

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 62 (2020)
Heft: 387

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: 26.07.2025

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

Nach Corona: Welche Politik
braucht die Branche?

Kinos in Bedrängnis



Fr. 12
€ 9
04
9 770257 785005

«Occupy Kyiv Cinemas»
Ukrainer_innen kämpfen
für ihre Filmkultur

Das Drama der Epidemie:
Ein kurzer Blick
auf die Filmgeschichte

Destination partner

**ASCONA
LOCARNO**

You'll always find us next to the **CINEMA.**

Screenings, short films,
masterclasses, conversations, awards.
All this, and much more online at



For the Future of Films

Locarno 2020
5-15 | 8 | 2020

More info:
locarnofestival.ch

Main partners



UBS

la Mobiliare

MANOR



swisscom

Institutional partners

Republic and Canton of Ticino with **SWISSLO**
Federal Office of Culture FOC
City and Region of Locarno

Kino, Kultur, Politik

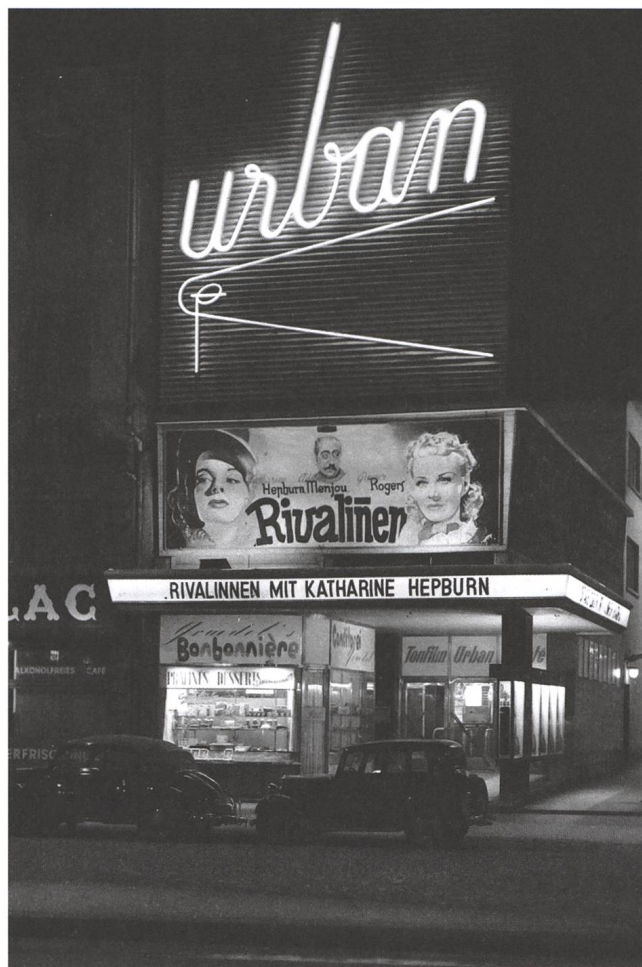
Sind sie nicht wunderliche Räume, diese Kinos? An manchen geht man vorbei, fast ohne sie zu bemerken, andere versprechen in grellem Licht oder mit bombastischer Architektur ein kulturelles Erlebnis sondergleichen. In Zeiten der Verdichtung nehmen sie beinahe unverschämt viel Raum in unseren Städten ein. Blickdicht sind sie abgeschirmt von der Aussenwelt, nur um den alten Trick des Lichtspiels immer und immer wieder neu aufzuführen. Um ein Fenster in die Welt zu öffnen, um mit den Augen anderer zu sehen, als träume man kollektiv einen Traum; als sässe man für eine kurze Zeit nicht nur im Kino, sondern gleichsam im Kopf der Gesellschaft.

Die Coronakrise hat uns dieser kollektiven Erfahrung beraubt. Leere Kinokassen, wie jene auf unserem Cover, waren in den letzten Monaten weltweit Realität. Keiner der im letzten Jahrhundert so oft prophezeiten Tode des Kinos war so konkret wie die Schliessung wegen der Pandemie. Doch wenn diese Ausgabe erscheint, werden die Lichtspielhäuser ihre Sessel wieder abgestaubt haben und die Popcornmaschinen wieder in Betrieb genommen sein und die Menschen sich – hoffentlich in gebührendem Abstand – wieder in die Schlangen an den Kassen stellen. Wie das wohl wird? Denn die Krise war und ist einschneidend und die Kinobetreiber_innen stellen sich heute die ganz grundsätzliche Frage, wie es weitergehen kann. Oliver Camenzind hat sich deshalb für uns bei Schweizer Kulturkinos umgehört und die Frage gestellt, welche Politik es in Zukunft für eine diverse Kinolandschaft braucht.

Dieselbe Frage stellt sich in diesem Heft eine Gruppe aus der Ukraine aus noch viel einschneidenderen Gründen: Die Aktivist_innen von Occupy Kyiv Cinemas kämpfen bereits seit Jahren gegen die Zerstörung der Kiewer Kulturpaläste aus sowjetischer Zeit. Die Kommerzialisierung und der drohende Abriss eines der prominentesten Kinos der Hauptstadt dieses postkommunistischen Landes führten vor einem Jahr zu öffentlichen Protesten, die bei der Stadtverwaltung ungehört verhallten. Nychka Lishchynska und Vita Shnaider zeigen in ihrem bewegenden Zeugnis auf, was passiert, wenn ein Land sein kulturelles Erbe zu vergessen versucht und sich auch seine Kinos radikal der Marktlogik verschreiben müssen.

Das Kino als kollektiver Traum und die Pandemie als globales Trauma: Corona wird zweifellos Eingang in zahllose Filme finden, und wie im Traum werden wir als Gesellschaft versuchen, das Erlebte einzuordnen, zu verarbeiten. In seinem Essay diagnostiziert Hans J. Wulff in einer Rückschau die Infizierung des Kinos mit dem Virus. Erstaunlich resistent, stellt er fest, zeigte sich der Film lange gegenüber der unsichtbaren Bedrohung, die uns auf Abstand und in Schutzanzüge zwingt. In den letzten Jahrzehnten sah man auf der Leinwand aber trotzdem einiges, was man a posteriori doch als düstere Prophezeiungen zu deuten versucht ist.

Auch wenn die Bedrohung für das Kino noch nicht vorbei ist – was wir derweil im Netz gesehen haben, stimmt uns hoffnungsvoll. Beispielsweise das

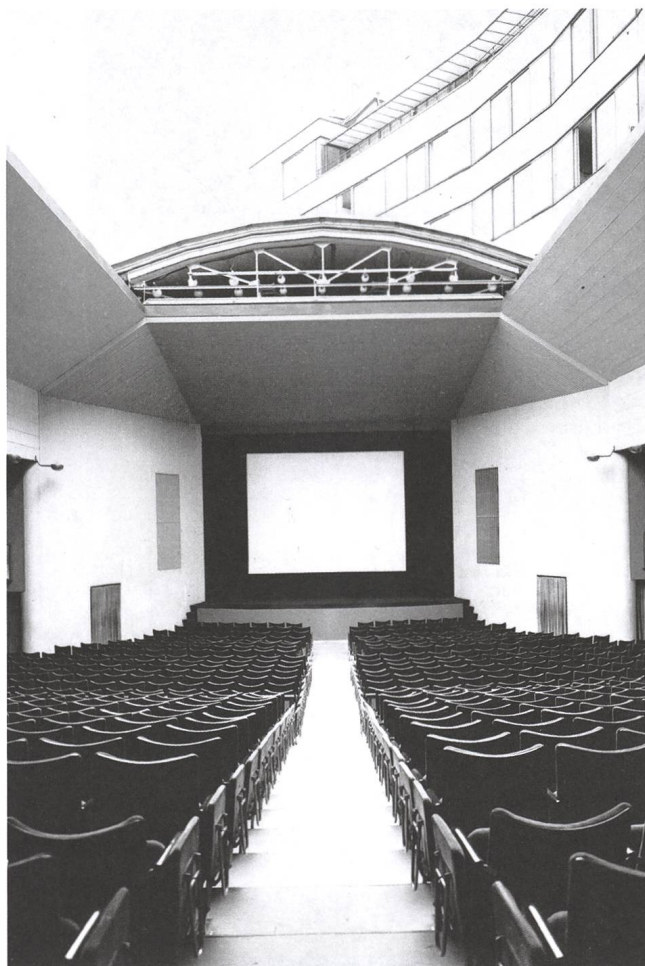


Kino Urban am Bellevue Zürich

manische Projekt DAU des russischen Regisseurs *Ilya Khrzhanovsky*, zu dem Andreas Scheiner eine ausführliche Kritik verfasst hat. Während in Kiew Cinephile für die physischen Hinterlassenschaften des Sowjetregimes protestierten, baute Khrzhanovsky es kurzerhand nach und liess vorwiegend Laien Jahrzehnte des totalitären Terrors in künstlicher Quarantäne von der Kamera begleitet nachleben. Die endlos mäandrierende Filmreihe premierte unter anderem an der diesjährigen Berlinale und ist nun in Teilen am heimischen Screen zu sehen.

Wo es sich sonst noch für gehobeneren Filmgenuss anklicken lohnt, haben wir für Sie auf einer Doppelseite zusammengetragen. Sozusagen als Methadonprogramm für unsere vorübergehende Kinoabstinenz. Dennoch glauben wir nicht daran, dass die erzwungene Digitalisierung die Menschen auf Dauer vor ihren Laptops halten wird. Denn der kollektive Traum lässt sich nicht alleine träumen.

Selina Hangartner und Michael Kuratli



Kino Ritz im Z-Haus, heute Metropol am Stauffacher Zürich

Handverlesene Auswahl schlägt Massenware

S. 4–12
von Oliver Camenzind

Aber wie lange noch?

Kritiken

S. 30
DAU
von Ilya Khrzhanovsky
Andreas Scheiner

S. 33
First Love
von Takashi Miike
Philipp Stadelmaier

S. 34
Beastie Boys Story
von Spike Jonze
Selina Hangartner

S. 37
Iniciales S.G.
von Rania Attieh, Daniel Garcia
Michael Kuratli

S. 38
Space Force
von Steve Carell, Greg Daniels
Selina Hangartner

S. 40
Switzerlanders
von Michael Steiner
Patrick Holzapfel

S. 41
The Pageant
von Eytan Ipeker
Judith Rehmann

S. 43
The Last Dance
von Jason Hehir
Simon Truog

S. 45
Nemesis
von Thomas Imbach
Simone Grüninger

S. 47
Euthanizer
von Teemu Nikki
Dennis Vetter

S. 48
The Plot Against America
von Thomas Schlamme, Minkie Spiro
Michael Kuratli

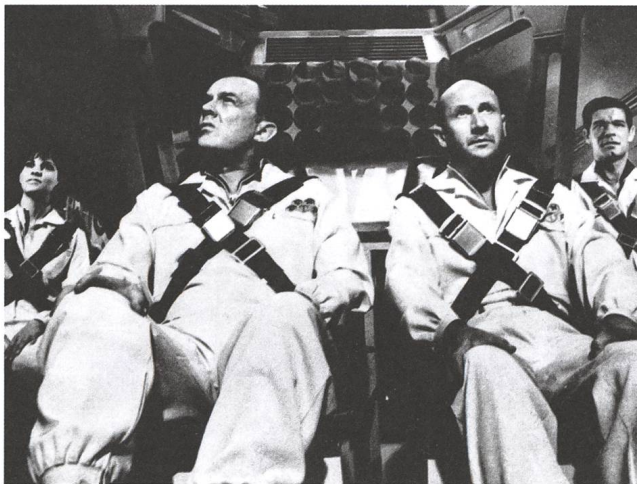
Gegen die Zerstörung kulturellen Erbes

S. 14–19
von Nychka Lishchynska,
Vita Shnaider

«Occupy Kyiv Cinemas»



Kino Kyivska Rus, Kiew Ukraine



Fantastic Voyage (1966) Regie: Richard Fleischer

Das Drama der Epidemie:

S. 54–63 Essay
von Hans J. Wulff

Ein kurzer Blick auf die Filmgeschichte

Rubriken und Interviews

S. 1 Editorial

Kino, Kultur, Politik

Selina Hangartner und Michael Kuratli

S. 13 Interview

René Gerber, ProCinema

Oliver Camenzind

S. 20 Close-up

Dispositiv Kino

Johannes Binotto

S. 22 Im Kino

Die Einführung

Martin Girod

S. 24 Nachruf

Karl Saurer – Ein humanistischer Filmemacher

Thomas Pfister

S. 25 Cinéma romand

Flavia Zanon – Produzentin «on the move»

Stéphane Gobbo

S. 26 Gently down the stream

Streamingalternativen für mehr Vielfalt

Selina Hangartner und Michael Kuratli

S. 50 Gerüchteküche

Vom Mythos des Trivialen

Selina Hangartner

S. 52 Porträt

Shia LaBeouf – Quite an Actor, Quite Genius

Marius Kuhn

S. 64 Kurz belichtet

Bücher, Filme, Comics, Serien, Spielzeuge

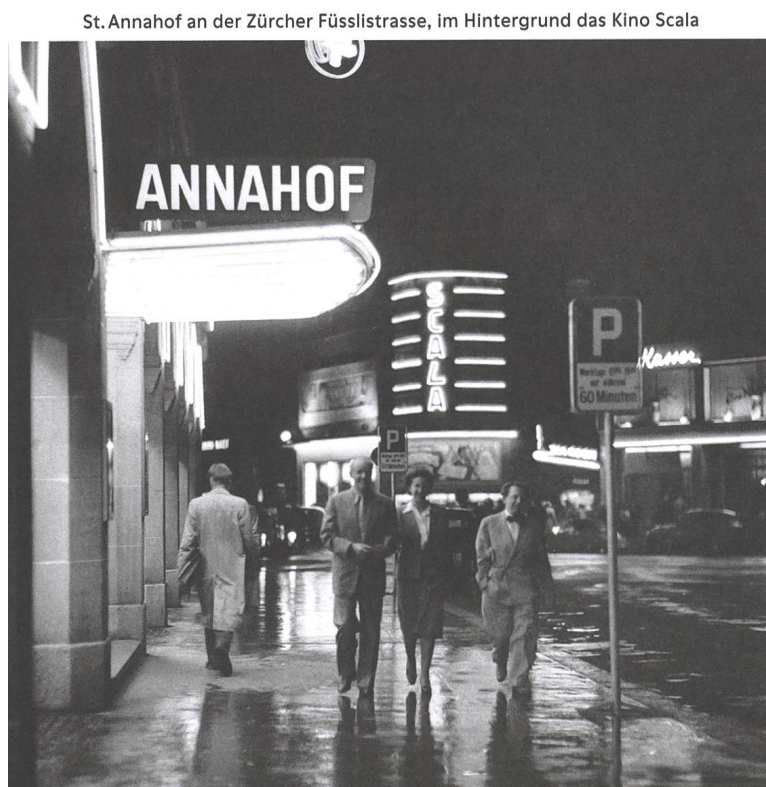
S. 68 Geschichten vom Kino

Tampa Theatre, Florida

Lukas Foerster



Lichtpalast Forum an der Badenerstrasse in Zürich



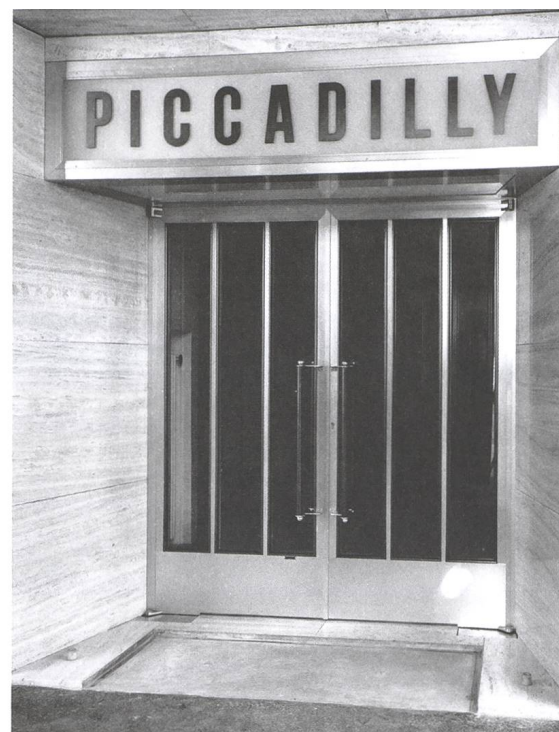
St. Annahof an der Zürcher Füsslistrassen, im Hintergrund das Kino Scala



Cinébrief an der Beatengasse Zürich



Entrée des Kino Ritz im Z-Haus, heute Metropol am Stauffacher in Zürich



Eingang des Piccadilly am Zürcher Bahnhof Stadelhofen

Studio 4, das heutige Filmpodium im Zürcher Kreis 1



Handverlesene Auswahl schlägt Massenware

Oliver Camenzind

Aber wie lange noch?

Nach und nach gehen die Schweizer Kinos wieder auf. Aber ihre Situation bleibt angespannt. Im schlimmsten Fall wirkt sich ihr Verlust bald auf das ganze Filmschaffen aus. Was die Entscheide des Bundesamts für Kultur bewirken und welche Kinopolitik sich Betreiber_innen in der Schweiz wünschen.

Endlich wieder ins Kino! Drei lange Monate mussten alle Lichtspielhäuser in der Schweiz geschlossen bleiben. Zu gross war die Gefahr, dass die Besucher_innen sich mit dem Coronavirus infizieren. Am 6. Juni durften sie wieder öffnen – sofern sie denn konnten. Nicht wenige Säle gehören nämlich Kleinunternehmen. Und die geraten allzu leicht in finanzielle Schieflage, auch wenn der Bund mit Unterstützungskrediten zu Hilfe eilt. Denn die Kredite wollen zurückbezahlt sein, und das geht nur, wenn die Kinos bald substanzielle Gewinne erwirtschaften. Das dürfte aber gerade in der erfahrungsgemäss wenig einträglichen Sommersaison schwierig werden, zumal die Abstandsregelungen noch eine ganze Weile gültig bleiben werden.

Die Lage der Kinos ist gerade auf der ganzen Welt eine unangenehme. Denn die Coronakrise hat der Verlagerung des Filmgeschäfts in den digitalen Raum noch weiteren Vorschub geleistet. So waren die vergangenen Wochen zum Beispiel für den Streaminggiganten Netflix äusserst lukrativ. Schlappe 16 Millionen neu abgeschlossene Abonnements verzeichnete die Plattform allein im ersten Quartal dieses Jahres. Inzwischen dürfte die Zahl der Neukund_innen noch einmal kräftig gestiegen sein. Nicht mehr lange, und Netflix wird weltweit mehr als 200 Millionen Nutzer_innen zählen. Aber auch die Konkurrenz profitierte davon, dass das Publikum zu Hause blieb: Universal verdiente in den USA mit dem Animationsfilm *Trolls World Tour* 100 Millionen US-Dollar – ganz ohne den Umweg über Verleihe und Kinobetreiber_innen.



Leuchtreklame des Kino Walche, Zürich



Kino Corso am Bellvue Zürich

Kino Rex in der Zürcher Bahnhofshalle



Wenn die «Cinema»-Schilder bald überall wieder leuchten, könnte es also sein, dass das Publikum einfach zu Hause bleibt und die Filme weiterhin auf dem Laptop schaut.

Die Branche befand sich schon seit geraumer Zeit im Umbruch, aber was jetzt bevorsteht, sind tiefgreifende Veränderungen. Denn mit den Kinos steckt die Filmbranche insgesamt in der Krise. Nicht nur, weil man Filme jetzt noch bequemer von zu Hause aus anschauen kann. Das Kinoerlebnis für die kleineren Screens gibt es schon, seit das Fernsehen erfunden wurde. Zum richtigen Boom wurde das Prinzip des Heimkino dann mit dem Aufkommen der VHS-Kassette Mitte der Siebzigerjahre. Und doch ist das oft heraufbeschworene grosse Kinosterben bislang ausgeblieben. Was die Konkurrenz des Heimkinos im 21. Jahrhundert mit dem Film macht, vermag hingegen noch niemand abzuschätzen. Erst eines stellt sich nach und nach heraus: Die Kinos tun viel mehr, als bloss Filme abzuspielen. Sie tragen massgeblich zu einer gesunden Filmbranche bei.

Kinos stehen für Qualität

Dass die Kinos der heimischen Stube denn auch mehr voraushaben als den leistungsfähigen Projektor und die Surround-Anlage, das liegt für Beat Schneider auf der Hand. Er ist stellvertretender Direktor des Stadtkinos Basel und sagt gegenüber Filmbulletin: «Ein grosser Teil unserer Arbeit besteht darin, dass wir kuratieren und auswählen: aus der reichen Filmgeschichte von der Stummfilmzeit bis in die Gegenwart und aus dem Reservoir des Schweizer Verleihs mit Schätzen aus der ganzen Welt.» Für Schneider garantieren die Programmkinos also ein diverses und gleichzeitig hochwertiges Kulturangebot. «Das vielgestaltige, bunte Programm spiegelt immer wieder neu die verschiedensten Vorlieben, Interessen, Ansichten und Lebensweisen der Menschen hierzulande und anderswo», sagt er.

Ein Blick in die Statistik beweist, dass Schneider recht hat, was die Breite des Angebots angeht. Letztes Jahr gingen in den 609 Schweizer Sälen mehr als 2100 Filme über die Leinwand, fast 500 davon waren Erstaufführungen. Und von diesen 500 Premieren stammten wiederum 71 aus Schweizer Produktion. Und gerade für solche Filme mit regionalem Bezug ist es existenziell, dass sie in den Kinos gezeigt werden. Denn bei Netflix oder Amazon kommen die bestimmt nicht ins Repertoire. Und die Schweizer Streamingportale können auch nicht aushelfen, kämpfen sie doch im Wesentlichen mit denselben Problemen wie die Kinos selbst: Auch sie haben kleine Budgets für ihre Programme und eine beschränkte Reichweite.

Und damit, dass die Streamingdienste in der ganzen Stadt Werbung für einen Film machen, Regisseur_innen und Schauspieler_innen zu Podiumsdiskussionen einladen und gedruckte Programmanschauen auflegen, ist erst recht nicht zu rechnen. Könnten Kinos ihre Vorhänge nicht mehr aufmachen, ginge zumindest dem regionalen Filmschaffen also seine wichtigste Bühne verloren.

Keine Kinos, keine Öffentlichkeit

Allein die in ganz Europa abgesagten Filmfestivals führen vor Augen, wie zentral die Kinos für den unabhängigen Film sind. In Cannes hatten die Veranstalter_innen zwar bis zum letzten Moment damit gerechnet, dass der traditionsreiche Event stattfinden würde. Doch die Krise zwang auch die französische Riviera in die Knie. Und weil dort Cinephilie auch mit dem Cinema, also dem Kino, zu tun hat, weigert sich das Festival, online stattzufinden. Lieber überlässt man die grossen Premieren anderen, anstatt die Filme ins Netz zu stellen.

Anstelle des grossen Pops und des prestigeträchtigen Wettbewerbs gibt es dieses Jahr nur eine ganz unglamouröse Liste. Darauf stehen jene Titel, die bei der Jury von Cannes besonders Eindruck gemacht haben. So macht diese trotz allem ihren Einfluss auf das Konsumverhalten des Publikums geltend. Und das Publikum bekommt seine Empfehlungen von höchster Stelle. Auch hier gilt also das Kredo, das Beat Schneider im Kleinen hochhält: Die handverlesene Auswahl schlägt die Massenware.

Daneben, dass Kinos mit ihrer Auswahl als Qualitätsfilter agieren, erfüllen sie aber noch eine andere Funktion. Sie schaffen einen Raum für die öffentliche und kritische Auseinandersetzung mit dem Medium Film. «Die Filmbranche lebt von der Öffentlichkeit. Wir wollen Filme zusammen schauen, aber wir wollen sie auch miteinander besprechen und kritisieren. Da geht im digitalen Raum mehr verloren, als man auf den ersten Blick erkennt», sagt Schneider.

Eine Neuausrichtung steht an

Und weil der Film von der Öffentlichkeit und Gemeinschaft lebt, macht sich Beat Schneider auch keine grossen Sorgen, dass das Publikum wieder für Eintrittskarten anstehen wird. Schwierigkeiten für die Kinobetreiber_innen sieht er viel eher aufgrund der grossen Unsicherheit der momentanen Lage. Ähnlich geht es Beat Käslin, dem Geschäftsführer der Arthouse Comercio Movie AG, die die sieben Arthouse-Kinos in der Zürcher Innenstadt betreibt. «Der Bundesrat hat uns für die Krisenzeit finanzielle Hilfe in Aussicht gestellt. Das wird bestimmt helfen. Aber wir brauchen auch eine längerfristige Perspektive. Denn die heikle Phase beginnt ja erst gerade», sagt Käslin gegenüber Filmbulletin.

Wenn die Kinos jetzt wieder öffnen dürfen, verlieren sie ihr Anrecht auf Kurzarbeit. Das heisst, dass die Fixkosten sofort wieder auf das normale Niveau ansteigen, während die Erträge voraussichtlich tief bleiben. Denn neben der Sommersaison werden die Hygienemassnahmen des Bundes ein Übriges tun, um die Kartenverkäufe im überschaubaren Bereich zu halten. Die Zürcher Arthouse-Kinos werden darum erst nach und nach wieder aufmachen. «Wir wollen zuerst das Terrain abklopfen und schauen, wie es anläuft», sagt Käslin. Sonst sei das Risiko zu gross.

Steht jetzt also eine Neuausrichtung des Filmgeschäfts an? Es deutet einiges darauf hin. Es zeige sich nämlich jetzt, so Käslin, was in der Vergangenheit



Kino Uto, Kalkbreite Zürich



Cinema Modern, heute Riffraff, Zürcher Kreis 5



Kino 8, später Razzia im Zürcher Seefeld

versäumt worden sei. «Die Kinoförderung war schon vor der Krise nicht optimal, und wenn jetzt nichts passiert, dann wird es für viele Kinobetreiber_innen richtig schwierig», sagt er. Stossend findet er vor allem, dass Kinos von der Politik als Teile der Unterhaltungsindustrie angesehen werden. Darum bekommen in der Schweiz nur die wenigsten Kinos Kulturfördergelder, auch wenn sie noch so viele Menschen in die Städte locken und einen noch so grossen Beitrag zum Kulturangebot eines Ortes beitragen. Schneiders Stadtkino Basel beispielsweise erhält Förderbeiträge fast nur als kulturelle Institution und Filmmuseum, das zu Vorträgen, Filmgesprächen und Festivals einlädt.

In der Kinoförderung des Bundesamtes für Kultur ist nicht vorgesehen, dass Kinos höhere Beträge als 5000 Franken pro Saal erhalten. Und das reicht bei vielen Betrieben offenbar selbst in normalen Zeiten nur knapp zum Überleben. Darum ist die Angst vor den nächsten Monaten bei den Kinobetreiber_innen besonders gross.

Wie man dieses Modell grundlegend verbessern könnte, weiss Käslin. Die Filmkultur sollte nach dem gleichen Prinzip unterstützt werden wie das Theater oder die Oper, findet er, nämlich nach dem Prinzip der Hausförderung. Das funktioniert zum Beispiel bei Theatern so, dass die Bühnen unabhängig von den Produktionen Geld bekommen. So können die Löhne in den Theatern auch dann bezahlt werden, wenn eine Aufführung abgesagt wird oder sich als nicht rentabel

herausstellt. Beim Film hingegen fliesst das meiste Fördergeld in die Projekte der Filmemacher_innen, während die Aufführungsorte, also die Kinos, ihre Kosten selbst decken müssen. «Wenn man bedenkt, dass die Filmbranche überhaupt nicht funktionieren würde ohne die Auswertungsseite, die Verleiher und Kinos, dann erscheint es ziemlich widersprüchlich, dass nur die eine Seite den Hauptteil der Gelder bekommt», sagt Käslin.

Wo Filme gefördert werden, braucht es auch Orte, wo diese gezeigt und besprochen werden können. Und dass es diese Orte gibt, ist keineswegs selbstverständlich. Es ist vielmehr das Verdienst von leidenschaftlichen Cineasten wie Käslin und Schneider. Die Frage, ob sie notfalls auf kommerzielle Titel oder Blockbuster setzen würden, um zu ihren Umsätzen zu kommen, verneinen beide vehement. Das Bundesamt für Kultur verlangt von den Kinobetreiber_innen zwar ein Mindestmass an Diversität im schweizweiten Kinoangebot, setzt aber auf Selbstregulierung der Branche. Theoretisch kann also niemand dazu gezwungen werden, einen Schweizer Film zu zeigen, den am Ende im ganzen Land keine 20 000 Leute sehen – bei insgesamt fast 13 Millionen verkauften Kinokarten. Mit anderen Worten heisst das, dass es für die Schweizer Filmkultur einschneidende Konsequenzen hätte, wenn im Nachgang der Coronakrise viele Kinos auf einträglichere Programme setzen oder sogar schliessen müssten. Der kulturelle Raum, den die Kinos bieten, ist allen Ausweichangeboten zum Trotz bis auf Weiteres unersetzlich. x



Cinema Nord-Süd am Hechtplatz in Zürich



Kino Colosseum in Zürich Oerlikon



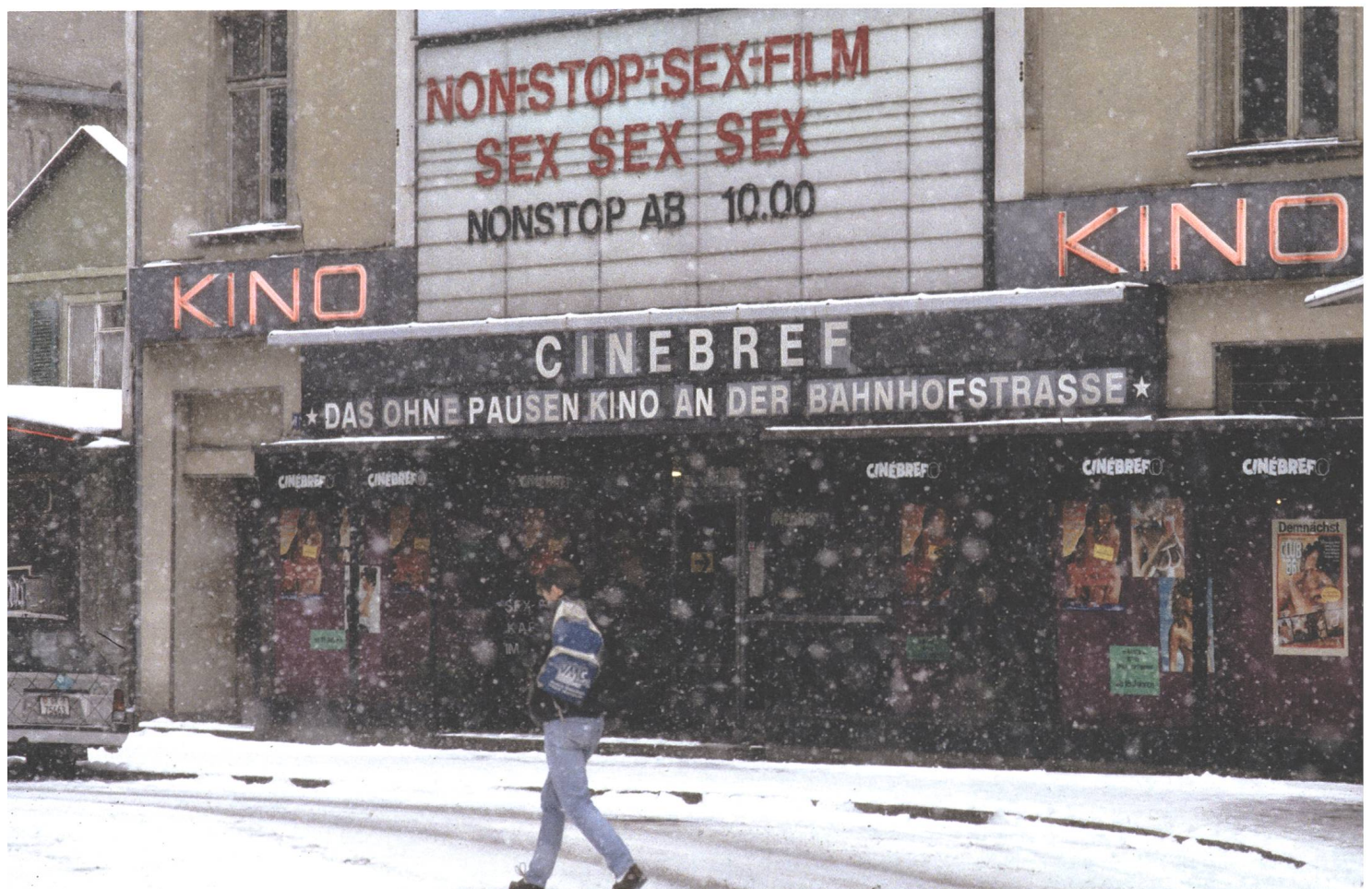
Cinema Maxim, Langstrasse Zürich

Cinema Stüssihof im Zürcher Niederdorf





Cinema Luxor in Zürich Enge



Kino Cinebref an der Beatengasse in Zürich

«Filme werden auch heute noch fürs Kino gemacht»

Ein Gespräch über die Chancen und Risiken der Wiedereröffnung der Kinos nach Corona.

René Gerber, Generalsekretär ProCinema

Filmbulletin: *Herr Gerber, wie ging es Ihnen am 27. Mai?*

René Gerber: Wir wussten im Vorfeld nicht, was der Bundesrat beschliessen würde, und waren entsprechend angespannt. Die Erleichterung, dass die Kinos ihren Betrieb endlich wieder aufnehmen dürfen, war dann sehr gross. Gleichzeitig bedeutete der Entscheid viel Arbeit für uns. Wir hatten bereits ein Schutzkonzept ausgearbeitet, das mussten wir so schnell wie möglich anpassen und fertigstellen. Die Kinobetreiber_innen brauchten Richtlinien, wie sie sich verhalten sollten.

Was sieht das Schutzkonzept im Detail vor?

Pro Vorstellung dürfen maximal 300 Tickets verkauft werden. Bei der Platzierung im Saal muss zwischen den Einzeln Gästen und Gästegruppen (Paare, Familien, Personen, die im gleichen Haushalt leben) rechts und links je ein Sitzplatz frei bleiben. Die Kontaktdaten der Kinogäste müssen erfasst werden. Ausserdem bieten die Kinos Desinfektionsmittel an und empfehlen den Gebrauch von Schutzmasken. Zudem werden sie bemüht sein, Menschenansammlungen in den Foyers zu verhindern. Denn dort gilt nach wie vor die 2-Meter-Abstandsregel.

Rechnen Sie aufgrund der Hygienemassnahmen mit Umsatzeinbussen?

Wir gehen davon aus, dass die meisten Säle mit den aktuellen Bestimmungen etwa zu fünfzig Prozent ausgelastet werden können. Das ist natürlich weniger als sonst. Hätte der Bundesrat aber auf einer pauschalen 2-Meter-Abstandsregel bestanden, wären wir nicht einmal auf zwanzig Prozent Auslastung gekommen. Mit den aktuellen Rahmenbedingungen können wir also

leben. Für uns ist jetzt vor allem entscheidend, ob die Leute sich auch ins Kino getrauen. Darum wollen wir alles tun, damit die Gäste sich bei uns wohl und sicher fühlen.

Wie sehen Sie der anbrechenden Sommersaison entgegen?

Es ist kein Geheimnis, dass der Sommer für uns nicht die beste Jahreszeit ist. Dieses Jahr haben wir aber etwas weniger Konkurrenz als sonst. Alle Festivals und Konzerte sind abgesagt, die Theater und Opernhäuser haben Sommerpause. Die Kinos sind im Moment also fast die einzigen Orte, wo man Kultur geniessen kann. Ich hoffe, dass wir davon profitieren können.

Was wird in den Kinos eigentlich zu sehen sein?

Es stehen den Kinos etwa 120 Filme aus allen Genres und für alle Geschmäcker zur Auswahl. Aber zugegeben: Blockbuster sind im Moment nicht zu erwarten. Aber dass so viele Filmstarts verschoben wurden, zeigt mir auch, wie wichtig die Kinos selbst im Zeitalter der Streamingdienste noch sind. Die Produzent_innen hätten alle ihre Filme im Netz auswerten können. Aber das wollten sie nicht, weil auch sie wissen, dass das nicht das Gleiche ist. Die Filme werden noch immer für das Kino gemacht, und das freut mich.



Ist jetzt der Moment gekommen, um über grosszügigere Kinoförderung in der Schweiz zu sprechen?

Kinoförderung gibt es in der Schweiz bisher nicht. Kinos können Unterstützungsbeiträge beantragen, wenn sie kulturell wertvolle Filme oder Schweizer Filme zeigen. Ansonsten kommen sie in der Kulturbotschaft des Bundes eigentlich nicht vor.

Sehr zum Leidwesen vieler Kinobetreiber_innen.

Das ist eine politische Frage. Aber wenn das Filmschaffen gefördert wird, braucht es auch die Kinos, das ist klar.

Was spricht also dagegen, Kinos zu subventionieren?

Nicht alle Kinos sind gleich. Ich bin mir zum Beispiel nicht sicher, ob die Steuerzahler_innen bereit wären, die Kitag-Kinos finanziell zu unterstützen, die der Swisscom gehören. Auf der anderen Seite haben wir dutzende Kleinbetriebe, die schon vor der Krise nur knapp über die Runden gekommen sind. Und da besteht auf jeden Fall Handlungsbedarf.

Was wäre Ihrer Ansicht nach die beste Lösung?

Weil die Kinos so unterschiedlich sind, halte ich es für eher unwahrscheinlich, dass eine einzige Lösung alle Probleme auf einmal beheben wird. Aber diese Vielfalt unter den Kinos ist nicht nur ein Problem, sondern auch eine grosse Stärke unserer Branche. In vielen ländlichen Regionen sind Kinos nämlich die einzigen kulturellen Einrichtungen, die es gibt. Und die Innenstädte profitieren natürlich auch von den tausenden Gästen, die jedes Jahr in die Kinos kommen. Dafür möchten wir bei der Politik ein stärkeres Bewusstsein schaffen, wenn die nächste Kulturbotschaft ansteht.

Interview: Oliver Camenzind

→ René Gerber ist Generalsekretär von ProCinema, dem Verband für Kino und Filmverleih.



Kinoteatr Kyiv, Prunkstück des «Stalin-Empire-Stils»



Kyivska Rus, Heimat der grössten Leinwand der UdSSR

Gegen die Zerstörung kulturellen Erbes

Nychka Lishchynska,
Vita Shnaider

«Occupy Kyiv Cinemas»

Umbrüche politischer Systeme beeinflussen nicht zuletzt auch deren Kinos: In den vergangenen dreissig Jahren wurde Kiew Zeuge der Verwahrlosung und Zerstörung seiner schönsten historischen Stätten. Für Filmbulletin beschreibt die Aktivist_innengruppe Occupy Kyiv Cinemas (OKC) den Kampf gegen den Verlust kommunaler Kinos – und wirft ein Licht auf die schwierige Situation für Kultur in der postsowjetischen Zeit.

Vor einem Jahr, am 7. Juni 2019, erlebte das historische «Kinoteatr Kyiv» einen Coup. Das Kino liegt im Zentrum der ukrainischen Hauptstadt, nur einige hundert Meter vom Maidan Nesaleschnosti, dem Platz der Unabhängigkeit, im Westen bekannt für die Orange Revolution und die Proteste des Euromaidan, nach denen sich die Ukraine 2014 dem Westen zuwandte. Das «Kyiv», mit seiner neoklassizistischen Fassade, den grossen Säulen und dem Ornamentfries, auf dem noch der sowjetische Stern prangt, ist eines der architektonischen Schmuckstücke der Stadt. 1951 erbaut, hatte es über die Jahrzehnte das Kiewer Publikum mit einer Bandbreite an Filmen bespielt – von sowjetischer Propaganda bis zu Hollywood-Blockbustern.

Doch die Ereignisse vor einem Jahr brachten die Filmprojektoren abrupt zum Stillstand. Am frühen Morgen verbarrikadierten Mitglieder der städtischen Schutzwache das Gebäude. Die Meldung der Besetzung löste einen Aufschrei in der Bevölkerung aus, der sich auch auf den sozialen Netzwerken verbreitete; Mitglieder von Occupy Kyiv Cinemas (OKC) organisierten sich mit anderen Aktivist_innen und der Stadtbevölkerung, um in der Eingangshalle des Gebäudes gegen die Übernahme zu protestieren. Auch Journalist_innen, Künstler_innen, Student_innen, Festivalmitarbeiter_innen, Filmkritiker_innen und Mitarbeiter_innen des Kiewer Kinokulturzentrums LLC, das bis anhin das Kinogebäude gemietet und betrieben hatte, waren zugegen. Die Proteste setzten eine Welle an Engagement in Gang; immer mehr Menschen versammelten sich vor den Säulen des Kinogebäudes im Stadtzentrum Kiews.

Wie konnte es zu dieser Konfrontation gekommen? Wer vertritt hier welche Interessen – und wer sind wir, OKC?

Widerstand formiert sich

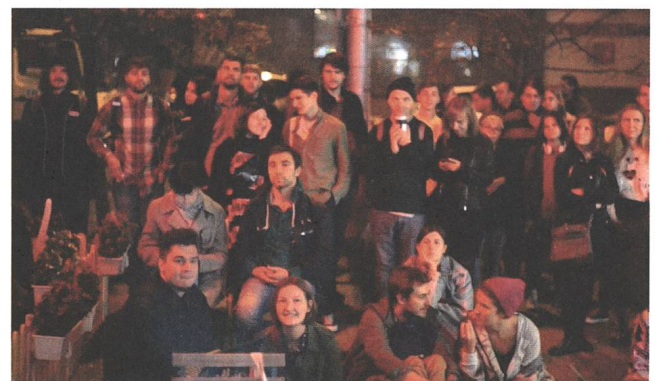
Occupy Kyiv Cinemas (OKC), gegründet als Teil einer grösseren aktivistischen Bewegung, hat sich zur Aufgabe gemacht, über das kulturelle Erbe der sowjetischen Ära nachzudenken. Unser Protest begann nicht mit den Geschehnissen ums Kino «Kyiv». Bereits im Oktober 2018 riefen die Schliessungen zweier historischer Kinos im Stadtzentrum Kiews OKC auf den Plan. Das «Ukraina» war dafür bekannt, dass sich dort die Widerstandsbewegung von 1965 formiert hatte. Und das «Kinopanorama» besass einst die grösste Breitleinwand der UdSSR. Beide waren auch vorzügliche Orte für Filmfestivals: das Molodist, die Docudays und das KISFF etwa veranstalteten dort ihre Screenings. Beide Kinos wurden 2018 an Private verkauft, und vor beiden protestierten wir mittels Performances und Screenings auf der Strasse, um unseren Widerstand gegen die neuen Besitzer_innen zu demonstrieren. Wir begannen, Nachforschungen zu betreiben, um die Schemata der Privatisierungen und die Strategien im Umgang mit alten Kinos nachverfolgen zu können. Seit Beginn unserer Proteste organisierten wir immer wieder Interventionen an öffentlichen Orten, in und um sowjetische Kinos in Kiew. Und fragen: Wie können wir mit unserer Geschichte umgehen? Was ist es wert, gerettet zu werden?

Nach 1991 erbte die unabhängige Ukraine nicht nur ein ausgedehntes Netzwerk an öffentlichen Institutionen wie Schulen, Krankenhäusern, Kindergarten und Bibliotheken, sondern auch kulturelle Stätten wie Theater und Kinos. Manche wurden sofort privatisiert, andere wechselten von staatlichem zu kommunalem Besitz. Die zweite Variante der Umstrukturierung bewirkte, dass viele Kinos im Stadtzentrum Kiews zu städtischen Unternehmen wurden. Tatsächlich aber wurden und werden immer mehr dieser kulturellen Stätten demoliert oder «renoviert», was de facto bedeutet, dass ihr historischer Wert verringert oder vernichtet wird. Die Orte werden durch Privatisierung, Bürokratisierung und Entkommunisierung meist stillgelegt. Stätten, die einst öffentlich waren, werden hinter verschlossenen Türen verschachert; die Öffentlichkeit kann der Vernichtung ihres kulturellen Erbes nur zusehen.

Die Demonstration im Juni 2019 um das Kino «Kyiv» eskalierte: Die Schutzwache brachte Wasser-schläuche in das Haus, mit denen sie Teile des zweiten Stockwerks überschwemmte und damit schweren Schaden am Gebäude und der Einrichtung des vormaligen Mieters anrichteten. Ein Aktivist wurde von den Wachleuten während des Versuchs, ins Treppenhaus



Kino Ekran, Kiews ältestes Kino, brannte 2018 nieder.



OKC-Proteste und -Screenings vor dem Kinopanorama

zu gelangen, angegriffen. Währenddessen verteilten Vertreter der Kyivkinofilm, der kommunalen Vereinigung der Kinos, die das Gebäude offiziell verwaltet, unter den Demonstrierenden triumphierend Flugblätter, die ihre gewaltsame Übernahme des Kinos rechtfertigen sollen. Ihr Ziel sei es, das Gebäude für den neuen Mieter freizuräumen: für den kommerziellen Kinobetreiber Cinema City. Weder Journalist_innen noch Aktivist_innen, noch Angestellte des vormaligen Mieters wurden an diesem Tag vor der Übernahme durch die Schutzwache gewarnt. Der Barkeeper und das Putzpersonal, die seit dem Morgen vor Ort waren, um das Tagesgeschäft zu betreiben, wurden bis zum Abend im Gebäude festgehalten. Spätestens als klar wurde, dass die Protestierenden sich für eine längere Belagerung des Gebäudes vorbereiteten, blockierten die Uniformierten den Zugang zum Gebäude für alle, die sich auf der Strasse davor befanden. Damit schlossen sie dreissig Aktivist_innen in der Lobby des Gebäudes ein.

Aktionen von OKC wie die vom 7. Juni werden von manchen fälschlicherweise als Nostalgie für die Sowjetzeit gedeutet oder als Versuch, die Vergangenheit vor der Konsumgesellschaft zu glorifizieren. Uns geht es aber um den Erhalt des Erhaltenswerten und den Fortbestand einer vielseitigen Kinokultur in Kiew. Um unsere Proteste zu verstehen, ist es wichtig, zu wissen, dass Gesetze, die nationalsozialistische und kommunistische Symbole verbieten, den sogenannten «Dekommunisierungsprozess» stark vorangetrieben haben. Das Verbot früherer Machtsymbole bietet der Stadt den rechtlichen Hintergrund für die Zerstörung historischer Denkmäler.

Für uns Aktivist_innen geht es bei der Weigerung, das Erbe der UdSSR zu vergessen und zu unterdrücken, vor allem darum, kritisch über die Gegenwart nachzudenken und eine Zukunft zu modellieren. Unser Ziel ist es, den Umgang mit dem Vergangenen zu hinterfragen und materielle und immaterielle Vermächtnisse zu verhandeln. Der erste Schritt dazu ist, die Geschichte der Kinos unserer Stadt zu kennen.

Das Erbe der Sowjets

Nach dem Zweiten Weltkrieg bot der Wiederaufbau Kiews Gelegenheit, Kinos im Kern der Stadt miteinzuplanen. Aus den Vorstädten musste man damals extra anreisen, um Filme zu sehen, was aus dem Kinobesuch ein feierlicher Anlass machte. Das spiegelte sich in der Architektur der neuen Kinopaläste: Im stalinistischen «Empire-Stil» wurden riesige Hallen mit pompösen Fassaden, Säulenvorbauten und den Arbeiter_innenstaat verherrlichende Statuen gebaut. Das Kino «Kyiv» ist das prominenteste Beispiel dieser Epoche.

Zwei Jahre nach Stalins Tod änderte die Regierung ihre Strategie der Städteplanung, und damit die Ästhetik ihrer Kinos. Im November 1955 beschloss das Zentralkomitee der Kommunistischen Partei in einer Verordnung zur «Eliminierung von Exzess in Design und Bau» unter anderem, dass Neubauten kosteneffizient und ästhetisch den neuen industriellen Produktionsmethoden entsprechen sollen: Sowjetische



Protestmarsch «Wo ist das Kino» 2019

Architektur sollte ab da Simplizität und Nüchternheit ausstrahlen.

Nicht nur architektonisch veränderte sich in dieser Zeit der Umgang mit Kinos. Bis Ende der Sechzigerjahre wurden neue Gebäude entsprechend der Bevölkerungsverteilung geplant. Überall, wo Menschen lebten, wurden auch Kinos geplant. Denn Effizienz oder Profitabilität solcher Einrichtungen waren sekundär; selbst in abgelegenen Quartieren Kiews wie Osokoroky oder Pushcha-Vodytsya wurden fleissig neue Kinos erbaut. In den Stadtparks wurden Open-Air-Kinos, sogenannte «grüne Kinos», für die Freizeit in den Sommermonaten errichtet. Diese Periode kann als «Babyboom» der Kiewer Kinos bezeichnet werden. Ihr entstammen auch unsere liebsten Einrichtungen: Das «Kinopanorama», «Zhovten», «Ukraine», «Druzhba», und viele mehr.

Stets «mit einem Fuss im Kino zu sein», gehörte damals auch zur offiziellen Politik, die die Freizeitaktivitäten der Arbeiter_innen mitplanen wollte. Sie war Teil des Parteiprogramms. In einem Erlass von 1956 stellte die Regierung fest, dass mit gesteigertem Lebensstandard der Arbeiter_innen, sinkender Sterberate und besserer Gesundheitsversorgung die Bevölkerung ständig wachse. Und mit ihr auch die Produktivität. Kinos wurden als ideale Freizeitbeschäftigung und integraler Bestandteil dieses blühenden Systems erachtet. Aus Sicht der Partei waren sie hochfunktionale Stätten zur Regenerierung der Arbeitskraft – ihr Betreten war damals so durchkalkuliert wie die Arbeit am Fließband. So mass man etwa sogar die Geschwindigkeit der Schritte der Besucher_innen in den Gängen.

Diese Sicht aufs Kino hielt bis in die späten Sechzigerjahre an – bis kommerzielle Interessen auch in der Sowjetunion stets relevanter wurden. Während die Bevölkerungszahl stieg, nahm die der Kinos seit den Siebzigern drastisch ab: Nur noch ein Drittel der «grünen Kinos» existierte zum Ende der Dekade. Im Gegensatz zum aufkommenden Fernseher und ersten Videorekordern erschienen Kinos plötzlich «unrentabel», auch forderten sie mehr Arbeit in der Bedienung als die konkurrierenden Medien. Anstelle sie wie zuvor entsprechend der Bevölkerungsdichte zu platzieren, wurde die Planung neuer Kinos nun in einem ring- und strahlenförmigen Schema gedacht: Kinos sollten in einer gewissen Distanz voneinander stehen, gleichmässig über die Stadt verteilt, aber nur in solchen Regionen, die einen kommerziellen Erfolg versprachen. Präferiert waren daher, wie nach dem Zweiten Weltkrieg, erneut monumentale Bauten – der Zeit entstammt etwa das «Kyivska Rus», dessen grosse Halle 1900 Sitze umfasst und das die grösste Leinwand der Sowjetunion besass.

Diese Phase der Kinoplanung widerlegt die Vorstellung, dass eine Kommerzialisierung der Kinokultur erst nach 1991 einsetzte. Stattdessen legten solche Umbrüche in den Siebzigerjahren schon die Basis unserer heutigen, gewinnorientierten Kinokultur. Dies zeigt, dass nicht der wahrgenommene Bruch mit der sowjetischen Ära, sondern mindestens ebenso Kontinuitäten die Kultur der Ukraine der Gegenwart beherrscht.

Privatisierung des Öffentlichen

Mit der Unabhängigkeit 1991 stieg der Druck, rentabel zu sein, aber nochmals an. Mit einem massiv verkleinerten Staatsbudget setzte nach dem Umbruch die Privatisierung öffentlicher Institutionen ein, oft angeleitet durch Arbeiter_innen-Kollektive, die die Stätten meistens an private Unternehmen verkauften. Nicht selten wurden die Gebäude zweckentfremdet, umfunktioniert in Einkaufszentren, oder komplett zerstört, um Platz für profitablere Projekte zu schaffen. Kinos sind in dieser Logik nur noch eine von vielen Optionen zur Freizeitgestaltung der Konsument_innen. Auf diese Weise wurde in den Neunzigerjahren das Kinowesen Kiews durch chaotische Privatisierungsprozesse praktisch zerstört. Einkaufszentren funktionieren als neue Gravitationspunkte in zahlreichen Stadtbezirken; sie vereinheitlichen das Stadtbild und sind Konkurrenten der wenigen übrig gebliebenen kommunalen Kinos, die ihr Programm nun diesen gewinnorientierten Institutionen anpassen müssen. Einer der Slogans am Protest vom Juni 2019 war daher auch: «Kiew ist keine Shoppingmall».

Am 1. Februar 2019 war der Stand wie folgt: Von fünfzehn ehemaligen sowjetischen Kinos, die in den Privatbesitz übergingen, waren vierzehn geschlossen, nur eines wurde noch als Kino betrieben. Von den dreissig, die nicht direkt in Privatbesitz übergingen, sondern noch kommunal betrieben wurden, waren gerade noch dreizehn in Betrieb, drei davon wurden

an Private vermietet. Um weitere Privatisierungen und Zerstörungen zu verhindern, wurde 2007 Kyivkinofilm als kommunal verwaltetes Netzwerk gegründet. Kyivkinofilm gehören zwanzig Kinos an (von denen nur zehn tatsächlich in Betrieb sind), die mietfrei kommunalen Betreiber_innen überlassen werden. Nur den wenigsten davon gelingt es, zur Experimentierfreudigkeit, Diversität und Vielfältigkeit in der Kinoszene Kiews etwas beizutragen. Sie imitieren meist nur die Kinoprogramme der grösseren Kinos, ohne über die moderne Infrastruktur einer Mall zu verfügen. Von der Öffentlichkeit wie von der Politik werden sie daher als unrentabel und – was die Qualität der Services angeht – wenig attraktiv angesehen.

Kyivkinofilm, installiert, um diese Institutionen vor der Privatisierung zu schützen, ist als Teil des städtischen Departments für kommunales Eigentum unter Druck geraten, die Kinos gewinnbringend zu betreiben und deren Profit zu steigern. Inzwischen versteht sich das Netzwerk vor allem als Marktteilnehmer. Bedürfnisse der Gesellschaft oder lokalen Gemeinschaften erscheint ihm sekundär. Den Cinephilen, den Filmfestivalmitarbeiter_innen, Kunst- und Kinokritiker_innen und einem interessierten Publikum, das sich nicht ständig einen Eintritt zu den grösseren, teuren Kinos leisten kann, verwehrt Kyivkinofilm damit zunehmend den Gang in ein kulturell orientiertes Programm kino; alles zugunsten der Gewinnorientierung.

Unsere Erfahrung zeigt, dass Kyivkinofilm zwei Strategien zu haben scheint, mit ehemaligen sowjetischen Kinos umzugehen: Die erste ist, stillgelegte Kinos systematisch verkommen zu lassen. Manche sind unter mysteriösen Umständen niedergebrannt, wohl um sie schneller zu Ruinen zu machen und Platz für neue Projekte zu schaffen. Meistens für ein weiteres, neues Einkaufszentrum. So erging es dem ältesten Kino



Die städtische Schutzwache riegelt am 9. Juni 2019 das Kyiv ab.



Hunderte demonstrieren im Nachgang für «ihre» Kinokultur.

in Kiew, dem «Ekran», das 2018 aufgrund bis heute ungeklärter Ereignisse in Flammen aufging.

Die zweite Strategie von Kyivkinofilm scheint zu sein, Kinogebäude zwar zu renovieren, aber der Idee folgend, dass neu stets besser sei: Die modernisierten Fassaden erscheinen dann in knalligen Farben, historische Kunstwerke, die einst Innen- und Aussenbereich der Kinos dekorierten, werden durch Plastiktäfelungen ersetzt. Die Kinos werden einzig nach ihrem nominellen Wert als Immobilie beurteilt. In der Vorstellung der Betreiber_innen bedeuten hellere Tapeten dann ein «moderneres» und «schöneres» Gebäude.

Das «Kyiv» gehört erst seit Frühling 2019 zum Kyivkinofilm-Netzwerk, davor wurde es von der Stadt direkt an das Kulturkinozentrum LLC vermietet. Vor der Neuvergabe betonten das Department für kommunales Eigentum und der Bürgermeister Vitaliy Klychko, dass das «Kyiv» zu lange schon unrentabel sei und nicht genug Geld für das Budget der Stadt generiere. Von der Überführung des Kinos in die Obhut von Kyivkinofilm versprach sich die Regierung, dass es gewinnorientierter geleitet werde. Unter Kyivkinofilm wurde dann Cinema City zum neuen Mieter. In einer offenen Auktion wurde dieser wohl aus nur einem Grund gewählt: Cinema City versprach die Zahlung eines unschlagbar hohen Mietpreises von 2,2 Millionen Ukrainischen Hrywnja (etwas mehr als 80 000 Schweizerfranken) pro Monat. Der Deal wurde beschlossen, und am 7. Juni 2019 wurde die Truppe der städtischen Schutzwache zum «Kyiv» ausgesandt, um die Besitzübernahme durchzusetzen.

Ignorierter Widerspruch

Die Proteste ums Kino «Kyiv» vor einem Jahr dauerten bis tief in die Nacht an. Nachdem der Druck auf uns Protestierende, das Gebiet um das Kino zu räumen, grösser geworden war, besetzten wir die nahe gelegene Velyka-Vasylkivska-Strasse, um auf die Situation der städtischen Kinos aufmerksam zu machen. Fast dreihundert Leute blockierten von sieben Uhr abends bis eins in der Nacht den Boulevard und brachten den Strassenverkehr im Gebiet zum Erliegen.

Dabei geschah etwas Seltsames, oder – besser gesagt – seltsamerweise geschah etwas nicht: Keine Polizeiautos waren vor Ort, nie versuchten Ordnungskräfte, die Proteste zu stoppen oder aufzulösen. Der Kollaps auf einer der Hauptverkehrsachsen der Innenstadt wurde komplett ignoriert. Und nicht nur das: Keine Regierungsbeamte reagierten je auf die Proteste, keine offiziellen Statements waren zu vernehmen über den Anlass, der Kiew an diesem Abend aufgerüttelt hatte. Dieses Ignorieren wurde zur effektiven Strategie der Stadt, auf Proteste gegen Kinoschliessungen zu reagieren: So wird eine weitreichende Medienberichterstattung verhindert. Von aussen betrachtet, gab es an dem Abend also keine Probleme, da keine offizielle Gegenmassnahmen getroffen wurden.

Seit einem Jahr ist das «Kyiv» nun geschlossen. Ein Jahr ist seit den Protesten vergangen, bei denen man das Kino und die umliegenden Strassen besetzte. Und ein Jahr, in dem die Autoritäten sich nicht zur

Situation geäussert haben. Bis jetzt hat auch Cinema City seine Pläne zum Kinobetrieb nicht preisgegeben. Warum ist das «Kyiv» noch immer geschlossen? Das einzige offizielle Communiqué von Cinema City besagt, dass das Kinogebäude sanierungsbedürftig sei und einen Notfallstatus habe. Für ein Gutachten engagierte die Firma die eher dubios erscheinende NGO Ukrainian Academy of Science, die wenig mit einem tatsächlich wissenschaftlich orientierten Institut gemein hat. Sie stellte den angeblich prekären Zustand des Gebäudes fest und bezichtigte den vormaligen Mieter, gegen Sicherheitsauflagen verstossen zu haben. «Nur ein Streichholz und das Kino würde zu Asche zerfallen», meinte der Chef von Cinema City, Lubov Lisovska, um den scheinbar desolaten Zustand des gemieteten Gebäudes zu beschreiben. Deutet sich hier etwa die Wiederholung des Schicksal des «Ekran» an?

Und was die Profitabilität angeht: Angesichts der angeblich prekären Zustände der Infrastruktur wandte sich Cinema City an das Department für kommunales Eigentum, um die Miete von den vormalig veranschlagten 2,2 Millionen Ukrainischen Hrywnja auf 500 000 (etwa 18 000 Schweizerfranken) pro Monat zu senken – weniger als ein Viertel also des ursprünglichen Deals. Auch wenn die Sache noch nicht beschlossen ist: Während Anhörungen stellten sich die Stadtabgeordneten auf die Seite der Kinobetreiber – der Coup, so scheint es, ist gelungen. Was das Unternehmen mit dem historisch wertvollen Gebäude vorhat, bleibt derweil unklar. Zweifellos wird das «Kyiv» grundlegende Veränderungen durchlaufen. Was gemeinhin «kapitalnyi remont» genannt wird, also «grössere Reparaturarbeiten», dehnt den Begriff der Renovation und kommt eher grundsätzlicheren Eingriffen in die Gebäudestruktur gleich. Überprüfungen solcher Bauarbeiten von offizieller Seite fehlen. Eine Vorstellung davon, was diese Renovationen bringen werden, zeigen erste Visualisierungen für die neue Innenarchitektur des Kinos: Die eigentlich prachtvoll dekorierte Eingangshalle soll bald hellorange erleuchten – die Farbe, die Cinema City als Teil seiner Corporate Identity in all seinen kommerziellen Kinos verwendet.

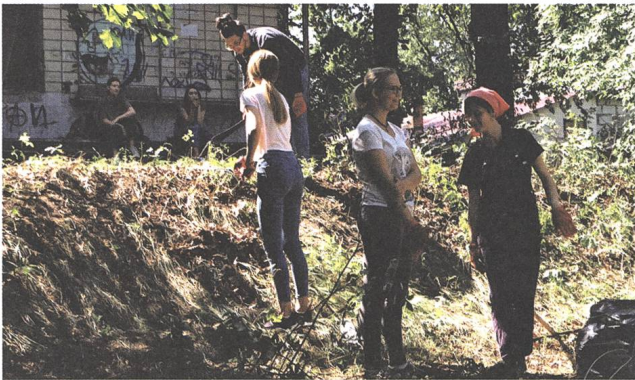
Eine weitere Möglichkeit, wie die historische Kulturstätte zerstört werden könnte, wurde im Stadtrat präsentiert: Einer der Abgeordneten, der Cinema City während der öffentlichen Verhandlungen unterstützt hatte, war Jaroslav Didenko – ein Mitglied der Partei Vitaliy Klychkos. Während einer Kommissionssitzung schlug er vor, dass, zumal das Gebäude ohnehin in prekärem Zustand sei, es auch «komplett auseinandergenommen und neu aufgebaut» werden könne. Didenko hat Erfahrung darin, hatte er sich zuvor doch schon für die «Renovation» eines anderen Kinogebäudes, des «Zoranyi», eingesetzt. Das Kino wurde 2006 privatisiert, bevor es das Hauptquartier der Partei des ehemaligen Präsidenten Viktor Janukovich wurde. Didenko hatte damals das Umbauprojekt geleitet, während dem das Gebäude wortwörtlich auseinandergenommen und neu zusammengebaut wurde. Dabei wurde die modernistische Fassade komplett zerstört und durch eine Glas- und Stahlkonstruktion ersetzt. Wir befürchten, dass das «Kyiv» das gleiche Schicksal



Kino Barvinok in Pushcha-Voditsa



Die historische Ruine soll einem neuen Freizeitkomplex weichen.



Aktivist_innen von OKC während der Aufräumaktion

ereilen wird wie das «Ekran», das «Zoranyi» und viele Weitere davor – die bereits erwähnten Strategien der Kyivkinofilm befolgend: Abriss des Gebäudes, Um- oder Neubau ohne Rücksicht auf den historischen Wert. Die Orte unserer Erinnerungen, unserer Liebe fürs Kino, unserer Träume, historisches Erbe und Besitz unserer Gemeinschaft werden auf diese zynische Weise zerstört – ohne Kompromisse, ohne Mitspracherecht.

Verdrängter Widerstand

Kurz nachdem das Kino «Kyiv» geschlossen worden war, schlossen sich andere Aktivist_innengruppen uns an, was unseren Wirkkreis vergrößerte und weitere Strassen-Screenings und einen Marsch entlang der geschlossenen Kinos ermöglichte. Dieser Protest gefällt den Mächtigen nicht: Immer wieder kriegen wir von Ökonom_innen und Businessleuten das Argument zu hören, dass der Staat zwar den Armen helfen und auch das Freizeitangebot unterstützen soll, aber nicht im Stadtzentrum, wo die hohen Mietpreise solche kulturellen Institutionen nicht zulassen würden.

«Wieso sucht ihr euch nicht eine Leinwand in der Vorstadt?», fragen sie. Doch selbst das ist schwieriger als gedacht.

Nach den Protesten rund um die Schliessung des «Kyiv» beschlossen wir, uns den historischen Kinos am Stadtrand zuzuwenden. Etwa in Pushcha-Voditsa, das mit seinen idyllischen Seen auch als attraktives Naherholungsgebiet für Kiew dient. Um dorthin zu gelangen, fährt man in der Strassenbahn etwa eine Stunde durch pittoreske Landschaften und Wäldchen. Hier, an der Linie 11, liegt auch das halb verfallene Kino «Barvinok». Vergangenen August organisierte OKC eine Aufräumaktion ums Kino mit anschliessendem Open-Air-Screening auf der historischen Kinofassade. Doch der Logik des Marktes entflieht man nicht so schnell, nicht einmal in Pushcha-Voditsa: Auf Facebook diskutieren die Bewohner_innen des Stadtteils Probleme, die von offizieller Seite ignoriert werden. Etwa der Bau einer neuen, luxuriösen Kuranstalt und Ferienhäuschen, die den Anwohner_innen den Zugang zum See versperren und eine andauernde Lärmbelästigung seien. Um das historische Kino herum zerfallen derweil herrschaftliche Anwesen aus dem 19. Jahrhundert und ein öffentliches Sanatorium aus sowjetischer Zeit. Auch das «Barvinok» soll abgerissen und Teil eines neuen, gläsernen Freizeitentrums werden.

Der Raum für ukrainisches Kino wird zurzeit mit einer Amnesie bezüglich sowjetischer Geschichte und den Wunschvorstellungen neoliberaler Freiheit im bürokratischen Dickicht neu definiert. Dem gegenüber stehen unsere Bemühungen als Aktivist_innen, unser Wunsch, Kinos weiterhin als Stätten für kulturelle Erfahrungen breitzustellen. Paradoxerweise blüht das Filmschaffen in der Ukraine zurzeit auf. Wir sehen eine Welle neuer Filmemacher_innen, die sich in den kommenden Jahren vermutlich noch verstärken wird. Doch wir können nur warnen, dass es keine Orte mehr geben wird, um diese Filme zu sehen. Sie sind bedroht durch die autoritären Entscheidungen von Privaten und Bürokrat_innen. Welche Gebäude bleiben dürfen, welche Ruinen werden müssen – das liegt momentan einzig und alleine in ihren Händen. ×

Denkt das Kino für uns?
Oder treibt es uns zum eigenen
Denken an? Johannes Binotto
widmet sich den ambivalenten
Antworten, die *Sullivan's Travels*
von Preston Sturges bereithält.



Dispositiv Kino

Sullivan, der erfolgreiche Hollywood-regisseur, mag nicht mehr länger seichte Komödien drehen. Sullivan will anderes Kino machen, ernstes Kino, das von den Sorgen der einfachen Bevölkerung erzählt, ein Kino, das nicht falschen Eskapismus offeriert, sondern sich der grimmigen Realität zuwendet. Sullivan will darum weg von Hollywood, weg aus dem luxuriösen Apartment, weg von Diener und Catering und stattdessen raus auf die Strasse, als Landstreicher verkleidet, um das harte Leben wenigstens so gut kennenzulernen, dass er es nachher auf die Leinwand bringen kann. Ist klar, dass das nicht gut rauskommt, erstens weil es zu wenig und zweitens weil es zu sehr klappt: Zuerst fährt ihm sein ganzes Team per Bus hinterher, um ja sicherzugehen, dass der Regisseur nicht in echte Schwierigkeiten gerät. Und danach kriegt Sullivan mehr grimmige Realität verabreicht, als er sich gewünscht hat. Wegen Gedächtnisschwund und unglücklichem Zufall landet er als Sträfling in einem Arbeitslager in den Südstaaten. Eines Abends aber kriegen auch die Gefangenen Abwechslung: In einer Kirche der Schwarzen wird ein Filmabend veranstaltet. Auf das vor der Kanzel heruntergelassene Tuch wird ein *Walt-Disney*-Animationsfilm gezeigt, mit dem tollpatschigen Pluto in der Hauptrolle, und die Kirchbesucher_innen zusammen mit den Gefangenen krümmen sich vor Lachen. Am Ende lacht sogar Sullivan mit.

Erst wenn sie da ist, erkennen wir, dass es diese Szene war, auf welche die titelgebende Reise von *Preston Sturges'* grandiosem *Sullivan's Travels* zuläuft. Diese Szene ist der Höhe- und Umschlagpunkt des Films, an dem unser Protagonist nicht nur seine



Erinnerung wiedererlangt, sondern auch zur Erkenntnis kommt, dass nicht nur die sozialrealistischen Tragödien, wie er sie gerne machen möchte, sondern auch jene albernsten Komödien, wie er sie bis anhin gemacht hat, eine zentrale gemeinschaftliche Funktion haben.

Ein Höhepunkt ist diese Szene auch darum, weil sie nicht nur zeigt, was die Filmvorführung mit Sullivan, sondern was das Kino mit uns allen machen kann. Die Filmvorführung in *Sullivan's Travels* führt vor, was das utopische Potenzial von Kino an sich sein könnte, nämlich einen Ort zu schaffen, an dem die verschiedenen Klassen und Gruppen zusammenkommen, um – zumindest für die Dauer eines Films – eine einzige Gemeinschaft zu bilden. Im Angesicht Gottes seien alle Menschen gleich, verkündet der schwarze Prediger seiner Gemeinde, ehe er die Strafgefangenen in seiner Kirche willkommen heisst. Und was die Bibel über Gott lehrt, wird die

Leinwand einlösen, die ausgerechnet dort heruntergelassen wird, wo sonst der Priester steht. Nicht nur im Angesicht Gottes, sondern auch im Angesicht des Films sind wir also alle gleich, ungeachtet unserer sozialen Stellung oder unserer Hautfarbe. Das ist tatsächlich eine schöne und fürs Hollywoodkino der frühen Vierzigerjahre einigermaßen progressive Idee, weswegen sich der Vorsitzende der Bürgerrechtsorganisation NAACP denn auch explizit bei Sturges dafür bedankte, dass er jene sonst im Hollywoodfilm leider gängigen Stereotypen bei der filmischen Darstellung von Schwarzen vermieden habe.

Und doch ist einem bei der Szene nicht so recht wohl. Wenn die Kirchgemeinde den Spiritual «Go Down Moses» singt, während die Gefangenen an ihren Ketten in die Kirche trotten – will da der Film ernsthaft das Schicksal der (fast ausschliesslich) weissen Arbeitsgefangenen in eine Reihe mit jenem der schwarzen

Sklaven setzen? Oder meint Sturges dieses ausgestellte Pathos vielmehr nur ironisch, nur zynisch?

Und so will sich denn auch die abschliessende Erlösung durch Lachen, die das Publikum in Sullivan's Travels schüttelt, nicht recht einstellen. Allzu unangenehm fällt auf, dass der Animationsfilm, über den sich da alle so ergötzen, eigentlich nichts anderes zeigt, als eine endlose sadistische Quälerei. Pluto, der immer wieder am klebrigen Fliegenpapier hängen bleibt und nicht vom Fleck kommt, ist doch eigentlich ein Repräsentant jener Geknechteten, denen Amerika systematisch die Freiheit raubt. Doch statt sich zu empören, lachen die Menschen in der Kirche und lachen damit eigentlich über eben jene Ungerechtigkeit, unter der sie selber zu leiden haben. Siegfried Kracauer sah darum auch im Gelächter von Sullivan's Travels nichts weniger als einen Verrat am kritischen Denken, dass er Sturges' früheren Filmen attestierte, eine Anbiederung an den Konformismus, mit dem Lachen als Massenmanipulation. Das Lachen soll uns die herrschende soziale Ungerechtigkeit schmackhaft machen.

Gar so eindeutig unkritisch ist diese Szene aber vielleicht gar nicht, sondern vielmehr merkwürdig ambivalent und unaufgelöst – und genau darin besteht ihre Stärke. So wie nämlich Sullivan zunächst nicht weiss, ob er mitlachen soll oder nicht, so ist hoffentlich auch für uns unklar, ob wir bei dieser Szene herzlich mitlachen mögen oder ob sie uns nicht vielmehr ins Grübeln bringt über die widersprüchliche Rolle, die Kino hier spielt: Ist der Filmabend wirklich ein erlösender Ausbruch oder nicht gerade umgekehrt eine perfide Verlängerung des Gefängnisses, die nur dazu dient, die Menschen soweit aufzumuntern, damit man sie am nächsten Tag wieder besser ausbeuten kann? Doch war das nicht schon immer der Widerspruch der Institution Kino, dass es sowohl als reaktionäres Beruhigungs-, als auch als revolutionäres Aufputzmittel dienen kann? Diese Mehrdeutigkeit auszuhalten, das nimmt uns diese Szene nicht ab. Vielmehr zeigt sie uns das Kino als das, was Michel Foucault mit dem Begriff «Dispositiv» meint, nämlich als «eine entschieden heterogene Gesamtheit, bestehend aus Diskursen, Institutionen, architektonischen Einrichtungen, reglementierenden Entscheidungen, Gesetzen, administrativen Massnahmen, wissenschaftlichen Aussagen, philosophischen, moralischen und philanthropischen Lehrsätzen, kurz, aus Gesagtem ebenso wie Ungesagtem». Und so wird auch im Dispositiv namens «Kino», so wie es uns diese

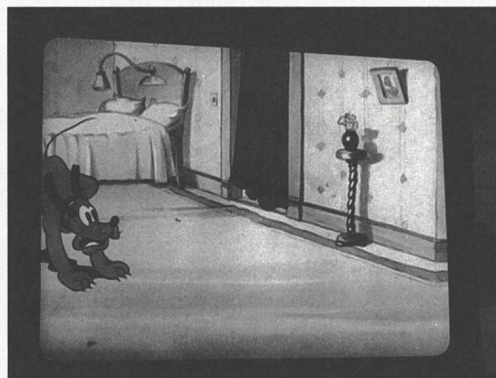
Szene vorführt, nicht nur das Publikum mit dem Film, sondern auch die Predigerkanzle mit dem Filmprojektor und die religiöse Rede mit der Slapstickfarce verschaltet. Hier überkreuzen sich Kirche und Gefängnis, aber auch Hautfarben und soziale Klassen – mit ungewissem Resultat. Denn Dispositive, so Foucault weiter, mögen zu einem bestimmten strategischen Ziel entwickelt worden sein, werden aber dadurch, dass sie so unterschiedliche Elemente miteinander kombinieren, unweigerlich auch zu einem Schauplatz der Überdeterminiertheit und damit der Unberechenbarkeit. Das Dispositiv ist immer auch rissig, dynamisch, es stabilisiert nicht nur herrschende Verhältnisse, sondern kann diese auch in Unruhe versetzen. Und es ist genau diese Unruhe, mit der die Szene aus Sullivan's Travels abbricht. Was man damit macht, das ist noch nicht gesagt. Die Reise ist noch nicht zu Ende. Unser Protagonist Sullivan zieht zwar aus der Filmvorführung die Lehre, dass er weiterhin

seichte Komödien machen will. Preston Sturges hingegen hat dazu gesagt, «that was Sullivan's conclusion... not mine». Und so, wie der Regisseur von Sullivan's Travels nicht zwingend zum selben Schluss kommen muss wie seine Hauptfigur, so müssen auch wir selber herausfinden, was wir mit dieser Szene anfangen. Trotz aller strategischen Absichten enthebt das Dispositiv doch nicht vom eigenen Denken. Stattdessen entdecken wir vielleicht gerade dann, wenn wir all jenen unterschiedlichen Linien nachgehen, die sich im Dispositiv Kino bündeln, was dieses immer auch an noch Unabsehbarem bereithält. Darin und nicht in einem eindeutigen Ziel besteht sein Versprechen.

Johannes Binotto

→ Sullivan's Travels (USA 1941)
01:18:07–01:23:37

Regie/Buch: Preston Sturges;
Kamera: John Seitz; Schnitt: Stuart Gilmore; Darsteller_in (Rolle): Joel McCrea (John L. Sullivan), Veronica Lake (The Girl), William Demarest (Mr. Jonas).



Sie weiht die Vorführung,
sie vermittelt die Kunst des Kinos.
Martin Girod wagte in der Zeit
geschlossener Säle eine Typologie
der Filmeinführung.

Die Einführung

Sie gehört zum festen Bestand filmkultureller Vermittlungsarbeit: die Filmeinführung. Sie geht zurück auf die früher in den Filmklubs obligate Präsentation und reiht sich ein in die heute für andere Künste verbreiteten Vermittlungsbemühungen wie Audioguides für Ausstellungen oder Einführungsvorträge zu Opern und Schauspielen. Wie sie sollen die Filmeinführungen zu einer Vertiefung des Kulturgenusses beitragen. Dem Kinobesuch verleihen sie zudem ein willkommenes Live-Element.

Auch ich habe schon oft vor dem Beginn der Projektion mit Leidenschaft und aus Überzeugung einleitende Worte gesprochen. Doch gibt es in mir einen irritierenden Widerspruch: Als Kinobesucher bin ich meistens froh, wenn der Film unverzüglich beginnt oder der Referent sich zumindest kurzfasst. (Ich verwende das Maskulinum, weil es leider zumeist immer noch Männer sind, und überlasse es den Leser_innen, zu entscheiden, wie weit das Geschilderte geschlechtsspezifisch ist.)

Die Aufgabe des «Filmeinführers» lässt sich ganz unterschiedlich lösen; versuchen wir eine kleine Typologie:

Der Bequeme

Er erzählt uns noch einmal, was wir bereits in den Programminformationen des Kinos lesen konnten (oder nicht gelesen haben, weil wir uns das für nach dem Film aufsparen wollten).

Der Story-Erzähler

Er lässt es sich nicht nehmen, uns mehr oder minder detailliert die Geschichte in Worten zu erzählen. Hält

er uns für unfähig, ohne vorgängige Verbalisierung der Story zu folgen, die uns der Film gleich in Bildern und Tönen so viel anschaulicher machen wird? Im Fernsehen soll diese Form der Ankündigung wohl das Publikum vom Wegzappen abhalten, doch wer im Kino sitzt, hat sich ja schon für diesen Film entschieden. Auch die Angst, die Zuschauenden zu Hause könnten eine entscheidende Wendung der Handlung verpassen, weil sie sich gerade aus dem Kühlschrank ein frisches Bier holen, entfällt im Kino.

Der Erklärer

Obwohl das Publikum den Film ja noch nicht gesehen hat, versucht er vorweg die darin vorkommenden Symbole zu entschlüsseln. Raucht irgendwo ein Schornstein, kann das nur eine Anspielung auf die Krematorien der Nazis sein. Auch Sigmund Freud ist eine unerschöpfliche Quelle für tiefsinnige Entschlüsselungen.

Der Prominente

Referenten, die selbst einen gewissen Bekanntheitsgrad haben, gehen gerne davon aus, dass das Publikum ja nicht zuletzt ihretwegen gekommen ist, und sie also selbst Thema sind. Deshalb erzählen sie mit Vorliebe ihre Eindrücke von damals, wie sie diesen Film zum ersten Mal gesehen haben, oder schildern, wie sie am Festival in Cannes um ein Haar die Regisseurin persönlich getroffen hätten.

Der Belesene

Auf der Bescheidenheitsskala am anderen Ende figurieren jene Sprecher, die ihre Unsicherheit hinter einer Vielzahl von Zitaten verstecken. So erfahren wir, was die Filmhistoriker Sadoul, Mitry und Toeplitz über diesen Klassiker geschrieben haben oder was Starkritiker wie Michel Ciment oder Tony Rains von einem neueren Werk halten.

Der enzyklopädisch Cinephile

Er weiss nicht nur, wer alles denselben Stoff vorher und nachher verfilmt hat, er sagt uns auch, für welche anderen Filme die Regisseurin mit demselben Drehbuchautor oder Komponisten, derselben Kamerafrau oder Editorin zusammengearbeitet hat und welche Darsteller_innen regelmässig in seinen Filmen auftauchen.

Der Entertainer

Er erzählt uns von dramatischen Zwischenfällen bei den Dreharbeiten oder pikanten Histörchen hinter den Kulissen und gibt uns bewegende Einblicke in die Biografien der Stars.

Der Kulturterrorist

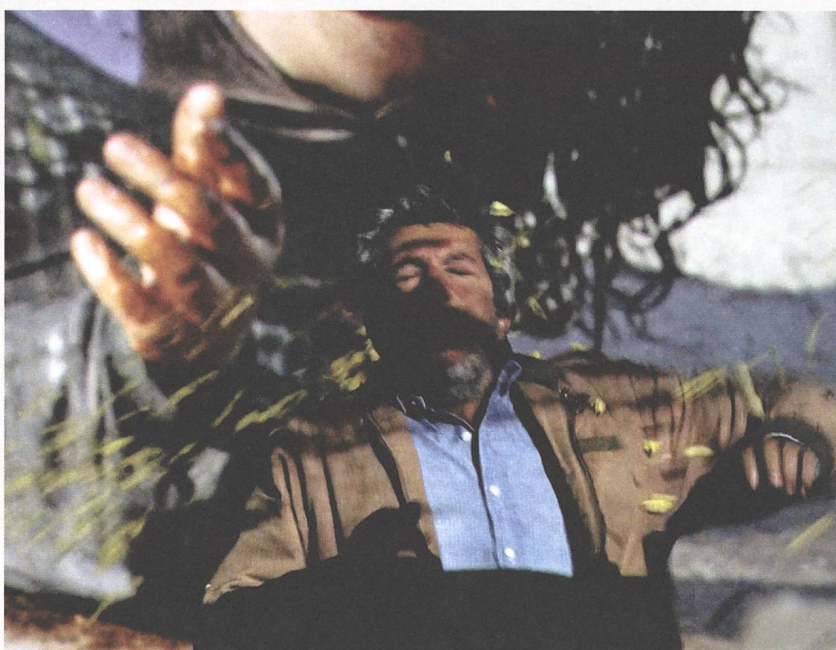
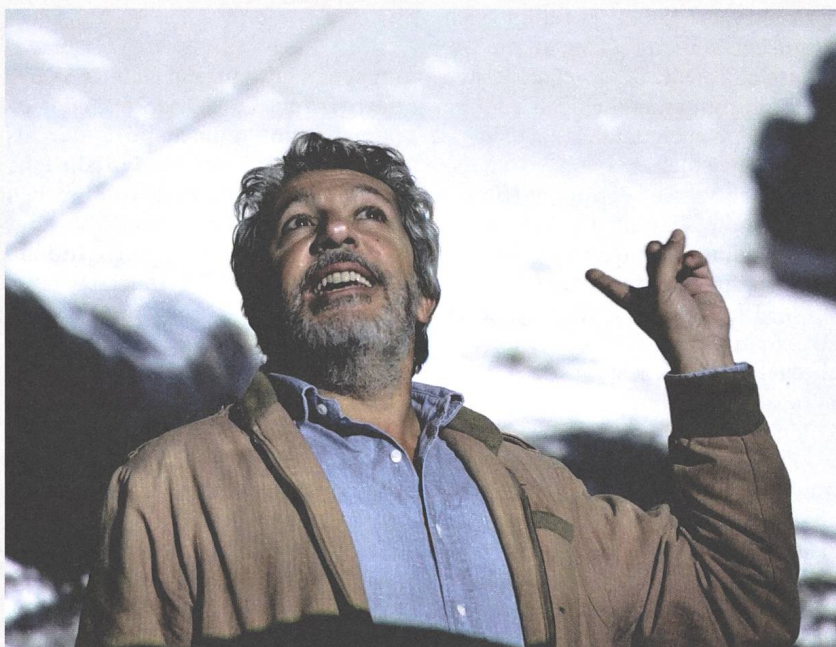
Er ist durchdrungen vom hohen Rang des Meisterwerks, das wir gleich sehen werden, hegt aber zugleich die leise Befürchtung, dass das Publikum nicht ganz auf der Höhe dieses Kunstgenusses sein könnte. Deshalb muss es vorweg eingeschüchtert und zur gezielten Andacht angehalten werden. Am besten eignen sich dafür Vergleiche mit sakrosankten Grössen aus anderen Kunstbereichen: die «Ilias», «Don Quijote» und «Faust» verfehlen ihre Wirkung nie, auch Goya, Bach und Dante kommen dafür wie gerufen.

Die Aufzählung ist keineswegs abschliessend. Auch begegnet man diesen Typen zum Glück selten in Reinform. Doch kaum eine Filmeinführung wird ganz ohne Elemente aus diesem kleinen Katalog auskommen.

Was aber erwarteten die Besucher_innen, die sich für den Gang ins Kino zu einem bestimmten Film entschieden haben und da dem Beginn der Vorführung entgegensetzen? Vermutlich jede_r etwas anderes und die meisten gar nichts. Doch hören sie zumeist aufmerksam oder zumindest mit höflicher Geduld den einführenden Worten zu.

Stellen wir die Frage also anders: Wann und auf welche Weise hat mir eine Einführung zu einem besseren Verständnis des Films verholfen? Unvergesslich ist mir etwa die Einführung eines Historikers und Italienkenners zu *Luigi Zampas* L'onorevole Angelina (1947). *Anna Magnanis* mit gewohnter Verve verkörperte «popolana», die es zur Abgeordneten bringt, hätte ich wohl für eine positive Figur gehalten. Die einleitende Information über den «qualunquismo», der damals grassierende Idee, jede_r einfache Bürger_in könne in die Politik einsteigen, schärfte erst meinen Blick für die kritischen Untertöne des Films, der die Grenzen dieses naiven Glaubens aufzeigt.

Das Beispiel belegt: Eine Einführung kann hilfreich sein, wenn es eine Distanz zwischen Film und Publikum zu überbrücken gilt, sei sie zeitlich bei Werken der Filmgeschichte, sei sie geografisch-kulturell bei Werken aus fremden Kulturen. Oft bedarf es keines langen Referats, um mit einigen knappen Vorweginformationen



Réalité (2014) Regie: Quentin Dupieux

wichtige, dem Publikum fehlende Schlüssel zum Verständnis eines Werks zu liefern, den Blick auf scheinbar nebensächliche Details zu lenken oder auch nur falsche Erwartungen zu korrigieren.

Manche Genres widersetzen sich weitgehend der vorbereitenden Erklärung, vor allem die Komödie. Jeder Versuch, jemandem vorweg eine Pointe zu erklären, die er ohne Zusatzinformation nicht verstehen kann, ist zu peinlichem Scheitern verurteilt. Hingegen mag bei italienischen Komödien wie *Divorzio all'italiana* (Pietro Germi, 1961) für ein jüngeres Publikum der Hinweis angebracht sein, dass Italien bis Anfang der Siebzigerjahre keine legale Ehescheidung kannte. Auch kann bei manchen amerikanischen Filmen ein Hinweis auf die Tabus der Zensor_innen helfen, die witzigen Finten zu erkennen, mit denen die Autor_innen die vielen «Don'ts» des Hays-Codes umgehen.

Das meiste, was es zum Verständnis des Films braucht, liefern die Filme selbst, weil die Filmemacher_innen ja verstanden werden wollen. Die Einführung sollte den Zuschauer_innen das Denken nicht abnehmen wollen, sondern sie im Gegenteil zum eigenen Denken anregen. Am Ende der Vorführung darf das Publikum die Einführung durchaus vergessen haben. Die Hauptsache ist, der Film wurde ihm zum Erlebnis. Ob trotz oder dank der Einführung, darf offen bleiben.

Martin Girod

Karl Saurer (1943–2020)

Ein Leben lang hielt der Schweizer Filmemacher die Kamera für mehr Gerechtigkeit auf die Menschen. Im Alter von 76 Jahren ist der ehemalige Filmbulletin-Mitarbeiter in seinem Heimatort Einsiedeln verstorben.

Ein humanistischer Filmemacher

Er versuchte stets, Geschichte «von unten» zu erzählen: von Arbeiter_innen, Bauern und Bäuerinnen, Landlosen, Migrant_innen. Karl Saurers Ansatz seines vor allem dokumentarischen Filmschaffens war, Machtverhältnisse nicht als gegeben hinzunehmen, sondern stets zu hinterfragen.

Bereits sein erster Film, der in Zusammenarbeit mit Erwin Keusch entsteht, ist programmatisch für diesen Ansatz: 1970 dreht er *Das kleine Welttheater*, ein Dokumentarfilm über ein Strassentheater, welches «Das grosse Welttheater» des spanischen Dramatikers Pedro Calderón kritisch hinterfragt. Danach folgt ein Fernsehprojekt, das jedoch kurz vor der Ausstrahlung von der Fernsehleitung abgebrochen wird. Als Reaktion darauf entsteht der Film *Es drängen sich keine Massnahmen auf – oder Selbstzensur* ist besser von Hannes Meier, Keusch und Saurer. Der Film löst heftige Auseinandersetzungen mit der Direktion des Schweizer Fernsehens aus. Die renommierten Internationalen Kurzfilmtage in Oberhausen nehmen den Film jedoch ins Programm auf, ein Erfolg für die jungen Filmemacher.

Studienjahre in Deutschland

Da die Perspektive, Filme für das Schweizer Fernsehen zu machen, verbaut ist, sehen die Jungfilmer ihre Zukunft in der Bundesrepublik. Das Brot ist der Ausgangspunkt zum nächsten erfolgreichen Filmprojekt. Saurer und Keusch schreiben zusammen das Drehbuch zu *Das Brot des Bäckers*. Der Film wird 1976 unter der Regie von Keusch realisiert und gewinnt unter anderem den Deutschen Filmpreis in Silber.

Von 1980 bis 1984 wirkt Saurer als Studienleiter an der Deutschen Film- und Fernsehakademie DFFB in Berlin. Er leitet das DFFB-Forum und empfängt mit Joris Ivens, Alexander Mitta, István Szabó oder Andrej Tarkowskij dezidiert linke Filmemacher, auch von jenseits des eisernen Vorhangs.

In den Jahren ab 1985 konzentriert Saurer seine Tätigkeiten auf Lehraufträge, Konzeptentwicklungen für Lehranstalten und Festivals, etwa für Nyon, sowie auf internationale Seminare und Filmtourneen in Afrika, Indien und den USA. In dieser Zeit kehrt er oft von seinem Wohnort Berlin an seinen Geburtsort Einsiedeln zurück.

Von der Heimat

Seine alte neue Heimat regt ihn wiederum zum Filmschaffen an: Was ist Heimat? Für viele ist es der Ort, wo man sich am Leben beteiligt, sich einmischt, seinen Beitrag an die Gemeinschaft, an die Gesellschaft, leisten will. Von nun an stehen seine Filme sinnbildlich auch dafür.

Zum Beispiel *Der Traum vom grossen blauen Wasser* von 1993. Hintergrund ist die Stauung des Sihlsees im Jahr 1937, aufgrund derer viele Bauernfamilien ihre Existenzgrundlage verlieren. Die Presse würdigt den Film als exemplarische «Geschichte von unten». Saurer bezeichnet das Thema seines Film als eine «schweizerische Kolonialgeschichte».

Ebenfalls eine Geschichte von Gewinn, Verlust und Kolonialismus erzählt der nächste Film, der 1997 erscheint: *Steinauer Nebraska*. Er handelt von drei Brüdern, die 1852 aus der Schweiz nach Amerika aufbrechen, sich schliesslich in Nebraska niederlassen und dort den Ort Steinauer gründen. Für die aus wirtschaftlichen Gründen emigrierten Schweizer bietet sich im amerikanischen Westen die Chance für eine neue, selbstbestimmte

Existenz. Für die Ureinwohner_innen dieses Landes bedeutet das Erscheinen des weissen Mannes aber den Anfang von Vertreibung und Untergang – eine Dissonanz, die auch in Saurers Werk ungelöst bleibt. Das Ende des Films aber deutet zumindest eine Rückkehr des Ursprünglichen an, in dem der Boden und seine Ressourcen noch nicht als «Eigentum» galten.

Karl Saurer hat seine Themen nie gesucht, noch sind sie ihm einfach zugefallen. Er ist ihnen begegnet, und es scheint jeweils eine innere Notwendigkeit gegeben zu haben, diese Themen aufzugreifen und filmisch umzusetzen. Es gelang ihm dabei immer wieder, Filme poetisch und dialektisch so zu gestalten, dass sich beim Betrachten der Horizont öffnet und ein Raum für eigenes Erkennen, Nachdenken und Fragen entsteht.

Indische Spuren

Im neuen Jahrtausend zieht es Saurer nach Osten: Für Rajas Reise, der einem Elefanten nachspürt, der als königliches Präsent um das Jahr 1550 von Südindien nach Wien aufbrechen musste, reist Karl Saurer Mitte der Nullerjahre erstmals nach Indien. Dort entsteht auch sein letzter Film, *Ahimsa*. Saurer ist beeindruckt von der indischen Basisbewegung Ekta Parishad, die mit gewaltlosen Aktionen den Recht- und Besitzlosen beisteht.

Ahimsa ist kein Thesenfilm, der in Indien gedreht und dann nur in der Schweiz oder Deutschland an Festivals gezeigt wird. Saurer ist mit ihm nach Indien zurückgekehrt. Den Menschen aus allen Gegenden und Schichten wollte er zeigen, dass gewaltlose, politische Aktionen Erfolg haben können. Seinem Ansatz, «von unten» zu filmen, blieb er von seinem ersten bis zu seinem letzten Film treu. Am 12. März 2020 ist Karl Saurer an seinem Wohnort Einsiedeln verstorben.

Thomas Pfister



Das Brot des Bäckers (1976)

Vom Buch zum Film:
Flavia Zanon fand ihren Weg zur
Produzentin spät. Umso erfolg-
reicher ist sie mit der Firma
Close Up Films heute unterwegs.

Flavia Zanon, Produzentin «on the Move»



Für die Genfer Produktionsfirma Close Up Films begann das Jahr 2020 so intensiv wie 2019 zu Ende gegangen war, geprägt von Premierieren am Sundance Festival, in Cannes, Locarno und Toronto. Im Januar gewann *À la recherche de l'homme à la caméra* von *Boutheyna Bouslama* den «Prix de Soleure», nachdem der Dokumentarfilm neun Monate zuvor schon bei *Visions du Réel* den Preis für den besten Schweizer Film erhalten hatte. Dann wurde die internationale Koproduktion *Yalda, a Night for Forgiveness* am Sundance Festival ausgezeichnet, und diese lief anschliessend an der Berlinale.

Joëlle Bertossa, Gründerin von Close Up Films, sprach damals von einem «Grand Slam». Die Erfolgssträhne sollte sich mit der Schweizer Premiere von *Yalda* am Internationalen Filmfestival und Forum für Menschenrechte FIFDH fortsetzen, gefolgt von der Teilnahme von *Michele Pennettas Il mio corpo* am Wettbewerb von *Visions du Réel* 2020. Doch dann kam die Absage der beiden Veranstaltungen wegen Corona, und die Entscheidung von Direktorin Emilie Bujès, das Dokumentarfilmfestival in Nyon vollständig auf eine Onlineausgabe umzustellen. *Il mio corpo* kam also nicht auf die Kinoleinwand, konnte aber zumindest auf der Festivalplattform gestreamt werden.

Europäisches Programm

Trotz der abrupten Einstellung des klassischen Filmbetriebs reitet Close Up Films weiter auf der Erfolgswelle. Auf Anregung von Swiss Films war Flavia Zanon, seit Februar 2019 Geschäftspartnerin von Joëlle Bertossa, kürzlich Schweizer Teilnehmerin an der 21. Ausgabe von «Producers on

the Move». Die Veranstalterin dieses Programms, die European Film Promotion (EFP), wählt jedes Jahr zwanzig Teilnehmende aus den etwa vierzig Vorschlägen der nationalen Promotionsagenturen aus. Auf der Website der EFP gibt es dieses Jahr kein Gruppenfoto, sondern eine Collage ohne Social Distancing, die auf Ganzkörperporträts der zwanzig ausgewählten Produzentinnen und Produzenten basiert.

Unter normalen Umständen ohne Corona-Lockdown hätten sie sich zu Beginn des Filmfestivals von Cannes vier Tage lang getroffen und ausgetauscht. Auf dem Programm standen Pitching-Treffen, Workshops sowie Meetings mit internationalen Filmverleiher_innen und Verkaufsagent_innen. All diese Veranstaltungen fanden nun vom 11. bis 15. Mai virtuell statt. «Wir haben uns in «Producers on the Zoom» umbenannt», lacht Flavia Zanon. Trotz der anfänglichen Enttäuschung kommt die Produzentin zum Schluss, dass sie aus dieser Konstellation viel lernen konnte. Etwa von den Ausführungen eines dänischen Kollegen über die Umsetzung der Corona-Schutzmassnahmen bei Dreharbeiten zu einer Serie.

Vom Buch zum Film

«Wir vertreten angeblich die neue Generation», fährt die Genferin fort. Für eine Teilnahme an «Producers on the Move» braucht es eine bestimmte Anzahl Punkte, die man insbesondere durch Mitarbeit an internationalen Koproduktionen oder durch die Präsentation von Filmen auf A-Klasse-Festivals wie Cannes, Venedig, Berlin oder Locarno sammeln kann. Die

Nachwuchsproduzent_innen sind jedoch bereits Vollblutprofis. Obwohl Flavia Zanon nach ihrem Politikwissenschaftsstudium an der Universität Genf nicht unbedingt für eine Filmkarriere prädestiniert war.

Nach ihrem Masterabschluss mit Spezialisierung auf Japan wollte sie eigentlich in der Pariser Verlagsbranche arbeiten. Ihre Passion für Literatur hatte sie schon als 18-Jährige zu einem Praktikum beim renommierten Verleger Robert Laffont geführt. Doch im Innenhof ihres Miethauses kam es zu einer zufälligen Begegnung mit der Gründerin der Produktionsfirma Films de l'air. So wechselte Flavia Zanon vom Buch zum Film: «Ich mochte die romantische Idee, Bücher zur Welt zu bringen, heute mache ich es einfach mit Filmen», sagt die Fachfrau, die zuvor keine Ahnung hatte, was der Beruf einer Produzentin überhaupt beinhaltet.

Sie sammelte neun Monate lang Erfahrungen im Dokumentarfilmschaffen und entschied sich schliesslich für die Rückkehr nach Genf. Nach weiteren Stationen in der Produktion und in der Programmgestaltung für das Festival Tous Ecrans, mittlerweile in GIFF umbenannt, stiess sie im September 2012 als Juniorproduzentin zu Close Up Films. Acht Jahre später hat sich die von zwei Frauen geführte Produktionsfirma als äusserst dynamische Kraft in der Westschweiz etabliert.

Stéphane Gobbo / Le Temps

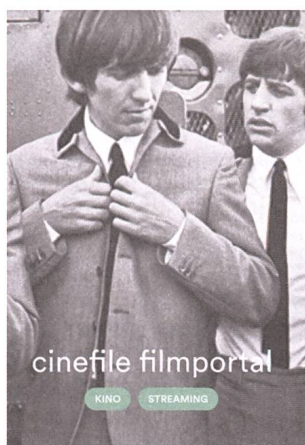
Gently down the stream

Am Ende des Netflix-Kataloges angelangt? Filmbulletin präsentiert acht Alternativen zu den bekannten (Main-)Streamingplattformen, die die Palette in unseren Heimkinos mit Arthouse und Co. auffrischen.

Streaming-alternativen für mehr Vielfalt

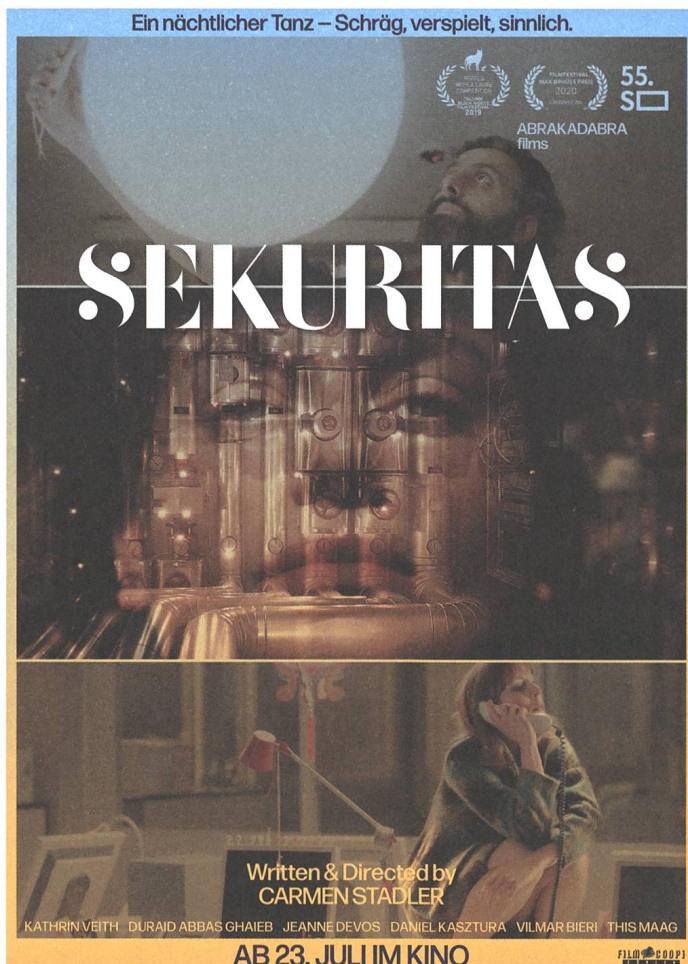
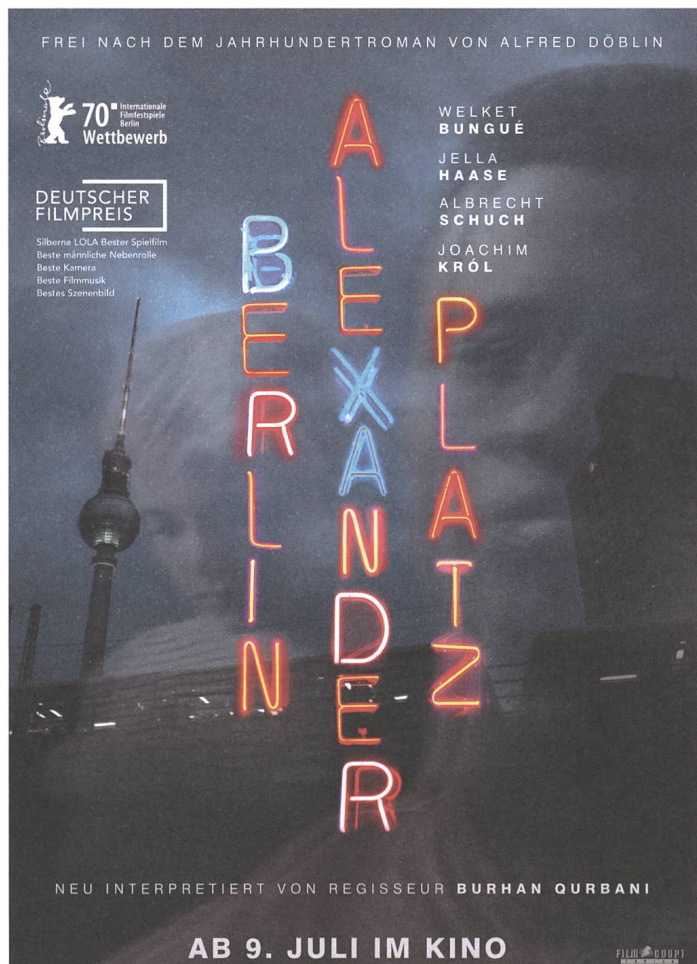
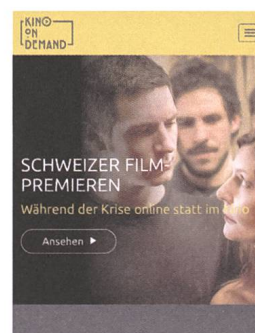
Cinefile

Von neuen Schweizer Produktionen wie *Delphine Lehericeys* *Le milieu de l'horizon* bis hin zu Klassikern des französischen Kinos à la *Ma nuit chez Maude* von *Éric Rohmer* lassen sich auf cinefile.ch zahlreiche filmische Leckerbissen finden. Die Seite selbst wartet mit liebevollem Design und allerlei Informationen, Bonusmaterial, Trailers, User-Bewertungen etc. auf. Die Filme können einzeln gemietet werden, dazu gibt es auch das Abo «Stream99», das für 99 CHF pro Jahr eine exklusive Auswahl von 99 Langfilmen und zusätzlichen Kurzfilme bietet. (sh)



Kino on Demand

Die Schweizer Tochterseite des deutschen Unternehmens spickt das internationale Programm der Seite mit Swissness. Leider ist in der Schweizer Variante nur ein Bruchteil des poppigen Arthouseprogramms des Mutterhauses verfügbar. Drei Schweizer Kinos, darunter das «Kinoevent Rapperswil», kuratieren dafür das Programm, das von deutschen Hits über *Woody Allen* zu einer starken Auswahl an Dokumentarfilmen reicht. Letztere präsentiert Kino on Demand als eine ihrer «Filmkollektionen». Während diese in der Schweiz etwas dürftig ausfallen, können deutsche Streamer_innen sich durch «Starke Frauen», «Dokus, die Abgründe zeigen» oder die Auswahl der Internationalen Hofer Filmtage bingen. (mik)



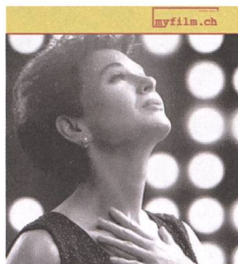
Outside the Box

Der Lausanner Verleih hat sich an vorderster Front in die Streaming-Wars gestürzt, sein Programm während des Lockdown proaktiv beworben – und damit einige Bekanntheit erlangt, die den klassischen Zwischenhändlern sonst kaum zukommt. Die Schweizer Perlen des Hauses wie *Dene wos guet* oder der Filmpreis-Gewinner *Home* müssen sich zwischen der spannenden europäischen Arthouseauswahl nicht verstecken. Während der Krise versuchte sich Outside the Box nicht nur mit Zweitauswertungen, sondern auch mit Premieren über Wasser zu halten. So startete beispielsweise *Euthanizer* (siehe Kritiken) vor kurzem direkt als VOD. (mik)



myfilm.ch

Unter dem Motto «stream local» und dem Schweizer kult.kino angehörig, bietet myfilm.ch allen, die etwas auf der grossen Leinwand verpasst oder ihre Kinos gerne mobil haben, die Möglichkeit, neue Filme zu Hause anzuschauen. Unter «Kino für Fortgeschrittene» gibts Titel, die Cineast_innen begeistern mögen (etwa *You Were Never Really Here* von *Lynne Ramsay* – wärmstens empfohlen!), aber auch Filme «für die ganze Familie» oder «kinder.kino». Auch auf myfilm.ch heisst es Pay-Per-View, wobei die meisten Filme zwischen 7.50 und 8.50 CHF kosten, Neuerscheinungen auch mal 18 CHF. Und wer die kult.kino-Karte besitzt, streamt billiger. (sh)



Kino VoD Club

Der österreichische Kino VoD Club mag es persönlich. Nebst der in der Branche beliebten Kooperation mit Kinos setzt der Club auf Filmschaffende. Persönlichkeiten des österreichischen Films, zum Beispiel der Burgtheater-Schauspieler *Peter Simonischek* (Toni Erdmann) oder die Wiener Regisseurin *Sudabeh Mortezaei* empfehlen ihr persönliches Programm. Das Portal ist die Anlaufstelle für den österreichischen Film (und nur für ihn) und eine Initiative, nebst den bekannten Grössen auch unbekanntere Filme sichtbar zu machen und zu fördern. Das klingt nach einem guten Deal für die austriakische Filmkultur. Ausserdem fliesst je ein Drittel der Erlöse aus den Leihgebühren an die Filmschaffenden und Ihr Lieblingskino in Österreich. (mik)



Filmingo

Auf filmingo.ch ist tolles Arthousekino aus aller Welt vereint. Während der Coronakrise feierten Filme in der Sektion «Kino-Premieren» auf Filmingo ihre Erstausswertung, daneben füllen zahlreiche Neuzugänge, etwa von *Trigon*, deren Stiftung hinter der Plattform steht, konstant die Kataloge auf. Auch schön: Filmingo verfügt über die Kategorie «Edgy», wo man waghalsigere Produktionen findet. Wer sich ein Abo kaufen möchte, hat drei Optionen: «Filmfreund» (zwei Filme pro Monat), «Filmfan» (fünf Filme pro Monat) oder «Filmlover» (unlimitierte Filmzahl). Dazu lassen sich auch Geschenkabos lösen – eine gute Idee für ein Präsent an alle friends/fans/lovers. (sh)



Mubi

Manchmal braucht es ein Ablaufdatum, um sich für einen Film entscheiden zu können. Das hat die amerikanische Plattform Mubi begriffen und sich ein spezielles Abo ausgedacht: Für unschlagbare 12 CHF kann man monatlich dreissig Filme schauen, jeden Tag kommt ein neuer hinzu, jeden Tag fällt der älteste raus. So hangeln sich die Kurator_innen im Hintergrund durch den gehobenen Filmkanon mit Auteurs-Reihen, Spotlights und regelmässigen Überraschungen. Der kultivierte Streamingsservice hat sich innert weniger Jahre so unentbehrlich für das Arthousekino gemacht, dass selbst EU-Gelder aus dem Media-Fonds in die Plattform fliessen. Und Mubi ist mit seiner neuen «Videothek» gerade noch unschlagbarer geworden. Im Abo inbegriffen sind nun auch unzählige Klassiker – ohne Ablaufdatum. (mik)



artfilm.ch

Wer nach gebigten The Office- oder Friends-Staffeln auch einmal auf der Suche nach etwas unüblicherer Kost, guten Dokumentar- oder Kurzfilmen ist, dürfte sich über das Angebot von artfilm.ch freuen. Etwa für die, die sich ins Filmwerk eines/einer Filmemacher_in vertiefen möchten, hält artfilm.ch kuratierte Filmzyklen bereit, etwa zum Œuvre von *Peter Liechi* oder *Clemens Klopfenstein*. Auch verfügt die Seite über die Sektion «F-Rated», die das Filmschaffen talentierter Filmemacherinnen vereint. Verfügbar sind die Filme mit dem preiswerten «artfilm.pass», der entweder für einen Tag (5 CHF), dreissig Tage (12 CHF) oder einem Jahr (80 CHF) gelöst werden kann. (sh)



GETA BRĂTESCU
L'art c'est un jeu sérieux

9.6. – 15.11.2020

KUNST MUSEUM ST. GALLEN

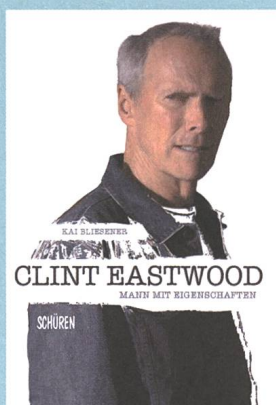
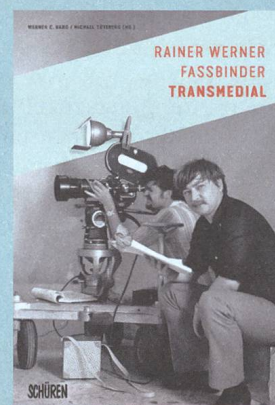
«Er war sich seines Nachruhms bewusst. Natürlich hat er sich für den größten deutschen Filmregisseur aller Zeiten gehalten. Selbstverständlich.»

Das schreibt Rolf Giesen in diesem Buch über Rainer Werner Fassbinder.

Fassbinder schrieb und inszenierte für das Theater wie für den Film. Nahm er sich eines Stoffes mehrfach an, handelte es sich nie um bloße Zweitverwertungen, sondern um Bearbeitungen für ein anderes Medium. Diesem ästhetischen Konzept gehen die Beiträge aus heutiger Sicht nach.

Am 31. 5. 2020 wäre R. W. Fassbinder 75 Jahre alt geworden.

224 S. | Klappbr. | 24,90 € | ISBN 978-3-7410-0362-2



Eastwood ist eine spannende, ambivalente Persönlichkeit. Er ist jetzt 90 Jahre alt, und seit mehr als 60 Jahren im Filmgeschäft. Ein Superstar, an dem sich die Geister scheiden. Ein Kassenmagnet, einer der letzten Regisseure der alten Schule und einer, der politisch bisweilen irritiert. Ein charismatischer *Elder Statesman* des Kinos, kantig und doch ein Menschenfreund.

Zum 90. Geburtstag von Clint Eastwood am 31.5. 2020.

Mit einem Essay von Georg Seeßlen und Interviews mit Frank Brettschneider, Tobias Hohmann, Wolf Jahnke und Jo Schuttwolf

232 S. | Pb. | einige Abb. | 24,90 € | ISBN 978-3-7410-0355-4

www.schueren-verlag.de

SCHÜREN

Kritiken

S. 30
DAU
von Ilya Khrzhanovsky
Andreas Scheiner

S. 33
First Love
von Takashi Miike
Philipp Stadelmaier

S. 34
Beastie Boys Story
von Spike Jonze
Selina Hangartner

S. 37
Iniciales S.G.
von Rania Attieh,
Daniel García
Michael Kuratli

S. 38
Space Force
von Steve Carell,
Greg Daniels
Selina Hangartner

S. 40
Switzerlanders
von Michael Steiner
Patrick Holzapfel

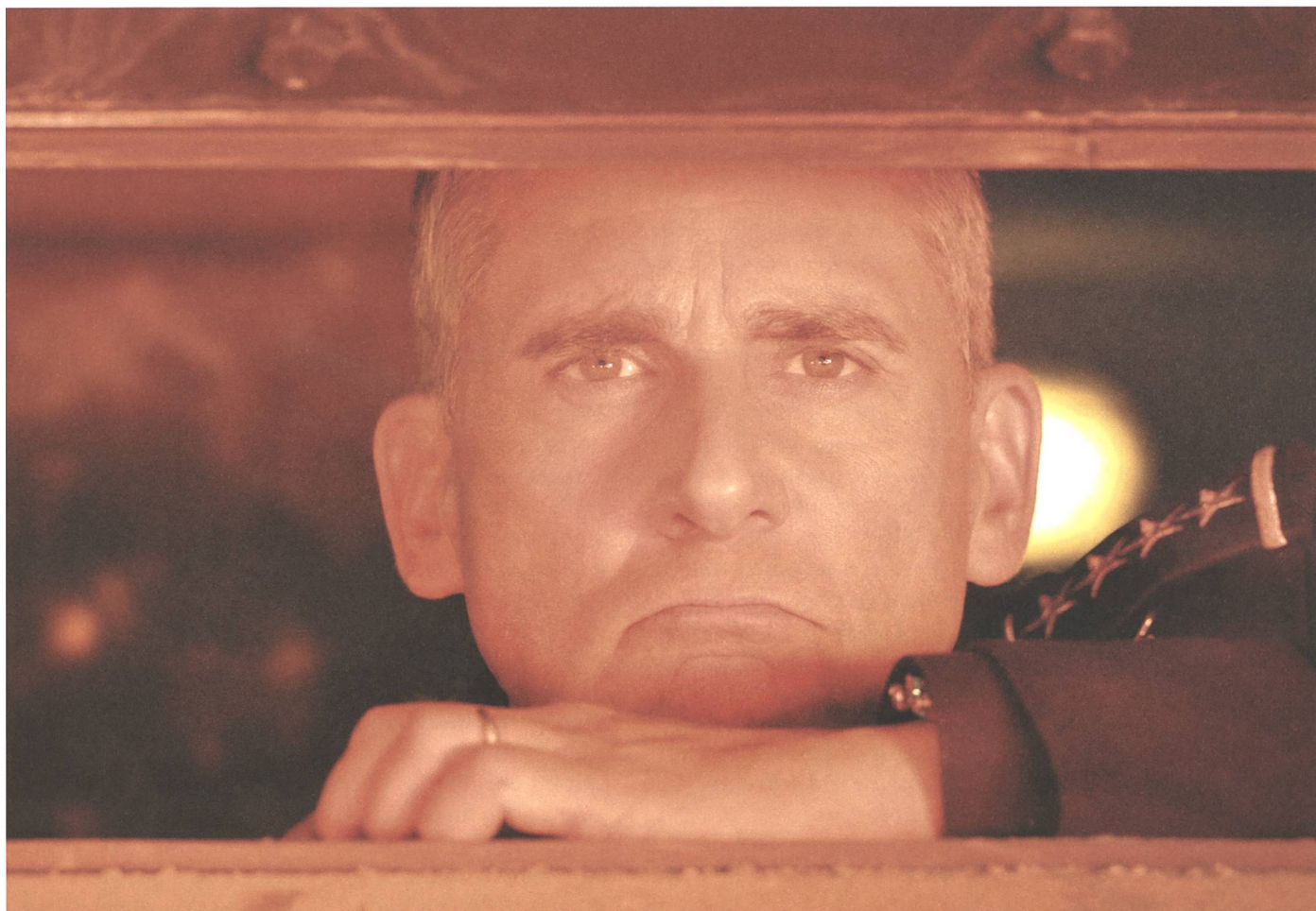
S. 41
The Pageant
von Eytan Ipeker
Judith Rehmann

S. 43
The Last Dance
von Jason Hehir
Simon Truog

S. 45
Nemesis
von Thomas Imbach
Simone Grüninger

S. 47
Euthanizer
von Teemu Nikki
Dennis Vetter

S. 48
The Plot Against
America
von Thomas Schlamme,
Minkie Spiro
Michael Kuratli



Space Force mit Steve Carell



Höchste Filmkunst oder niederer Menschenversuch? Kontroverser als **DAU** war Kino lange nicht: Was aber ist herausgekommen bei dem Megaprojekt, an dem der russische Regisseur Ilya Khrzhanovsky fünfzehn Jahre gearbeitet hat? Einiges Material ist nun streambar.

Ilya Khrzhanovsky

Wo man's gerade von Coronaregeln für Filmdrehs hat: Darüber etwa, ob Schauspieler_innen erstmal in Quarantäne müssen, bevor sie einander küssen können, hätte man sich bei Ilya Khrzhanovsky keinen Kopf machen müssen. Denn beim russischen Regisseur und seinem übergewaltigen **DAU**-Projekt steckten sowieso alle in Massenquarantäne.

In Charkiw, nordöstliche Ukraine, hatte Khrzhanovsky auf dem Gebäudekomplex eines einstigen sowjetischen Schwimmbads das vielleicht weltgrösste Filmset aufbauen lassen: eine von der Aussenwelt abgeriegelte, 12 000 Quadratmeter grosse Rekonstruktion eines sowjetischen Forschungsinstituts. Darin liess Khrzhanovsky dutzende, wenn nicht hunderte Darsteller_innen, überwiegend Laien, in einer Art totalitären «Truman-Show» leben. Das Dasein in einem Willkürregime aus der Sowjetzeit sollte simuliert werden. Wieso? Weil das Leben seiner Eltern die Hölle gewesen sei in der Sowjetunion, erklärte sich Khrzhanovsky in einem seltenen Interview im «Spiegel». «Aber ich bin auch überzeugt, dass diese totalitäre sowjetische Mentalität bis heute existiert. (...) Ich will den Menschen mit meiner Arbeit bewusst machen, dass der Stalinismus in der menschlichen Zellstruktur weiterlebt.»

Im stalinistischen Realityformat also hatte alles und jeder wirklichkeitsgetreu zu sein. Die Toilettenrohre seien Sonderanfertigungen, erzählte Khrzhanovsky etwa einem Journalisten, der das Set besuchte. Das richtige Spülgeräusch sei entscheidend. Auch bei der Rollenbesetzung ordnete er alles dem

Realitätsgedanken unter. Wissenschaftler_innen wurden gecastet, um Wissenschaftler_innen zu spielen, Geistliche geben Geistliche. Der chassidische Rabbi und Philosoph *Adin Steinsaltz*, zum Beispiel, hat einen Auftritt, ebenso der peruanische Schamane *Guillermo Arévalo*. Den obersten Folterknecht verkörpert ein früherer KGB-Agent, und der bekannte russische Neonazi *Maxim Martsinkevich* war sich nicht zu blöd, eine besonders unappetitliche Rolle als dumpfer Handlanger zu übernehmen.

Ursprünglich, vor fünfzehn Jahren, hatte Khrzhanovsky vorgehabt, ein spielfilmmlanges Biopic über den sowjetischen Kernphysiker und Nobelpreisträger *Lew Landau* (1908–1968), genannt **Dau**, zu drehen. Schriftsteller *Wladimir Sorokin*, kein Geringerer, hatte das Drehbuch geschrieben, die Finanzierung stand, der Kultursender Arte war mit an Bord. Nach zwei Jahren Vorbereitung legte man 2008 los, sieben Wochen Drehzeit waren veranschlagt. Doch Khrzhanovskys Drang nach Authentizität nahm überhand, er steigerte sich hinein in einen wahren Realitätsrausch. Oder wie es Kameramann *Jürgen Jürges* im «Tagesspiegel» ausdrückte: «Ilya wollte das alles etwas weiter fassen.»

Vom Drehbuch, in dem das Moskauer Forschungsinstitut schlappe zehn Seiten eingenommen hatte, blieb kaum mehr etwas übrig. Khrzhanovsky gab nur noch die Stossrichtung vor, der Rest war Improvisation, war, wenn man so will, echtes Leben. Drei Jahre zog sich der Dreh dahin, ein russischer Kleinoligarch mit Kunstsinn finanzierte den Spass, während Cast und Crew mitunter Monate, wenn nicht Jahre im «Institut» verbrachten. Innerhalb dessen Mauern herrschten strenge Regeln, nichts durfte die Sowjetillusion stören. Handys oder Computer waren selbstredend verboten, aber nur schon eine «falsche», nicht zeitgemässe Wortwahl wurde mit einer Geldbusse geahndet. Alle, auch die Crewmitglieder, hatten immerzu im Kostüm zu sein, das Rollenspiel kannte keine Pause. Noch in den Schlafzimmern konnten die Kameras den Protagonisten zu Leibe rücken, kurz und gut, man durfte Skandalöses erwarten.

Gedreht wurde auf 35 Millimeter, am Ende war der Streifen über eine Million Meter lang. Von 700 Stunden Filmmaterial ist die Rede, aus dem nach und nach über ein Dutzend Filme und TV-Serien geschnitten werden sollen. Auch Performances und Installationen aus dem **DAU**-Universum würden dokumentiert, darüber hinaus habe man mehr als 4000 Stunden Gesprächsaufnahmen transkribiert, so Khrzhanovsky. Er verspricht ein Buchprojekt, bestehend aus 247 Bänden. Nun denn.

Manchmal übernimmt sich der Mann. Pläne, das Gesamtkunstwerk standesgemäss als Megaevent in Berlin zu lancieren, zerschlugen sich 2018. Khrzhanovsky hatte vorgehabt, Unter den Linden eine Mauer zu bauen. Er wollte ein Areal in Berlin-Mitte mit einem Sperrwall einzäunen und nur durch Visa zugänglich machen. Auf dem Areal hätte es dann Filmvorführungen und Auftritte von Kunststars wie Marina Abramović oder Carsten Höller gegeben, die in **DAU** auch mitgespielt haben. Das Spektakel scheiterte am

Bauamt. Khrzhanovsky versuchte es daraufhin in London, blitzte aber ebenfalls ab bei den Behörden. Am Ende kam es zu einer Rumpfpremiere in zwei Museen in Paris, bevor zwei DAU-Filme Anfang Jahr an der Berlinale Premiere hatten, einer im Wettbewerb, einer in der Nebensektion «Berlinale Special».

Nicht ohne Störgeräusche, klar: In Russland sieht sich der Künstler der Propagierung von Pornografie angeklagt. Es sind auch Missbrauchsvorwürfe gegen Khrzhanovsky laut geworden. Manche sehen einen Sektenführer am Werk, ein Darsteller warf ihm vor, ihn mit Alkohol zum Sex vor der Kamera verleitet zu haben. Fragt sich aber auch, ob es nicht die Versuchsanordnung war, die Unerwartetes hervorbrachte.

Für gewisse Leute jedenfalls ist Khrzhanovsky ein Genie. *Tom Tykwer* (Lola rennt) war bei der Paris-Premiere dabei und äusserte in einem Interview: «Ich bin wirklich selten in meinem Leben von etwas so begeistert gewesen.» Kann man seine Begeisterung nachvollziehen? Was taugt DAU denn nun? Auf der Berlinale blieb der Begeisterungssturm der Kritiker_innen aus. DAU. Natasha, der Wettbewerbsbeitrag, war ihnen zu viel. Darin schildern Khrzhanovsky und Co-Regisseurin *Jekaterina Oertel* die Episode einer Kantenmitarbeiterin des Forschungsinstituts, die nach einer Nacht mit einem ausländischen Wissenschaftler brutal verhöhrt und sexuell erniedrigt wird. Ob das nicht schundige Folterpornografie sei, fragte man sich. Eine eigentliche Filmkritik fiel auch deshalb schwer, weil der Film als einzelnes, aus dem Gesamtkontext gelöstes Werk seltsam schwerelos blieb. Und für den sechsstündigen DAU. Degeneratsia in der Nebenreihe hatte man dann nicht mehr die Musse.

Nun ist DAU. Degeneratsia, wie einige weitere Filme, als Stream erhältlich. Auf der offiziellen Website dau.movie sind die Werke erstaunlich unkompliziert (ohne Visa oder was auch immer), für drei Euro das Stück, zu haben. Und mit jeder Veröffentlichung findet man sich besser zurecht in dem DAU-Kosmos, erkennt das Ausstattungswunder, durch das der *Rainer-Werner Fassbinder*-geschulte Kameramann Jürges ohne jede Effekthascherei führt, während sich ein komplexes, erschreckend hellsichtiges Psychogramm einer Gesellschaft im Totalitarismus aufbaut.

Als sanfter Einstieg, frei von Sex- oder Gewaltextenzen, empfiehlt sich vielleicht das Drei-Figuren-Stück DAU. Nora Mother: Dau (*Teodor Currentzis*) ist ein junger Starwissenschaftler, es sind die frühen Fünfzigerjahre, er lässt es sich gut gehen im Institut. «Was für ein Leben», sagt er: «Der Kaviar ist schwarz, der Wein ist alt, der Käse ist schimmelig.» Nur für seine Frau, Nora (*Radmila Schegoleva*, eine der wenigen professionellen Schauspielerinnen), scheint Dau keine grossen Gefühle aufbringen zu können. Dann kommt Noras Mutter (*Lydia Shchegoleva*, die echte Mutter von *Radmila*) zu Besuch, die ihrem Schwiegersohn, dem verschnarchten Wissenschaftler mit der fliehenden Stirn und den steilen Haaren, nichts abgewinnen kann. «Er kann sich nicht mal die Haare kämmen.» Als sie Nora nahelegt, sich von Dau zu trennen, knallt es zwischen Mutter und Tochter. «Du hast so oft gesagt, dass du mich nicht liebst», ruft die Mutter aus: «Ich bin zu Stein geworden. Ich habe

geweint, so viel ich nur konnte.» – «Mama», antwortet die Tochter, «du spielst!» – «Ich spiele immer, das ist meine Natur, es ist einfacher. (...) Mein ganzes Leben spiele ich schon. Das Leben ist eine Bühne, wusstest du das nicht? Und die Menschen sind Schauspieler, wusstest du das auch nicht?»

Auch das ist DAU: wunderbar meta-mässig! An das dialoggewaltige Kammerspiel knüpft dann perfekt die ergreifend-tragische Liebesgeschichte DAU. Katya Tanya an: In dieser «Folge» verliebt sich Dau in die junge Bibliothekarin Katya (*Ekaterina Uspina*), er will eine Dreiecksbeziehung mit ihr und Nora. Aber dann überrascht er Katya im Bett mit dem Leiter der Generalabteilung Trifonov (*Alexey Trifonov*).

Diesem Trifonov begegnen wir – wie auch dem Folterknecht aus DAU. Natasha – in DAU. Degeneratsia wieder. Es ist 1968, fünfzehn Jahre nach Natasha, Nora Mother und Katya Tanya. Der Folterer, KGB-General Azhippo (*Vladimir Azhippo*), macht sich daran, im Institut aufzuräumen. Nach dem Prager Frühling sieht er die Sitten verlottern. Kokette Studentinnen und Studenten mit Beatles-Frisuren feiern zu westlicher Popmusik, in der Kantine säuft man sich um den Verstand, und der zum Institutsleiter aufgestiegene Trifonov belästigt und nötigt seine Sekretärinnen. Azhippo sorgt dafür, dass Trifonov entfernt wird, und nimmt seinen Posten ein. Dau dämmert derweil in seinen Gemächern dahin, vermutlich von einem Schlaganfall gezeichnet.

Die Wissenschaft aber muss liefern: Experimente zur Erschaffung eines «neuen Menschen» sind im Gange, erst mit Affen und Babys als Versuchskaninchen, dann mit Mitgliedern der Komsomol, der Jugendorganisation der KPdSU. Azhippo setzt die jungen Kraftmeier (darunter der eingangs erwähnte Neonazi Martsinkevich) auch als Sittenpatrouille ein. Bald überziehen die faschistoiden Schläger das Areal mit Terror. In einer grauenhaften Szene bringen sie ein Schwein in das Haus der Wissenschaftler_innen und schlachten es auf dem Wohnzimmerteppich. Ob er auf den Skandal aus sei, wurde Khrzhanovsky in einem Interview von der «Süddeutschen Zeitung» gefragt: «Sie können in jedem Restaurant einen Schweinebraten bestellen», antwortete er: «Ist der Skandal, dass man das Töten zeigt oder dass es im Wohnzimmer stattfindet? Die Neonazis zeigen den kultivierten, liberalen Wissenschaftlern, wie einfach es ist, ein Lebewesen zu töten.»

DAU. Degeneratsia zeigt das Institut, das auch in Wirklichkeit bis 1968 existiert hat, in der Endphase. Khrzhanovsky und der hier als Co-Regisseur geführte Cutter *Ilya Permyakov* «dokumentieren» in dem sechsstündigen Finale das Umsichschlagen eines sich bedrängt fühlenden Gewaltregimes. Das Institut fällt, der Terror aber lebt ausserhalb der Mauern fort. Am Schluss steht, wie Khrzhanovsky sagt, «die Apokalypse, der Tod, der Sieg des Faschismus». In seiner abgründigen Konsequenz ist DAU beispieldlos.

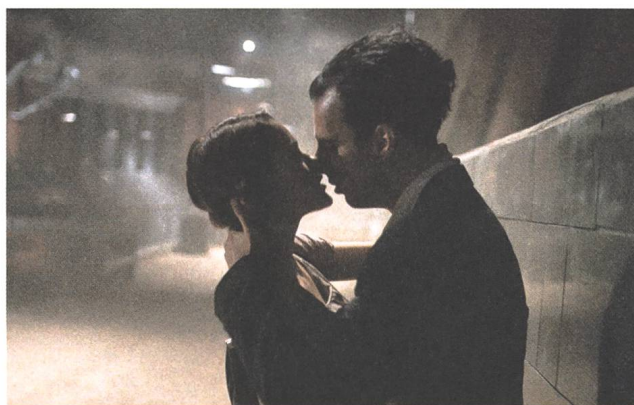
Andreas Scheiner

Teile des Projekts sind auf dau.movie verfügbar.

→ Regie: Ilya Khrzhanovsky; Kamera: Jürgen Jürges; Darsteller_in (Rolle): Teodor Currentzis (Dau), Radmila Schegoleva (Nora), Lydia Shchegoleva (Lydia Vassilievna); Produktion: Phenomen Berlin, Deutschland, Ukraine 2020. Streaming: dau.movie



First Love Regie: Takashi Miike



DAU Kamera: Jürgen Jürges



DAU. Natasha



DAU Regie: Ilya Khrzhanovsky

First Love



Der anarchische Eklektizismus, den man von Takashi Miike erwartet, findet sich auch in *First Love*. In der Geschichte um einen zwischen die Fronten geratenen Boxer gehen Humor und Melancholie Hand in Hand.

Takashi Miike

Vielleicht, meint der in die Jahre gekommene Boxtrainer, sei er selbst etwas altmodisch. Dennoch könne sich sein vielversprechender Zögling nach seinen Siegen ruhig mal etwas mehr freuen, so wie man das früher getan habe. Denn normalerweise reckt Leo (*Masataka Kubota*) in diesen Momenten nur ein bisschen die Arme nach oben, während sein Gesicht ausdruckslos bleibt.

First Love ist Takashi Miikes 103. Film; er dreht für gewöhnlich mehrere pro Jahr. Womit sich für den knapp sechzigjährigen Routinier, der mit *Ich the Killer*, *13 Assassins* oder *Harakiri – Tod eines Samurai* bekannt wurde, ebenso die Frage stellt, wie er bei einem solchen Output mit jedem neuen Film noch die grossen Emotionen freisetzen kann: Ist in diesem Werk nicht auch jeder Film nur eine Variation der vorhergehenden?

Der Film erzählt, wie oft bei Miike, eine Yakuza-Geschichte, die hier mit romantischen und komödiantischen Elementen angereichert ist. Leo, der Boxer, bricht eines Tages im Ring zusammen; ein Hirntumor wird diagnostiziert. Während er verzweifelt durch Tokio streift, trifft er eine drogenabhängige Prostituierte, Monica (*Sakurako Konishi*), die als Kind von ihrem Vater missbraucht wurde und nun dessen Schulden bei den Yakuza abarbeiten muss. Die beiden geraten in einen Konflikt zwischen japanischen und chinesischen Triaden, genauer zwischen zwei alten Gangstern, Mr. Gondo und Mr. Wong: Gondo hat Wong einst einen Arm abgehackt; Wong will Rache. «In welcher Zeit leben wir, bitte?», wundert sich der junge Yakuza Kase (*Shota Sometani*) über

den Rache- und Blutdurst der älteren Clanmitglieder. Also entwickelt er einen Plan, um aus dem Mafialeben auszusteigen, womit er eine Reihe turbulenter Ereignisse in Gang setzt.

Der Film zeichnet sich aus durch Miikes anarchischen Eklektizismus, mit dem er (in seinen Filmen ebenso wie zwischen ihnen) Genres und Stimmungen geschickt moduliert. Melancholie und Komik wechseln sich ab, auf langsame Gesprächsszenen folgen hitzige Kämpfe, in denen Elektroschocker auf einmal nicht mehr funktionieren und aus der beabsichtigten Betäubung ein unbeabsichtigter Mord wird. Und wenn Monica in der U-Bahn vom bedrohlichen Geist ihres Vaters verfolgt wird, beginnt dieser auf einmal unvermittelt zu tanzen.

Man kann die Bedeutung von Miikes Ironie nicht genug betonen. Die Actionszenen wirken schnörkellos, *en passant*, beiläufig und subtil. Nicht umsonst glaubt Leo zu halluzinieren, als zum ersten Mal eine Waffe auf ihn gerichtet wird, und es ist ein eher zufällig ausgeführter Schlag des Boxers gegen einen Polizisten, der ihn überhaupt erst in die Mafiageschichte verwickelt. Als würden diese Szenen nicht wirklich stattfinden, oder als geschähen sie im höchsten Masse unbeabsichtigt. Auch Kase hinterlässt, ohne dass er es wollte, eine immer absurder werdende Anzahl an Leichen, während er – immer mühevoller und immer weniger erfolgreich – versucht, seine Spuren zu verwischen.

Die Ironie hat damit zwei Seiten. Zum einen bietet sie die Möglichkeit, die Maschine am Laufen zu halten, die alten Yakuza-Geschichten weiterzuspinnen und mit immer neuen, absurden Momenten aufzufrischen. So wie im Film die Älteren am liebsten ihre Kämpfe weiterfechten möchten. Auf der anderen Seite zeigt sich mit der Ironie der Wunsch, aus diesem Kreislauf aus Tradition ihrer fortwährenden Erneuerung auszutreten, ihn hinter sich zu lassen – das wäre der Impuls der Jungen, also von Leo, Monica und Kase. Die alten Yakuza sind hart, routiniert, gefühllos; die Jungen verwaist, traumatisiert, empfindsam, an einem «normalen» Leben interessiert. Miike hat hier quasi einen antinostalgischen Film gemacht – die «guten alten Zeiten» sind nichts, was man sich zurückwünschen würde. Aber wer weiterhin Yakuza-Filme macht, kann natürlich dennoch nicht anders, als sie immer weiter zu evozieren.

Am Ende wird der Boxer zwar die Fäuste zum Himmel recken, wie es ihm sein alter Trainer geraten hat, ganz *old school*. Doch gleichzeitig befinden sich Leo und Monica längst jenseits der Welt des Yakuza- und Komödiengenres. Es schneit in der letzten Einstellung, und diese Auflösung und Zerstreuung verspricht ein Aussen, in das sich das Kino von Miike mit seiner 104. Variation weiter vorwagen wird. Philipp Stadelmaier

Der Film ist auf Amazon Prime Video, Google Play, sowie auf DVD und Blu-ray verfügbar.

→ Regie: Takashi Miike; Buch: Masa Nakamura; Kamera: Nobuyasu Kita; Darsteller_in (Rolle): Masataka Kubota (Leo), Sakurako Konishi (Monica), Shota Sometani (Kase); Produktion: Oriental Light and Magic, Recorded Picture Company, Toei Company, Japan 2019. Dauer: 108 Min. Streaming CH/D: Amazon Prime Video, Google Play.

Beastie Boys Story



Eigentlich sollte die Beastie Boys Story von Indie-Regisseur Spike Jonze etwas vom Mythos der Band abbauen, doch steckt die Musikdok im Loop zwischen Ironie und Ernsthaftigkeit fest. Die Beats der New Yorker Band bleiben aber unwiderstehlich.

Spike Jonze

Vor Jahren hatte ich einmal gelesen, dass der Hitsong «(You Gotta) Fight for Your Right (to Party)» von den Beastie Boys eigentlich eine Parodie hätte sein sollen auf die nimmermüde Partykultur, bevor er ganz frei von Ironie zur Hymne ebendieser wurde. Sollte das wirklich zutreffen, gehören die Beastie Boys wohl zu den am meisten missverstandenen Figuren der jüngeren Popgeschichte. Doch bei solchen Stars und ihren Legenden weiss man eben nie ganz, was nun stimmt. Vielleicht sind Adam «MCA» Yauch, Michael «Mike D» Diamond und Adam «Ad Rock» Horovitz, bereits älter geworden, plötzlich ihrem Ruf als Partymacher leid gewesen und haben diesen Mythos in die Welt gesetzt. Jedenfalls sind die Beastie Boys seit dem Tag, mehr als zuvor, für mich zum kulturellen Enigma geworden.

Umso besser also nimmt sich Spike Jonze der Sache in seiner brandneuen Dok Beastie Boys Story an. «We're not very talented musically, so we figured we'd try all kinds of different realms», meint einer der Boys gleich zu Beginn des Films in einem Zusammenschnitt von Archivaufnahmen. Diese Vielseitigkeit, die Untrennbarkeit von Ironie und *sincerity* ist ein Markenzeichen der Beastie Boys, damals die erste weisse Rapband bei Def Jam Records, deren Mitglieder irgendwie auch Rockstars waren und Gitarre spielten («a cartoon rap version of an 80's metal band», wie Mike D einmal meint). Damals, in den frühen Achtzigern, sind sie gerade frisch aus einem jüdischen Viertel New Yorks spaziert und zu Weltruhm gelangt.

Beastie Boys Story setzt zunächst mit der Portion Personenkult an, die man sich vom Genre Biopic gewohnt ist: Fast kriegt man Gänsehaut, wenn man den verschwitzten Fans zusieht, wie sie in Schlangen vor Konzerthallen stehen und runterbeten, welche der drei New Yorker nun der Beste in der Band sei – alles zu den Klängen deren grösster Hits. Dann aber schraubt der Film zurück, folgt nüchterner den Erzählungen der zwei verbleibenden Beastie Boys, Mike D und Ad Rock (Yauch ist 2012 an Krebs gestorben). Auf der Bühne einer vollgepackten Halle rollen sie für ein nun deutlich älter und zahmer gewordenes Publikum ihren Anteil zur Musikgeschichte seit den Anfängen der Band, ihren Hardcore-Zeiten hin zum Rap, vor einer Diashow aus Fotos und Videos auf.

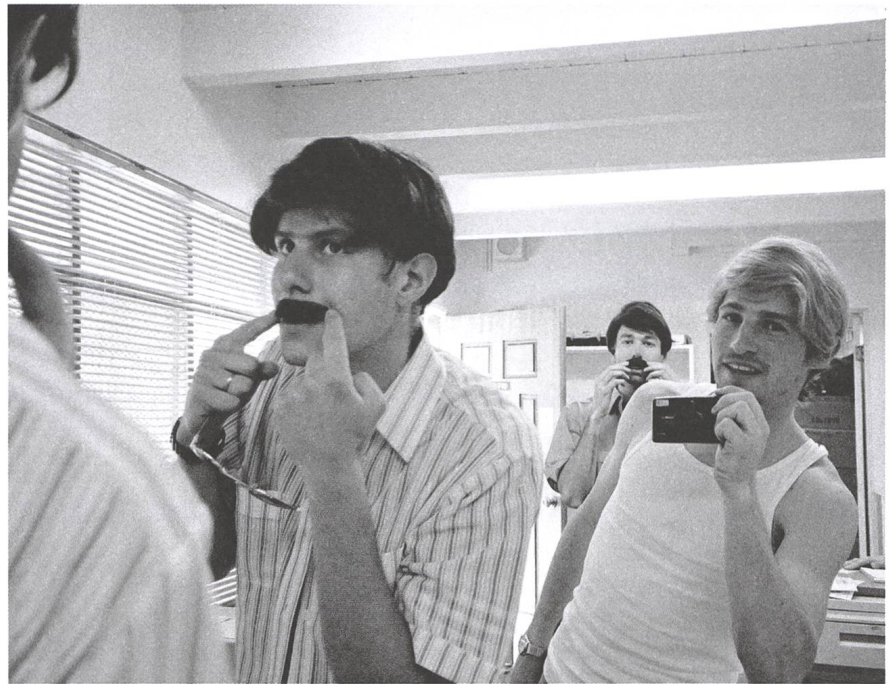
Dabei ist es schwer, nicht begeistert zu sein ob der damaligen Experimentierfreude der drei Teenager, die sich auf einer Damentoilette bei einem Misfits-Konzert getroffen hatten – so zumindest die Legende, denn die beiden geben für einmal ganz offen zu, dass es vielleicht auch ein anderes Konzert war, aber die Misfits klingen eben besonders cool. Solche illustren Erzählungen stehen in Beastie Boys Story im krassen Gegensatz zur Inszenierungsweise des Films, der ab nun ausser einigen Outtakes und Archivaufnahmen der Bühnenperformance der beiden folgt. Wieso man einen Regisseur vom Format eines Jonzes dafür braucht? Der hat sich nach Kinofilmen wie Being John Malkovich, Adaptation oder Synecdoche, New York immer einmal wieder solchen Projekten zugewendet, zuletzt bereits für Netflix, für Aziz Ansaris Stand-up-Special Aziz Ansari: Right Now (2019). Beastie Boys Story präsentiert sich ästhetisch ganz ähnlich.

Eigentlich sollte der Film wohl etwas vom Mysterium um die Beastie Boys auflösen, besonders, wenn Diamond und Horovitz den Sexismus ihrer Industrie oder die Tendenzen zur *cultural appropriation* zur Sprache bringen oder wenn deutlich wird, wie bewusst die Jungs damals gemeinsam mit ihren Def-Jam-Produzenten am eigenen Bad-Boy-Image gefeilt hatten. Auch die Geschichte um «Fight for Your Right» wird nochmals aufgewickelt: Es sei tatsächlich ironisch gemeint, als Satire auf *frat boys* und toxische Vollidioten, zu denen die Beastie Boys, das geben die beiden zu, im Rausch des Ruhms ab und an auch selbst geworden sind. So wird dekonstruiert und – das liegt in der Natur eines zweistündigen Biopics – gleichzeitig fleissig am Mythos gebaut; diese Spannung lässt sich nicht auflösen. Aber vielleicht sollten die letzten Legenden um die einzige weisse, jüdische Cartoon-Rap-Hardcore-Band auch nie komplett zerlegt werden. Stattdessen, das lernt man in Beastie Boys Story: *just «hit it!»*

Selina Hangartner

Der Film ist seit April 2020 auf Apple TV+ verfügbar.

→ Regie: Spike Jonze; Drehbuch: Adam Horovitz, Spike Jonze, Michael Diamond; Produzent_in: Amanda Adelson, Jason Baum, Spike Jonze; Kamera: Autumn Durald; Art Direction: Eric Dean; Production Design: Sam Lisenco; Produktion: Fresh Bread, Pulse Films, PolyGram Entertainment, USA 2020. Dauer: 120 Min. Streaming CH/D: Apple TV+.



Beastie Boys Story Regie: Spike Jonze



Beastie Boys Story Art Direction: Eric Dean



Iniciales S.G. mit Diego Peretti



Iniciales S.G. Regie: Rania Attieh, Daniel García



Carl Spitzweg, *Der arme Poet* (Detail), 1838, Privatbesitz

Kunst Museum Winterthur

Reinhart am Stadtgarten

Carl Spitzweg

29.2. – 6.9.2020

Verlängert
bis
6.9.2020

filmpodium

Sommer-Abo:
11 Wochen Kino
70 Filme
für 95 Franken!



Stadt Zürich
Kultur

LA COMÉDIE
ROBERT REDFORD

1. Juli bis 20. September 2020

www.filmpodium.ch

Iniciales S.G.



Eine zerschlagene Nase, ein gereiztes Ego und eine argentinische Nationalmannschaft, die verliert. Die Zutaten für den tragikomischen Niedergang eines Nobodys sind in diesem südamerikanischen Import schmackhaft vermengt.

Rania Attieh, Daniel Garcia

Sergio Garces ist ein arrogantes Arschloch. Keine einfache Ausgangslage, um ihn als Hauptfigur für einen Spielfilm beliebt zu machen. Immerhin: Er ist auch ein trauriges Arschloch, und die Geschichte, die Rania Attieh und Daniel Garcia in *Iniciales S.G.* mit ihm erzählen, ist in ihrer Tragikomik äusserst unterhaltsam. Zum Beispiel, wenn der «Held», gespielt von *Diego Peretti*, auf der Schüssel sitzt und zu Pornos auf seinem Handy masturbiert. Es klingelt, und nach einem kurzen Gespräch mit seinem Anwalt nimmt er sein Geschäft wieder auf, als wäre nichts gewesen. Die Nonchalance, mit der erzählt wird, wirkt halb wie eine Rebellion, halb wie eine unendliche Erschöpfung. Der Film nimmt sich selber sicher nicht ganz ernst, und doch hätte alles irgendwie so passieren können.

Garces, in seinen Fünfzigern, ist ein Mann, der immer auf dem zweiten Platz landet. Das wird dem Publikum aus dem Off schon in der ersten Szene erzählt, in der der hauptberufliche Statist eine Wasserleiche spielen muss. Doch nicht mal das kriegt er hin. Zum Leidwesen der Filmcrew zappelt er im Wasser. Zum Leidwesen einiger weiterer zuckt der Gereizte in *Iniciales S.G.* über den Film hinweg auch durch die argentinische Hauptstadt im Jahr 2014. Doch zuerst muss er selbst noch ein bisschen mehr leiden. Erst wird er auf dem Fahrrad von einer Autotür gerammt, kurz darauf wird er aufgrund einer alten Geschichte wegen Körperverletzung zu einer Geldstrafe und einer psychologischen Behandlung seiner Wutprobleme verurteilt.

Eine harte Geduldsprobe für den alternden Pornodarsteller, Kiffer und Serge-Gainsbourg-Coverbandsänger. Seine Hymne singt er denn auch gleich selbst: Kaum ein Soundtrack passte je so exakt wie die Faust aufs Auge wie seine spanische Adaption von «Requiem pour un con». Zur verdonnerten Therapie kommt es natürlich nicht, auch wenn sich Garces in seinen Augen redlich bemüht hat und nur ein paar Minuten zu spät zur ersten Sitzung auftaucht. Stattdessen beschimpft er die Rezeptionistin der Praxis durch die Sprechanlage, bis diese mit der Polizei droht. So viel zum *anger management*. Hoffnung auf die Wendung seines Schicksals setzt Garces aber ohnehin nicht auf Introspektion, sondern auf die argentinische Nationalmannschaft, die auf dem Weg ist, sich in das Finale der Fussball-WM gegen Deutschland zu kicken. Wenn Argentinien gewinnt, gewinnt auch er. Und wenn das Land verliert, bedeutet das auch für ihn nichts Gutes, ist er überzeugt. Das ist die ganze Spiritualität des Proto-Machos.

Der Verlierertyp Garces drängt sich geradezu als Sinnbild für die Nation auf. Und der Film führt seinen Antihelden vor allem mit der Kommentierung des Erzählers auch konsequent als Pars pro Toto für das leidende Land auf. Ja, auch das stolze Argentinien machte in den letzten Jahrzehnten – ach was, im letzten Jahrhundert – keine einfache Zeit durch. Als die Mannschaft gegen Deutschland im Finale verliert und, genau wie Garces, wieder einmal auf dem zweiten Platz landet, ist der erzählerische Kniff überdeutlich.

Doch zu dem Zeitpunkt hat der Mann schon ganz andere Probleme. Seine Prophezeiung des Unglücks erfüllt er gleich selbst, als er einmal mehr die Beherrschung verliert und (Achtung: Spoiler!) kurzerhand seinen Nachbarn im feststeckenden Lift erwürgt, als dieser ihn in einer Panikattacke angreift. Glück im Unglück hat er wiederum mit Jane (*Julianne Nicholson*), einer New Yorker Businessreisenden und seiner Geliebten, die ihn samt Leiche in seinen Armen vor seiner Wohnung überrascht. Statt die Polizei zu rufen, kündigt sie ihrem Mann in den USA die Scheidung auf dessen Nachrichtenband an und hilft dem Mörder, den Toten verschwinden zu lassen. Wenn Garces für Argentinien steht, drängt sich spätestens hier wieder die Analogie zum Weltgeschehen auf. Schliesslich waren die amerikanischen Geheimdienste, wie man hierzulande seit den Crypto-Leaks weiss, in den Verbleib der «Desaparecidos», den von der Militärjunta Getöteten und Verschleppten, bestens eingeweiht.

Doch selbst die gute Seele Jane, die sich an seine Brust wirft, lässt den *cabron* kalt. Man wusste es ja schon zu Beginn: Dieser Typ ist für ein romantisches Happy End nicht zu haben. Und ahnte man nicht auch schon, dass seine Geschichte stattdessen ein tragisches Ende nehmen würde? Immerhin hat er dann in seiner letzten Rolle, mit der sich der Kreis schliesst, mit Stillhalten keine Mühe mehr.

Der Film läuft ab 18. Juni in den Deutschweizer Kinos.

→ Regie/Buch: Rania Attieh, Daniel Garcia; Kamera: Roman Kasseroller; Schnitt: Leandro Aste, Daniel Garcia; Musik: Bill Laurance, Maciej Zielinski; Darsteller_in (Rolle): Diego Peretti (Sergio Garces); Julianne Nicholson (Jane); Walter Jakob (Pancho). Produktion: Shortcut Films, Argentinien 2019. Dauer: 98 Min. Verleih CH: trigon-film.

Space Force



Space Force ist nicht Michael-Scott-im-All, fährt dafür mit detaillierterer Figurenzeichnung und einem Schauspieler_innen-Ensemble auf, das sich sehen lassen kann.

Steve Carell, Greg Daniels

Es ist ein schmaler Grat, auf dem die Serie wandern möchte: Die Macher_innen von *The Office* versuchen wohl, auch mit *Space Force* an das komödiantische Genie des Vorgängers anzuknüpfen. Gleichzeitig will die neue Serie mit dem Zeitgeist gehen, also eher im Netflix-Stil auftreten. Figuren werden sorgfältig entwickelt und ein Spannungsbogen über die zehn Episoden der ersten Staffel gespannt, die seit Ende Mai auf Netflix verfügbar ist. Steve Carell tritt in ihr als General Mark R. Naird auf. Er ist Leiter der brandneuen fünften Sektion der amerikanischen *armed forces*: die *Space Force*. Das sorgt zunächst für viel Häme und Eifersucht bei seinen Kolleg_innen von der Army, der Navy, der Coast Guard etc., setzen diese doch anstelle von utopischen Projekten zur Besiedelung der Galaxie eher auf traditionelle Expansionsmethoden, auf *brute force*.

Hier kommt ein Satz, der erst seit 2016 Sinn ergibt: Das ist natürlich direkt aus dem Leben gegriffen. Die Serie startet nämlich just in dem Moment, als Donald Trump im White House die Flagge für sein Ego-projekt mit gleichem Namen entfaltet, wahrscheinlich um einmal mehr von seinem inkompetenten Treiben auf diesem Planeten abzulenken. Die Flaggenenthüllung sorgte zugleich für hochgezogene Augenbrauen, da sie für den Geschmack vieler Journalist_innen etwas zu sehr an die Kultserie *Star Trek* erinnerte. So eng sind Realität und Fiktion also momentan verzahnt, und in Carells und Co-Creator Greg Daniels Serie gehts in etwa so zu und her, wie man es sich auch von Trumps Vorhaben verspricht. Das ist der Witz der Serie, in der man

einen ebenfalls konstant tweetenden *POTUS*, der sich besonders gute Beziehungen zu Russland wünscht, nie zu Gesicht bekommt.

In ihr startet der erstrangige Militärmann Naird gerade das Projekt *Space Force* und muss dafür von Washington ins wenig glamouröse Wild Horse, Colorado, ziehen. Denn da wird seine neue Abteilung der Streitkräfte gerade aus dem staubigen Boden gestampft. Von Anfang an scheinen die Karten gegen das Vorhaben gemischt zu sein: Nichts bleibt während einer eigentlich geheimen Mission geheim, und Tierschützer_innen beharren darauf, die Wüste Colorados zuerst von allen Eidechsen zu befreien, bevor überhaupt irgendwelche Testflüge stattfinden können. Doch Naird ist eben Idealist und glaubt an die Mission, bis 2024 *boots on the moon* zu haben. In steifer Haltung und von Carell dennoch mit viel Menschlichkeit versehen, versucht er, sich allem zu widersetzen, was seinen Weg zum Erfolg so steinig macht.

Für besonders viel Unterhaltung sorgt er im Tandem mit *John Malkovichs* Dr. Adrian Mallory, dem wissenschaftlichen Berater Nairds. Auf ihn und seine Funktion blicken die anderen *armed forces* besonders verächtlich, ist doch die *Space Force*, im Gegensatz etwa zur Army, der Zweig, der besonders eng mit so schrulligen Wissenschaftler_innen wie Mallory zusammenarbeiten muss. Während die anderen breitschultrig in Kampfstiefeln marschieren, wirkt das Personal der *Space Force* eher wie die Besetzung einer Off-Broadway-Show. Dabei hilft, dass die Serie auch nebst Carell und Malkovich mit komödiantischem Spiel brillierenden Nebendarsteller_innen wie *Ben Schwartz*, *Lisa Kudrow*, *Jimmy O. Yang* oder *Roy Wood Jr.* besetzt ist.

Die Menschlichkeit, mit der Carell den Möchtegern-Despoten schon in *The Office* spielte, ist auch hier wohl das Beste in einer Serie, die dank zahlreichen (wenn auch schön ausgestatteten) Handlungsorten und melodramatischen Handlungsmomenten voller sich andeutender Konflikte doch nur schwer ins Rollen gerät. Spätestens ab Folge vier kommt die Serie aber zu sich selbst; die vorab sorgfältig angelegten Figurenkonstellationen und Settings tragen ab hier komödiantisches Potenzial. *Space Force* mag – mit anderem Tempo, anderer Klangfarbe – daher vor allem die Fans, die sich auf Michael-Scott-im-All gefreut haben, wohl enttäuschen: Vergleichsweise wenig *cringe comedy* findet hier statt, nicht oft muss man laut rauslachen, wie man es beim den Bürogummis noch unweigerlich machen musste. Vielleicht sind wir noch froh darum, könnte *Space Force* doch bei einer zweiten Trump-Amtszeit geradezu prophetisches Potenzial haben – *we will see*. Selina Hangartner

Der Film ist seit Ende Mai auf Netflix verfügbar.

→ Idee: Steve Carell, Greg Daniels; Ausführender Produzent: Howard Klein; Musik: Carter Burwell; Darsteller_in (Rolle): Steve Carell (General Mark R. Naird), John Malkovich (Dr. Adrian Mallory), Ben Schwartz (F. Tony Scarapiducci), Diana Silvers (Erin Naird), Tawny Newsome (Angela Ali); Produktion: Netflix, USA 2020. Streaming CH/D: Netflix.



Space Force mit Steve Carell



Switzerlanders Regie: Michael Steiner



Space Force Idee: Steve Carell, Greg Daniels

Switzerlanders



In *Switzerlanders* versammelt Michael Steiner Videomaterial, das Schweizer_innen im Sommer 2019 gedreht haben. Entstehen soll ein Bild des Lebens in der Schweiz, aber letztlich bleiben nur unzusammenhängende Eindrücke, die sich verzweifelt um nationalistische Harmonie bemühen.

Michael Steiner

In der Frühzeit des Films gingen oft Menschen zu den Vorführungen, die wussten, dass sie gefilmt wurden. Sie wollten sehen, wie sie wohl in so einem Apparat wirkten. Sie suchten auf der Leinwand nach sich selbst. Wie man vor einer Kamera aussieht, ist 120 Jahre später keine Frage mehr. Soziale Medien generieren im Sekundentakt Bilder ihrer Nutzer. Der Alltag von Milliarden Individuen wird heute dokumentiert wie nichts anderes in der Geschichte des Bewegtbildes.

Sich selbst in einem Kinofilm zu sehen, ist aber eine andere Hausnummer als Instagram und Co. So oder so ähnlich stellen sich die Macher hinter *Switzerlanders* wohl die Faszination ihres Projekts vor. Bereits 2011 hatte *Ridley Scott* als Produzent mit *Life in a Day* eine Blaupause geliefert, die seither in zahlreichen Ländern nationale Ableger fand. Nun also die Schweiz. Die Idee ist simpel: Der Film besteht ausschliesslich aus Videomaterial, das Menschen den Filmemachern zukommen liessen und das einen einzigen Tag im Sommer 2019 in der Schweiz dokumentiert.

Unter dem Deckmantel einer problematischen Authentizität soll hier also ein Durchschnittsbild der Schweiz gezeigt werden. Nicht die eine besondere Geschichte interessiert, sondern die vielen kleinen Momentaufnahmen. Die frühmorgens erwachende Bäckerin, der philosophierende Arzt oder ein Bauer unter seinen Kühen. Lässt sich aus einem Flickentepich etwas über eine Nation erfahren? 1400 Stunden Material haben die Filmemacher rund um Steiner bearbeitet. Der grosse gemeinsame Nenner aller im

Film vorkommenden Menschen ist natürlich, dass sie eine Kamera besitzen. Was wie eine banale Feststellung klingt, offenbart bereits eines der Probleme mit *Switzerlanders*. Denn natürlich unterliegt auch dieser Film einer Auswahl und zwar einer doppelten. Zum einen wählen die Laienfilmer_innen ihr Material aus und zeigen sich nicht unbedingt so, wie sie wirklich leben, zum anderen treffen dann auch die Filmemacher eine Auswahl.

Hier also ein repräsentatives Bild der Schweiz zu erwarten, ist naiv. Realistischer ist, dass man etwas darüber erfährt, wie sich Menschen filmen. Zum Einsatz kommen unter anderem Drohnen, Selfie-Sticks, GoPro-Kameras und Smartphones. Die Menschen zeigen sich gern mit Tieren, sie erzählen aus ihrem Leben oder vollführen besondere Tätigkeiten. Die meisten der ausgewählten Clips sind Indikatoren eines gewissen Wohlstands, woraus man zumindest teilweise auf die Schweiz im Sommer 2019 schliessen kann.

Es wird gebadet, getanzt und gesprungen. Wichtige Themen sind Gesundheit und Arbeit. Ein junger Mann filmt sich mit seinem Sportwagen. Er schreit vor Freude, als der Motor vibriert, umgarnt das Gefährt und macht dem Auto augenzwinkernd einen Heiratsantrag. Was ganz und gar unsympathisch klingt, vollzieht sich im kompletten Film ambivalenter. Ein klares Bemühen um Diversität ist erkennbar. Randgruppen bekommen auch ihre Stimme, wobei es leichtfällt, jene aufzuzählen, die nicht zu sehen sind. Das reicht von geografischen Unterschieden bis zu Klassendifferenzen. Der Kanton Wallis scheint zum Beispiel kaum vertreten und die gehobene Mittelklasse dafür umso mehr.

Am stärksten ist der Film dann, wenn er Beiträge zeigt, die aus dem Rahmen fallen. Etwa wenn ein Schriftsteller aus Biel in der Schweiz nur «Scheisse» findet. Dass man aber an Ausreisser_innen hängenbleibt, erinnert dann doch an die sozialen Medien. Die Bilder rauschen nur so vorbei, und alle beanspruchen, besonders zu sein. Fäden durch das Geschehen oder gar analytische Ansätze zu den Videos gibt es nicht.

Switzerlanders wirkt wie eine grosse nationalistische Propagandamaschine: Das Glück einer Normalität, die schöne sichere Mitte, in der einem nichts passieren kann, und zwischendurch ein Alpenpanorama liefern trotz vereinzelter Gegenstimmen ein Ganzes. Der junge Immigrant, der sich darüber beschwert, nicht frei reisen zu können, wird zwischen Altengymnastik und spielenden Kindern gezeigt. Sein Problem wird so verschluckt, der Film macht nichts sichtbar ausser einer Gleichzeitigkeit, die alles verwässert. Untermalt von kitschiger Musik, wird hier letztlich behauptet, dass dieses bunte Gemisch ein «Wir» konstituiert. Diejenigen, die früher ins Kino gingen, weil sie sich auf der Leinwand suchten, wurden dagegen noch überrascht, dass das «Wir» als ein gemeinsames Sehen vor der Leinwand entstand.

Patrick Holzapfel

Der Film ist seit 21. Mai auf verschiedenen Schweizer Streamingplattformen und auf DVD verfügbar.

→ Regie: Michael Steiner; Buch: Stefan Anspichler; Schnitt: L. Jason Frisch, Marc Helfers; Musik: Michael Stearns; Produktion: 20 Minuten, National Treasures Pictures, Scott Free Productions, TX Group, Schweiz 2020. Dauer: 82 Min. Verleih CH: Praesens Film.

The Pageant



Fernab von unangenehmen moralischen Untertönen zeigt Eytan Ipekers Dokumentarfilm die Miss-Holocaust-Survivor-Wahl in einem Altersheim Jerusalems. Das Groteske daran löst sich in *The Pageant* absichtlich nicht auf.

Eytan Ipeker

Seit 2012 wird in Haifa, Jerusalem, einmal jährlich die Miss Holocaust Survivor gewählt. Es ist ein Schönheitswettbewerb mit verstörendem Konzept: Unter den Bewohnerinnen eines Altersheims, in dem ausschliesslich Holocaustüberlebende wohnen, wird eine Gewinnerin – eine Königin – gekrönt. «It's not a beauty contest, it's about their inner world», sagen die Veranstalter_innen. Kurzum: Diejenige mit der tragischsten Vergangenheit gewinnt.

Das klingt grotesk. Darf aus einer schmerzhaften Vergangenheit ein Spektakel inszeniert werden? Und wer sind wir, über diesen Event und die Teilnehmerinnen zu urteilen – wenn sie dabei glücklich sind? Diese Fragen veranlassten den Filmemacher Eytan Ipeker dazu, den bizarren Wettbewerb in seinem neuen Film *The Pageant* zu dokumentieren, der seine Weltpremiere in der Onlineedition des *Visions du Réel* 2020 im Langfilmwettbewerb feierte. Ipeker begleitet Sophie Leibowitz, wie sie am Wettbewerb 2016 teilnimmt. Mit kritischem Blick, einem Auge für schauerliche Details und einer anti-spektakulären Filmsprache dokumentiert der Regisseur in seinem dritten Film die Proben unter Anleitung der Ex-Miss Israel des Jahres 1979 zur grossen Zeremonie der Miss Holocaust Survivor 2016.

Mit *The Pageant* denkt Ipeker über die ethische Dimension dieses Wettbewerbs nach. Er befindet sich mittendrin in der Debatte um die Frage, wie das Leiden anderer dargestellt werden kann und darf. Wider Erwarten bezieht *The Pageant* jedoch keine klare Position. Das sei auch nicht Ziel des Films gewesen,

erklärt der Regisseur. Er wolle mit seinem Film weder eine Kontroverse hervorrufen noch mit dem Finger auf jemanden zeigen. Es gehe ihm vielmehr darum, all diese Fragen aufzuwerfen. Was beispielsweise passiert, wenn das Leiden einer Person mit dem einer anderen um Anerkennung konkurriert und steht wie dies im Zusammenhang mit Manipulation, Trauma und Annexionspolitik?

Das gelingt ihm. *The Pageant* ist ein urteilsfreier Film, fernab von unangenehm moralistischen Untertönen. Der Film verzichtet auf ein Votum – und lässt die Zuschauer_innen mit einem inneren Konflikt zurück. So empört zum Beispiel die Rolle der politisch rechten evangelikalen Organisation International Christian Embassy Jerusalem als Hauptsponsorin dieses Schönheitswettbewerbs für Holocaustüberlebende. Zugleich stellt sich aber auch die Frage, warum dies dermassen aneckt.

Empörung macht sich auch über den Umgang mit den Wettbewerbsteilnehmerinnen breit. Zum Beispiel in der herzerreissenden Szene, in der sie ihre Leidensgeschichte erzählen. Umso schockierender scheint es, als diese Geschichte dann «fernsehtauglich» von den Organisator_innen zusammengestutzt wird, auf vier bis fünf Sätze reduziert und möglichst tränenreif erzählt. Wie kann es ethisch vertretbar sein, ein Trauma auf diese Art und Weise für Spektakel und Profit zu instrumentalisieren? Und dennoch: Die Teilnehmerinnen sind sich den Bedingungen des Wettbewerbs bewusst und lassen sich freiwillig darauf ein. Oder wird hier die traumatische Vergangenheit der Überlebenden manipuliert, sodass die Teilnahme am Wettbewerb als moralische Verpflichtung erscheint, jedoch in Wahrheit emotionale Schikane ist? Wenn das Holocaustsetting jedoch für einen Moment ausser Acht gelassen wird, dann geht es auch um Frauen, denen eine Abwechslung zur Monotonie des Altersheimalltags, ein Bühnenauftritt und Scheinwerferlicht versprochen wird. Wer kann das verurteilen?

Auf alle diese Fragen bietet der Film keine Antworten. In dieser Hinsicht kann auch Empörung über Ipekers Dokumentation aufkommen, dessen Werbefreiheit die Zuschauer_innen in einem moralischen Dilemma hinterlässt. Doch genau darin liegt die Stärke des Films: Er bietet den Zuschauer_innen keinen einfachen Ausweg aus der Debatte. Wo der Schönheitswettbewerb exhibitionistisch, ausstellend und eindeutig ist, ist Ipekers Dokumentarfilm vorsichtig, respektvoll und sich der Ambivalenz der Thematik bewusst. Mit *The Pageant* gelingt dem türkischen Filmemacher eine kritische Auseinandersetzung mit einem Schönheitswettbewerb, in dessen Zentrum zugleich Schaulust, Leid und Tragik als auch Anerkennung, Glück und Triumph stehen.

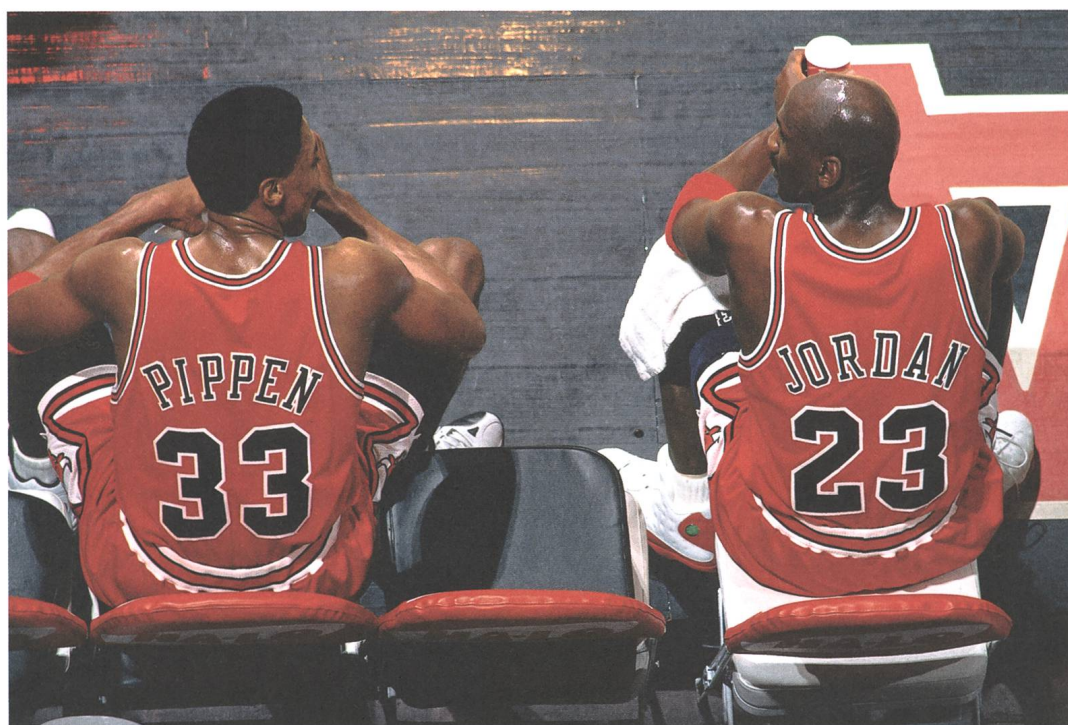
Judith Rehmann

Der Film ist an der Onlineausgabe des Festivals *Visions du Réel* gezeigt worden. Die Kritik ist im Rahmen einer Exkursion des Seminars für Filmwissenschaft der Universität Zürich unter der Leitung von Marian Petraitis entstanden.

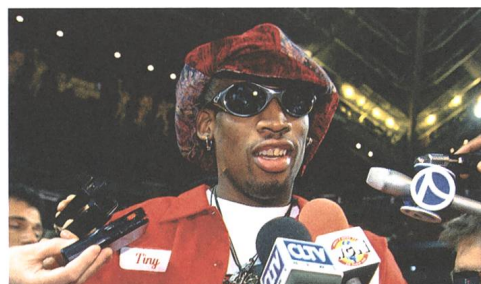
→ Regie/Schnitt: Eytan Ipeker; Kamera: Itay Marom; Ton: Emmanuel Soland; Produktion: Yoel Meranda, Carine Chichkowsky, Eitan Mansuri, Jonathan Doweck, Kristina Konrad, Türkei, Frankreich, Israel, Deutschland 2020. Dauer: 82 Min.



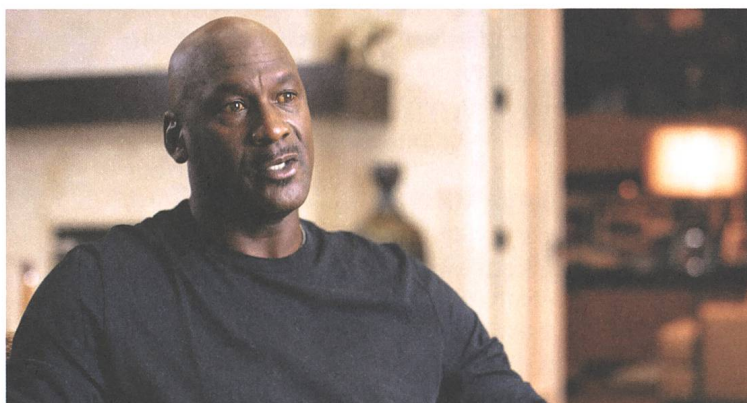
The Pageant Regie: Eytan Ipeker



The Last Dance Regie: Jason Hehir



The Last Dance mit Dennis Rodman



The Last Dance Kamera: Thomas McCallum

The Last Dance



Was hatte Basketball-Superstar Michael Jordan nach seinem Hollywood- und Baseball-Ausflug – endlich – wieder auf den Basketball-Court bewegt? Diesen Fragen geht Netflix in einer neuen Dokuserie *The Last Dance* nach.

Jason Hehir

Als *Michael Jordan* im August 1995 bei Warner Brothers in Los Angeles den Film *Space Jam* dreht, stellt er dem Studio eine Bedingung: Ihm soll eine Basketballhalle inklusive Kraftraum erbaut werden, damit er täglich nach den Dreharbeiten trainieren kann. Dieser Sommer stellt einen Angelpunkt dar im Leben des Ausnahmesportlers. Zwei Jahre zuvor hat er seinen Rücktritt vom NBA-Basketball gegeben. Nach drei Meistertiteln in Folge mit den Chicago Bulls hatte Michael Jordan – genannt «MJ» – genug vom Körbestopfen und widmete sich dem Baseball; mässig erfolgreich, dafür medienwirksam. Mit seinem Auftritt an der Seite der Looney Tunes um Bugs Bunny in dem kostspieligen Kinofilm *Space Jam* wird klar: Jordan ist der grösste Superstar der Sportwelt und zum Bestandteil der amerikanischen Popkultur geworden.

Die Erfolgsgeschichte von Michael Jordan und den Chicago Bulls erzählt ausführlich *The Last Dance*, eine zehnteilige Dokuserie mit bisher unveröffentlichtem Material, deren Erstausstrahlung auf Netflix wegen der Coronakrise vorverschoben wurde, um den Basketballfans die Livespiele zu ersetzen. In der Saison 1997/98 durfte ein Filmteam exklusiv die Bulls begleiten und mit All-Access-Pass etwa auch in der Garderobe filmen. Nachdem Jordan lange gegen eine Veröffentlichung war, stimmte er 2016 dem Vorhaben zu, aus dem Material eine Dokuserie zu produzieren. Angereichert mit vielen Interviews mit den Hauptakteuren, Mitspielern, Gegnern, Trainern, Journalist_innen und Fernsehmaterial von früheren Spielen entstand eine

mitreissende Serie, die in den Netflix-Charts weit oben mitspielt. Es ist zwar etwas schwierig, den Zeitsprüngen zwischen früheren Saisons und der von Trainer Phil Jackson als «*Last Dance*» bezeichneten letzten Saison der Bulls/Jordan-Ära 1997/98 zu folgen, doch indem die Serie auch immer wieder einzelne Mitstreiter Jordans inklusive Biografie ausführlicher vorstellt und damit von vornherein keiner Chronologie folgt, funktioniert sie als Collage und facettenreiches Porträt einer Basketballära.

Eines wird durch die intimen Filmaufnahmen sichtbar: Jordan schöpfte die unglaubliche Bereitschaft, immerzu seine bestmögliche Leistung abzurufen, aus einem unstillbaren Ehrgeiz, einem ans Pathologische grenzenden Konkurrenzdenken. Wir bekommen zu sehen, dass es in vielen Schlüsselmomenten seiner Karriere harmloser Trash Talk von Konkurrenten war, der MJ zur Weissglut trieb und dazu, das Allerletzte aus sich herauszuholen. Was die Doku auch zeigt: Jordan war seinerseits ein Meister des Trash Talk und wurde von seinen Teamkameraden bisweilen als Tyrann empfunden, was das Bild des sanften Michaels in *Space Jam* nicht hätte vermuten lassen. Es scheint fast, als gäbe *Space Jam*, diese Mischung aus Animation und Realfilm, implizit auch einigen Aufschluss über die Psychologie des Jordan. In dem Blockbuster sind es beunruhigende animierte Monster von einem fernen Planeten, die die Talente von Jordans NBA-Rivalen wie Patrick Ewing und Charles Barkley gestohlen haben, gegen die MJ spielt. Vielleicht hat Jordan auch in der Realität in seiner Wahrnehmung jeweils nicht gegen normalsterbliche Basketballspieler gespielt, sondern gegen überirdische Monster angekämpft, die es um jeden Preis zu besiegen galt.

Lassen wir uns von *The Last Dance* nochmals in den Sommer '95 in LA versetzen. Im «Jordan Dome», der vom Studio eigens für den Star errichteten Ballonhalle, treffen eine Vielzahl junger NBA-Talente ein, um in spätabendlichen Matches gegen Jordan zu spielen. So wird sein basketballerischer Ehrgeiz endgültig wieder zum Leben erweckt, und in der neuen Saison zeigt er bereits wieder Höchstleistungen auf dem NBA-Court. Schon im März 1995 hatte Jordan, aufgrund eines Spielerstreiks in der Baseballliga untätig, wieder mit den Bulls zu trainieren begonnen und noch im gleichen Monat seine Rückkehr verkündet mit den lapidaren Worten: «I'm back». Es folgen weitere drei Meistertitel, diesmal im legendär gewordenen Trio Michael Jordan, Scottie Pippen und Dennis Rodman.

The Last Dance ist absolut sehenswert und reisst offenbar die Netflix-User_innen auch hierzulande aus dem Sofa: Als ich Mitte Mai einen Basketball kaufen wollte, waren diese in jedem Sportgeschäft in Zürich ausverkauft.

Simon Truog

Space Jam und *The Last Dance* sind auf Netflix verfügbar.

→ Regie: Jason Hehir; Kamera: Thomas McCallum; Schnitt: Chad Beck, Devin Concannon, Abhay Sofsky, Ben Sozanski; Sound Design: Steven Allmendinger, Keith Hodne, Max Holland, David S. McJunkin; Produktion: Netflix, USA 2020. Streaming CH/D: Netflix.

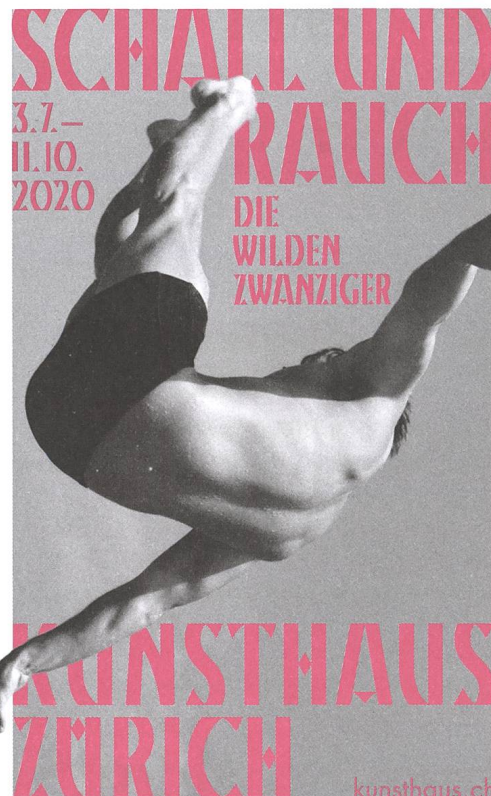
JETZT GUTSCHEINE FÜR DIE ZUKUNFT
DES XENIX BESTELLEN –
FÜR DICH ODER ZUM VERSCHENKEN!

Anzeige



EINZAHLEN UND
VON UNS POST KRIEGEN.

Filmclub Xenix, Zürich
IBAN CH09 0900 0000 8003 5969 1
Vermerk: Name, Adresse,
Anzahl Gutscheine/Freibillette



Anzeige

Eine Koproduktion mit
den Festspielen Zürich
Unterstützt durch die Zürcherische
Seidenindustrie Gesellschaft

Shirana Shahbazi, [Diver-02-2011], 2011,
Silbergelatinprint auf Aluminium, 90x70 cm,
Kunsthhaus Zürich, Vereinigung Zürcher Kunstfreunde,
Gruppe Junge Kunst, 2015 © Shirana Shahbazi

Fast besser
als Kino...

Jetzt übertreib
mal nicht!

#BackToCinema

**KOS
ZOS**
www.kosmos.ch

Anzeige

Nemesis



Mehrere Jahre des Umbaus spult Thomas Imbach in gut zwei Stunden in **Nemesis** ab. Er kommentiert damit zynisch-pessimistisch den Abriss vom alten Güterbahnhof zugunsten eines Gefängnisses. Und übt, das verrät der Titel seines Films: Rache.



Thomas Imbach

Nemesis ist die Rachegöttin, die die Menschen verlassen hat, weil sie zu dekadent geworden waren. So erklärt es das Voiceover, während die Kamera eine schüchterne junge Frau zeigt, die Frozen Drinks verkaufen sollte. Die Stimme aus dem Off spricht weiter und wünscht der jungen Frau, dass auch sie zur Nemesis werden und sich rächen könne. Woran rächen? An den vorbeigehenden Leuten, die sie mit ihrer zurückhaltenden Art nicht dazu überreden kann, das Produkt zu kaufen, das sie anpreist? Und woran will sich der Film rächen?

In gut zwei Stunden montiert Thomas Imbach Aufnahmen aus mehreren Jahren, die er aus dem Fenster seines Studios mit Sicht auf die Baustelle gemacht hat, wo ein Gefängnis an der Stelle eines alten Güterbahnhofs erbaut wird. Bagger, Bauarbeiter, Polizisten, ein küssendes Pärchen, spielende Kinder, sprayende Teenager: Die Kamera filmt, was ihr vor die Linse kommt. Die Jahreszeiten wechseln, ein Gebäude wird abgerissen, ein neues gebaut. «Ich möchte den Menschen beim Leben zuschauen», erklärt die Kommentarstimme und spricht über den Tod, über Ausländer_innen, über Freiheitsentzug, über Politik. Was erst mit der Zeit erkennbar wird, ist, dass diese Offstimme nicht eine einzige Perspektive (und besonders nicht bloss Imbachs eigene), sondern die von Ausschaffungshäftlingen zum Ausdruck bringt. So hört man zum Beispiel die Sicht eines Eritreers, der im Militär unter Gewalt gelitten hat. Die Bildebene zeigt dabei Schweizer Zivilarbeiter, wie sie auf den Gleisen eine Pause abhalten. Ein andermal

sind es die Gedanken eines Österreichers, der insgesamt fünf Jahre in der Schweiz im Gefängnis verbrachte. Das Bild zeigt stets die Baustelle, wo in Zukunft das neue Gefängnis stehen soll.

Der zynisch-pessimistische Offkommentar erinnert an den Filmmacher *Peter Liechti*, was vermutlich kein Zufall ist, denn der Film ist unter anderen ihm gewidmet. Nicht nur, weil beide Regisseure einen Schauspieler das durchaus subjektive Voiceover sprechen lassen: Wie auf Liechti's Wanderung im Alpstein in Hans im Glück das Unwetter innere Unruhe spiegelte, so korrespondieren auch bei Imbach die stimmungsgeladenen Bilder mit dem Kommentar. In den Fällen, in denen die Stimme vom Tod eines Familienmitglieds oder Freundes berichtet, ist fast immer die Aussicht über die Gleise bei eindämmender Dunkelheit und mit düsteren Wolken zu sehen. Erzählt die Stimme von einem Aufenthalt in Afrika, erscheint die Baustelle wie eine Wüste. Andere Male nutzt der Film die widersprüchliche Korrespondenz von Bild und Kommentar für eine ironische Spannung. Durch Zeitraffer und Zeitdehnung erscheinen die Aufnahmen der Bagger, die den Güterbahnhof abreißen, wie eine Tierdoku, der Güterbahnhof als bemitleidenswerte Beute. Diese Bilder werden von Gedanken begleitet, die von Ausländerfeindlichkeit berichten. Sehr zynisch, wie die Bagger ungewohnt beseelt erscheinen, während die Ausgeschafften über unmenschliche Verhältnisse klagen. Zeigt sich die Rachegöttin in Gestalt dieser ironischen Divergenz von Offkommentar und Bild?

Es ist bemerkenswert, wie es Imbach gelingt, einen abendfüllenden Film mit Aufnahmen zu gestalten, die allesamt von einem einzigen Standpunkt gefilmt worden sind, und trotzdem den Eindruck wecken, an vielen verschiedenen Orten entstanden zu sein. Imbach nutzt einen essayistischen Ansatz, um eine tiefgreifende Kritik an der Ausländerfeindlichkeit und Migrationspolitik anzubringen; er spricht damit auch politische und ethische Problematiken an, ohne sie beim Namen zu nennen. Lösungsvorschläge offeriert er keine, hingegen übt er in *Nemesis* zusammen mit den zitierten Ausschaffungshäftlingen, die im Abspann mit Namen genannt werden, Rache. Rache an der Schweizer Politik und Rache am Abbruch des von ihm geliebten Güterbahnhofs.

Simone Grüninger

Der Film ist an der Onlineausgabe des Festivals Visions du Réel gezeigt worden. Die Kritik ist im Rahmen einer Exkursion des Seminars für Filmwissenschaft der Universität Zürich unter der Leitung von Marian Petraitis entstanden.

→ Regie/Buch/Kamera: Thomas Imbach; Schnitt: Thomas Imbach, David Charap; Sound Design: Peter Bräker; Musik: Lukas Langegger, Kali Trio; Produktion: Okofilm Productions, Schweiz 2020. Dauer: 132 Min. Verleih CH: Frenetic Films.



Euthanizer Regie: Teemu Nikki



Euthanizer Kamera: Sari Aaltonen



Nemesis Regie: Thomas Imbach



Euthanizer mit Hannamaija Nikander

Euthanizer



Ein Mann in Finnlands Weiten tötet Tiere für andere. Bald vergreift er sich aber auch an Menschen, obwohl er ein grosses Herz hat. Eine verwirrende Ausgangslage und einen Film, der diese Diskrepanzen gar nicht auflösen will.

Teemu Nikki

Der finnische Regisseur Teemu Nikki liebt das Komische und das Groteske: Wer den Titel seines neuen Films *Euthanizer* (*Armomurhaaja*) nicht wörtlich nehmen will, wird schnell eines Besseren belehrt. Veijo (*Matti Onnismaa*) tötet Tiere, dafür ist er im Ort bekannt. Und so eilt gleich zu Beginn eine junge Frau mit ihrer Katze in seine Werkstatt: Die Kleine muss sterben, weil das Wohnungsleben das Tier krank gemacht hat. Ob sie leidet? Weniger als während ihres Lebens in Gefangenschaft, meint Veijo mürrisch. Menschen, die ihre Tiere loswerden wollen, kennt er zu Genüge und hat keine freundlichen Worte für sie übrig. Stattdessen führt er ihnen die eigenen Fehlritte unmissverständlich vor. Nachdem er die Kundin zurechtgewiesen hat, schmeisst er seine selbst gebaute Gaskammer mitsamt Stereoanlage für Trauersongs an und schreitet zur Tat. Nur grössere Tiere erschießt er im Wald.

Es folgt ein taktloser Film, der sich kalkuliert anfühlt und ständig zwischen emotionaler Wärme und Kälte schwankt. Die Geschichten darin sind formelhaft. Ein Erzählstrang beschäftigt sich mit der rechten Szene in Finnland, bleibt aber völlig oberflächlich: Veijos Widersacher Petri ist ein Pseudonazi, der sein Leben nicht auf die Reihe bekommt, von der örtlichen Gruppe *Soldiers of Finland* nur gemobbt wird und dann Skrupel hat, seinen Hund zu erschlagen. Zweitens beginnt Veijo eine morbide Liebesgeschichte mit Lotta (*Hannamaija Nikander*), der Krankenschwester seines sterbenden Vaters. Drittens eskaliert sein Streit mit der örtlichen Tierärztin, die sich für Tiere nicht interessiert und durch

ihre eigenen Fehlritte Veijo zum Gutmenschen stilisieren soll. Und letztlich, das überrascht in der Folgerichtigkeit kaum, richtet sich Veijos Rigorosität immer deutlicher auch gegen Menschen.

Nikkis Figuren, Veijo eingeschlossen, verkörpern Prinzipien, auf denen sie im Filmverlauf beharren. In ihrer Eindimensionalität sind sie überzeichnete Parodien auf den Alltag einer finnischen Dorfgemeinschaft. Die Welt in *Euthanizer* ist eine männliche, die an Rollenbildern, Gewohnheiten und Vergangenenem festhält. Schnell fühlt sich vieles redundant an. Das Scheitern hat System, weil alle unfähig sind, sich zu entwickeln. Wer ein Ziel verfolgt, wählt nie ein angemessenes Mittel. Weil die Ironie des Schicksals hier eine Art Dauerzustand ist, geht der Sinn für das Ironische zunehmend verloren.

Das Lachen funktioniert dann, wenn das Verhalten der Zweibeiner besonders absurde Blüten treibt. Schwierig wird es hingegen, wenn Nikki auf den Kern des Ganzen hinauswill und moralisch wird. Wirklich düster darf Veijo nicht werden, er soll ein Antiheld mit gutem Herz bleiben. Weil der Regisseur sich weigert, seine Figur als wirklich fragwürdig zu zeigen, raubt er dem Film letztlich den Kitzel. *Euthanizer* funktioniert am besten, wenn die Haltungen Einzelner im Unklaren bleiben. So wird Lotta nicht vollständig erzählt, obwohl sie neben Veijo im Zentrum des Films steht und ihm als einzige Person nahekommt. Ob bei ihr von Liebe die Rede ist, bleibt erfreulich vage.

Letztlich erzählt *Euthanizer* weniger über Finnland, als über die Freiheit des Kinos, nicht plausibel, nicht realistisch, nicht nachvollziehbar sein zu müssen. Und die Freiheit der Komik jenseits der schnellen Lacher. So treffen Ideen auf Ideen, Figuren auf Figuren, Situationen auf Situationen, ohne in einen vollständigen Sinnzusammenhang zu treten. Schenkelklopfer mixen sich mit Lakonie, Sinnlichkeit und morbider Verstörung. Ein Film wie eine Collage, der letztlich nur seinen Situationen und Tableaus verpflichtet bleibt, stur konzentriert auf einen Antihelden, der nicht einleuchtend ist, aber angeblich einfühlsam und dennoch mit einer Liebesbeziehung nicht umzugehen weiss. Das liest sich nicht nur desorientierend, der Film ist es auch.

Die interessanten Bilder erkunden das Gesicht von Onnismaa, der zu den bekanntesten Nebendarstellern Finnlands zählt. Ihm gelingt es, Nikkis moralischem Tiertöter Veijo eine gewisse Weisheit zuzuschieben. In den gelungenen Szenen fühlt sich *Euthanizer* für Augenblicke charmant an, verweist auf ein erfinderisches Kino, das im Freistil Situationen und Gedanken erprobt. In anderen Szenen ist spürbar, dass der Regisseur hier selbst die Montage übernahm und sich wohl weigerte, einiges wegzuschneiden. In seinen unbeholfensten Szenen zeigt der Film, was die ausweglosen Tierschicksale nur andeuten: Liebe macht blind.

Dennis Vetter

Der Film ist auf outside-thebox.ch verfügbar.

→ Regie/Drehbuch/Schnitt: Teemu Nikki; Kamera: Sari Aaltonen; Ausstattung: Sari Aaltonen, Teemu Nikki; Darsteller_in (Rolle): Matti Onnismaa (Veijo), Jari Virman (Petri), Hannamaija Nikander (Lotta); Produktion: It's alive films, Finnland 2017. Dauer: 85 Min. Streaming CH: outside-thebox.ch.

The Plot Against America



Die USA wählen einen isolationistischen Präsidenten und driften dem Faschismus entgegen. Die Romanadaptation erzählt keine Gegenwartsgeschichte, sondern eine alternative Abzweigung der Geschichte im Jahr 1940. Doch das Timing der Serie im Wahljahr 2020 ist durchaus mit Absicht gewählt.

Thomas Schlamme, Minkie Spiro

Was wäre, wenn ... Ein Satzanfang, der Welten eröffnet. Und eine Prämisse, die *Philip Roth* dazu brachte, mit «The Plot Against America» eines seiner ungewöhnlichsten Bücher zu schreiben. Was wäre, wenn 1940 statt Franklin D. Roosevelt der Flugpionier, Nationalheld und Nazisympathisant Charles A. Lindbergh zum Präsidenten der USA gewählt worden wäre?

Im Zentrum der alternativen Geschichtsschreibung steht Roth' eigenes, zehnjähriges Alter Ego und dessen Familie, die in Newark im Bundesstaat New Jersey lebt. Zusammen mit Vater Herman, Mutter Bess und seinem grossen Bruder Sandy lebt Philip im jüdischen Quartier in einer kleinen, aber feinen Wohnung in einem Zweifamilienhaus. Ja, was wäre aus den amerikanischen Jüd_innen geworden, wenn die USA, statt Hitler die Stirn zu bieten, mit ihm ein Abkommen geschlossen hätten, das das Land vom Zweiten Weltkrieg verschont hätte? Roth exerziert diese Anordnung, in der die grosse Politik sich auf einmal mit dem behüteten Alltag an der Summit Avenue vermischt, in einer Tragödie durch, in der in kürzester Zeit die scheinbar steinharte Sicherheit der Demokratie und des Liberalismus für die religiöse Minderheit zu Pappkarton verkommt, der im Regen zerfleddert.

In einer sechsteiligen Serie haben *David Simon*, *Reena Rexrode* und *Ed Burns* nun die Verschwörung gegen den Rechtsstaat für HBO zum Leben erweckt. Und sie taten es mit Liebe zum Detail. Über die stündigen Folgen von *The Plot Against America* hinweg dreht die Spirale von einer weit entfernten Bedrohung für

die Familie, die in der Serie Levin heisst, langsam hinab zur todernsten Furcht um Leib und Leben.

Die einzelnen Figuren kämpfen alle ihren eigenen Kampf mit oder gegen die neue Realität: Philips (*Azhy Robertson*) Vater Herman (*Morgan Spector*), einst in seiner Abscheu gegenüber Charles Lindbergh von seinem Umfeld bekräftigt, steht immer mehr auf verlorenem Posten. Während andere Jüd_innen nach Kanada ziehen, sträubt er sich, sein Land den Faschist_innen zu überlassen. Doch als die Familie im Rahmen eines Umsiedlungsprogramms nach Kentucky, in den ruralen Südwesten des Landes verpflanzt werden soll, wo Lynchmobs herumziehen, gibt es für den aufbrausenden Patrioten bald keinen Ausweg mehr.

Am anderen Ende der gespaltenen Meinungen darüber, ob Lindbergh und seine *America-Firsters* das Land in den Abgrund oder in eine glorreiche Zukunft führen, steht ausgerechnet Tante Evelyn, Mutter Bess' (*Zoe Kazan*) Schwester, gespielt von *Winona Ryder*. Sie lehnt sich an die starke Schulter von Rabbi Lionel Bengelsdorf (*John Turturro*), der Lindberghs Präsidentenwahlkampagne unterstützt und für dessen Administration höchstpersönlich das Umsiedlungsprogramm für Jüd_innen entwirft. Irgendwo dazwischen findet sich Cousin Alvin (*Anthony Boyle*), der an der Seite Kanadas in den Krieg gegen Hitler zieht, dabei ein Bein verliert und als gebrochener Mann in die Heimat zurückkehrt, die ihn nur misstrauisch beäugt.

The Plot Against America zeigt in seinen langsamen Schraubendrehungen Entscheidung um Entscheidung auf, wie fließend der Übergang vom Rechtsstaat zum faschistischen Regime ist. Wer sich jemals gewundert hat, weshalb Jüd_innen Nazideutschland nicht spätestens dann verliessen, als Hitler die Macht ergriff, erhält mit der Serie eine nuancierte Antwort. Die Erzählung bleibt dabei immer dicht an den überzeugend gecasteten Familienmitgliedern dran. Sie lassen die Geschichte glaubwürdig werden und verleihen der übergreifenden Anordnung Gut vs. Böse die nötigen Grautöne.

America First, ein Präsident, der sein Land isoliert und den Rechtsstaat unterwandert: Wen das auch an die aktuelle politische Lage der Vereinigten Staaten erinnert, ist gemäss Drehbuchautor und Produzent Simon auf dem richtigen Weg. In einem von HBO produzierten Podcast zur Serie sagte er: «Ich wollte, dass das Publikum in den USA in das Wahljahr hineingeht. Es ist vielleicht das wichtigste Wahljahr seit langem, und ich wollte, dass die Leute sich an diese Miniserie erinnern, wenn sie ihre Stimme abgeben.» *The Plot Against America* ist damit auch als ziemlich unverblühte Wahlempfehlung zu sehen. Denn, was wäre, wenn Donald Trump noch eine Amtszeit im Weissen Haus sitzen würde?

Die Serie ist seit Ende Mai auf Sky Show verfügbar.

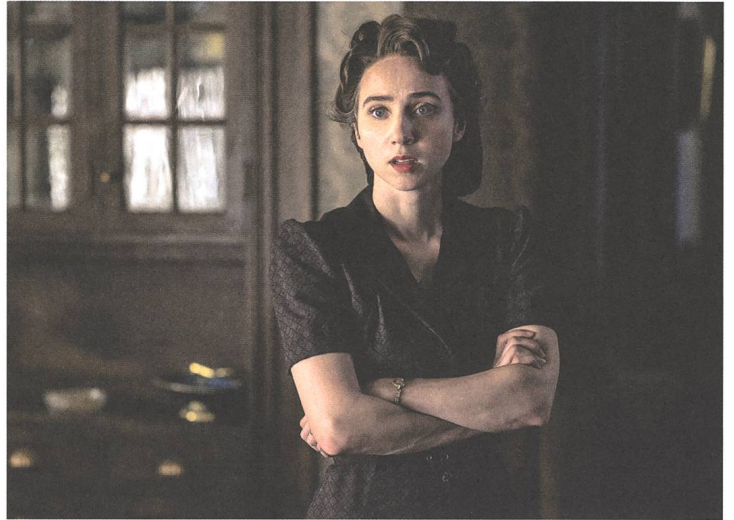
→ Idee/Buch: Ed Burns, David Simon, Reena Rexrode; Vorlage: Philip Roth; Regie: Thomas Schlamme, Minkie Spiro; Produzent_in: Ed Burns, David Simon, Joe Roth, Susan Goldberg u. a.; Kamera: Martin Ahlgren; Darsteller_in (Rolle): Winona Ryder (Evelyn Finkel), Morgan Spector (Herman Levin), Zoe Kazan (Bess Levin), Anthony Boyle (Alvin Levin), John Turturro (Rabbi Lionel Bengelsdorf); Produktion: HBO, USA 2020. Streaming CH/D: Sky Show.



The Plot Against America mit Winona Ryder



The Plot Against America



The Plot Against America mit Zoe Kazan



The Plot Against America nach dem Roman von Philip Roth

Gerüchteküche

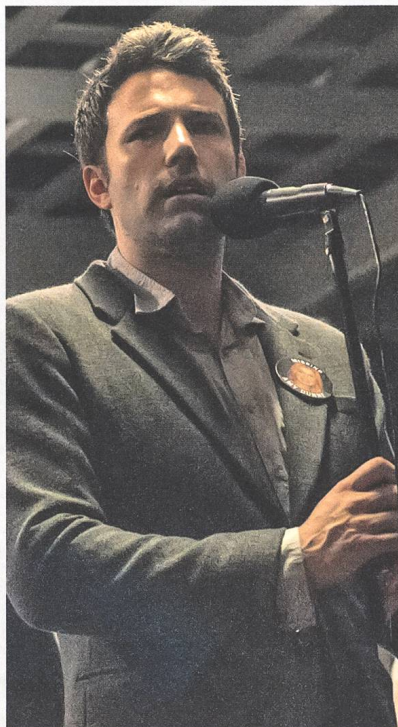
Filmnerds tauchen mit Verve in sie ab. PR-Agenturen erfinden sie gerne auch mal selbst. Trivia verschönern uns das flüchtige Filmserlebnis und lassen uns die vermeintlich letzten Wahrheiten der Traumfabrik entschlüsseln.

Vom Mythos des Trivialen

Die Welt soll denen gehören, die Filme als das genießen, was sie sind. Die konsumieren, was für sie gemacht wurde, von Minute 1 bis Minute x, die vielleicht auf dem Nachhauseweg, beim Ausschalten des Fernsehers oder beim Zähneputzen noch über den Schluss oder eine besonders misslungene Dialogzeile nachdenken, aber die das Endprodukt sehen und befriedigt sind.

Für uns anderen fängt mit dem Kinobesuch das Erlebnis derweil erst an; wir graben unerlässlich, scheinbar dazu verdammt, immer mehr Informationen finden zu wollen, um die eigene Folklore um unseren Lieblingsfilm zu bauen. «Haben Sie gewusst», sagen wir Filmnerds dann, wenn einer dieser Streifen zur Sprache kommt, «dass die Dreharbeiten zu *Gone Girl* zwei Tage verzögert wurden, weil der Bostoner *Ben Affleck* sich weigerte, ein Baseballcap der New York Yankees anzuziehen?», oder «dass *Christian Bale* seine Darbietung in *American Psycho* auf einen Auftritt von *Tom Cruise* in einer Talkshow basierte?», oder «dass die Gesichtsmaske von *Michael Myers* in *Halloween* eigentlich eine weiss angesprayte Maske von *Star-Trek-Star William Shatner* ist?», und langweilen alle mit *movie trivia*.

Nochmals *American Psycho*: Haben Sie gewusst, dass *Gloria Steinem* angeblich persönlich dafür gesorgt habe, dass nicht *Leonardo DiCaprio* die Hauptrolle übernimmt, weil seine Fangemeinde damals hauptsächlich aus jungen Frauen bestand und *Steinem American Psycho* nicht für die richtige Kost dieser Zielgruppe hielt? Später soll *DiCaprio* übrigens in der Szene in *Django Unchained*, in der er als Südstaaten-«Gent» und Sklavenbesitzer *Monsieur Candie* einen



Gone Girl (2014) Regie: David Fincher

Vortrag zur Phrenologie hält, sich aus Erregung völlig vergessen und dabei tatsächlich an einem Trinkglas, das er zerschlägt, geschnitten haben. Die Anekdote kursierte noch vor Filmrelease durch Industrieblätter wie «*The Hollywood Reporter*»; alle waren sichtlich angetan von der Hinwendung des Schauspielers. Dabei wollte *DiCaprio* angeblich die Rolle des Rassisten zunächst gar nicht spielen, wie er an Pressekonferenzen fleissig erzählte, konnte aber davon überzeugt werden, dass gerade solche Rollen engagierte Performances und den Starappeal eines *leading man* benötigen.

Gerüchte veredeln

So was grenzt natürlich an Verklärung des Kinos per se, der Traumfabrik und ihren Macher_innen, es hebt diese in den Olymp ihres Fachs. Davon ist erneut *American-Psycho-Bale* betroffen: Für seine Rolle in *The Machinist* hatte er gute dreissig Kilogramm abgenommen, indem er wohl nur noch eine Dose Thunfisch und einen Apfel pro Tag ass. Keine Frage: Solche Infos sollen das Werk veredeln, den Normalsterblichen vermitteln, was wahre Hingabe ist. Wieder *Bale*, eigentlich *Brite*, soll am Set von *American Psycho* übrigens so vehement im New-Yorker-Wallstreet-Slang gesprochen haben, dass die Filmcrew bei der Abschlussparty platt gewesen sei, als sie erstmals den tatsächlichen Akzent des Schauspielers gehört habe.

Wie sicher sind die Informationen? Hat denn niemand gewusst, dass *Bale* aus dem südwestlichen Wales ist? Ist

ihm nie ein «bloody blighter» rausgerutscht, wenn *Jared Leto* oder so den Dialog nicht auf die Reihe kriegte? Natürlich kursiert immer auch ein Haufen Blödsinn: Zum ersten Kuss zwischen einer/einem schwarzen und weissen Schauspieler_in der Fernsehgeschichte soll es 1968 in *Star Trek* gekommen sein. Tatsächlich fand er bereits 1962 in *You in Your Small Corner* statt. Die 127 Takes, die *Stanley Kubrick* beim Dreh von *Shining* anscheinend benötigte, um die Szene im Kasten zu haben, in der *Shelley Duvall Jack Nicholson* mit dem Baseballschläger niederschlägt, sind zwar in den «*Guinness World Records*» gelistet, aber wild umstritten: Die Kameramänner insistieren, dass es eher um die vierzig Aufnahmen waren. Wie gesagt: Trivia sind im besten Fall Mythos, aber sie lassen das Herz der Filmvernarnten eben höherschlagen. *Danny Lloyd*, der den kleinen Bub in *Shining* spielte, wusste angeblich nicht, dass es sich um einen Horrorfilm handelte, und soll das Ergebnis erst Jahre später, als er siebzehn war, gesehen haben.

Manchmal wird mit dem Mythos dann auch bewusst gespielt, etwa als behauptet wurde, dass *Shia LaBeouf* auf dem Set von *Lawless* nach einem Streit mit *Tom Hardy* diesen verprügelt habe. Die Neuigkeiten waren nur schwer zu glauben, denn 2011 war



Shining (1980) mit *Shelley Duvall*

Hardy kurz davor, das *Batman*-Vehikel *The Dark Knight Rises* abzdrehen. Physisch suggerierte er da kaum, dass er sich nächstens von einem *LaBeouf* übermannen lässt. *Hardy* selbst aber bestand in Interviews darauf, dass es

vorgefallen sei, auch der Regisseur des Films, *John Hillcoat*, bestätigte die angeblichen Ereignisse. Erst Jahre später, im Youtube-Format «Hot Ones», in dem Stars scharfe Chicken Wings essen und über ihr Leben philosophieren, gestand LaBeouf, dass sie die Gerüchteküche damals mit Absicht brodeln liessen. Zum Glück sind solche neuen Formate im Netz entstanden, denn gerade jetzt, wegen Streaming-services, gehen ansonsten die besten Quellen von Trivia schleichend verloren: Das Bonusmaterial und die Audiokommentare auf Blu-rays und DVDs hatten uns stets (einigermassen) zuverlässig über das Geschehen hinter der Kamera informiert.

Entschlüsselungshilfe

Derweil erscheint Trivia manchmal als der einzige Weg, einen Film überhaupt entschlüsseln zu können. *The Island of Dr. Moreau* etwa wäre ohne sie ein Enigma: Kaum könnte man verstehen, wie das Projekt derartig miserabel herauskommen konnte. Schliesslich trägt es *John Frankenheimers*, *Marlon Brandos* und *Val Kilmers* Insignien, und 1996 konnte nur schon Kilmers Name eigentlich genügend Mittel akquirieren, um zumindest anständiges Popcornkino zu produzieren. Dank Trivia wissen wir aber, dass auf dem Set alles schief gelaufen war, was hatte schief laufen können: Brando habe neben einem Radioempfänger, über dem man ihm seine Dialogzeilen zuflüstern musste, auch seine eigene künstlerische Vision aufs Set mitgebracht, wohl getränkt von Medikamenten und der Trauer um seine kürzlich verstorbene Tochter. Den Wissenschaftler Moreau imaginierte er angeblich als Delfin-Hybrid und spielte ihn auch so, zum Leiden von Crew und Co-Stars. Kilmer ging parallel durch eine wüste Scheidung – eine explosive Mischung.

Manchmal helfen Trivia aber auch, hinter das Geheimnis besonders gelungener Dinge zu kommen: In *What We Do in the Shadows* soll Laiendarsteller *Stu Rutherford* den Eindruck gehabt haben, dass seine Figur eine Nebenrolle ohne Relevanz sei, weshalb er oft statisch und ohne grossen Effort agiere. Das deckt sich auf geniale Weise mit dem Witz im Film selbst, dass alle von der farblosen Persona so angetan sind und man als Zuschauer_in beim besten Willen nicht verstehen kann, wieso. So ein *understated* Schauspiel wäre mit einem Darsteller, der sich seiner Rolle bewusst gewesen wäre, wohl kaum gelungen. Und wir Eingeweihten geniessen es umso mehr.

Meta-Trivia

Solche Geschichten sind dann geeignetes Futter für Filme, die selbst eigentlich ausschliesslich Trivia sind, wie *Heart of Darkness* über den Dreh von *Apocalypse Now*, bei dem es bereits schon einmal Brando war, der den Regisseur *Francis Ford Coppola* Nerven kostete. Oder *Hitchcock*, *Ed Wood* und kürzlich *The Disaster Artist*, ein Biopic, der das Fiasko um den wohl schlechtesten Film überhaupt, *The Room*, nachzeichnet. In ihren besten Momenten liefern solche Triviafilme eine grundsätzlichere Auseinandersetzung mit dem Mythos «Filmproduktion». Und damit Gelegenheit zur Neuevaluierung einst heiss geliebter Trivia, was mit Blick auf die Filmgeschichte immer mehr angebracht scheint: Vergötterte Regisseure wie *Stanley Kubrick* oder *Alfred Hitchcock* sollen ihre Hauptdarsteller_innen (hauptsächlich: Darstellerinnen) drangsaliert und so anscheinend zur Höchstleistung motiviert haben, erzählte man sich lange voller Bewunderung und nun mit Abscheu. Duvalls Haare sollen ihr auf dem Set von *Shining* büschelweise ausgefallen sein wegen des Stresses, *Tippi Hedren* soll nach den abverlangenden Dreharbeiten zu *The Birds* tatsächlich eine Angst vor Vögel entwickelt haben, so sorglos habe Hitchcock ihre Schnäbel auf die Schauspielerin einregnen lassen. Und *Janet Leigh* habe, so diktiert die Folklore, nach *Psycho* nur noch gebadet, nie mehr geduscht.

Filme gehören uns allen; wir bauen unsere eigenen Geschichten um ihre herum, und Trivia sind eine valide

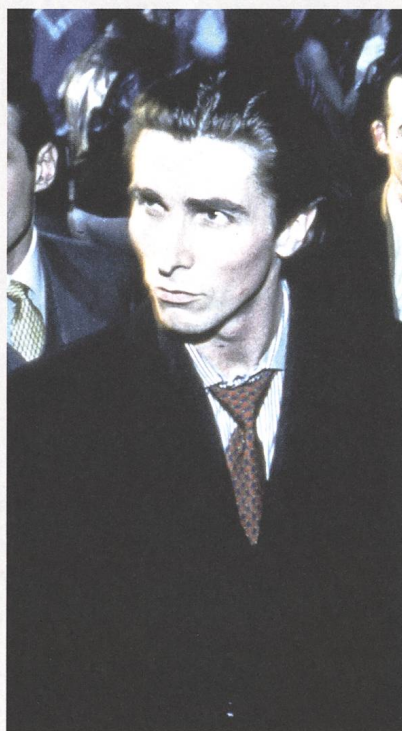


American Psycho (2000) Regie: Mary Harron

Form des Diskurses zum Film. Dass einer der *Farrelly*-Brüder beim Dreh von *There's Something About Mary* gerne – wohl als Scherz gemeint – die Hosen runterliess, am liebsten auch vor den Augen von *Cameron Diaz*, die, so vermute ich, an den jeweiligen Tagen bestimmt nicht ans Set gekommen ist, um die blanke Rückseite des Regisseurs zu sehen, ist im besten Fall unprofessionell. Dass die Anekdote aber in die Mythologie des Films eingegangen ist, hilft, unsere Positionen zu solchen Sachen zu verhandeln. Trivia können aber durchaus auch positiv stimmen, geradezu *mood regulating* sein; dank ihnen wissen wir etwa, wem wir unsere Lieblingsszenen und -requisiten zu verdanken haben: Der grossartige *Gene Wilder* habe sich seinen spektakulären Auftritt als Wonka in *Willy Wonka & the Chocolate Factory* selbst ausgedacht, *Jeff Bridges'* schäbige Gummisandalen, die so gut zu seinem bekifften «Dude» in *The Big Lebowski* passen, waren vormals sein Privatbesitz.

Nicht zuletzt sind Trivia ein Beleg unserer Liebe fürs Kino: Für manche ist das Filmerlebnis schlicht zu flüchtig, denn, setzen wir nicht gerade zur *Godfather*-Trilogie oder zum *Star Wars*-Marathon an, ist der ganze Zauber nach ungefähr zwei Stunden vorbei. Zum Glück können wir uns anschliessend ins Internet – in ein *rabbit hole* gefüllt mit Halbwahrheiten – stürzen.

Selina Hangartner



American Psycho (2000) mit Christian Bale

Porträt

Intimer, zurückgenommener und emanzipierter denn je präsentiert sich der trouble maker Shia LaBeouf in seinen jüngeren Filmrollen. Endlich vom Typ «nervöser Junge» emanzipiert, macht ihn das gerade zu einer der spannendsten Figuren Hollywoods.

Shia LaBeouf: Quite an Actor, Quite Genius

Seinem Vater hatte er *Mel Gibson* versprochen. Letztendlich ist es Shia LaBeouf selbst, der in *Honey Boy* (2019) mit Drahtbrille, strähnigem Haar und einer sich andeutenden Glatze den eigenen Vater spielt. Während eines angeordneten Entzugs schrieb der Schauspieler das Drehbuch. Mit seinem Protagonisten Ottis geht der Film durch Stationen aus LaBeoufs Biografie: Die Kindheit bei einem drogenabhängigen Kriegsveteranen, die frühen Anfänge im Filmbetrieb und am Ende der Klinikaufenthalt. *Honey Boy* ist eine Annäherung an den Vater geworden. LaBeouf stellt ihn als Getriebenen, vom Leben überfordert dar, der seinem Sohn die eigenen Probleme aufbürdet.

Gleich zu Beginn erinnert der Film an LaBeoufs kommerziell erfolgreichste Zeit: Die Leinwand ist noch schwarz, da hören wir bereits hydraulische Geräusche, die wie die mechanischen Attraktionen der *Transformers*-Reihe (2007–2017) klingen. Ottis (*Lucas Hedges*) schaut mit leerem Blick in die Kamera, hinter ihm ein Trümmerfeld. Für einen kurzen Moment scheint so etwas wie Sarkasmus durch, wenn er verzweifelt «No, no, no» schreit, bevor ihn ein Drahtkonstrukt nach hinten katapultiert und hilflos in der Luft hängen lässt.

Im Film bleibt es die einzige Referenz an LaBeoufs Wurzeln im Blockbuster-Kino. Als Nächstes sehen wir die Verhaftung, die schliesslich zum Entzug führt. Das intime Selbstporträt zeigt, wie weit sich LaBeouf vom nervösen Jungen seiner ersten Filme emanzipierte, und was ihn aktuell zu einer der spannendsten Figuren in Hollywood macht.



The Peanut Butter Falcon (2019) Regie: Tyler Nilson, Michael Schwartz

«Not quite a nerd, not quite a hunk. Shia LaBeouf!» (Homer Simpson)

Ende der Nullerjahre steht LaBeouf für den neuen Actionhelden, der sich durch mehr (*Eagle Eye*) oder weniger (*Transformers*) intelligente Materialschlachten kämpft. Weg vom generischen Profil des betont lässigen Protagonisten und passend zu den sinnüberflutenden CGI-Spektakeln, stolpert er mit weit aufgerissenen Augen durch die nebensächlichen Handlungen. *Michael Bay* hat mit *Transformers* die Zerstörungswut des Genres auf ein bisher ungesehenes Level gehoben, und LaBeouf ist dabei das emotionale Einfallstor für die (zumeist) jugendliche Zielgruppe. Wann immer *Megan Fox* daneben verzweifelt versucht, ihrem Gesicht irgendwelche Gefühle abzurufen, zeigt sich unangenehm deutlich, was ohne LaBeouf dem Spektakelkino fehlt.

Im Kinderfilm *Holes* (2003) entdeckt *Steven Spielberg* den jungen LaBeouf und wird zu seinem Förderer. Später spielt LaBeouf in Spielbergs *Indiana Jones and the Kingdom of the Crystal Skull* (2008) *Harrison Fords* Sohn. Die Chance, künftig in dessen Fussstapfen zu treten, verbaut er sich bereits auf der Werbetour. Nebst dem Film kritisiert LaBeouf allem voran seine eigene Leistung, die dem Erbe der Reihe nicht gerecht werde. Daraufhin stellt Spielberg klar: «There's a time to be a human being and have an opinion, and there's a time to sell cars.» Hier zeigt sich bereits der Anfang vom Ende einer kurzen, aber intensiven Blockbuster-Karriere.

2012 schwört LaBeouf dieser öffentlich ab: «You give Terrence Malick a movie like *Transformers*, and he's fucked.» In Europa dreht er mit *Lars von Trier* *Nymphomaniac* (2013), und zu Hause hilft er bei der Finanzierung von *John Hillcoats* *Lawless* (2012). Letzterer markiert die neue Karrierephase: Zur Zeit der Prohibition spielend, ist der Film selbst eine Emanzipationsgeschichte. Im blutigen Geschäft mit

dem Schwarzbrand muss LaBeouf sich als Jack Bondurant gegen seine beiden älteren Brüder (*Tom Hardy* und *Jason Clarke*) und dann gegen den korrupten Polizeiapparat wehren. Während seine Schauspielkollegen mit *Hillcoats* ultrabrutaler und unterkühlter Ästhetik nahezu verschmelzen, bildet LaBeouf – noch immer in der Rolle des unerfahrenen Jungen die moralische Fallhöhe markierend – das emotionale Gravitationszentrum des Films.

Deutlich erwachsener zeigt er sich als Teil einer Panzereinheit in *David Ayers* Zweitem-Weltkriegs-Drama *Fury* (2014). Der martialische Kriegsfilm zieht seine Spannung einzig aus der kammerspielartigen Konfrontation der Soldaten im Innern des Panzers. *Boyd Swan* (LaBeouf) kämpft dort drin gegen die eigenen Kriegserfahrungen. Das Konzept des «method acting» ausreizend, lässt LaBeouf sich während der Dreharbeiten einen Zahn ziehen, fügt sich Schnittwunden im Gesicht zu, duscht nicht mehr und wohnt deshalb getrennt von der restlichen Crew. Umso spannender erscheint es, dass sein Spiel sich trotz übersteigertem Engagement durch Zurückhaltung auszeichnet. Im angespannten, durchdringenden Blick oder den zitternden Lippen deutet sich an der Oberfläche die Gefühlswelt seiner Figur an. Die nervöse Aufgeregtheit der früheren Rollen hat sich ins Innere verlagert.

«I am not famous anymore»
(LaBeouf/Rönkkö/Turner)

Zur gleichen Zeit treibt er das Spiel mit dem eigenen Starimage neben der Leinwand weiter. 2014 berichten die Medien an der Berlinale von den selbstverliebten Inszenierungen eines Hollywoodstars auf Abwegen: Inmitten der Pressekonferenz zu *Nymphomaniac* verlässt er unter den erstaunten Blicken seiner Kolleg_innen den Saal. Später stülpt er sich auf dem roten Teppich einen braunen Papiersack über den Kopf, darauf geschrieben: «I am not famous anymore». Zwei Tage später

erklärt LaBeouf gemeinsam mit den Künstler_innen Nastja Säde Rönkkö und Luke Turner die Auftritte als Teil einer Performance, die in Los Angeles ihre Fortsetzung findet. Dort sitzt der weinende Schauspieler tagelang (und an Marina Abramović erinnernd) vor den Besucher_innen einer Galerie, die einzeln den Raum betreten und ihm für ein paar Minuten gegenüber sitzen.

Es ist der Beginn einer Reihe von Kunstaktionen, die LaBeoufs Status als Star aushandeln: 2015 werden während des Festivals South by Southwest sechs Tage LaBeoufs Herzfrequenz ins Internet übertragen. Eine leidenschaftliche Interpretation des Nike-Werbeslogos «Just do it» wird zum meistgesuchten GIF des Jahres. In einem New Yorker Kino können Interessierte gemeinsam mit LaBeouf während dreier Tage alle seine bisherigen Filme in umgekehrter chronologischer Reihenfolge anschauen.

Die Teilnahme des Publikums und LaBeoufs Präsenz machen die Performances zu einem Spiel mit Nähe und Distanz, in dem sich der Schauspieler primär selbst ausstellt. Am Anfang der Aktionen steht Luke Turners «metamodernist manifesto», das einen Zustand zwischen und jenseits von Ironie und Ernsthaftigkeit, Naivität und Wissen proklamiert. Mit LaBeouf wird daraus ein Kunstprojekt, das an die Karrieren von *Jaden Smith* und insbesondere *James Franco* erinnert. Das Oszillieren zwischen künstlerischem Erfolg und Internetmemes, zwischen glühenden Anhänger_innen, starker Ablehnung und Spott zeigt in letzter Konsequenz, dass ihre Starimages fluide und deutosoffen bleiben.

«I think Mr. LaBeouf's project, if it is a project, is a worthy one.»
(James Franco)

Bei LaBeouf mischen sich die Filmrollen und Kunstperformances mit öffentlichen Aussetzern, gelegentlichen Gefängnisaufenthalten und Plagiatsvorwürfen. Für den Kurzfilm *Howard Cantour.com* (2012) bedient er sich ohne Angabe bei den Dialogen aus einem Comic von Daniel Clowes («Ghost World»). Die öffentliche Entschuldigung auf Twitter und per Skywriting über San Francisco ist wiederum teilweise von einem alten Yahoo-Post und von Lars von Trier gestohlen. Wenig erstaunlich springt James Franco als einer der Ersten seinem Kollegen zur Seite. In einem Artikel erklärt dieser den Leser_innen der «New York Times» LaBeoufs Aktionen als aufrichtigen Versuch, das eigene Bild in der Öffentlichkeit



Fury (2014) Regie: David Ayer

zu bestimmen. Franco selbst treibt Gleiches an, wenn er als Gucci-Model, Oscar-Host und Gaststar in der Soap Opera *General Hospital* auftritt. Was ist ernsthaft gemeint, was Teil einer Performance, und was ist Kommentar auf die eigene Karriere? Nicht ohne Bewunderung schreibt Franco zu LaBeoufs Plagiatsvorwürfen: «Was that clever or pathological?»

Passend spielen die zwei besten Filme über Amerikas gegenwärtigen Zeitgeist jeweils offen mit Francos und LaBeoufs Starimages. In *Harmony Korines* *Spring Breakers* (2012) sitzt Franco am Klavier und singt *Britney Spears'* «Everytime», während Disney-Berühmtheit *Vanessa Hudgens* in DTF-Jogginghosen und AK-47 im Anschlag andächtig zuhört. Vor dem neonpinken Sonnenuntergang Miamis geraten die popkulturellen Referenzen in einen Bedeutungsstrudel und sind spätestens dann komplett relativiert, wenn Hudgens Franco eine halbautomatische Waffe als Phallusersatz in den Rachen schiebt.

Ernsthafter geht es in *Andrea Arnolds* *American Honey* (2016) zu, der die popkulturellen Zitate mit der sozialen Realität der Südstaaten kollidieren lässt. Der erste Auftritt von LaBeouf wäre beinahe kitschig, gäbe es das triste Setting und die kalte Beleuchtung des Supermarktes nicht. Zu *Rihannas* «We Found Love» aus den Lautsprechern bewegt er die Armee langsam, um schliesslich ungehemmt auf der Kasse zu tanzen. Sein langer Zopf, das Augenbrauenpiercing und die Hosenträger lassen keine offensichtlichen Vorbilder zu. Während Franco in *Spring Breakers* überdeutlich den Rapper *Riff Raff* kopiert, ist bei Jake stärker der Schauspieler selbst Bezugspunkt. Durch den gesamten Film erfahren wir kaum etwas über Jake. In der Gruppe von Jugendlichen, die quer durch Amerika reisen, um an Haustüren Magazine zu verkaufen, ist er ein weiterer Unbekannter. Die Faszination der Figur liegt darin, dass in LaBeoufs Auftritt und dem melancholischen

Blick die eigene Biografie konsequent mitschwingt. Für den Film hat er sich zwölf Tattoos stechen lassen. Was als Stunt abgetan werden kann, zeigt vielleicht, wie sehr die Rollen Teil seiner Biografie sind – und umgekehrt.

Während Franco zunehmend in einem Netz aus ironischen Kommentaren und selbstreflexiven Verweisen ungreifbar ist, besitzt LaBeouf als Fixpunkt also etwas Persönliches. In seinen Rollen scheint immer eine gewisse Aufrichtigkeit und damit auch Verletzlichkeit durch. In diesem Sinne passt es, wenn Franco in seinem Hollywoodfilm *The Disaster Artist* (2017) Kultfigur *Tommy Wiseau* spielt und später dann in *Zeroville* (2019) Filmzitat an Filmzitat reiht, während LaBeouf in *Honey Boy* den Blick auf sich selbst richtet.

«I gotta earn my way back.»
(Shia LaBeouf)

Mittlerweile besitzt LaBeouf die Souveränität, sich selbst komplett zurückzunehmen, wie in der Huckleberry-Finn-Adaption *The Peanut Butter Falcon* (2019). Gesten und Mimik sind nochmals reduziert und geben dafür seinem Schauspielkollegen mit Downsyndrom *Zack Gottsagen* den Raum. Erst dadurch scheint das filmische Experiment zu funktionieren. Während der Dreharbeiten kommt es dann zum nächsten öffentlichen Aussetzer. Betrunken wird LaBeouf in seinem Hotel verhaftet, und das Video, wie er einen Polizisten beschimpft, gelangt ins Internet. Glaubt man ihm, treffen sich die beiden nun zum Fischen. Mit 34 Jahren folgt seine Karriere dem Narrativ des erfahrenen und geläuterten Showbiz-Veteranen.

Marius Kuhn

Honey Boy und *The Peanut Butter Falcon* sind jeweils im Streaming auf amazon.de resp. cinefile.ch verfügbar.



The Birds (1963) Regie: Alfred Hitchcock

Night of the Living Dead (1968) Regie: George A. Romero



Invasion of the Body Snatchers (1956) Regie: Don Siegel

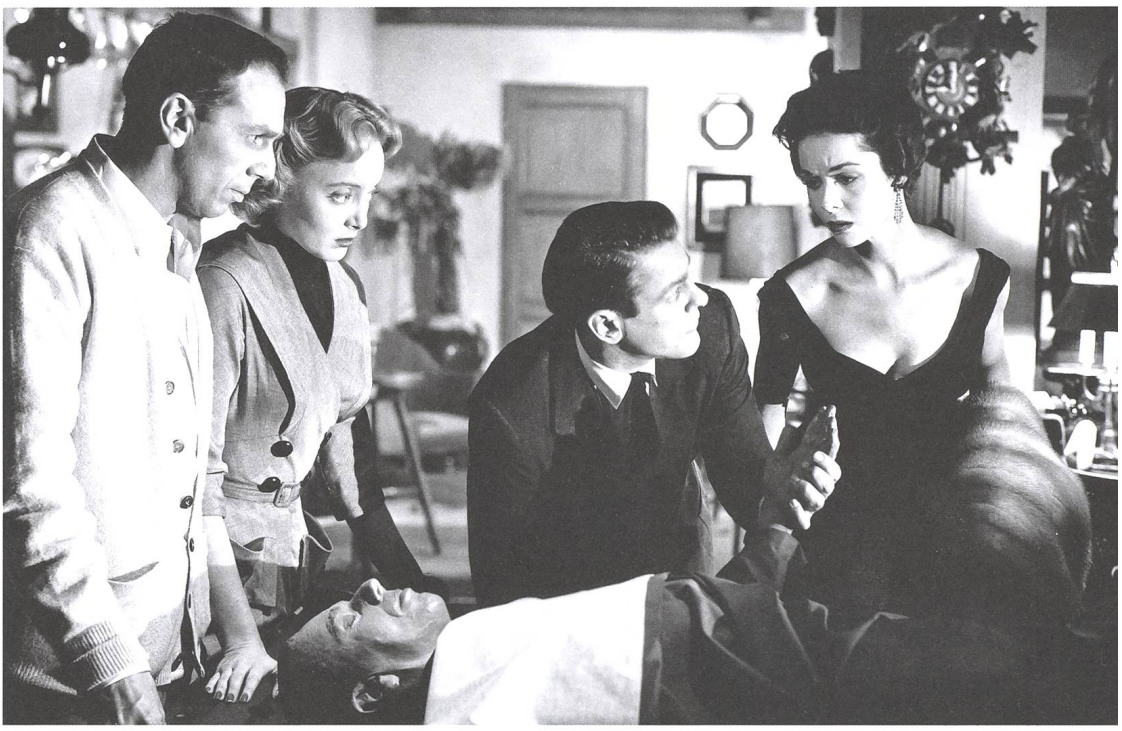
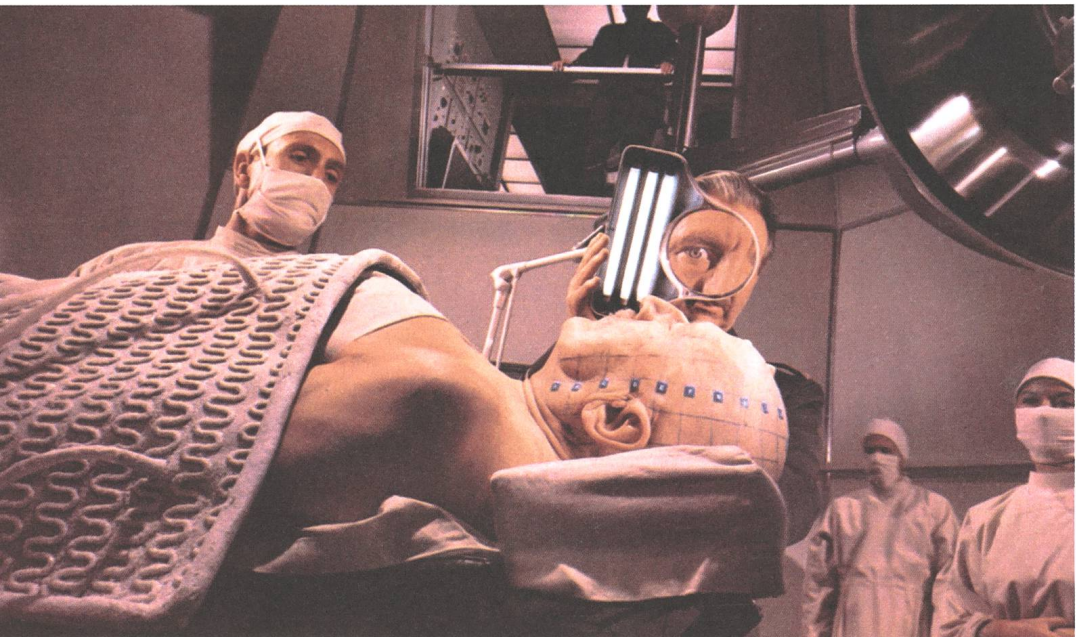


Outbreak (1995) Regie: Wolfgang Petersen



Invasion of the Body Snatchers (1978) Regie: Philip Kaufman

Fantastic Voyage (1966) Regie: Richard Fleischer



Invasion of the Body Snatchers (1956) mit Kevin McCarthy



The Andromeda Strain (1971) Regie: Robert Wise

Das Drama der Epidemie:

Zwar darf «Tod» ein Thema sein, die Kombination «Krankheit + Tod» wurde im Kino aber seit jeher gerne vermieden. In zahlreichen Variationen und Metaphern hält die Epidemie aber trotzdem Einzug in Kino und Fernsehen.

Hans J. Wulff

Ein kurzer Blick auf die Filmgeschichte

Seit der Erfindung des Films im Jahr 1895 hat es immer wieder reale Epidemien gegeben. Doch nur selten sind sie im Spielfilm thematisiert worden, sei es als thematischer Kern oder als historische Gegebenheit des Environments der erzählten Geschichte. Selbst in älteren Historienfilmen, die etwa im Mittelalter spielen, ist die Pest – der «schwarze Tod», eine sprachliche Floskel, die bis heute geläufig ist – nur selten angesprochen worden. Auch die Tuberkulose blieb randständig. In der Literatur spielte gerade sie dagegen eine bedeutende Rolle und fand in der Figur der Violetta in Giuseppe Verdis «La traviata» seine vielleicht prägnanteste Inkarnation. Die «Kameliendame» – so der Titel der Novelle von Alexandre Dumas Jr., auf die die Oper zurückgeht – ist seit 1907 mehrere dutzend Male auch filmisch adaptiert worden.

Es verwundert, dass die existenzielle Bedrohung, die von der Seuche ausgeht, in der Filmgeschichte eine so nachgeordnete Rolle spielt. Von wenigen existenzialistischen Versuchen abgesehen, neben Allegorien wie Ingmar Bergmans *Det sjunde inseglet* (deutscher Titel *Das siebente Siegel*, 1957) bleibt die Suche erfolglos. Vielleicht ist die Unterhaltungsfunktion des Kinos so dominant, dass zwar «Tod» ein Thema sein kann, die Kombination «Krankheit + Tod» aber vermieden wird. Und dass «Massentod» vielleicht nur in Kontexten wie «Krieg» angesprochen werden kann, in denen Mitleid mit Schuldvorwurf vereint werden kann, nicht aber als blindes Hinsterben gesichtslos bleibender vieler. Das würde sagen, dass sich die Epidemie und auch das

Virus gegen eine Dramatisierung sperren, weil sie die Frage nach der Urheberschaft nur mechanisch beantworten können, ohne jeden Bezug zum Intentionalen (und damit zum Schuldfähigen). Dennoch haben sich mit der Zeit mehrere Erzähl- und Deutungsmuster der Krankheit herausgebildet:

§ 1 – Das Paranoide

Erst in den frühen Fünfzigerjahren also bildete sich ein klarer, erkennbarer Motivkomplex des Seuchensfilms heraus. Es ist deutlich erkennbar, dass es sich um Dramatisierungen ganz anderer zeitgenössischer Themen handelte, vor allem um die Affektpolitik der zeitgenössischen US-Politik und -Wissenschaft in der Zeit des frühen Kalten Krieges. Ängste werden zu wirkungsästhetischen Ankern für Zuschauer_innen, Ängste, die auf die innere Ordnung der amerikanischen Zivilgesellschaft gerichtet sind: zum einen die Angst vor einer «Auflösung von innen her» (zu realer politischer Praxis in der panischen Abwehr kommunistischen Gedankenguts geworden), zum anderen vor einer Machtübernahme «von aussen» und einer Invasion vielleicht sogar durch Wesen aus einer anderen Welt (die Bezüge zur beginnenden Raumfahrt liegen auf der Hand). In beiden Fällen spielen die Filme mit kollektiver Paranoia und deren unterhaltsam-lustvollen Ausarbeitung in Katastrophenszenarien. Das Wissen um die unkalkulierbaren Effekte radioaktiver Strahlung und um eine experimentelle Medizin, die sich mit Biowaffen beschäftigt, die ihrerseits unabsehbare Konsequenzen haben könnten, treten hinzu.

Es mag überraschen, dass die Filme der Invasion aus dem Weltraum, der unkontrollierten Mutation von Tieren und Menschen, einer Wissenschaft, die aus dem Horizont von Kontrolle und Ethos des Wissenschaftlichen austritt, in einer Skizze der Entwicklung der Stereotype der Epidemiendarstellung genannt werden – tatsächlich sind in den Fünfzigern kaum Filme entstanden, die die Seuche explizit thematisierten. Die sich seit den Vierzigern rasant entwickelnde Mikrobiologie blieb als Lieferant für die Geschichten des Kinos ebenso uninteressant wie die Grippewellen der späten Fünfzigerjahre. Das Virus zog als Agent von Dramen und Geschichten erst später ins Kino ein – die Stereotype des Paranoiden blieben aber erhalten, wanderten in neue Filmwellen hinüber, die die Infektion als Eintrittspunkt in ihre horriblen Geschichten nutzten.

Derartige Amalgamierungen von Erzählformaten und (oft der Realität abgelassenen) Stoffen sind in der Geschichte des populären Kinos nicht selten: Aus der Verschmelzung entstehen neue Wellen von Filmen, die manchmal eigenständig werden und ein Eigenleben entwickeln, ins populäre Gedächtnis einwandern und dort noch Jahrzehnte später aktiv sind. Und die manchmal wiederum weitere Themen und dramatische Formeln von Nachbargenres aufsaugen und sich zu eigen machen. Das Virus wird erst nach dem Paranoiakino zum Auslöser von grundlegenden Veränderungen der Lebenswelt (und steht in der gleichen dramaturgischen Funktion wie atomare Strahlung oder

die Landung Ausserirdischer). Ob sie zur Zombiisierung von Menschen führen oder zu einer allgemeinen sozialen Katastrophe: Auf einer formalen Stufe ist die Verwandlung durchaus vergleichbar.

Für die Motivgeschichte muss interessant sein, dass schon die Phantasmagorien des Virus in Sci-Fi-Romanen der Fünfziger, aber auch in Epidemieszenarien wissenschaftlicher Herkunft immer als Gefahrenbringer angesehen werden: als zerstörerischer Eingriff in den individuellen Körper wie auch in die soziale Lebenswelt. Die Umkehrung – dass also Viren zu einer Verbesserung des Menschen und seiner Lebenswelt führen – ist nie durchgespielt worden. Insofern ist das Virus in der Sicht des Populären immer assoziiert gewesen mit Affekten der Angst und der Abwehr.

§ 2 – Die Wesenswandler_innen

Nach dem Höhepunkt des Paranoiakinos der Fünfziger tritt ein neues Thema der Angstausslösung auf: das Szenario des Wesenswandels. Die Geschichte des Gestaltwandlers – vom Werwolf bis zur Selkie – weist in die Welt der Legenden, Sagen und Märchen zurück. Meist ist es ein Einzelner, der als Wesen einer anderen Gattung auftreten kann. Es entsteht das Genre des Zombiefilms. In den Sechzigern traten zum ersten Mal in grossen Gruppen die Lebenden anfallende Zombies auf. Für sie galt kein stillschweigendes moralisches oder gar juristisches Gebot des Zusammenlebens mehr; sie schienen oft auf das einzige intentionale Ziel des Tötens oder gar Einverleibens reduziert. Vor allem in den Filmen *George A. Romeros* bildeten sich Schemata heraus, die nicht nur die Qualität der Figuren – die aus der Gattung der Menschen austreten, auch wenn sie äusserlich weiterhin Menschen ähneln – modifizieren, sondern auch ontologisch diese erzählten Welten in rein fiktiv-imaginierte Albtraumrealitäten transformieren.

(Böse) Viren, deren Befall Menschen zu (bösen) Zombies macht (und manchmal auch zu rasenden Amokläufer_innen), die jeder Art bürgerlicher Realität und jeder Erwartung nach äusserer Sicherheit der Menschen in diesen Märchenwelten spotten: Die Gattung derartiger rein fiktiver Übeltäter_innen ist bis heute im Figurenarsenal des Kinos erhalten geblieben. Und, wie schon gesagt, sie ist oft mit dem Epidemietopos (bzw. mit ihren virologischen Voraussetzungen) verbunden worden – wobei die Infektion allerdings nur ein dramaturgischer Kniff ist, den Übergang vom Lebenden zum lebenden Toten zu motivieren. Das synthetisierende Spiel der Anlagerung an andere Gattungen geht dabei weiter – manchmal lagert sich die Zombiethematik z.B. an die Thematik der Machtübernahme durch eine andere Gattung (etwa aus dem *alien invasion film*) an. Ein bekanntes und mehrfach realisiertes Beispiel kann die «Invasion der Körperfresser» nach einem Roman von Jack Finney aus dem Jahr 1955 sein, ein Stoff, der bereits 1956 von *Don Siegel* für das Kino adaptiert wurde (*Invasion of the Body Snatchers*); hier geht es um die Klonierung von Menschen in Wesen einer anderen Art und eine schleichende Übernahme der Macht in der amerikanischen Gesellschaft.



Outbreak (1995) mit Dustin Hoffman



The Andromeda Strain (1971) nach einem Roman von Michael Crichton



Fantastic Voyage (1966) mit Raquel Welch



Contagion (2011) Regie: Steven Soderbergh



Fantastic Voyage (1966) mit Stephen Boyd



Night of the Living Dead (1968) mit Duane Jones



The Birds (1963) mit Tippi Hedren



Det sjunde inseglet (1957) Regie: Ingmar Bergman

Verwandt, aber nicht identisch mit diesem Typus sind die «Wesenswandlerfilme», die von einer fundamentalen Veränderung des Verhaltens nicht nur der Menschen, sondern ganzer Tiergattungen handeln. Die Sicherheit der Alltagswelt gerät in Frage. Gerade dann, wenn auf jede Erklärung des Wandels verzichtet wird (wie prototypisch in *Alfred Hitchcocks* *The Birds* von 1962), erhöht sich die Bedrohlichkeit des fiktionalen Spiels. Erfasst der Wesenswandel menschliche Populationen (wiederum in den Filmen des Themenkreises oft durch Infektion motiviert), verliert der phänomenologische Schrecken an Kontur, man gerät in die Nähe der Zombiephantasien.

Für die Dramaturgien und wirkungsästhetischen Aspekte des Seuchenthemas ist die Überlegung möglicherweise wichtig, weil sie gerade nicht Menschen als Akteure (und gleichzeitig Opfer der Infektion), sondern das Gesamtfeld des Animalischen als Gegenüber der Welt der Bakterien und Viren (und vielleicht sogar des Mikrobiologischen allgemein) behauptet, also einen viel weiteren Blickwinkel auf die Weltordnung öffnet.

§ 3 – Das Drama des Mikrobiologischen

Dass zwischen diesen Grossgruppen der Biologie der erzählten Welten eine möglicherweise gefährliche Grenze gezogen ist, ist eine symbolische Modellvorstellung, die bis heute gilt. Es waren Filme wie *Richard Fleischers* *Fantastic Voyage* (1966) – eine Gruppe von Wissenschaftler_innen wird in einer Art U-Boot, das auf Zellgrösse verkleinert worden war, in den Blutkreislauf eines Kranken verbracht, um eine Operation durchzuführen –, die in visuelle Welten des Körpers eindringen, die man im Kino nie zu Gesicht bekommen hatte. Die Aufnahmen aus dem Inneren des Körpers waren eine Sensation, weil sie einem Gewussten, aber nie Gesehenen visuellen Ausdruck verliehen. Diese Faszination des Niegesehen kommt auch dem Mikrobiologischen zu (weshalb ein Film wie *The Andromeda Strain*, 1971 von *Robert Wise*, dessen Bilder zum Teil mit dem Mikroskopischen erzählen, hier Erwähnung verdienen). Für die Zuschauer_innen geraten diese Filme zu abenteuerlichen Reisen in unbekannte Territorien, bekommen den Charakter der Entdeckung. Allerdings waren es nur wenige Filme, die ausgangs der Sechziger (in der Zeit des *psychedelic cinema* und der Spekulationen um Bewusstseinsweiterung durch Drogen) in der genannten Programmatik entstanden; die Strategien der Darstellung verlieren sich im Spielfilmkino, wandern in den Sach- und Wissenschaftsfilm ein. Dem Nichtsichtbaren visuellen Ausdruck zu geben und es zudem in dramatische Kontexte zu integrieren, bleibt aber bis heute ein Problem.

§ 4 – Die Postapokalypse

In den Siebzigern formiert sich das Handlungsfeld des Postapokalyptischen als neues Phantasticum (obwohl Katastrophen und Weltuntergänge immer Sujets des Kinos gewesen sind). Nach einigen Vorläufern war es spätestens die vierteilige australische

Mad-Max-Reihe (1979, 1981, 1985, 2015), die eine Welt nach der Vernichtung aller bürgerlichen Ordnungen, nach dem Tod grosser Teile der Menschheit im Kino heimisch machte. Auch hier sind es oft Pandemien, die dem Geschehen vorangehen. Was bleibt, ist eine Handlungszone, in der jeder gegen jeden kämpft, in der es keine Sicherheit, keinen Schutz und schon gar keine Geborgenheit gibt – ein Szenario, das dem mancher Computerspiele ähnelt. Und die menschlichen Handlungsträger_innen sind in eine Situation gestellt, in der sie ganz sich selbst überlassen sind, in einer Welt der baren Präsenz des Handelns agieren müssen. Die Bedrohung kommt immer von aussen, die Aufgabe ist meist das pure Überleben.

Die Postapokalypsefilme sind meist reine Fiktion. Wenn sie nicht nach dem Zerfall jeder sozialen Ordnung spielen, machen sie allerdings manchmal zum Zentrum, was auch in diversen Epidemiefilmen thematisiert wird: die Unfähigkeit der Behörden, auf das Geschehen zu reagieren, die um sich greifende Panik, den Zusammenbruch jeder Form der Solidarität. Kurz: Es geht um die zusammenbrechende öffentliche Ordnung, das Überhandnehmen individueller Interessen und die ungezügelte Entfesselung von Gewalt.

Die Held_innen sind auf sich selbst gestellt. Oft pure Aktion, Männerfilme mit Schlägereien und wilden Verfolgungsjagden, die Bedingung der Seuche als Kondition einer Bewährungsprobe. Aber es gibt auch ein anderes Muster, das vom verzweiferten Festhalten an der Möglichkeit der Liebe und vom Zusammenhalt der Gruppe in einer zerstörten Sozialwelt erzählt. Held_innen, die auf der Suche nach dem Shangri-La sind, das es trotz allem geben soll. *Light of My Life*, 2019 unter der Regie von *Casey Affleck* entstanden, spielt in einer Welt, in der alle Frauen umgekommen sind und endet in einer dimensionslos anmutenden Schneelandschaft, am Beginn einer unsicheren Zukunft. Der Film lässt das fliehende Vater-Tochter-Paar allein zurück, ohne dass es zu einer Lösung oder zu einer Rettung gekommen wäre – das melancholische Ende einer Dystopie, die das Gegebene stehen lässt, als in gleissendes Weiss getauchter dunkler Beginn des Wegs vielleicht in den Tod (die Anspielung auf das Ende von *Robert Altmans* Film *Quintet* von 1979 ist wohl nicht zufällig gewählt). Aber der Film erzählt auch davon, zu welchem emotionalen Reichtum Menschen sogar in einer zerstörten Welt befähigt sind.

§ 5 – Das Erotische

Schon die Paranoiafilme der Fünfziger enthielten fast immer eine erotische Nebenhandlung – vom Wissenschaftler, der unter Zeitdruck ein Serum erfinden muss und dabei entdeckt, dass er in seine Assistentin verliebt ist, die er vorher noch retten muss, bevor es zur Vereinigung der beiden kommen kann. Eine Nebengeschichte in zahllosen Variationen (die ausserdem an Formeln des Märchens erinnert, in denen der Prinz erst Proben und Prüfungen erleiden muss, bevor er die Prinzessin erlangt). Das Sexuelle als narrative Gratifikation und als Austritt aus dem Handlungskreis der Epidemie. Das Erzählschereotyp findet sich

bis heute. Am Ende von *Wolfgang Petersens* *Outbreak* (1995) ist nicht nur die Stadt gerettet –, sondern es gilt auch, die Exfrau des Leiters des Wissenschaftlerteams zu retten, die die Arbeit ihres Mannes unermüdlich unterstützt, sich aber selbst infiziert hatte; es gelingt erst in letzter Minute, ihr das aus der Arbeit der Mikrobiologen gewonnene Heilmittel zu injizieren – Ende des Films, Welt und Beziehung sind gerettet, das Leben kann weitergehen.

Die Verwandtschaft des Infiziertwerdens mit dem Motivkreis der Vampire ist deutlich greifbar: der Kuss als Eindringen in den Körper des anderen, dessen Infektion und Verwandlung. Der sexuelle Akt selbst wird zum initialen Geschehen, der wie eine Maske über den Vorgang der Infektion gestiftet wird. Das änderte sich in den Achtzigerjahren, modifiziert und radikalisiert, wenn mit Aids (damals war sogar oft von «Seuche» die Rede) sich die Infektion mit dem sexuellen Akt vermählt. Es ist auch eine Rückwendung zu älteren Interpretamenten der Krankheit als Folge unzuchtigen Verhaltens (auch die schon erwähnte «Kameliendame» gehört diesen Geschichten zu). Allerdings gehen viele der Aids-Filme einen anderen Weg, machen die Realität von Homophobie, sozialer Ausgrenzung und fast totalitärer Ordnungsvorstellungen des Sexuellen zu ihrem Thema. Und treten in eine radikale Opferperspektive ein. Der wohl bekannteste Film des Themenkreises ist bis heute *Jonathan Demmes* *Philadelphia* (1992), der sogar den Bogen zu «La traviata» zurückspannt.

§ 6 – Die Arbeit der Wissenschaftler_innen

Auch wenn *Outbreak* ein Hollywood-Mainstreamfilm ist und auf zahllose *formulae* von Katastrophenfilm und Thrillern zurückgreift, bespielt er das Seuchenthema in einem neuen generischen Register: als Wissenschaftsthiller. Bis heute ist dieser Zugang weiter genutzt worden: Wissenschaftler_innen, die unter Hochdruck an der Identifizierung von Erregern arbeiten, vielleicht an der Entwicklung von Seren; die die epidemiologische Problematik der Ausbreitung von Krankheiten im Blick haben; die mit Schutzkleidung umgehen können und wissen, warum das wichtig ist; Ärzt_innen und Pfleger_innen, die unter Gefährdung des eigenen Lebens zu helfen versuchen. Manchmal geht es im Zentrum der Filme nicht nur um die Krankheit, sondern um die Kontextualisierung in einem weiteren politischen Kontext (wie in der semidokumentarischen TV-Produktion *And the Band Played On*, 1993, von *Roger Spottiswoode*, die nicht nur von der Erforschung der Krankheit Aids und ihrer Geschichte erzählt, sondern vor allem die Versäumnisse der US-Gesundheitsbehörden in den ersten Jahren der Epidemie dramatisiert. Ähnliche Breite der Information strebt auch *Steven Soderberghs* *Contagion* (2011) an, der in einer manchmal unübersichtlichen Menge von parallel erzählten Handlungssträngen die sich ausbreitende Seuche illuminiert – als grassierende Panik oder sich schnell verbreitende Falschinformation, als Zusammenbruch der öffentlichen Ordnung, als radikale Verschärfung der innergesellschaftlichen Konflikte und Differenzen; der Schluss mag zynisch

anmuten – Geschäftemachende beuten die Nachfrage nach verknappten Impfstoffen scham- und gewissenlos aus. Und es werden sogar Impftermine in einer Lotterie verlost.

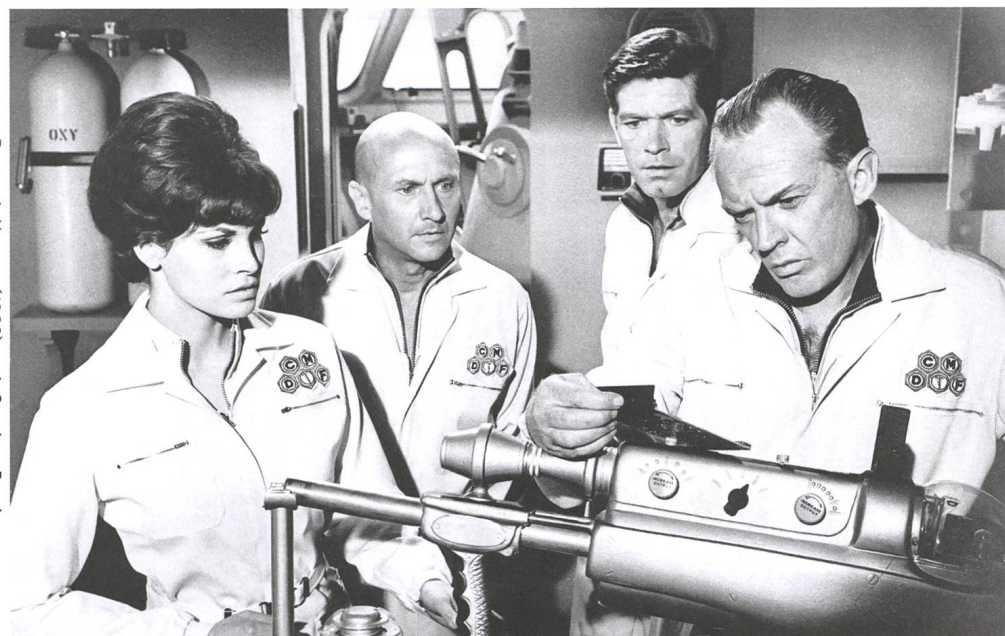
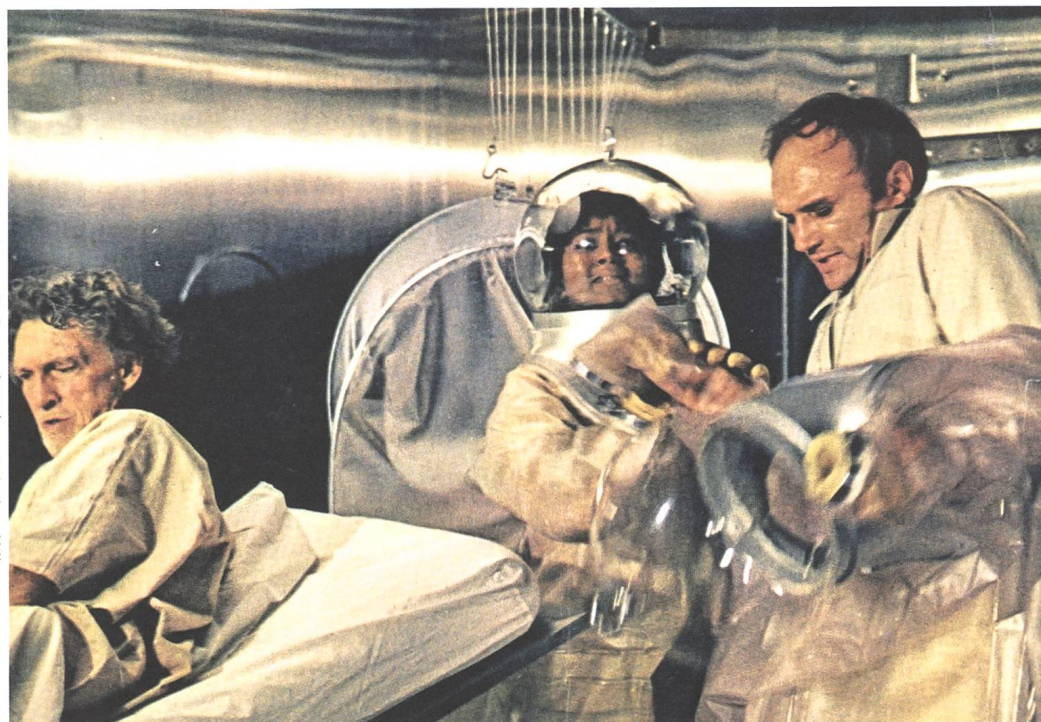
Erst mit den Produktionen nach *Outbreak* ist der Realismus in den Motivkreis zurückgekehrt, nachdem mit Ausserirdischen, Zombies und Figuren aus Videospielszenarien die Thematik ganz in ferne Welten reiner Fiktion entrückt zu sein schien. Auch wenn die neuen Adaptionen der Thematik keinen Anspruch darauf erheben, dass sie aufklären wollen oder dass Zuschauer_innen etwas über die Wirklichkeit der Seuchen lernen sollten; es sind Unterhaltungsfilme, die mit Spannung gesehen werden, die auf die Sympathien des Publikums mit ihren Figuren vertrauen, die oft eine klare Position zum Verhalten der Politiker_innen und der Pharmaindustrie einnehmen. Sie haben den Arzt und die Wissenschaftlerin als Heldenfiguren wiederentdeckt, die nicht durch Gewalt und Action, sondern durch Können und Wissen in das Geschehen eingreifen können. Lernen tun die Zuschauer_innen sowieso, schon wenn sie sich für das interessieren, was die Figuren tun.

Ein signifikantes neueres Beispiel ist die amerikanische TV-Miniserie *The Hot Zone* (2019, von *Michael Uppendahl* und *Nick Murphy*). Sie möge auch dazu dienen, darauf hinzuweisen, dass das Thema und seine Erzählmuster in Bewegung sind und dass sich neue Genreformeln herausbilden und sogar die angestammten Geschlechterrollen verschoben werden. *The Hot Zone* erzählt von den Nachforschungen, die die junge Wissenschaftlerin Dr. Nancy Jaax (*Julianna Margulies*) 1989 in den USA anstellt – möglicherweise könnte hier eine Ebola-Epidemie ausbrechen. Niemand nimmt ihre Vermutung ernst, aber sie führt ihre Forschungen auf eigene Faust weiter. Eine der neuen Heldinnen. Aber sie ist nicht allein – schon in der SF-Thriller-Serie *The Last Ship* (2014–2018) hatte die junge Wissenschaftlerin Dr. Rachel Scott (*Rhona Mitra*) ohne Wissen und gegen den Widerstand des Captains an einem Impfstoff gegen das Virus, dem ein Grossteil der Menschheit zum Opfer gefallen war, gearbeitet. Beide Serien mögen auch bezeugen, dass die vielen ethischen und politischen Probleme, die Epidemien aufwerfen, heute vermehrt im Fernsehen und nicht mehr im Kino abgehandelt werden; dass sie in dem heute so wichtigen Serienformat erzählt werden.

The Hot Zone wurde an drei Tagen (27.–29.5.2019) mit dem Vermerk «inspired by true events» auf dem Netz des «National Geographic» uraufgeführt. Die Serie basiert auf dem Sachbuch «*The Hot Zone*» von Richard Preston (dt.: «*The Hot Zone. Tödliche Viren aus dem Regenwald. Ein Tatsachen-Thriller*»), das schon in den Neunzigern ein Bestseller war. x



Contagion (2011) Buch: Scott Z. Burns
mit Arthur Hill



Fantastic Voyage (1966) mit Stephen Boyd



Outbreak (1995) mit Rene Russo



Fantastic Voyage (1966) mit Edmond O'Brien



Mad Max (1979) Regie: George Miller



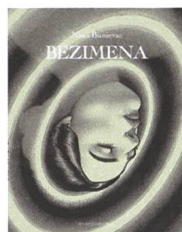
And the Band Played On (1993) Regie: Roger Spottiswoode



The Andromeda Strain (1971) Drehbuch: Nelson Gidding

Der Blick des Vergewaltigers

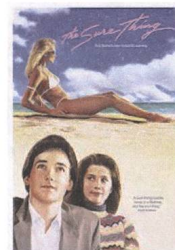
Comic Autorin Nina Bunjevac verarbeitet ihre Erfahrungen mit sexueller Gewalt in einer modernen Fassung der Sage von Artemis und Siproites. Ähnlich dem griechischen Mythos wird eine Frau durch die Priesterin Bezimena als Mann wiedergeboren, der seiner sexuellen Fantasie verfällt. Es ist eine verschachtelte Geschichte über sexualisierte Gewalt, Objektivierung und männliche und weibliche Wahrnehmung. In starkem, verstörendem Kontrast stehen die Vergewaltigungsszenen den schönen, hyperrealistischen und surrealen Zeichnungen gegenüber. (gp)



→ Nina Bunjevac: *Bezimena*. Berlin: Avant-Verlag, 2020. 224 Seiten. CHF 44.90 / EUR 30

Before Harry Met Sally

Film Noch immer zählt *Rob Reiners* *When Harry Met Sally* zu den gelungensten romantischen Komödien, und bis heute hat der Welthit kaum etwas von seinem frechen Witz eingebüsst. Nun ist endlich auch *The Sure Thing* verfügbar, Reiners wenig bekannter Zweitling aus dem Jahr 1985, der sich rückblickend geradezu als Fingerübung für den späteren *When Harry Met Sally* erweist: Ausgangslage und Tonfall sind verblüffend ähnlich, nur dass es hier *John Cusack* und *Daphne Zuniga* sind, die sich mit Wonne ihren amourösen Kabbeleien hingeben. (phb)



→ *The Sure Thing* (Der Volltreffer) (Rob Reiner, USA 1985). Anbieter: StudioCanal (engl. oder dt. mit dt. UT)

Apparatlektüren

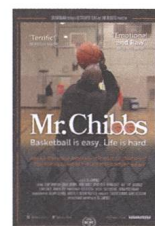
Buch Der in Iowa lehrende Literatur- und Filmwissenschaftler Garrett Stewart bildet sein eigenes theorie- und filmverschlingendes Textgenre, das in rastloser Paraphrasierungs- und Überbietungsprosa die Zeit- und Bildlogiken des fotochemischen und vor allem postfilmischen Kinos umkreist. «Apparatus reading» nennt Stewart sein Verfahren in seinem neuen Buchessay «Cinemachines» im Rekurs auf Theorieformationen der Siebzigerjahre und *Jean Epstein*. Er beschreibt so ein *close looking*, das auf die maschinelle Fabrikation des Kinos gerichtet ist und sie im Slapstick genauso freilegt wie in der Technopoetik der Spezialeffekte in *Lucy* oder *Blade Runner* 2049. Stewarts Texte sind dann am besten, wenn ihre eigene Begriffsmaschine kurz stockt; wenn sie an Cinemaschinenmomenten hängen bleiben. (de)



→ Garrett Stewart: *Cinemachines. An Essay on Media and Method*. The University of Chicago Press, 2020. 200 Seiten, 30 CHF

Männerproblem- exorzismus

Serie Der grosse globale Quarantänehit, die Dokumentarserie über den besten Basketballspieler aller Zeiten, hat zumindest mich nach einem Gegengift zum Hofhalten Michael Jordans bei Tequila und Coronas (die Zigarren) suchen lassen. Zigarren und Alkohol spielen dann aber auch keine kleine Rolle in *Mr. Chibbs*, einem Dokumentarfilm über die NY-Streetballlegende Kenny Anderson, der mit Jordan neben der Zigarrenpassion einige NBA-Jahre und den Agenten David Falk geteilt hat. Auch *The Last Dance* und *Mr. Chibbs* teilen zwar etwas, das Genre «Männerproblemexorzismus», aber sonst ist Letzteres eher der Kehrseitenzoom in ein Leben mit und nach dem Ruhm, mit und nach dem Geld, mit und nach der Sucht. (de)



→ *Mr. Chibbs: The Kenny Anderson Story* (Jill Campbell, USA 2017). Seit Ende Februar bei Vimeo

Auf den Punkt gebracht

Comic Nachdem eine Wahrsagerin einen Wettetipp fürs Pferderennen abgibt, gewinnt der vierzehnjährige Simon Millionen. Nur: Der minderjährige Bub darf den Wetschein nicht einlösen. Und da die Mutter im Koma ist und der Vater auf der Flucht, begibt sich Simon auf ein Abenteuer, um an das Geld zu kommen. Eine hervorragend erzählte Geschichte, die nur mittels Punkten und Grafiken erzählt wird. Der Schweizer Martin Panchaud hat mit «Die Farbe der Dinge» eine spannende neue Form der Comicerzählung gefunden. (gp)



→ Martin Panchaud: Die Farbe der Dinge. Zürich: Edition Moderne, 2020. 224 Seiten. CHF 42 / EUR 35

Zurück in die Kindheit

Spielzeug «Wenn man schon eine Zeitmaschine in einen Wagen einbaut, dann bitteschön mit Stil!», antwortet Doc Brown dem verblüfften Marty, als er sein als Zeitmaschine umgebautes Coupé zeigt. Dasselbe hat sich Spielzeughersteller Playmobil gedacht und gibt zum 35. Jubiläum des Kultfilms ein Back-to-the-Future-Spielzeugset heraus. Mit originalgetreuen DeLorean DMC-12 samt batteriebetriebenen Fluxkompensator und den Hauptfiguren Emmet Brown, Marty McFly mit Skateboard und Hund Einstein. Und natürlich mit Plutoniumstäben mit den für den Zeitsprung benötigten 1,21 Gigawatt. (gp)



→ Back to the Future DeLorean von Playmobil, 2020. CHF 60 / EUR 50

Skandalfilm

Film In der Geschichte des deutschen Queer Cinemas nimmt *Rosa von Praunheim* eine so wichtige Stellung ein, dass andere Wegbereiter_innen mitunter vergessen gehen. Ein Glück, dass *Frank Ripploh*s Taxi zum Klo nun wiederzuentdecken ist. Die Geschichte von Frank und Bernd, die zwischen bürgerlicher Sackgasse und pseudofreier schwuler Sexualität hin und her pendelt, ist so freizügig wie selbstironisch erzählt. Das brachte dem Film nicht nur den Vorwurf der Pornografie ein, sondern 1981 auch den begehrten Max-Ophüls-Preis. (phb)



→ Taxi zum Klo (Frank Ripploh, BRD 1980). Anbieter: Salzgeber (dt. mit dt. UT)

In der Endlos-schleife der Filmgeschichte

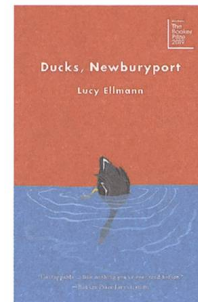
Buch In ihrem umfangreichen und tiefgründigen Beitrag zur Geschichte des Films widmet sich Filmwissenschaftlerin Franziska Heller dem analogen Erbe des Kinos, das immer wieder «Transitionen und damit Transformationen – ein *Update*» durchlaufen soll. Dabei, und das macht das Buch so spannend, stehen nicht unbedingt die technischen Aspekte, sondern die diskursiven und ideologischen Anteile, die solche vermeintlichen Aktualisierungen in sich tragen, im Zentrum der Auseinandersetzung. Ein Muss für solche, die sich für aktuelle Filmkultur interessieren und sich zugleich nicht scheuen, in die virtuellen Ausgrabungsstätten der Medienarchäologie zu steigen. (sh)



→ Franziska Heller: Update! Film- und Mediengeschichte im Zeitalter der digitalen Reproduzierbarkeit. Paderborn: Wilhelm Fink, 2020. 507 Seiten

The fact that ...

Buch Die Tatsache, dass der Frau aus Newcomerstown, Ohio, Mutter von vier Kindern, nicht mehr berufstätig, in Lucy Ellmans Bewusstseinstrom-Überbietungs-1000-Seiter «Ducks, Newburyport» so ziemlich alles durch den Kopf geht, also auch Filme, so viele Filme, klassisches Hollywood, *Hepburn*, *Grant* und all die andern, rein in den Kopf und wieder raus, wobei, manchmal verweilen sie auch kurz, die Gedanken, zum Beispiel bei *Wolfgang Petersens* «Action-Kammerspiel» (Isabella Reicher und Drehli Robnik) Airforce One und überhaupt bei *Harrison Ford* und dass sich das Buch schon dafür, für diese Kurzkritiken im Stream-of-consciousness-Modus lohnt, dass das auch darüber hinaus, ob zu Ende lesbar oder nicht, ein Buch der vergangenen Jahre und nun auch noch als ein von Stephanie Ellyne toll-versponnen gesprochenes Audiobook in der Welt ist. (de)



→ Lucy Ellman: Ducks, Newburyport. Galley Beggar Press, 2019. 1020 Seiten. 12 CHF. Als Audiobook gelesen von Stephanie Ellyne. Whole Story Audiobooks, 2020. Ca. 45 Stunden



« Ein amoralisches
Gesellschaftsmärchen,
ein packender Film »
Libération

OFIM DO MUNDO

EIN FILM VON
BASIL DA CUNHA

AB 2. JULI
IM KINO

RIFFRAFF
BOURBAKI

REALISATION: BASIL DA CUNHA. SCÉNARIO: BASIL DA CUNHA ET SAADI AVEC LA COLLABORATION DE MARTIN DROUDY. IMAGE: BASIL DA CUNHA, RUI XAVIER. MONTAGE: BASIL DA CUNHA, JEAN REUSSEY, SOTAS MARQUES, JES GARCIA MARQUES, JORNA LOBO FORTUNA. SON: HENRI MAINOFF, RICARDO LEAL. MONTAGE SON: ADRIEN KESSLER. MIXAGE: ADRIEN KESSLER, DENIS SECHIAUD. DECORS ET COSTUMES: NADIA HENRIQUE. 1^{er} ASSISTANT RÉALISATEUR: PATRICK MENDES. SCRIPTE: JES GARCIA MARQUES. DIRECTION D'ACTEUR: PEDRO DINIZ AKA MACHINE. RÉFÉRENCES ET CASTING: JOSÉ MILTON MOREIRA AKA LITOS. DIRECTEURS DE PRODUCTION: JOANA BRAGA, JULEN ROUYET ET KASPAR SCHLIMMCHT. PRODUCTRICE EXECUTIVE: SUSANA MORIN. PRODUCTEUR DÉLÉGUÉ: JULEN ROUYET. PRODUCTEUR ASSOCIÉ: KASPAR SCHLIMMCHT. UNE PRODUCTION: THERA PRODUCTION. EN COPRODUCTION AVEC LA RTS RADIO TÉLÉVISION SUISSE, EN COLLABORATION AVEC TERRATHEME FILMS AVEC LE SOUTIEN DE L'OFFICE FÉDÉRAL DE LA CULTURE (OFEC), AVEC LA PARTICIPATION DE CINÉPHOBIE ET LE SOUTIEN DE LA LOTERIE ROMANDE AVEC LE SOUTIEN DU FONDS CULTUREL SUISSE IMAGE ET DU POUR-CENT CULTUREL MIGROS. POSTPRODUCTION, EN PARTENARIAT AVEC LE DÉPARTEMENT CINÉMA DE LA HEAD - GENEVE. VENTE: WIDE. DISTRIBUTION SUISSE: SISTER

THERA

Anzeige



An American in Paris von Vincente Minnelli

filmbulletin

Friede!
Freude!
Filmbulletin!

Schnupperabo 30 Fr. / 20 €
Jahresabo 80 Fr. / 56 €

Zeitschrift
für Film und Kino

Anzeige

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

Anzeige



Basic Instinct (1992) Regie: Paul Verhoeven

Verlag Filmbulletin

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

Herausgeberin

Stiftung Filmbulletin

Redaktion

Selina Hangartner (sh)
Michael Kuratli (mik)

Verlag und Inserate

Stefanie Fülleemann
+41 52 550 05 56
inserate@filmbulletin.ch

Korrektorat

Elsa Bösch, Winterthur

Übersetzung «Cinéma romand»

Karin Vogt, Basel

Konzept und Gestaltung

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

Lithografie

Widmer & Fluri GmbH, Zürich

Druck, Ausrüstung, Versand
galledia ag, Berneck

Titelbild

Kino Ritz 1932 (heute Metropol) Zürich
CC Baugeschichtliches Archiv Zürich

Mitarbeiter_innen dieser Nummer

Johannes Binotto, Philipp Brunner (phb), Oliver Camenzind, Daniel Eschkötter (de), Lukas Foerster, Martin Girod, Stéphane Gobbo, Simone Grüninger, Patrick Holzapfel, Marius Kuhn, Nychka Lishchynska, Giovanni Peduto (gp), Thomas Pfister, Judith Rehmann, Andreas Scheiner, Vita Shnaider, Philipp Stadelmaier, Simon Truog, Dennis Vetter.

Fotos

Wir bedanken uns bei: Amazon Prime Plus; Apple TV+; Bildarchiv ETH-Bibliothek, Baugeschichtliches Archiv Zürich; Cinémathèque suisse, Dokumentationsstelle Zürich; dau.movies; Netflix; Occupy Kyiv Cinemas; Outside the Box; Phenomen Berlin Filmproduktion; Praesens Film; Rebecca Bowring; Sky Show; Tampa Theatre, Florida; Trigon Film; Visions du Réel.

Es ist nicht in allen Fällen gelungen, die Urheber des Bildmaterials zu eruieren. Anspruchsberechtigte sind gebeten, sich an den Verlag zu wenden.

Vertrieb Deutschland

Schüren Verlag, Marburg
www.schueren-verlag.de

Abonnemente

Filmbulletin erscheint 2020 achtmal.
Jahresabonnement Schweiz: CHF 80 (inkl. MWST); Deutschland: € 56; übrige Länder zuzüglich Porto.

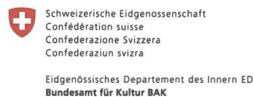
© 2020 Filmbulletin

62. Jahrgang
Heft Nummer 387 / Juni 2020 / Nr. 4
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

27° 57' 1.2"N 82° 27' 32.3"W

Tampa Theatre, Florida

Der Kinopalast ist ein eigenartiger Gebäudetyp. Dem Namen zum Trotz ist das Äussere dieser luxuriösen Erstaufführungskinos, die zwischen 1920 und 1950 in Amerika und Europa das Zentrum der Filmkultur bildeten, zumeist nicht allzu spektakulär. Die Fassaden mögen glänzen und leuchten, gelegentlich auch ornamental verziert sein; einem Palast im ursprünglichen Wortsinn ähneln sie nur in den seltensten Fällen. In den dicht gedrängten, in die Höhe eher als in die Breite strebenden Innenstädten des frühen 19. Jahrhunderts wären ausgewachsene Kinostadtschlösser fehl am Platz gewesen. Der versprochene Prunk muss sich also im Inneren entfalten – auf der Leinwand, und schon vorher, im Foyer und in der Gestaltung des Kinosaals.

So auch im Tampa Theatre, einem der schönsten historischen Filmpaläste Floridas, und einem von sehr wenigen, die nach wie vor hauptsächlich für Filmvorführungen genutzt werden. Das Kino befindet sich am Rand der recht kleinen Innenstadt, seine Fassade ist nicht direkt unscheinbar, aber wirklich einprägsam ist nur der senkrecht über dem Eingang angebrachte und grafisch einem Wolkenkratzer nachempfundene Namensschriftzug. Die Kasse befindet sich im Aussenbereich – ein erster Hinweis darauf, dass wir hier nicht nur für einen Film bezahlen, sondern auch für das Privileg der Gebäudenutzung.

Das Foyer ist nicht allzu ausladend, aber doch ein Tor in eine andere Welt: dunkle, ornamentale Fliesen, bunte Wandmalereien, eine Ballustrade, ein altmodischer (allerdings nicht den Zwanzigern, sondern den Siebzigern entstammender) Snackstand. Wenn man dann den Saal betritt, wird man zuerst von seiner Grösse überrascht. Dass in dem nicht allzu breiten Bau tatsächlich ein Auditorium mit 1252 Sitzen



Platz hat, kann man sich von aussen kaum vorstellen.

Wie schon das Foyer ist auch der Saal reines Vintage. Zwar wurde das Kino seit den Zwanzigern mehrmals umfangreich renoviert und umgestaltet; auf die sich wandelnden Gepflogenheiten der Kinoinnenarchitektur wurde dabei allerdings kaum Rücksicht genommen, was unter anderem zur Folge hat, dass die Sitzreihen ziemlich nah beieinander stehen. Vor allem aber sind Innenfassade und Decke erhalten geblieben. Dort, wo sich bei anderen Kinos eine schlichte Leinwand befindet, oder bestenfalls ein Vorhang, baut sich im Tampa Theatre eine regelrechte Märchenkulisse auf. Ornamental geschmückte Häuserfronten ragen vor der vordersten Sitzreihe in die Höhe, überbordend verziert mit Balkonen und Zinnen. Ein amerikanischer Kitschtraum vom alten Europa, ein wenig vergleichbar dem schottischen Schloss, das in *René Clairs* *The Ghost Goes West* von einem durchgeknallten Milliardär nach Florida importiert wird. Nur, dass sich der Prunk in diesem Fall eben im Inneren eines Gebäudes entfaltet. «Atmospheric Theatres» wurden diese Art Kinopaläste, die in ihrer Dekoration aufwendig eine historische Stilepoche rekonstruieren, in den Zwanzigern genannt. Die schönsten von ihnen, darunter das Tampa Theatre, wurden von John Eberson erbaut. Sein Stil ist in gleichem Masse *tacky* und erhaben, man mag sich über den gefälschten Prunk amüsieren, der Suggestionskraft einer aufs Ganze gehenden Illusionsästhetik kann man sich dennoch nicht völlig entziehen. Vor allem nicht, wenn im Tampa Theatre vor der Vorführung die Lichter ausgehen. Dann erst wird Ebersons eigentlicher Clou sichtbar: ein künstlicher Sternenhimmel, gefertigt aus insgesamt 99 Leuchtdioden, der sich über die gesamte Decke des Saals erstreckt.

Kann man diesen Prunk wieder vergessen, wenn der Film beginnt? Soll oder will man das überhaupt? Tatsächlich ist die Leinwand, wenn sie endlich sichtbar wird, ziemlich klein für einen derart riesigen Saal. Sie ist komplett in die Mittelalterfassade eingearbeitet, und auch während der Vorführung ist der Film nur eine unter mehreren Attraktionen. Rechts, links, oben, überall leuchtet es funkelnd und schimmernd, atmosphärisch und geheimnisvoll. Am besten geeignet ist das Kino vermutlich für Piraten- und Abenteuerfilme; intime, visuell schlichte Charakterstudien dürften es dagegen schwer haben, sich in einer solchen Umgebung zu behaupten.

Sicher ist jedenfalls: Kinos wie das Tampa Theatre entstammen einer anderen Zeit. Auf alten Fotografien sieht man riesige Menschenmengen vor dem Eingang, angezogen vom Glanz der Stars und vermutlich auch des gefälschten Sternenhimmels. Ende der Zwanzigerjahre hatte Tampa gerade einmal 100 000 Einwohner_innen, dennoch hatte das Kino keine Probleme, sein Auditorium zu füllen. Heute ist die Stadt fast viermal so gross, und es verirren sich selten mehr als 50 bis 100 Zuschauer_innen in die regulären Vorführungen. Wie viele alte Filmpaläste in Amerika wird das Tampa Theatre heute von einer Non-Profit-Organisation betrieben. Gespielt werden meist aktuelle Arthousehits, gelegentlich auch Wiederaufführungen von Evergreens. Ein volles Haus gibt es höchstens bei *outside events* wie Konzerten oder Auftritten von Stand-up-Komiker_innen. Die finanzielle Lage ist, wie fast überall in der Kinokultur jenseits der Multiplexe, prekär. Zur Zeit kann man nur hoffen, dass die sehr vielen Lichter des Tampa Theatre nach der Coronakrise nicht für immer erlöschen. Lukas Foerster

stream.local

Gardinien
Bettanien
Sofambik
Balkongo

Reisen Sie
Zuhause!

myfilm.ch

Die Schweizer Kinoplattform für Arthousefilme

NEUCHÂTEL INTERNATIONAL FANTASTIC FILM FESTIVAL



HORS
SÉRIE

DU 3 AU 11 JUILLET 2020
ÉVÈNEMENT HORS-SÉRIE EN LIGNE

NIFFF

THE SWISS EVENT FOR FANTASTIC FILM, ASIAN CINEMA & DIGITAL CREATION

PRESENTING PARTNER



MAIN SPONSOR



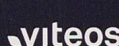
TECHNICAL PARTNER



MAIN MEDIA PARTNERS



OFFICIAL SPONSORS



OFFICIAL PARTNERS



NIFFF.CH