, die alle ganz anders und viel weniger politisch motiviert waren. Aber wir suchen ja immer gerne nach Schubladen, um Menschen einzuordnen, und auf einmal passte ich da eben irgendwie rein. Und ganz falsch ist es vielleicht auch nicht. Immerhin habe ich damals begonnen, mir auch in meiner Arbeit als Regisseur mehr und ganz konkrete Gedanken darüber zu machen, wie die grossen Weltkonzerne und Organisationen unser Leben bestimmen und was das für jeden Einzelnen von uns bedeutet. Als ich anfang, Filme zu drehen, hätte ich mich dazu nicht legitimiert gefühlt. Aber mit der Erfahrung und einer gewissen persönlichen Ausgeglichenheit, die ich über die Jahre erlangte, schien es mir an der Zeit, mich etwas weiter aus dem Fenster zu lehnen, Verbindungen herzustellen zwischen bestimmten Ereignissen oder Situationen und der gesellschaftlichen Lage. Wenn man dieses Fenster erst mal geöffnet hat, erschliesst sich darüber auch noch einmal ein ganz anderes Sichtfeld mit endlosen narrativen und dramatischen Möglichkeiten.

Mit Une vie haben Sie daraufhin einen Roman von Guy de Maupassant aus dem Jahre 1883 verfilmt. Was hat Sie damals daran gereizt, von der Gegenwart Abstand zu nehmen und in die Geschichte zurückzugehen?

Jeder Film, den ich drehe, entsteht aus einem tiefen Bedürfnis heraus, genau diesen einen Film machen zu wollen. Es ist wie eine innere Leidenschaft, die sich plötzlich Bahn bricht. Ich kann es nicht anders beschreiben. Das war bei *La loi du marché* so und bei *Une vie*, oder jetzt bei *En guerre* war es nicht anders. Aber die Filme an sich, die Geschichten, die ich darin erzähle, beziehungsweise die Art der Inszenierung stehen deshalb nicht in Konflikt oder in Konkurrenz zueinander. Im Gegenteil. So paradox es klingen mag, aber die Mise en Scène von *Une vie* beispielsweise leitete sich direkt aus meiner Erfahrung beim Dreh von *La loi du marché* ab, denn mir eröffnete sich dadurch plötzlich eine bestimmte Perspektive, eine bestimmte Möglichkeit

des Sehens, die sich mir vorher nicht erschlossen hatte. Mit *En guerre* war es ganz ähnlich, und es wird sicherlich auch in Zukunft so sein, dass sich meine Filme auf diese oder andere Weise gegenseitig ergänzen. Ich denke derzeit etwa darüber nach, eine Geschichte zu verfilmen, die die gegenwärtige menschliche Situation aus dem gegenüberliegenden Blickwinkel beschreibt, das heisst, aus den Augen derer, die an der Macht sind oder zumindest glauben, dass sie es sind. Stattdessen sind sie aber vielleicht auch nur kleine Bestandteile einer viel grösseren Maschine, die einen noch viel weiter greifenden Mechanismus am Laufen hält. Mit anderen Worten: Alle meine Filme bedingen sich gegenseitig und sind aufeinander angewiesen. Deshalb kann ich letztlich auch nicht beurteilen, warum ich es in dem Moment vielleicht reizvoller finde, einen historischen Film zu drehen, im Gegensatz zu einem, der im Hier und Jetzt spielt. Das wäre so, als würden Sie mich fragen, warum ich meine Tochter gegenüber meinem Sohn vorziehe, dabei liebe ich sie beide gleich.

Was Ihre Regieführung in En guerre angeht, fällt auf, dass der Film sich klar von La loi du marché unterscheidet, auch wenn beide Filme politisch gewissermassen eine Seele teilen. En guerre erscheint in der Hinsicht dokumentarischer, auch lauter.

Das hat damit zu tun, dass ich mir vorab viele Gedanken darüber gemacht habe, was die Fiktion innerhalb einer dramatischen Struktur erreichen kann, wenn das Erzählte so nah wie möglich am Dokumentarischen dran ist. Das hängt mit dem Thema des Films zusammen, ist aber auch eine unmittelbare Reaktion auf mein Bedürfnis, die Realität diesmal so wahrheitsgetreu wie möglich abzubilden und zu zeigen, wie die Dinge wirklich liegen. Nichtsdestotrotz handelt es sich bei dem Film nicht um eine Dokumentation, was die Anwesenheit von Vincent Lindon und des restlichen Casts sowie die Kameraführung beweisen. Das Ergebnis, zu dem ich angesichts meiner Überlegungen gelangt bin, ist, dass die Fiktion in Bereiche vordringen kann, die dem Realen verschlossen bleiben. Sie kann Dinge sehen und zeigen, die eine Dokumentation niemals offenbaren kann.

Zum Beispiel?

Es gibt viele Dokumentarfilme, in denen man Gewerkschaften und Vorstände miteinander verhandeln sieht. Aber es gibt keine, in denen man etwa dem Gespräch eines Ministerpräsidenten mit seinem persönlichen Berater beiwohnen könnte. Natürlich muss man,

wenn man eine solche Szene drehen will, entsprechend gut gerüstet sein. Man muss gründlich recherchiert haben, um sichergehen zu können, dass das Gezeigte so gut es geht der Wirklichkeit entspricht. Tut man das nicht, kann die Sache ganz leicht nach hinten losgehen. Aber mit der nötigen Vorbereitung lässt sich fast jede Situation filmisch umsetzen.

Eine treibende Kraft in En guerre ist Wut, und zwar eine Wut, die so präsent und unmittelbar ist, dass sie beim Publikum mitunter ein Gefühl extremen Unbehagens auszulösen vermag. Wo sollen wir denn Ihrer Meinung nach hin mit dieser Wut?

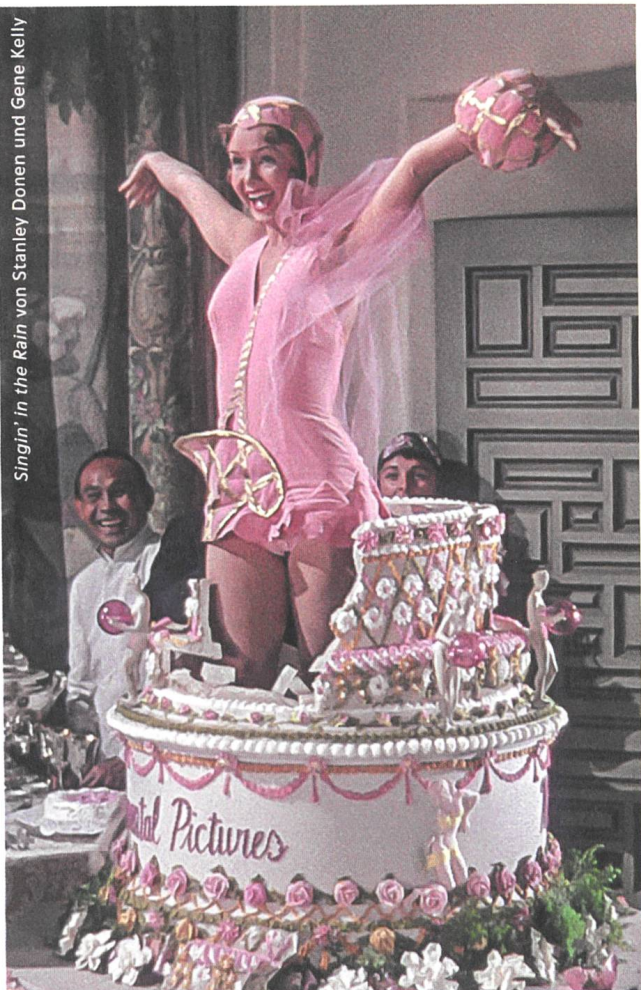
Der Film eröffnet mit dem Zitat: «Wer kämpft, kann verlieren. Wer nicht kämpft, hat schon verloren.» Und genau darum geht es, ums Kämpfen, die Notwendigkeit, sich zu wehren, zu reagieren, zu handeln, seine Stimme zu finden und das Wort zu ergreifen, immer wenn man das Gefühl hat, unfair behandelt oder gar hintergangen worden zu sein. Das Zitat stand auf dem Umschlag des Drehbuchs, und es ist in gewisser Weise der Grundstein für den Film, für die Geschichte, die wir erzählen wollten, denn es eröffnet dem, der es liest, die Chance, seinem Ärger, seiner inneren Wut Luft zu machen, wenn es die Situation verlangt.

Das Ende Ihres Films war nach der Premiere in Cannes im vergangenen Mai bei den Medien heftig umstritten. Wie stehen Sie dazu?

Sehen Sie, man darf nicht über das Ende reden, man muss es sehen. Deshalb fällt es mir schwer, Ihre Frage zu beantworten. Wir können uns gerne privat und im Vertrauen darüber austauschen, aber nicht in einer Gesprächssituation wie dieser. Das wäre ein Spoiler. Und es gibt Gott sei Dank jede Menge Leute, die es unmöglich finden, wenn einem das Ende eines Films vorweggenommen wird. Es ist respektlos, dem Publikum gegenüber wie auch der Arbeit, die dahinter steht. Es ist ein Verbrechen gegenüber dem Regisseur, gegenüber dem Kino, gegenüber dem Publikum. Aber lassen Sie uns unter vier Augen weiterreden, dann erkläre ich es Ihnen gerne.

Hinter verschlossener Tür. Ja, absolut vertraulich.

Das Gespräch führte Pamela Jahn



film bulletin

Achtmal im
Jahr überrascht
werden

Schenken Sie Filmbulletin!
Jahresabo 80 Fr. / 56 €
www.filmbulletin.ch

Zeitschrift für
Film und Kino



NACH «GIOVANNI SEGANTINI -
MAGIE DES LICHTS»
DER NEUE FILM VON
CHRISTIAN LABHART

PASSION ZWISCHEN REVOLTE UND RESIGNATION

Mit Texten von BERTOLT BRECHT FRANZ KAFKA ULRIKE MEINHOF
SLAVOJ ZIZEK ARUNDHATI ROY
MATTHÄUS-PASSION VON J. S. BACH Leitung PHILIPPE HERREWEGHE

passion-film.ch

AB 18. APRIL IM KINO

LOOK NOW!

NUESTRO TIEMPO

EIN FILM VON CARLOS REYGADAS



«Ein Liebeswestern für die Ewigkeit.»

FAZ Frankfurter Allgemeine Zeitung

AB 25. APRIL IM KINO

LOOK NOW!

Im Namen Gottes! Gleich zwei Filme nehmen sich zurzeit eines brisanten Themas an: der Umerziehung schwuler und lesbischer Teenager zu heterosexuellen Mitgliedern christlicher Gemeinschaften.

The Miseducation of Cameron Post & Boy Erased

Sie sind heterosexuell? Dann stellen Sie sich vor, man würde Sie in ein Camp stecken, wo man Sie zur Lesbe oder zum Schwulen umerziehen will. Wo man Sie dazu bringen will, etwas zu ändern, das so unabänderlich zu Ihnen gehört wie die Farbe Ihrer Augen. Genau so ergeht es den Hauptfiguren von *Boy Erased* und *The Miseducation of Cameron Post*. Nur einfach andersrum.

In Joel Edgertons *Boy Erased* ist es der neunzehnjährige Jared, in Desiree Akhavans *The Miseducation of Cameron Post* die etwas jüngere Titelheldin, deren Homosexualität ans Licht kommt. Das wäre womöglich kein grosses Thema für ihr Umfeld, würden beide nicht in einer streng christlichen Gemeinschaft aufwachsen. Dort aber gilt ihre «Neigung» als Bedrohung. Und so werden sie in evangelikale Umerziehungslager geschickt, die es sich zur Aufgabe machen, fehlbare Jugendliche durch die sogenannte Konversionstherapie auf den heterosexuellen Weg zu führen. Umgehend geraten sowohl Jared als auch Cameron in sektenartige Strukturen und sind unablässig einem Wust von grotesken Dogmen ausgesetzt. Homosexualität gebe es gar nicht, wird ihnen eingebläut. Sie sei daher auch niemals angeboren,



Boy Erased (2018) Regie: Joel Edgerton

sondern nur Symptom eines tieferliegenden Problems, wofür das familiäre Umfeld und schwierige Lebenserfahrungen verantwortlich seien. «Gleichgeschlechtliche Anziehung» sei nichts anderes als eine Störung, die geheilt werden könne, wenn man sich nur genügend anstrengt. Slogans wie «Ich trage die Sünde in meinem Herzen» müssen die Kids daher vom ersten Tag an wie Mantras verinnerlichen. Und natürlich sollen sie auch «richtiges» Verhalten einüben: Richtige Frauen tragen Rock. Richtige Männer schlagen beim Sitzen nicht die Beine übereinander.

Die Erziehungsmethoden in den Camps sind so effizient wie katastrophal: Entindividualisierung, unbedingter Gehorsam, Verweigerung jeglicher Privatsphäre, öffentliche Demütigung. Von der Aussenwelt abgeschottet, werden die Jugendlichen systematisch dazu gebracht, eine Feindschaft aufzubauen: ihren Gedanken und Gefühlen, ihrem Körper und Begehren gegenüber. Das Ziel: die fundamentale Verunsicherung der Insass_innen, sodass am Ende nur noch die «christliche» Wertegemeinschaft als Heilmittel infrage kommt. Den Ausstieg aus solchen Strukturen zu schaffen, ist nicht eben einfach. In beiden Filmen gelingt es, weil weder Jared noch Cameron ihren – buchstäblich gesunden – Menschenverstand aufgeben. Und weil sie den Absprung nicht alleine bewältigen müssen, sondern Unterstützung von anderen bekommen. Darin liegt der tröstliche Optimismus, auf den *Boy Erased* und *The Miseducation of Cameron Post* zielen.

Natürlich gibt es auch Unterschiede: In *Boy Erased* glückt der Ausstieg dank der Hilfe von Jareds Familie, die ihn ja überhaupt erst ins Lager schickte, später aber die Meinung ändert. Darauf legt Edgerton, der nicht nur Regie führte, sondern auch das Drehbuch verfasste, viel Wert. Es geht ihm nicht darum, Jareds Eltern zu verurteilen, sondern nachvollziehbar zu machen, wie ihr Glaube «zu einem Gefängnis im Kopf wird» und sie sich für die Therapie ihres Kindes entscheiden, «weil sie aufrichtig hoffen, ihm damit helfen zu können, und nicht etwa, um ihn zu bestrafen». Akhavan dagegen – auch sie Regisseurin und Drehbuchautorin – setzt in *The Miseducation of Cameron Post* einen anderen Akzent: Sie wirbt nicht um Verständnis für Camerons Umfeld, wichtiger ist ihr die Solidarität, die sich zwischen den Kids im Camp entwickelt. Sie ist gross genug dafür, dass Cameron am Ende mit zwei Schicksalsgenoss_innen die Flucht wagt. *Boy Erased*, gediegen inszeniert und mit Schwergewichten wie Nicole Kidman und Russell Crowe als Elternpaar besetzt, ist in erster Linie ein Familiendrama, das Väter und Mütter sensibilisieren will. *The Miseducation of Cameron Post* schlägt einen leichtfüssigeren Tonfall an und versteht sich als ermutigender Appell an die Jugendlichen selbst. Wo Edgerton das Thema der Umerziehung für ein heterosexuelles Publikum aufbereitet, richtet sich Akhavan, die aus dem Umfeld des Queer Cinema stammt, direkt an die LGBT-Kids.

Dabei liegt es in der Natur der Sache, dass beide Filme vor allem aufgeschlossene Zuschauer_innen erreichen werden, die nicht mehr überzeugt werden müssen. Doch wenn sie nur ein paar andere zum Nachdenken bringen, ist ihr Zweck erfüllt. Nötig ist es, denn in 36 Staaten der USA ist die Konversionstherapie an Minderjährigen nach wie vor legal. Bis heute, so heisst es am Ende von *Boy Erased*, wurde sie mindestens 700 000 Jugendlichen aufgezungen. Und es geschah immer im Namen der Liebe.

Philipp Brunner



The Miseducation of Cameron Post (2018) Regie: Desiree Akhavan

Graphic Novel

Persönliche Graphic Novels,
Superheldenspektakel,
Space Operas oder Alpträume –
der kanadische Comicautor
und -zeichner Jeff Lemire
brilliert derzeit in allen Genres.
Und bald auch auf der Leinwand.

Von Superhelden und Eishockeyspielern

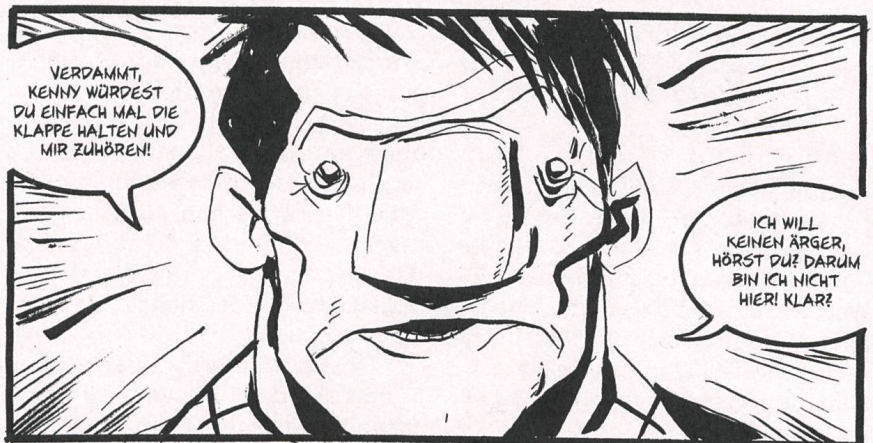
Neun Geschichten und Serien aus seiner Feder stecken derzeit in Hollywoods Pipelines – das nimmt Jeff Lemire nicht ohne Amusement zur Kenntnis, schliesslich hat er Film studiert. «Während des Studiums entdeckte ich jedoch meine Liebe zum Zeichnen und zu Comics wieder», sagt Lemire im Gespräch, «und daran werden diese Verfilmungen nichts ändern.»

In ihrem Heisshunger auf neue Stoffe saugt die Filmindustrie derzeit die Comicwelt in sich auf. Es ist keine Überraschung, dass sie schon früh auf Jeff Lemire aufmerksam wurde. Der 1976 geborene Kanadier ist ein begnadeter Erzähler, solide und vielseitig, ebenso versiert in persönlich grundierten Balladen wie in gross angelegten Genrespektakeln, und er ist ausgesprochen produktiv. Gemein ist seinen Geschichten, dass die Charaktere im Mittelpunkt stehen und nicht, wie in vielen Genrestorys, der Plot die Figuren vor sich hertreibt. So gelingt es ihm, auch klassischen Genrekonstellationen Ungewöhnliches abzugewinnen.

«Black Hammer» zum Beispiel, sein Superheldenepos: Nach einer heftigen Schlacht erwachen die Superhelden von Spiral City auf einer Farm im tiefsten nordamerikanischen Nirgendwo. Sie wissen nicht, wo sie sind, sie wissen nicht, warum sie hier sind, und sie können die Gegend nicht verlassen. Ihre ausserordentlichen Fähigkeiten seien für die Superhelden nun eine Belastung, sagt Jeff Lemire: «Sie müssen sie vor der argwöhnischen Dorfbevölkerung verheimlichen.»



Der Unterwasser-Schweisser



Essex-County: Die Krankenschwester



Black Hammer



Descender

Superschwächen

Für einen Comicautor, der sich zunächst mit sensiblen Schwarzweissgeschichten einen Namen gemacht hat, ist ein Ausflug in die Welt der Superhelden ungewöhnlich. Die ungebrochene Faszination für diese Kraftmeier erklärt Lemire mit seiner Kindheit: Im Dorf, in dem er aufgewachsen sei, habe es keine anderen Comics gegeben – Superhelden seien Teil seiner DNA.

Allerdings unterscheidet sich die Prämisse in «Black Hammer» klar von den üblichen Stereotypen der Gattung: Lemires Helden leben nicht in einer glitzernden Metropole, und sie dürfen ihre Superkräfte nicht einsetzen. «Mich interessiert immer der menschliche Kern meiner Figuren. In «Black Hammer» geht es um Identität: Weil die Superhelden sich nicht länger hinter ihren Masken verbergen können, werden sie zum ersten Mal mit der Frage konfrontiert, wer sie denn wirklich sind.»

Im Umgang mit den «richtigen» Menschen im Dorf erkennen Abraham Slam, Barbalian, Golden Gail und die anderen, dass ihre Fähigkeiten sie nicht vor sich selbst schützen, vor ihrer Einsamkeit und Melancholie, ihren Ängsten und Zweifeln – die Superkräfte entpuppen sich im Gegenteil als Metaphern für ihre Schwächen. Für Spannung sorgen nicht Action und Krawall, sondern die offenen Fragen und dunklen Geheimnisse, die psychologischen Prozesse, die alten und neuen Konflikte zwischen den Figuren – und nicht zuletzt die rätselhafte Atmosphäre im Dorf.

«Genres sind tolle Vehikel, um existenzielle Themen auf spannende Weise zu erforschen», entgegnet Lemire den Superheldenverächtern. «Es liegt am Autor, in einem Genre etwas für ihn Relevantes zu finden. Dann schafft er automatisch etwas Persönliches und Interessantes.»

Flache Landschaften, tiefe Wasser

Flache Landschaften, grosse Himmel, dramatische Wolken, verschlafene Dörfer, vor sich hin rostende Traktoren, Getreidesilos und stillgelegte Tankstellen ... Bilder dieser Art ziehen sich durch Lemires Werk. In einer solchen Landschaft in Kanadas Südwesten sei er aufgewachsen, erzählt er, in Essex County, das seinem Debüt den Titel gab. In dieser dreibändigen Graphic Novel verknüpfte er lose die Geschichten dreier Menschen aus unterschiedlichen Generationen. Diese behutsamen Alltagsballaden um einen in Superheldenfantasien flüchtenden Teenager, einen vom

Sport beschädigten Ex-Eishockeyprofi und eine Krankenschwester leben von der emotionalen Kraft, die Lemires fragmentarische, aber filmisch flüssige Erzählweise entwickelt, und von seinen rauen Schwarzweisszeichnungen, die frei und skizzenhaft wirken und doch voller Details stecken.

Wegen der emotionalen Authentizität hielten viele «Essex County» für autobiografisch, doch sei, so Lemire kopfschüttelnd, bis auf die Landschaften weitgehend alles erfunden. In Wahrheit sei «Der Unterwasser-Schweisser», seine nächste grosse Graphic Novel, deutlich persönlicher. Jack Joseph, Arbeiter auf einer Ölplattform, steckt in einer familiären und finanziellen Krise und flüchtet vor seinen Sorgen unter die Wasseroberfläche. «Ich entwickelte», stellt Lemire den Bezug zu seinem Leben her, «die Geschichte in der Zeit, als meine Frau und ich uns für ein Kind entschieden. In Jack spiegeln sich meine Ängste und der ganze Stress vor der Vaterschaft. Sein Beruf schien mir die perfekte Metapher zu sein für jemanden, der vor seinen Verantwortungen zu flüchten versucht ...»

Bei allem Realismus sind aber auch diese Graphic Novels durchdrungen von einer geheimnisvollen Atmosphäre, die Dinge sind nie ganz so, wie sie zu sein scheinen oder sein sollten. Unter der Oberfläche schwelt immer etwas Unerklärliches. «Magischer Realismus», bejaht Lemire. «Eine Geschichte darf nicht zu prosaisch sein, ich möchte schliesslich die Ausdrucksmöglichkeiten des Comics ausschöpfen.»

Spagat zwischen den Welten

Kurioserweise brachte der Erfolg von «Essex County» Lemire 2010 Aufträge der zwei Grossverlage Marvel und DC ein, für die er ein paar Jahre lang Storys für diverse Superheldenserien schrieb. 2015 wandte er sich von der Lohnschreiberei wieder ab und beschloss, parallel zu seinen Graphic Novels auch eigene Genreserien zu entwickeln, «Black Hammer» etwa, die Sci-Fi-Serie «Descender» oder das Horrormelodram «Gideon Falls».

Der Spagat zwischen Independent- und Mainstreamcomic ist in den USA ausgesprochen schwierig, da es sich um zwei in allen Belangen unterschiedliche, ja unvereinbare Welten handelt. Lemire scheint ihn bisher gut zu meistern. Womöglich liegt das daran, dass er immer das Menschliche in den Mittelpunkt stellt, ob seine Protagonist_innen nun gewöhnliche Zeitgenossen, Superheld_innen oder Roboter sind. «Worüber kann man denn sonst Geschichten erzählen?

Menschen und Gefühle sind das Einzige, das mich interessiert.» Deshalb auch die Vorliebe für junge Protagonisten. «Kinder machen viel intensivere Erfahrungen als wir, alles ist viel grösser und intensiver, da sie ihre Erfahrungen noch nicht kontextualisieren können.»

Roboter mit Herz

All das kommt in seiner Space-Oper «Descender» zusammen, die den Vernichtungskrieg der Menschen gegen die Roboter schildert. Zwischen den Fronten steht der kindlich-kleine Androide Tim-21, der zu Gefühlen fähig zu sein scheint und damit zum Schlüssel des Konflikts wird. Dass künstliche Intelligenzen menschlicher sind als Menschen, lesen wir hier nicht zum ersten Mal, und doch fühlt sich «Descender» frisch an dank der glaubhaften Charaktere, des raffiniert mit Brüchen und Richtungswechseln spielenden Plots, des überraschenden, in die Folgeserie «Ascender» mündenden Endes – und nicht zuletzt dank der Bildsprache.

Die fragilen und sparsam kolorierten Aquarellzeichnungen *Dustin Nguyens* passen auf den ersten Blick gar nicht zum schnell getakteten und stellenweise brutalen Plot. Tatsächlich aber macht gerade diese Spannung zwischen mechanischer Maschinenwelt und organischen Bildern aus «Descender» ein besonderes Leseerlebnis. Diese stilistische Diskrepanz hat System, denn auch den «Black Hammer»-Kosmos entwickelte Lemire nicht mit einem Superheldenzeichner, sondern mit dem Horrorspezialisten *Dean Ormston*. «Das bringt eine zusätzliche Komponente. Die Welt ist dir vertraut, doch wird sie auf ungewöhnliche Weise vermittelt, und die Geschichte fühlt sich dadurch ganz anders an.»

Diese Fähigkeit, Vertrautes auf ungewöhnliche und persönliche Weise neu zu erzählen, macht Lemire interessant für Hollywood. Höchste Zeit, ihn noch auf Papier zu entdecken, ehe die Panels auf Leinwandgrösse aufgebläht werden.

Christian Gasser

→ Bibliografie

Jeff Lemire: Essex County. Wuppertal: Edition 52, 2010–2012. 3 Bände: Geschichten vom Land, Geister Geschichten, Die Krankenschwester, 463 Seiten

Jeff Lemire: Der Unterwasser-Schweisser. Rostock: Hirnstorff Verlag, 2017. 224 Seiten

Jeff Lemire/Dustin Nguyen: Descender. Bielefeld: Splitter Verlag, 2015–2019. 6 Bände, je 120 Seiten

Jeff Lemire/Dean Ormston: Black Hammer. Bielefeld: Splitter Verlag, seit 2018. Bisher 3 Bände, je 136 Seiten

Ins Netz gegangen

Im aktuellen Serienangebot finden sich viele starke weibliche Hauptfiguren. Diese Heldinnen haben eines gemeinsam: Wir können ihnen vorbehaltlos vertrauen.

Am Paddel des Rechtsstaats

Es ist der 8. März 2019, Weltfrauentag. Man versichert sich seiner Frauenfreundlichkeit, Journalistinnen räumen mit dem Feminismus auf, Headhunter weisen Betriebswirtschaftsstudentinnen den Weg an die Spitze, und wir erfahren, wo es in Zürich Schnitzel so gross wie Elefantenhoren gibt – nun ja, das hatte vielleicht nichts damit zu tun.

Jedenfalls brauchen «Töchter Vorbilder, kein Geschwätz», da haben die Aufräumerinnen vom «Tages-Anzeiger» sicherlich recht. Vorbilder, die «die Ärmel hochkrempeln. Konflikte wagen. Auch mal unbequem sind, bockig». Die uns mit mutigen Punkten hinter ihren Satzstummeln in die Schranken weisen, uns daran erinnern, dass Feminismus «nicht cool» zu sein hat. «Oder hip. Sondern anstrengend», kein «A-la-carte-Menü, aus dem man auswählen kann, was einem gerade passt.»

Verwechseln Sie den Feminismus also nicht mit Ihrem Streamingdienst. Aber zeigen Sie Ihren Töchtern die neuen Thrillerserien! Nirgendwo sonst ist die Dichte an starken Frauenfiguren derzeit höher: Kommissarinnen, Journalistinnen, Anwältinnen, Politikerinnen, Bombenbauerinnen, die «die Ärmel hochkrempeln. Konflikte wagen. Auch mal unbequem sind, bockig» – und trotzdem hip und cool!

Nehmen Sie zum Beispiel Detective Inspector Kip Glaspie aus *Collateral*, der britischen Miniserie von *David Hare* (seit 2018 auf Netflix): Die eher durchsichtige Story erinnert an einen besseren *Tatort*, ihre Hauptfigur aber ist so etwas wie die Patti Smith der Londoner Polizei: Im dunklen Sakko, mit tiefer Stimme, die halblangen Haare halb im mädchenhaften Gesicht,

ermittelt sie im Mordfall eines Pizzaküriers, drei oder vier Tage in denselben Klamotten, ohne Schlaf, aber abgeklärt und schlagfertig wie Schimanski, und, ach ja, sichtbar schwanger! Diese Frau ist nicht nur vorbildlich, sie ist geradezu ikonisch.

Harriet Dunkley in der australischen Serie *Secret City* (seit 2016 auf Netflix) ist da ein gutes Stück naiver, dafür aber umso hartnäckiger. Die investigative Journalistin und Hobbyrunderin stochert im politischen Sumpf von Australiens Hauptstadt Canberra – oder, vielleicht passender, sie paddelt darin herum, immer selbst knapp vor dem Untergang, in den sie alle reisst, die sie sich mit ins Boot holt.

Paddeln, das kann oder vielmehr muss auch Kate Ashby in *Black Earth Rising*, einer weiteren britischen Netflix-Miniserie aus dem letzten Jahr. Die junge Anwältin und Hobbyrunderin (!) sammelt im Auftrag ihres Chefs belastendes Material für eine Londoner Kanzlei im Prozess gegen mutmassliche Kriegsverbrecher aus Ruanda und wird dabei von ihrer eigenen Vergangenheit eingeholt. Denn Kate ist selbst Völkermordüberlebende, Adoptivkind einer Chefanklägerin des Internationalen Strafgerichtshofs. Der Sumpf, der auf sie wartet, birgt nicht nur die Lügen der Mächtigen, in ihm gärt auch ein Geheimnis über Kates eigene Lebensgeschichte, an die sie so wenig wie möglich erinnert werden will.

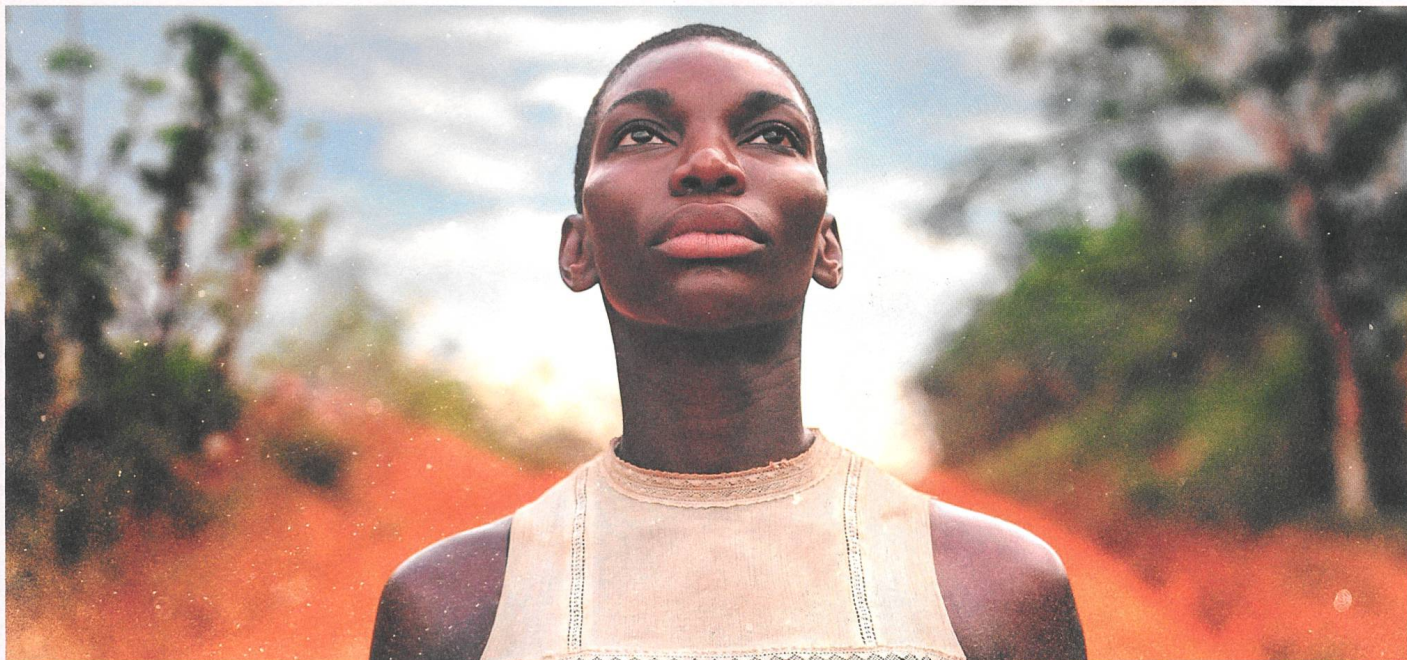
Gemeinsames Thema der drei Serien ist der Verrat westlicher Werte durch Politik und Medien. Wir lernen, das Plausible ja nicht mit dem Wahren zu verwechseln, jeder und jedem zu misstrauen, besonders jenen, die Vertrauen erwecken. Früher heiligte der Zweck die Mittel, heute ist das Gegenteil der Fall: Die Mittel vertuschen den (eentlichen) Zweck. Nicht nur die Story erteilt uns diese Lektion, das Misstrauen drängt sich vor allem auch über die Erzählweise auf, den Sumpf aus Plot Twists, durch den wir Zuschauer_innen paddeln.

Besonders *Secret City* und *Black Earth Rising* sind packend erzählt, gespickt mit Wendungen und Sackgassen, die so unerwartet und doch (zumindest im Rahmen der Fiktion) plausibel auftreten, dass wir irgendwann mit allem rechnen. Oder nein, nicht mit allem, mit einem nicht: dass uns die Heldinnen selbst in die Irre führen. Kip, Harriet und Kate vertrauen wir vorbehaltlos, sie sind die Garant_innen der Wahrheit am Paddel des Rechtsstaats. Nur, sollten wir ihnen dann nicht zuallererst misstrauen? Warum glauben wir an die Wahrheit der Wahrheit, die sie

ans Licht zerren? Weil sie beruflich zur Wahrheit verpflichtet sind? Das sind viele andere Figuren auch. Weil sie weibliche Hauptfiguren sind? Hip, cool und bockig? Wahrscheinlich. Welchen Zweck vertuschen sie?

Feminismus, das ist vor allem auch ein Kampf um Selbstbestimmung und Selbstermächtigung, um Identitäts- und Lebensentwürfe jenseits der Vorbilder, die Journalistinnen, Headhunter, Streamingdienste und Mütter jungen Frauen vorsetzen. Wenn unsere Töchter etwas brauchen, dann höchstens noch einen letzten (paradoxen) Rat: Hört nicht auf uns! Sucht euch eure Themen, Held_innen und Serien besser selbst aus.

Julia Zutavern



Black Earth Rising mit Michaela Coel



Collateral mit Carey Mulligan



Secret City mit Anna Torv

fall. get back up.

mid90s

a film by jonah hill

«Fiercely funny and totally irresistible.»

Rolling Stone

«A straight-out-of-the-gate masterpiece.»

The Globe and Mail

«So real the characters practically
fall off the screen.»

Indiewire

now playing

RIFFRAFF

BOURBAKI

FILM COOP

Filmpromotion

Werbung für Filme, Kinos und an Filmfestivals

Kulturplakat-Säulen, Plakattafeln,
indoor-Plakate und sehr gezielte
Flyerwerbung in über 2'500
Lokalen, Shops und Kulturtreff-
punkten. Auffällige Werbung auf
Tischsets und Bierdeckel.



Filmpromotion

ganze Schweiz
schnell, günstig, sympathisch



www.filmpromotion.ch Telefon 044 404 20 28

www.cinebulletin.ch

Cinébulletin
Die einzigartige
Informationsquelle
für professionelles
Filmschaffen in
der Schweiz.

Branchennews
und Abonnement
auf cinebulletin.ch



www.cinebulletin.ch

Von Mumien und Gespenstern: Alexander Sokurows Geschichts- reflexionen



Alexander Sokurov

Noch hat sie gefehlt, eine eingehende deutschsprachige Monografie zum Werk von Alexander Sokurov. In ihrer Münchner Dissertation unternimmt *Mara Rusch* nun den lohnenden Versuch, aus den Filmen des 1951 geborenen Russen einen «Rückblick auf die russisch-europäische Geschichte» herauszuschälen. Dabei problematisiert sie die von ihr einleitend theoretisch diskutierte Darstellbarkeit von Geschichte, mithin die Arbeit «an den Formen und der Formung von Geschichte» im Zeitmedium Film.

Wer sich auf Sokurows Werk einlässt, ist erst einmal überwältigt von der visuellen – und akustischen! – Komplexität seiner Geschichtsschreibungen, die sowohl im Dokumentarfilm als auch in der Fiktion einen experimentellen Zugang wählen. Wobei solche Kategorisierung sich vor dem über fünfzig Filme umfassenden Œuvre als obsolet erweist. Jedenfalls

besteht Sokurows Ansatz für die Autorin gerade darin, aufzuzeigen, wie die Filme in ihren sowohl präzise dokumentierten als auch fantastisch ausufernden, bisweilen irrwitzigen Rekonstruktionen «Zeitlichkeit präsent und geradezu körperlich erfahrbar» machen.

Als Sokurows Präsentierstück gilt *Russian Ark* von 2002, und hier insbesondere die logistisch-inszenatorische Meisterleistung, mit einer 35 Kilogramm schweren Kamera plus Computerapparat in einer einzigen, 92-minütigen Einstellung «live» durch die St. Petersburger Eremitage zu steuern und aus dem Museum eine traumwandlerische szenische Phantasmagorie russischer Identitätssuche in Abgrenzung vom Westen (respektive Identitätsstiftung über die zum Albtraum erklärte Sowjetperiode hinweg) herauszudestillieren. *Russian Ark* ist aber mitnichten der einzige in Museen oder an anderen musealen Orten gedrehte Film des Regisseurs; *Francofonia* (2015) etwa ist dem Louvre gewidmet. Für Rusch gründet die Zuwendung zum Komplex Museum in einem doppelten Interesse: Zum einen können die ausgestellten Kunstwerke der ästhetischen Auseinandersetzung auch mit dem filmischen Bild dienen. Zum andern kommt dem Museum als «Institution der Geschichtskultur» eine archivarisches Funktion zu, in der die kumulierte Vergangenheit, wie Baudrillard sagt, «eingefroren» wird.

Damit ist der Bogen zu einem weiteren Hauptkapitel des Buchs geschlagen. Dieses ist jenem Korpus innerhalb von Sokurows Œuvre gewidmet, das Filme mit montiertem Archivmaterial umfasst. Archive sind wie Museen Träger des kulturellen Gedächtnisses und als solche politisch instrumentalisierbar. Sokurov war davon gleich selbst betroffen, waren doch etliche seiner Filme der Siebziger- und Achtzigerjahre zensiert und für die Öffentlichkeit unzugänglich in staatlichen Archiven gelagert worden. Als Künstler nutzt er verarbeitetes Archivmaterial für eine filmische Auseinandersetzung mit Geschichte, ob in Porträts politischer Führer von Hitler bis Jelzin oder in der Beschäftigung mit der Stadt St. Petersburg (zum Beispiel in der monumentalen *Lenigrader Retrospektive*, 1957–1990).

Und natürlich steht im Zentrum auch dieses Buchs die Tyrannentetralogie von *Moloch* (1999, Hitler), *Taurus/Telec* (2000, Lenin), *Die Sonne/Solnce* (2004, Hirohito) – und übergreifend *Faust* (2011). In dessen Charakter ist für Sokurov, wie er im Interview mit



Francofonia (2015)



Francofonia (2015)



Russian Ark (2002)



Francofonia (2015)

Filmbulletin (6.2014) bekannt hat, «alles angelegt, was die drei andern auch ausmacht».

Die historischen Gewaltherrscher werden in der Tetralogie heraufbeschworen in ausufernden Entwürfen zwischen «Film und Historiografie, die ja beide danach streben, die Zeit zu isolieren und zu fixieren». Im Bild der Mumie für die zeitliche Fixierung des Fleischlichen und jenem des Gespensts für die irrlichternde Wiederkehr des Vergangenen sind für Mara Rusch die Pole gesetzt, zwischen denen sich Sokurows Werk imaginiert. Wer darin eintaucht und wie von einem Sog erfasst unweigerlich hängenbleibt, wird auch in dieser detailliert analysierenden und in mannigfachen Referenzen die Werke erhellenden Studie mit Gewinn verweilen.

Martin Walder

→ Mara Rusch: Die Filme von Aleksandr Sokurov. Ein Rückblick auf die russisch-europäische Geschichte. München: edition text+kritik, 2018. 312 Seiten

Der Filmverleiher, das unbekannte Wesen

Martin Girod

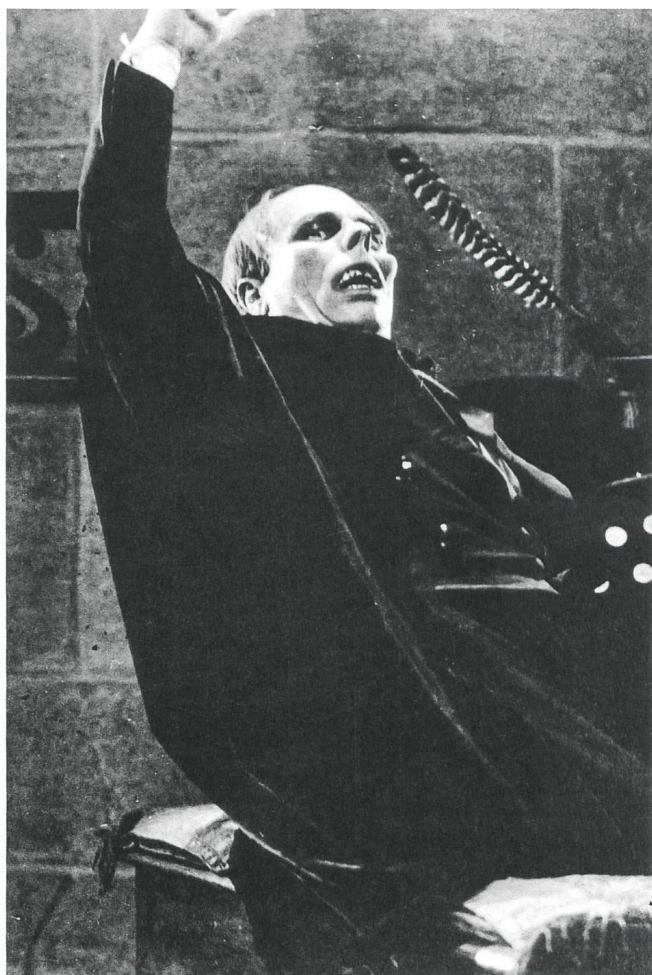
ist freier Filmjournalist und Programmkurator; von 1993 bis 2005 Koleiter des Filmpodiums der Stadt Zürich; von 1988 bis 1993 verantwortlicher Redakteur des Branchenblatts «Cinébulletin»; von 1977 bis 1988 Kinoleiter der Filmkunstkinos Camera und Atelier in Basel

Lichtblitze aus einem filmhistorischen schwarzen Loch



The Hunchback of Notre-Dame (1923) mit Lon Chaney

Über die Anfänge des Filmverleihs in der Schweiz weiss man wenig. Der Kinobetreiber L. Burstein war einer der ersten Verleiher und ein umtriebiger Geschäftsmann. Er gründete mehrere Kinos und Verleihfirmen und unterhielt eine transatlantische Geschäftsbeziehung mit dem Filmmogul Carl Laemmle, dem Gründer der Universal Studios und damit von Hollywood.



The Phantom of the Opera (1925) Regie: Rupert Julian

Zum andern haben Gerbers Recherchen dazu beigetragen, dass die Dokumentationsstelle Zürich der Cinémathèque suisse einen in diesem Zusammenhang äusserst wertvollen Fonds aufgearbeitet hat: das Konvolut an alten Akten der Verleihfirma Monopol-Films A. G., Zürich. Es umfasst – offensichtlich lückenhaft und eher zufällig – Korrespondenz, Verträge mit Kinos und andere Unterlagen aus den Zehner- bis Fünfzigerjahren.

Der Journalist Fritz Hirzel hat im März 1990 als Erster auf diesen Bestand hingewiesen. Er schrieb im «Tages-Anzeiger»: «Monopol Film Zürich, Neugasse 6. Eine Pappschachtel, im Vorraum abgestellt. Jürg Judin hat die Firma gekauft und ist ins Kuoni-Haus hinter dem Hauptbahnhof umgezogen. «Sherlock junior 5 Rollen Schweiz» ist mit Filzstift auf die Pappschachtel geschrieben, aber nicht Filmrollen, sondern Papierstapel kommen zum Vorschein, Geschäftsbücher, Korrespondenz, Lieferscheine, Verträge.» Doch scheint Hirzel damit keines Filmhistorikers Neugier geweckt zu haben. Jahre später, nachdem Judins Verleihfirmen-Konglomerat zusammengebrochen war, kam die Schachtel zur Dokumentationsstelle.

Adrian Gerber zeigt auf, dass die Entwicklung des Filmverleihs in der Schweiz ähnlich verlief wie jene in Frankreich und Deutschland – wenn auch teilweise mit zeitlicher Verzögerung. Nachdem sich erstmals ortsfeste Kinos als Aufführungsorte durchgesetzt hatten (in der Schweiz ab 1906/07), löste der Filmverleih den zuvor dominierenden Kopienhandel als Verbreitungsform ab. Eine logische Entwicklung, weil die älteren ambulanten Kinos, das Publikum durch Ortswechsel erneuernd, die gekauften Kopien so lange gespielt hatten, wie sie physisch hielten. Die festen Kinos hingegen mussten, um neues Publikum zu gewinnen, ihre Programme möglichst oft wechseln, zumeist im Wochenrhythmus.

Das Verleihsystem wiederum konnte sich nur dank der Anerkennung des geistigen Eigentums an kinematografischen Werken etablieren. Der Urheberrechtsschutz wurde im November 1908 international durch eine Novellierung der Berner Übereinkunft von 1886 auf den Film ausgedehnt, die Schweiz passte ebenso wie Deutschland ihre Gesetzgebung rasch an.

Um 1910 hatte sich in Frankreich und in Deutschland das Verleihsystem bereits als dominante Auswertungsform durchgesetzt. Es schuf ein geografisch und zeitlich meist abgegrenztes Monopol zum Einsatz von Filmen. Exklusivität räumten die Verleiher in der Regel auch ihren Kinovertragspartnern ein, die – anders als beim Kopienkauf – gegen eine Programmierung desselben Films durch die lokale Konkurrenz abgesichert waren. Deshalb sprach man von «Monopol-Films».

Die frühesten Verleihfirmen in der Schweiz waren Ableger der französischen Produktionshäuser Pathé Frères und Gaumont. Diese boten neben den Titeln der Mutterhäuser auch solche anderer Produzenten an. Doch folgten rasch Anstrengungen, eigenständige Schweizer Verleihbetriebe aufzubauen. Der früheste dürfte die Elektrische Lichtbühne A.-G. gewesen sein, eine Kinokette mit Sitz in Zürich, die ab 1910

Kinos sind als Tempel des Filmgenusses im Bewusstsein des Publikums präsent. Wie aber kommen die Filme ins Kino? In der Regel durch die Filmverleiher, doch deren Tätigkeit bleibt – abgesehen von der obligaten Selbstinszenierung zu Beginn des Vorspanns – weitgehend im Verborgenen. Dabei spielen sie als Scharnier und Nadelöhr zwischen der internationalen Filmproduktion und den Kinos eine zentrale Rolle für das hiesige Filmangebot.

Auch in der Filmgeschichtsschreibung wird die Tätigkeit der Verleiher meist übergangen. Das Augenmerk ist primär auf die Werke und deren Urheber_innen gerichtet. Die Kinos tauchen allenfalls in rezeptionshistorischem Zusammenhang auf – und in der Architekturgeschichte. Zur Geschichte des Filmverleihs in der Schweiz hingegen wurde man bisher kaum fündig.

Anfänge des Filmverleihs

Deshalb verdienen zwei wesentliche Beiträge zu diesem Thema Beachtung. Zum einen hat Adrian Gerber seiner Dissertation über Propaganda und Unterhaltung in den Schweizer Kinos zur Zeit des Ersten Weltkriegs ein Kapitel über Kinokultur und Filmmarkt in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts vorangestellt. Faktenreich dokumentiert, bringt diese Darstellung Licht ins Dunkel und lässt erstmals ein Bild der frühen Entwicklung des Filmverleihs in der Schweiz entstehen.

in den Verleih expandierte, allerdings schon 1914 in Konkurs ging. Als älteste dauerhaftere Verleihfirma gilt deshalb die Firma Monopol-Films A. G.

L. Burstein und die Monopol-Films A. G.

Tatsächlich gehen die Anfänge der Monopol-Films A. G. auf die Verleihtätigkeit des Kinobetreibers L. Burstein zurück. Lazar (= Leiser) Burstein stammte aus Russland. Geboren als Sohn des Kaufmanns Chaim Burstein am 21. November 1877 in Slonim, damals ein Zentrum jüdischen Lebens, kam er 1903 in die Schweiz, wo er sich in den überlieferten Dokumenten nacheinander als Journalist, Student und Vertreter bezeichnete. 1905 heiratete er in Genf die Berner Kaufmannstochter Dora Winter. Nachdem Burstein 1912 das American Licht- und Tonbildtheater in St. Gallen gekauft hatte, weitete er das Tätigkeitsgebiet umgehend auf den Filmverleih aus. Läuft dieser anfänglich noch unter «L. Burstein, Kinematographische Unternehmungen», tragen die Vertragsformulare ab Oktober 1915 den Vermerk «Monopol-Film-Verlag L. Burstein». Im selben Jahr wird Burstein Bürger von Häggenschwil SG und damit Schweizer. Nachdem er sein St. Galler Kino und das von ihm nur rund ein Jahr betriebene Kino Zentral in Bern verkauft hat, wird im Oktober 1920 die Firma «Burstein Monopol Films» als Filmverleih mit Sitz in St. Gallen ins Handelsregister eingetragen.

Bursteins Filmangebot in den frühen Jahren lässt sich kaum genau definieren: Die Filmlisten führen

nur deutsche, oft erheblich vom Original abweichende Filmtitel an, was die Identifizierung der Filme schwierig macht. Burstein scheint von allem das, was damals gefragt war, im Angebot geführt zu haben: Max Linder, Fatty Arbuckle, Asta Nielsen, Mia May, Henny Porten, die italienischen Diven Lyda Borelli und Francesca Bertini, die Serie der deutschen Detektivfilme um Stuart Webbs und Joe Deebs oder die Serie um den italienischen Gentleman-Verbrecher Za-La-Mort. Anfang der Zwanzigerjahre vertreibt Burstein mehrere Filme der Goldwyn Pictures Corp., die er über deren Pariser Vertretung erhält.

Welche Konkurrenzpraktiken auf dem Markt damals üblich waren, mag eine Notiz im Branchenblatt «Kinema» vom August 1916 erhellen: «Der Monopol-filmverlag L. Burstein, St. Gallen, macht bekannt, dass er allein neue «Bertini-Films» führt. Die Bertini ist seit zwei Jahren bei der «Caesarfilm Co.» verpflichtet und wenn von anderer Seite «Bertini-Films» angepriesen werden, so können diese nur älteren Datums sein.»

Burstein verlieh seine Filme in der Regel in allen Schweizer Sprachregionen, das heisst: Die Filmrechte wurden damals nicht für einzelne Sprachgebiete, sondern für das nationale Territorium erworben. Doch beschränkte sich sein Handel mit Filmen nicht auf die Schweiz. Während er den Kontakt zu den hiesigen Kinos bald schon seinem Mitarbeiter B. Kady (d. i. Benjamin Kadischewitz) überlässt, weitet der vielsprachige Burstein seine Geschäftstätigkeit aus. So versuchte er noch während des Ersten Weltkriegs, mehrere italienische Filme auf dem Umweg über die Schweiz in Österreich ins Kino zu bringen, scheiterte aber anfänglich an der k. u. k. Filmzensur. Eine umfangreiche Korrespondenz zeugt von weiter internationaler Vernetzung und intensiver Reisetätigkeit Bursteins; er bezeichnete sich selbst einmal als «wandernden Juden, der vor keiner Grenze zurückschreckt». Ein Neffe Bursteins führte in Paris die Firma Metropo Film, die in Branchenkreisen als Ableger des Schweizer Unternehmens galt. Als Burstein im Sommer 1924 in die USA reiste, liess er sich von mehreren Berliner Firmen und einem österreichischen Filmkonzern beauftragen, für sie dort tätig zu werden. Spätestens auf dieser Reise erfolgte auch Bursteins Begegnung mit Carl Laemmle, die folgenreich sein sollte.

Carl Laemmles transatlantische Präsenz

Laemmle, 1867 im württembergischen Laupheim geboren und 1884 in die USA ausgewandert, stieg 1906 mit einem Nickelodeon, also einem im Gegensatz zur Wanderfilmvorführung primitiv ausgestatteten Kino, das für wenig Geld Unterhaltung bot, ins Kinogeschäft ein, wurde rasch zu einem der grössten amerikanischen Verleiher, gründete eine eigene Produktionsfirma und fusionierte diese 1912 mit sechs anderen Filmproduktionen zur – im Kern bis heute bestehenden – Universal Film. Ab 1915 ist Laemmle Alleinbesitzer der Universal. Der einzige US-Film-mogul deutscher Herkunft pflegte seine deutschen und europäischen Kontakte geschäftlicher wie privater Natur durch alljährliche längere Europareisen.



The Phantom of the Opera (1925) mit Lon Chaney

Universal Pictures Corporation

CARL LAEMMLE

PRESIDENT

PARK HOTEL PUPP,
Carlsbad, C.S.R.
August 7, 1924.

Herrn L. Burstein,
Schreinerstrasse,
St. Gallen, Schweiz.

My dear Mr. Burstein,-

I am in receipt of your letter of August 4th. As I said before please forget the Lubin films. When we meet in Switzerland I will talk to you about the negatives, but as I see it now I don't believe I am interested. Will also take up with you the matter of the color photography at the same time.

This time I will certainly make it my business to visit your office in St. Gallen, if only for a few hours.

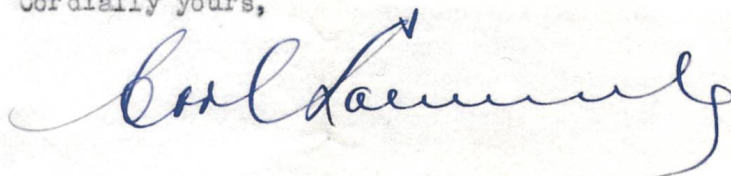
I note what you say about the Alps picture. I hope it will be something worth while when it is finished.

I am leaving here on Sunday for the Grand Hotel, Nuernberg, remaining there until Monday morning. Then I will go to Bad Brueckenau stopping very likely at the Kurhaus, there, but I am not sure. From there I shall go direct to Laupheim to see my oldest brother Joe, who is sailing for America on the "COLUMBUS" August 16th.

I am glad you liked "DEAD GAME."

With kindest regards to you, in which Mr. Zehner joins me, I remain,

Cordially yours,





La signora dalle camelie (1915) mit Francesca Bertini

Deutschland beschränkte in den ersten Nachkriegsjahren die Filmeinfuhr stark, und auch aufgrund der Wechselkurse wurde der deutsche Markt erst nach der Währungsreform ab 1925 für die Amerikaner wirtschaftlich wirklich interessant. Doch Laemmle knüpfte sofort nach Kriegsende wieder geschäftliche Kontakte mit Deutschland. Mit dem Erfolg, dass in den Jahren 1921 und 1922 fast die Hälfte der deutschen Filmimporte Universal-Produktionen waren.

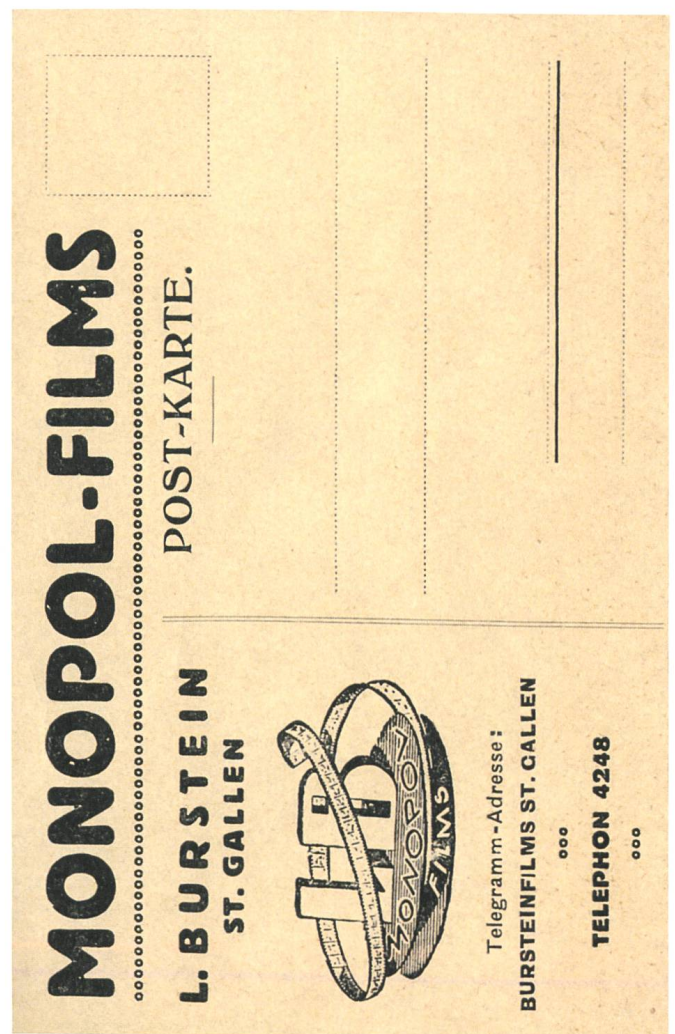
Die Anfänge von Laemmles Geschäftskontakten zu Burstein lassen sich nicht genau belegen. Spätestens 1922 aber verleiht Bursteins inzwischen in St. Gallen und Zürich ansässige Firma Filme aus der Produktion der Universal, nämlich eine Reihe von Western mit Harry Carey. 1923 führt Burstein im Briefkopf stolz die Exklusivvertretung der Universal Pictures für die Schweiz an. Dieser Deal sollte dem Verleih einige der grössten Erfolge bescheren. Dazu zählen insbesondere *The Hunchback of Notre-Dame* (Wallace Worsley, 1923) und weitere Filme mit Lon Chaney oder später die berühmte Verfilmung von Erich Maria Remarques Roman «Im Westen nichts Neues» (*All Quiet on the Western Front*, Lewis Milestone, 1930).

Bursteins mehrwöchige Geschäftsreise in die USA 1924 diente wohl nicht zuletzt der Pflege der Beziehung zu Universal, und sie fand Niederschlag in den US-Branchenblättern. Am 21. Mai 1924 berichtet «The

Film Daily» noch nüchtern, in New York sei «L. Burstein, a Swiss distributor» angekommen. Am 21. Juni vermeldet das «Universal Weekly», Julius Stern, der Präsident von Century Comedies (zugleich ein Geschäftspartner Laemmles), habe Burstein, «representative in Switzerland for Century Comedies», getroffen. In «The Film Daily» vom 22. Juni liest man, Burstein «sails on the 5th for home in company with Carl Laemmle». Offenbar hatte Burstein nun einen guten persönlichen Kontakt zu Laemmle.

Ein Brief Bursteins an Carl Laemmle in Laupheim vom 13. August 1924 zeugt von dessen Fortsetzung: «Es freut mich ausserordentlich zu hören, dass Sie dieses Mal Sankt Gallen und mein,– Ihr,– unser Büro dortselbst besuchen werden.» Bezieht sich «Ihr Büro» nur darauf, dass Bursteins Firma die Universal-Vertretung hatte, oder steckt dahinter eine stärkere geschäftliche Verflechtung? Wir wissen es nicht, doch diente Laemmles kurzer Besuch sowie ein wahrscheinlicher anschliessender Gegenbesuch Bursteins bei Laemmle in Laupheim offensichtlich einer Intensivierung der Zusammenarbeit.

Laemmle beauftragte Burstein im August 1924, einem «Mr. Roland for the purpose of perfecting his machine» rund 20 000 Franken zu bezahlen und schickt ihm fürs Erste Checks im Betrag von 2000 Dollar. Sowohl über die Maschine als auch über Mr. Roland wissen wir nichts Näheres, doch belegt der Brief das Vertrauen, das Laemmle zu diesem Zeitpunkt in Burstein hatte. Allerdings präzisiert der als sparsam



bekannte Universal-Boss sogleich, er werde sich für Bursteins Einsatz in irgendeiner Form erkenntlich zeigen, «but the matter is to be left entirely to my good judgement and fairness».

Im April 1926 wird in Zürich die Firma «Monopol-Films-Aktiengesellschaft» gegründet, «zwecks Erwerb und Weiterbetrieb des bisher unter der Firma «Burstein Monopol-Films» in St. Gallen geführten Filmgeschäfts». Zwei Drittel des Aktienkapitals von 75 000 Franken gehen an Burstein als Teil des Übernahmewerts seiner bisherigen Firma. Obwohl er damit – zumindest im Moment der Gründung – Hauptaktionär ist, erhält er keine Zeichnungsberechtigung: Diese geht an den einzigen Verwaltungsrat, einen Zürcher Rechtsanwalt, und an den neu ernannten Direktor Kadischewitz, Bursteins langjährigen Mitarbeiter (dieser ändert 1927 seinen Namen auch offiziell in die Kurzform Kady).

Bursteins kurze Karriere bei Universal

Dass Burstein bei der Umwandlung seines Schweizer Verleihs in den Hintergrund getreten ist, dürfte einen guten Grund gehabt haben: Laemmle hatte ihn zu Höherem auserkoren. Am 28. Februar 1926 veröffentlicht «The Film Daily» eine Ausgabe zu Laemmles zwanzigjährigem Wirken im Filmgeschäft; eine Übersicht über die Aktivitäten der Universal führt L. Burstein als «Supervisor» der European Division an. In dieser Eigenschaft gründete Burstein im November 1926 in Berlin zusammen mit dem erfahrenen deutschen Verleiher Wilhelm Graf die «Matador-Film-Verleih G. m. b. H.», eine Tochtergesellschaft der Universal Pictures. Burstein, der im Sommer 1926 erneut in die USA gereist war, um die Universal-Chefs zu treffen, handelte offenbar im Auftrag Laemmles. Die Universal, die bisher in Berlin lediglich eine Vertretung unterhalten hatte, verstärkte ihre Präsenz, baute sie zum Verleih mit Filialen in mehreren deutschen Städten aus und legte die Basis für eine künftige Produktionstätigkeit in Deutschland.

Doch Burstein trennte sich bereits im Februar 1927 von seinem amerikanischen Arbeitgeber – wohl aufgrund von Meinungsverschiedenheiten mit Laemmle und der Universal. Eine Meldung im deutschen Branchenblatt «Kinematograph» (13.2.1927) suggeriert, dass Burstein in den Aufbau der neuen Firma investieren wollte, dabei aber an Laemmles zumindest im Geschäftlichen fast sprichwörtlicher «schwäbischer» Sparsamkeit scheiterte.

L. Burstein kehrte nicht zu seiner alten Schweizer Firma zurück. Er scheint zwar bis 1933 dem Verwaltungsrat als Mitglied ohne Zeichnungsberechtigung angehört zu haben. Wäre er im Februar 1927 noch Hauptaktionär der Monopol-Films A. G. gewesen, hätte er höchstwahrscheinlich wieder deren Leitung übernommen. Dies geschah jedoch nicht. Die plausibelste Erklärung dafür ist, dass er seine Anteile an der Firma verkauft hatte – wohl an Laemmle oder die Universal. Da die Rechtsform der Aktiengesellschaft nicht zuletzt dazu dient, die Eigentumsverhältnisse zu anonymisieren, dürfte sich das kaum mehr belegen



Fedora (1916) mit Francesca Bertini

lassen. Ein starkes Indiz stellt jedoch ein Anfang der Dreissigerjahre von der Universal publizierte Karte dar. Sie zeigt die Universal-Niederlassungen in Europa, darunter figuriert «Zürich, Tödistr. 61» – die Adresse der Monopol-Films A. G.

Unklar bleiben die im «Kinematograph» erwähnten neuen «interessanten Pläne und Kombinationen, bei denen Burstein die entscheidende Rolle spielt». Gut anderthalb Jahre später gründet Burstein in Genf die Verleihfirma Elite-Films S. A. und wird deren einziger Verwaltungsrat. Doch schon nach knapp drei Jahren scheidet er aus, und die Firma wird von anderen weitergeführt. Im Januar 1934 versucht es Burstein noch einmal und gründet in Genf die Verleihfirma Idéal-Films S. A. Bereits im Mai desselben Jahrs räumt er schon wieder den Posten als einziger Verwaltungsrat, diesmal zugunsten seines Sohns Erich-Théodore. Dann wird es still um den Mann, der drei der Firmen begründet hat, die während Jahrzehnten zu den massgeblichen Häusern im sogenannten «unabhängigen» Schweizer Filmverleih gehören sollten. Am 28. Mai 1950 starb Lazar Burstein in Locarno. Seine reiche Sammlung jüdischer Kultgegenstände bildete 1951 und 1952 die Basis zweier Ausstellungen in den Räumen der Israelitischen Cultusgemeinde Zürich, bevor sie, seinem Testament entsprechend, nach Israel geschickt wurde; sie zählt heute zu den Beständen des Israel-Museums in Jerusalem.

Burstein, der Schweizer Filmverleiher, und der zehn Jahre ältere Hollywood-Studioboss Laemmle hatten mehr gemeinsam, als es auf den ersten Blick scheint: Beide waren ausgewanderte Juden, haben in ihrer neuen Umgebung rasch Fuss gefasst, sind mit einem Kino ins Filmgewerbe eingestiegen, expandierten erfolgreich und dachten in internationalen Zusammenhängen. Und beide konnten in einem immer kapitalintensiveren und riskanteren Geschäft schliesslich nicht mehr mithalten. Laemmle, der immer stolz darauf gewesen war, seine Produktionen mit eigenen Mitteln zu finanzieren und von niemandem abhängig zu sein, sah sich 1935 genötigt, Fremdkapital aufzunehmen, weil zwei Prestigeproduktionen finanziell aus dem Ruder gelaufen waren. Im Frühjahr 1936 musste er unter dem Druck der Geldgeber als Präsident der von ihm begründeten Universal zurücktreten. Bis zu seinem Tod am 24. September 1939 nutzte er seine Verbindungen und die ihm verbliebenen Mittel, unzählige Affidavits für von den Nazis bedrohte Juden auszustellen, um ihnen das Entrinnen nach Amerika zu ermöglichen.

Ab Mitte der Dreissigerjahre gab es auch bei der Monopol-Films A. G. Veränderungen. Im Juli 1935 scheidet B. Kady aus dem Verwaltungsrat aus, bleibt aber noch bis 1950 als Direktor zeichnungsberechtigt. Henri André-Weith, ein Kaufmann aus Lausanne, ist neu einziger Verwaltungsrat. Auch da erlaubt die



The Hunchback of Notre-Dame (1923) Regie: Wallace Worsley

Videoex 2019

**Internationales
Experimentalfilm &
Video Festival Zürich**

21st Edition

25. Mai bis 2. Juni 2019

**Swiss Competition
International Competition
Gastprogramm: Brazil
Filmmakers & Artists Focus
Live Acts
Workshops**

www.videoex.ch

Intransparenz des schweizerischen Gesellschaftsrechts keine Aussage über die wahren – neuen oder alten – Besitzer. Im Oktober 1936 führt die Firma weiterhin «als alleiniger Konzessionär» das Universal-Logo in ihrem Briefkopf, doch 1937/38 wendet sich Universal einem neuen Schweizer Partner zu. Die von Laemmle persönlich initiierte Zusammenarbeit (bzw. Verflechtung) zwischen Monopol-Films und Universal Pictures hat also den Abgang des Studiogründers nicht lange überdauert. Dafür weist die Monopol-Films in einem Inserat im Jahrbuch 1939 ausdrücklich auf ihr Angebot an Filmen der «Republic Productions» hin. Diese neue Partnerschaft sollte bis in die Nachkriegszeit hinein zu einem wichtigen, den Ausfall der Universal-Filme kompensierenden Pfeiler werden.

Die Grenzen zwischen Auslandsunabhängigkeit und Abhängigkeit von einem starken ausländischen Partner waren in diesem Geschäft immer fließend. Auch ohne direkte Kapitalverflechtung sind die Verleiher von ihren ausländischen Lieferanten abhängig. Die Exklusivvertretung eines grossen Studios oder ein Deal mit einem starken Weltvertrieb sichert zwar den Filmnachschub, liefert den Schweizer Verleiher aber auch seinem ausländischen Partner aus. Die Wechselfälle von Bursteins Karriere und das Geschick der Monopol-Films A. G. sind ein frühes Beispiel für diese Problematik, die zu den Konstanten der Schweizer Filmbranche zählt. So überlebte Ende der Achtzigerjahre die Genfer Firma Parkfilm S. A. die Kündigung der Exklusivvertretung durch das Walt-Disney-Studio nur kurz. Die während Jahrzehnten von der Schweizer Filmpolitik hochgehaltene Auslandsunabhängigkeit der Filmverleiher war immer relativ und prekär, wie es bezeichnend ist für ein Land mit schwacher Eigenproduktion. x



The Phantom of the Opera (1925) Regie: Rupert Julian

→ Eine ausführlichere Version dieses Textes ist auf der Webseite der Cinémathèque suisse zu finden: <http://tinyurl.com/y35hau88>

→ Quellen

Adrian Gerber: Zwischen Propaganda und Unterhaltung. Das Kino in der Schweiz zur Zeit des Ersten Weltkriegs. Marburg: Schüren Verlag, 2017.

Dokumentationsstelle Zürich der Cinémathèque suisse: Fonds CSZ 021 – Papiers Monopol-Films A. G. (siehe: <https://caspar.cinematheque.ch/index.php/fonds-monopol-films-g>)

Staatsarchiv St. Gallen: Dossier KA R.88-5-a

ETH e-periodica (Schweizerisches Handelsamtsblatt und diverse Branchenzeitschriften)

Media History Digital Library (www.mediahistoryproject.org)

Bücher
Comics
Filme
Serien
Zeitschriften

Politische Wahrheit als Kunst

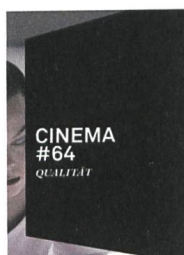
Buch Milo Rau, «derzeit der einflussreichste Regisseur des Kontinents» («Die Zeit»), hat die zahlreichen Ehrungen und Auszeichnungen auch seiner Semidokumentation **Das Kongo-Tribunal** (2017) zu verdanken. In den Referaten seiner Saarbrücker Poetikdozentur macht er sein Konzept der Theater- und Filmregie deutlich. Dazu gibt es noch Gespräche (u. a. mit Harald Welzer): «Wir haben uns derart an die Beschränktheit des politischen Raums und damit unserer Handlungsfähigkeit gewöhnt, dass wir dauernd Dinge als unabwendbar ansehen, die es in keiner Weise sind.» (esch)



→ Milo Rau: Das geschichtliche Gefühl. Hrsg. von Johannes Birgfeld. Berlin: Alexander Verlag, 2019, 172 Seiten. € 16

Jenseits von Gut und Schlecht

Zeitschrift Auch das «ärmliche Bild» hat seine Qualitäten. Das zumindest meint Hito Steyerl in ihrem Beitrag zum neuesten «Cinema»-Band, der sich der Qualität widmet. Versteht man diese nicht nur als Prädikat «wertvoll» (wie das im Editorial anklingt), sondern als Beschaffenheit, «die einen Unterschied macht» (Johannes Binotto), dann öffnet sich die Sicht auf die unterschiedlichsten Eigenschaften von Filmen und die Beschäftigung mit ihnen. So nimmt etwa Margarete Wach die polnischen Amateurfilmklubs der Nachkriegszeit unter die Lupe und fragt nach der Bedeutung von deren Blick auf Filme. (tf)



→ Cinema #64: Qualität. Marburg: Schüren, 2019. 204 Seiten.

«Brilliant creation!»

Serie Serienautor Paul Abbott (*Shameless*, *Hit & Miss*) hat längst eine treue Fangemeinde. Nun erscheint die dritte Staffel seiner Krimiserie **No Offence**, in deren Zentrum die famose Kommissarin Vivienne Deering steht. Unverschämmt und ohne falschen Respekt führt sie ein Team von Frauen an, die hart im Nehmen sind. Zusammen ermitteln sie in Fällen, die durch Mark und Bein gehen. Unzimperlich, klug aufgegleist und mit subversivem Humor – «The Guardian» lobte lakonisch: «Rude and warm: lovely combination.» (phb)



→ **No Offence**, (Paul Abbott, GB 2015–). Anbieter: Studiocanal (engl. u. dt. mit dt. UT)

Ein Kanon für den Dokfilm

Buch Eine 50er-Bestenliste nun also auch für den (deutschsprachigen) Dokfilm seit den Anfängen? Thomas Bräutigam war so tollkühn, den Holzschnitt zu wagen, und prompt ringt natürlich die Hände, wer unter den 9 kanonisierten Schweizern **Sieben Mulden für eine Leiche** findet – und **Il bacio di Tosca** nicht. Ansonsten ist das alphabetisch nach 130 Filmtiteln organisierte, reiche Kompendium clever aufgebaut: pro Titel viel an Info, Kritikerstimmen, Bibliografie und ausgiebige Querverweise auf thematisch/formal verwandte Filme. Das erschliesst bequem Themenfelder (und alte Erinnerungen) über das Lexikalische hinaus. (mw)



→ Thomas Bräutigam: Klassiker des deutschsprachigen Dokumentarfilms. Marburg: Schüren, 2019. 320 Seiten. CHF 39.90, € 24.90

Haarscharf

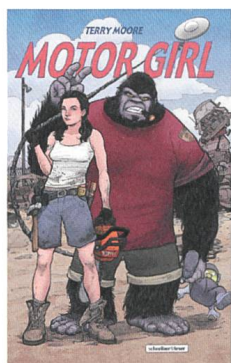
Buch Vom Film zum Buch: Die Filmemacherin und Videokünstlerin *Anka Schmid* hat ihrem Kurzfilm *Haarig* ein reichhaltiges Nachleben in Buchform geschenkt. Zusammen mit *Bernd Müllender* lotet sie in Bild und Text verspielt die Kulturgeschichte des Haars aus. Die weibliche und die männliche Sicht farblich getrennt, erzählen die beiden haarige Geschichten: vom Flaum und den Stoppeln zur Scham und wilden Mähne. (tf)



- Anka Schmid/Bernd Müllender: *Haarig! Revolte, Magie, Erotik*. Aarau/München: Edition Zeitblende im AT Verlag, 2019. 271 Seiten. CHF 46.90, € 36

Gorilla im Nebel

Comic Kriegsveteranin Sam arbeitet auf einem Schrottplatz in der Wüste Nevadas. Das Resultat ihrer Kriegsgefangenschaft und Folter im Irak ist eine posttraumatische Belastungsstörung, heftige Kopfschmerzen vernebeln ihre Wahrnehmung. Abgesehen von einem megalomanen Unternehmer, einem sprechenden Gorilla namens Mike und dem gelegentlichen Besuch von kleinen Ausserirdischen muss sich die Mechanikerin in «Motor Girl» zwischen Drama und Komik ausserdem mit den Geistern ihrer traumatischen Vergangenheit herumschlagen. (gp)



- Terry Moore: *Motor Girl* – Gesamtausgabe. Hamburg: Schreiber & Leser, 2018. 224 Seiten. CHF 35.90, € 24.95

Surreale Bilder

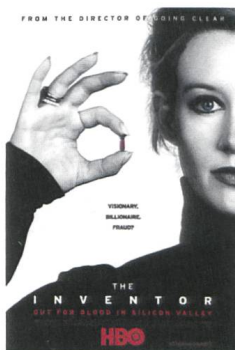
Film In Tel Aviv erfährt ein Elternpaar vom Tod des Sohns im Militärdienst. Was als Familientragödie beginnt, weitet sich zur kritischen Parabel über Israel als posttraumatische Gesellschaft. *Samuel Maoz'* Zweitling *Foxtrot* besticht durch stupende und bisweilen surreale Bilder und den Mut, die israelische Armee nicht einfach vorbehaltlos zu loben. Dafür wurde er von vielen Landsleuten (darunter die Kulturministerin) als Nestbeschmutzer beschimpft; in Venedig erhielt er den Grossen Preis der Jury. (phb)



- *Foxtrot* (Samuel Maoz, Israel/CH/D/F 2017). Anbieter: NFP (Hebräisch u. deutsch mit dt. UT)

Messy Mediengeschichte

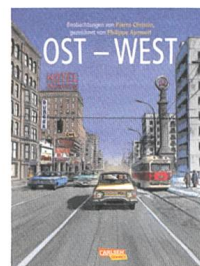
Film «The Edison» hat *Elisabeth Holmes* mediengeschichtsbewusst ihren Apparat getauft, mit dem der Star aus dem Silicon Valley der frühen 2010er-Jahre das medizinische Blutuntersuchungsgeschäft umkrempeln wollte. Wie sie sich dabei in die Ikonografie des amerikanischen Erfindertums eingetragen hat, das führt *The Inventor: Out for Blood in Silicon Valley*, *Alex Gibneys* HBO-Dokumentarfilm über einen der spektakulärsten Betrugsfälle der letzten Jahre, eindrücklich vor. Interessant auch, welche Rolle die Zuarbeit des Grossdokumentaristen *Errol Morris* gespielt hat, aus dessen gleissenden PR-Aufnahmen Holmes uns unentwegt lidschlaglos entgegnblickt. (de)



- *The Inventor: Out for Blood in Silicon Valley* (Alex Gibney, USA 2019). In Deutschland im Streaming bei Sky.

On the Road

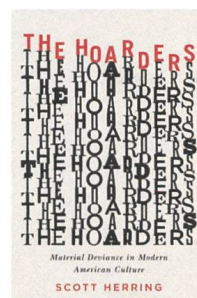
Comic *Pierre Christin* zählt zu den wichtigsten Comicauteurs Frankreichs. Mit «Ost – West» veröffentlicht der heute achtzigjährige Autor von «Valerian und Veronique» eine autobiografische Erzählung seiner Reisen durch die USA und die UdSSR und seines Werdegangs in Frankreich. Die Weggefährten sind bedeutende Zeichner wie Enki Bilal, Jean «Moebius» Giraud oder Jacques Tardi. Der Roadtrip ist nicht nur eine Reise durch die politischen Wirren der Sechziger- bis Achtzigerjahre, sondern auch ein Abriss der frankofonen Comicszene. (gp)



- Pierre Christin/Philippe Aymond: *Ost – West: Eine Biografie*. Hamburg: Carlsen Verlag, 2019. 136 Seiten. CHF 30.90, € 22

Messiemedien-geschichte

Buch Nicht mehr ganz taufisch, aber das beste Gegengift zu Marie Kondos asketischen Netflix-Entrümpelungen: *Scott Herrings* Studie «The Hoarders» ist eine Genealogie des Etikettierens, Pathologisierens, Stigmatisierens und Fasziniertseins von Messietum – und ein emphatisches Plädoyer dafür, diese vorgebliche «materielle Devianz» als spezifische, exzessive Form des Wissens über unsere Dingverhältnisse ernst zu nehmen. Dass seine Fallstudien sich ausführlich Andy Warhol sowie Mutter und Tochter Beale aus Albert und David Maysles' *direct cinema*-Ikone *Grey Gardens* vornehmen, lässt auch Kunst & Kino als Agenturen des Dingwissens zu ihrem Recht kommen. (de)



- Scott Herring: *The Hoarders: Material Deviance in Modern American Culture*. Chicago, London: The University of Chicago Press 2014. 208 Seiten. Ca. 28 Fr.

Wunderkisten

Blu-ray Eckhart Schmidt, ein ewiger Aussenseiter des deutschen Kinos, sucht schon seit den Sechzigerjahren einen dritten Weg zwischen schalem Mainstream und verbiestertem Autorenfilm. In den Achtzigerjahren war seine hemmungslos neoromantische Ästhetik kurzfristig in tune mit dem Zeitgeist. Das ist lange her, aber dennoch ist der inzwischen Achtzigjährige produktiver denn je: In den letzten Jahren drehte er in Zusammenarbeit mit einer Reihe von italienischen Darstellerinnen knapp zwei Dutzend Langfilme, faszinierende Hybride zwischen Performancekunst, Selbstentblössung und audiovisueller Poesie. Erhältlich sind sie in zwei Blu-ray-Boxen: Wunderkisten, die Einblick bieten in eine alternative, wagemutige deutsche Filmgeschichte. (lf)



- The Roman Cycle & Dreams and Nightmares – The Roman Cycle 2 (Eckhart Schmidt, 2016 – 2017). 21 Filme, ca. 1500 Minuten (engl. und ital. mit engl. UT)

Calvinistenexegese

Buch Dank seines Festivalerfolgsfilms *First Reformed* ist Paul Schrader wieder in aller Munde (siehe auch Filmbulletin 4/2018). Eine ideale Interpretationshilfe für dieses eigenwillig-spröde Stück Genreautorenkino hat Schrader selbst im Jahr 1972 verfasst: «Transcendental Style in Film» untersucht spirituelle Motive in den Filmen von Ozu, Dreyer und, für *First Reformed* besonders relevant, Robert Bresson. Die im letzten Jahr erschienene aktualisierte Auflage ist ergänzt um ein neues Vorwort, in dem der Regisseur unter anderem den Versuch unternimmt, eine Kartografie des gegenwärtigen Kunstfilmschaffens zu erstellen. (lf)



- Paul Schrader: Transcendental Style in Film. Chicago, Los Angeles: University of California Press, 2018 (O: 1972). 232 Seiten. \$ 29,95

Kibbuz-Minimalismus

DVD Gerade in ihrer minimalistischen, auf die physische Gegenwart einzelner Bauwerke fokussierten Form verhandeln die Architekturfilme von Heinz Emigholz immer auch politische Geschichte. *Bickels [Socialism]*, zwischen 2015 – 2016 in Israel entstanden, 2017 auf der Berlinale präsentiert und letztes Jahr auf DVD erschienen, setzt nicht nur 22 Gebäude des Kibbuz-Baumeisters Samuel Bickels ins Bild, sondern legt im Gang durch die stets auf ihren Gemeinnutz anstatt auf Repräsentationszwecke hin entworfenen baulichen Formen gleichzeitig die utopischen Potenziale des Zionismus frei. (lf)



- *Bickels [Socialism]* (Heinz Emigholz, 2017). Erschienen bei Filmgalerie 451. 92 Minuten, (engl. mit deutschen und hebräischen UT)

Mit Humor und Tiefgang: Männer am Ball

DVD Auf dem Spielfeld sind sie nicht wirklich erfolgreich, aber wen kümmert's! Den Berlin Bruisers, Deutschlands erstem schwulem Rugby-Team, geht es ohnehin nicht in erster Linie ums Gewinnen. Wichtiger ist die Zugehörigkeit zu einer Gemeinschaft, in der man sein kann, wer man wirklich sein möchte – und in der man den alltäglichen Vorurteilen den Kampf ansagt. *Tackling Life* ist nicht nur eine veritable Feel-good-Doku, sondern auch ein erfrischendes Lehrstück über Stereotype und wie man sie erfolgreich aushebelt. (phb)



- *Tackling Life* (Johannes List, D 2018). Anbieter: Salzgeber (dt. u. engl. mit dt. UT)

Nackt in der Sauna

Blu-ray Filmen, die einst in den miefigsten Bahnhofskinos der Laufkundschaft zum Frass vorgeworfen wurden, ein luxuriöses digitales Nachleben ermöglichen: Das ist das Ziel des Filmarchäologen-Heimvideolabels Forgotten Film Entertainment. Die hauseigene Sleaze Edition präsentiert nun Doris Wishmans bizarres Nudisten- und Zwillingismelodram *Nackt im Sommerwind* aka *The Prince and the Nature Girl*, einen Film, nach dessen Genuss man nicht nur nackte Menschen mit anderen Augen sieht. Präsentiert als hochwertige HD-Abtastung der allerletzten Filmkopie (einer deutschen Synchronfassung), kann man im umfangreichen Bonusmaterial unter anderem *Mädchen in der Sauna* entdecken, ein Kleinod des schamhaft voyeuristischen bundesdeutschen Kulturfilms der Sechzigerjahren. (lf)



- *Nackt im Sommerwind* (Doris Wishman, 1965, OT: *The Prince and the Nature Girl*), 70 Minuten (deutsch)

Werner zum Trotz

Buch Er hat es nicht anders verdient: Die Filmwissenschaft liebt ihn, obwohl er so gar nichts von ihr hält. Aber Werner Herzog macht nun mal Dokumentarfilme, die mit der Aura seiner unverwechselbaren Stimme, der Überhöhung jeder Wirklichkeit zur «ekstatischen Wahrheit» und seiner ausgesprochenen Waghalsigkeit eine wunderbare Spielwiese für die Wissenschaft bieten. Alejandro Bachmann und Michelle Koch haben «Echos» die inspirierenden Ergebnisse dieser Auseinandersetzung zusammengetragen. (tf)



- Alejandro Bachmann, Michelle Koch (Hrsg.): Echos. Zum dokumentarischen Werk Werner Herzogs. Berlin: Vorwerk 8, 2018. 287 Seiten. CHF 37, € 24



To Catch a Thief (1955) Regie: Alfred Hitchcock

Verlag Filmbulletin

Dienersstrasse 16
CH-8004 Zürich
+41 52 226 05 55
info@filmbulletin.ch
www.filmbulletin.ch

Herausgeberin

Stiftung Filmbulletin

Redaktion

Tereza Fischer (tf)
Lukas Foerster (lf)

Verlag und Inserate

Miriam Erni
+41 52 550 05 56
inserate@filmbulletin.ch

Korrektur

Elsa Bösch, Winterthur

Übersetzung

Karin Vogt, Basel

Konzept und Gestaltung

Bonbon – Valeria Bonin,
Diego Bontognali,
Deborah Meier, Zürich

Lithografie

Widmer & Fluri GmbH, Zürich

Druck, Ausrüstung, Versand

Galliedia Print AG, Berneck

Titelbild

Ash Is Purest White (2018),
Regie: Jia Zhang-ke, mit Zhao Tao

Mitarbeiter/innen dieser Nummer

Elisabeth Bronfen, Matthias Dell, Nadine Wietlisbach, Patrick Holzapfel, Stéphane Gobbo, Patrick Straumann, Stefan Volk, Julian Hanich, Michael Pfister, Philipp Stadelmaier, Sebastian Markt, Martin Girod, Martin Walder, Pamela Jahn, Julia Zutavern, Philipp Brunner (phb), Giovanni Peduto (gp), Daniel Eschkötter (de), Marius Kuhn, Erwin Schaar (esch)

Fotos

Wir bedanken uns bei:
Cinémathèque suisse, Dokumentationsstelle Zürich; Cinémathèque suisse, Photothèque, Pentaz; Elisa Brotherus; Diagonale Festival des österreichischen Films; Impuls; Praesens-Film; Outside the Box; Filmcoopi Zürich; Ascot Elite Entertainment; Xenix Filmdistribution; Look Now! Filmverleih; Universal Pictures International Switzerland; Cineworx; Netflix; HBO; 20th Century Fox; ARD: Edition 52; Splitter-Verlag; Hirnstoff-Verlag; HR/Bettina Müller; BR/Claussen+Putz Filmproduktion GmbH/Christian Schulz, Marius Kuhn

Vertrieb Deutschland

Schüren Verlag, Marburg
www.schueren-verlag.de

Abonnemente

Filmbulletin erscheint 2019 achtmal.
Jahresabonnement Schweiz: CHF 80
(inkl. MWST); Deutschland: € 56,
übrige Länder zuzüglich Porto

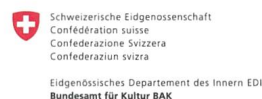
© 2019 Filmbulletin

61. Jahrgang
Heft Nummer 378 / April 2019 / Nr. 3
ISSN 0257-7852



Pro Filmkultur

Filmbulletin – Zeitschrift für Film und Kino ist Teil der Filmkultur. Die Herausgabe von Filmbulletin wird von den aufgeführten öffentlichen Institutionen mit Beträgen von Franken 50 000 und mehr unterstützt:



Kanton Zürich
Fachstelle Kultur

Die Übersetzung der Rubrik «Cinéma romand» werden durch Pro Helvetia, Kulturstiftung unterstützt:

prohelvetia

34°4 34.42 N 118°20 44.73 W

The New Beverly Cinema, Los Angeles

Demonstrativ steht auf der klassischen Leuchtreklame in roter Schrift «Always on Film». Darunter wird das aktuelle Double Feature angekündigt. Das New Beverly Cinema folgt der selbst auferlegten Regel, nur 16-mm- und 35-mm-Kopien vorzuführen. Laut seinem Besitzer soll das Kino eine Bastion für den analogen Film sein: «When you see a film on the New Beverly calendar, you don't have to ask whether it's going to be shown in DCP or in 35mm. You know it's playing in 35 because it's the New Beverly.» Das Konzept findet bei Filmliebhaber_innen grossen Zuspruch, und so bildet sich oftmals bereits vor Kassenöffnung eine lange Schlange, um – zum äusserst fairen Preis von 10 Dollar – Tickets für das abendliche Doppelprogramm zu ergattern.

Die Popularität des New Beverly hängt sicherlich auch mit der Bekanntheit seines Besitzers zusammen. Nach dem Tod des vorherigen Eigentümers Sherman Torgan übernahm *Quentin Tarantino* 2010 das Kino. Früher ein Theater (wo etwa Dean Martin und Jerry Lewis auftraten) und dann Pornokino, programmierte Torgan ab 1978 im New Beverly Klassiker, Independent-Produktionen und Arthousefilme als Double Features und machte das Kino zur stadtbekannten Adresse. Tarantino änderte daran wenig und setzte die Tradition der Doppelprogramme fort. Seit 2014 ist er auch hauptsächlich für das Kuratieren zuständig und zeigt dabei immer wieder Raritäten aus seinem Privatarchiv. Daraus ergibt sich ein diverses und unterhaltsames Programm, das vom grossen Filmwissen des Regisseurs zeugt. Lustvoll kombiniert Tarantino den Klassiker *The Godfather: Part II* (1974) mit Abwandlungen wie *The Tongfather* (1974) oder *Disco Godfather*

(1979). An anderen Abenden gibt es eine Frank-Sinatra-Hommage mit *The Manchurian Candidate* (1962) und dem selten gezeigten *Suddenly* (1954) oder ein Grindhouse-Programm mit (beinahe) vergessenen B-Movies, deren Einflüsse man mitunter im Werk Tarantinos entdecken kann. Die Möglichkeit des direkten Vergleichs gibt es jeweils am Freitagabend, wenn als Mitternachtsvorstellung einer von Tarantinos eigenen Filmen auf dem Programm steht.

Fernab eines traditionellen Kanondenkens feiern das New Beverly und sein Publikum neben Klassikern oder gemeinhin übersehenen Filmschätzen auch das Vergnügen an (vermeintlich) schlechten Filmen. Jedes Double Feature wird liebevoll vorgestellt, und ein Blog lädt zur vertieften Auseinandersetzung mit den gezeigten Filmen ein. Dank der Nähe zu Hollywood kommen auch immer wieder (mehr oder weniger bekannte) Filmschaffende ins New Beverly. Wie grosse Stars begrüsst das begeisterte Publikum etwa die Maskenbildnerin und den Hauptdarsteller der trashigen Siebzigerjahre-Teeniekomödie *Sweater Girls*, und diese danken es ihnen mit amüsanten Anekdoten zu den chaotischen Dreharbeiten. Geht das Licht aus, kündigen Kinotrailer kommende Filme an, und ein passender Kurzfilm stimmt auf das Doppelprogramm ein. Beginnt schliesslich der Film, applaudiert das Publikum mit kindlicher Freude, wenn die Namen geliebter Stars über die Leinwand flimmern.

Die herausragenden Merkmale des New Beverly Cinema sind das sorgfältig kuratierte Programm und die Präsentation der Filme auf seltenen und qualitativ hochwertigen Kopien. Im Gegensatz zu den in Los Angeles zahlreich existierenden prunkvollen Filmpalästen

ist die Architektur unspektakulär. Hat man die Leuchtreklame hinter sich gelassen, betritt man ein kleines und schmuckloses Foyer. An den Wänden hängen vereinzelt Filmplakate des aktuellen Programms. Gegenüber der Eingangstüren befindet sich ein Kiosk, der für die mitunter langen Abende auch mit Kaffee und Hot Dogs aufwartet. Von beiden Seiten des Kiosks kann man den rund 300 Zuschauer_innen fassenden Kinosaal betreten. Auch hier keine Dekorationen oder Verzierungen. Dunkelrote Vorhänge hängen an den Wänden und rahmen die verhältnismässig grosse Leinwand ein. Für aufwendige Renovationsarbeiten schloss das Kino 2018 beinahe ein ganzes Jahr. Dabei investierte man vor allem in die analoge Projektionstechnik und erneuerte die Kinosessel. Ansonsten wurde das New Beverly nur sanft renoviert und wirkt dadurch im positiven Sinn aus der Zeit gefallen. Alles erinnert an das Kinoerlebnis vor dem digitalen Umbruch. So soll es auch bleiben, und deshalb verspricht Tarantino: «As long as I'm alive, and as long as I'm rich, the New Bev will be showing double features in 35 mm.» Beim Verlassen des Kinos bleibt einzig der Wunsch, dass es ihm andere nachmachen und damit ihren Teil zum Erhalt der Kinokultur beitragen. **Marius Kuhn**



**9. BILDRAUSCH
FILMFEST BASEL
19.06.—23.06.19**



WWW.BILDRAUSCH-BASEL.CH

Official Selection
tiff
Toronto International Film Festival 2018

71
Locarno Festival
Concorso internazionale
Special mention

RAY & LIZ

A FILM BY RICHARD BILLINGHAM

*«Zeigt die verborgene Liebe für das Leben so
authentisch und kompromisslos, wie man es
nur selten sieht.»* NZZ AM SONNTAG

AB 9. MAI IM KINO

PRIMITIVE FILM

LUXBOX

film

RAPID EYE MOVIES

SEVERN

LORELEY FOUNDED & BFI

MEDIA DESK SUISSSE

SWISS FILM

XENIX FILM