

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 62 (2020)
Heft: 389

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>

filmbulletin

Zeitschrift für
Film und Kino
№ 6 / 2020
filmbulletin.ch

Aluhut auf
und durch?

Paranoia, Angst
und Panik
im Endloop



Vom Desktop in die Cloud:
Medienkritische Filme
aus dem Netz

Zelluloid forever!
Ein Besuch im Labor
gegen den Zeitgeist



DOX Leipzig

Internationales Leipziger
Festival für Dokumentar-
und Animationsfilm

26.10.–1.11.2020

dok-leipzig.de

Paranoia auf und jenseits der Leinwand

Auf Hygienedemos und Anti-Coronaschutz-Märschen treffen sich gerade jeden Samstag solche, die den «Deep State» hinter dem viralen Effekt vermuten. Andere sind getrieben von existenziellen Ängsten und wünschen sich weniger Schutzmassnahmen. Und dann sind da noch die, die von Übernahmen durch Reptilien und Ausserirdische reden. Gerade geht die Paranoia um – für viele herrscht Notzustand. Dabei erkennt man, wenn man wie Johannes Binotto in unserem Titel-essay in die Filmgeschichte blickt, dass Angst vor der Übermacht althergebracht ist und sich im ästhetischen Vokabular des Films immer wieder neu ausbuchstabiert. Interessant ist besonders auch die Interaktion zwischen der Leinwand und dem echten Leben: Die Inspirationsspirale dreht sich unentwegt, *life imitates art* und umgekehrt, die Furcht wird hin und her gereicht zwischen Kinoleinwand und echtem Leben.

Besonders interessant werden die Paranoiafilme darum dann, wenn die Struktur der Filme das Paranoide selbst imitiert, wie Binotto schreibt. Wenn man selbst nicht mehr weiss, was «echt» und was «fiktiv» ist, im Film genauso wie jenseits davon. Wer diese geballte Verwirrung des Realitätssinns erleben will, sollte die Filmreihe, die Binotto mitkuratiert, im Kultkino in Basel im Oktober nicht verpassen.

Auch unser zweites Essay ist inspiriert von Aktuellem: Parallel zur Aluhutfraktion marschieren momentan auch immer noch solche in den Strassen, bei denen die Angst vor organisierter, ja struktureller Ungerechtigkeit viel akuter und echter ist: Solange weiterhin Schwarze erschossen werden (von hinten, in den Rücken), fordern auch die BlackLivesMatter- und Anti-Polizei-Demonstrationen Gerechtigkeit. Nachdem wir in unserer letzten Ausgabe die Verarbeitung von Polizeigewalt in neueren Netflix-Serien in den Blick genommen haben, suchen wir in dieser Ausgabe nun nach filmischen Manifestationen Schwarzer Paranoia. Karsten Munt streift dafür durch einen oft übersehenen Kanon an Horrorfilmen mit Schwarzen Protagonist_innen (und manchmal auch Schwarzen Regisseur_innen) aus dem Milieu – «Horror in the Hood» sozusagen – , wie es sie seit den Siebzigerjahren in überraschender Zahl gibt.

Nicht selten eröffnen solche Filme ein fiktionales Fensterchen, eine Hoffnung, die es jenseits der Leinwand, im Horror des echten Lebens, leider selten gibt. In *The People Under the Stairs* (1991) etwa von Kultregisseur *Wes Craven* vereint sich das Personal des dortigen Ghettos, um den halsabschneiderischen Vermieter_innen endlich das Handwerk zu legen. Jüngst ist auch der Protagonist in *Jordan Peeles Get Out* (2017) mit dem Schrecken davongekommen.



The Parallax View (1974) Regie: Alan J. Pakula

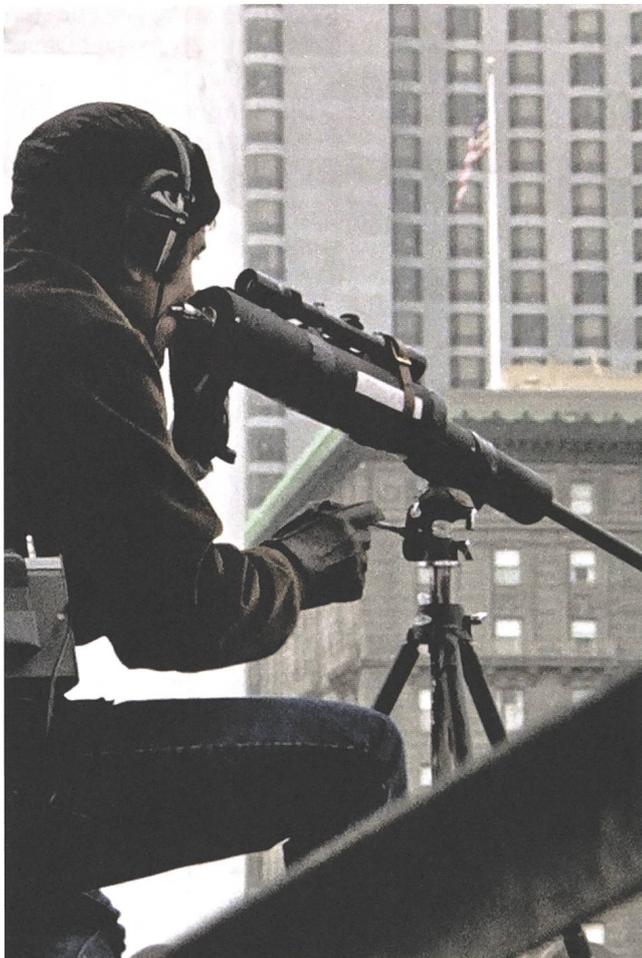
Wir hoffen darauf, dass solche ins Positive gewendeten Modellationen prophetisch sind. Immerhin zeigt Oliver Camenzinds Reportage zu Cinegrell in Oerlikon, dass Not auch erfinderisch macht: Unter dem Motto «Zelluloid stirbt nicht» sprach er mit Unternehmer Richard Grell von den Möglichkeiten des Analoges – die sich nicht trotz, sondern gerade wegen der Wende der Filmindustrie hin zum Digitalen ergeben. Totgesagte leben in diesem Fall tatsächlich länger.

Selina Hangartner und Michael Kuratli

Wahn der Gewissheit

S. 4–13
von Johannes Binotto

Amerikanische Paranoia, amerikanisches Kino



The Conversation (1974) Regie: Francis Ford Coppola

Kritiken

S. 34

Never Rarely Sometimes Always
von Eliza Hittman

Michael Ranze

S. 37

Boys State von Amanda McBaine,
Jesse Moss

Marian Petraitis

S. 39

I'm Thinking of Ending Things
von Charlie Kaufman

Michael Kuratli

S. 41

Seberg von Benedict Andrews

Michael Ranze

S. 42

The King of Staten Island
von Judd Apatow

Selina Hangartner

S. 44

Walden von Daniel Zimmermann

Till Brockmann

S. 45

Paul Nizon – Der Nagel im Kopf
von Christoph Kühn

Oliver Camenzind

S. 47

Notre-Dame du Nil von Atiq Rahimi

Lukas Foerster

S. 49

Master Cheng von Mika Kaurismäki

Till Brockmann

S. 51

Tenet von Christopher Nolan

Michael Kuratli

S. 53

Hexenkinder von Edwin Beeler

Martin Walder

S. 54

The Climb von Michael Angelo Covino

Julian Hanich

Zelluloid stirbt nicht

S. 14–19
von Oliver Camenzind

Ein Besuch im Labor gegen den Zeitgeist



Cinegrell Bild: Oliver Camenzind

There Goes the Neighborhood ...

S. 60–66
von Karsten Munt

Das amerikanische Ghetto im Horrorfilm



Us (2019) Regie: Jordan Peele

Rubriken

S. 20 Interview

Christoph Daniel, DCM
Michael Kuratli

S. 23 Cinéma romand

**Baracoa besingt
die kubanische Kindheit**
Stéphane Gobbo

S. 24 Close-up

Kontinuierliche Synkope
Johannes Binotto

S. 26 ZFF Länderfokus

Der nächste Schritt
Michael Pekler

S. 28 Kurz belichtet

Von Gimmicks und Märchenwelten

S. 35 Interview

Eliza Hittman
Frank Arnold

S. 56 Ins Netz gegangen

Desktopfilme in Zeiten von Corona
Dennis Vetter

S. 58 Soundtrack

**Wummernde Nostalgie,
elektronische Herzlosigkeit**
Patrick Holzapfel

Wahn der Gewissheit



The Parallax View (1974) Vorlage: Loren Singer

Johannes Binotto



The Conversation (1974) Buch: Francis Ford Coppola

Amerikanische Paranoia, amerikanisches Kino

Die Paranoia geht um. Was wie Stoff für die grosse Leinwand erscheint, füllt gerade Internetforen und Twitter-Feeds. Und inspiriert auch wieder Filmemacher_innen. Über die Feedbackschleife zwischen paranoider kollektiver Fantasie und Kino.

Die Angst geht um im Land. Wieder einmal und mehr denn je. Sogar der Präsident spricht von Verschwörungen und verbreitet dabei selber gezielt Lügen. Derweil formieren sich seine radikalsten Anhänger_innen und bereiten sich auf einen möglichen Bürgerkrieg vor. Sie lassen Theorien darüber kursieren, dass die politische Elite von Schattenmächten eingesetzt, von finanzstarken Geheimbünden aufgekauft, wenn nicht gar von ausserirdischen Mächten gesteuert ist, die in Militärlabors Viren entwickeln, damit die Bevölkerung erst verängstigt und dann bei einer Impfung mit einem Mikrochip versehen werden kann, der sie vollends überwachbar machen soll.

Das Land sind die USA, die Zeit ist die Gegenwart, und was nach dem Stoff für einen reichlich abstrusen Science-Fiction-Film klingt, wird in diesem Augenblick in Onlineforen und sozialen Netzwerken auch bei uns von manchen als angebliche Fakten herumgereicht. Was als Verschwörungsfantasie herumgeistert, imitiert und überbietet noch, worüber man einst auf der Leinwand den Kopf geschüttelt hätte.

Was mal Kino war, scheint Realität geworden zu sein. Dass man aus den Ängsten der Gegenwart in Zukunft selbst wieder neues Kino machen kann, werden wir sehen. Reale und filmische Paranoia bildeten schon immer eine Feedbackschleife. Eben deswegen lohnt sich der Blick auf die Paranoia im amerikanischen Kino. Dieser ist nicht nur filmhistorisch faszinierend, sondern auch ganz akut brisant, weil er uns einen Schlüssel bietet zum Verständnis nicht nur einer

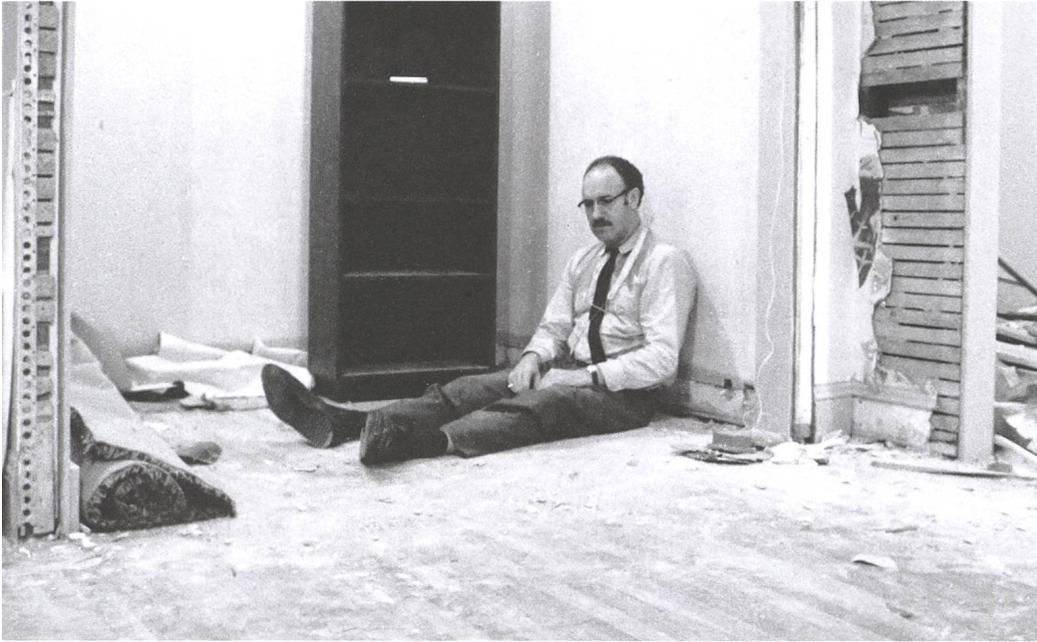
aktuell oft unverständlichen Nation, deren Verschwörungssängste längst nach Europa geschwappt sind. Es lässt sich zudem zeigen, dass vielleicht gerade diese Filme auch einen Ausweg aus der Verschwörungssängst bergen.

Gottes eigenes Land

Dass die aktuell grassierende Paranoia gar kein neues Phänomen, sondern vielmehr ein typisches Stilmittel amerikanischer Kultur ist, beschreibt der Historiker Richard Hofstadter bereits in den Sechzigern in seinem Essay zum «paranoid style» in der amerikanischen Politik. Tatsächlich ist der amerikanische Hang zur Paranoia indes noch viel älter, so alt, wie die Nation selbst, steht doch bereits am Beginn der Siedlungsbewegung auf dem amerikanischen Kontinent der Glaube, ein von Gott auserwähltes, im alten Europa aber verfolgtes Volk zu sein. So verbinden sich in diesem Selbstverständnis Amerikas überrissene Grandiositätsvorstellungen mit Verfolgungssängsten. Ohnehin kann der Glaube an das eigene Auserwähltsein, jener sogenannte «American Exceptionalism», rasch ins Gegenteil kippen: Die Überzeugung der puritanischen Siedler_innen, dass der Schöpfer jeden ihrer Schritte lenke und dass nichts zufällig geschehe, sondern noch die alltäglichste Begebenheit als direkter Effekt eines grossen göttlichen Plans zu lesen sei, ist zugleich eine abgrundtief paranoider Vorstellung. Mit dem Wunsch, hinter sämtlichen Erscheinungen das Wirken einer geheimen Macht zu vermuten, ist die Anfälligkeit für Verschwörungstheorien sozusagen bereits im Gründungsmythos der USA als eines seiner Kernelemente verbaut. Göttliche Vorsehung kann unversehens in bedrohliche Gedankenkontrolle umschlagen (exemplarisch vorgeführt in jener Verschwörungstheorie etwa, die im Pyramidenauge auf der Rückseite der Dollarnote, das ja eigentlich für die göttliche Vorsehung steht, das Symbol des Geheimbundes der Illuminaten erkennen will). Mit der Überzeugung von der eigenen Ausnahmestellung steigt immer auch die Angst vor Verfolgung und Unterdrückung – eine Angst, die sich im Laufe der amerikanischen Geschichte immer wieder reaktivieren liess und die auch in jener Parole aufscheint, die die rassistischen Demonstrant_innen von Charlottesville skandierten: «You will not replace us».

Wahre Befürchtungen

Zugleich, und das macht das Thema so zwiespältig, gibt es in den USA in der Tat immer wieder bestens begründeten Anlass zur Paranoia. Dass ganze Bevölkerungsgruppen systematisch verfolgt und unterdrückt werden, ist kein Hirngespinnst, sondern brutalste und erschreckend alltägliche Realität – wie sie die Schwarzen von der Ära der Sklaverei bis zur heutigen Polizeigewalt erleben. Der grassierende Antisemitismus der Zwischenkriegszeit oder die Hetze gegen vermeintliche Kommunist_innen nach dem Zweiten Weltkrieg, die Bedrohung durch einen Atomkrieg im Zuge des Wettrennens im Kalten Krieg und die Verunsicherungen, geschürt durch die Ermordungen John F. und Bobby



The Conversation (1974) mit Gene Hackman



Faye Dunaway im Beverly Hills Hotel (1977)



The Other Side (2015) Regie: Roberto Minervini



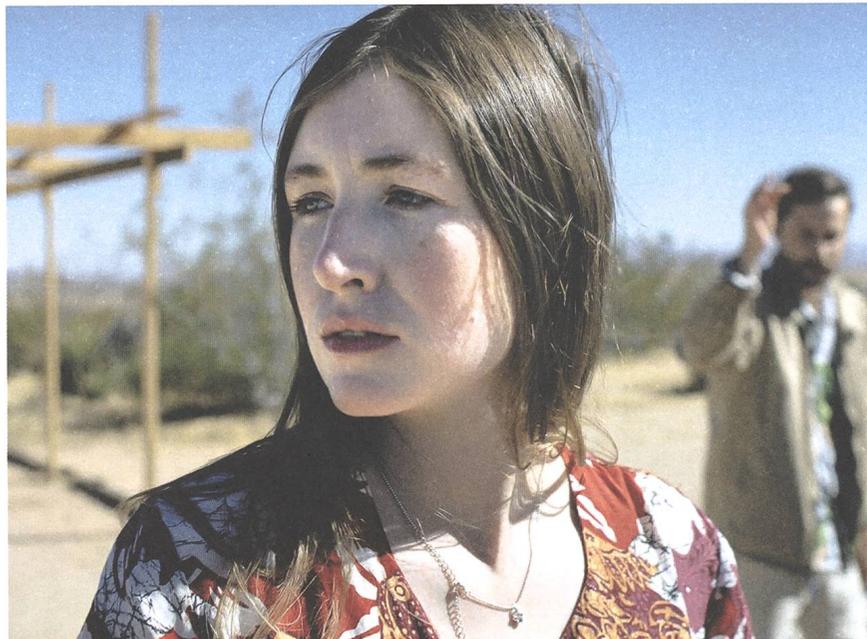
Invasion of the Body Snatchers (1978) Regie: Phillip Kaufman



Network (1967) Regie: Sidney Lumet



In the Cut (2003) Regie: Jane Campion



She Dies Tomorrow (2020) Regie: Amy Seimetz



Take Shelter (2011) Regie: Jeff Nichols



She Dies Tomorrow (2020) Buch: Amy Seimetz

Kennedys oder durch die Manipulationen Richard Nixons – sie machen immer wieder aufs Neue bewusst, dass amerikanische Realpolitik oft noch abgründiger ist, als man es sich im wildesten Verfolgungswahn ausdenken vermag.

Kein Wunder, entwickelte sich in den USA seit den späten Vierzigerjahren der Paranoiafilm, wenn vielleicht nicht ganz zu einem eigenen Genre, so doch zu einem eigenen Stil, der immer dann florierete, wenn auch die Nation von Verschwörungen erschüttert wurde. Dabei sind nicht nur die Filme interessant, die ihr Thema explizit machen, wie *Edward Dmytryk's Crossfire* oder *Elia Kazans Gentleman's Agreement* über den systematischen Antisemitismus in Amerika, sondern gerade auch jene, deren politische Relevanz hinter der Tarnung des Genrefilms verborgen ist: Science-Fiction-B-Movies wie *William Cameron Menzies Invaders from Mars* oder *Don Siegel's Invasion of the Body Snatchers*, die davon handeln, wie Ausserirdische von den Körpern der amerikanischen Bevölkerung Besitz ergreifen, sind problemlos als Kommentar zum Amerika der Fünfziger lesbar, das in jedem Nachbarn und jeder Nachbarin potentielle Feind_innen vermutet. Und dieselben Filme taugen auch heute wieder als verblüffend aktuelle Allegorien für die Spaltungen des Landes (ganz zu schweigen davon, dass in rechtseroterischen Kreisen tatsächlich darüber spekuliert wird, ob in den Körpern von Barack Obama oder Hillary Clinton Ausserirdische stecken). Während in *Invaders from Mars* die Ausserirdischen immerhin noch eine x-förmige Narbe dort zurücklassen, wo sie in die Körper ihrer Opfer geschlüpft sind, verzichtet Siegel für die Darstellung seiner ausserirdischen Invasion auf jegliche Masken und Spezialeffekte. Das machte den Film nicht nur billig, sondern zugleich auch paranoider: Man sieht es den Menschen nicht an, dass sie nicht mehr sie selbst sind. Zu Beginn beobachten wir einen älteren Mann, wie er den Rasen mäht, seine Nichte aber ist überzeugt, dass der Mann, der aussieht, sich bewegt und spricht wie ihr Onkel Ira, in Wahrheit ein anderer sei. «Das ist es ja gerade: Man kann die Veränderung nicht sehen. Ich aber weiss, dass er nicht mein Onkel ist.» Exemplarisch führt Siegel mit dieser Szene die ausweglose Logik der Paranoia vor: Das eigene vermeintliche Wissen triumphiert über alle Fakten, und wenn man die eigenen Behauptungen nicht belegen kann, dann deswegen, weil die Gegenseite so gut im Vertuschen ist. Eben deswegen lassen sich Verschwörungsfantasien mit Argumenten nicht beikommen, weil sie das Fehlen von Beweisen gerade als Beleg dafür nehmen, wie tief die Verschwörung bereits fortgeschritten ist.

Wahn mit System

Dieses vermeintlich absolute Wissen ist es denn auch, das die Paranoia als Pathologie auszeichnet. Die Paranoia sei charakterisiert, so heisst es bereits in den Psychiatrielehrbüchern von Emil Kraepelin oder Eugen Bleuler, «durch die schleichende Entwicklung eines dauernden, unerschütterlichen Wahnsystems bei erhaltener Klarheit und Ordnung im Denken, Wollen

und Handeln». Solid und systematisch ist der Wahn der Paranoia. Statt an bohrendem Zweifel leiden die Paranoiden also vielmehr an zwingender Gewissheit. Entsprechend erkennt man paranoide Wahnsysteme denn auch weniger an ihrem Inhalt als vielmehr an ihrer gegen jede Kritik abgesperrten Struktur, in der alles bedeutsam ist, alles mit allem zusammenhängt, alles aufgeht und es keine Unklarheiten und keine Zufälle gibt. «I just know» – das ist auch, was die Figuren im allerneuesten Paranoiafilm dieser Tage, in *Amy Seimetz' She Dies Tomorrow*, auf die Frage antworten, woher sie so genau wissen, dass sie sterben werden. Das Wissen ist ansteckend.

Gewiss eignet sich die Paranoia auch wie wenig anderes zum Kinothema, weil sich in der paranoischen Gewissheit immer auch die umfassenden Möglichkeiten des filmischen Mediums spiegeln: Der Verfolgungswahn, dass die Realität nur eine Täuschung sei, die in Wahrheit von einer fremden Macht komplett gesteuert werde, ist beim Filmdreh, wo alles kontrolliert werden muss, nichts anderes als der Normalfall: Im Kino ist tatsächlich alles inszeniert und jedes Detail absichtsvoll platziert. Keine Tasse im Schrank und kein Blatt auf dem Pult, das nicht von der Abteilungsleiterin dort platziert worden wäre. Genau davon geht auch die Paranoia aus. Und wenn *Alfred Hitchcock* einmal erklärt, der ideale Film wäre einer, wo es diesen gar nicht mehr braucht, sondern man das Publikum direkt an Drähten anschliessen könnte, um vom Regiestuhl aus per Knopfdruck und ohne Umwege dessen Gefühle steuern zu können, dann beschreibt er damit das Kino exakt als eine jener Kontrollmaschinen, vor denen die Paranoiden sich fürchten.

So hat denn das amerikanische Paranoiakino eine doppelte Spiegelfunktion: Nicht nur, dass sich in ihm der psychische Zustand der Nation zeigt, es sind immer auch selbstreflexive Studien über die manipulativen Möglichkeiten des eigenen Mediums. Wenn in *Francis Ford Coppolas The Conversation* der Überwacher an seiner Bandmaschine ein scheinbar banales Gespräch zweier Verliebter so lange bearbeitet, bis es nach einer tödlichen Verschwörung klingt, oder wenn in *Brian de Palmas Blow Out* ein Tontechniker aus Zeitungsbildern und Tonstückchen einen Clip zusammenschnippelt, der ein Attentat beweisen soll, dann sehen wir eigentlich nichts anderem zu, als der Herstellung eben jener Filme, die wir in dem Moment betrachten. *Walter Murch*, der Cutter und Sounddesigner von *The Conversation*, hat erzählt, wie er beim Schneiden dieses Films alsbald selber verwirrt gewesen sei, weil es ihm so vorkam, als würde er auf dem Bildschirm seines Schneidetischs sich laufend selber bei der Arbeit zuschauen – eine wahrlich paranoide Vorstellung. Jener Wahn, dass das eigene Verhalten immer schon vorausgesehen wird, findet in der Erzählung Murchs seine buchstäbliche Entsprechung: Es ist, als sei die Arbeit des Cutters immer schon von einer Kamera beobachtet und aufgezeichnet worden, um ihm nun vorgeführt zu werden – zur Anleitung.

Diese paranoide Ausweglosigkeit ebenjener Medien, die uns eigentlich Orientierung geben sollten, beobachten wir heute nicht nur in Paranoiaserien wie *Mr. Robot* oder *Black Mirror*, sondern auch auf unseren eigenen Facebook-Profilen, wenn Bekannte anfangen, obskure Verschwörungsvideos zu verlinken. Neu ist das Phänomen freilich nicht. *Sidney Lumet* und sein Drehbuchautor *Paddy Chayefsky* erzählen bereits in den Siebzigern in ihrem Opus magnum *Network*, wie das damalige Massenmedium Fernsehen zu einem kafkaesken Gefängnis wird, in dem jeglicher Widerstand zwecklos, weil bereits eingeplant ist: Wenn der abtretende Fernsehmoderator Howard Beale zum Aufstand gegen die massenmediale Verdummung aufruft, macht ihn das bloss zum neuen Star jenes Systems, das er demontieren wollte. Aus dem Allesfresser des Massenmediums gibt es keinen Ausweg, und jede Kritik steigert nur die Einschaltquote. Radikal schonungslos fängt Lumets Film damit die Desillusionierungen all jener ein, die erleben, wie wenig aus der Aufbruchstimmung der Sechzigerjahre übrig geblieben ist. «The revolution will not be televised», rief der Dichter und Musiker Gil Scott-Heron noch 1971. In *Network* ist aus der Revolution selbst eine Talkshow geworden. Und damit nimmt Lumets Film auch unsere heutigen Paradoxien vorweg: Wenn wir auf sozialen Netzwerken vor den Gefahren ebendieser sozialen Netzwerke warnen, machen wir sie damit nur interessanter. Einen Ausstieg aus den Massenmedien scheint es also auch heute nicht zu geben: Die Algorithmen behalten uns im Griff.

Als ebenso prophetisch hat sich denn auch *Peter Weirs* *The Truman Show* erwiesen, dessen Titelfigur in einer Fernsehserie lebt, ohne dass er selbst etwas davon weiss. Was sich Lumet und Weir vor *Big Brother* und *Dschungelcamp* als satirische Überspitzung einer angehenden Reality-TV-Kultur ausmalten, ist von der Wirklichkeit mehrfach übertroffen worden. Heute kommen Menschen in die Psychiatrie, die genau das glauben, was in Weirs Film noch Fiktion war. Die Ärzt_innen haben diese neue Form des Verfolgungswahns, in der die Patient_innen glauben, ihr Leben werde heimlich als Fernsehshow inszeniert, denn auch prompt «Truman Show delusion» getauft. Die Realität imitiert die paranoide Fiktion. Wie sehr, wird uns klar, wenn wir uns *Roberto Minervinis* *The Other Side* anschauen und zunächst gar nicht merken, dass es sich dabei nicht um einen bizarren Spiel- sondern um einen Dokumentarfilm handelt, und bei seinen von Wahnvorstellungen getriebenen Figuren um wirkliche Personen. Die Paramilitärs, die man in den ersten Filmminuten mit Camouflage und Maschinengewehren durch den Dschungel von Louisiana schleichen sieht, glauben tatsächlich, dass sie sich im Krieg mit der Regierung befinden.

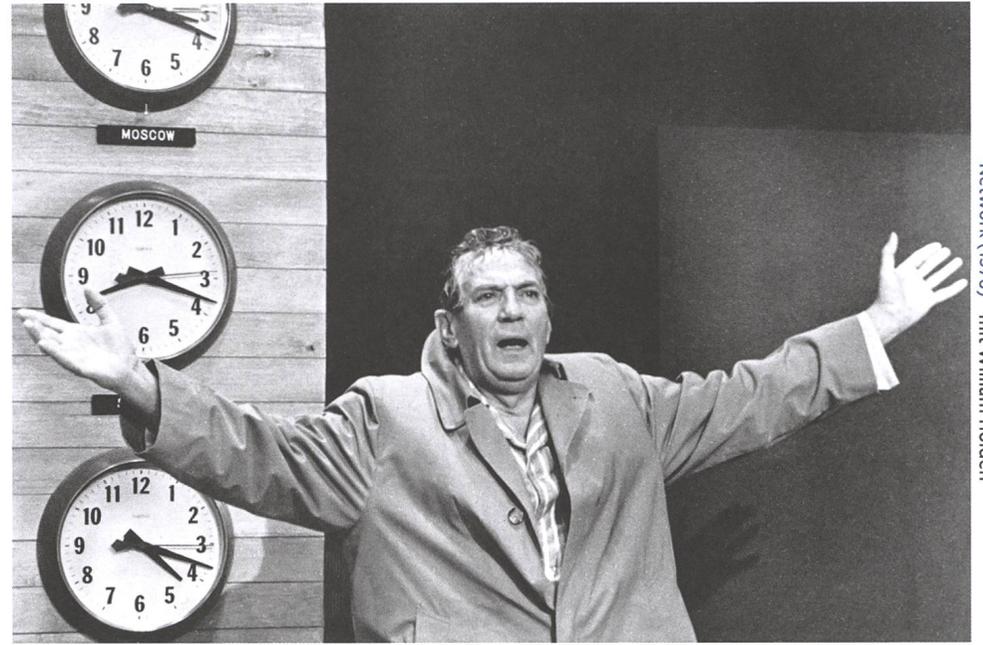
Die brilliantesten Paranoiafilme sind ohnehin diejenigen, in denen Grenzen verwischen und die von Verschwörungen nicht aus der Distanz erzählen, sondern die selber eine wahnhaftige Struktur annehmen. Die verblüffendste Szene in *John Frankenheimers* *The Manchurian Candidate* über einen Militärkomplott, bei dem Soldaten einer Gehirnwäsche unterzogen werden, ist eine zunächst ganz unscheinbar wirkende

Dialogszene während einer Zugfahrt, wo der Smalltalk zwischen zwei Figuren immer merkwürdiger und immer mehr nach einem Code voller Passwörter und *trigger words* zu klingen beginnt, die wir nicht entschlüsseln können. Und auch *Alan Pakulas* *The Parallax View* über einen Journalisten, der einer Organisation auf die Fährte kommt, die Attentate an Politiker_innen verübt, ist deswegen so genial und auch so beunruhigend, weil wir als Publikum allmählich Pakulas eigenem Film nicht mehr trauen können. Zu sehr beginnen sich die mysteriösen Szenen zu häufen, etwa wenn das Gespräch mit einem Informanten auf der Fahrt mit einem Miniaturzug für Kinder stattfindet, oder wenn eine Freundin, die eben noch mit dem Journalisten sprach, bereits einen Schnitt später tot auf einem Seziertisch liegt, oder wenn eine Bombe ausgerechnet dort explodiert, wo die Kamera nicht hinschaut. Spätestens dann, wenn der Journalist als Anwärter getarnt ins Hauptquartier der Geheimorganisation vordringt und jenem Eignungstest unterzogen wird, den alle zukünftigen Attentäter durchlaufen müssen, beginnt der Film, uns endgültig zu entgleiten.

Denn der Test wird zusammen mit der Figur auch an uns vollzogen, in Form einer viereinhalbminütigen Montagesequenzen aus lauter Einzelbildern, die gleichsam ein Inventar amerikanischer Ideologie darstellen: Weizenfeld und Apple Pie, Baseballspiel und Mutterliebe, Uncle Sam und Abraham Lincoln. Dazwischen als weisse Schrift auf schwarzem Grund die Stichworte zur Welterklärung: «Love», «Mother», «Father», «Me» «Home», «Country», «God» «Enemy», «Happiness». Dann aber schieben sich andere Bilder dazwischen, Ku-Klux-Klan-Aufmärsche und nackte Körper, Nixon, Hitler, Präsidentenköpfe und Comicfrauen, rohes Fleisch, ein Gräberfeld. Dabei insinuiert die Montage, dass das alles miteinander zusammenhängt, und zerstört zugleich jeden nachvollziehbaren Sinn. Das ist das paradoxe Prinzip der Paranoia: Wenn alle geltenden symbolischen Bezüge gekappt werden, wird plötzlich alles hochbedeutend, wie auf jenen unlesbaren Karten der Verschwörungstheoretiker_innen, auf denen die Pfeile in alle Richtungen gehen. Der Psychiater und Psychoanalytiker Jacques Lacan hat den psychotischen Zusammenbruch als Zustand beschrieben, in dem die Vertäuerungen zwischen Signifikanten und Signifikaten, zwischen Bezeichnung und Bezeichnetem, nicht mehr gegeben ist. Wie zwei Stoffbahnen, die nirgends mehr miteinander vernäht sind, rutschen Zeichen und Bedeutungen aneinander vorbei, so dass nichts mehr irgendetwas und zugleich alles alles bedeuten kann. In der Leere des Sinns wird das labyrinthische Wahnsystem des Wissens errichtet. Und wir, die wir diesem Prozess in *The Parallax View* zusehen mussten, beginnen uns selbst zu fragen, ob wir diesem Film noch glauben. Dazu passt, dass der im Filmtitel erwähnte Begriff «Parallaxe» das optische Phänomen beschreibt, bei dem man für eine Bewegung von Objekten hält, was eigentlich von der eigenen Bewegung des Betrachters oder der Betrachterin herrührt. In seiner Überschrift steckt also schon die unangenehme These des Films: Dass die Verschwörung zu wachsen scheint, hängt daran, dass ich mich selbst immer mehr in sie hineinbegebe.



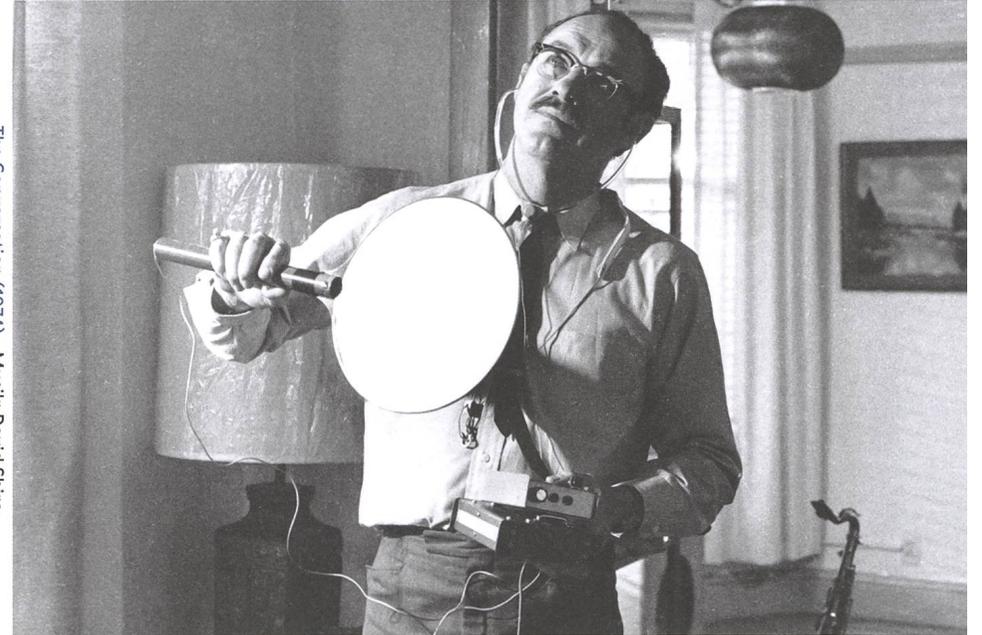
Network (1976) mit Faye Dunaway



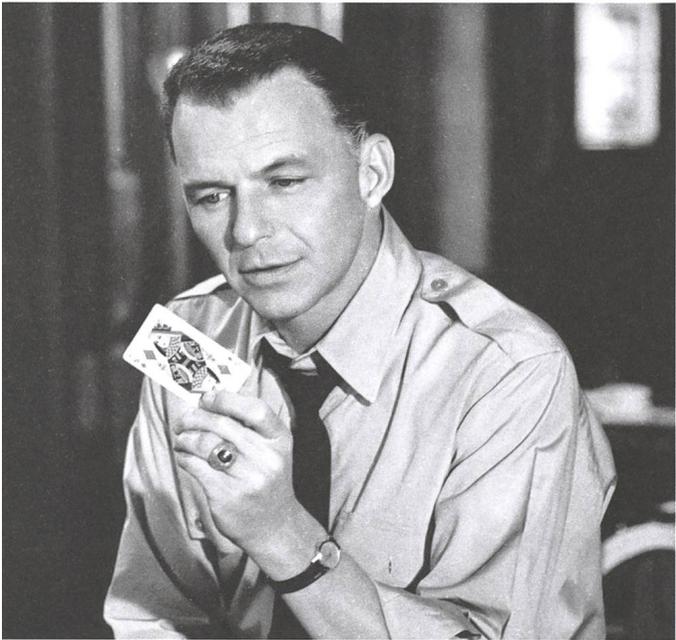
Network (1976) mit William Holden



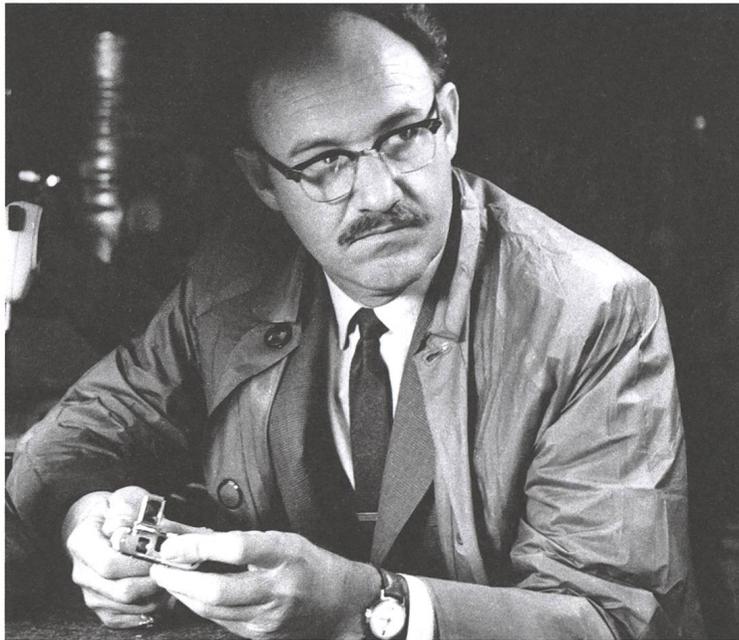
The Truman Show (1998) Regie: Peter Weir



The Conversation (1974) Musik: David Shire



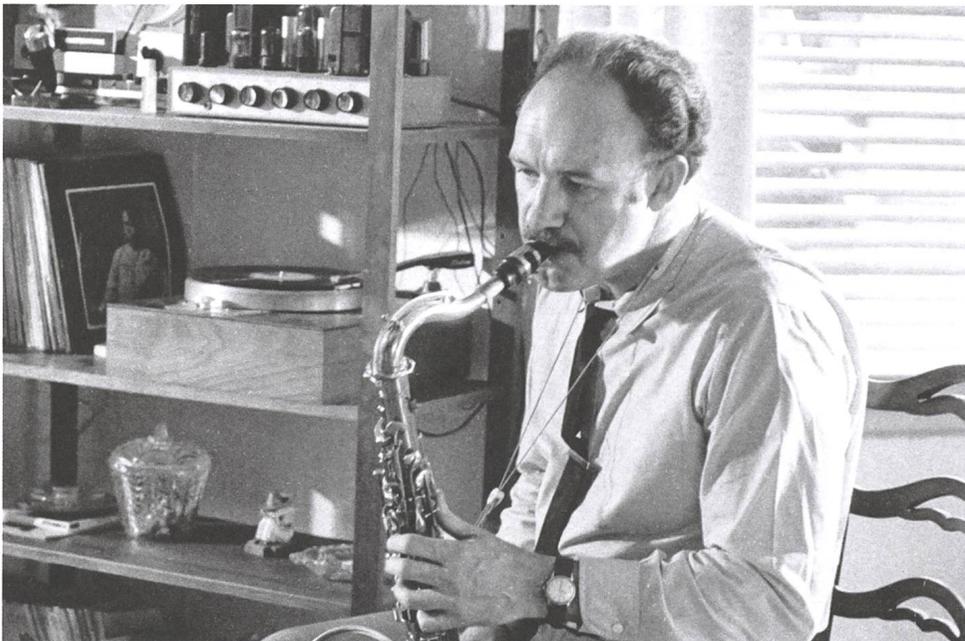
The Manchurian Candidate (1962) Regie: John Frankenheimer



The Conversation (1974) Schnitt: Richard Chew



Blow Out (1981) Regie: Brian De Palma



The Conversation (1974) Casting: Jennifer Shull



Invasion of the Body Snatchers (1978) mit Donald Sutherland



Network (1976) Kamera: Owen Roizman

«Strange how paranoia can link up with reality now and then», heisst es im verstörenden Science-Fiction-Roman «A Scanner Darkly» von Philip K. Dick, und so ist auch die lange Tradition des amerikanischen Paranoiakinos deswegen verblüffend, weil diese Filme sich nicht nur mit ihrem einstigen Kontext, sondern auch mit unserer Gegenwart immer wieder neu verketteten. Wie die kommunistischen Schläfer_innen, vor denen das Nachkriegsamerika sich so sehr fürchtete, scheinen auch die Filme nur darauf gewartet zu haben, heute noch besser zuschlagen zu können, als damals, als sie ins Kino kamen. *Charles Burnetts* beunruhigender *The Glass Shield*, der aufzeigt, wie tief rassistische Vorurteile in die Fundamente des amerikanischen Polizei- und Justizsystems reichen, war 1994 in direkter Reaktion auf die Misshandlung Rodney Kings und der dadurch ausgelösten L.A.-Riots entstanden. Nach dem Tod George Floyds und im Kontext von BlackLivesMatter erscheint der Film aber immer noch verstörend aktuell.

Wenn wir uns heute *George Romeros* apokalyptischen Seuchenhorror *The Crazies* anschauen, erkennen wir darin unweigerlich auch eine Studie über jene Ängste, die aktuell aufgrund der Coronapandemie um sich greifen. Auch *Jane Campions* unbequemer, hintergründig feministischer Thriller *In the Cut*, der von grossen Teilen des damaligen Publikums missverstanden wurde, verdient in Zeiten von #MeToo eine genauere Wiederbetrachtung. Man sehe sich nur schon den Anfang des Films an mit seinen dokumentarischen Strassenbeobachtungen und den ins Unscharfe ausfransenden Kameraeinstellungen, die uns bewusst machen, dass latente, misogynie Gewalt überall herumlauert. Und *Jeff Nichols* *Take Shelter*, über einen Familienvater, der ein Unglück herannahen spürt, fasst in beunruhigend stille Bilder jene existenzielle Bedrohung, vor der uns die Klimaforschung schon so lange warnt. Seimetz' *She Dies Tomorrow* schliesslich übersetzt unsere Verunsicherung, in eine Geschichte um eine hochansteckende Krankheit, die aus nichts anderem besteht als dem Wissen, am nächsten Tag zu sterben. Das ist nicht nur eine treffende Metapher für die aktuelle Gefühlslage so vieler, sondern führt zugleich noch einmal zurück zu dem, was möglicherweise immer schon am Grund aller paranoider Konstruktionen lag: die schiere Angst vor der Unberechenbarkeit der eigenen Existenz an sich. So entsteht als Symptom gegen die grundlegende Verunsicherung, dass wir nie wissen können, wann unser Leben endet, die Paranoia der absoluten Gewissheit des eigenen Todes.

Damit führen uns diese Filme einmal mehr vor, dass die Ängste, aus denen sich die Paranoia speist, durchaus begründet sein können. Die Bedrohung durch den Klimakollaps ist real, genauso wie jene durch systemische Polizeigewalt und alltäglichen Sexismus. Wenn *Jordan Peele* in seinem Horrorfilm *Get Out* erzählt, wie Weisse Amerikaner in die Körper von Schwarzen schlüpfen, spielt er augenzwinkernd auf die Science-Fiction-Filme der Fünfzigerjahre mit ihren ausserirdischen Invasor_innen an und meint es mit der Allegorie doch absolut ernst: Die groteske

Idee von den Weissen Body Snatchern übersetzt nur ins Vokabular des Horrorfilms, was im von Weissen dominierten Amerika tatsächlich geschieht.

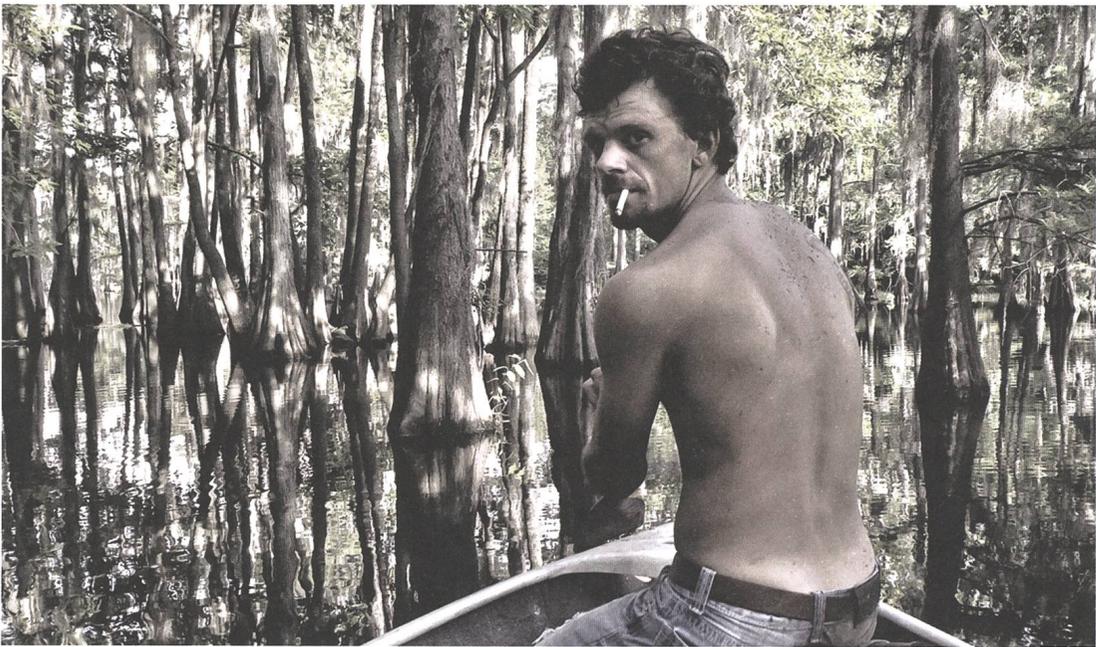
So wäre es denn auch ein Missverständnis, zu meinen, es gehe im amerikanischen Paranoiakino bloss darum, selber Paranoia zu verbreiten. Stattdessen fungieren gerade diese Filme als Analysen und damit auch als Auswege aus dem Teufelskreis des Verfolgungswahns. Denn wenn sich das Pathologische der Paranoia gerade nicht an deren Inhalt, sondern an ihrer lückenlosen Struktur zeigt, dann insistieren demgegenüber gerade die Paranoiafilme auf der Lücke des Zweifels. Wenn das Wahnsystem der Paranoia keinen Zweifel, sondern nur absolute Gewissheit kennt, wird die Unsicherheit selbst zum Gegenmittel. Die Verunsicherung, die die Paranoiafilme bei uns auslösen wollen, ist eigentlich ein Zeichen von Gesundheit. Und umgekehrt haben jene, die tatsächlich an Verschwörungstheorien glauben, an mehrschichtigen Filmen wie *The Conversation* oder *The Parallax View* wenig Freude, weil diese Filme uns gerade nicht die Sicherheit einer lückenlosen Erklärung liefern. Diese, wie auch die Filme von Jane Campion oder Sidney Lumet, von Jeff Nichols oder Charles Burnett sind Lektionen darin, dass den Denksystemen gerade dann zu misstrauen ist, wenn sie absolute Totalität beanspruchen. Stattdessen beharren sie darauf, dass es Unsicherheit und Ambivalenz auszuhalten gilt. Eben von der Verunsicherung, dass wir auch bei diesen Filmen nie ganz wissen, wie sich ihre Fiktionen weiterentwickeln, liesse sich auch für die Realität etwas lernen. Zum Beispiel, dass der Lauf der Geschichte eben noch nicht vorhergesehen ist und keinem göttlichen (oder dämonischen) Plan folgt, dass wir es eben nicht wissen, ob wir sterben oder weiterleben, sondern dass die Zukunft ungewiss offenbleibt. Nur auf dieser ungewissen Offenheit und nicht auf einer erstickenden Gewissheit kann die Hoffnung Amerikas bauen. Die Hoffnung, sich noch einmal neu und möglicherweise besser zu erfinden. ×



Invasion of the Body Snatchers (1978) Vorlage: Jack Finney



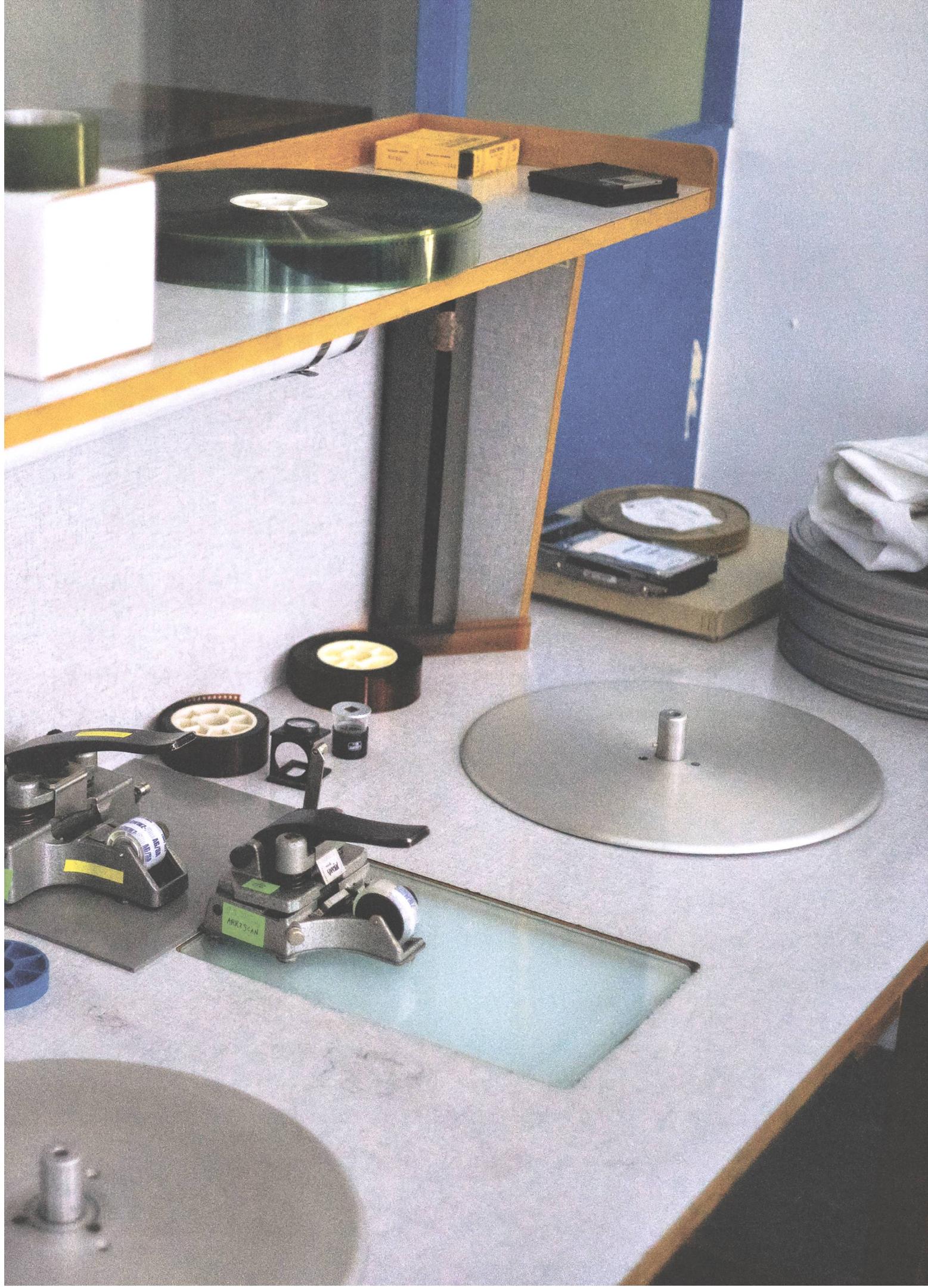
The Conversation (1974) Kamera: Bill Butler, Haskell Wexler



The Other Side (2015) mit Mark Kelley



The Other Side (2015) Schnitt: Marie-Hélène Dozo



Zelluloid stirbt nicht

Oliver Camenzind

Ein Besuch im Labor gegen den Zeitgeist

Tausendfach wurden analoge Filme abgeschrieben, totgesagt und als minderwertig verschrien. Trotzdem steht im Norden von Zürich bis heute die Firma Cinegrell, ein Labor für Kinofilme. Dieses stieg erst zum Niedergang der analogen Ära richtig ins Geschäft ein – und expandiert bald nach Berlin.

Aus dem Nichts beginnen sich Umriss abzuzeichnen, dann Schattierungen, Flächen und schliesslich das fertige Bild. Wer einmal in einem Labor gestanden, die Wanne mit dem Entwickler geschwenkt und das schwarzweisse Bild auf dem Fotopapier entstehen gesehen hat, der vergisst diesen chemischen Zauber nie wieder. Wer einmal den Essiggeruch des Fixierers in der Nase hat, die grosse Stoppuhr ticken hört und vom gleissenden Licht des Vergrösserers geblendet wird, der lernt eine neue, gleichsam uralte Welt kennen – die Welt der analogen Fotografie. Längst müsste sie untergegangen sein, ihr Ende wurde jedenfalls wieder und wieder vorhergesagt und dann doch in letzter Sekunde verschoben. Eingefleischte Amateur_innen und eigensinnige Unternehmer_innen halten sie am Leben, indem sie sich ganz einfach weigern, ihre Leidenschaft aufzugeben.

Zweifellos einer der grössten Anhänger analoger Bildgebungsverfahren ist Richard Grell. Im ersten Stock eines Geschäftshauses in Oerlikon führt er seine eigene Firma mit acht Angestellten. Mit der Cinegrell GmbH hat er ebendiese Leidenschaft zu seinem Geschäft gemacht; das Unternehmen ist auf analoges Fotografieren und Filmen spezialisiert. Aber auch auf Digitalisierungen und Restaurierungen, Postproduktion, Kameraverleih und überhaupt so ziemlich alles, was es braucht, um einen Film zu drehen.

Wer in der Saatlenstrasse vom vielbeschäftigten Richard Grell empfangen wird, taucht in einen unwirklichen Kosmos ein. Die Firma belegt eine verwinkelte Fläche im Gebäude, wie in einem Labyrinth geht es um Ecken herum, Korridore hinunter, durch das Treppenhaus und wieder um die Ecke, und hinter jeder Ecke tut sich ein neuer Teil von Grells Welt auf. Überall stehen hier Apparate aus der goldenen Zeit der Filmindustrie herum, viele davon sind im ganzen Land die letzten ihrer Art: Grell und seine Leute sind die Einzigen, die sie bedienen können. Hier sitzt das Personal hinter riesigen Schnittpulten und analysiert die Farbqualität eines Scans, hört Tonspuren ab oder repariert kleinste Beschädigungen auf alten Schätzen des Kinos. Dort stehen Bildschirme und Leinwände mit vergrösserten Bildern, die in allen nur erdenklichen Farben leuchten, von Kardinalrot über Eisblau bis hin zu Vanillegelb, Erdbraun und Eierschalenweiss. Und wieder anderswo wickeln surrende Maschinen Bänder auf Spulen, fertigen Kopien davon an oder tunken sie in Chemikalien. All das im Dienst eines einzigen Ziels: der bestmöglichen Bildqualität.

«Im High-End-Bereich ist unser Betrieb einzigartig im deutschsprachigen Raum», sagt Richard Grell, während er durch die Gänge führt. Alle anderen Anbieter_innen seien wegen der Digitalisierung eingegangen, und neue Betriebe gebe es keine, weil die Infrastruktur und das Wissen fehlten. Grell hingegen hat erst dann so richtig losgelegt, als bei den anderen die schwierigen Zeiten anbrachen. Angefangen hat er nämlich als Kameraverleiher in Räumen der Egli Film AG, einem chemischen Labor für Kinofilme. «Das war damals noch eine ganze Industrie. Alle Filme wurden analog gedreht, das brauchte Labore und Kopierwerke. Zudem projizierten die Kinos noch nicht digital und brauchten Vorführungsexemplare.»

Ende der Nullerjahre ging es dann aber rasant bergab mit diesem Wirtschaftszweig. «Der Bund hat beschlossen, die Kinos beim Wechsel auf digitale Projektoren zu unterstützen, da war für die Branche Schluss», erklärt Grell. Er aber hatte eine Idee. Er tat sich mit seinem Vermieter Michael Egli zusammen, um künftig alle Dienstleistungen vom Kameraverleih bis zur digitalen Postproduktion eines Films aus einer Hand anbieten zu können. Egli hatte sein Handwerk von der Pike auf gelernt und kannte das Geschäft seit Jahrzehnten, Grell verfügte über die notwendigen Kontakte in der Branche und eine Vision für die Zukunft. Die Fusion der Geschäfte sollte das Kapital beider Firmen zusammenführen: Die langjährige Erfahrung der Egli Film AG und den Unternehmergeist von Richard Grell. Dieses Konzept hat sich bewährt, Egli selbst arbeitet noch immer in seinen alten Geschäftsräumen, seine Expertise ist nach wie vor gefragt, und viele der Spezialgeräte stammen aus seinem alten Betrieb. Grell führt derweil die Geschäfte, und das mit Erfolg: Im Moment plant er eine Dependence in Berlin. Wer für sein Projekt Filmmaterial, einen Scanner oder Restaurator_innen braucht, kommt an Cinegrell je länger desto weniger vorbei.

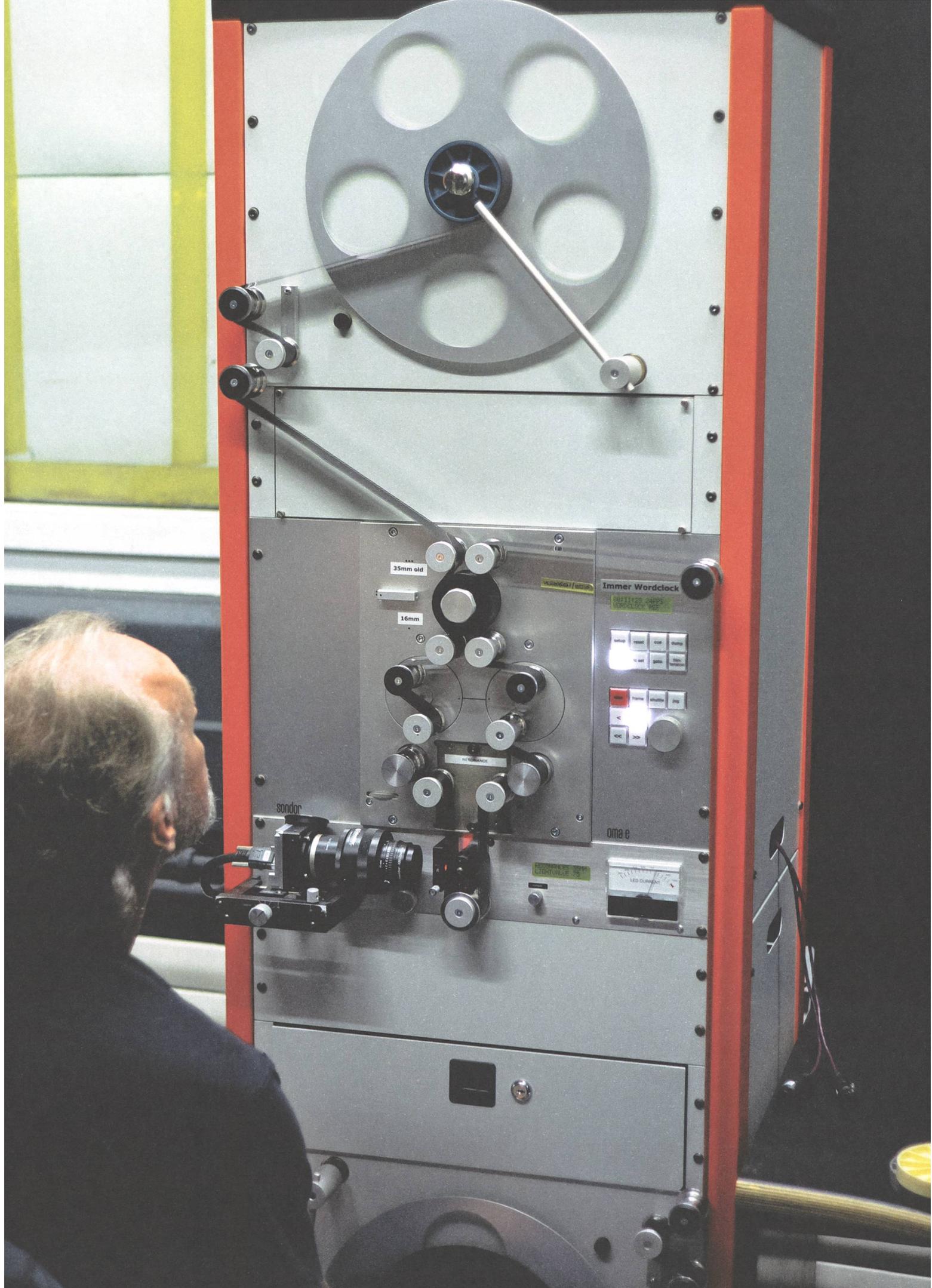
Aber warum braucht es überhaupt noch Leute, die Kinofilme entwickeln und verarbeiten können? Die Antwort ist einfach: Es wird immer noch damit gedreht. Zum Beispiel hat *Andrea Štaka* ihren letzten Film *Mare* komplett auf 16 mm-Film aufgenommen, und beim Dreh von *Thomas Imbachs* *Nemesis* kam eine 35 mm-Kamera zum Einsatz. Zwei, drei neue Filme im Jahr, das klingt erst einmal nach wenig, ist für die Schweiz aber keine Selbstverständlichkeit. «Einen analogen Film finanziert zu bekommen, ist in der Schweiz praktisch unmöglich», sagt Richard Grell. Die Kosten betragen gegenüber digitaler Technik etwa einen Drittel mehr, wenn man höchste Qualität will. Auch darum möchte Grell ins Ausland expandieren: Der Schweizer Markt sei zu klein für eine so ambitionierte Firma wie seine.

Weil Film derart teuer ist, verwundert es nicht, dass die grössten Abnehmer_innen davon aus Hollywood kommen, wo die Budgets so hoch sind, dass auch fünf Franken pro Meter oder 150 Franken pro Aufnahmeminute noch drin liegen. Wenn ein Film wie *The Hateful Eight* von *Quentin Tarantino* ein Budget von über 60 Millionen Dollar bekommt, spielen die Kosten für das Kameramaterial nur eine untergeordnete Rolle. Selbst wenn das 65 mm-Format, das bei diesem Western benutzt wurde, noch einmal deutlich teurer ist.

Das Filmen mit grossen Spulen statt Festplatten ist zweifellos auch, aber bei Weitem nicht nur, ein Fetisch finanzkräftiger Hollywoodstars wie Tarantino, *Christopher Nolan* oder *Wes Anderson*. Die Zürcher Professorin für Filmwissenschaften Barbara Flückiger sieht durchaus auch praktische Gründe, die für analoge Technik sprechen. «Gerade ein 65 mm-Kameranegativ ist technisch in mehrfacher Hinsicht interessant. Erstens enthält es sehr viel Bildinformation. Man kann es also in naher oder fernerer Zukunft mit neuen Technologien wieder scannen, zum Beispiel in 8K oder mit HDR-Technik. Zweitens ist Film als Speichermedium wesentlich stabiler als digitale Formate. Man kann die Filmrollen einfach ins Regal stellen, bei optimalen Lagerbedingungen halten sie sich sehr lang.»

Komplizierter und einfacher zugleich

Die meisten Filmschaffenden, die sich für einen analogen Arbeitsablauf entscheiden, werden aber weniger an die Archive denken als an die Vorführungen im Kino. Für sie steht im Vordergrund, wie der Film aussieht, wenn er über die Leinwand geht. Filmemacher_innen suchen einen spezifischen Look, den sie von den Klassikern der Filmgeschichte kennen, und der dank sozialen Medien wie Instagram und den dort beliebten digitalen Filtern wieder in Mode gekommen ist. Sie suchen nach einer Ästhetik, die die Filmgeschichte während der letzten Jahrzehnte massgeblich geprägt hat, wie Pierre Menel bestätigt. Menel ist Kameramann und Professor an der Zürcher Hochschule der Künste und sagt: «Was die Filmhersteller gemacht haben, war enorm stilprägend. Man konnte schon beeinflussen, wie die Bilder aussahen. Aber die Möglichkeiten waren begrenzt und mit Aufwand verbunden. Darum haben





die Emulsionen von Kodak und Fuji, noch früher Technicolor, wesentlich mitbestimmt, wie die Bilder aussahen und wie die Zuschauer die Welt aus dem Kinossessel wahrnahmen.»

Dass Filmschaffende an die ästhetischen Traditionen von einst anschliessen möchten, liegt auf der Hand, gerade bei einem Regisseur wie Tarantino, der wie kein anderer dem alten Hollywood huldigt. Es war also nicht übertrieben – oder wenigstens nur ein bisschen – als Tarantino in einem Interview mit der «Süddeutschen Zeitung» ankündigte, dass er nie einen digitalen Film machen wolle: «Wenn der Tag kommt, an dem es mir egal ist, ob ich auf Zelluloid oder digital drehe, weiss ich, dass ich aufhören muss. Fuck!»

Für Leute wie Tarantino ist Zelluloid ein Synonym für Authentizität, auch wenn Kinofilm längst nicht mehr aus Zelluloid gemacht wird. Regisseur_innen wollen Filme machen können, die aussehen wie die Filme ihrer Vorbilder. Das liesse sich zwar auch mit digitalen Tricks erreichen, aber gerade das stellt sich als ausserordentlich schwierig heraus. «Es ist paradox», sagt Pierre Mennel. Einerseits sei der Dreh mit analogen Mitteln aufwendiger als mit digitalen, andererseits sei es noch aufwendiger, einen digitalen Film so aussehen zu lassen, als wäre er analog aufgenommen worden. «Theoretisch ist das zwar ohne Weiteres machbar. In der Realität ist es allerdings so zeitintensiv, dass es doch wieder einfacher ist, den Film direkt analog zu drehen.» Der Grund dafür: Besonders, was das Bildkorn und die Farbumsetzung angeht, verhält sich analoger Film sehr organisch: Film reagiert nicht auf jede Beleuchtungssituation gleich, und Bildeffekte treten auch nicht linear über das ganze Bild hinweg auf. Ein digitaler Filter tut aber genau das: Er verteilt einen Effekt gleichmässig über das ganze Bild und auf die ganze Sequenz. Im Vergleich zum Original erzeugt das einen unnatürlichen Eindruck.

Charakter lässt sich nicht nachahmen

Mennel hat in Studien untersucht, ob das Publikum einen Unterschied feststellt, wenn es denselben Film einmal analog und einmal pseudoanalog vorgeführt bekommt. Die wenig überraschende Erkenntnis: Die Zuschauenden können die Technologien nicht voneinander unterscheiden. Aber eben, die digitalen Tricks sind zu teuer und zu aufwendig. Wer also den Look von Kodak Ektachrome will, muss Kodak Ektachrome durch seine Kamera laufen lassen. Zumindest noch im Augenblick. Die Technik entwickelt sich allerdings in rasantem Tempo. Irgendwann dürfte es also möglich sein, dass auch digitale Sensoren so organisch auf Licht reagieren, wie chemisches Filmmaterial dies tut.

Auch jenseits der Digital-Analog-Frage stellt Mennel aber die Tendenz fest, dass Filmschaffende sich wieder vermehrt an der Vergangenheit orientieren. «Digitale Bilder sind unglaublich scharf und analytisch, schon fast realer als real. Das kann man für sehr detailreiche Aufnahmen etwa von Landschaften nutzen. Möchte man sich aber aufs Wesentliche konzentrieren, muss man sich jede Ungenauigkeit erkämpfen», sagt der Kameramann von Filmen wie

Näbelgrind und *Pédaleur de charme*. Da hat der Film einen ganz anderen Reiz. «Analoger Film verzeiht wahnsinnig viel», meint auch Richard Grell. Will heissen: Filmemulsion gibt Hauttöne vielleicht nicht hundertprozentig naturgetreu wieder, verwischt allenfalls die eine oder andere Schattierung. Diese Ungenauigkeit könnte man Schwäche nennen, doch Mennel und Grell sprechen von «Charme» und «Charakter»: «Was auf Film gedreht ist, sieht einfach wunderschön aus», sagt Pierre Mennel.

Da können Technikfreaks also noch lang die technischen Daten digitaler Kameras herunterbeten: Gerade das, was manche dem Analogen als Schwäche auslegen wollen, halten andere für seine Stärken. Gerade, weil er sich anders verhält als ein digitaler Sensor, will und will der analoge Film einfach nicht verschwinden.

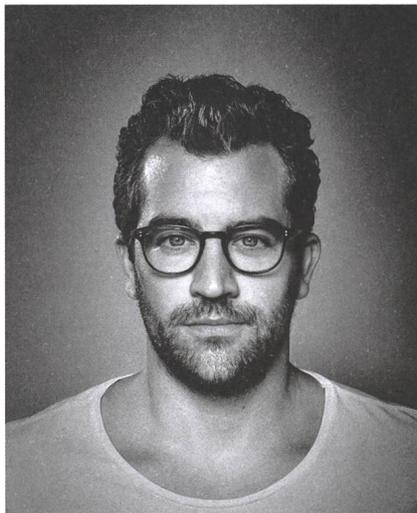
Keine Zukunftsängste

Steht das Analoge also vor dem grossen Revival? «Das glaube ich eher nicht», sagt Richard Grell, «aber das Interesse nimmt wieder etwas zu.» Er habe deshalb immer wieder Kund_innen, die sich an der chemischen Filmerei versuchen möchten. So entstehen vor allem Werbefilme, die sich an ein junges Publikum richten und an die Filterästhetik von Instagram anknüpfen. Im Spielfilmbereich seien die Kameraleute dagegen zurückhaltender, weil ihnen oftmals die Erfahrung mit grösseren Projekten fehle. «Wenn man analog filmt, muss man wissen, was man tut», bestätigt Pierre Mennel. Denn wer analog dreht, kann nicht dauernd kontrollieren, wie ein Take geworden ist, und im Zweifelsfall jede Szene nochmals spielen lassen. Stimmt beispielsweise die Belichtung nicht, steht ein übersehenes Stativ im Bild oder verpasst ein_e Schauspieler_in unbemerkt den Einsatz, ist unter Umständen die Arbeit eines ganzen Drehtags ruiniert. Zudem dauert es in der Regel nochmals zwei Tage, bis die Streifen entwickelt sind und der Fehler bemerkt werden kann. In dieser Hinsicht ist die Arbeit mit Film ein grosses Risiko für eine Produktion. Auch wenn auf dem Weg ins Labor oder im Labor selbst etwas schiefgeht: Das belichtete Negativ ist ein Original. Geht es kaputt oder verloren, sind die Schäden irreversibel.

Aber wie immer lockt auch beim Filmen nichts so sehr wie das Risiko. Und genau darum wird das Zelluloid noch eine ganze Weile nicht von den Bildflächen verschwinden. Richard Grell jedenfalls macht sich keine Sorgen, dass ihm bald die Arbeit ausgehen könnte: «Die Magie, die in dieser Technik steckt, ist einfach viel zu faszinierend, als dass wir je die Finger davon lassen könnten.»

«Wir müssen den Kinogenuss wieder steigern»

Christoph Daniel, Mitbegründer DCM



Seit Mitte Juli leitet DCM, eine von Schweizern gegründete und in Berlin ansässige Produktions- und Verleihfirma, die Geschäfte der grössten Zürcher Arthouse-Kinokette, der Arthouse Commerce Movie AG, die in der Innenstadt fünf Standorte betreibt. DCM vereint damit diverse Rollen, die im deutschsprachigen Raum traditionell auf verschiedene Player in der Branche verteilt sind. Ist das die Zukunft des Filmgeschäfts, und wo will DCM mit den traditionsreichen Zürcher Sälen hin?

Filmbulletin: Herr Daniel, mitten in der grössten Krise des Kinos engagiert sich DCM bei der Arthouse-Gruppe und übernimmt Geschäftsleitung, Programmierung und Marketing. Ist 2020 nicht der denkbar schlechteste Zeitpunkt, um ins Kinogeschäft einzusteigen?

Christoph Daniel: Als wir 2007 unsere Produktionsfirma gründeten, war gerade die Finanzkrise im Anmarsch. 2010 sind wir ins Verleihgeschäft eingestiegen, als mit der Digitalisierung der Kinos deren Rolle grundsätzlich

hinterfragt wurde. Da waren wir vielleicht auch naiv und blauäugig. Aber etwas Naivität und Blauäugigkeit gehört beim Unternehmertum dazu. Und es hat sich für uns auszahlt.

Was aus den Kinos wird, wird sich zeigen. Für uns ist das Engagement bei Arthouse ein langfristiges Projekt. Ich würde lügen, wenn ich sagen würde, dass wir in der letzten Phase der Gespräche um eine Beteiligung nicht auch darüber gesprochen haben, was diese Krise für die Kinos und unsere Zusammenarbeit bedeutet. Aber ich bin mir sicher, dass das Erlebnis, gemeinsam einen Film zu sehen, nicht gelitten hat. Gerade unser Wellenkino im Dolder Bad diesen Sommer hat gezeigt, dass Leute mit Freude zusammen Filme schauen, sogar solche, die sie sonst auf Netflix sehen könnten.

DCM schliesst mit diesem Schritt die vertikale Integration ab: Von der Produktion bis in den Kinosaal und zurück ins Home Cinema kommt alles aus einer Hand. Das erinnert an das Studiosystem im klassischen Hollywood. Was ist Ihre Absicht?

Es ist nicht so, dass wir 2007 einen Masterplan für einen allumfassenden Filmbetrieb gehabt hätten. DCM ist intuitiv gewachsen. Natürlich haben wir geschaut, was zusammen mit den anderen Betriebsteilen Sinn ergibt und was nicht. Wir haben beispielsweise gemerkt, dass es positive Auswirkungen hat, wenn wir gleichzeitig Produzenten und Verleiher sind. Mit dieser Erfahrung – und unserer Beteiligung am Metrograph in New York – war es für uns ein logischer Schritt, ins Kinogeschäft einzusteigen.

Funktioniert aus Ihrer Sicht ein Verleih in Zukunft nur noch zusammen mit der Produktion und der Auswertung im Kino?

Ich will nicht darüber urteilen, was für andere funktioniert und was nicht. Verleiher haben ein massives Know-how, das meist territorial gebunden ist. Daran gibt es kaum einen Weg vorbei. Aber ja, ich glaube, dass es für Firmen, die nur einen Teil der Wertschöpfungskette abdecken, schwieriger wird. Für uns war es in den letzten Jahren ein massiver Vorteil, dass wir mehrere Zweige abdecken konnten. Es ist die Aufgabe unserer Generation, herauszufinden, wie dieser Betrieb im digitalen Zeitalter funktionieren kann.

Hat das Kino neben den wachsenden Streaming-Angeboten überhaupt noch eine Chance?

Die Möglichkeiten, etwas für Streaming zu produzieren, sind in den letzten Jahren stetig gestiegen. Andererseits hat die

Filmflut qualitativ nicht nur gutgetan. Ich glaube voll an einen erfolgreichen Kinofilm und dass ein solcher eine sehr viel prägendere Wirkung hat, als was man zu Hause auf dem Laptop schaut. Ich glaube, es gibt ein gutes Miteinander.

Beat Käslin, der über ein Jahrzehnt die Geschäftsführung der Arthouse-Gruppe übernommen hatte, sprach sich im Frühling in Filmbulletin (No. 4.20) für eine staatliche Förderung von Kinos – ähnlich der Theaterbranche – aus. Wie stehen Sie dazu?

Ich bin mir nicht sicher, ob die Förderung von Sälen das Richtige ist. Wenn das bedeuten würde, dass man Kinos noch betreiben kann, in denen nur drei Menschen sitzen, dann wäre das sicher nicht sinnvoll. Ich sehe aber durchaus, dass man Kinokultur intensiver fördern sollte. In anderen Ländern, beispielsweise in Frankreich, stehen Filme viel stärker im Zentrum der Gesellschaft. Man sollte zum Beispiel Filmkultur in Mittelschulen thematisieren und so ein neues Publikum an die Kulturinstitution Kino heranführen. Wir haben schliesslich unseren ersten Film auch im Gymnasium produziert. In diesem Bereich ist eine Zusammenarbeit mit Politik und Behörden sicher sinnvoll, und wir haben da auch ein paar Projektideen.

Sieht man in Arthouse-Kinos in Zukunft nur noch DCM-Filme?

Sicher nicht. Nur schon, weil wir ein sehr kleines Line-up haben. Wir sind stark abhängig von anderen Verleihern. Ausserdem sind nicht alle DCM-Filme perfekt geeignet für die Arthouse-Kinos. Die jeweiligen Rollen versuchen wir intern klar zu trennen, die Programmation für die Arthouse-Kinos macht zum Beispiel Stefan Henz – im Interesse der Kinos. Wenn ein DCM-Film nicht in die Arthouse-Kinos passt, wird langfristig weder das Kino noch der Verleih profitieren.

Die Versuchung, einen Film, der sonst nicht so gut läuft, noch in den eigenen Sälen unterzubringen, ist doch aber sicher da?

Ich kann nicht ausschliessen, dass es da und dort auch einmal zu einem Interessenkonflikt kommen kann. Aber mit unseren Erfahrungen aus Produktion und Vertrieb sind wir darin geübt, verschiedene Hüte aufzuhaben. Unsere Motivation für das Engagement bei den Arthouse-Kinos war es nicht, unsere eigenen Filme unterzubringen.

Was war denn die Motivation?

Für uns war es eine einmalige Gelegenheit, in ein spannendes Feld einzusteigen.



Premiere von What's New Pussycat im Juni 1965



Andrang im Zürcher Kino Le Paris

Wir glauben, dass es in Zürich noch Luft nach oben gibt, bei der Idee, was Kino sein kann. Am Erlebnis Kino hat man kaum etwas verändert, seit das eine der Möglichkeiten wurde, unsere Freizeit zu verbringen. Es sind aber viele andere Optionen dazugekommen, die sehr viel aktiver und schnelllebiger sind und stärker kommunizieren. Daneben gab es immer das Kino – auch sehr resistent über Krisen hinweg. Aber wir müssen den Genuss, ins Kino zu gehen, wieder steigern. Das müssen wir für unsere und nachkommende Generationen tun, damit wir in zwanzig Jahren – auch aus Produzentensicht – noch ein Publikum für Independent- und Arthouse-Filme haben.

Welche Chance sehen Sie in der Gastronomie, die der Arthouse-Gruppe eigen ist?

Für mich ist das eine grossartige Ausgangslage, inhaltlich, aber auch örtlich, zum Beispiel beim *Commercio* und *Piccadilly*. Das ist eine reizvolle Symbiose, die wir sicher intensivieren wollen. Da wurde aus unserer Sicht noch nicht alles ausprobiert, was möglich wäre.

Zum Beispiel eine Bar im Foyer des Kino Le Paris?

Zum Beispiel. Die alte Logik der Kinos war ja, möglichst viele Plätze in die Kinos zu bringen und wenig auf die Zeit vor und nach der Vorstellung zu verschwenden. Mittlerweile sieht man, dass sich die Bedürfnisse verschoben haben und die Leute etwas trinken oder essen wollen. Sie wollen sich solche Orte auch zu eigen machen und dort Zeit verbringen. Eine unserer Herausforderungen ist es, dieses Gefühl in den Arthouse-Kinos zu erzeugen.

Da gibt es aber gerade in den Arthouse-Kinos starke Beschränkungen, was Platz angeht, oder mit Denkmalschutzauslagen etwa beim Kino Alba.

Absolut. Es gibt kein Rezept, das man auf alle fünf Kinos anwenden kann. Wir müssen für jedes Haus einzeln schauen, was konkret vor Ort möglich ist. Gerade das Alba aber hat einen derart grandiosen Saal, der sicher mehr Aufmerksamkeit verdient, als ihm zurzeit vergönnt ist.

Was kann man denn konkret für Veränderungen in den Arthouse-Sälen erwarten?

Wir haben sehr viele Ideen und Konzepte, aber wir müssen erst in den Betrieb hineinkommen. Wir wollen uns im Moment auf den Austausch mit den Menschen konzentrieren, die zum Teil seit Jahrzehnten hier arbeiten. Es

ist von aussen immer einfach zu sagen, was alles falsch läuft. In diesem Jahr ist es ausserdem eine besondere Herausforderung, neue Sachen wie etwa Events auszuprobieren.

Wie sieht die Beteiligung von DCM bei der Arthouse Comercio Movie AG genau aus? Sie übernehmen ja die operative Leitung der Kinos sowie das Marketing der Restaurants. Das klingt nach viel Bestimmungsmacht.

Wir haben lange daran gearbeitet, was ein gangbarer Weg für beide Seiten wäre. Klar war, dass wir einen Spielraum brauchen, um Dinge auszuprobieren. Der Wunsch seitens Arthouse war ja auch, dass wir frischen Wind hineinbringen, und das versuchen wir nun auch zu machen. Die Zusammenarbeit funktioniert bis jetzt gut. Im operativen Tagesgeschäft sind wir komplett verantwortlich. Wir tragen hier mit unserer Beteiligung das Risiko, auch finanziell.

Wie gross ist Ihr Risiko denn konkret?

In diesem Projekt ist fast unser ganzes Schweizer Team gebunden. Risiko habe ich aber nie als etwas Negatives gesehen. Das gibt auch den nötigen Druck und die Verantwortung, etwas Richtiges daraus zu machen. Wir nehmen unser Engagement sehr ernst. Wir wollen und müssen erfolgreich sein.

Bleibt der Name Arthouse erhalten?

Nach heutigem Stand auf jeden Fall. Kinos, die Arthousefilme zeigen, auch so zu nennen, war ein super Schachzug. Es gibt keine Ansprüche, die Kinos auf DCM umzubenennen. Aber wir werden sehen, was die Zukunft bringt. Klar ist, dass es eine Veränderung geben wird, wie kommuniziert wird, und was der Brand beinhaltet.

Wofür steht aus Ihrer Sicht denn die Marke, und wo wollen Sie damit hin?

Die ganze Gruppe hat im Vergleich mit den neuen Kinos in Zürich, etwa dem Kosmos oder dem Houdini, einen historischen Charme. Diesen Charme müssen wir beibehalten und gleichzeitig ein neues Erlebnis daraus machen. Das ist unser Ziel. Im Moment existiert zudem eine sehr klare Vorstellung der Zielgruppe. Das ist sicher so, weil über Jahrzehnte eine konsequente Programmation verfolgt wurde. Das war auch gut so. Alle vier Gründer von DCM sind hier im Quartier aufs Gymnasium gegangen, und wir haben schliesslich alle unsere ersten Arthousefilmerfahrungen hier gemacht. Beim Programm werden wir aber sicher einiges ausprobieren. Um ein Beispiel zu geben: Ein Film wie *Joker* kann man

ja durchaus als Autoren- und Arthousefilm betrachten. Den hätte ich gerne im *Le Paris* gesehen. Das heisst, man muss auch eine Übersetzung finden dafür, was neue Arthouse-Filme sind und wie man die positionieren kann, um ein neues Publikum anzuziehen. Da haben wir noch keine klare Position und müssen ausprobieren – ohne aus allen Arthouse-Sälen Labors zu machen. Was wir sicher nicht machen werden, ist *Avengers* oder *Star Wars* zu spielen, dafür gibt es andere Kinos.

Damit verabschieden Sie sich aber doch ein Stück weit vom alten Arthouse-Inbegriff.

Man muss aufpassen, dass das Programm kein *Potpourri* wird. Unser Anspruch ist, inspirierende, qualitativ hochstehende Filme zu zeigen. Das muss aber nicht immer nur das französische Autorenkino sein. Die Mischung der diesjährigen Oscars zum Beispiel ist absolut nach meinem Geschmack: *Parasite*, *Joker*, *Marriage Story* – das sind ganz unterschiedliche Filme, aber alle gehören für mich auf die grosse Leinwand.

Glauben Sie, dass jüngere Generationen wegen des breiteren Angebots im Netz diverser Filme schauen?

Das kann man vielleicht erst mit ein wenig Abstand beurteilen. Aber es ist sicher nicht so, dass die Bereitschaft fehlt, sich Filmen auszusetzen, die man nicht kennt. Es reicht nur einfach nicht mehr, nur im «Züritipp» das Programm abzudrucken. Nicht dass das die Arthouse-Kinos gemacht hätten. Das Kino an sich hat viel zu wenig gemacht, um an die Menschen heranzutreten, auch wenn es in Zürich Beispiele wie das *Riffraff* gibt, die wegweisend waren.

Interview: Michael Kuratli

Christoph Daniel ist einer von vier Mitbegründern von DCM, einer Produktions- und Verleihfirma, die auch in diverse Start-ups investiert. Unter anderem produzierte DCM die Buchverfilmung *Wolkenbruch*. DCM hat seinen Hauptstandort in Berlin, ist seit 2010 aber auch in der Schweiz tätig. Seit 2016 lebt Daniel wieder in Zürich mit seiner Familie. Seit Juli dieses Jahres spannt DCM mit der Arthouse Comercio Movie AG zusammen, wo Daniel seither im Verwaltungsrat sitzt.

Mit *Baracoa* liefert Regisseur Pablo Briones einen Festivalbeitrag und Film ab, der nicht zufällig an das Direct Cinema erinnert – und die Codes des Fiktionalen und Dokumentarischen geschickt zu vermischen mag.

Baracoa besingt die kubanische Kindheit

Antuán ist dreizehn Jahre alt. Er ist im Alter, wo man noch nicht so genau weiss, wer man ist – kein Kind mehr, aber auch noch kein Teenager. Sein bester Freund Leonel ist erst neun Jahre alt. Die beiden verbringen ihre Tage miteinander, diskutieren über Belangloses, sinnieren über das Leben, streifen durch brachliegendes Gelände und verlassene Gebäude. Anstatt sich mit Gleichaltrigen abzugeben, fühlt sich Antuán mit Leonel wohl. Er ist für den Jüngeren wie ein grosser Bruder, auch wenn er ihn ab und zu ärgert und gerne seine körperliche Überlegenheit demonstriert. Leonel ist fasziniert von diesem grossen Jungen und stolz auf die Freundschaft mit ihm. In ihrer Beziehung schwingt ein Hauch platonischer Zuneigung mit.

Antuán und Leonel leben in einem kleinen kubanischen Dorf. Es ist Sommer, die Tage sind endlos, die Nächte heiss. Sie sind unzertrennlich, und die Erwachsenen scheinen nicht Teil ihrer Welt zu sein. Doch nun erzählt Antuán, dass er mit seinem Vater nach Havanna ziehen wird. Für ihn ist die Stadt ein aufregendes neues Territorium, das es zu erkunden gilt. Leonel hingegen muss sich mit der Aussicht auf Einsamkeit anfreunden.

Der Bezug zur Welt

Baracoa ist der erste Spielfilm von *Pablo Briones*. Der 37-jährige Regisseur mit argentinischen Wurzeln lebt in Genf. Sein Filmstudium begann er an der Nationalen Universität von Córdoba. Danach absolvierte er in der Schweiz den gemeinsamen Masterstudiengang der Lausanner und Genfer Kunsthochschulen ECAL und HEAD. 2016 hatte er auf Kuba an einem Workshop von

Abbas Kiarostami teilgenommen; dort lernte er auch Antuán und Leonel kennen. Die beiden Jungs leben in Pueblo Textil, einem Dorf in der Nähe der Filmhochschule von San Antonio de los Baños. Fasziniert von ihrer tiefen und speziellen Freundschaft, drehte Briones mit ihnen als Hauptfiguren 2016 bereits den Kurzfilm *Pezcal*, der an mehreren Festivals, unter anderem in Locarno, gezeigt wurde. Nach dieser Erfahrung ist für ihn klar, dass ein neues Filmprojekt mit diesen Kindern folgen muss.

So wie *Jean Rouch* einst das Volk der Dogon aus nächster Nähe beobachtete, begleitet Briones auch für den Spielfilm *Baracoa* die beiden Jungen, und zeichnet dabei eine Geschichte, die sich virtuos zwischen Fiktion und Dokumentarfilm bewegt. Mit der Kamera auf der Schulter wird auf Augenhöhe mit den Kindern gedreht. Dabei erzählt der Film eigentlich nicht viel und versucht auch nicht, krampfhaft eine Narration aufzubauen. Von C-Side Production (Genf) und Playlab Films (Barcelona) koproduziert, ist *Baracoa* eher eine Abfolge von Momentaufnahmen: Jede Sequenz schafft Raum und Zeit, damit sich eine Diskussion, ein Spaziergang, ein Spiel entfalten kann. Oft wird bei Nacht gefilmt, manchmal erlebt man den stürmischen kubanischen Himmel, wie er durch Blitze erhellt wird. So entsteht ein geradezu organischer Film, der mehr auf Atmosphäre als auf einer stringenten Story beruht. Die Intensität steigt auf wundersame Weise, und es kommt zu einem bewegenden Ende, bei dem Leonel seinen Bezug zur Welt und zum Leben im Voice-over kommentiert.

Formale Stärke

Baracoa wurde in der Sparte «Generation» an der Berlinale 2019 vorgestellt, und seither von einem Dutzend Festivals ins Programm genommen. Der Film wurde bereits im Rahmen von «Filmaren América latina» in Locarno, Solothurn und Genf gezeigt, bevor er Mitte September in der Westschweiz ohne grosses Werbetrommelrühren anlief. Das Besondere an diesem eindrücklichen Werk ist, dass Briones, der auch das Drehbuch schrieb, in der Vorbereitung eng mit zwei amerikanischen Dokumentarfilmern zusammenarbeitete. *Jace Freeman* und *Sean Clark* spannen als Duo unter dem Namen *The Moving Picture Boys* zusammen; ihr Fokus ist Kino im Stile des Direct Cinema. Die beiden Filmemacher und Briones haben sich beim kubanischen Workshop kennengelernt. Schon den ersten Kurzfilm, *Pezcal*, hatten sie gemeinsam produziert, mit *Baracoa* folgte eine erneute Zusammenarbeit. Herausgekommen ist dieser wunderbar minimalistische Spielfilm, bei dessen Dreh – wohl ausgehend von Briones Drehbuch – auch viel Raum für Improvisation war.

Der Regisseur taucht in eine Realität ein und lässt sie geschehen, ohne gross einzugreifen. Dieses Vorgehen erinnert eben ans Direct Cinema, aber auch an Filmemacher_innen wie *Basil Da Cunha* (*Até ver a luz, O fim do mundo*), an *Maya Kosa* oder *Sergio da Costa* (*Rio Cargo, L'île aux oiseaux*). Wie jene Filmschaffenden, die übrigens ebenfalls an der HEAD studiert haben, beeindruckt Briones Film durch seine formale Leistung und die Art und Weise, wie er Codes des Fiktionalen und des Dokumentarischen verwebt und sich die Freiheit nimmt, zwischen den Formen zu changieren. Stéphane Gobbo



Baracoa (2019) Regie: Pablo Briones, The Moving Picture Boys

Plötzliche Bewegungen, eine Verlagerung des Fokus, Bilder, die Unerwartetes offenbaren: Johannes Binotto darüber, wie sich Michelangelo Antonioni in den ersten Bildern von *L'Eclisse* – ganz ohne Trick – als Magier des filmischen Offs entpuppt.

Kontinuierliche Synkope

Der Film beginnt. Was ist zu sehen? Links im Bild eine Tischlampe, rechts eine Reihe Bücher, dahinter ein Vorhang und Bilder an den Wänden. Die Lampe ist edel und schwer, mit einem Sockel in klassizistischem Stil. Die Glühbirnenfassung imitiert einen Kerzenstummel samt Wachstropfen, ein Streifen aus Brokat bildet den Saum des Lampenschirms. Was noch? Links neben der Lampe, leicht rückversetzt, sehe ich ein gekerbttes Wasserglas, darin einen Kugelschreiber oder Füllfederhalter, drei Blei- oder Farbstifte. Rechts von der Lampe eine Espressotasse, hinter der Lampe einen Stapel Bücher. Die beiden Bilder im Hintergrund an der Wand sind ein abstraktes Gemälde mit grossen Farbflächen, das andere die Zeichnung eines Pferdes mit Reiter, schematisch in wenigen Strichen. Bei den aufgereihten Büchern im Vordergrund sind manche der Titel zu entziffern. Lohnt es sich, dem nachzugehen? Ist hier ein Hinweis versteckt? Die italienische Übersetzung von Georg Lukács' «Die Zerstörung der Vernunft» erkenne ich da und den Sammelband «Cartesio: Nel terzo centenario, nel «Discorso del Metodo» zum Philosophen René Descartes, daneben Bücher zur Ökonomie. Oben auf den Büchern liegt ein weisses Stück Stoff, eine Serviette vielleicht.

Das allererste Bild des Films ist mit Objekten angefüllt und doch merkwürdig nichtssagend zugleich. Es enthält keine offensichtlichen Rätsel, alles liegt offen zutage. Doch was wollen alle diese gut sichtbaren Details mir sagen, ausser dass wir uns in einem offenbar wohlhabenden, intellektuellen Haushalt befinden? Was gibt es hier zu sehen?

Erst auf den zweiten Blick fällt mir auf, dass jedes der Dinge, die das Bild versammelt – seien es Buch, Lampe, Gemälde oder Espressotasse – nie komplett, sondern immer nur angeschnitten zu sehen ist. Die Objekte ragen alle über den Bildrand hinaus ins Off. Und natürlich zeigt das Bild auch sonst nur einen begrenzten Ausschnitt eines grösseren Raumes. Darauf weist nicht zuletzt auf der Tonspur ein merkwürdiges Brummen hin, dessen Quelle wir nicht sehen.

Da endlich geschieht etwas, nach sechs langen Sekunden: Der weisse Stoff auf den Büchern hat sich gerührt und scheint damit ein Signal an die Kamera zu geben. Sie schwenkt, nur ganz wenig zwar von links nach rechts, der Bücherreihe entlang, und doch wird mit dieser kleinen Bewegung alles anders: Denn der weisse Stoff, die Serviette auf den Büchern, entpuppt sich als Arm eines Mannes, der sich auf



die Bücher stützt. Und auch das Brummen kriegt nun seine Begründung: Ein Ventilator ist nun neben dem Gesicht des Mannes im Hintergrund zu sehen. Und wieder verharrt die Kamera.

Einstellung – Schwenk – Einstellung, im Ganzen eine halbe Minute, ohne Schnitt: So beginnt *Michelangelo Antonionis* *L'Eclisse*. Trügerisch simpel ist das und in Wahrheit kaum zu begreifen. Tatsächlich gelingt Antonioni hier mit reduziertesten Mitteln, was sich die besten Magier_innen nicht zutrauen würden, nämlich vor den Augen des Publikums und in Grossaufnahme Unbelebtes in Belebtes und ein Stück Stoff in einen Arm zu verwandeln. *Georges Méliès*, der Kinopionier und Bühnenmagier, musste auf den unsichtbaren Schnitt, den sogenannten Stopptrick, zurückgreifen, um in seinen Kurzfilmen Spielkarten in Menschen und Menschen in Skelette zu transformieren. Antonioni und sein Kameramann *Gianni di Venanzo* machen dasselbe Kunststück, aber ganz

ohne heimliche Unterbrüche, allein mittels Bildausschnitt und Schwenk. Und es geht dabei wohl auch um mehr, als nur die Verblüffung des Publikums. Vielmehr wird uns beigebracht, subtil und ohne Worte, aber dafür umso vehementer, wie radikal Bilder ihr Gewicht verlagern können: das Stück Stoff auf den Büchern, das in der ersten Einstellung so unwesentlich scheint, weil es sich so viel weniger für eine Lektüre anbietet als etwa die Bücher oder die Wandbilder. Dieses Stück Stoff, das viele bei ihrer Beschreibung der ersten Einstellung gar nicht mal eigens erwähnen würden, erkennen wir im Nachhinein als deren heimliches Zentrum. Wenn wir jetzt diese allererste Einstellung des Films noch einmal betrachten, mit dem Wissen, worum es sich bei dem unscheinbaren Stück Stoff tatsächlich handelt, ist unsere Aufmerksamkeit eine andere. Unser Blick ist nun gefesselt von dem

Stoff, von dem wir wissen, dass es ein Arm ist, und wir warten gespannt, bis dieser sich bewegt. Der Schwerpunkt des Bildes hat sich verschoben, un wiederbringlich.

Doch müsste auch diese Verschiebung uns nachdenklich machen. Warum fällt es uns so schwer, beim Wiedersehen der ersten Einstellung diesen Stoff auf den Büchern nicht erneut nur als ein Ding unter anderen zu betrachten? Warum ist es uns so selbstverständlich, dass der Mensch zum Zentrum des Bildes werden muss und nicht mehr länger die Lampe, die Stifte, die Bücher oder die Tasse? Warum kann nicht auch der menschliche Körper nur ein Ding unter anderen sein, wo doch die Verwandlung von Stoff in Arm, die uns die Kamera da vorgeführt hat, nichts anderes beweist, als dass die vermeintlich klare Unterscheidung zwischen Belebtem und Unbelebtem eigentlich sehr viel uneindeutiger und buchstäblich eine Frage des Blickwinkels ist?



In seinem Brief an Antonioni schreibt Roland Barthes, dessen Kunst sei eine Kunst der Fragilität und der Zwischenräume. «Deine Kunst lässt die Route des Sinns offen und als noch nicht entschieden [...]. Dieses Zittern – oder ich würde gerne mit mehr Präzision sagen: diese Synkope des Sinns folgt technischen, ja typisch filmischen Verfahren (Dekor, Einstellung, Montage), die zu analysieren, ich zu wenig kompetent bin. Vielmehr möchte ich Dir sagen, wie Dein Werk alle Künstler der Gegenwart, weit über das Kino hinaus, betrifft: Du arbeitest daran, den Sinn dessen, was Menschen sagen, was sie erzählen, sehen, fühlen, *subtil* zu machen. Und diese Subtilität des Sinns, diese Überzeugung, dass der Sinn nicht einfach mit dem Gesagten endet, sondern sich immer noch weiter ausdehnt, sich anziehen lässt vom Ausserhalb des Sinns (*hors-sens*), diese Vibration ist, so glaube ich, das eigentliche Thema aller Künste.»

Das Ausserhalb des Sinns, von dem Barthes spricht, dieses «*hors-sens*», hat nicht nur dem Namen nach zu tun mit dem «*hors-champ*», wie man auf Französisch das Off nennt: Indem die Kamera in jenen Bereich schwenkt, der in der ersten Einstellung ausserhalb des Bildrahmens lag, wird der Sinn dessen, was ich zunächst für

weisses Tuch gehalten habe, ein anderer. Das Zittern zwischen *sens* und *hors-sens* folgt dem Schwenk zwischen *champ* und *hors-champ*. Mit der Verschiebung des Bildausschnitts beginnt der Sinn zu vibrieren, er spaltet sich, so wie das weisse Ding sich spaltet und in der einen Einstellung ein Tuch und in der andern ein Arm sein kann. Diese Spaltung aber erfolgt ausgerechnet mithilfe einer einzigen, ungeschnittenen Bewegung. Die Synkope des Sinns braucht den Fluss der Bilder.

Descartes, der ja zumindest auf einem der Buchrücken seinen Auftritt in dieser Szene hat, teilte in seinem radikalen Dualismus die Welt bekanntlich in «*Res extensa*» und «*Res cogitans*» – in die ausgedehnten materiellen Dinge einerseits und in das punktförmige Denken andererseits. Antonioni hingegen vermischt mit einem einzigen Schwenk die fundamentalen Kategorien. Die ausgedehnte Oberfläche der Dinge, diese *Res extensa*, wird selbst zum Ort eines Denkens – eines Denkens mithin, das vielleicht nicht so selbstbewusst ist, wie jenes, das Descartes anstrebt, sondern brüchiger, unsicherer. Nur die kontinuierliche Bewegung des Schwenks, diese Bewegung ohne Schnitt und Unterbrechung ist es, die einen Bruch im Denken zu

provozieren vermag und wir erkennen plötzlich, dass die Dinge etwas anderes sind, laufend etwas anderes werden, als wir zunächst gemeint haben. Nur gerade mal eine halbe Minute ist der Film an dieser Stelle alt und beinhaltet doch, was der Filmtheoretiker Jacques Aumont einmal als die beiden eigentlichen Erfindungen des Films beschreibt, nämlich die Fähigkeit, einerseits sämtliche Formen der Bewegung (seien sie räumlich oder zeitlich) in sich aufzunehmen, und andererseits die Wahrnehmung zu zerschneiden, zu zerteilen (wie es der Schnitt explizit tut). Beides, der Bruch und die Bewegung, sind in der ersten halben Minute von *L'Eclisse* nicht nur kombiniert, sondern fliessen ineinander als gegenseitige Bedingung. Die Synkope geschieht kontinuierlich. Der Film hat eben erst begonnen, doch alles zittert schon, unaufhörlich. Johannes Binotto

→ *L'Eclisse* (Italien 1962) 00:02:17–00:02:48

Regie: Michelangelo Antonioni; Buch: Michelangelo Antonioni, Tonino Guerra; Kamera: Gianni di Venanzo; Schnitt: Eraldo Da Roma; Ausstattung: Piero Poletto; Ton: Mario Bramonti, Claudio Maielli; Darsteller_in (Rolle): Francisco Rabal (Riccardo), Monica Vitti (Vittoria), Alain Delon (Piero).



ZFF Länderfokus

Das Zurich Film Festival widmet seine Länderreihe «Neue Welt Sicht» diesmal der Kination Frankreich. Das Coming-of-Age-Thema, das sich dieses Jahr beim ZFF auffällig durch das Programm zieht, bestimmt auch die beiden französischen Wettbewerbsbeiträge.

Der nächste Schritt

Viele Tage sind das seltsame Quintett und sein bärbeissiger Kapitän bereits auf offener See unterwegs, als endlich Land in Sicht ist. Doch für die fünf Burschen an Bord des Segelschiffes ist die pittoresk aufragende, überwucherte Insel nicht das eigentliche Ziel ihrer Reise. Es muss schon einige Zeit her sein, seit sie den elterlichen Hafen hinter sich gelassen haben, doch wie sie, die gefangenen Passagiere, hat man auch als Zuschauer_in in *Les garçons sauvages* bereits nach wenigen Minuten jedes Gefühl für Raum und Zeit verloren.

Der Grund dieser Reise in eine andere Welt ist ein grausamer: Weil sie sich in der Zivilisation nicht zivilisiert benommen haben, wurden die Jungmänner von ihren dekadent reichen Familien auf eine Strafexpedition entsandt. Sie sollen für den kollektiven Lustmord an ihrer Literaturprofessorin – ausgerechnet bei einer Theaterprobe von «Macbeth» – büssen und auf der geheimnisvollen Insel resozialisiert werden. Der okkulte Wahn, dem die Dandys in ihren dunklen Hosen und weissen Hemden anhängen, würde ihnen damit ausgetrieben, so die Meinung der feinen Elterngesellschaft. Tatsächlich wird ihre Tortur nur eine andere Form annehmen und andere Opfer fordern. Ein eigenes eingeschlossen.

Les garçons sauvages, das späte Langfilmdebüt des 49-jährigen Experimentalfilmers *Bertrand Mandico*, hat sich zu Recht als einer der verstörendsten französischen Filme der jüngsten Vergangenheit einen Namen gemacht. Mandicos Film ist ein visueller Parforceritt, weniger eine Erzählung als Halluzination; ein Film, der aber auch aus jenen Arbeiten herausragt,



Les garçons sauvages (2017) Regie: Bertrand Mandico

die das Zurich Film Festival in seinem diesjährigen, dem französischen Kino gewidmeten Länderfokus «Neue Welt Sicht» versammelt. Dass Mandico für seine albschmerzartige, mit sexuellen Metaphern befeuerte Reiseerzählung sich nicht nur unzähliger literarischer und filmhistorischer Referenzen und Reverenzen bedient, sondern auch auf das anhaltend produktive Subgenre des Coming-of-Age-Films zurückgreift, ist kein Zufall: Wer das

Leben als metaphorische Fahrt ins Ungewisse versteht, sieht dorthin, wo die Strömung oft am stärksten ist.

Gebrochene Zuversicht

Dass sich eine stattliche Anzahl an Filmen dieser Sektion dem Thema des Erwachsenwerdens widmet, hat wohl auch damit zu tun: In einer Welt, die dermassen intensiv vom Gefühl eines rasanten Wandels bestimmt ist, bildet

der Coming-of-Age-Film besser denn je eine ideale Projektionsfläche für Ängste, Nöte und Hoffnungen. Das war zwar schon vor Jahrzehnten nicht anders, mit der Herausbildung einer originären Jugendkultur und dem gesellschaftspolitischen Umbruch nach 1968, doch was die aktuellen Coming-of-Age-Filme des europäischen Autorenkinos von ihren historischen Vorgängern unterscheidet, ist das Gefühl des unbestimmbaren Verlusts. Revolution oder Anpassung können nur dann zu Erfolg oder schlimmstenfalls lebenslangem Misserfolg führen, wenn man weiss, wo man (nicht) hingehen will. Doch was geschieht, wenn es einen solchen Platz nicht mehr gibt? Wenn die Suche nach der «richtigen» Identität zum Ergebnis führt, dass eine solche nicht mehr zu finden ist?

In *Seize printemps* von *Suzanne Lindon*, in dem die Filmemacherin auch die Hauptrolle spielt, mutet die Erzählung zwar vergleichsweise klassisch an – junge Frau verliebt sich in älteren, kunstsinnigen Mann –, doch Lindon nähert sich in ihrem Spielfilmdebüt dem «Frühlingserwachen» einer Sechzehnjährigen auf behutsame, nahezu lyrische Weise. Der Alltag von Suzanne als Schülerin – Lindon schrieb das Drehbuch bereits vor einigen Jahren noch als Teenagerin – ist geprägt von französischem Ennui, von erzwungenem Nichtstun angesichts der für Suzanne beschränkten Möglichkeiten, die ein junges Leben selbst in Paris mit sich bringt. Im Gegensatz zu einer konventionellen Romanze mit bittersüßem Ende richtet Lindon das Interesse indes auf die Ambivalenz dieser ungewöhnlichen Affäre: Selbst in den Momenten des Glücks, von denen in *Seize printemps* durchaus viele zu finden sind, fühlt Suzanne immer das in diese Beziehung bereits eingeschriebene Ende. Als ob man auf das Ablaufdatum blicken würde, ehe man die Verpackung geöffnet hat, weiss sie, dass ihr Alltag eigentlich anders auszusehen hätte: Spass und Zerstreuung mit gleichaltrigen Freundinnen, die Halt bieten und Zugehörigkeit vermitteln. Der Welt die sechzehnjährige Stirn bieten und ihr mit Selbstbestimmung begegnen. Doch dieses Bild ist genauso ein imaginäres Konstrukt wie die ewige Liebe zu einem erwachsenen Mann. In Wahrheit richtet sich Suzannes Kampf nicht gegen die Erwartungshaltung der anderen, sondern gegen die eigene; nicht gegen die Welt der Erwachsenen, sondern gegen die eigene Vorstellung vom Leben als junge Frau.

Erwachsene Gewalt

Wie eine solche Beziehung hingegen völlig anders aussehen kann, davon erzählt *Charlène Favier* mit ihrem aussergewöhnlichen Regiedebüt und Wettbewerbsbeitrag *Slalom*. Und davon, was geschieht, wenn diese Beziehung zwischen junger Frau und erwachsenem Mann von Abhängigkeit, struktureller Gewalt und Machtverhältnissen bestimmt ist. Die fünfzehnjährige Schülerin *Lyz* (*Noée Abita*) ist Skifahrerin und steht unter der Aufsicht ihres Trainers *Fred* (*Jérémy Renier*). Sie soll vom Ex-Champion in den französischen Alpen zu einem neuen Skirennstar aufgebaut werden. Sie solle aufhören, sich wie ein Kind zu benehmen, fordert *Fred* einmal von seiner Schülerin, und meint damit nicht nur ihr Verhalten, sondern dass er in *Lyz* nicht länger das Kind sehen möchte, sondern eine verfügbare und fügsame Frau. In *Slalom* geht es, anders als in *Seize printemps*, um den Schmerz, den seelischen wie körperlichen. Und um die sichtbaren und die unsichtbaren Wunden, die dieser zufügt und hinterlässt. Dass *Favier* nicht direkt auf die regelmässig bekannt werdenden Missbrauchsvorwürfe im europäischen Spitzensport reagiert, versteht sich; es genügt zu wissen, dass Kontrolle immer mit Ausbeutung einhergeht – der Gefühle ebenso wie der des Körpers. Und dafür findet *Favier* wiederholt grossartige Bilder, etwa wenn die Kamera, von der Geschwindigkeit scheinbar berauscht, neben *Lyz* über die schneeweisse Piste mit ihren kaltblauen Begrenzungsstrichen rast, als ob das Ziel nicht die Bestzeit, sondern ein Entkommen wäre.

Slalom steht diesbezüglich – anders als der andere französische Coming-of-Age-Wettbewerbsfilm *Gagarine* über den Fluchttraum eines Burschen aus der Pariser Cité *Gagarine* – auch der realistischen Tradition des Genres am nächsten. Es ist jene motivische Linie, die Ende der Neunzigerjahre mit dem Kino von *Jean-Pierre* und *Luc Dardenne* (*Rosetta*) ihren Ausgang nahm, sich in die Berliner Schule, etwa bei *Valeska Grisebach* (*Mein Stern*), einschrieb und über *Andrea Arnold* (*Fish Tank*) bis zum aktuellen rumänischen Kino wie *Alice T.* von *Radu Muntean* reicht. Dass das Coming-of-Age-Thema im europäischen Autorenkino – aber auch im US-Independentkino – seit Jahrzehnten auf Interesse und Resonanz stösst, hat nicht nur damit zu tun, dass es von jugendlichen Gefühlen erzählt, die jede_r kennt. Sondern auch damit, dass Jugend als Zustand des Wandels an sich wahrgenommen wird. Dass mit *Céline Sciamma* die

augenblicklich wichtigste Stimme des europäischen Coming-of-Age-Films in Frankreich zu Hause ist (siehe *Filmbulletin* 6/2019), lässt sich am nachhaltigen Einfluss ihrer Arbeiten wie *Bande de filles*, *Tomboy* oder ihrem Drehbuch zu *André Techinés* *Quand on a 17 ans* eindeutig ablesen.

Schein und Werden

In *Une fille facile* von *Rebecca Zlotowski*, ebenfalls in der Sektion «Neue Welt Sicht» zu sehen, steht für die sechzehnjährige *Naïma* (*Mina Fariá*) eine Entscheidung an, die darauf hinausläuft, sich der eigenen Weiblichkeit zu vergewissern und damit im gleichen Atemzug die erste einschneidende Erfahrung von Einsamkeit zu machen. *Naïma* wohnt mit ihrer in der Gastronomie arbeitenden Mutter am Stadtrand von Cannes, dort, wo die Stadt längst nicht mehr so glamourös aussieht, wie man sie zu kennen glaubt. Die grossen Ferien haben begonnen, als ihre 22-jährige Cousine *Sofia* (*Zahia Dehar*) aus Paris für den Sommer bei ihr einzieht. *Sofia* liebt den Luxus, gibt sich verführerisch und verkörpert auf den ersten Blick jenes «leichte Mädchen», das *Zlotowski* ihrer eigentlichen Protagonistin *Naïma* gegenüberstellt. Das wird besonders deutlich, wenn es auch in *Une fille facile* einmal mehr zu einer Bekanntschaft der jungen Frauen mit zwei älteren Männern, einem südamerikanischen Kunsthändler (*Nuno Lopes*) und seinem intellektuellen Freund (*Benoît Magimel*), kommt, deren protzige Yacht im Hafen vor Anker liegt. Die flirrende Atmosphäre erinnert an die Sechzigerjahre und legt sich schwer über eine für *Naïma* anziehende und zugleich fremde Welt. Doch der mondäne Schein von Reichtum und Schönheit hat längst seine Blendkraft verloren, auch weil *Zlotowski* geschickt die wechselseitigen Vorurteile hinterfragt. So wie die Männer keineswegs nur die bösen Verführer sind, so wenig lässt sich die unablässig posierende *Sofia* mit Luxus tatsächlich kaufen. Und *Naïma*? Sie landet dort, wo jeder Coming-of-Age-Film endet: beim nächsten Schritt. Michael Pekler

Kurz belichtet

S. 28
Filmstelle ETH Zürich:
Aus Kinderaugen
Filmreihe

S. 30
Hannibal Bures: Medium famous
Stand-up

S. 29
Zuviel und zu wenig
zugleich: Zur Theorie des
Gimmick
Buch

S. 30
Jan-Ole Gersters
Zweitling:
In sich selbst gefangen
DVD

S. 29
Prinz Gigahertz:
Radioaktive Märchenwelt
Comic

S. 31
Old Guard:
Es kann nur eine geben!
Comic

S. 31
Auf eigene Faust:
Camille
DVD



Filmstelle ETH Zürich: Aus Kinderaugen

Filmreihe

Nach der Zwangspause zeigt die Filmstelle an der Universitätsstrasse 6 in Zürich ein illustres Programm, in dem das Team Gern- und Oftgesehenes mit Unbekanntem verbindet. Zum Thema «Die Welt aus Kinderaugen» screent das studentische Kino ab dem 22. September solche Streifen, die (wir als) Kinder gern (ge)sehen (hätten) – etwa die Ghibli-Produktion *My Neighbor Totoro* (am 22.9.) oder der Stop-Motion-Film *Ma vie de Courgette* (1.12.) von *Claude Barras* (Regie) und *Céline Sciamma* (Buch) – und solche, in denen Kinderdarsteller_innen brillieren. Allen voran der Klassiker *The Night of the Hunter*, *Charles Laughtons* eindrücklich-beklemmender Thriller von 1955, der am 8. Dezember die Reihe gebührend abschliesst. Wer nur noch erinnert, dass *Robert Mitchum* darin die – ikonisch gewordenen – Knöchel-Tattoos mit den sprechenden Aufschriften «Love» und «Hate» hat, sollte den Film in Gänze an der Filmstelle nicht verpassen. Dass diese nach einem Coronasemester nun wieder vor Ort stattfindet, wäre an sich schon Grund genug, hinzugehen. (sh)

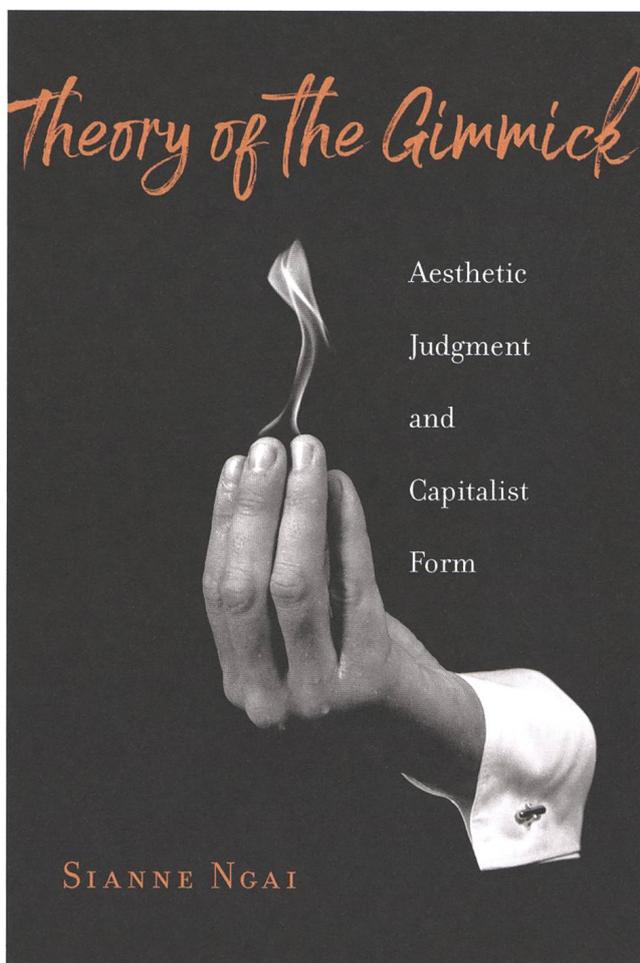
Filmstelle, eine Kommission des VSETH, Universitätsstrasse 6, 8092 Zürich. Im Programm (filmstelle.ch) «Die Welt aus Kinderaugen» wird jeweils dienstags während des Semesters ein Film gezeigt.

Zu viel und zu wenig zugleich: Zur Theorie des Gimmick

Buch

Zumindest der Generation «Yps»-Heft ist klar, was ein Gimmick ist: Jeder Ausgabe des Comichefts lag zwischen 1975 und 2000 eins bei. Survivalausrüstungen, «Urzeitkrebse», Solarzeppeline – Dinge, die Wissens- oder Erfahrungsmehrwert versprachen und immer sofort kaputt waren. Die Kulturtheoretikerin Sianne Ngai hat das Gimmick, dieses randständige ambivalente Objekt, in ihrer «Theory of the Gimmick: Aesthetic Judgment and Capitalist Form» nun zu einem Metagegenstand erhoben. Ngai konzentriert sich dabei weniger auf das Nutzlose, Anreizförmige, sondern auf das Verhältnis zur Arbeit und Warenförmigkeit. Nach ihren Hitstudien über hässliche Gefühle und *cute*, *zany* und *interesting* als ästhetische Kategorien verbindet nun das Gimmick die Zonen des alltäglichen ästhetischen Urteils und der politischen Ökonomie. Die eklektische Kulturtheoretikerin findet es in Romanen, Philosophie, Kurzgeschichten, Videoinstallationen, Fotografien. Und auch wieder in Filmen, etwa in einer brillanten ökonomischen Analyse der Finanzkapitalismusallegorie des tollen Horrorfilms *It Follows* (2015, *David Robert Mitchell*). (de)

Sianne Ngai: *Theory of the Gimmick: Aesthetic Judgment and Capitalist Form*. Harvard University Press, 2020. 416 Seiten. Ca. 30 CHF.



Prinz Gigahertz: Radioaktive Märchenwelt

Comic

Prinz Gigahertz, der eigentlich Billy heisst, ist auf der Flucht vor einem Roboterdämon. Wir befinden uns in einer märchenhaften, mittelalterlichen Dystopie, in der elektronische Geräte aus einem Paralleluniversum vom Himmel fallen und als Zauberei abgetan werden. Das einst mächtige Königreich wurde durch einen atomaren Angriff dem Erdboden gleich gemacht. Wieso ist ein Dämon hinter Billy her? Die Antwort erhält die Leserschaft am Ende beim grossen Showdown. Kummers kleines Comicepos spielt auf bekannte Sci-Fi-Filme an: *Star Wars*, *Back to the Future*, die neonfarbene Ästhetik erinnert an den Virtual-Reality-Klassiker *Tron*. «Prinz Gigahertz» ist eine Achtziger-Collage ganz im Stile der TV-Serie *Stranger Things*. Lukas Kummer erschafft mit diesen Versatzstücken eine Geschichte mit eigener Stimme und Ästhetik und erfindet aus dem «geklauten» Material neue Inhalte. Nach den sehr lesenswerten Literaturadaptionen von Thomas Bernhards Tagebüchern beweist Kummer, dass er auch das Sci-Fi-Genre im Griff hat. (gp)

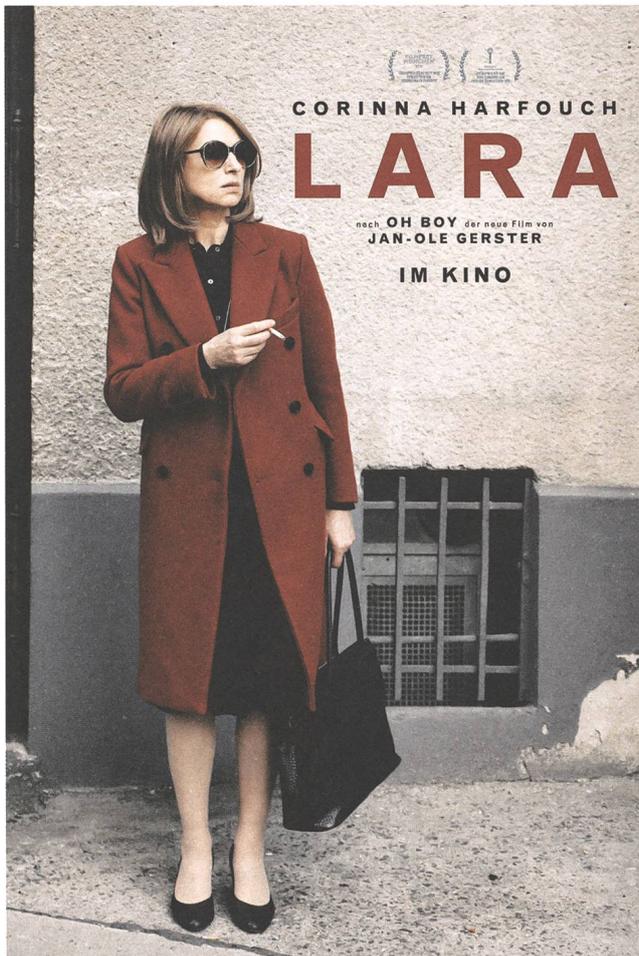
Lukas Kummer: *Prinz Gigahertz*. Stuttgart: Zwerchfell Verlag, 2020. 112 Seiten. CHF 22.90 / EUR 18.

Hannibal Bures: Medium famous

Stand-up

Die meisten Comedyspecials fallen gerade aus der Zeit: aufgenommen, als Clubs noch geöffnet waren, Touren noch stattfanden, Punchlines ein Publikum hatten, das nicht remote lachte. Hannibal Bures' *Miami Nights* fängt zwar mit einem Werbeinspieler aus einem unaufgeräumten Zimmer an, ist aber sonst präpandemisch clubig, dafür mit angenehm gimmickiger Regie, vielen Einspielern, CGI, *high production value* mit Süd-Florida-Neon. Hannibal, «medium famous» z. B. als Illanas Zahnarztboyfriend in *Broad City*, führt in entspannt-enthusiastischem Vortrag vor allem durch Autobiografisches: sein Asthma, das Beinahe-Erkanntwerden auf der Strasse, die Qualität des Stuhlgangs als Nüchterner. Und dann durch das Erfahrungssegment einer Verhaftung in Miami. Das Special ist eigentlich ein Akt der Comedyrevision und -rache an einem Polizisten, der ihn wegen Trunkenheit und ungebührlichen Verhaltens verhaftet hatte. Wie Hannibal sich im Body-Cam-Material mit dem Polizisten anlegt, das Material und die Berichterstattung in seinem Special auto-philologisch aufarbeitet: Es ist zumindest ein guter Ausgang in diesem Sommer. (de)

Hannibal Bures: *Miami Nights* (Full Comedy Special).
Seit 3. Juli frei verfügbar bei Youtube.



Jan-Ole Gersters Zweitling: In sich selbst gefangen

DVD

An ihrem sechzigsten Geburtstag hat Laras Sohn einen wichtigen Konzertauftritt. Ob sie willkommen ist, weiss sie nicht, denn das Verhältnis der beiden ist schwierig. Dennoch kauft sie ein neues Kleid – und alle noch verfügbaren Karten. Aber ihr Versuch, Nähe herzustellen, misslingt. *Jan-Ole Gersters Zweitling* Lara besticht wegen der streng komponierten Bilder von Kameramann *Frank Griebe*, vor allem aber wegen des sagenhaften Spiels von *Corinna Harfouch*. Mimik und Gestik sind höchst präzise, und mit ihrer Wahnsinnsstimme moduliert sie noch die kleinsten Nuancen in einer Klarheit, die einem den Atem stocken lässt. Furchtlos liefert sie so das Porträt einer Unerbittlichen, die ihren seelischen Wunden dennoch hilflos ausgeliefert ist; die übergriffig, aber auch erbarmungswürdig unbeholfen agiert und am Ende erkennt, dass ihr Leben ein Scherbenhaufen ist. Dass man ihr trotzdem gern dabei zuschaut, liegt daran, dass Lara eine zwar wuchtige, aber ebenso warmherzige Studie darüber ist, wie zerstörerisch und generationenübergreifend die Macht von Abhängigkeiten sein kann. (phb)

Lara (Jan-Ole Gerster, D 2019). Anbieter: Arthaus/SudioCanal (dt. mit dt. UT).

Old Guard: Es kann nur eine geben!

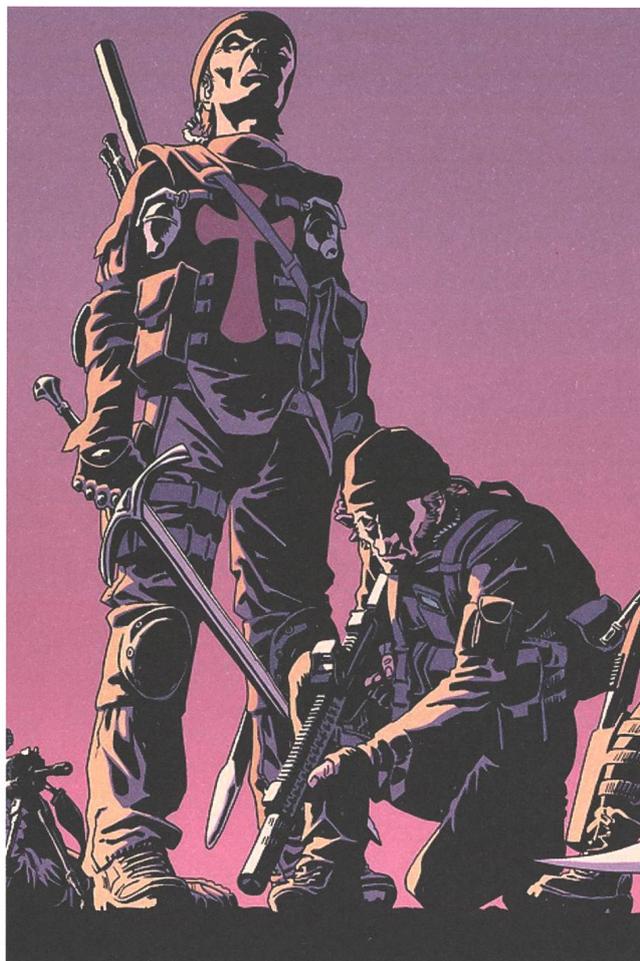
Comic

In diesem «Märchen aus Blut und Kugeln» erzählt der prämierte Marvel- und DC-Autor Greg Rucka von einer Gruppe unsterblicher Söldner_innen, die seit Jahrhunderten von Land zu Land, von Krieg zu Krieg ziehen. Tausend Tode sind sie gestorben, ebenso oft sind sie auferstanden. Ihre Anführerin ist die amazonenhafte Andromache, die sich heute Andy nennt. Als die Truppe von einem Ex-CIA-Mann den Auftrag bekommt, im Nahen Osten eine Gruppe von entführten Mädchen zu befreien, geraten sie in die Falle eines skrupellosen Industriellen, der ihre Unsterblichkeit vermarkten will. «The Old Guard» nimmt Themen der Highlander-Filme auf – die Einsamkeit lebensmüder Unsterblicher und ihre Sehnsucht nach dem Tod – und reichert sie mit einer actionreichen Agentenstory an.

Die Comicserie entstand 2017, aktuell läuft auf Netflix eine Verfilmung nach dem Drehbuch des Comicautors. Letzteres ist ein Glück, denn der Film bleibt der Vorlage im Grossen und Ganzen treu. Vertraglich hielt Rucka zudem fest, dass die homosexuelle Liebesbeziehung zwischen zwei der unsterblichen Söldner beibehalten wird.

(gp)

Greg Rucka, Leandro Fernández: The Old Guard, Band 1 und 2. Splitter Verlag, 2017/2020. Je ca. CHF 35 / EUR 20.



Auf eigene Faust: Camille

DVD

Auch in seinem Zweitling nimmt sich Boris Lojkine nach Hope ein afrikanisch-europäisches Thema vor: Camille erzählt die wahre Geschichte der 25-jährigen französischen Fotojournalistin Camille Lepage, die 2014 im vom Bürgerkrieg zerrütteten Zentralafrika während einer Reportagereise getötet wurde. Mit einer beeindruckenden Nina Meurisse in der Titelrolle liefert der Film das fesselnde Porträt einer Begabten, die sich mit traumwandlerischer Selbstsicherheit den schockierenden Seiten des Menschseins aussetzt. Dass sie sich dabei in einer Männerwelt bewegt, in der sie sich nicht nur gegen Einheimische, sondern auch gegen den Chauvinismus und Zynismus der älteren französischen Kriegsberichterstatter durchsetzen muss, ist nur eine der Hürden, mit denen sie konfrontiert wird. Nicht zuletzt lässt Camille erahnen, dass Lepage einen anderen – menschenfreundlicheren – Zugang zu ihrem Metier hatte als ihre abgebrühten Kollegen. Ob sie sich den hätte bewahren können, wenn sie überlebt hätte und immer noch Kriegsphotografin wäre?

(phb)

Camille (Boris Lojkine, F 2019). Anbieter: Pyramide (franz. mit engl. UT).

Anspruch

44. Duisburger Filmwoche
doxs! dokumentarfilme
für kinder und jugendliche #19

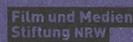
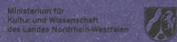
Duisburg, Berlin, Hamburg,
Köln, München, Wien, Zürich

≈ 2. bis 8.11.2020

D

DUISBURGER FILMWOCH

duisburger-filmwoche.de
do-xs.de



H.k.k.

k.

k.

Hier kommt kurz.
24. Internationale Kurzfilmtage Winterthur
The Short Film Festival of Switzerland
3.–8. November 2020, kurzfilmtage.ch

Hauptsponsorin



Medienpartner



S. 34
Never Rarely
Sometimes Always
von Eliza Hittman
Michael Ranze

S. 37
Boys State
von Amanda McBaine,
Jesse Moss
Marian Petraitis

S. 39
I'm Thinking
of Ending Things
von Charlie Kaufman
Michael Kuratli

S. 41
Seberg
von Benedict Andrews
Michael Ranze

S. 42
The King of Staten Island
von Judd Apatow
Selina Hangartner

S. 44
Walden
von Daniel Zimmermann
Till Brockmann

S. 45
Paul Nizon – Der Nagel
im Kopf
von Christoph Kühn
Oliver Camenzind

S. 47
Notre-Dame du Nil
von Atic Rahimi
Lukas Foerster

S. 49
Master Cheng
von Mika Kaurismäki
Till Brockmann

S. 51
Tenet
von Christopher Nolan
Michael Kuratli

S. 53
Hexenkinder
von Edwin Beeler
Martin Walder

S. 54
The Climb
von Michael Angelo
Covino
Julian Hanich



Seberg Regie: Benedict Andrews

Never Rarely Sometimes Always



«Niemals, Selten, Manchmal, Immer» sind die Optionen auf dem Fragebogen, der die Hauptfigur in Eliza Hittmans manchmal fast dokumentarisch anmutenden Film ausgehändigt bekommt. Er erzählt die Odyssee, die auf eine ungewollte Schwangerschaft folgt.

Eliza Hittman

Autumn, eine siebzehnjährige Supermarktkassiererin aus Pennsylvania, steht auf der Bühne der Aula einer Highschool, um an einer Talentshow teilzunehmen. Traurig sieht sie aus und fast ein wenig verloren. Während andere Mitstreiter_innen zum Playback nur ihre Lippen bewegen oder alberne Tanzschritte präsentieren, singt sie ein wenig flach und leise «He's Got the Power» von den Exciters. «He makes me do things I don't want to do. He makes me say things I don't want to say», heisst es darin. Ein klarer Hinweis auf Autumns Dilemma. Sie ist anders als andere Teenager, ein Hauch Melancholie umweht sie. Und dann erfahren die Zuschauer_innen auch, warum: Autumn ist ungewollt schwanger. Von ihren Eltern kann sie keine Unterstützung erwarten. Einzige Vertraute ist ihre Cousine und Arbeitskollegin Skylar, die mit ihrer Natürlichkeit und Unkompliziertheit Gegengewicht zu Autumn bildet.

Damit ist der Konflikt gesetzt: Die New Yorker Drehbuchautorin und Regisseurin Eliza Hittman, zuvor mit *It Felt Like Love* (2013) und *Beach Rats* (2017) im Kino, hat ein beklemmendes Drama inszeniert, in dem es zwar auch um das Für und Wider die Abtreibung geht, um die Gefahren, denen junge Frauen im heutigen Amerika ausgesetzt sind, egal ob am Arbeitsplatz oder im düsteren Grossstadtdschungel. Doch noch wichtiger ist die enge Bindung der Mädchen, die Stärke, die sie aus ihr beziehen, die Zärtlichkeit, mit der sie miteinander umgehen, die Selbstverständlichkeit, mit der sie sich helfen. Die eigentliche Handlung

kommt in Gang, als Autumn erfährt, dass sie für eine Abtreibung in Pennsylvania das Einverständnis ihrer Eltern braucht – undenkbar. Darum kratzt sie ihr letztes Geld zusammen und fährt heimlich mit Skylar mit dem Bus nach New York City, im Gepäck die Adresse einer Klinik. Das ist der Beginn einer nächtlichen Odyssee, auf die Autumn nicht vorbereitet ist.

Hittman verlässt sich in ihrem Film nicht auf das gesprochene Wort, der Dialog ist sehr zurückgenommen, kaum kommt es vor, dass Autumn etwas sagt. Lieber zeigt die Regisseurin die Gesichter ihrer Schauspielerinnen in Grossaufnahme, um ihren Gefühlen, ihren Gedanken nachzuspüren. Wenn Autumn müde den Kopf an das Busfenster lehnt, ist das ein sprechendes Bild, das man so schnell nicht vergisst. Hittman konzentriert sich auf Details wie diese, sie sucht nicht die grosse Geste. Gelegentlich prallen kleine Kontraste sachte aufeinander, etwa die unterbesetzte Abtreibungsklinik in Autumns Heimatort, in der handelsübliche Schwangerschaftstest verteilt oder zur Abschreckung Videos über die Schönheit neuen Lebens gezeigt werden. Ganz anders New York, wo alles ein bisschen grösser, lauter, aufregender, aber auch beängstigender ist. Hier kümmert man sich, in fast schon dokumentarisch anmutenden, sehr realistischen Szenen, sachlich, hilfsbereit und professionell um die junge Frau, das merkt man an dem Fragebogen mit den vier Multiple-Choice-Antworten, die dem Film seinen Titel geben: «Niemals. Selten. Manchmal. Immer.» Eigentlich will Autumn gar nicht so viel von sich offenbaren, sie zögert bei jeder Frage, sie kämpft mit den Tränen. Und doch erfahren wir, im wohl ergreifendsten Moment des Films, ihr eigentliches Trauma. Schauspieldebütantin *Sidney Flanigan* ist in dieser Szene (wie im gesamten Film) überragend. Ihre ganze Not, Unsicherheit und Scheu trägt sie mit wenigen Gesten nach aussen. *Talia Ryder* steht ihr als Skylar in nichts nach. Beide Schauspielerinnen prägen ihre Figuren mit eigenem, kantigem Profil, in ihrer Gegensätzlichkeit ergänzen sie sich perfekt.

Immer wieder zeigt Hittman erniedrigende Erfahrungen, die die jungen Frauen mit Männern machen. Da ist der aufdringliche Kunde, der Skylars Freundlichkeit als Interesse an seiner Person missversteht, der schmierige Chef des Supermarkts, der immer gleich auf Tuchfühlung geht, der Typ, der in einem Restaurant von weitem anzügliche Gesten macht, der betrunkene Anzugträger, der in der U-Bahn sein Ding herausholt und masturbiert. Nicht einmal dem hilfsbereiten Jungen ist zu trauen, weil er sich allzu offensichtlich für Skylar interessiert. Für sie sind die Frauen im Film Objekte, denen keine Achtung gezollt wird. Man kann dieses Fehlen positiver Männerfiguren bedauern. Es beweist aber, wie sehr Hittman auf der Seite ihrer Hauptfiguren steht. Und das ist die eigentliche Stärke dieses Films.

Michael Ranze

Ab dem 8. Oktober in Deutschschweizer Kinos.

→ Regie, Buch: Eliza Hittman; Musik: Julia Holter; Kamera: Hélène Louvart; Schnitt: Scott Cummings; Darsteller_in (Rolle): Talia Ryder (Skylar), Sidney Flanigan (Autumn), Sharon Van Etter (Mutter), Théodore Pellerin (Jasper); Produktion: BBC Films, Cinereach, Mutressa Movies, PASTEL, Rooftop Films, Tango Entertainment; USA, GB 2020. 101 Min. Verleih CH: Universal.

«Das Publikum soll die Isolation meiner Hauptfigur spüren»

Eliza Hittman, Regisseurin Never Rarely Sometimes Always



Filmbulletin: Mrs. Hittman, verglichen mit ihrem letzten Film *Beach Rats* ist die Geschichte Ihres neuen Films gradliniger: Die Mädchen haben ein Ziel, sie begeben sich auf eine Reise, stossen auf Hindernisse, können aber am Ende erreichen, was sie sich vorgenommen haben. Der Protagonist von *Beach Rats* dagegen bewegte sich in ganz unterschiedlichen Milieus – zu Hause in seiner Familie, mit seinen Kumpels, mit den Männern, die er für Sex trifft, und dies schuf ein Spannungsfeld, in dem er selber seine Identität finden musste.

Eliza Hittman: In *Beach Rats* und meinem Erstling *It Felt Like Love* erzählen die Figuren – in gewisser Weise – davon, wie sie langsam ihre eigenen Gräber schaufeln. *Never Rarely Sometimes Always* dagegen ist ein Film über eine Figur, die sich einen Weg nach draussen gräbt. Insofern hat ihre Reise etwas Kathartisches, auch wenn «kathartisch» nicht im Sinne von «fröhlich» gemeint ist.

Stammt das Lied, das Ihre Protagonistin Autumn zu Beginn des Films bei einer Schulaufführung intoniert,

von der Darstellerin Sidney Flanigan selber? Ich habe gelesen, dass sie auch als Musikerin tätig ist.

Nein, das stammt von einer Band aus den Sechzigerjahren mit dem Namen *The Exciters* und trägt den Titel «He's Got the Power». Das war eine moderne afroamerikanische Doo-Wop-Gruppe, entsprechend ist das originale Tempo des Songs mehr upbeat. Das schafft eine gewisse Spannung zum Text des Songs. Als wir nach einem Song für diese Szene suchten, hatten wir eine Menge an Optionen. Ich habe sie alle an Sidney weitergegeben. Sie wusste genau, was sie wollte, und brachte dann ihren eigenen Tonfall ein.

Die einzelnen Darsteller_innen brachten unterschiedlich viel Erfahrung mit, was das Agieren vor der Kamera anbelangt. Wie haben Sie mit ihnen gearbeitet?

Ich hatte nur einen Tag Zeit für Proben, also brachte ich die beiden Hauptdarstellerinnen in geschützten Räumen zusammen; ich gab ihnen Tagebücher, damit sie über sich selbst schreiben. Nicht über ihre Figuren, sondern über sich selbst. Das diente dazu, dass sie sich kennenlernen und anfreunden konnten.

In den frühen Passagen des Films, in der Heimatstadt von Autumn, ist ihre Protagonistin oft allein. Wie haben Sie diese Momente erschaffen?

Es ging dabei darum, das Publikum in Autumns eigene Welt hineinzuziehen und die Isolation spüren zu lassen, die sie sogar körperlich erfährt. Ursprünglich stand im Drehbuch, dass sie sich die Haare färbt, als sie von ihrer Schwangerschaft erfährt. Das war eine Möglichkeit, ihren Körper zurückzuerobert – ihre Schwangerschaft kann sie nicht ungeschehen machen, aber ihre Haare kann sie ändern. Diese visuelle Transformation funktionierte aber nicht richtig, denn sie hatte ihre Haare kurzgeschnitten, und der Zeitplan für die Dreharbeiten liess es nicht zu, stärker in chronologischer Folge zu drehen. Da sich Sidney ein Piercing an ihrer Nase hatte machen lassen, adaptierte ich diesen Moment. Das war am Ende aussagekräftiger, als wenn sie sich ihre Haare gefärbt hätte. Insgesamt war es also eine Kombination: Ich hatte Ideen für Ereignisse, dann arbeitete ich mit dem, was ich machen konnte und wozu ich Zugang hatte.

In den New-Yorker-Szenen sind die Strassen so belebt, wie man es von einer pulsierenden Grossstadt erwartet. Das erinnerte mich an ein Gespräch, das ich vor Jahren

mit dem Regisseur Larry Cohen führte. Er erzählte, dass sie Anfang der Siebzigerjahre, als er dort seine *Blaxploitation*-Filme drehte, immer mit in Transportern versteckten Kameras drehten, weil sie sich die Gebühren für eine Drehgenehmigung nicht leisten konnten. Wie war das hier?

Die Szenen am Bahnhof drehten wir nach Feierabend, zwischen Mitternacht und vier Uhr morgens. Es war nicht so belebt, wie ich es mir gewünscht hätte, aber man bekommt ein Gespür für den Ort als Durchgangsbereich. Auf den Strassen benötigten wir schon Genehmigungen. Insgesamt ist das Drehen in New York eine Grauzone – in der U-Bahn darf man filmen, wenn man nichts auf den Boden stellt. Man kann drehen, solange man wendig ist.

Sehr berührend fand ich den Moment kurz vor dem Ende des Films, als Autumn die Hand ihrer Cousine berührt, die sich gerade auf der anderen Seite der Säule von dem Jungen küssen lässt, der ihnen das Geld für die Rückfahrt gegeben hat.

Stand das schon so im Drehbuch?

Ja, es ist auch mehr als die Berührung zweier Hände: Sie verhakeln ihre kleinen Finger ineinander. Das bedeutet für die Mädchen, dass sie ein Geheimnis teilen. Sie kommen in diesem Moment überein, diese Erfahrung für sich zu behalten und niemandem davon zu erzählen.

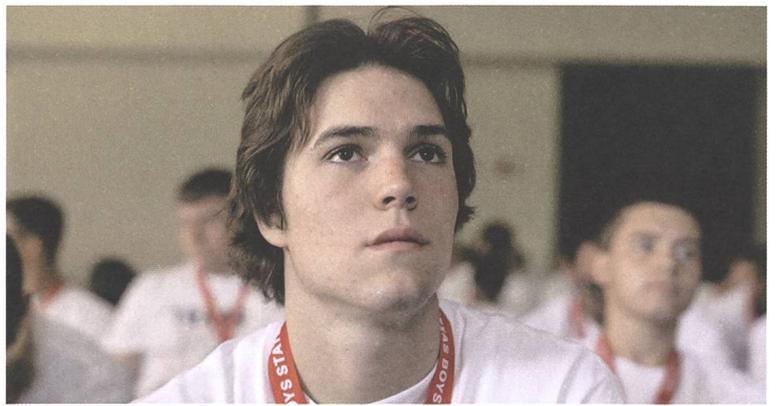
Im Film beschäftigen Sie sich mit dem Thema Abtreibung. Sind seit dem Beginn der Präsidentschaft von Donald Trump die Möglichkeiten für legale Abtreibungen in den USA beschränkt worden?

Ja, es gibt mehr und mehr Verbote in den einzelnen Staaten.

Bei der ersten Untersuchung wird Autumn gesagt, sie sei in der zehnten Woche schwanger, in New York heisst es: in der 16. Liegt das an der ungenaueren Messmethode zu Beginn? Sie sagen ja selber, dass der Test aus dem Supermarkt stammt.

Diese Schwangerschaftszentren gibt es im ganzen Land, sie werden von der Bundesregierung finanziert. Es sind keine Kliniken, weil sie nicht über medizinisches Personal verfügen. Die Maschinen und die ganze Technologie sind nicht auf dem neuesten Stand – was viele Frauen nicht wissen. Irgendwie entspricht das nicht ethischen Standards. Zudem kann man annehmen, dass die ratsuchenden Frauen in Richtung Nichtabtreibung beeinflusst werden.

Interview: Frank Arnold



Boys State Regie: Amanda McBaine, Jesse Moss



Boys State Musik: T. Griffin



Never Rarely Sometimes Always



Boys State Kamera: Thorsten Thielow



Never Rarely Sometimes Always Regie: Eliza Hittman

Boys State



Politik bleibt auf weiteres leider Männersache, oder Jungensache – das zeigen Amanda McBaine und Jesse Moss in ihrem am Sundance- und South-by-Southwest-Filmfestival bereits gefeierten Dokumentarfilm über den politischen Nachwuchs.

Amanda McBaine, Jesse Moss

Anfang November steht die US-Präsidentenwahl an, dann können sich die Amerikaner_innen (mal wieder) zwischen zwei Männern entscheiden. Wer Hoffnung hatte, 2020 würde es endlich für die erste Präsidentin reichen, muss sich in Geduld üben. Auch wenn die Nominierung von Kamala Harris als Vizepräsidentenskandidatin der Demokrat_innen und der Aufstieg von Newcomerinnen wie Alexandria Ocasio-Cortez, deren politischer Karriere sich der sehenswerte Dokumentarfilm *Knock Down the House* (2019) widmet, Hoffnung machen: Amerikanische Politik ist immer noch mehrheitlich eine Männerdomäne. Warum das so ist, zeigt *Boys State* eindrücklich.

Der Film widmet sich dem titelgebenden «Boys State», einer Art Pfadilager, in dem sich einmal jährlich rund 1100 männliche Teenager in der Nähe von Austin, Texas, treffen, um in einem Sozialexperiment die Wahl einer repräsentativen Regierung zu simulieren. Organisiert wird entlang zweier fiktiver Parteien, den Nationalisten und den Föderalisten. Ziel ist es, die abschliessende Wahl zu gewinnen. Der Event, seit 1935 von der Veteranenorganisation American Legion organisiert, gilt als wichtiger Karriereschritt für Politstars von morgen. Zu den bekannten Absolventen dieses Bootcamps gehören etwa Bill Clinton oder Dick Cheney. Ein Planspiel als reiner Jungsstaat – ein «Girls State» findet zwar ebenfalls statt, jedoch herrscht strikte Geschlechtertrennung.

Als grösste Stärke des Films erweisen sich die ausdrucksgehaltigen Protagonisten: Bei den

Nationalisten sticht sofort Robert MacDougall als populistischer Demagoge mit spielerischer Lust am Abgründigen hervor. Ihm gegenüber steht Steven Garza, Sohn mexikanischer Immigrant_innen und zurückhaltendes, aber bemerkenswertes Rednertalent. René Otero, ein Schwarzer Junge aus Chicago, fordert selbstbewusst den Vorsitz der Nationalisten ein und weiss sich mit grossartigen Einzeilern gegen aufkeimende Widerstände aus der konservativeren Partei zu verteidigen («I have never seen so many white people ever!»). Auf der Seite der Föderalisten fasziniert insbesondere der körperlich versehrte Ben Feinstein als kluger Stratege, der nicht vor Schmutzkampagnen zurückschreckt.

Die Kamera folgt den Protagonisten auf Schritt und Tritt, angelehnt an das Direct Cinema schlängelt sie sich durch die vollgepackten Flure und heftet sich den politischen Aufsteigern an die Fersen. Zur Verstärkung des Näheeffektes flechten die Regisseur_innen Amanda McBaine und Jesse Moss zudem subjektiv gefärbte Aufnahmen ein und überspitzen so den Eindruck, die lauschende Fliege im Raum zu sein. Etwa durch Point-of-view-Shots, die den Gang der Kandidaten ans Rednerpult aus ihrer Perspektive zeigen. Unterbrochen wird die Nähe durch eingestreute Interviews, in denen die Jugendlichen ihr eigenes politisches Handeln hinterfragen. Eine Goffmann'sche Hinterbühne im Spiel mit den sozialen Rollen und ein Reflexionsraum über das sorgfältig konstruierte Selbst aus dem fingierten Miniaturstaat tun sich auf. Coming-of-Age und Becoming-a-Politician verschmelzen dabei auf faszinierende Weise miteinander.

So offenbart sich, wie sehr die Teenager das schmutzige Politgeschäft bereits in sich aufgesogen haben. Am besten wird das an Robert sichtbar, der zwar mit aggressiv vorgetragener Männlichkeit beim testosterongetränkten Publikum zündelt. Dann aber in den Interviewsituationen mühelos mit seiner eigens kreierten Figur brechen kann und emphatisch über seinen Mitbewerber Steven spricht. «That's politics», sagt er mit einer entwaffnenden Abgeklärtheit. Steven wiederum überzeugt als besonnener Redner und möchte wie sein Vorbild Bernie Sanders eine Bewegung für politischen Wandel anstossen. Doch auch sein Bild des bescheidenen Versöhners gestaltet sich komplexer: In seine Reden streut er fast beiläufig Napoleon als Inspiration für sein eigenes Handeln ein. Gerade in diesen Momenten gelingt es *Boys State*, den enthüllenden Blick auf ein männliches Politverständnis zu werfen, in dem Überzeugungskraft und Grössenwahn mitunter Hand in Hand gehen, und der aus dem Planspiel direkt auf die amerikanische Gesellschaft transzendiert. Bei aller Faszination für die einnehmenden Protagonisten zeigt der Film mit Nachdruck, wie sehr die politischen Männerclubs neue Selbstbilder und offenere Strukturen abseits strikter Geschlechtergrenzen nötig haben – im Planspiel wie in der Realität. Marian Petraitis

Auf Apple TV+ verfügbar.

→ Regie: Amanda McBaine, Jesse Moss; Kamera: Thorsten Thielow; Schnitt: Jeff Seymann Gilbert; Musik: T. Griffin; Produktion: Concordia Studio, Mile End Films; USA 2020. 109 Min. Streaming CH/D: Apple TV+.

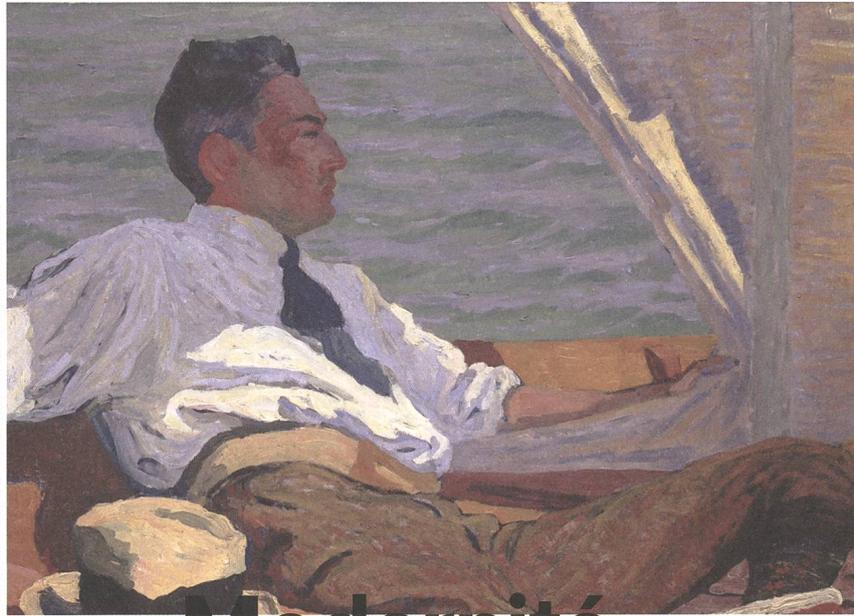
NETZWERK CINEMA CH

FILM STUDIEREN AUF MASTER- UND DOKTORATSSTUFE · FILMWISSENSCHAFT · FILMREALISATION



«Subotika - Land of Wonders» © Peter Volkart, 2020

WWW.NETZWERK-CINEMA.CH



Giovanni Giacometti, Bildnis Richard Bühler im Segelboot (Detail), 1911

Kunst Museum Winterthur

Reinhart am Stadtgarten

Der Sammler
Richard Bühler

Modernité – Renoir, Bonnard, Vallotton

3.10.2020 – 21.2.2021

I'm Thinking of Ending Things



Der Verwirrungskünstler Kaufman entführt das Netflix-Publikum in die psychedelischen Tiefen einer beklemmenden Paarbeziehung. Mit *I'm Thinking of Ending Things* hat er einen der besten Filme des Jahres geschaffen.

Charlie Kaufman

Der Wischer quietscht unentwegt über die verschnittene Scheibe, als würde er nach Hilfe schreien, während Jake mit seiner Freundin zu seinen Eltern fährt. Hin und wieder rauscht da draussen etwas vorbei, eine Leuchtreklame für eine Eisdielen, eine Kinderschaukel, dann wieder minuten- und meilenlange Leere, die man im gequetschten 4:3-Format-Blick ins Auto nur erahnt. Man friert fast durch den Bildschirm hindurch – die grauen Bilder und das verhaltene Gespräch der beiden lassen kaum Gutes erahnen. «Ich mag Roadtrips, weil sie einem zeigen, dass die Welt da draussen grösser ist als der eigene Kopf», sagt *Jesse Plemons*, der Jake spielt. Doch wir befinden uns in einem Film von Charlie Kaufman, Drehbuchautor von *Being John Malkovich*, *Adaptation* und *Eternal Sunshine of the Spotless Mind*, Regisseur von *Synechdoche, New York*; und wer nur einen dieser Filme gesehen hat, weiss, dass er diesen Satz Lügen strafen wird. Denn wenn etwas grösser ist als die Welt da draussen, dann sind das die verworrenen Geschichten aus Kaufmans Kopf.

Im Zentrum des Films steht Jakes Freundin Lucy (Lucia, Veronica oder doch Mae?), gespielt von *Jessie Buckley*. Sie wird den Gedanken nicht los, Jake verlassen zu wollen. Eigentlich ist das schon beschlossene Sache, dennoch fährt sie mit ihm einem Schneesturm entgegen auf den Bauernhof seiner Eltern irgendwo im Mittleren Westen der USA. Ihre Gedanken verfolgen sie und die Zuschauer_innen aus dem Off, unterbrochen von Jakes Versuchen, ein Gespräch anzureissen. Aber Letztere blühen nur noch im intellektuellen

Schlagabtausch zwischen den beiden auf, der ihre eigentliche Entfremdung verdeutlicht.

Endlich auf dem Hof angekommen, verliert die Geschichte dann die lineare Sicherheit, die die Hinfahrt gerade noch so gewährleistet. Erst taucht der Familienhund auf, der sich endlos schüttelt und gleich wieder im Nichts verschwindet, als sei er nur eine Erinnerung. Als sich dann endlich auch die Eltern blicken lassen, fängt das Kammerspiel an, durch Zeiten und Versionen zu springen, die nur noch einer Traumlogik zu folgen scheint. Jakes Mutter (*Toni Collette*) ginge es nicht gut, warnte Jake auf der Hinfahrt noch, doch erst einmal gibt sie hysterisch-aufgeweckt mit ihrem hemdsärmlichen Mann (*David Thewlis*) das gastfreundliche Elternpaar. Ein Festmahl wird aus dem Nichts aufgetischt und gänzlich unverzehrt wieder abgeräumt, bald sitzt Lucy alleine in der altbackenen Stube vor der psychedelischen Blumentapete, und als sie die anderen sucht, begegnet ihr Jakes Vater um Jahrzehnte gealtert und mit seiner Demenz so verwirrt wie sie selbst. Als wäre das nicht komplex genug, mischen sich, wie aus einer anderen Welt, die Bilder eines alten Schulhausabwärts hinein, von dessen Realität sich stets Fetzen in die widersprüchliche Traumlandschaft der beiden Hauptfiguren mischen.

Dabei war die Ausgangslage doch so einfach gewesen, denn eigentlich basiert der Film auf dem gleichnamigen Thriller des Kanadiers Iain Reid. Doch es scheint so, als habe Kaufman vom ursprünglichen Plot gerade mal die ersten paar Seiten, die melancholisch-düstere Stimmung und die Vorahnung, dass auf diesem Ausflug etwas Schlimmes passieren könnte, mitgenommen. Dafür interessiert er sich vielmehr für das Innenleben seiner Protagonistin. Mit seiner Hauptfigur erforscht Kaufman erstmals Weiblichkeit und vor allem weibliche Verletzlichkeit angesichts einer latent drohenden Männlichkeit. «Es ist schwer, Nein zu sagen. Ich habe das nie gelernt», sagt sie an einem Punkt der Verzweiflung zu sich selbst. Sie sitzt im Gefängnis einer Beziehung, die sich aus einer Reihe von «Ja» ergeben hat, und windet sich. Die Rolle der Bedrängten, die sich schweren Mutes emanzipieren will, spielt Buckley mit einer verspielten Leichtigkeit, die mitten ins Herz geht. Und bei Plemons, der langsam vom Einfühlsam-Introvertierten ins Manisch-Cholerische kippt, fühlt man sich selbst in seiner naiven Zutraulicheit ertappt.

Kaufman wäre nicht Kaufman, wenn er uns dem simplen Suspense eines Thrillers überlassen würde. Stattdessen springt *I'm Thinking of Ending Things* noch in den letzten Minuten ein, zwei Parallelwelten weiter, wie zu einer neuen Strophe eines expressionistischen Gedichts. Netflix, das dem Regisseur nach dem finanziellen Debakel seines Debüts vor mehr als zehn Jahren und dem mässigen Erfolg von *Anomalisa* diesen Film ermöglichte, wird mit dieser Produktion wohl einen Teil seines Stammpublikums verstören. Dafür kann es sich rühmen, einen der besten Filme des Jahres mitverantwortet zu haben.

Michael Kuratli

Auf Netflix verfügbar.

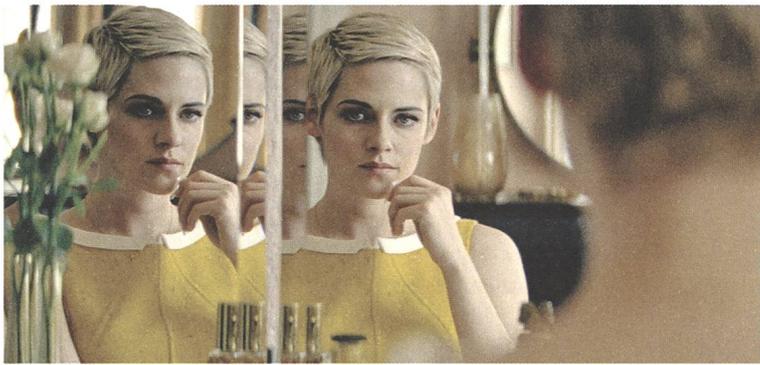
- Regie, Buch: Charlie Kaufman; Vorlage: Iain Reid; Musik: Jay Wadley; Kamera: Lukasz Zal; Schnitt: Robert Frazen; Darsteller_in (Rolle): Jessie Buckley (Junge Frau), Jesse Plemons (Jake), Toni Collette (Mutter), David Thewlis (Vater); Produktion: Likely Story, Projective Testing Service; USA 2020. 134 Min. Streaming CH/D: Netflix.



Seberg Musik: Jed Kurzel



I'm Thinking of Ending Things Regie: Charlie Kaufman



Seberg mit Kristen Stewart



Seberg Buch: Joe Sharpnel, Anna Waterhouse



I'm Thinking of Ending Things mit Jessie Buckley

Seberg



Ein Thriller über das Leben einer Schauspielerin. Während Kristen Stewart in der Rolle der Jean Seberg aufgeht, verpasst Regisseur Andrews ein paar Abzweigungen, die dieses Biopic der Person Seberg hätten gerecht werden lassen.

Benedict Andrews

Der vielleicht schönste Film mit *Jean Seberg* (1938–1979) ist *Bonjour tristesse*, den *Otto Preminger* 1958 drehte. Wie sie da als lebhafter, verwöhnter Teenager die Heirat ihres über alles geliebten Vaters vereitelt und die Geliebte sogar in den Selbstmord treibt, ist wunderbar gespielt. Die kurzen Haare verleihen Seberg etwas Burschikoses und Selbstbewusstes, verschleiern aber auch gleichzeitig ihre wahre Schönheit. Man schaue sich nur einmal so einen Unsinn wie *Joshua Logans Paint Your Wagon* von 1969 an: Seberg blüht hier gerade zu auf mit den langen, blonden Haaren, auch wenn sie häufig zum Dutt oder Zopf gebändigt sind. Preminger ist der Entdecker Sebergs, nach einer intensiven Suche hat er sie für die Titelrolle in *Saint Joan* (1957) ausgewählt. Auch in der abwehrenden Rüstung der *Jeanne d'Arc* sieht sie immer noch anziehend und bezaubernd aus, überzeugend bringt sie die Spiritualität ihrer Figur auf die Leinwand.

Mit *Saint Joan* beginnt auch diese Filmbiografie von Benedict Andrews – mit *Kristen Stewart* in der Titelrolle. Stewart wurde als *Bella Swan* in den Verfilmungen der *Twilight*-Romane zum Popstar und bewies zuletzt durch Rollen in Independentproduktionen wie *Personal Shopper* oder *Clouds of Sils Maria* ihre schauspielerische Wandlungsfähigkeit. Bei der Scheiterhaufenszene wird Seberg von den Flammen schwer verbrannt, schreiend flieht sie vom Drehort. Ein gebranntes Kind, eine Märtyrerin von Beginn an, das will uns diese Szene sagen. Da ist aber noch mehr: Ein Filmstar spielt einen Filmstar, der eine Nationalheldin spielt – da öffnen sich gleich

mehrere Bedeutungsebenen, über die Kunst des Schauspiels, über die Fähigkeit, in Rollen zu schlüpfen, über die Bereitschaft, mit diesen Rollen auch auf sich selbst zu blicken. Doch Andrews verfolgt diesen spannenden Ansatz nicht konsequent genug. Er konzentriert sich auf die Ereignisse in Sebergs Leben während der Jahre 1969 und 1970, die man in dieser Ausführlichkeit zwar noch nicht kannte. Der interessante Teil ihrer Filmkarriere, vor allem in Frankreich mit *Jean-Luc Godards À bout de souffle* (1959), aber auch in Amerika mit *Robert Rossens Lilith* (1965), war da aber schon vorbei.

Die Handlung beginnt in Frankreich. Jean Seberg trennt sich von ihrem Mann, dem französischen Schriftsteller *Romain Gary* (*Yvan Attal*) und ihrem gemeinsamen Sohn, um wieder in Hollywood einen Film zu drehen. Im Flugzeug lernt sie *Hakim Jamal* (*Anthony Mackie*) kennen, den Führer der *Black Panther*. Nicht nur, dass sie eine Affäre mit ihm beginnt – sie unterstützt auch die *Black Panther* demonstrativ. Die Macht ihrer Berühmtheit ist als Propagandainstrument nicht hoch genug einzuschätzen. Das wiederum ruft *J. Edgar Hoover* auf den Plan. Er hält Seberg für eine Gefahr für die Vereinigten Staaten und will gezielt ihren Ruf ruinieren. Fortan stellt das FBI die Schauspielerin unter Beobachtung, verbreitet Gerüchte und hintertreibt ihre Karriere.

Parallel dazu erzählt der Film die Geschichte des Überwachungsspezialisten *Jack Solomon* (*Jack O'Connell*). Jack ist, im Gegensatz zu seinem karriereorientierten Partner *Carl Kowalski* (*Vince Vaughn*), ein Mann mit Skrupeln, fast so, als solle mit dieser Figur das erschreckende Vorgehen des FBI verharmlost werden. Immer unwohler fühlt er sich mit der Verfolgung Sebergs, ohne dass das Publikum die Gründe für seine Wandlung erführe. Etwas Verzwicktes hat es mit diesem Handlungsnebenstrang auf sich: Zum einen führt er viel zu weit weg von der Titelfigur; gleichzeitig widmet Andrews dem Agenten zu wenig Zeit, um seine Motivation zu verdeutlichen. Der Film ist mit seinem Augenmerk auf die FBI-Schikanen zum Thriller mutiert. Die Zuschauer_innen lernen Jean Seberg nicht als Schauspielerin oder als Frau kennen, sondern als Opfer. Viel zu wenig ist von Dreharbeiten zu sehen, auch die Fallstricke des Starsystems, das Scheitern des Traums vom grossen Hollywoodstar, spart der Regisseur aus. Die Schuld von *Kristen Stewart* ist das sicher nicht. Sie geht förmlich in der Rolle auf, ohne Jean Seberg nachzuahmen. Sie deutet sie eher an, in ihrer Schönheit, Natürlichkeit und Schauspielkunst, aber auch in ihrer Verlorenheit und Verletzlichkeit. Wer dieses Mädchen aus einem Provinzkaff in Iowa wirklich war, warum es sich als erwachsene Frau das Leben nahm, erfahren wir nicht.

Michael Ranze

Ab dem 17. September in Deutschschweizer Kinos.

→ Regie: Benedict Andrews; Buch: Joe Sharpnel, Anna Waterhouse; Musik: Jed Kurzel; Kamera: Rachel Morrison; Schnitt: Pamela Martin; Darsteller_in (Rolle): Kristen Stewart (Jean Seberg), Jack O'Connell (Jack Solomon), Anthony Mackie (Hakim Jamal), Vince Vaughn (Carl Kowalski); Produktion: Phreaker Films, Bradley Pilz Productions, Automatik Entertainment, Nelly Films; GB, USA 2019. 102 Min. Verleih CH: Frenetic.

The King of Staten Island



In *The King of Staten Island* zeigt das Comedy-nachwuchstalent Pete Davidson, was aus einer desillusionierten, bangenden «Generation Y» in Sachen Humor zu holen ist.

Judd Apatow

Viele haben sich in der Präsenz eines jungen Comedy-überfliegers gewöhnt, als *Pete Davidson* das erste Mal bei *Comedy Central Roast* aufgetreten ist, einer Fernsehserie, die durch das amerikanische Nachtprogramm spukt und bei der die C-Prominenz vor laufender Kamera geröstet, *roasted* – eigentlich aufs Übelste beschimpft – wird. Davidson streifte wie ein neonglühender Komet durch das brutale Ganze; blutjung, aber schon aussergewöhnlich erschöpft, hatte er damals die allerschlimmsten Sprüche auf den Lippen und etwa behauptet, nun, da er Justin Biebers Dad getroffen habe, nicht mehr bedauern zu müssen, seinen eigenen Vater verloren zu haben.

Bitterböse ist das, aber auch masochistisch, wenn man weiss, dass Davidsons Vater als Feuerwehrmann am 11. September 2001 umkam. Das Thema begleitete den Staten-Island-Jungen auf seinem Weg durch die Comedyserien (etwa im Cast der traditionsreichen Sketchserie *Saturday Night Live*) oder seinen Stand-up-Specials (kürzlich bei Netflix erschienen).

Jetzt, mit *The King of Staten Island*, versucht er sich am Spielfilmformat. Dass er das an der Seite von Produzentenkönig Judd Apatow wagt, kann als Geniestreich auf beiden Seiten gesehen werden. Apatow hatte sich schon an der vorangehenden Comedygeneration abgearbeitet, zusammen mit *Steve Carell* (*The 40-Year-Old Virgin*), *Seth Rogen* (*Pineapple Express*) oder *Amy Schumer* (*Trainwreck*) die Finger wund getippt, um die Probleme einer Generation im Komödiantischen festzuschreiben.

The King of Staten Island erscheint als Teil dieser Reihe, denn der Film atmet ganz viel «Zeitgeist», wirkt in Apatows Œuvre zugleich aber auch brandneu. Schliesslich steht Davidson für eine frische Ära in Sachen Comedy. Alles wirkt ungeschliffener, echter. Obwohl Davidson eigentlich als der fiktionale Scott in Erscheinung tritt, ist seine Hauptfigur offensichtlich autobiografisch angelegt; auch sie hat einen Vater, der bei 9/11 umgekommen ist und über den man nun bittere Witze reisst. Schon in den ersten vier Minuten des Films wird klar, dass wir es hier mit der Realität einer desillusionierten, Xanax-abhängigen, *anxious* «Generation Y» zu tun haben. «There is something wrong with me, like mentally», ist Scotts Erklärung, warum er sich nicht für eine Beziehung verpflichten möchte, obwohl er doch eigentlich verschämt ist, dass er wegen der Antidepressiva keinen Orgasmus haben kann. Das sind Probleme eines Registers, das von den üblich-verdächtigen Vertretern des Genres bisher kaum gezogen wurde.

Scott hat in seinem Leben nur wenig Plan, er träumt von einem eigenen Tattoo-Restaurant – eine Idee, von der er niemanden im Film so recht überzeugen kann. Vielleicht auch, weil er beim Tätowieren komplett talentlos ist. Hier hören übrigens die Parallelen zum echten Davidson auf, der sich als medikamenten-abhängiges, nutzloses Kid gibt, doch kürzlich eine so steile Karriere als Stand-up- und Sketch-Komiker hingelegt hat, dass man ihm in echt den Unambitionierten nicht mehr wirklich zugestehen mag.

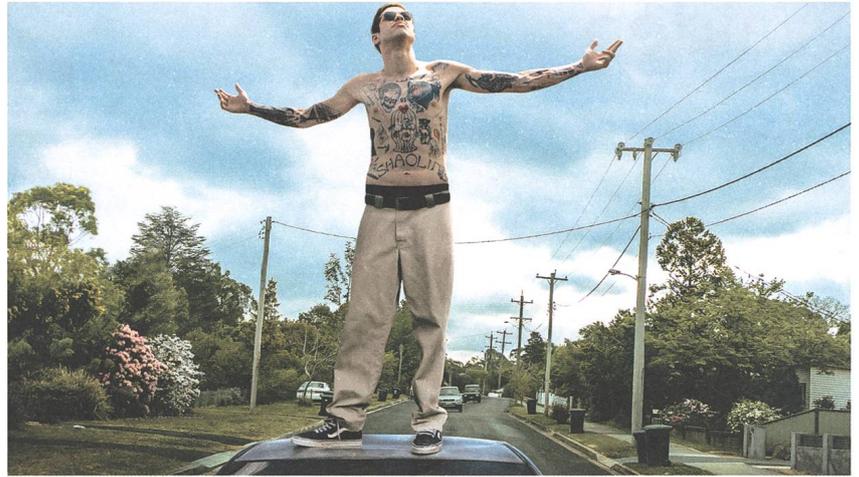
Doch zurück zum fiktiven King: Im langweiligsten Borough New Yorks, Staten Island («We are the only place that New Jersey looks down on»), reiht sich zunächst eine kleine Geschichte an die nächste – das Mäandernde erscheint als die perfekte Filmform, um auch das Publikum die Perspektivlosigkeit der Hauptfiguren spüren zu lassen. Dann entwickelt sich eine Liebesgeschichte um die verwitwete Mutter (gespielt von *Marisa Tomei*), was dann endlich auch den jungen Scott auf den Plan ruft, der ausgerechnet durch das neue Glück seiner Mutter so richtig aus der Bahn geworfen wird.

Bei dem Ganzen bleibt aber der Witz nicht aus, nur ist er subtiler, als man es von einer Apatow-Produktion erwarten könnte. Wie schmächtig Scott im Anzug seines Vaters etwa aussieht, in den ihn seine Mutter zwingt – wie ein verlorenes Kind. Das ist witzig und bitter zugleich, sagt es doch in einem Bild alles über diese Generation, der bei aller Perspektivlosigkeit immer wieder vorgeworfen wird, die Schuhe der Vorgänger_innen nicht füllen zu wollen. Dieses Lebensgefühl, dieser Konflikt wird sich in *The King of Staten Island* – wie im echten Leben – nicht mehr so richtig auflösen können.

Selina Hangartner

Auf Sky Show verfügbar.

→ Regie: Judd Apatow; Buch: Judd Apatow, Pete Davidson, Dave Sirus; Kamera: Robert Elswit; Schnitt: Jay Cassidy, William Kerr, Brian Scott Olds; Darsteller_in (Rolle): Pete Davidson (Scott Carlin), Marisa Tomei (Margie Carlin), Maude Apatow (Claire Carlin), Bill Burr (Ray Bishop), Steve Buscemi (Papa); Produktion: Judd Apatow, Barry Mendel, Universal Pictures; USA 2020. 136 Min. Streaming CH/D: Sky Show.



The King of Staten Island Regie: Judd Apatow



Walden Schnitt: Bernhard Braunstein



Walden Kamera: Gerald Kerkletz



The King of Staten Island



Walden Regie: Daniel Zimmermann

Walden



Dreizehn 360°-Schwenks umfasst Aktions- und Filmkünstler Daniel Zimmermanns ambitioniertes Projekt Walden. In kontemplativen Schwenkbewegungen ruft der Film nicht nur Fragen zum Rohstofffluss, sondern auch zum dokumentarisch-filmischen Blick auf den Plan.

Daniel Zimmermann

Es ist ruhig im Wald. Die Kamera schwenkt von einer fixen Position aus langsam und gleichmässig im Kreis. Das Gesehene verschwindet so nach und nach links von der Leinwand, dafür eröffnen sich rechts neue Ansichten, die den Off-Screen-Bereich erobern. Manchmal sieht man den Wald vor lauter Bäumen nicht, und plötzlich scheint gar Handfestes zu passieren: Ein Mensch, ein Waldarbeiter, begibt sich zu einem Traktor und wirft den Motor an. Doch auch er verschwindet durch den Schwenk wieder aus dem Bild, wird wenig später aber von einem weiteren Waldarbeiter mit einer Motorsäge abgelöst, und es ist endgültig aus mit der schönen Stille, als der sich daran macht, einen Baum zu fällen. Der fallende Baum wiederum holt die weiterziehende Kamera ein, als er am Ende der Schwenkbewegung ins Bild kracht. Damit ist eine 360°-Bewegung vollbracht, die etwa neun Minuten gedauert hat.

Walden des Schweizer Aktions- und Filmkünstlers Daniel Zimmermann begnügt sich nicht mit diesem einen 360°-Schwenk, sondern lässt ihm noch zwölf weitere folgen. Jede dieser dreizehn Bewegungs Panoramen lebt von einer eigenen, inneren Dramaturgie, die sich aus dem mechanischen, immer gleichbleibenden Schwenktempo entwickelt. Diese strikte Form ist ebenso immersiv wie künstlich, repetitiv und doch variiert, sie zwingt das Publikum zu einer aktiven Seherfahrung und zu gedanklicher Partizipation.

Doch neben dieser inneren gibt es noch eine äussere Dramaturgie, ja sogar eine Geschichte, welche die dreizehn Panoramen verbindet und das Publikum

zu Überlegungen anregt: Den gefälltten Baum finden wir schon in der zweiten Einstellung als einen Stapel von Holzlatten im Bahnhof Admont (Österreich) wieder, die Pflanze wurde zur Ware, die nun per Bahn, Lastwagen, Schiff, Boot und am Schluss von Menschen geschultert eine Reise über die halbe Erdkugel antritt. Stationen sind Autobahnen, Grenzübergänge, Häfen, immer wieder Häfen, dann die Flusswege des Amazonas hinauf, bis die Holzlatten im brasilianischen Urwald verschwinden.

Wer sich fragen will, was das Ganze zu bedeuten hat, der wird eine Antwort finden. Jede_r eine eigene. Wohl niemand eine abschliessende. Die Reise hat etwas Wahnwitziges, Provozierendes, denn das Holz wird dorthin transportiert, wo es eigentlich nicht benötigt wird, von Wald zu Wald, und in umgekehrter Richtung des kolonialen Rohstoffflusses. Im Präsentationstext des Films ist zu lesen, dass der Baum in einem österreichischen Klosterwald gefällt wurde. Die «missionarische» Reise nach Brasilien könnte man dann im Namen eines Schiffes des Amazonas wiederfinden, das «Don Bosco» heisst. Verladen wird der Holzstapel jedoch auf die «Indigena», und in einem programmatischen (vielleicht auch problematischen?) Tableau vivant finden wir ein Dutzend Einheimische des Amazonasgebietes schön nebeneinander aufgereiht. Eine Choreografie, die koloniale Machtverhältnisse auf jeden Fall thematisiert. Und nicht zuletzt bezieht sich Walden auf das gleichnamige zivilisationskritische Buch von H. D. Thoreau, in dem der Autor beschreibt, wie er sich mehr als zwei Jahre in einer abgeschiedenen Blockhütte aus der Gesellschaft zurückzog.

Früher oder später beginnt man sich zu fragen, welchen logistischen Aufwand das Filmteam betreiben musste, um an solche Bilder zu kommen: Wie oft musste man die einzelnen Sequenzen drehen? Bald merkt man auch, dass nicht alle Schwenks wirklich die vollen 360° auskosten, sie sind meistens etwas kürzer. Doch vor allem wird klar: Obwohl der Film an vielen Festivals als Dokumentarfilm lief, sind die manchmal geradezu perfekt choreografierten Bewegungsabläufe komplett durchinszeniert. So etwa, wenn ein Lastwagen oder dann ein Boot mit dem Holzstapel ins Bild fährt, dann wieder daraus verschwindet – oder von irgendetwas lange Zeit verdeckt wird –, um Minuten später wieder geschmeidig von der Kameraperformance eingeholt zu werden. Auch das Versprechen mancher Promotor_innen, mit der 360°-Kameratechnik den ultimativen Realitätseindruck für zukünftige Dokumentarfilme gefunden zu haben, wird durch Walden zumindest teilweise entkräftet. Der filmisch konstruierte Blick ist eine Raumerschliessung, die nicht der menschlichen Erfahrung entspricht. Dieser Essayfilm ist viel eher als panoptische Raumkonstruktion zu fassen, nicht zuletzt als Pendant zu den im 19. Jahrhundert so populären Rundbildern (wie etwa dem Bourbaki-Panorama in Luzern), die ebenfalls ganz offenkundig eine Inszenierung sind.

Till Brockmann

Ab dem 3. September in Deutschschweizer Kinos.

→ Regie: Daniel Zimmermann; Kamera: Gerald Kerkletz; Schnitt: Bernhard Braunstein; Sounddesign: Karoline Heflin; Produktion: Aline Schmid, Beauvoir Films, SRF Schweizer Radio und Fernsehen, Schweiz, Österreich 2018. 106 Min. Verleih CH: Beauvoir Films.

Paul Nizon – Der Nagel im Kopf



Ein Buch wird verfilmt, bevor es geschrieben ist: Christoph Kühn porträtiert Paul Nizon zu seinem neunzigsten Geburtstag seiner Wahlheimat Paris.

Christoph Kühn

Paul Nizons Thema ist er selbst. Seit fast sechzig Jahren schreibt der Schweizer über sich, und doch ist er kein autobiografischer Schriftsteller, der nur sein Leben aufschreibt. Denn ein Leben, das vor seinen Büchern oder sonst wie unabhängig von ihnen stattfindet, kennt er gar nicht. Die Verschränkung von Leben und Werk geht bei ihm so weit, dass Erfahrung für ihn überhaupt nur da entsteht, wo Literatur ist: «Das Leben wird erst im sprachlichen Ausdruck reich, tief, gewaltig», sagt der gebürtige Berner mit Jahrgang 1929, und schon in «Canto», seinem ersten Roman von 1963, hiess es: «Dieser Schreibfanatismus ist mein Krückstock, ohne den ich glatt vertaumeln würde.»

Um zu leben, musste er schreiben, und damit er schreiben konnte, musste Paul Nizon alles hinter sich lassen: den Beruf bei der «Neuen Zürcher Zeitung», die Familie mitsamt den Kindern und die Heimat sowieso. Erst am Ende der Siebzigerjahre, als er nach Paris ausgewandert war und nichts mehr hatte ausser einer Wohnung und sich selbst, konnte er arbeiten.

Wenn sich aber einer jahrzehntelang mit sich selbst und damit beschäftigt, aus seinem Lebensstoff Romane zu schreiben, was gibt es dann noch über ihn zu sagen, das nicht längst in einem seiner Bücher stünde?

Wer sich von Christoph Kühns Kinoporträt des Schriftstellers einen informativen Dokumentarfilm erhofft, wird enttäuscht sein. Denn da ist in den gut achtzig Minuten Spielzeit nicht das Geringste zu erfahren, zumindest dann nicht, wenn der eine oder andere Text schon bekannt ist. Aber darum ist es Regisseur

Kühn in seinem Film auch nicht gegangen. Vielmehr hat er ihn so gestaltet, als handle es sich um die Verfilmung eines von Nizons Texten, und zwar eines ganz bestimmten: «Der Nagel im Kopf» ist der Name seines letzten, bislang unvollendet gebliebenen Manuskripts, der Film reiht sich in das bisherige Lebenswerk ein, indem er anstelle des Buchs erscheint.

Worum es in dieser Pseudobuchverfilmung geht, ist schnell erzählt: Regisseur Kühn trifft den Schriftsteller in Paris, geht mit ihm spazieren und lässt sich von ihm zum Essen einladen (es gibt Hähnchen, Nizon kocht selbst), um mit ihm auf neunzig Lebens- und fast ebenso viele Arbeitsjahre zurückzublicken. Wie in Nizons Romanen vermischen sich auch im Film dokumentarische und fiktionale Passagen. So sehen wir immer wieder Innenaufnahmen eines Arbeitszimmers, das sich als Nachbau von Nizons erster Pariser Wohnung in der Rue Simart 20 herausstellt. Ausserdem hat die eine oder andere literarische Figur ihren Auftritt. Wir haben es hier also mit einem Hybrid aus Dokumentar- und Spielfilm zu tun, der Schriftsteller ist der Porträtierte und spielt gleichzeitig die einzige Hauptrolle. Andere Stimmen kommen im Film konsequenterweise nicht zu Wort, in den Büchern ist das jeweils ebenso.

Episodenhaft und ohne Anspruch auf Vollständigkeit werden hier Themen angeschnitten und Anekdoten erzählt. Mal gerät der Film ins Schwelgen, um dann wieder etwas Fahrt aufzunehmen. Dazu liefert Kameramann Stéphane Kuthy Parisaufnahmen, die verständlich machen, warum der Schweizer die französische Hauptstadt für das grösste Kunstwerk der Menschheit hält.

Erst gegen Ende, als Nizon mit einer seiner Figuren zu interagieren beginnt, treibt es Kühn mit seiner experimentellen Form etwas allzu weit. Ansonsten beweist der Film ein sehr gutes Gespür für die literarische Welt von Paul Nizon, ohne dass im Übrigen viel über Literatur gefachsimpelt würde. Paul Nizon – Der Nagel im Kopf ist ein sehenswertes Künstlerporträt. Und mehr hat ja niemand versprochen. Oliver Camenzind

Ab dem 10. September in Deutschschweizer Kinos.

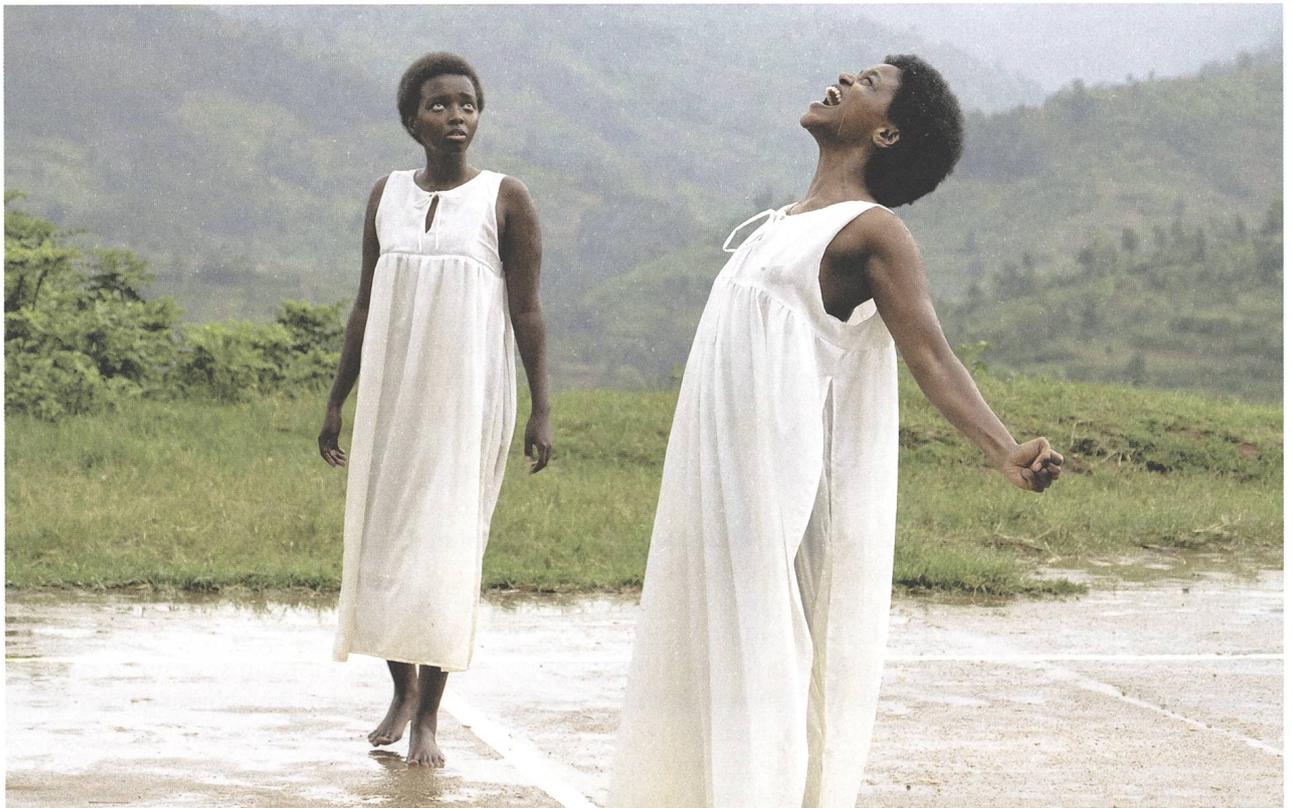
→ Regie, Buch: Christoph Kühn; Kamera: Stéphane Kuthy; Schnitt: Mehdi Sahebi; Sound Design: Jacques Kieffer; Musik: Peter Scherer; Produktion: Andres Pfaeffli, Elda Guidinetti, Silvana Bezzola Rigolini, ventura film sa, RSI, SRG SSR, Schweiz 2020. 90 Min. Verleih CH: Filmcoopi.



Notre-Dame du Nil Regie: Atiq Rahimi



Paul Nizon Regie: Christoph Kühn



Notre-Dame du Nil Vorlage: Scholastique Mukasonga



Paul Nizon Kamera: Stéphane Kuthy



Notre-Dame du Nil Kamera: Thierry Arbogast

Notre-Dame du Nil



In einer postkolonialen Modellanlage, einer Klosterschule im jungen Staat Ruanda, bahnen sich ethnische Unruhen an, die auf die Gräueltaten verweisen, die das Land im Bürgerkrieg der Neunzigerjahre durchlebte.

Atiq Rahimi

Unter dem dunklen Lack der Marienstatue kommt, als die Mädchen sie säubern, weisse Substanz zum Vorschein. Dünn nur ist die Farbschicht, die die «Notre-Dame du Nil» denen, die sie anbeten, ähnlich machen soll. Das Christentum ist mit Weissen Missionar_innen nach Ruanda gekommen, und es hat sich nur notdürftig an die örtlichen Gegebenheiten angepasst. Vielleicht stehe das Weiss der Maria ja tatsächlich besser, meint eines der Mädchen. Die Spuren der europäischen Kolonialherrschaft sind im Jahr 1973, in dem der Film spielt, noch allgegenwärtig, erst recht in der von belgischen Nonnen geleiteten Internatsschule, die die Mädchen besuchen.

Frequentierte wird das Internat von den Töchtern der Elite der gerade einmal zehn Jahre jungen Nation Ruanda. Im Schlafsaal erzählen sich die Mädchen von ihren Verlobten in Paris, oder sie reichen schicke Mitbringsel aus Europa herum. Im Unterricht lernen sie viel über die Glaubenskriege im Frankreich der frühen Neuzeit, aber fast nichts über ihre eigene Heimat. «Europa ist Geschichte, Afrika ist Geografie», antwortet eine Lehrerin einer Schülerin, als die sie nach den Gründen fragt. Atiq Rahimis *Notre-Dame du Nil* formuliert einen Einspruch gegen diese Rollenverteilung.

Was auch heisst: Nicht alle innerafrikanischen Konflikte lassen sich auf das Erbe des Kolonialismus und damit doch wieder auf europäische Geschichte reduzieren. In *Notre-Dame du Nil* sind Weisse lediglich Nebenfiguren, hilflose bis lächerliche Gestalten,

deren naive Ideen über Afrika am Ende an der blutigen historischen Realität zerschellen.

Eine rein afrikanische Erzählung ist *Notre-Dame du Nil* allerdings auch wieder nicht. Die Vorlage stammt von Scholastique Mukasonga, die im gleichnamigen Roman ihre eigene Lebensgeschichte verarbeitet: Anfang der Siebzigerjahre besuchte sie ein Internat im ländlichen Ruanda und musste schliesslich als Angehörige der verfolgten Tutsi-Minderheit nach Burundi fliehen. Inzwischen lebt sie in Frankreich, genau wie der Regisseur des Films, der aus Afghanistan stammende Atiq Rahimi.

Die Perspektive des Films ist eine gebrochene. Ausgangspunkt ist die persönliche Erinnerung Mukasongas: Die Gemeinschaft der Mädchen im Schlafsaal, Herzlichkeit und Eifersüchteleien, neugierige Expeditionen in die Umgebung. Warme Jazzklänge auf der Tonspur und gelegentliche Zeitlupenaufnahmen markieren nostalgische Sehnsucht, aber auch den Abstand, der uns von ihrem Objekt trennt. Rahimi wiederum bringt aus seinen vorherigen Filmen ein Interesse mit an der Erfahrung von Frauen, die sich mit einem System der Gewalt konfrontiert sehen. Gleichzeitig wendet er sich erstmals einer Weltregion zu, zu der er kaum persönlichen Bezug hat. Es gibt, anders ausgedrückt, eine Spannung zwischen emotionaler Nähe und historisch-geografischer Ferne. Unter anderem führt das dazu, dass der Schauplatz, das Internat, sonderbar isoliert anmutet, wie eine Oase der Erinnerung inmitten einer Wüste des Vergessens.

Wie schnell sich die Dinge ändern können, zeigt zunächst das Schicksal von Frida: Als sie vom Urlaub zurückkommt, teilt eines der Mädchen ihren Freundinnen freudig erregt mit, dass sie schwanger ist. Auf die allseitigen Glückwünsche folgt, Schlag auf Schlag, eine Intervention der Schule, eine Zwangsabtreibung und der Tod. Die entscheidende Wendung nimmt ihren Ausgangspunkt wieder bei der Marienstatue, der zentralen Metapher des Films. Eines der Mädchen ist mit dem Design unzufrieden. Damit sie uns wirklich gleicht, sagt sie, benötige Maria eine *majority nose*, anstelle der *minority nose*, die sie bisher im Gesicht trage. Majority, das sind die Hutu, Minority die Tutsi. Ob die beiden Volksgruppen sich tatsächlich anhand ihrer Nasen, oder auch nur irgendwelcher äusseren Merkmale unterscheiden lassen, ist mindestens zweifelhaft, aber ohnehin völlig nebensächlich, sobald die Dynamik des ethnischen Hasses einmal in Gang gesetzt ist. Im letzten Drittel kippt der Film – ein Spoiler ist in diesem Fall unausweichlich – denn die entschleunigte Mädchenwelt verwandelt sich in eine Hölle auf Erden. Die vorher notdürftig befriedeten Spannungen zwischen Hutu- und Tutsi-Schülerinnen brechen auf, und es kommt zu einem Pogrom, das auch auf den Völkermord verweist, der Ruanda in den Neunzigerjahren verwüstete.

Lukas Foerster

Ab dem 3. September in Deutschschweizer Kinos.

→ Regie, Buch: Atiq Rahimi; Vorlage: Scholastique Mukasonga; Schnitt: Hervé de Luze, Jacqueline Mariani; Kamera: Thierry Arbogast; Ton: Dana Farzaneh Pour, Mathieu Cox; Produktion: Les Films du Tambour; Ruanda 2019. 93 Min. Verleih CH: trigon-film.



AB 8.10. IM KOSMOS

**KOS
ZOS**
kosmos.ch

Anzeige

«NEVER RARELY SOMETIMES ALWAYS»

ELIO GERMANO

FAVOLACCÉ

EIN FILM DER GEBRÜDER D'INNOCENZO

ES WAR EINMAL
EIN TRAUM,
DER HEUTE NICHT
MEHR IST



Official
Selection
Zurich Film Festival

Anzeige



FILM COOP1
ZÜRICH

AB 8. OKTOBER
IM KINO

RIFRAFF

Master Cheng



Ein Chinese fördert mit seinen Gerichten in Lappland die Völkerverständigung. In dieser Komödie werden neben ausserordentlichen Zutaten auch jegliche Konflikte weichgekocht – nicht unbedingt zum Vorteil des Films.

Mika Kaurismäki

«Heute Wursttag», steht auf der Tafel am Eingang einer entlegenen Kneipe mit Mittagstisch irgendwo im Lappland. Die Wurst ist in Scheiben zerschnippelt und schwimmt in einer undefinierten braunen Sosse. In der Buffetwanne daneben undefiniertes Gemüse und nochmals daneben Kartoffelpampe, die man sich dazu auf den Teller klatschen kann.

Sirkka (*Anna-Maija Tuokko*), eine hübsche blonde Frau um die dreissig, hat dem Lokal ihren Namen gegeben. Ihre Gäste sind hauptsächlich Männer. Wortkarg sitzen sie in ungeselliger Distanz an den Tischen, starren konzentriert ins sich leerende Bierglas oder lösen Kreuzworträtsel. Dass wohl jeder Tag hier Wursttag ist, nehmen sie so gelassen hin wie jede andere Routine in ihrem Leben.

Bei so viel beschaulicher finnischer Introvertiertheit könnte man sich in einem *Aki-Kaurismäki*-Film wähnen und läge damit sogar fast richtig, denn Regie führt der ältere, international etwas weniger bekannte Bruder Mika. Wie es sich für ein klassisches Drehbuch gehört, muss nun ein Aussenstehender kommen, um die Situation aufzumischen. Und so ist es auch: Cheng (*Pak Hon Chu*) stolpert sogar aus dem fernen China in das Lokal, hat seinen jungen Sohn dabei und ist nur nach Pohjanjoki – so heisst das lappländische Irgendwo – gelangt, um nach einem Freund zu suchen, von dem aber weder Sirkka noch ihre Stammgäste je etwas gehört haben. Da die Frau mit dem höflichen Chinesen, der bis zum Abend residiert im Lokal sitzen bleibt, zunehmend Mitleid hat,

bietet sie ihnen Wurst, undefiniertes Gemüse und Kartoffelpampe, später sogar ein Zimmer zur Übernachtung an.

Die nächste Drehbuchwendung ist indes ebenso überraschend wie unwahrscheinlich, doch Komödien verzeiht man so etwas: Zufällig taucht am Tag darauf ein Reisebus voller Chines_innen auf, die alle verköstigt werden wollen, das bewährte Wurstmenu jedoch verschmähen. Cheng zeigt nun sein wahres Gesicht: das eines Meisterkochs. Um der verzweifelten Sirkka aus der Patsche zu helfen, öffnet er in der Küche sein mitgeführtes, mit Geheimzutaten befülltes Holzkästchen und zaubert für die Touristenmeute ein wahrlich schmackhaftes chinesisches Menu auf den Tisch.

Einerseits reiht sich der Film perfekt in die niedertourig laufende, mit lakonischem Humor gespickte Erzählfertigkeit der Kaurismäki-Brüder ein, die ein ödes und doch wunderliches (finnisches) Gesellschaftsbild entwirft. Andererseits leistet er einen weiteren Beitrag zu diesem kulinarischen Genre, wo jemand mit Kochkünsten Herzen erobert und somit gesellschaftliche Änderungen herbeiführt – *Babettes Fest* (*G. Axel*), *Como agua para chocolate* (*A. Arau*), *Chocolat* (*L. Hallström*), um nur einige Vertreterinnen zu nennen. Tatsächlich lassen sich nicht nur Sirkka, sondern auch die anderen skeptischen Finn_innen von der asiatischen Esskultur nach und nach begeistern. Zumal Chengs Gerichte nicht nur köstlich sind, sondern bei den Verzehr_innen auch unverhoffte gesundheitliche Verbesserungen herbeiführen: von der Flatulenz über Bluthochdruck bis zu Monatsbeschwerden und sogar Krebsleiden. Master Cheng wird vom Fremdling zum Heilsbringer.

Im Vergleich zu anderen Filmen aus dem Magen-genre schlägt Mika Kaurismäkis Bilderwelt vielleicht weniger geschickt aus farbenfrohen Zutaten und raffinierten kulinarischen Arrangements Profit. Ein noch grösseres und auf die Dauer ermüdendes Problem sind allerdings die prononcierten Appelle zu Toleranz und Völkerverständigung und das offenkundige Bemühen um ein echtes Feel-good-Movie, das jede Thematik so weichkocht, dass ihm am Ende der Biss fehlt.

Sicherlich muss eine Komödie weder seelische Tiefen noch soziale Spannungen realitätsnah und in letzter Konsequenz ausloten. Wenn alle Konflikte allerdings nach zwei Sekunden schon wieder ausgebügelt und bereinigt sind, dann wird bald auch mal die erzählerische Spannung planiert. Und wenn man in der heutigen Zeit, in der unterschiedliche Kulturen nolens volens aneinandergeraten, nur zu faden Klischees greift – Cheng ist fleissig, aber bescheiden, praktiziert Qi gong und strotzt vor weltanschaulicher Weisheit; die Finn_innen sind etwas schroff, aber gutherzig, kommen nur in der Sauna wirklich ins Schwitzen, trinken Wodka und stimmen dann in larmoyante finnische Tangolieder ein –, dann tut man eben diesen Kulturen auch keinen besonderen Gefallen.

Till Brockmann

Ab dem 20. August in Deutschschweizer Kinos.

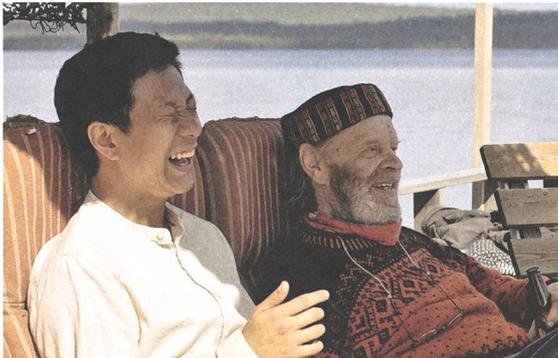
→ Regie: Mika Kaurismäki; Buch: Hannu Oravisto; Kamera: Jari Mutikainen; Schnitt: Tuuli Kuittinen; Darsteller_in (Rolle): Anna-Maija Tuokko (Sirkka), Pak Hon Chu (Cheng), Kari Väänänen (Romppainen), Lucas Hsuan (Nunjo); Produktion: Iain Brown, Mika Kaurismäki, Chun-Yi Yueh, By Media, Han Ruanyan He, Marianna Films; Finnland 2020. 114 Min. Verleih CH: Frenetic Films.



Master Cheng Buch: Hannu Oravisto



Master Cheng mit Anna-Marija Tuokko



Master Cheng mit Pak Hon Chu



Master Cheng



Master Cheng Regie: Mika Kaurismäki

Tenet



Dieser Film soll das Kinojahr 2020 retten. Der Meister des Mindfuck-Blockbusters Nolan lotet mit seinem jüngsten Spektakel neue Irrationalitäten des Raum-Zeit-Kontinuums aus. Und treibt es mit seinem Überwältigungskino allzu weit, ohne das Publikum emotional abzuholen.

Christopher Nolan

Einen Film von Christopher Nolan nur einmal zu Gesicht zu bekommen und dann darüber sein Urteil abgeben zu müssen, ist eine Zumutung. Dann wiederum: Ist nicht ein Film eine Zumutung, den man erst beim dritten oder vierten Durchgang versteht? Nerds, denen *Inception* auf Jahre hinaus Futter lieferte, die Traumlogik des Blockbusters aufzudröseln, wird bei *Tenet* auf alle Fälle das Wasser im Munde zusammenlaufen. Der Film spielt routiniert mit der Überforderung, die anfangs selbst den namenlosen Protagonisten, stoisch gespielt von *John David Washington*, überkommt.

«Don't try to understand it. Feel it», rät ihm eine Wissenschaftlerin, die ihn nach einer Vertrauensprüfung in eine diffuse Geheimorganisation und die Komplexitäten der Zeitinversion einführt, die dem ganzen Plot zugrunde liegen. Gewisse Objekte, lernt der Protagonist, wurden mit einer Technologie aus der Zukunft temporal invertiert. Das heisst, sie existieren zwar in derselben Welt wie wir, bewegen sich aber rückwärts durch sie. So weit die Theorie. In der Praxis ist das toll anzuschauen: Washington probiert zum Beispiel gleich eine Schusswaffe aus, deren Kugeln, statt in der Wand zu landen, von ihr zurück in die Waffe fliegen. Damit lässt sich filmisch natürlich spektakulär spielen, etwa mit einer Autobahnjagd, in der Zeitgeisterfahrer eine an sich lineare Mission sabotieren (oder retten?). Das hehre Ziel der aufrechten Kämpfer_innen, die sich nach und nach (oder vor und vor?) um den Protagonisten scharen, ist kein geringeres, als den Weltuntergang zu verhindern.

Nolan hat es sich nach dem vergleichsweise konventionellen *Dunkirk* wieder einmal nicht einfach gemacht. Gleichzeitig ist der Druck auf sein neuestes Werk immens. Schliesslich muss mit *Tenet* nicht nur die filmimmanente Welt, sondern auch die (analoge) Filmindustrie (Nolan drehte die über fünf Kilometer Film mit einer IMAX-Kamera auf teurem 65 mm-Kodakstreifen und arbeitete einmal mehr mit echten Sets und sparsamem Einsatz von digitalen Spezialeffekten) und im Coronajahr 2020 auch noch das Kino an sich gerettet werden. Ob sich all diese Erwartungen erfüllen werden, wird sich wohl erst im Herbst weisen, wenn der Film weltweit – pandemiebedingt zerstückelt – ausgewertet sein wird. Doch dem Hoffnungsträger des Jahres fehlt, das lässt sich bereits sagen, der Charme eines Meisterwerks.

Ganz so einfach lullt *Tenet* sein Publikum nach der indirekten Anweisung, es einfach einmal zu fühlen, nämlich nicht ein. So unfassbar und visuell neuartig Nolans Zeitverzerrungsschiene auch ist, *Tenet* ist über weite Strecken ein enttäuschend konventioneller Thriller: Die Figuren haben klar definierte Konflikte und Motivationen, aus denen sie nie ausbrechen, selbst wenn die Welt auf dem Spiel steht, eilig heruntergebetete Dialoge beschränken sich neben ein wenig Wortwitz darauf, die überkomplexe Plotstruktur zu erklären. Waffen, fantastisch fotografierte Locations und sauber durchsynchronisierte Actionsequenzen runden das Paket ab. Letztere kündigen sich dem konditionierten Actionpublikum mit schwer trommelnden Bässen an, gerade so, wie Pawlows Klingel seinem Hund das Futter versprach. Und die Action kommt auch, äusserst präzise arrangiert. Aber reicht das? Für einen aussergewöhnlichen Hollywoodfilm und in einem Jahr, in dem sich der ewig aufgeschobene neue Bond wie eine Fata Morgana unseren Blicken entzieht, ist *Tenet* natürlich ein Lichtblick. Für einen bleibenden Eindruck in den Annalen des Kinos fehlt ihm aber das gewisse Etwas.

Schade beispielsweise auch, dass die Nebenrollen, in denen *Robert Pattinson*, *Kenneth Branagh* und *Elizabeth Debicki* stecken, nicht mehr Komplexität zugetraut wurde. Sie alle haben in anderen Filmen schon glänzendere Leistungen abgeliefert. Auch die Hauptfigur bleibt psychologisch oberflächlich. Dabei hat Nolan etwa in seinem (vergleichsweise) Low-Budget-Frühwerk *Memento* oder gar in seiner Welt- und Zeitraumsaga *Interstellar* bewiesen, dass er seinen Figuren auch Tiefe verleihen kann. Weniger Pomp und dafür mehr Fingerspitzengefühl bei der Figurenzeichnung hätten wohl geholfen, sich dem intellektualisierten Plot auch emotional annähern zu können. So, wie es *Inception* – auch dank *Leonardo DiCaprios* herausragender Leistung – gelungen ist. Nach dem zweieinhalbstündigen Kinooevent schleicht sich jedenfalls der Gedanke ein, dass man Nolan radikal das Budget kürzen müsste, um ihn wirklich mal wieder aus der Reserve zu locken.

Michael Kuratli

Ab dem 26. August in Deutschschweizer Kinos.

→ Regie, Buch: Christopher Nolan; Kamera: Hoyte Van Hoytema; Schnitt: Jennifer Lame; Musik: Ludwig Göransson; Darsteller_in (Rolle): John David Washington (Protagonist), Robert Pattinson (Neil), Elizabeth Debicki (Kat), Kenneth Branagh (Andrei Sator); Produktion: Warner Bros., Syncopy, USA 2020. 150 Min. Verleih CH: Warner Bros.



Tenet Regie: Christopher Nolan



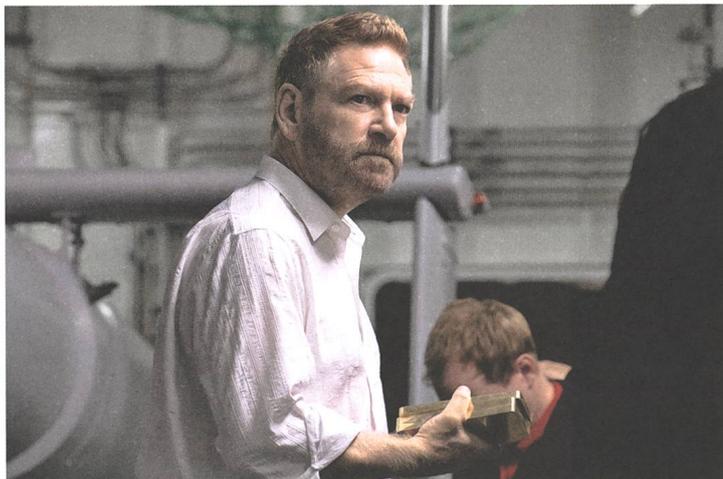
Tenet mit John David Washington



Hexenkinder Regie: Edwin Beeler



Hexenkinder



Tenet Kamera: Hoyte van Hoytema

Hexenkinder



Vor Zeiten erdrosselt und verbrannt, landeten sie noch vor wenigen Jahrzehnten in Anstalten und wurden im Namen Gottes des Barmherzigen gezüchtigt: Kinder mit dem Makel, nicht der Norm zu genügen. Aber was ist die Norm?

Edwin Beeler

Sie sind zum Beispiel unterernährt, und die Mutter hat Herrenbesuche. Trotzig. Unehelich geboren. Spross eines Selbstmörders. Waise. Mit sieben «sittlich verwehrlost» et cetera.

Kinder, solcherart von Geburt an stigmatisiert, werden an Ort verwahrt oder von Heim zu Heim durch die halbe Schweiz weitergereicht, als Nachkommen jener angeblich vom Teufel besessenen «Hexenkinder», von denen grausige Akten aus dem 17. Jahrhundert berichten. Nicht mehr stranguliert und dem Feuer übergeben wie jene, aber in Institutionen mit hohen Mauern und einem unheimlichen Estrich unter dem ausladenden Walmdach in gnadenlos christlicher Obhut. «Gott hilft» oder «Mariahilf» heissen solche Stiftungen respektive Etablissements. Da wird den Kindern mit Methoden wie Wasserstrahl (um nicht zu sagen Waterboarding), mit Ruten, mit Kälte, mit Wasserentzug oder Zwangsernährung auf den rechten Weg geholfen. In Edwin Beelers neuem Film befinden wir uns mitten im 20. Jahrhundert.

Zwei Frauen und drei Männer, nicht mehr jung, aber noch gar nicht etwa «alt», erzählen von ihrer Kindheit beherzt in die Kamera, und man spürt, was es emotional kostet. Manchmal stockt die Stimme und der Blick geht nach innen, dahin, wo allein sie noch schmerzlich Zugang haben und wir ihr Martyrium bloss erahnen. Verstummen droht. Im Reden aber, im Mitteilen kann auch Heilung liegen. Darüber und wie das Erwachsenenleben sich dann doch gelebt hat. Vielleicht nicht versöhnt, aber allenfalls versöhnlich,

lässt der Film uns auch teilhaben. Ein Zeugnis berührt besonders: des «Ehemaligen», der sich an Weihnachten im Kloster Einsiedeln als Gast ein Zimmer gönnt und vom damaligen Abt Georg Holz Herr zu einem Glas Wein – und zu einer Segnung und Entschuldigung seitens der Kirche – empfangen wird.

Hexenkinder reiht sich ein in die Flut von wichtigen Missbrauchszeugnissen aus der Sicht der Opfer. Beeler, Innerschweizer Kulturpreisträger 2017, versteht sich als anwaltschaftlicher Filmer. Am Herzen liegen ihm seine Frauen und Männer, als Historiker interessieren ihn auch die Institutionen und deren pervertierte Ideologien im Namen des Herrn. Im Vordergrund steht das subjektive Erleben und die in Archivakten getippte Biografie (so diese nicht gelöscht worden ist), insoweit, als sie Menschen zerstört hat. Denn Zöglingsakten, so stellt ein Historiker im Film klar, geben mehr Auskunft über das Denken der Behörden als über die Kinder selbst, nicht nur im 17. Jahrhundert.

Diese Kinder durchlaufen ihre Heimkarriere als «Aktenzöglinge», und das Stigma wird perpetuiert. Ist beispielsweise – ein winziges Detail nur – ein siebenjähriges Mädchen erst einmal gestempelt als «sittlich verdorben», darf dann auch seine «schöne Schrift gar nicht zu dir passen». Im Nachhinein freilich ist die Aktenbiografie für die Betroffenen als Beglaubigung ihres Schicksals enorm wichtig.

In diesem Spannungsfeld wird Hexenkinder dicht. Und zu spüren ist, wie Beeler behutsam das Vertrauen seiner Gewährsleute gefunden hat. Mehr und mehr gönnt er ihnen innerhalb der kaleidoskopisch dokumentierenden und erzählenden Struktur des Films auch Raum, lässt ihre Gefühle sich artikulieren, lässt sie ihre Worte finden und beredt schweigen. Und in einem Fall lässt er zwei im damaligen Leiden vereinte in einer schrecklichen Erinnerung vor der Kamera beklemmend zusammenfinden. Da begegnen uns zwei Menschen und eben keine Fallbeispiele. Es sind Menschen, die sich ihrer Identität, überhaupt einer Identität, zu lange nie sicher sein durften, und es rührt ans Herz, wie noch heute ein alter Mann mit Lächeln auf ein altes Foto deutet und sagt: «Der da auf dem Bild, der bin ich!» Fast, als müsse er es uns und sich nochmals vergewissern.

Schade nur, dass Beeler, der für Buch, Regie, und Produktion zeichnet, visuell und musikalisch seiner Einfühlung etwas erlegen ist. In einem Füllhorn erlesen schöner filmischer Tableaux wird, auch auf Kosten eines rhythmischen Flusses, oft weniger evoziert als emotional illustriert (oder gar dupliziert) – in atmosphärischen Bildern von Natur, von Wolken und Wasser und Schnee und Bergen, Vögeln und Rössern, suggestiv untermalt von einem Musikscore, der ans Aufdringliche grenzt – und doch das Gegenteil bezweckt. Martin Walder

Ab dem 17. September in Deutschschweizer Kinos.

→ Regie, Kamera: Edwin Beeler; Schnitt: Mirjam Krakenberger; Ton: Olivier JeanRichard; Sounddesign: Oswald Schwander; Musik: Oswald Schwander; Produktion: Calypso Film AG, Edwin Beeler, Schweiz 2020. 96 Min. Verleih CH: Calypso Film AG.

The Climb



Ein bisschen an die Buddy-Komödien Adam McKays und an die schrullig-bunten Welten Wes Andersons erinnert diese neue Indiekomödie aus den USA, die heiter und lakonisch Fragen zur Männlichkeit und Männerfreundschaften nachgeht.

Michael Angelo Covino

Manchmal lohnt es sich, bei A anzufangen. Zum Beispiel bei Aristoteles. In seiner «Nikomachischen Ethik» trifft der Philosoph eine berühmt gewordene Unterscheidung zwischen drei Formen der Freundschaft: die Freundschaft, die den Anderen als nützlich betrachtet; die Freundschaft, die das Zusammensein als lustbringend empfindet; und die Freundschaft, die den Freund oder die Freundin wegen seiner oder ihrer tugendhaften Werte umarmt. Insofern sollte man Kyle getrost raten, schleunigst die Hände von seinem *best buddy* Mike zu lassen. Denn Mike ist im Grunde die Verkörperung des Sprichwortes: Wer solche Freunde hat, braucht keine Feinde mehr. Aber wie in der Liebe ist es auch in der Freundschaft nicht immer leicht, einen Schlussstrich zu ziehen. Und wie die Liebe kennt die Freundschaft schwer erklärbare Affinitäten, die umweht sind von einem Hauch des Irrationalen. Nicht zuletzt diese Einsicht in 97 unterhaltsame Minuten gepackt zu haben, macht die amerikanische Komödie *The Climb* zu einer sehenswerten, schrulligen und schwarzgalligen Reflexion über das Befreundetsein.

Der Film beginnt in den Bergen oberhalb der Côte d'Azur. Mike und Kyle kämpfen sich auf ihren Rennrädern eine Steigung hoch. Und schnell wird klar: Freundschaft kann ein langer, gemeinsamer Anstieg Richtung Gipfel sein, aber dann auch wieder steil bergab gehen. Denn Mike gesteht dem atemlosen Kyle, der kurz vor der Hochzeit noch einen Urlaub mit seinem Freund und Trauzeugen macht, schon seit Jahren eine Affäre mit dessen Künftiger zu haben. Das

kommt naturgemäss nicht gut an. Und doch möchte der gutmütig-gemütliche Kyle, der später noch weitere Nackenschläge einstecken wird, dem (selbst-)zerstörerischen Freund Mike vergeben. Ein Auf und Ab wie eine Bergetappe der Tour de France.

Da Mike von Regisseur Michael Angelo Covino und Kyle von *Kyle Marvin* gespielt werden, die auch im echten Leben Freunde sind und gemeinsam das Drehbuch geschrieben haben, liegt die Frage nahe: Wurde hier Autobiografisches verarbeitet? Covino und Marvin haben *The Climb* in sieben Episoden aufgeteilt und mit lakonischen Kapitelüberschriften wie «I'm sorry», «Let's go» oder «Stop it» versehen. Der Film macht dabei mal grössere, mal kleinere Sprünge in der Zeit und hüpfert von einem emotional aufgeladenen Schauplatz zum nächsten: ein Begräbnis, ein Thanksgiving-Fest, ein Weihnachtsabend, eine Silvesternacht, ein Junggesellenabschied oder eine kirchliche Trauung. Der Film fügt sich dabei geschmeidig in die Genrelandschaft der amerikanischen Gegenwarts-komödie: Man kann das Duo Mike und Kyle vielleicht am besten als eine Kreuzung der von *Will Ferrell* und *John C. Reilly* gespielten Trottel aus *Adam McKays* Komödien und der schluffigen Hipster-Jammerlappigkeit des *Wes Anderson*-Universums beschreiben.

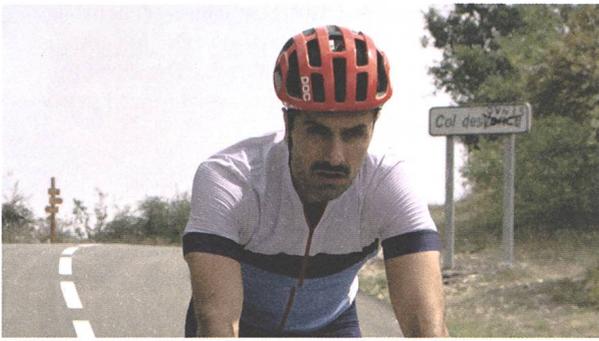
Mit Wes Anderson teilt Regisseur Covino noch ein paar andere Vorlieben, etwa das Faible für den fein abgestimmten Einsatz von Farben: warme Braun-, Grün- und Gelbtöne für Kyle, eher kaltherziges Blau, Rot und Weiss für Mike. Und wer wissen will, wie weit Gemeinheit und Vergebung in diesem Zusammenprall zweier Formen von Männlichkeit gehen können, sollte am Ende bei den Kleiderfarben von Kyles Sohn genau hinsehen. Dass Mike von den Farben der französischen Trikolore umgeben ist, schlägt gemeinsam mit den vielen Chansons und Verweisen auf das französische Kino einen weiteren Bogen zu Anderson und dessen Frankophilie. Und auch die Liebe zum Retrodesign sticht als Gemeinsamkeit ins Auge, inklusive des unvermeidlichen braunen Cord-Sakkos.

Manchmal lohnt es sich, bei Z aufzuhören. Zum Beispiel bei *Zach Kuperstein*, dem Kameramann des Films. Gemeinsam mit Covino hat er sich den grossen Clou des Films einfallen lassen: Die meisten Einstellungen sind in langen Plansequenzen inszeniert, wobei die mobile Kamera mehrfach ihren eigenen Willen entwickelt. Oft entfernt sie sich unversehens vom Geschehen, um irgendetwas im Off aufzuspüren. Überhaupt spielt das, was sich jenseits des Bildkaders abspielt, oft eine entscheidende Rolle – zum Beispiel, wenn von dort plötzlich eine Gruppe Schwarzer Sänger_innen oder russischer Musiker_innen ins Bild rücken. Auch wenn man kein Freund dieser beflissenen Musicalnummern sein mag, eines ist klar: Dieser Film hat Stil.

Julian Hanich

Ab dem 20. August in Deutschschweizer Kinos.

→ Regie: Michael Angelo Covino; Buch: Michael Angelo Covino, Kyle Marvin; Kamera: Zach Kuperstein; Schnitt: Sara Shaw; Musik: Martin Mabz, Jon Natchez; Darsteller_in (Rolle): Michael Angelo Covino (Mike), Kyle Marvin (Kyle), Gayle Rankin (Marissa), Judith Godrèche (Ava); Produktion: Topic Studios, Watch This Ready, USA 2020. 94 Min. Verleih CH: Xenix.



The Climb Regie: Michael Angelo Covino



The Climb Kamera: Zach Kuperstein



The Climb mit Kyle Marvin



The Climb Schnitt: Sara Shaw



The Climb mit Gayle Rankin

Ins Netz gegangen

Wer Verbindungen zwischen Menschen reguliert, ist eine brisante Frage geworden. Über Desktopfilme, die solche Fragen reflektieren, und in Zeiten physischer Kontaktbeschränkungen eine geisterhafte Aktualität erhalten.

Desktopfilme in Zeiten von Corona

This is a film that takes place, in between a hard place, a hard drive, and an imaginary, a soft space – the cloud that holds my data, and in the soft grey matter, contained within the head.

– All That Is Solid (2014, Louis Henderson)

Unter dem Titel *All That Is Solid* diskutierte der Filmemacher *Louis Henderson* im Jahr 2014, was es auf sich hat mit den Imaginationen eines weltumspannenden technischen Netzwerks von Wissen und Macht. Ein Netzwerk, das mithilfe einer kapitalistischen Ausbeutungsindustrie errichtet wurde. Über allem schwebt in seinem filmischen Weltentwurf die Cloud und damit ein industrieller Datenspeicher in der Hand grosser Konzerne, dessen Form im kommerzialisierten World Wide Web ungreifbar geworden ist. Informationen und Datenpakete haben die physische Welt scheinbar verlassen, schweben regelrecht in den Wolken – so die Rhetorik der Konzerne, die diese Wolken kontrollieren. Henderson findet Bilder, um diese Rhetorik als Irrglauben und als Scheinwahrheit zu kritisieren.

Das weltumspannende Netzwerk des Internets erscheint in *All That Is Solid* als Grundlage des Wissens und Denkens, durch seine Strukturen haben sich die Menschen und ihre Wahrnehmung unwiderruflich verändert. Daher ist es unabdingbar, das Web zu politisieren, es historisch und wirtschaftlich zu verorten.

Vom Display zum Bildraum

Was Hendersons Filmessay neben seinem Scharfsinn, seiner Aktualität zur Pandemiezeit auch auszeichnet, ist

dessen Form: *All That Is Solid* spielt sich ausschliesslich im Rahmen eines Desktops, einer Benutzeroberfläche, ab. Ein Bildraum ausserhalb des Computerdisplays ist gar nicht erst vorhanden. Das Technische ist hier also nicht nur die Grundlage des Denkens, sondern auch des Sehens. Die Bilder, die gezeigt werden, werden durch einen Mauszeiger angeklickt, daneben erscheinen Browserfenster mit Webseiten wie Google und Wikipedia. Henderson zeichnet ein Weltbild, in dem sich das Reale nur noch aus der Distanz über einen technischen Filter erschliessen lässt und schliesslich der Bezug zur Realität im technischen Bildraum verloren geht.

Ein Film, der sich einreicht in eine junge, rund zehn Jahre alte Spielart, die weithin als Desktopfilm oder *screen movie* geläufig ist und sich die Computer-Benutzeroberfläche als Leinwand, Membran und Schwelle zur Welt vorstellt. Bereits 2010 erzählte der Filmemacher *Adam Butcher* in einer solchen Form die Geschichte eines Briten, der sich inspiriert von einer Website auf die Suche nach einem vergrabenen Goldschatz macht und am Ende sein Verderben findet. 2013 folgte Noah von *Patrick Cederberg* und *Walter Woodman* die Trennung eines jugendlichen Paares, das sich über soziale Netzwerke voneinander entfremdet. Im gleichen Jahr veröffentlichte der Medienkünstler *Nick Briz* sein Filmessay *Apple Computers*, und die Künstlerin *Camille Henrot* untersuchte in ihrer Videoarbeit *Grosse fatigue* die Poesie der Desktopoberfläche.

Seit 2014 erfährt die Filmform durch die Arbeiten *Kevin B. Lees* (*Transformers: The Premake*) sowie des russischen Regisseurs und Filmproduzenten *Timur Bekmambetov* (*Wächter der Nacht*) weitreichendere Sichtbarkeit. Letzterer produzierte mit *Unknown User* (2015) den ersten Langfilm im Desktopstil – ein Horrorszenario in Echtzeit, in dem eine Gruppe von Jugendlichen während einer Skype-Sitzung von einem anonymen Nutzer verbal und körperlich attackiert wird. Der Film erhielt einen internationalen Kinostart durch Universal und spielte das 60-Fache seiner Produktionskosten ein. Bekmambetov selbst gilt heute als lautester Fürsprecher der Filmform, er veröffentlichte im Zusammenhang mit *Unknown User* ein Manifest zu den Regeln des *screen movies* und entwickelte selbst eine Software zur unkomplizierten Erstellung von Desktopaufnahmen. Nach der Premiere seines Films *Profile* an der Berlinale 2018 bringt er derzeit zahlreiche weitere Projekte auf den Weg und spricht von vierzehn neuen anstehenden Langfilmprojekten, die

der Stilrichtung zu weiterer Sichtbarkeit und Popularität verhelfen sollen. Bekmambetovs *Credo*: Desktopfilme sollen Mainstream werden und gehören ins Kino.

Kritik am Medium im Medium

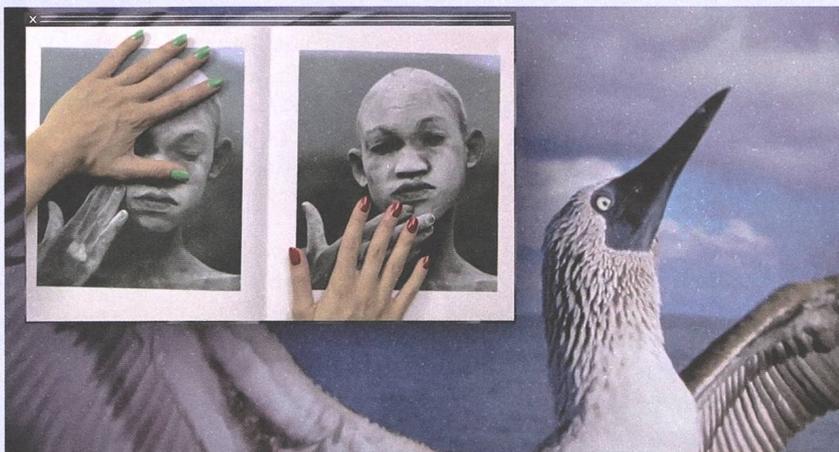
Neben langen Arbeiten mit klassischen Dramaturgien erschienen in den letzten Jahren zahlreiche kurze Arbeiten, die stärker in Kevin B. Lees Tradition stehen, sich am Internet als Raum der Auseinandersetzung abarbeiten und mehrheitlich auch dort Verbreitung fanden. Videoessays wie das *Online-Videomanifest Contra Internet* (2015–2016) von *Zach Blas*, *Watching the Pain of Others* (2019) der französischen Medienwissenschaftlerin und Filmemacherin *Chloé Galibert-Lainé* oder zuletzt *Criticism in the Age of TikTok* (*Charlie Lyne*, 2020) beschäftigen sich mit digital zirkulierenden Bildern, um ihre Produktions- und Verbreitungszusammenhänge sowie ihre Politik offenzulegen.

Zunehmend halten essayistische Desktopfilme auch Einzug in die Kinosäle internationaler Filmfestivals und erschliessen sich dort ein grösseres Publikum. Aktuell stehen diese Filmfestivals in den meisten Fällen jedoch still oder haben ihre Aktivitäten ins Netz verlagert. So bleiben die Arbeiten vorerst weiterhin an den Computerbildschirm gebunden und müssen als Streams betrachtet werden. Auch der reguläre Kinobetrieb, auf den Bekmambetov abzielt, setzt sich derzeit nur mit starken Einschränkungen fort.

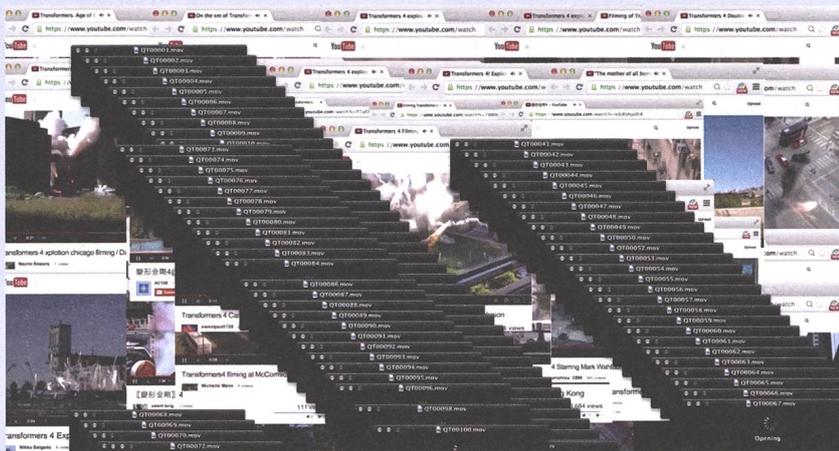
Bekmambetovs Forderung, die Computeroberfläche im Kinosaal einer neuen Betrachtung zu unterziehen, hat sich damit in ihr Gegenteil verkehrt. Es beugt sich derzeit in drastischem Masse den Einschränkungen des Desktops, was eigentlich für meterhohe Leinwände gedreht und montiert wurde: Bilder zwängen sich in Fenster, treten neben Browser und vermengen sich mit der Corona-Alltagserfahrung permanenter Videoschaltungen. Angesichts eines wackeligen Kinobetriebs sind Filmbilder derzeit besonders fragil, kontrollierbar, abschaltbar und steuerbar. Die eigentliche Kraft des Kinosaals, eine gemeinsame ästhetische Erfahrung zu forcieren und einzufordern, wurde mit dem Coronavirus durch unmögliche Kinobesuche so spürbar wie lange nicht.

Is the Internet dead?

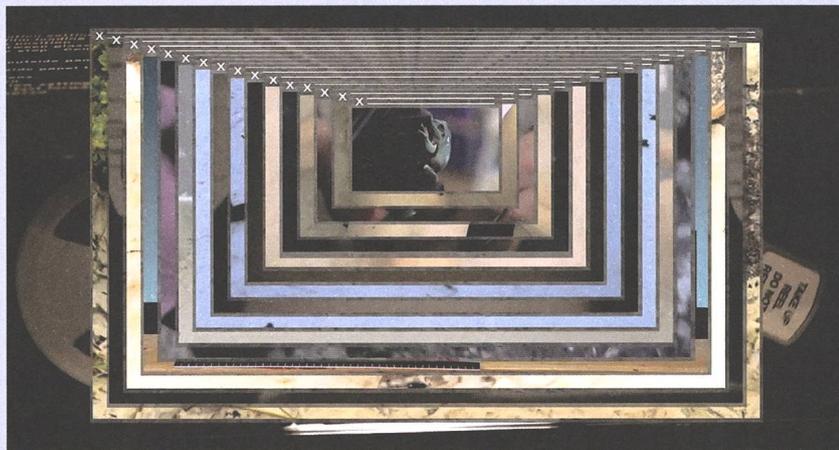
Die Internet- und Technikskepsis zahlreicher Desktopfilme sieht sich derzeit neuen Netzwerktheorien gegenüber



Grosse fatigue (2013) Kamera: Kanamé Onoyama



Transformers: The Premake (2014) von Kevin B. Lee



Grosse fatigue (2013) Schnitt: Yann Chapotel



Grosse fatigue (2013) von Camille Henrot

und tritt in ein ungeahntes Spannungsverhältnis. Denn die Pandemie forciert Gedanken zu einem Netzwerk, das viral und international ist, aber gerade nicht technisch: ein globales Netzwerk der körperlichen Erkrankung und Ansteckung, das die Sterilität des digitalen Raums zur realen politischen Alternative werden lässt. Das Internet birgt als Kontrastfolie zur Coronasituation für alle sozialen Formate das neu codierte Versprechen der vernünftigen Alternative und speziell für das Kino die Hoffnung auf eine grenzenlose Verbreitung marginalisierter künstlerischer Positionen jenseits von Territorien und Premierenregeln. Kaum verwunderlich, erscheinen technikeuphorische Statements zahlreicher Festivalmacher_innen, die von der neuen Reichweite ihrer digitalen Veranstaltungen nicht zu träumen gewagt hätten.

Zauber des Kinos

Gegenpositionen zur neuen Netzwerkeuphorie im Festivalbetrieb liessen nicht lange auf sich warten und griffen die teilnahmslose Abwendung von der gemeinschaftlichen Filmferfahrung an. Sie machen stark, worum es im Kino geht: um den gemeinsamen Zauber der Entgrenzung. Um die Situation, einen Film nicht abbrechen zu können und gefordert zu werden. Um das Taumeln aus dem Saal nach einer traumartigen Seherfahrung, das Neubetrachten der Welt durch die eigenen Augen bei der nächtlichen Rückkehr auf die Strassen einer Stadt.

Wenn Desktopfilme sich derzeit in heimische Computer einschleichen, infizieren sie die Bildschirme mit der Vorstellung, auch zu Hause wäre eine – anders gelagerte – filmische Entgrenzung möglich: Sie sind der bildgewordene Traum von Computern, die die Kontrolle übernehmen, von Bildern, die im Display ein Eigenleben entwickeln und in neue Verhältnisse zueinander treten. Die Desktopfilme der letzten Dekade spiegeln mit ihren Geschichten von Geister-User_innen und virtueller Manipulation in unerwarteter Aktualität die drastische Erfahrung einer technikvermittelten Film- und Weltwahrnehmung unter dem Regime von Corona, überzeichnen die kursierende Angst vor Überforderung und unzureichender Information, spielen mit Verschwörungstheorien.

Und sie tragen letztlich die Frage in sich, was jenseits des Computers liegt: die Frage nach selbstverwalteten Netzwerken und gehaltvollen Verbindungen abseits technokapitalistischer Knotenpunkte.

Dennis Vetter

Soundtrack

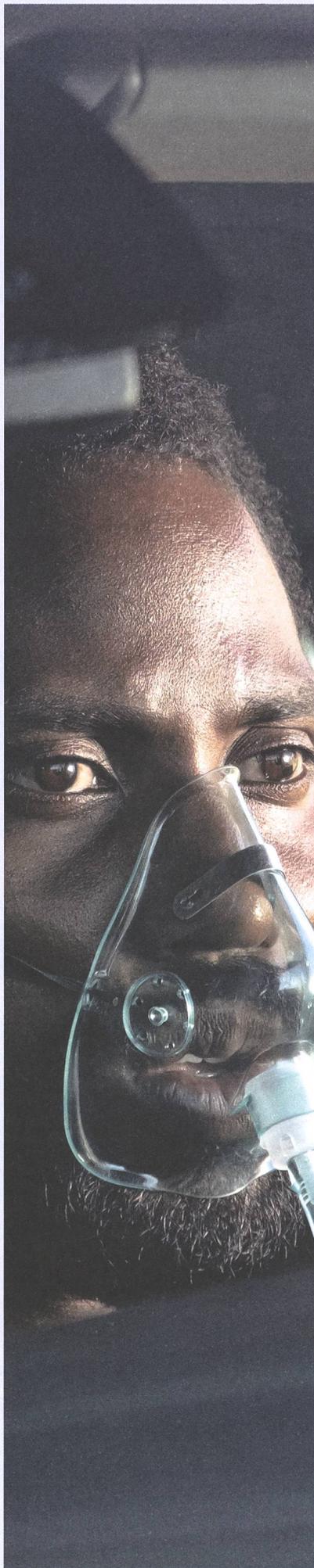
Spätestens seit den Achtzigerjahren sind Synthesizer ein integraler Bestandteil der Klangkulissen des Kinos. Der Umgang mit den Geräten erzählt viel über den Status quo der Filmmusik.

Wummernde Nostalgie, elektronische Herzlosigkeit

Die Leinwand wird ganz dunkel. Noch bevor man etwas sieht, hört man eine treibende, spannungsgeladene Melodie, die man nie vergessen wird. Im Fünfvierteltakt tragen einige Klaviertöne und Siebzigerjahre-Synthesizer ein Filmthema für die Ewigkeit vor. Die Angst und Spannung des folgenden Films sind bereits zur Gänze in der eigentlich schlichten Melodie enthalten. Dann erscheint ein grinsender Kürbis aus dem Schwarz.

Die Rede ist von *John Carpenters Halloween*. Der Regisseur komponierte seine Musik selbst. Heute ist Carpenter als Musiker (und Klingelton) genauso angesagt wie als Filmemacher. Er gilt neben Vangelis und Tangerine Dream als Pionier des sogenannten Synthwave. Nachdem die reinen Synth-Soundtracks, die man mit Filmen wie *Blade Runner* oder *Purple Rain* verbindet, einige Jahre lang den Anschein machten, als wären sie schlecht gealtert, wirken sie heute – dank Nostalgiewellen – frischer denn je. Der Einfluss des Synthesizers auf die Musik generell und besonders auf die Filmmusik ist immens. Seit Hersteller wie Moog, Korg oder Yamaha in den Sechziger- und Siebzigerjahren analoge Synthesizer auf dem Mainstreammarkt platzierten, ist der Sound nicht mehr aus unserem Alltag verschwunden.

Für das Kino spielte unter anderem *Wendy Carlos* durch ihre Arbeit mit *Stanley Kubrick*, insbesondere für dessen *A Clockwork Orange*, eine entscheidende Rolle. Ihre elektronische Bearbeitung von Beethovens 9. Symphonie landete letztlich gar nicht im Film, weil Kubrick sich dagegen entschied, aber ihre innovative Arbeit war ein Meilenstein für die noch jungen technischen Möglichkeiten. Unter anderem setzte



Tenet (2020)

sie einen Vocoder ein, um menschliche Stimmen in elektronische Signale zu wandeln. Für den Film fand sie zu einem bis heute beunruhigenden Klang, der die moralische Verwerflichkeit in einer ins Futuristische neigenden Welt greifbar macht.

Entmenschlichende Klänge
– synthetische Nostalgie

Giorgio Moroder hievte diese dann in ungeahnte Discöhöhen. Der Produzent von Donna Summers «I Feel Love» wirkte entscheidend an der Musik von Filmen wie *Paul Schraders American Gigolo* oder *Brian de Palmas Scarface* mit. Ein Sound war geboren. Es folgten zahlreiche Beispiele für Synthesizer-Soundtracks – von *Maurice Jarres* surrealen Tönen in *Witness* bis zu *Tangerine Dreams* Near Dark-Stimmungen, die die melancholischen Drifter und Blutsauger durch die Nacht begleiten. Viele Filmemacher_innen arbeiteten mit der entmenschlichen Konnotation der Elektrofone. In Filmen wie *Blade Runner* oder *Scarface* verhandeln die Protagonist_innen ihr Sein oder Nichtsein. Der elektronische Klang vermischt sich perfekt mit ihren kalten oder ambivalenten Gesichtern. Es sind oft Filme, die von Fassaden und doppelten Identitäten erzählen, in denen Synth-Musik besonders zur Geltung kommt.

Es würde aber zu kurz greifen, die Wirkung der elektronischen Musik darauf zu reduzieren. Insbesondere wenn es sich um analoge Synthesizer handelt. Zwar fehlt den Geräten die Authentizität einer Gitarre am Lagerfeuer, aber dennoch lässt sich über sie weit mehr kommunizieren als bloße Entmenschlichung. In *Merry Christmas* Mr. Lawrence etwa evoziert *Ryūichi Sakamoto* mit seinem Synthesizer-Soundtrack eine Annäherung zwischen Ost und West. Die bisweilen aufgeblähten Elektronikatmosphären spiegeln die intensive und leicht schräge Welt des Gefangenenlagers im Film.

In einer zeitgenössischen Serie wie *Stranger Things* oder in Filmen wie *Drive* evozieren die von Synth-Klängen durchzogenen Soundtracks inzwischen Nostalgie. Im ersten Fall ist diese auch narrativ verankert, bei *Drive* ist sie eine Rückbesinnung auf einen bestimmten Stil, eine Art und Weise, Kino zu machen. Das Neo-Noir-Feeling der Achtziger erlebt seit mehr als einem Jahrzehnt eine Wiedergeburt. Neonlichter, eine gehörige Portion Schmalz und ein generelles Interesse am Sound eines Films sind ausschlaggebend. Musiker_innen und auch Filmkomponist_innen befassen sich

heute vermehrt mit Originalgeräten aus den Siebzigern und Achtzigern. Sie experimentieren mit Maschinen, die zwar ursprünglich dazu dienen, akustische in elektronische Signale umzuwandeln, aber inzwischen ganz eigenständige Geräusche ermöglichen. Analoge Synthesizer sind zu Instrumenten geworden.

Digitale Suppe

Der Synthesizer spielt, seit es ihn gibt, eine wesentliche Rolle in der Herstellung von hochproduzierten Klangteppichen in Hollywoodfilmen. Dabei muss man allerdings vorsichtig sein, denn es gibt grosse Unterschiede zwischen computergenerierten Synths und Originalinstrumenten. Zwar arbeiten Komponist_innen wie *Hans Zimmer*, dessen Musikkarriere als Synthesizerspieler begann, ständig mit Synth-Klängen, aber es gibt kein puristisches Interesse an der Musik selbst. Was für einen Film wie *Rain Man*, für den Zimmer tatsächlich einen Synth-Soundtrack beisteuerte, noch galt, ist beispielsweise in seiner Zusammenarbeit mit *Christopher Nolan* längst aus der Arbeitsweise des gebürtigen Deutschen verschwunden. Stattdessen kombiniert er wenige, analoge Aufnahmen, Sounds aus Libraries, Computereffekte und Synth-Klänge. Das Ziel ist ein High-End-Sound, nicht hörbare Charakteristiken der Instrumente oder elektronischen Vorrichtungen.

Dieses digitale Mischmasch erklärt vielleicht, warum vieles in Hollywood so gleich klingt. Manche Komponist_innen wie *Ludwig Göransson*, der neben *Black Panther* auch *Nolans Tenet* musikalisch untermalte, nehmen Stunden an Musik auf, experimentieren, aber werden letztlich doch in das glatte Hollywoodkorsett gezwängt. Das von Zimmer «erfundene» charakteristische Wummern, das inzwischen in jedem zweiten Trailer eingesetzt wird, füllt – selbst wenn der Komponist Göransson heisst – den ganzen neuen Film von Nolan.

Die Zeit der filmmusikalischen Themen und wiedererkennbaren Melodien in Filmen ist sowieso vorbei. Stattdessen bemühen sich die Filmemacher_innen um eine Geräuschkulisse, in der Sounddesign und Musik zusammenfallen. Das Stichwort lautet: Atmosphäre. Kreative Leistungen von Komponist_innen bestehen immer häufiger darin, bestimmte Geräusche von den Locations in ihre Musik zu integrieren. Ein berühmtes Beispiel dafür ist wiederum Zimmers Verwendung von *Nolans* Stoppuhr für den Soundtrack zu *Inception*.



Blade Runner (1982)

Da alles so perfekt ge- und vermischt wird, kann man nicht mehr zwischen den einzelnen Tönen unterscheiden. Als «la soupe» hat *Jean-Marie Straub* es einmal bezeichnet, wenn alles ineinanderfließt, und er hat es damit ganz gut getroffen. Innerhalb dieser Klangteppiche kann die Filmmusik entweder untermalend oder kontrastierend wirken. Obwohl es viel mehr Möglichkeiten gäbe, werden diese kaum wahrgenommen. Dieser Umstand ist natürlich auch eine Frage des Geldes. Filmkomponist_innen arbeiten heute oft aus Kostengründen am Computer. Die Produktionsfirmen sparen sich Orchesteraufnahmen, die die modernen Zuschauer_innen sowieso befremden würden. Wenn die Klänge dann auch noch aus vorgefertigten Bibliotheken heruntergeladen werden, spart man sich eine Menge Geld. Der Effekt stimmt schliesslich, einzig die Seele ist aus dieser Musik verschwunden.

Dennoch entstehen auch heute herausragende Synth-Scores, die weder von reiner Nostalgie noch von digitalem Allerlei erzählen, sondern von einem genuinen Interesse, mit den vielen Möglichkeiten der elektronischen Musik das Kino zu bereichern. Als Beispiele können der Soundtrack zu *The Social Network* von *Trent Reznor* und *Atticus Ross* (mit einem Neuarrangement von Edvard Griegs «In the Halle des Bergkönigs» aus *Peer Gynt*, die auch als Hommage an *Wendy Carlos* gedacht war) sowie die Filmmusik von *Bertrand Bonello* genannt werden.

Letzterer ist womöglich der direkteste Erbe von *Carpenter*, nicht nur, weil er, wie sein Vorbild, die Musik selbst komponiert, sondern auch, weil er ein ästhetisches Interesse am Sound seiner Filme hat. Statt mit Bildern beginnt seine Arbeit oft mit Tönen. Musik wird dabei nicht als Mittel zum Zweck oder als computergenerierte Begleitung verstanden, sondern eher wie Schauspieler_innen – als eigenständige, künstlerische Kraft, die einen Film erst zu dem macht, was er ist.

Patrick Holzapfel

There Goes the Neighborhood ...

Karsten Munt

Das amerikanische Ghetto im Horrorfilm

Parallel zum Mainstream-Horror verbirgt sich in Genrenischen der Horror Schwarzer Communities. Wie im Hood-Horror gängige Stereotype unterwandert und der Horror des Rassismus seit den Siebzigern vergegenwärtigt werden.

Der moderne Horrorfilm liebt die Isolation. Das archaische Hinterland der Vereinigten Staaten ist seit den Siebzigerjahren, seit *John Boormans* *Deliverance* (1972) und vor allem seit *Tobe Hoopers* *The Texas Chainsaw Massacre* (1974), ein Hauptschauplatz amerikanischer Schreckensvisionen. Während Collegestudent_innen, Abenteuer_innen und die Weisse Kernfamilie in den Siebzigern das Privileg haben, im sogenannten Backwood-Horror ihr Leben in der Abgeschlossenheit des ländlichen Idylls zu verlieren und so das Mainstreamkino eroberten, wird die Schwarze Minderheit in Nischenfilmen zur gleichen Zeit in ihrer eigenen, abgesonderten Lebensrealität von den Schrecken des Genres heimgesucht. Mit *Blacula*, der gemeinhin als erster Blaxploitation-Horrorfilm gilt (und den ersten Schwarzen Vampir der Kinogeschichte zeigt), rücken 1972 die Gräuel und Traumata des urbanen Horrors aber erstmals auch mit der Lebensrealität des amerikanischen Ghettos zusammen. Und während Waldhütte, Dschungel und das Hinterland besonders im zeitgenössischen Backwood-Horror (*It Comes at Night*, *Green Room*, *The Witch*, etc.), der immer wieder die Abkehr von der modernen und digitalisierten Welt sucht, noch immer auch Sehnsuchtsorte sind (die dann zum Albtraum werden), taugt der Problembezirk für derartige Begehrlichkeiten nicht: Niemand träumt vom Ghetto.

Auch Prince Mamuwalde (*William Marshall*) wird erst zu *Blacula*, nachdem ihn *Dracula*, ein Verteidiger der Sklaverei, mit seinem Biss verseucht und in einen bis in die Siebzigerjahre des 20. Jahrhunderts

andauernden Schlaf versetzt. Im Schwarzen Los Angeles dieser Zeit wird die zentrale Metapher von Bram Stokers Roman – die Aristokratie, die das gewöhnliche Volk aussaugt – auf die Machtverhältnisse in den rauen Strassen nach Sonnenuntergang übertragen. Von prominenten Figuren der Schwarzen Bürgerrechtsbewegung wurden die negativ konnotierten Stereotype (Zuhälter, Drogenschieber etc.) und die regelmässig sexueller Gewalt ausgesetzten Frauenfiguren im Blaxploitation damals kritisch gesehen. Doch gerade im Horror greift das Genre die zu dieser Zeit im Fernsehen dauerpräsenten Bilder und Themen des Black-Power-Aktivismus erstmals prominent auf. Das Ghetto selbst aber bleibt im Blaxploitation-Horror abseits der Stereotype – ein abstrakter, ahistorischer Raum, der nie wirklich zum ästhetischen Zentrum taugt.

Der Abfall der Gesellschaft

Michael Wadleighs *Wolfen* (1981) macht dann als einer der ersten Horrorfilme das Ghetto auch zum visuellen und symbolischen Zentrum. Die auf Whitley Striebers Roman «*The Wolfen*» basierende Geschichte spielt in einem Brooklyner Viertel, das zur Wüstenlandschaft zerfallen ist. Vereinzelte Ruinen und eine ausgebrannte Kirche stechen in der Verfilmung wie Grabsteine aus einem schuttbeladenen Friedhof hervor. Die bildliche Anspielung ist kein Zufall: Die Ureinwohner_innen, an die sich der von *Albert Finney* gespielte Detective Wilson auf der Suche nach Hilfe in der Auflösung einer bizarren Mordreihe wendet, bezeichnen das Ghetto als «graveyard of your fucking species», als Friedhof des Weissen Mannes. Nur noch von den Menschen bevölkert, die die Gesellschaft als Abfall wahrnimmt, wird dieses zerfallene Brooklyn zum Symbol für den ökologischen und moralischen Verfall, der das Grauen auf den Plan ruft, das zuvor in der Wildnis lauerte und sich nun von den «Abfällen» der Gesellschaft, den Minderheiten der Stadt, ernährt. Bezeichnenderweise rufen die bestialischen Morde die Polizei erst auf den Plan, als auch ein Milliardär, der die Gentrifizierung des Viertels plant, zum Opfer wird.

Das Ghetto wird in *Wolfen* zur Manifestation des ethnischen Gefälls der USA. Kaum ist dieses deutlicher zu spüren als im zeitgenössischen New York von 1981: Im Erscheinungsjahr des Films erlebt die Metropole den traurigen Höhepunkt der Kriminalitätswelle, die, zusätzlich angefeuert von Richard Nixons brutal forciertem *war on drugs* und einer Crack-Epidemie, die Stadt heimsucht. Zwar sind es im Film die amerikanischen Ureinwohner_innen und nicht die Schwarze Bevölkerung, die aus ihrem urbanen Lebensraum verdrängt werden. Die Methode aber bleibt die gleiche. Die Eigentümer_innen geben die Häuser so lange dem Verfall preis, bis sie abgerissen und für eine andere, meist wohlhabende und Weisse Klientel neu aufgezo-gen werden können. Der französische Soziologe Loïc Wacquant beobachtet die gleiche Tendenz auf staatlicher Ebene: Mit Beginn der Reagan-Ära beschleunigte sich der Rückzug staatlicher Regulierung aus den Metropolen drastisch. Zwischen 1980 und 1988 werden die

Mittel für Stadtplanung um 68 Prozent gekürzt, die für Sozialwohnungen um 70 Prozent. Die Erosion des öffentlichen Raums schreitet in den Achtzigern, Hand in Hand mit dem immer härter forcierten *policing*, so in ungeahnter Geschwindigkeit voran. Mit der Automatisierung der Lohnarbeit, dem vollständigen Abbau der lokalen Sozialstrukturen und der Kriminalisierung der Schwarzen Minderheit werden ganze Viertel wie South Central, Compton oder Watts in Los Angeles, Brooklyn, die Bronx und Harlem in New York, oder Cabrini-Green in Chicago de facto von der Gesellschaft abgeschnitten.

Im Dungeon der Slumlords

Wes Cravens *The People Under the Stairs* bringt diese, dem Kinopublikum weitgehend unbekanntem Teile von Los Angeles, 1991 auf die grosse Leinwand – zeitgleich mit Hood-Filmen wie *Boyz n the Hood*, *New Jack City* und *Straight Out of Brooklyn*. Auch in ihnen werden die sauberen, wohlhabenden und vor allem Weissen Viertel wie Bel Air, Beverly Hills und Malibu von sozialen Brennpunkten wie South Central, Compton oder Watts, in denen sich Armut und Elend festgefressen haben, ersetzt. Allesamt von Schwarzen Regisseuren gedreht, erzählen die Hood-Filme Coming-of-Age-Geschichten, die die bittere Lebensrealität des Ghettos aus seinem Inneren abbilden. Craven verfolgt als Weisser ohne eigene Lebenserfahrung im Ghetto in *The People Under the Stairs* einen anderen Ansatz: Er verortet *The People Under the Stairs* in der gleichen sozialen Realität, lässt dabei aber das Sozialdrama weit hinter sich. Die verheerenden Folgen der sozialen Erosion im Armenviertel erzählt Craven als Horrorsatire, die eine direkte Verbindung zur Reagan-Ära herstellt. Protagonist Poindexter, genannt Fool (*Brandon Quintin Adams*), lebt mit seiner Familie in einem der Sozialbauten, die von ihren Eigentümer_innen so lange der Verrottung ausgesetzt werden, bis sie neu aufgebaut und an «saubere Menschen» vermietet werden können. Der Flur des Hauses gleicht einem Kerker.

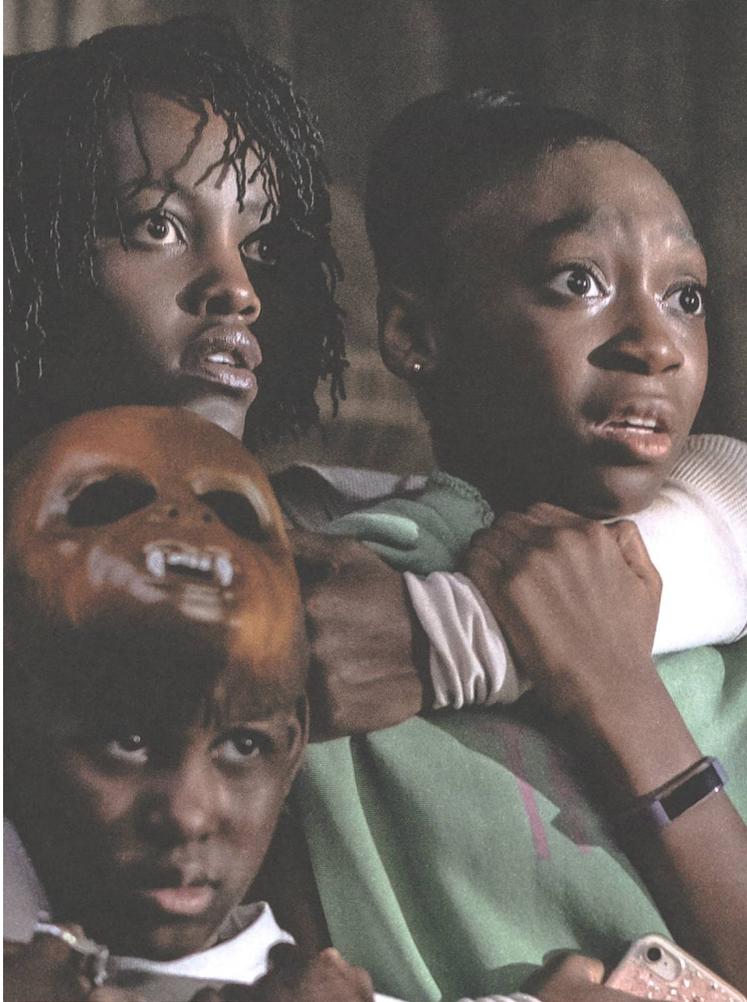
Auch vom Hausflur und den Strassen zeichnet der Film ein tristes Bild: Eine Frau übergibt sich, die jüngeren Männer rauchen, die älteren stehen dicht gedrängt und regungslos an der Wand, zwei Hunde kämpfen um ein Stück Fleisch. Um wenigstens diesen erbärmlichen Status quo für seine Familie zu erhalten, schliesst sich Fool dem Kriminellen Leroy (*Ving Rhames*) an. Der will das Vorstadthaus der reichen Robesons ausrauben, die Fool und seiner Familie mit der Zwangsäumung drohen. Das von *Wendy Robie* und *Everett McGill* gespielte Slumlord-Ehepaar wurde schon von der zeitgenössischen Kritik als ins Groteske übersteigerte Version von Nancy und Ronald Reagan erkannt. Doch die Robesons führen den Pfad der Reaganomics weit über die gewöhnliche Gier hinaus. Hinter der puritanisch-bürgerlichen Fassade wird der Kapitalismus hier nämlich zum Kannibalismus: Im Keller ihres Hauses werden die Armen, schon zu Monstern degeneriert, buchstäblich aneinander verfüttert. Für die Hausherr_innen ist diese zur Entmenschlichung gewordene Verelendung nicht allein grausamer

Selbstzweck, sondern auch enorm lukrativ. Fool und seine räuberische Zweckgemeinschaft entdecken auf der Suche nach Gold die Gefangenen im Keller und verstehen sofort, dass diese deformierten Monster, die dort hausen, auch nur Menschen sind, die aus sadistischer Gier im Keller zugrunde gerichtet werden. Die örtliche Polizei hingegen lässt sich vom Teeservice und selbst gebackenen Keksen der Reagan-Doubles blenden. Aufgrund ihres Versagens verhalten Fools Hilferufe zunächst im Nichts, bis sich seine Familie und das versammelte Personal des Ghettos hinter den Jungen stellen: Gemeinsam begegnet diese ausgeraubte Community im Finale dem rassistischen Stigma. Ein Kraftakt, mit dem *The People Under the Stairs* die gesellschaftlichen Verhältnisse der Reagan-Ära – wenn auch nur im Fiktionalen – kippen mag. Denn nicht Fools Familie ist am Ende isoliert, sondern die Robesons.

Lynchmord, Segregation und der Boogeyman

Mit einer Kamerafahrt über einen Highway in Chicago greift *Bernard Roses* *Candyman* (1992) ein Jahr später das Thema Segregation wieder auf. Gleichförmig zieht die Kamera, begleitet von *Philip Glass'* Filmmusik, über die achtspurige Fahrbahn hinweg. Der Sinngehalt dieser Sequenz erklärt sich erst später im Film: Der riesige Asphaltstreifen verläuft zwischen dem Sozialbauviertel Cabrini-Green und den nach gleichem Muster gebauten, aber gut sanierten Lincoln-Towers. Die gespenstischen Orgeltöne und der dazu pulsierende Choral suggerieren im Vorspann bereits das, was Protagonistin Helen (*Virginia Madsen*) bald am eigenen Leib erfahren wird: Der Highway trennt nicht einfach Arm und Reich, er trennt die Gesellschaft von der Hölle, die direkt in ihrer Mitte geschaffen wurde. Cabrini-Green war als Metonym für eine gescheiterte Sozialbaupolitik derart verrufen, dass es in *Candyman* geradezu als transgressiver Akt erscheint, dass Helen vor Ort für ihr Uniprojekt zu *urban legends* forschet.

Ihre erste Begegnung mit dem Viertel illustriert das territoriale Stigma, das Problemvierteln wie Cabrini-Green anlastet und entsprechend auf die Bewohner_innen übertragen wird. Die erste Frau, die Helen dort trifft, ist eine junge Mutter. Sie lebt mit ihrem Baby, einem Wachhund und ihrer Angst hinter verschlossener Tür. Die segregierten Nachbarschaften werden nicht nur von Aussenstehenden, sondern von den Anwohner_innen selbst als urbane Höllenkreise gefürchtet. Das Gemeinschaftsgefüge wird mit der öffentlichen Stigmatisierung zerstört. Mit ihm fällt die letzte Schutzbastion, die es etwa in den armen, aber funktionierenden Arbeitervierteln noch gibt. Das territoriale Stigma ist in *Candyman* direkt verbunden mit dem Rassismus. Der teilweise tatsächlich in Cabrini-Green gedrehte Film injiziert diesen in die *Clive-Barker*-Kurzgeschichte «*The Forbidden*». Aus dem Liverpool der Vorlage wird im Film Chicago, aus der Kritik der britischen Sozialstrukturen wird eine Reflexion über das amerikanische Ghetto, aus einem Weissen *Candyman* wird Daniel Robitaille, Sohn eines ehemaligen Sklaven. Seine *urban legend* erzählt von



Us (2019) mit Lupita Nyong'o

Get Out (2017) mit LaKeith Stanfield

seiner Beziehung mit einer Weissen Frau, für die er gefoltert und getötet wurde. Der rassistische Lynchmord bringt die tragische Figur des Candyman in die Welt. Der von *Tony Todd* gespielte dämonische Mörder, der Bienen ausatmet und einen Haken statt einer Hand trägt, ermordet allerdings nicht die Nachfahren seiner Peiniger_innen, sondern die Bevölkerung von Cabrini-Green und eben jene, die ihn durch das fünffache Aufsagen seines Namens heraufbeschwören. Tatsächlich ist der erste Mörder mit Haken, dem Helen begegnet, nicht der legendäre Dämon, sondern ein lokaler Gangleader, der sich die Legende von Robitaille aneignet. Die Polizei bietet Helen die Hilfe, die anderen Bewohner_innen von Cabrini-Green versagt wird.

Mit einem Schwarzen, durch einen Lynchmord geborenen, Frankenstein-artigen Boogeyman, der eine Weisse Frau begehrt und ein Armenviertel heimsucht, das aus der Aussenperspektive betrachtet wird, ist Candyman eines der ambivalentesten und faszinierendsten Abbilder des amerikanischen Ghettos. Wie Blacula seinerzeit gerät auch Candyman für seine Darstellung Schwarzer Stereotype und der Protagonistin als Weisse Heilsfigur ins Fadenkreuz der Kritik. Die Kritik erscheint verständlich: Der Topos des Schwarzen Monsters, das eine Weisse Frau korrumpiert, geht bis zu den Anfängen der amerikanischen Geschichte zurück. Doch ist Candyman, ähnlich wie King Kong oder Frankenstein, mehr als Identifikationsfigur denn als Monster angelegt. Der wahre Horror ist auch in Cabrini-Green nicht der Dämon, der seine Opfer mit dem Haken vom Unterleib bis zum Schlund aufschlitzt, sondern die von Rassismus und Verwahrlosung zerfressene Realität, die ihn ins Leben ruft.

Die Unterklasse als Humanexperiment

Der insgesamt vierte Film der *Purge*-Reihe zeigt diese Lebensrealität im fünften, vergessenen Bezirk von New York. Das Prequel überführt das Konzept des Films (eine Nacht im Jahr werden alle Gesetze ausser Kraft gesetzt und jede Straftat plötzlich legal) in eine White-Supremacy-Fantasie. Die rechtsradikale Regierung, die das Land in *The First Purge* (2018) im Griff hat, verfolgt mit dem ersten Probedurchlauf des *Purge*-Konzepts ein einfaches Ziel: Amerika von der «Unterklasse» befreien – von denen, die arm und nicht Weiss sind. Der Begriff der Unterklasse (engl. *underclass*) geht bis ins 19. Jahrhundert zurück, wo er von Rassentheoretikern und Eugenikern verwendet wurde. 1977 taucht der Begriff in einem «Time Magazine»-Artikel auf, der die Plünderungen nach einem Stromausfall in New York auf die «Asozialen, Feindseligen und Unerreichbaren» abwälzt. Gemeint sind die, die das zum Artikel gehörige Foto zeigt: junge, Schwarze Amerikaner_innen, die durch diese Bezeichnung von der (auch Weissen) *lower class* getrennt werden. Seither tritt der Begriff seinen Siegeszug an und aktualisiert eine tradierte Vorstellung, dass die Bewohner_innen des Ghettos und deren «selbsterstörerische Kultur» für die soziale Verwahrlosung verantwortlich sind. Dass mit «Unterklasse» immer die

«Schwarze Unterklasse» gemeint ist, verschleiert der Begriff ebenso effektiv wie den politischen Willen, sozial benachteiligte Stadtteile und ihre Bewohner_innen verrotten zu lassen – oder sie in einer langen, gesetzlosen Nacht einander zum Frass vorzuwerfen.

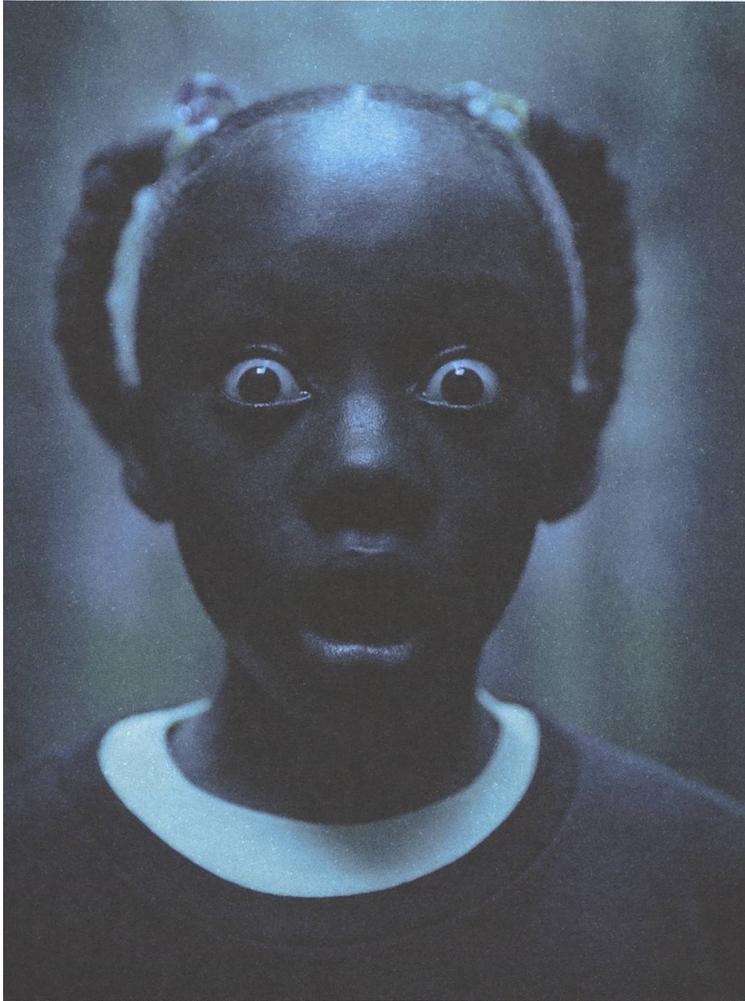
Tatsächlich verhält sich die «Unterklasse» von Staten Island, das als Testgelände für die erste «Säuberung» in *The First Purge* auserkoren wird, nicht so, wie es der pseudowissenschaftliche Begriff suggeriert. Als die erste *Purge*-Nacht nicht wirklich in Gang kommen will – die Locals feiern lieber, als sich gegenseitig umzubringen – hilft die Regierung nach, indem sie ihre White-Power-Stosstruppen nach Staten Island schickt. Die mit faschistischen Devotionalien gespickten Söldner bringen den *body count* bald in die Höhe.

Neben den sehr offenkundigen Bezügen zur Politik der Trump-Regierung bezieht *The First Purge* einen in der Filmgeschichte weitgehend unbeachteten Zweig der Rassismusgeschichte von Amerika mit ein: die vom Staat an der Schwarzen Bevölkerung verübten Menschenversuche. So reiht sich der *Purge*-Versuch an der Schwarzen Bevölkerung von Staten Island als Experiment nahtlos in eine lange Liste ein: Die Tuskegee-Syphilis-Studie, die Radioaktivitätsversuche der medizinischen Hochschule Virginia und des Verteidigungsministeriums etc. Den letzten Schutzschild gegen die staatliche Willkür muss auch hier die Community – angeführt von Aktivistin Nya, Drogenboss Dmitri und der lokalen Kirchengemeinde – selbst organisieren.

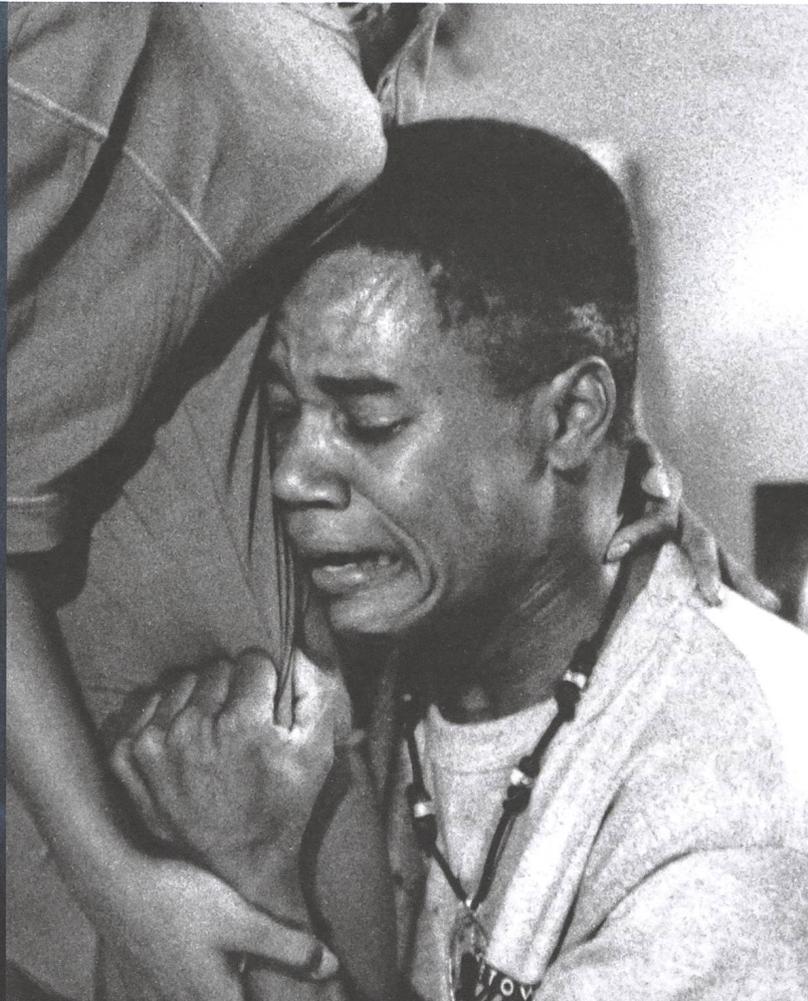
Panorama des Widerstands

In *Rusty Cundieffs Tales from the Hood* (1995) steht das Überirdische selbst für den Widerstand gegen staatliche Willkür und Strassenkriminalität. Der vom Fatalismus geprägte, düstere Grundton, den die Sozialdramen und Horrorfilme aus der Hood gemeinsam anschlagen, kehrt hier wieder in Richtung Unbeschwertheit zurück. Um die schier endlos austreibenden Spielarten von Gewalt und Elend in einem Film zu fassen, bedient sich der von *Spike Lee* produzierte Film der Erzählstruktur des britischen Anthologiehorrors, dessen wohl berühmtester Vertreter der Namensvetter *Tales from the Crypt* (1972) ist. Cundieffs Film ist nicht das erste Beispiel für diesen Ansatz. Der geistige Vorläufer ist der späte, extrem niedrig budgetierte Blaxploitation-Film *Tales from the Quadead Zone*, der 1987 auf VHS erscheint. Aus zwei in eine Rahmenhandlung gewickelten Episoden, die in satirischer Überzeichnung von Armut und Familienkonflikten erzählen, wird in *Tales from the Hood* ein satirisches Panorama, das in vier Episoden Polizeigewalt, häuslicher Gewalt, Rassismus und Bandenkriminalität fasst. *Tales from the Hood* vermengt klassische Horroremanen mit ikonischen Bildern aus dem reichhaltigen Fundus der Geschichte Schwarzer Oppression, wie den Polizeiübergreif auf Rodney King. Die satirischen Episoden bringen die moralischen und sozialkritischen Untertöne aus dem Subtext an die von Subtilität befreite, blutige Oberfläche. Ähnlich wie der zu dieser Zeit fest etablierte Gangsterrap sind

Us (2019) Musik: Michael Abels



Boyz n the Hood (1991) Regie: John Singleton



The People Under the Stairs (1991) Regie: Wes Craven



Get Out (2017) mit Daniel Kaluuya

Cundieffs Episoden immer offen lesbar und finden im Gangsterlifestyle weniger den Glamour als vielmehr seine tödlichen Konsequenzen. Mit *Spice 1*, *The Click*, *Domino* und *MC Eiht* sind auch auf dem Soundtrack diverse Grössen des Gangsterrap vertreten.

«This Film will definitely offend you»

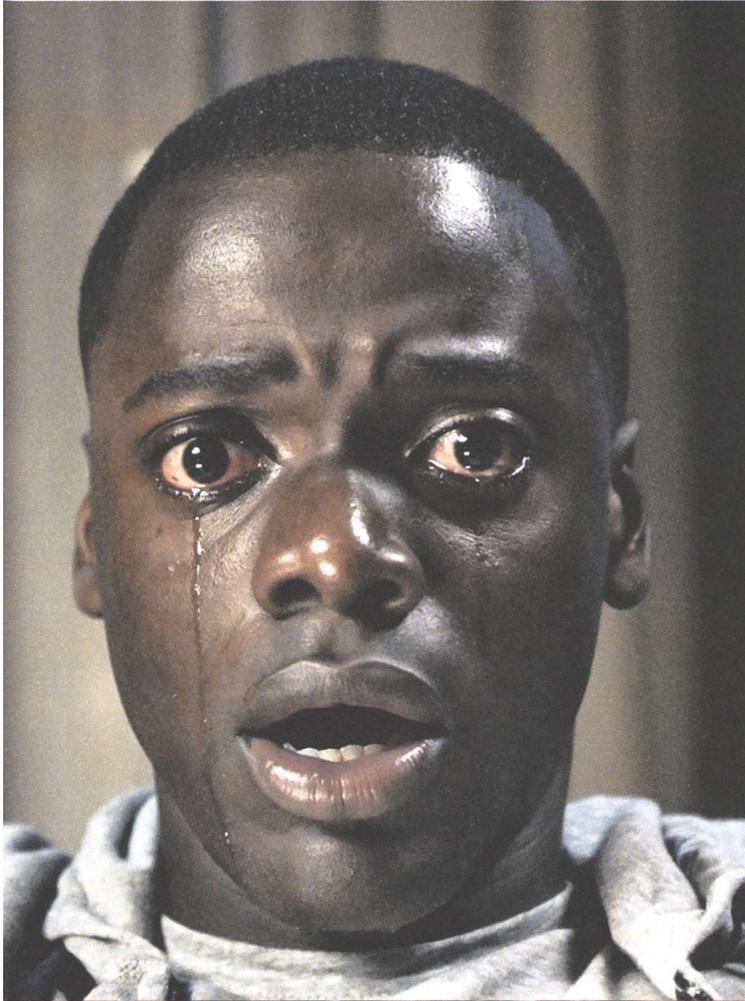
Die offenkundigen Überschneidungen zwischen den etwa zur gleichen Zeit aufblühenden Film- und Musikgenres bringt nach Cundieffs *Tales from the Hood* ein ganz eigenes Horror-Subgenre hervor. Hip-Hop-Grössen wie *Ice-T*, *Snoop Dogg*, *Fat Joe*, *Big Pun* treten nun vor die Kamera. Besonders Snoop Dogg, der mit Snoopadelic Films auch eine eigene Filmproduktion gründet, wird mit Filmen wie *Urban Menace* (1999), *Bones* (2001) und *Hood of Horror* (2006, von Snoopadelic produziert) zum Gesicht der neuen, Marihuana-verhangenen Perspektive auf das Ghetto. Mit den Auftritten der Hip-Hop-Stars nimmt der Blutzoll gewaltig zu, während die Verbitterung zu weiten Teilen aus den Filmen weicht. Filme wie *Hood of the Living Dead* (2005) oder die zwei Ableger der Leprechaun-Reihe, die sich in die Hood verirren (*Leprechaun 5: In the Hood* von 2000 mit Ice-T in der Hauptrolle und *Leprechaun 6: Back 2 Tha Hood* von 2003), überführen den Hood-Horror ins *direct-to-video*-Format: billiger, respektloser, blutiger und alberner – aber seitens der Produktion zugleich wieder fest in Schwarzen Händen. Zumeist sind es Rachegeschichten, die den abstrusen mit Kunstblut, Joints, Bandanas und anderen Hood-Devotionalien gespickten Filmen als Motor dienen. «This film will definitely offend you», heisst es im von Ice-T gesprochenen Intro von *Urban Menace* – ein Versprechen, das den Kreis zur Blaxploitation-Ära mit schöner Respektlosigkeit schliesst.

«Respect the sacrifices
that were made to you»

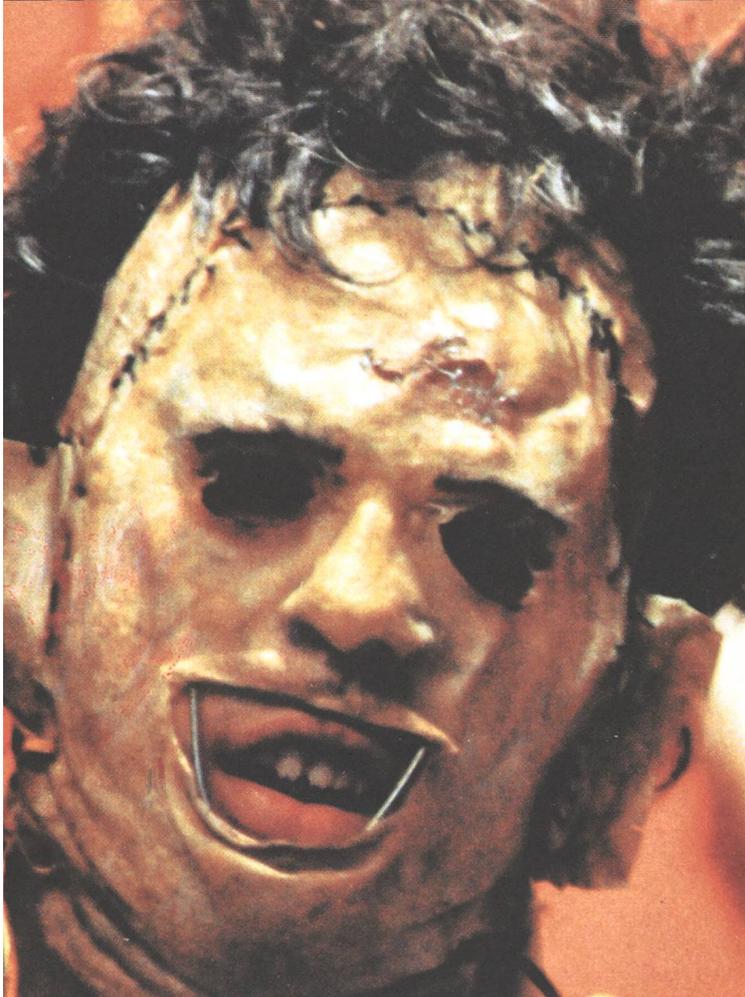
Der Horrorfilm findet im Ghetto zu einem über politische, ästhetische und Bedeutungsebenen zersplitterten Abbilds der Schwarzen Geschichte Amerikas: etwa als konkretes Setting – ein brutaler Gegenentwurf zum amerikanischen Hinterland –, in dessen Häuserschluchten Geisterwölfe, lebendig gewordene *urban legends* und White-Supremacy-Soldaten die Minderheiten der Gesellschaft jagen. Oder als Metapher für eine Gesellschaft, in der Kapitalismus zum Kannibalismus geworden ist und die Dimension der sozialen Erosion nur noch in Form einer oder mehrerer Anthologien erfasst werden kann. Und als eine Abbildung einer über 400 Jahre währende Kontinuität des Rassismus, die von Verschleppung und Versklavung, Lynchmorden und Menschenversuchen, über Segregation und Stigmatisierung reicht und so tief in die gesellschaftlichen Strukturen eingesickert ist, dass sie sich dort als ewiger Horror festsetzt. Cundieffs späte Direct-to-Video-Fortsetzung *Tales from the Hood 2* (2018) führt die Reihe weitgehend aus dem Ghetto hinaus, ohne dabei dessen immerwährendem Horror des strukturellen Rassismus zu entkommen.

Von dem ist nämlich auch das liberale, gentrifizierte Amerika durchdrungen. Das zeigt *Jordan Peeles Get Out* (2017) und *Us* (2019), und der Trend setzt sich in *Nia Costas Candyman*-Neuverfilmung (2020, ebenfalls von Peele produziert) fort. Cundieffs zweiter Anthologiefilm mag deutlich stärker auf Punchlines getrimmt und deutlich schwächer inszeniert sein, bringt aber zumindest in seiner letzten Episode einen schlagenden Beitrag zur sozio-politischen Gegenwart im Fahrwasser von BlackLivesMatter: Ein wohlhabender, Schwarzer Republikaner mit politischer Ambition, der bei jeder Gelegenheit bekundet, Amerika habe das Thema «race» hinter sich gelassen, wird hier von den Geistern der Bürgerrechtsbewegung heimgesucht. Je weiter er sich von den ihm erscheinenden Phantomen von Emmett Till, Medgar Evers und Martin Luther King abwendet, desto rassistischer wird sein Umfeld, bis er schliesslich von einer KKK-Miliz verschleppt wird. Nur durch sein eigenes Opfer, seinen Beitrag zur Bürgerrechtsbewegung, kann er den Spuk beenden. Zurück bleibt die bittere, aber vielleicht auch hoffnungsvolle Wahrheit der Schwarzen Geschichte der USA, die wohl kein Genre besser auf die Leinwand bringen könnte als der Horrorfilm: Fortschritt gibt es nur, wenn jemand bereit ist, dafür zu bluten. x

Get Out (2017) Musik: Michael Abels



Us (2019) mit Elisabeth Moss



The Texas Chainsaw Massacre (1974) Regie: Tobe Hooper



Get Out (2017) Kamera: Toby Oliver



Verlag Filmbulletin
Dienerstrasse 16
CH-8004 Zürich
+41 52 550 50 56
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, Basil Knill, Zürich

Lithografie
Widmer & Fluri GmbH, Zürich

Druck, Ausrüstung, Versand
galledia ag, Berneck

Titelbild
Boyz n the Hood (1991)
Regie: John Singleton

Mitarbeiter dieser Nummer

Frank Arnold, Johannes Binotto, Till Brockmann,
Philipp Brunner (phb), Oliver Camenzind, Daniel
Eschkötter (de), Lukas Foerster, Stéphane
Gobbo, Julian Hanich, Patrick Holzapfel, Karsten
Munt, Giovanni Peduto (gp), Michael Pekler,
Marian Petraitis, Michael Ranze, Dennis Vetter,
Martin Walder.

Fotos

Wir bedanken uns bei: Adok Films; Arthaus/
Studio Canal; Apple TV+; Beauvoir Films;
Berlinale; C-Side Productions; Calypso Film AG;
Oliver Camenzind; Cinémathèque suisse,
Dokumentationsstelle Zürich; Columbia
Pictures; DCM; Ecce Films; ETH-Bibliothek
Zürich; Kurt Salvisberg; Filmcoopi Zürich;
Netflix; Filmstelle VSETH; Frenetic; Harvard
University Press; Pyramide; Sky Show;
Splitter Verlag; Trigon Film; Universal Films;
Warner Bros.; Xenix Films; Zwerchfell Verlag.

Es ist nicht in allen Fällen gelungen, die Urheber
des Bildmaterials zu eruiieren. Anspruchsbe-
rechtigte 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 389 / September 2020 / Nr. 6
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:

 Schweizerische Eidgenossenschaft
Confédération suisse
Confederazione Svizzera
Confederaziun svizra
Eidgenössisches Departement des Innern EDI
Bundesamt für Kultur BAK



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

prohelvetia

REGARD BLEU

Anzeige

16–18 OCT 2020
ETHNOGRAPHIC
FILM FESTIVAL
Ethnographic Museum
Zürich

völkerkunde
museum
der Universität Zürich
regardbleu.ch



Filmpromotion

Anzeige

Werbung für Filme, Kinos und an Filmfestivals

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



Filmpromotion



ganze Schweiz
schnell, günstig, sympathisch



www.filmpromotion.ch Telefon 044 404 20 28



REX

X 5+50

KINO REX BERN • Kellerkino

5 JAHRE REX
50 JAHRE
KELLERKINO
1.10. – 4.11.2020

Von der Pionierzeit
der 1970er-Jahre
zur Zukunft des Kinos

www.rexbern.ch

Anzeige

KINO xenix

Anzeige

Kill Bill – Volume 1 (2003)

OKTOBER 2020

DAS KINO DER NULLERJAHRE



JETZT IM KINO

SCHWESTERLEIN

STÉPHANIE CHUAT, VÉRONIQUE REYMOND



FÜR DEN SCHWEIZER FILM

SRG SSR