

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 62 (2020)
Heft: 390

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
N° 7 / 2020
filmbulletin.ch

US-Wahl:
Drehbuch der
Zukunft

Was vier Jahre Trump
mit dem Kino
gemacht haben

Fr. 12
€ 9
9 770257 785005 07

Produktionen im Limbus:
Die Filmindustrie
nach dem Stillstand

San Sebastian Film Festival
Glamour, Gewalt
und Gruppentherapie

HUMAN

RIGHTS

3.-8. DEZ 20
KOSMOS

ZÜRICH

FESTIVAL

FILM

HUMANRIGHTSFILMFESTIVAL.CH



Sichere Unsicherheit

Die USA haben gewählt! Wer der glückliche Sieger ist, wussten wir bei Drucklegung noch nicht, und anders als in anderen Jahren wird es wohl auch bei Erscheinen dieses Hefts, just zum Wahltermin hin, alles andere als klar sein. Unsicher sind diese Zeiten. Ob daran alleine Donald Trump schuld ist, ist noch nicht abschliessend geklärt. Klar ist hingegen, dass die letzten vier Jahre nicht nur die Medienlandschaft kräftig durchgeschüttelt haben, sondern dass sich die Verunsicherung der amerikanischen Gesellschaft auch in deren Filmoutput niederschlug.

Wo sich die Politik und Sorgen um Freiheit und Demokratie genau – subtil und weniger subtil – spiegeln, wo zu beobachten ist, was die Fiktion aus dem Akuten modelliert, beschreibt Michael Pekler in seinem Beitrag «Keine Wahrheit ohne das Falsche». Mit anderen Worten fragen wir: Gibt es ein Kino der Ära Trump? Pekler liest die Filme und Serien der letzten vier Jahre wie einen Seismografen. Die tektonischen Verschiebungen in den Narrativen schlagen sich Werk für Werk nieder. Sei es *The Plot Against America*, dessen Filmstill unser Cover ziert und wie kaum eine Serie der letzten Jahre explizit auf die «Schicksalswahl 2020» abzielte, sei es *Bird Box*, dessen Protagonist_innen vor der fremden Invasion nur die Augen verschliessen können: In unsicheren Zeiten des Populismus liefert Hollywood – wie hätte es anders sein können – mehr Verunsicherung. Die Möglichkeit der Bewältigung komplexer Probleme ist plötzlich in weite Ferne gerückt – und die Wahlfreiheit in Frage gestellt.

Und über all dem hängt nach wie vor die Pandemie, die uns das letzte Quäntchen Sicherheit (und Nerven) raubt. Die Kinos etwa warteten nach der Wiedereröffnung gespannt auf die Blockbuster, die ihnen das miese Filmjahr finanziell retten sollten – umsonst: *No Time to Die*, das neuste Bondabenteuer, oder *Dune* wurden abermals verschoben, in eine hoffentlich sorgenfreiere Zukunft. Ob es die Kinos, in denen wir uns die Filme ansehen sollten, dann in jetziger Form noch geben wird, damit beschäftigt sich Oliver Camenzind, der mit Branchenvertreter_innen und Filmschaffenden über die aktuelle Situation gesprochen hat. Corona wirkt hier, wie so oft, als Katalysator von Prozessen, die sich längst abzeichneten.

Mit Unsicherheit zu kämpfen hatte auch die Filmpublizistik in unserem westlichen Nachbarland. Nach einem Besitzerwechsel und der geschlossenen Demission der Redaktion stand diesen Mai bei den traditionsreichen Pariser «Cahiers du cinéma» erst einmal alles still. Zum ersten Mal erschien im Mai keine Ausgabe. Dann machte das Blatt irgendwie weiter. Nur wie? Und gibt es da nicht auch noch andere lesenswerte Magazine in der stolzen Filmnation? Gerhard Midding berichtet für uns aus Frankreich.

Inmitten all des Trubels hatten ein paar Wenige dieses Jahr auch Glück. Zwischen Lockdown und zweiter Welle konnten sich die Festivals in Toronto, Venedig, Zürich, San Sebastián und London zeigen – und das physisch vor Ort. Festivals kuratieren, blicken in



Detroit (2017) Regie: Kathryn Bigelow



Dances with Wolves (1990) Regie: Kevin Costner

die Welt hinaus, um das Beste einzusammeln, was an Produktionen zu finden ist, und sind nicht an die gleichen Präsentationsmodi wie die Kinobetreiber_innen gebunden, was ihnen bei der Neuerfindung der Filmbranche gerade zu Gute kommt. Wie lange das allerdings wegen der andauernden Krise noch der Fall sein wird, darüber hat sich Andreas Scheiner mit Berlinale-Kreativ-Direktor Carlo Chatrian unterhalten.

Was werden wir in Zukunft für Filme sehen? Wo werden wir sie sehen? Und wo über sie lesen? Wir tasten uns – für Sie – Satz für Satz an diese Fragen heran.

Selina Hangartner und Michael Kuratli



ROLEX UND DIE FILMKUNST

Diese Uhr war Teil einiger der grossen Momente des Kinos – am Handgelenk von ikonischen Darstellern und legendären Regisseuren, die diese Geschichten zum Leben erweckten. Heute setzen James Cameron, Martin Scorsese, Kathryn Bigelow und Alejandro G. Iñárritu diesen Weg fort. Sie geben das, was sie von ihren eigenen Mentoren gelernt haben, an die Filmemacher von morgen weiter. Rolex beteiligt sich im Rahmen seiner Partnerschaft mit der Academy of Motion Picture Arts and Sciences aktiv an der Weiterentwicklung des Films, der bewegendsten Kunstform der Welt.

Erfahren Sie mehr auf rolex.org

#Perpetual



OYSTER PERPETUAL DATEJUST 41



EXKLUSIVER ZEITGEBER DER
ACADEMY OF MOTION PICTURE
ARTS AND SCIENCES

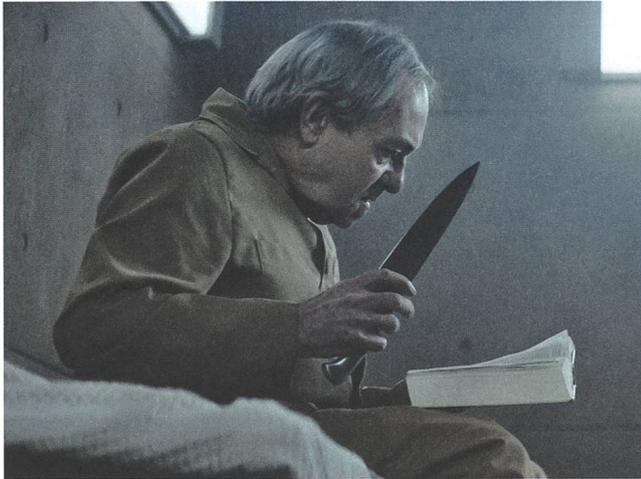


ROLEX

Keine Wahrheit ohne das Falsche

S. 6–15
von Michael Pekler

Filmische Narrative in der Ära Trump

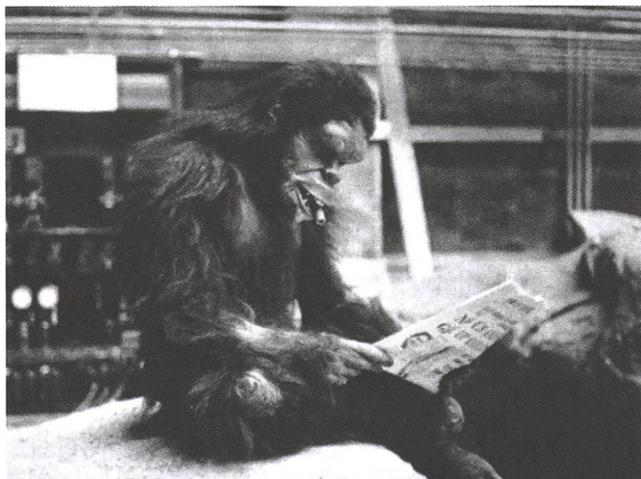


El hoyo (2019) Regie: Galder Gaztelu-Urrutia

Überlebenskampf mit ungewissem Ausgang

S. 16–21
von Oliver Camenzind

Corona als Katalysator der Filmkrise



2001: A Space Odyssey (1968) Hinter den Kulissen

Kritiken

S. 36

I am Greta
von Nathan Grossman

Michael Kuratli

S. 39

Lovecraft Country von Misha Green

Michael Pekler

S. 40

Und morgen die ganze Welt
von Julia von Heinz

Philipp Stadelmaier

S. 41

There is no Evil
von Mohammad Rasoulof

Michael Ranze

S. 42

Antebellum von Gerard Bush,
Christopher Renz

Lukas Foerster

S. 45

Beyto von Gita Gsell

Noemi Ehrat

S. 47

The Assistant von Kitty Green

Michael Kuratli

S. 48

Devs von Alex Garland

Karsten Munt

S. 49

The Forty-Year-Old Version
von Radha Blank

Till Kadritzke

S. 51

Cunningham von Alla Kovgan

Michael Kienzl

S. 53

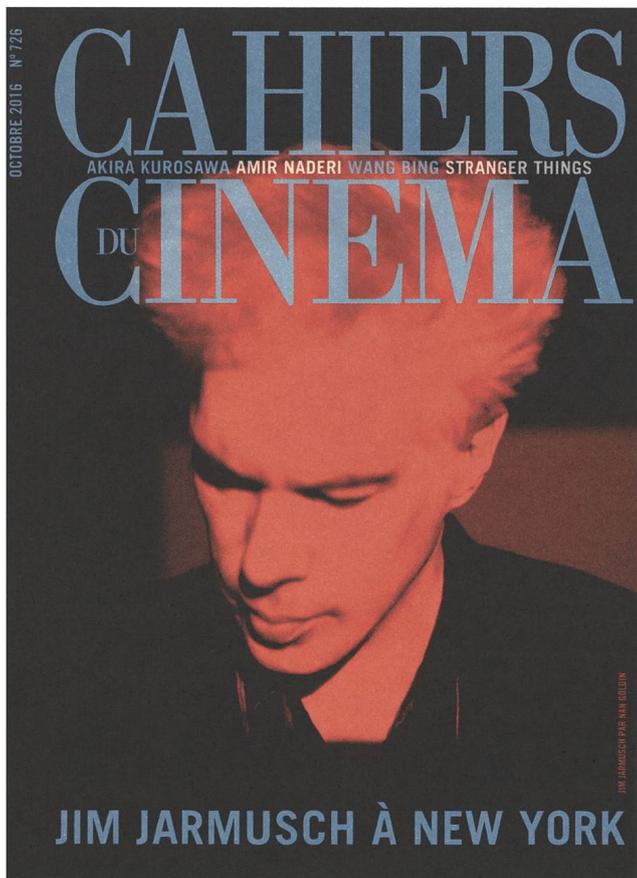
Cortex von Moritz Bleibtreu

Michael Ranze

Cahiers du cinéma: Die Politik der Worte

S. 56–63
von Gerhard Midding

Neuerfindung eines Urgesteins



Rubriken

S. 22 Interview

Carlo Chatrian, Künstlerischer
Leiter der Berlinale

Andreas Scheiner

S. 24 Close-up

Der Abstand

Johannes Binotto

S. 26 Festival: San Sebastián

Glamour, Gewalt und
Gruppentherapie

Jone Karres Azurmendi

S. 29 Cinéma romand

Anna Pieri, die Welsche beim Tatort

Stéphane Gobbo

S. 30 Kurz belichtet

Von Coronatheorien und dem
versehentlich Über-Hipen

S. 37 Interview

Nathan Grossman, Regisseur
I Am Greta

Michael Kuratli

S. 54 Festival: Kurzfilmtage Winterthur

Verharren im Kurzformat

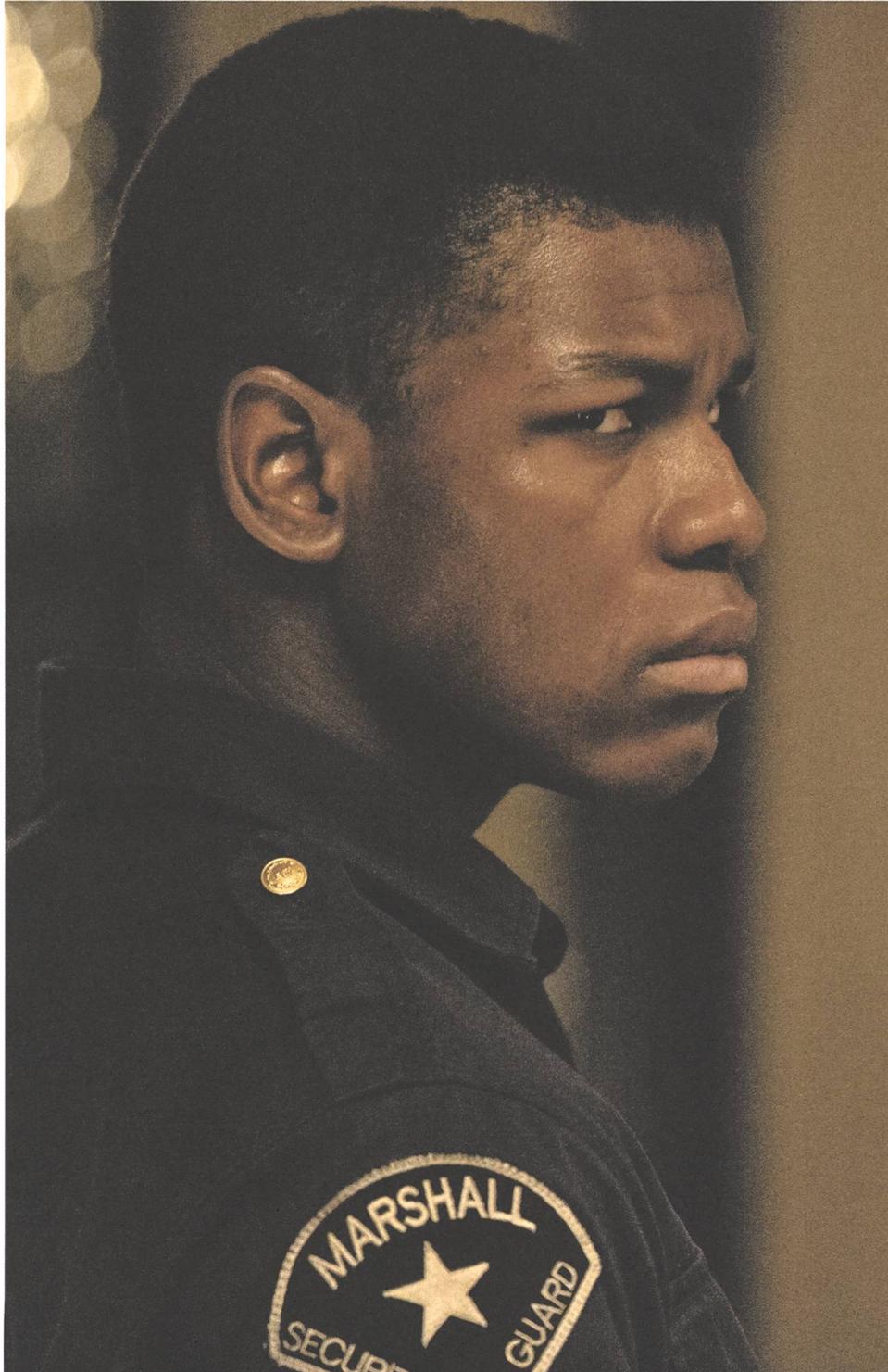
Katrin Doerksen



The Plot Against America (2020) von Ed Burns, David Simon



The Hunt (2020) Regie: Craig Zobel



Detroit (2017) Buch: Mark Boal

Keine Wahrheit ohne das Falsche

Michael Pekler

Filmische Narrative in der Ära Trump

Das populäre US-Kino in den Jahren der Präsidentschaft Donald Trumps erweist sich als Seismograf für eine «richtige» Erzählung, die keine Erklärungen mehr benötigt, sondern auf klare Botschaften vertraut.

Als Donald Trump im Dezember 2016 zum Präsidenten der Vereinigten Staaten von Amerika gewählt wurde, ging ein ziemlich unspektakuläres Kinojahr zu Ende. Die erfolgreichsten Filme in den USA waren die Fortsetzung einer jahrzehntealten Weltraumsaga, in der eine Gruppe von Rebellen unter Aufopferung ihres Lebens die geheimen Pläne eines Todessterns stiehlt (*Rogue One*). An zweiter Stelle landete ein Animationsfilm über einen vergesslichen Fisch, der mithilfe seiner Freunde versucht, seine Familie wiederzufinden (*Finding Dory*). Auf den dritten und weltweit ersten Platz kam ein Superheldenfilm. Aus *Captain America: Civil War* machte der deutschsprachige Verleih vorsorglich *The First Avenger: Civil War*, denn der amerikanische Supersoldat mit Rundschild ist diesseits des Atlantiks nicht ganz so beliebt wie in seiner Heimat.

In *Captain America* zerbröselte eine bislang für den Weltfrieden sorgende Eliteeinheit aufgrund interner Streitigkeiten. Während der eine Teil der Truppe die internationale Kontrolle durch die Vereinten Nationen akzeptiert, sieht Captain America als Anführer der Anderen seinen eigenen Handlungsspielraum dadurch gefährdet. Es geht also um das Verhältnis von Macht und Kontrolle, mithin um jenes demokratische Prinzip, dem sich der Superpatriot nicht beugen möchte. In seinem Wahlkampf verwendete Trump regelmässig den Slogan «America First», und er stellte auch in seiner Amtsantrittsrede seine Präsidentschaft unter dieses Motto. Nach dem Pariser Klimaabkommen und dem Atomabkommen mit dem Iran kündigte Trump zuletzt

jenes zwischen den NATO-Staaten und ehemaligen Mitgliedern des Warschauer Pakts zur gegenseitigen militärischen Luftüberwachung.

Nun ist es eine beliebte Methode der Fachkritik, ausgewählte Filme einer bestimmten Zeit mit der jeweiligen US-Politik kurzzuschliessen. Die Pre-Code-Filme der frühen Dreissigerjahre dienen dafür als gutes Beispiel, wenn es um die künstlerische Freiheit Hollywoods vor der Selbstzensur geht; das Kino des New Hollywood der späten Sechzigerjahre scheint für eine solche Untersuchung wie gemacht, weil es den politischen Umbruch mittels ungeahnter künstlerischer Freiheit antizipierte; aber auch im US-Kino der liberalen Clinton-Ära lässt sich die symbiotische Beziehung von Politik und Populärkultur deutlich feststellen, als man zumindest auf der Leinwand mit dem Präsidenten plötzlich alles machen konnte, was man wollte: Sexunhold (*Absolute Power*), Doppelgänger (*Dave*), Hanswurst (*Wag the Dog*) oder wackerer Kämpfer (*Air Force One*) – die Beliebigkeit der Zuschreibungen im boomenden Subgenre des Präsidentenfilms war dessen herausragendes Merkmal. Die Frage lautet jeweils: Wie sensibel reagiert das Kino – und zwar nicht nur in hellhörigen und weitsichtigen Independentfilmen – als populärkulturelles Massenmedium auf politische Strömungen? Die Ära Trumps vor Augen, muss sie aber auch lauten: Erlaubt die *Tentpole*-Strategie Hollywoods, also die Rechnung, dass Blockbuster Flops wettmachen, überhaupt die Möglichkeit, auf jene politischen und sozialen Erschütterungen einzugehen, die Trumps erste Präsidentschaft prägen?

Stranger than Fiction

Es ist jedenfalls eine reizvolle Vorstellung, das US-Kino und – in den vergangenen Jahren sogar noch ergiebiger – die sogenannten Qualitätsserien der Streamingdienste als Seismografen zu betrachten, anhand derer man diese gesellschaftlichen Verwerfungen nachzeichnen und aufzeigen kann. Wenn etwa in der letzten Episode der *Alternative-history*-Serie *The Plot Against America* von David Simon und Ed Burns Stimmzettel verbrannt werden, nachdem die faschistische America-First-Partei des fiktiven Präsidenten Charles Lindbergh in den Vierzigerjahren die Macht übernommen hat, ist das zwar keine direkte Anspielung auf Trumps Ankündigung, eine durch die Briefwahl verursachte mögliche Wahlniederlage anfechten zu wollen. Aber es ist eines jener vielen Bilder, die wie zufällig die Realpolitik zu kommentieren scheinen und die das Gefühl vermitteln, die Wirklichkeit sei einmal mehr gefährlich nahe an eine dunkle Fiktion gerückt.

In *The Plot Against America* liegt das Unbehagen, das diese Bilder auslösen, zudem an der Abweichung von Philip Roths Romanvorlage aus dem Jahr 2004, die noch mit einem «glücklichen» Wahlsieg Roosevelts und dem Eintritt der USA in den Zweiten Weltkrieg endet. Denn es sind Bilder einer neuen Angst. Einer Angst, die sich nicht auf eine mögliche «andere» Geschichte bezieht oder darauf, dass die «echte» fatal hätte ausgehen können, wie auch in der Adaptation von Philip K. Dicks Alternativweltgeschichte *The Man in the High*

Castle (2015–19), in der Nazi-Deutschland und Japan den Weltkrieg gewinnen: mit Verfolgung, Pogromen, Inhaftierung von Minderheiten und politisch «Ungläubigen». Es ist stattdessen die Angst davor, dass diese «andere» Geschichte bereits wirklich geworden sein könnte, ohne dass man die Weggabelung erkannt hat. Nicht als eine im Kino hinlänglich bekannte, postapokalyptische Dystopie in der Zukunft, auf welche die Welt zusteuert, sondern als Gegenwart. Eine alternative Geschichtsserie wie Netflix' *Hollywood* (2020), die kurz nach Ende des Zweiten Weltkriegs spielt und von einem «anderen» Hollywood erzählt, das nicht rassistisch, sexistisch und schwulenfeindlich hätte sein können, wirkt in ihrer realpolitischen Naivität in diesem Kontext nahezu hilflos.

In ihrem Buch «How Democracies Die» (2019) beschreiben die Politikwissenschaftler Steven Levitsky und Daniel Ziblatt die Stadien des Untergangs von Demokratien. Dabei spielen nicht revolutionäre Umstürze eine Rolle, sondern die permanente Diskreditierung der politischen Gegner_innen, die Aushöhlung rechtsstaatlicher Prinzipien und der demokratischen Verfassung. Wirksamstes Mittel ist dabei der ständige Angriff auf Höchstgerichte, Interessenvertretungen, Presse- und Meinungsfreiheit. Die Demokratien «erodieren so langsam, dass es der breiten Masse gar nicht auffällt», so der Sozialwissenschaftler Philip Rathgeb: «Es gibt dann zwar noch Wahlen, aber längst keinen fairen Parteienwettbewerb mehr. So weit sind die USA noch nicht, aber das Zusammenspiel aus exzessiver Vermögenskonzentration und einem radikalisierenden Konservatismus lässt bei der Wiederwahl Trumps nichts Gutes vermuten.»

Endzeitstimmung auf Netflix

Die Angst davor, die «langsame Erosion» nicht mehr zu durchschauen, weil Fakten und Fake News ununterscheidbar geworden sind, ist einerseits ein offenes Tor für epidemische Paranoia und grassierende Verschwörungstheorien (siehe Johannes Binottos Essay «Wahn der Gewissheit» über Paranoia im US-Kino, *Heft N°6/20*). Zugleich ist diese Angst aber auch einem sehr realen Gefühl des Verlusts geschuldet. Den zu prophezeien, wird jede populistische Politik – und damit nicht nur die des amtierenden US-Präsidenten – nicht müde, um anschliessend die Früchte ebendieser Angst zu ernten. Die Angst ist damit zum bestimmenden Teil des Systems geworden: zu einem Motor für individuelle und kollektive Entscheidungen – sofern diese noch möglich sind. Es ist das Gefühl des Verlusts von Sicherheit, wie es in diesem Ausmass seit Ende des Kalten Krieges nicht mehr zu beobachten war; ein Vertrauensverlust angesichts der Auflösung der Ordnung und der Strukturen, eine sehr reale Angst vor dem ökonomischen Niedergang und dem ökologischen Desaster. Die Beschwichtigungs-, Verdrängungs- und Verleugnungspolitik der US-Administration unter Trump ist die realpolitische Antwort auf diese Ängste, aus denen politischer Profit geschlagen wird. Die Reaktionen des Mainstreamkinos und Serienfernsehens darauf sind wiederum so unterschiedlich wie vielfältig. Sie

reichen von wenig subtil eingestreuten Hinweisen im Comedyfach bis zu grossen, über mehrere Episoden reichenden Erzählungen.

Einer der grössten Erfolge des US-Streamingriesen Netflix in den vergangenen Jahren war nicht zufällig ein Endzeitfilm, der in der Gegenwart und mit eben diesen Ängsten spielt: In *Bird Box* (2018) von Susanne Bier flüchtet eine Frau (Sandra Bullock) mit zwei Kindern in einem Ruderboot flussabwärts zu einem Haus, aus dem sie eine Rettung versprechenden Funkpruch erhalten hat. Knapp fünf Jahre, in Demokratien also eine ganze Amtsperiode, sind seit der Invasion jener – im Film stets unsichtbaren – Wesen vergangen, deren man nicht ansichtig werden darf, ohne Suizid zu verüben. Wer sein abgedunkeltes Haus verlässt, muss sich also die Augen verbinden und so tun, als sei man blind. Dafür, dass es in den zerstörten Städten Menschen gibt, die sich sehr wohl sehenden Auges frei bewegen können und versuchen, die verbliebenen «Ungläubigen» auf die «andere» Seite zu ziehen, findet der Film keine schlüssige Erklärung: Es genügt, zu wissen, dass nur überlebt, wer vor der Wirklichkeit die Augen verschliesst.

Im Gegensatz zu M. Night Shyamalans *The Happening* von 2008, in dem der Massensuizid auf eine nachvollziehbare Ursache heruntergebrochen wird – es ist die Rache der Natur, die mit von Pflanzen freigesetztem Nervengift die Menschheit sich selbst auslöschen lässt –, liefert *Bird Box* keine überraschende Enthüllung, sondern ein unauflösbares Dilemma als Erklärung: Wer die Wahrheit sehen will, muss sein Leben lassen. Jene Szene, in der John Malkovich im Supermarkt mit der Whiskyflasche in der Hand einen Toast auf die Überlebenden ausspricht («Because all of us, collectively, are making the end of the world *great again!*»), mag als ironische Anspielung auf Trumps Leitspruch durchgehen; es ist aber auch einer der fatalistischsten Momente des Films, weil die bewusst falsche Behauptung noch unerträglicher ist als jede unrealistische Durchhalteparole. «Die Falschheit hat viele Facetten», schrieb bereits Robert Warshow, einer der hellstichtigsten Essayisten, die sich mit dem US-Kino der Nachkriegszeit befasst haben, das US-Kino der Nachkriegszeit, «aber ihr oberster und allgemeinsten Aspekt ist, dass sie jede Politik leugnet, sofern Politik die reale Existenz unvereinbarer Interessen und sozialer Probleme bedeutet.»

Bird Box ist als dystopischer Endzeitfilm – wie auch sein Zwilling, der Überraschungserfolg *A Quiet Place* (2018) von John Krasinski, in dem sich eine Familie nicht blind, sondern lautlos gegen feindliche Wesen verteidigen muss – ein Vertreter eines Genres, das in den vergangenen Jahren einen regelrechten Boom erlebte: Die Ängste vor fremden Invasor_innen, die den Zusammenhalt der Gemeinschaft gefährden, aber jenen der Familie stärken; die Bedrohungen, die nicht durch Mauern und Grenzzäune zurückgehalten werden können, haben die Fantasien der US-Drehbuchwerkstätten befeuert wie lange nichts mehr. Doch *Bird Box* und *A Quiet Place* aktualisieren nicht nur ein mehr oder weniger bekanntes Katastrophenszenario, sondern gehen einen Schritt weiter: Die Bedrohung ist



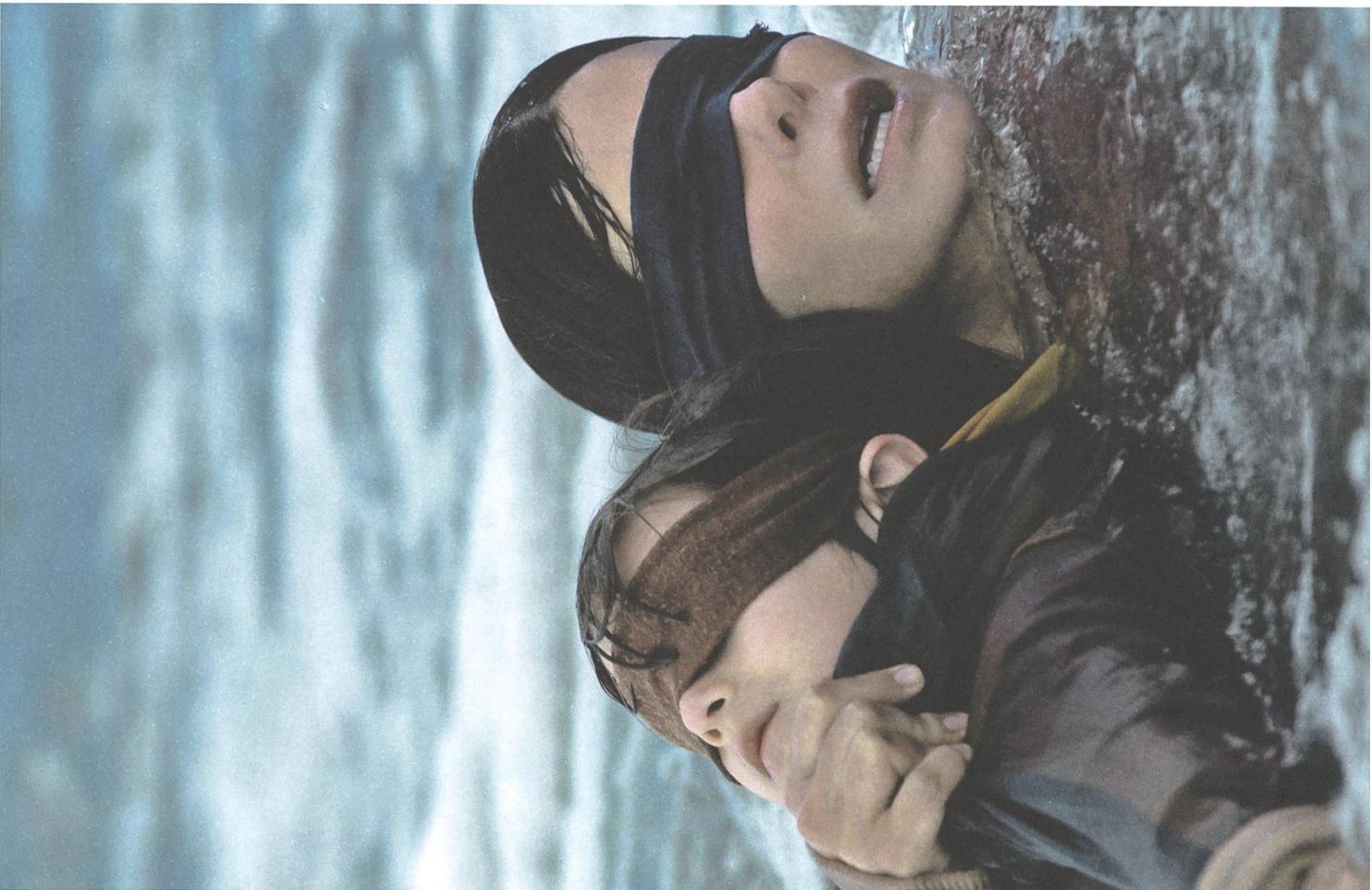
Manchester by the Sea (2016) Regie: Kenneth Lonergan



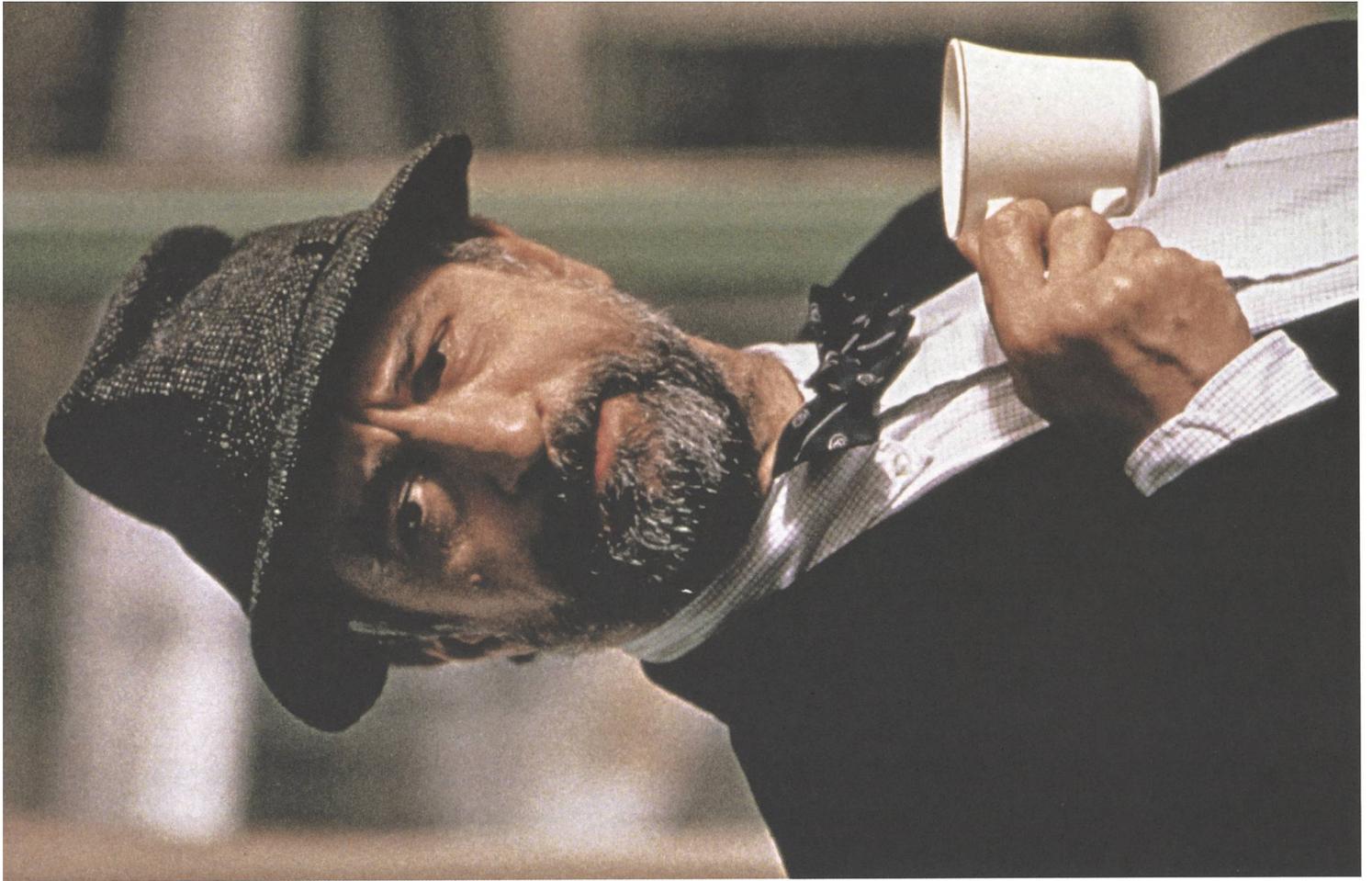
Rogue One (2016) Regie: Gareth Edwards



The Plot Against America (2020) mit Zoe Kazan



Bird Box (2018) Regie: Susanne Bier



Wag the Dog (1997) Regie: Barry Levinson



Wildlife (2018) Regie: Paul Dano



Captain America: Civil War (2016) Regie: Anthony Russo, Joe Russo



Bird Box (2018) mit Sarah Paulson

ohne Erklärung immer und überall, und wenn man besonders grosses Pech hat, wacht man einfach mitten im Desaster auf – ein Szenario, auf das mittlerweile auch europäische Produktionen wie der Netflix-Hit *El hoyo* (2019) zurückgreifen und das sich in der ungebrochenen Popularität der *Escape-Room*-Reihen der Kino- und Spieleindustrie manifestiert. Wer die Augen zum ersten Mal im «Schacht» oder – wie im US-Serienremake *Snowpiercer* – im dahinrasenden Zug aufschlägt, kämpft freilich zwar auch ums Überleben, vor allem aber mit Fragen ohne Antworten.

Free to choose

Bemerkenswert auffällig stellt das populäre Kino und Serienfernsehen der Ära Trump deshalb die Frage, ob einem – und zwar nicht nur am *Election Day* – überhaupt noch die Wahlfreiheit bleibt. Wenn das Volk in Demokratien seine Macht dadurch demonstriert, dass es von seinem Wahlrecht Gebrauch macht, sollte man davon ausgehen können, dass das System nicht längst vereinnahmt, gekapert und das Bekannte gegen etwas Anderes ausgetauscht wurde, ohne dass man es bemerkt hat. Während einige der interessantesten US-Independentfilme der vergangenen Jahre, etwa *Manchester by the Sea* (2016) von Kenneth Lonergan, *Wildlife* (2018) von Paul Dano oder Kent Jones' *Diane* (2018), genau davon erzählen – nämlich dass der amerikanische Mythos von der individuellen Entscheidungsfreiheit für die Menschen vom Traum zur Bürde geworden ist –, lassen die Narrative der Mainstream- und High-Concept-Filme solche Entscheidungen zunehmend gar nicht mehr zu: In *Us*, einem der erfolgreichsten Horror-Blockbuster des vergangenen Jahres, wird eine afroamerikanische Familie mit ihren eigenen Doppelgänger_innen konfrontiert – das ist vordergründig der Clou des Films von *Get-Out*-Regisseur Jordan Peele.

Doch dieser physische, auf eine Uragst abzielende Austausch bedeutet mehr als bloss die Konfrontation mit dem eigenen Ich: «We are Americans», meint die Doppelgängerin von Adelaide (Lupita Nyong'o). Sie ist die Einzige, die sprechen kann, in einer aus kehligen Lauten geformten Sprache, so als ob sich das Unbewusste endlich Gehör verschaffen würde. Dass dieser Satz wie die fürchterlichste Drohung klingt, hat damit zu tun, dass er die Doppelgänger_innen erst zu dem macht, was sie sind – und die «echten» gegen die «falschen» ausgetauscht wurden. Nicht mehr Ausserirdische oder der kommunistische Nachbar sind die Feinde, sondern wir selbst sind es, von denen die Bedrohung ausgeht: Amerikaner_innen, die typische Kleinfamilie, und natürlich meint dieses «us» auch «the U.S.», die USA im Jahr 2019.

Jener Film, der im Herbst 2019 wohl für die heftigste Kritik aus dem Weissen Haus sorgte, ist der Satire-Thriller *The Hunt* (2020) von Craig Zobel. Der Film basiert auf der Kurzgeschichte «The Most Dangerous Game» (1924) von Richard Connell und wurde bereits mehrfach für die Leinwand adaptiert. In der aktuellen Version gestaltet sich die Menschenjagd derart, dass eine Gruppe reicher Geschäftsleute,

die eindeutig dem demokratischen Lager zuzuordnen sind, in einem weitläufigen Waldareal eine Hetze auf «deplorable people» veranstaltet – ein politisch aufgeladener Begriff, mit dem Hillary Clinton 2016 die Anhänger_innen Trumps bezeichnete.

Wer hier tatsächlich «erbärmlich» ist, lässt *The Hunt* allerdings offen, es sind jedoch nicht unbedingt der eingefangene Trump-Wähler mit der Baseballmütze, die Rassistin, der rechte Podcaster und der Waffennarr, sondern die Jäger_innen selbst – allen voran Hillary Swank als Firmenchefin, für die alles nur ein Spass beim Chatten war, bis aus diesem blutiger Ernst wurde. Nach dem Motto: Wir erfüllen die an uns gerichtete Erwartungshaltung durch eine wahr gewordene Verschwörungstheorie. «It wasn't true. You wanted it to be true so you decided it was. You made it true», so die reiche Menschenjägerin zu ihrem Opfer, das sich aber dagegen wehrt, als solches betrachtet zu werden. «Liberal Hollywood is Racist at the highest level, and with great Anger and Hate! They like to call themselves «Elite,» but they are not Elite», twitterte Trump daraufhin als Filmrezension. «In fact, it is often the people that they so strongly oppose that are actually the Elite.» Gemeint ist damit seine eigene Wählerschaft, mit der bereits während des ersten Trump-Wahlkampfes Michael Moore in *Michael Moore in TrumpLand* in Kontakt zu treten versuchte, wie es seither zahlreiche Dokumentarfilmemacher_innen, am überzeugendsten einmal mehr Frederick Wiseman mit *Monrovia, Indiana* (2018), taten.

«It will get cooler»

Ein halbes Jahr vor seiner Entrüstung über *The Hunt* tat Trump, bekannt für sein angespanntes Verhältnis zum liberalen Hollywood, hingegen seinen Lieblingsfilm kund. Nach der Oscarverleihung, bei der die südkoreanische Sozialsatire *Parasite* von Bong Joon-ho als bester Film ausgezeichnet wurde, vermisste der US-Präsident den Heimvorteil. «A movie from South Korea. Did this ever happen before?», fragte er bei einer Wahlkampfveranstaltung in Colorado Springs. «Can we get *Gone with the Wind* back?» Dass kurze Zeit später der Pay-TV-Sender HBO ankündigte, das bekannteste Südstaatendrama aller Zeiten symbolpolitisch aus dem Programm zu nehmen («racist depictions»), war zwar eher der aktuellen Rassismusedebatte im Zuge von BlackLivesMatter geschuldet und nicht Trumps filmhistorischem Outing; interessanter jedoch war der Umstand, dass noch am Tag der Ankündigung die DVD-Verkaufszahlen des Films in die Höhe schnellten (das Drama mit Hattie McDaniel in ihrer berühmten Rolle als Schwarze Haussklavin ist mit Erklärung des historischen Kontexts mittlerweile wieder abrufbar).

Das erhöhte Interesse ist zwar ein internationales und keineswegs nur auf das Kino beschränktes Phänomen, aber eines, dem hier besondere Bedeutung zukommt: Denn weniger der Nostalgiefaktor und die Besinnung auf das Goldene Hollywood gaben den Ausschlag als vielmehr der Widerstand gegen die «Fälschung». Der Wunsch Trumps, *Gone with the Wind*

«zurückzubekommen», war nichts weniger als eine Kampfansage im Ringen um die Deutungshoheit des «richtigen» Narrativs.

Als der Wahlkampf Ende August weiter an Fahrt aufnahm, warf Trump beim Nationalkonvent der Republikaner_innen den Demokrat_innen vor, ihm die Wahl zu stehlen: «The only way they can take this election away from us is if this is a rigged election.» Eine Win-Win-Situation: Sollte Trump die Wahl gewinnen, hat er sich gegen den versuchten Betrug durchgesetzt. Sollte er verlieren, dann eben deshalb. Und wie kein US-Präsident vor ihm hat Donald Trump in diesem Spiel besonders gute Karten, weil er es wie keiner seiner Vorgänger perfektionierte. Trat Nixon noch infolge der Watergate-Affäre von seinem Amt zurück, weil er gelogen hatte, gelang es Trump, die «richtigen» Erzählungen über die scheinbar falschen, die «Fake News», zu stellen.

Als vor wenigen Wochen an der US-Westküste Millionen Hektar Wald brannten und die Realität wieder einmal dem handelsüblichen Szenario eines postapokalyptischen Science-Fiction-Blockbusters glich – ausgebrannte Autos und Häuser vor einem roten, Staub regnenden Himmel –, liess sich der ange-reiste Präsident einmal mehr auf keine Diskussionen über Erderwärmung und Klimakatastrophe ein: «It will get cooler.» Ähnlich, wie er in den ersten Monaten der Coronavirus-Pandemie behauptet hatte, das Virus werde ohnehin bald verschwinden. Was wahr ist und was nicht, entscheiden nicht länger Wissenschaft und Forschung, sondern instinktiv abgesetzte Botschaften in sozialen Medien. Daran wird auch der Umstand, dass der Präsident sich vier Wochen vor der Wahl selbst infizierte, nichts ändern. Bereits als Trump nach kurzem Krankenhausaufenthalt ins Weisse Haus zurückkehrte, war klar, wie er den medialen Kampf im Wahlfinale führen würde: als Mann des Volkes, der die «importierte» Krankheit besiegt hat und damit seine Gegner_innen, die das Virus als übertrieben gefährlich darstellen, Lügen strafte. «Don't be afraid of Covid», verkündete der Präsident denn auch kurze Zeit später – nicht als demütiges Bekenntnis der eigenen Unvorsichtigkeit, sondern als Botschaft, dass das doch alles halb so schlimm sei. In ihrem jüngst erschienenen Buch «Let Them Eat Tweets» skizzieren die Politologen Jacob Hacker und Paul Pierson bestechend, wie es Trump mit einer solchen «Winner-Takes-It-All»-Politik gelingt, die Interessen der Superreichen in Form von Lobbying zu vertreten und zugleich die Weisse Arbeiter_innenklasse an sich zu binden.

Doch für diese Anbindung ist es nötig, den Zweifelnden und Ängstlichen das Gefühl zu vermitteln, die Welt zu verstehen. Nicht nur Herr der Lage zu sein und diese damit zu bestimmen, sondern auch eine Erzählung parat zu haben, die keine Zweifel zulässt. Im Sommer 2017, vor der Tötung von George Floyd und den Ausschreitungen in vielen US-Städten, kam Kathryn Bigelows umstrittener Film *Detroit* in die Kinos. Bigelow, die Trump mehrfach eine Einladung zu einer Filmvorführung aussprach, reinszeniert darin die wahren Ereignisse einer gewaltsamen Polizeirazzia gegen Schwarze in Detroit im Jahr 1967, die zu einem

der historisch grössten Bürger_innenaufstände im Land führten, den erst die auch von Trump in den vergangenen Wochen wiederholt gelobte Nationalgarde wieder «unter Kontrolle» brachte. Bigelow wollte, wie sie selbst anmerkte, zeigen, wie wenig sich an rassistischer Polizeigewalt gegen Schwarze in den vergangenen 50 Jahren geändert habe. Die Diskussionen, die der Film auslöste, bezogen sich jedoch nicht auf seine Darstellung der penibel recherchierten Fakten, sondern auf die Frage nach der Glaubwürdigkeit Bigelows als Weisse Filmemacherin. Einen «moralischen Totalausfall» attestierte ihr etwa der «New Yorker» und kritisierte, dass die gewalttätigen Weissen im Zentrum der Aufmerksamkeit stünden und nicht ihre Opfer.

Eine exemplarische Debatte über einen unter der Präsidentschaft Trumps entstandenen Film: Der Aufstand in Detroit ist, ähnlich wie zuletzt bei den tödlichen Ausschreitungen in Kenosha, Wisconsin, nämlich eine Auseinandersetzung um die jeweils «richtige» Erzählung. So wie bei jener um *Gone with the Wind*, um einen Film, der die Befreiung der Schwarzen in der Folge des Bürgerkriegs als historischen Fehler beschreibt. Nicht Captain America hat in dieser Logik dann das Land gespalten und in den *Civil War* geführt, sondern jene, die nicht an sein Amerika glaubten. ×

Überlebenskampf mit ungewissem Ausgang

Oliver Camenzind

Corona als Katalysator der Filmkrise

Die Art und Weise, wie wir Filme schauen, verändert sich gerade radikal. Während weltumspannende Konzerne Kasse machen, müssen sich lokale Filmschaffende an eine neue Realität gewöhnen. Und die Pandemie macht alles noch komplizierter.



Sean Connery beim Dreh von *Diamonds are Forever* (1971)

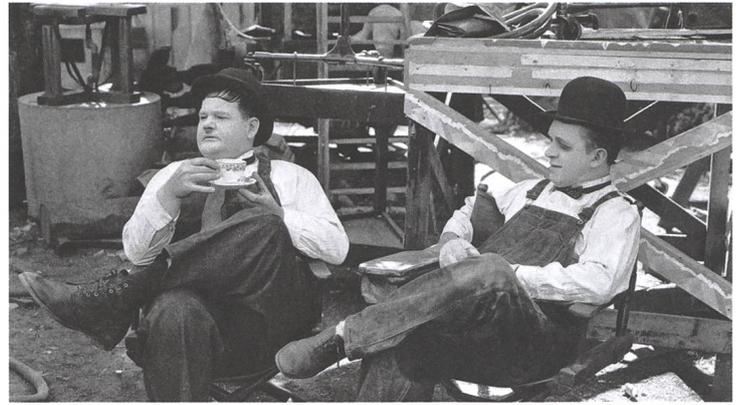
Am Set von *Titanic* (1997)



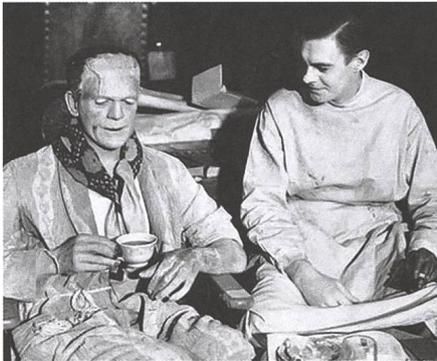
Pause am Set von *Jaws* (1975)



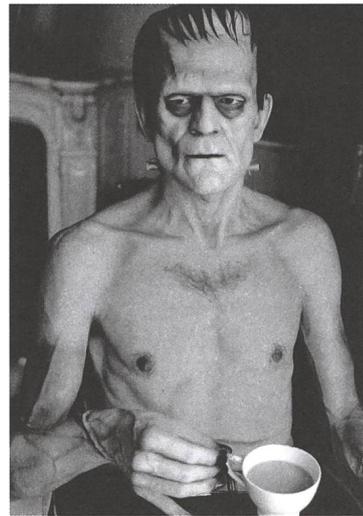
Taxi Driver (1976) Jodie Foster und ihr Double



Stan Laurel und Oliver Hardy, Kaffeepause bei Towed in a Hole (1932)



Frankenstein (1930) Regie: James Whale



Frankenstein (1930) mit Boris Karloff



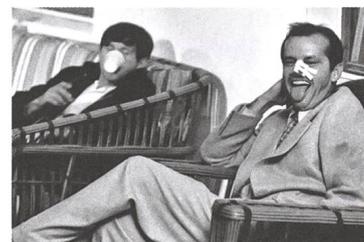
Ingrid Bergman bei Joan of Arc (1948)



Silence of the Lambs (1991)



Batman (1989) Drehpause mit Tim Burton



Chinatown (1974) mit Jack Nicholson

Drei Millionen Kinokarten zu wenig verkauften Schweizer Kinos im ersten Halbjahr dieses Jahres. Das sind mehr als die Hälfte der Verkäufe des Vorjahrs, die weggebrochen sind, 52 Millionen Franken Umsatz fehlen dementsprechend. Die Krise im Filmgeschäft will und will kein Ende nehmen und die desaströse Lage für die Kinos ist dabei nur ein einzelnes Puzzleteil. Die Corona-Pandemie hat die ganze Branche noch immer fest im Griff. Produktionen stehen von Zürich bis Hollywood still, während die Filmgiganten konsequenter denn je auf digitale Verwertung setzen. Doch dazu später und noch einmal zurück zu den Kinos: Trotz Schutzkonzepten und diversen Versuchen von Seiten der Betreiber_innen, die Programme mit Schätzen aus dem Archiv aufzupeppen, bleiben die Säle vielerorts leer. Sogar Fussballspiele gingen da und dort über die Leinwände, weil deren Besitzer_innen sich davon höhere Besuchszahlen versprochen. Doch auch das war weitgehend vergebliche Liebesmüh.

Verleihe und Kinos werden umgangen

Nicht einmal **Tenet**, die grosse Hoffnung aller Lichtspielhäuser, vermag die finstere Bilanz aufzuwerten. Zwar sahen sich in der Schweiz immerhin 55 000 Personen den neusten Streifen des britischen Regisseurs Christopher Nolan gleich am ersten Wochenende an. Das gab vielen Kinobetreiber_innen Hoffnung. Noch immer scheint es Filme zu geben, die sich das Publikum lieber im roten Plüschsessel als auf der heimischen Polstergruppe anschaut. Doch im Vergleich zu anderen Jahren war auch **Tenet** nur ein bescheidener Erfolg: Der mit über 600 000 Eintritten meistgesehene Film von 2019 – Disneys Digitalanimation des Zeichentrickklassikers **The Lion King** – erreichte an seinem ersten Wochenende ein etwa doppelt so grosses Publikum. Und **Spectre**, die 24. Episode der Agentensaga um Commander James Bond, schauten sich 2015 allein in den ersten Tagen sagenhafte 343 000 Personen an. Bis Redaktionsschluss kam **Tenet** in der Schweiz auf nicht einmal 200 000 Zuschauer_innen.

Dass die Filmfans sich wegen der Pandemie nicht mehr ins Kino trauen, ist dabei nur die eine Seite der Krise, die die Branche seit Monaten in Atem hält. Die andere Seite hat zwar auch mit dem Coronavirus zu tun, aber nur indirekt. Es geht darum, dass die internationalen Streamingkonzerne den regionalen Verwertungsgesellschaften zusehends das Wasser abgraben. Dieser Prozess hat sich während des Lockdowns noch einmal rasant beschleunigt. Im Frühjahr brach die Produktionsfirma Universal Studios ein Tabu, als sie beschloss, den Kinderfilm **Trolls World Tour** ausschliesslich zu streamen. Die Kinos und Verleihe waren bestürzt und schrien auf – sie fühlten sich übergangen. Denn Universal nahm mit dem Film mal kurz 150 Millionen Dollar ein, während sie leer ausgingen. Im Herbst folgte Disney dem Beispiel und strich seine Realfilmadaptation des Zeichentrickklassikers **Mulan** in vielen Ländern ganz einfach aus den Startlisten der Kinos, um die Premiere exklusiv auf der eigenen Onlineplattform stattfinden zu lassen. Hält dieser Trend an, droht den Kinos auf der ganzen Welt eine düstere Zeit.

Um den Giganten im Geschäft etwas entgegenzuhalten, hat sich die grösste Kinokette der Vereinigten Staaten, AMC, deshalb auf einen gefährlichen Deal mit Universal eingelassen: Sie akzeptiert, dass die Filme des Studios künftig nur noch 17 Tage im Kino gezeigt werden müssen, bevor die Streamingdienste mit ihrer Verwertung beginnen dürfen. Diese sogenannte Schutzfrist ist wohl der Grund, warum die Kinobranche trotz der Konkurrenz so lange Bestand haben konnte. Sie lag für die Ausstrahlung im Fernsehen bisher bei etwa zwei Jahren, in der Schweiz für Eigenproduktionen der SRG bei zwölf Monaten.

Und Streamingkonzerne, die über die entsprechenden Rechte verfügen, mussten bisher immerhin 90 Tage warten, bis sie einen Film ins Angebot nehmen durften. In dieser Zeit hatten Verleihe und Kinos das alleinige Ausstrahlungsrecht und konnten Kasse machen. Was AMC als Rettungskonzept der Branche verstanden hat, kann also ebenso gut als Todesdrohung von Universal aufgefasst werden: Wer in den gut zwei Wochen nicht auf seine Zahlen kommt, ist raus. Andererseits, und das spricht aus Sicht von AMC dann doch wieder für den Pakt, bleiben die Kinos überhaupt noch im Geschäft. Wenigstens für den Moment.

Produktionsfirmen träumen vom Monopol

Um die monopolistischen Absichten hinter den Entscheidungen von Universal und Disney zu erkennen, braucht man kein Insider zu sein. Den Produktionsfirmen sind Verleihe und Kinos längst nur noch lästig – sie verzögern die Auswertung fürs Heimkino und konkurrieren die hauseigenen Streamingangebote. Am liebsten würden die Produktionsfirmen die Kinobetreiber_innen darum ausbooten. Sie träumen davon, die Verwertungskette vom Anfang bis zum Ende zu kontrollieren und den ganzen Gewinn für sich zu behalten. Dass Amazon in den Vereinigten Staaten Gerüchten zufolge eine Kinokette wie AMC, Regal oder Cinemark kaufen möchte, passt perfekt in dieses Bild. Wenn ein Film beispielsweise für eine Galapremiere oder einen Familienabend schon ins Kino kommt, so wird man sich bei Amazon sagen, dann bitte in eines, an dem wir ordentlich mitverdienen.

Den Preis für immer mehr Macht der Grosskonzerne zahlen derweil auch im Filmgeschäft die Angestellten: Als bekannt wurde, dass der neue James Bond erst 2021 erscheinen wird, weil die Produktionsfirma Sony um ihre Gewinne fürchtet, kündigte mit Cineworld die zweitgrösste Kinokette der Welt an, ihre Säle vorübergehend zu schliessen. Über anderthalb Milliarden Dollar hat das Unternehmen 2020 schon an Verlust eingefahren, und damit dieser Betrag nicht noch weiter ansteigt, soll nun das Personal zu Hause bleiben. Rund 45 000 Arbeitsplätze sind gemäss Medienberichten von dieser Entscheidung betroffen. Nicht viel besser erging es den Mitarbeiter_innen von Disney. Weil die Besucher_innen in den Themenparks pandemiebedingt ausblieben, hat der Zeichentrickgigant in Florida und Kalifornien kurzerhand 28 000 Angestellte auf die Strasse gestellt. Trotz neun Milliarden Reingewinn im Jahr 2019.

Das ist Kulturkapitalismus, wie er im Buche steht. Und wenn der um sich greift, bleibt das nicht ohne Folgen. Das traditionsreiche Berliner Premierenkino Colosseum musste seine Tore bereits für immer schliessen, um einem Bürokomplex Platz zu machen. Nicht, wie man denken würde, aufgrund von Corona, sondern der Rentabilität wegen. Die Schliessung war von langer Hand geplant, weil das Kino, das dem Produzenten Artur Brauner bis zu dessen Tod gehörte, nach Ansicht seiner Erb_innen zu wenig Geld abwarf. In Zürich beteiligt sich derweil das deutsche Unternehmen DCM an den Kinos der Arthouse Comercio Movie AG. Einen Zusammenhang mit dem schlechten Geschäftsgang wollten in Zürich zwar weder die alten noch die neuen Eigentümer herstellen. Vielmehr soll der Generationenwechsel «frischen Wind» ins Unternehmen bringen, wie der Neo-Verwaltungsrat Christoph Daniel gegenüber Filmbulletin sagte (siehe Interview N° 6/20). Dass es sich bei der Investorin ausgerechnet um eine Produktionsfirma handelt, die auf vertikale Integration setzt, spiegelt den internationalen Trend, wenn auch nur im ganz kleinen Massstab.

Langsam, aber sicher zeichnet sich ab, dass der Strukturwandel in der Branche nicht nur für die Kinos gefährlich werden könnte. Denn auch digitale Konkurrent_innen fristen angesichts der gigantischen Expansion der marktbeherrschenden Player zusehends ein Schattendasein. Neben den Verleihen kämpfen auch lokale Streaminganbieter mit kleinen und mittleren Budgets ums Überleben. In der Schweiz zum Beispiel gehörte Cinefile als Spezialistin für Studiofilme und Klassiker zu den ersten unabhängigen On-Demand-Plattformen. Doch auch der Vorteil, früh ins Geschäft eingestiegen zu sein, garantiert keinen guten Geschäftsgang.

Der Grund: Das Angebot bei der internationalen Konkurrenz ist enorm viel grösser und im Verhältnis erst noch günstiger. «Für Nischenanbieter wie uns ist es ein Kampf wie David gegen Goliath», erklärt das Unternehmen Cinefile auf Anfrage: «Um substanzielle Gewinne erwirtschaften zu können, müssten wir ein sehr grosses Publikum erreichen.» Doch gerade darin liegt das Paradox von Portalen wie Cinefile: Um sich von der Masse abzuheben, setzen sie bewusst auf ein kleines, sorgfältig kuratiertes Angebot; in der Hoffnung, dass die Kund_innen bereit sind, dafür etwas mehr zu bezahlen als bei den grossen On-Demand-Anbietern. Diese Bereitschaft scheint in der Schweiz zum Teil noch zu fehlen, so die Verantwortlichen bei Cinefile. Man prüfe derzeit verschiedene strategische Optionen, um neuen Schwung ins Geschäft zu bringen.

Bedrohte lokale Bühnen

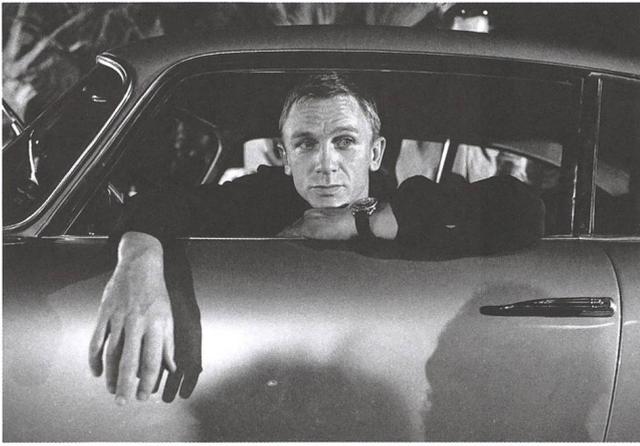
Aber warum sollten diese Entwicklungen uns Zuschauer_innen kümmern, da wir doch sicher auch künftig zu unseren Filmen kommen werden? Die Antwort auf diese Frage ist ganz einfach: Wenn sich die Formen ihrer Auswertung verändern, dann verändern

sich automatisch auch die Bedingungen, unter denen Filme gemacht werden. Wenn die Leute immer seltener ins Kino gehen und der digitale Markt von den Giganten in den Vereinigten Staaten kontrolliert wird, dann hat das auch für die regionalen Filmschaffenden unangenehme Konsequenzen. Für sie ist vor allem die Frage relevant, wo ihre Arbeiten künftig die nötige Aufmerksamkeit bekommen können.

In der Schweiz sind die lokal ausgerichteten Arthousekinos die wichtigste Bühne für hiesige Filme. Geraten diese unter Druck, betrifft das auch das Programm, das sie zeigen. «Gerade in der aktuellen Situation ist es darum sehr wichtig, dass die Sichtbarkeit von Schweizer Filmen und Serien auf den verschiedenen Kanälen nicht leidet», sagt dazu Roland Hurschler, der Geschäftsleiter des Verbands Filmregie und Drehbuch Schweiz. Seine Sorge ist, dass einheimische Filme mit kleinen Werbebudgets in der riesigen Masse an amerikanischen Mainstreamproduktionen untergehen.

Die Krise der Kinos und die Dominanz der amerikanischen Streamingkonzerne betreffen die Leute, die Filme machen, also ganz direkt. Dennoch ist das Schweizer Filmschaffen noch nicht im Internet angekommen: Die lokalen Streamingplattformen sind zu wenig bekannt, als dass sie die Kinoauswertung ersetzen könnten. Das zeigt der Fall von Cinefile. Die grossen Plattformen aber setzen zur Hauptsache auf amerikanische Inhalte: Aus der Schweiz hat es schliesslich in Sachen Spielfilme erst *Wolkenbruchs wunderliche Reise in die Arme eine Schickse* von Michael Steiner in den Netflix-Katalog geschafft – bezeichnenderweise ein von DCM produzierter Film.

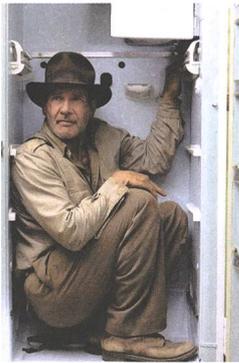
Darum braucht es für Roland Hurschler unbedingt eine griffige «Lex Netflix». Diese Regelung sieht vor, dass ausländische Streamingkonzerne einen Anteil ihrer lokalen Wertschöpfung in Schweizer Filmproduktionen investieren müssen. Die Logik dahinter: Wer in der Schweiz mit dem Ausstrahlen von Filmen Geld verdient, soll hier auch Filme mitfinanzieren müssen. So könnten Filmschaffende der erhöhten Nachfrage nach filmischer Unterhaltung nachkommen. Fakt ist nämlich, dass noch nie so viele Filme und Serien konsumiert wurden wie heute. Politisch umstritten ist im Moment indes noch, ob der Anteil, den ausländische Streamingkonzerne hier investieren müssen, bei vier oder nur einem Prozent der Einnahmen liegen soll. Bleibt es bei nur einem Prozent, wie es der Nationalrat neulich mit einer dünnen Mehrheit beschlossen hat, befürchtet Hurschler, dass sich die Situation noch zuspitzt: «Die digitalen Kanäle werden dann auch weiterhin mit ausländischem Content geflutet.» Darunter würde dann die Konkurrenzfähigkeit von Schweizer Filmen und Serien leiden. Laut Roland Hurschler könnten «Tausende Arbeitsplätze im Bereich Audiovision ins Ausland abwandern», während Netflix in der Schweiz 100 Millionen Franken pro Jahr einnimmt. Mit anderen Worten: «Die Schweizer Spielfilmproduktion würde langfristig untergehen», so Hurschler.



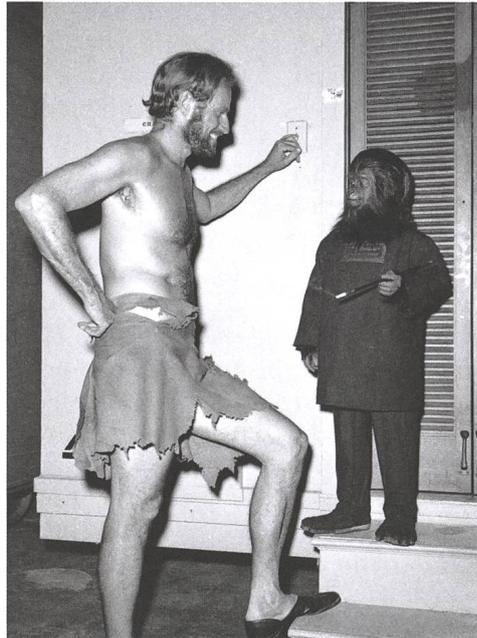
Daniel Craig beim Dreh von *Casino Royale* (2006)



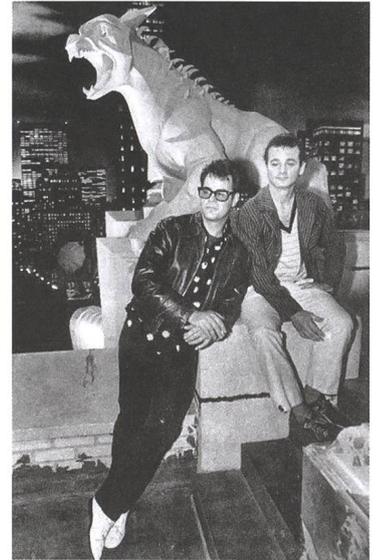
Kim Novak liest *Vertigo* (1958)



Indiana Jones and the Kingdom of the Crystal Skull (2008)



Planet of the Apes (1968) Charlton Heston Backstage



Ghostbusters (1984)

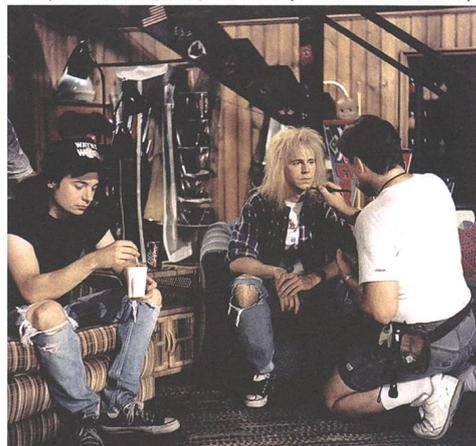


Zwischen den Szenen von *A Fistful of Dollars* (1964)

Léon (1994) Natalie Portman



Wayne's World (1992) Mike Myers und Dana Carvey



Die Pandemie macht alles noch schwieriger

Und als wären diese Entwicklungen nicht schon Herausforderung genug, geraten die Filmschaffenden wegen der Corona-Pandemie noch stärker in die Breddouille. Vielerorts mussten Dreharbeiten unterbrochen oder gleich ganz abgeblasen werden. So sahen sich etwa die Babelsberger Filmstudios im deutschen Potsdam im März gezwungen, 800 projektgebundene Mitarbeiter_innen zu entlassen. In den geschichtsträchtigen Studios sollte unter dem Arbeitstitel «Ice Cream» der vierte Teil von Lana und Lilly Wachowskis **Matrix** gedreht werden. Daneben war für das Frühjahr auch die Verfilmung des Computerspiels **Uncharted: Drake's Fortune** in Babelsberg geplant. Als die Studios wegen der Pandemie jedoch geschlossen wurden, entschieden die Produktionsfirmen, 800 Freelancer_innen die Aufträge zu kappen.

In der Zwischenzeit konnten die Arbeiten zwar mehrheitlich wieder aufgenommen werden – nicht zuletzt dank 5000 Litern Handdesinfektionsmittel. Ob die 800 Personen wieder Arbeit haben, bleibt allerdings im Dunkeln. Die Studio Babelsberg AG teilt auf Anfrage von Filmbulletin mit, ihre Angestellten seien bloss in Kurzarbeit gewesen. Ob das neben den rund 100 Festangestellten auch die 800 projektgebundenen Angestellten betraf, liess das Unternehmen in seiner Mitteilung offen.

Ganz so hart hat es in der Schweiz bisher kein Filmprojekt getroffen. «Die Situation bleibt dennoch sehr angespannt», sagt Dokumentarfilmerin Irene Loebell. Viele Filmschaffende lebten im Moment völlig im Ungewissen darüber, wie es für sie weitergeht. Die Notkredite des Bundesrats hätten aber viel Leid verhindern können, sodass die arbeitslosen Beleuchter_innen und Regisseur_innen wenigstens nicht beim Sozialamt oder gar auf der Strasse landen. «Die Unsicherheit bleibt aber für viele eine grosse Last», sagt Loebell, die selbst ein Projekt pausieren musste. Ihr neuester Film befindet sich in der Entwicklungsphase. Als der Bundesrat den Lockdown anordnete, wären ausgedehnte Recherchereisen angedacht. Das war insofern ein Glück, als Loebell zu diesem Zeitpunkt noch nicht mit den Dreharbeiten begonnen hatte, die zu unterbrechen teuer hätte werden können. Jetzt kann Loebell die Zeit nutzen, um sich weit tiefer ins Thema einzuarbeiten, als das zu normalen Zeiten vielleicht möglich gewesen wäre. Aber Protagonist_innen für den Film kann sie nur vor Ort finden, als nächstes müsste eine Reise in den USA stattfinden können, doch das geht während der Pandemie nicht.

Künftig kosten Filme noch mehr

Loebell muss also warten. Sie sagt: «Im schlimmsten Fall muss ich gewisse Arbeitsschritte doppelt machen, aber das ist verkraftbar, solange ich nur weiterarbeiten kann.» Andere stehen da unter deutlich grösserem Druck. So gibt es bei Filmproduktionen stets genaue Vereinbarungen darüber, wann ein geförderter Film fertiggestellt werden muss. Kann eine Produktionsfirma

diesen Verpflichtungen aufgrund der aktuellen Lage nicht nachkommen, muss sie die Förderbeiträge zurückzahlen. Das kommt unter normalen Umständen fast nie vor, wird jetzt gerade bei grossen Spielfilmen aber immer wahrscheinlicher. Wenn zum Beispiel eine Schauspielerin abspringt, um einer anderen Verpflichtung nachzukommen, die sie vor zwei Jahren vereinbart hat, dann ist der Film ruiniert.

Beeilen sich die Verantwortlichen aber zu sehr, wieder zurück ans Set zu kommen, nehmen sie ein anderes, beinahe noch grösseres Risiko in Kauf: Kommt es in der Crew oder beim Cast zu einem Corona-Fall, müssen die Dreharbeiten aufs Neue pausiert werden, und das kostet bei Spielfilmproduktionen, an denen gut und gern hundert und mehr Personen beteiligt sind, noch einmal deutlich mehr als bei Dokumentarfilmen. Absicherungen gegen dieses Risiko gibt es dabei keine. Versicherungen weigern sich inzwischen – verständlicherweise, möchte man sagen –, Pandemierisiken zu versichern.

Wie viele der aktuell laufenden Filmprojekte je Premiere feiern werden und wie viele dem Virus zum Opfer fallen werden, ist noch ungewiss. Sicher ist hingegen, dass die Filmschaffenden sich an eine neue Realität gewöhnen müssen, wenn sie dann wieder an die Arbeit dürfen. Denn schon jetzt ist klar, dass Corona von der Finanzierung über das Casting bis hin zur Arbeit am Set alles verändern wird. Zuerst werden Schauspieler_innen lernen müssen, mit mehr Abstand zu arbeiten. Und Regisseur_innen müssen mit weniger Personal auskommen. Abgesehen davon, dass das andere Filme hervorbringen dürfte, bedeutet es auch, dass alle Arbeitsschritte mehr Zeit in Anspruch nehmen und die Dreharbeiten länger werden. Die Hygienemassnahmen und Schutzkonzepte verteuern die Filmproduktionen also, und das wiederum wirkt sich auf die Finanzierung der Filme aus. Sofern die Fördertöpfe nicht grösser werden, und damit ist im Moment nicht zu rechnen, können in der Schweiz mit dem selben Geld weniger Filme gemacht werden als bisher. Die Fördergelder werden auf weniger Projekte aufgeteilt, das heisst im Klartext, dass mehr Filmschaffende ohne Arbeit bleiben werden.

Steht also auch dem Filmschaffen in der Schweiz eine Konzentration auf weniger, dafür umso mächtigere Player bevor, so, wie es bei den Produktionsfirmen und Kinobetreiber_innen der Fall ist? Irene Loebell will sich nicht aus dem Fenster lehnen: «Es ist zweifellos etwas sehr Einschneidendes, was hier passiert. Diejenigen, die hier einen Einfluss haben, müssen sehr sorgfältig sein mit dem, was sie tun. Denn die Kulturbranche ist sehr fragil.» Das heisse aber nicht, dass alles nur schlechter werde. «Alles ist möglich, auch gute Entwicklungen», sagt Loebell. Bleibt zu hoffen, dass sie Recht behält.

«Wer ist denn bitte ein Fan von Online-Festivals?»

Carlo Chatrian, Künstlerischer Leiter der Berlinale

Filmbulletin: Herr Chatrian, die Berlinale ist Ende Februar knapp an der Pandemie vorbeigeschrammt. Hätten Sie fast abbrechen müssen?

Carlo Chatrian: Den Abbruch haben wir nicht in Erwägung gezogen, niemand tat das damals. Wir standen in Kontakt mit den Behörden, mit dem Berliner Senat, dem Robert-Koch-Institut. Aber natürlich machte uns die Situation zu schaffen. Beim Filmmarkt hatten sich chinesische Firmen und Marktbesucher_innen kurzfristig abgemeldet. Der chinesische Regisseur Jia Zhangke musste einen grossen Aufwand betreiben, um nach Berlin reisen zu können. Während des Festivals verschlechterte sich vielerorts die Situation, im Iran, in Italien. Deutschland war erst relativ spät betroffen. Aber ja, im Rückblick war es knapp.

Ich erinnere mich, wie Corona in den letzten Festivaltagen immer mehr zum Thema geworden ist.

In den letzten Festivaltagen sieht man immer einen Besucher_innenrückgang, diesmal dünkte mich der Rückgang jedoch etwas stärker als sonst. Ja, vermutlich hatten da einige Leute schon Bedenken, sich in einen Kinosaal zu setzen. Wir haben keine genauen Daten, aber nach unserem Wissen hat sich während des Festivals niemand angesteckt.

Hätte das Festival nur ein paar Tage später begonnen ...

... hätte es früher begonnen, hätten wir nicht das Massaker von Hanau am Eröffnungstag gehabt. Daran denkt man jetzt nicht mehr, aber das war wirklich furchtbar.

Wie haben Sie die Wochen und Monate nach dem Festival erlebt?

Für uns von der Berlinale fühlte sich diese Zeit vermutlich anders an als für die meisten, da wir ohnehin eine Pause erwartet hatten. Wir waren im Herunterkommen-Modus. Ich habe den Lockdown in Italien verbracht, sass dort fest. Aber ich lebe auf dem Land, es war also nicht ganz so schlimm.

Wann hätten Sie die Arbeit wieder aufnehmen sollen?

In meiner Art von Job geht es eigentlich immer weiter. Ich schaue nonstop Filme. Und auch die Retrospektive planen wir weit im Voraus.

Hatte die Pandemie im Frühjahr bereits Auswirkungen auf die kommende Berlinale?

Natürlich, allein der Wegfall von Cannes: Da treffen wir sonst immer alle Firmen, die Verleiher_innen, die Produzent_innen. Es gab zwar Möglichkeiten, dies online zu tun, aber das ist einfach nicht das Gleiche. Selbst für Festivals, die im Sommer 2021 stattfinden, hat die Pandemie bereits Auswirkungen, denn jeder muss in Betracht ziehen, dass die Reisemöglichkeiten weiterhin stark eingeschränkt sein werden. Das Sundance Film Festival, das im Januar stattfindet, stellt sich auf eine hybride Version ein ...

... teils online, teils physisch ...

... weil sie wissen, dass die Anreise schwierig wird. Das Virus wird die Festivals noch das ganze nächste Jahr beschäftigen, so zumindest lautet meine Prognose. Prognosen sind allerdings wie Luft: schwierig, sich daran festzuhalten.

Aber wie arbeitet man, wenn alles so unsicher ist?

Naja, zumindest Filmeschauen ist kein Problem. Vermutlich haben wir mehr Filme gesehen als zum selben Zeitpunkt im letzten Jahr. Was uns fehlt, ist der persönliche Austausch: mit den anderen Programmierer_innen, mit Produzent_innen, Filmemachenden. Das vermissen wir sehr. Es ist eine andere Art, das Programm zusammenzustellen. Ob sich daraus dann auch ein anderes Programm ergibt, ist schwer zu sagen. Sollen wir andere Filme auswählen, weil sich die Art, wie man die Filme sieht, vielleicht verändert?

Sie meinen, falls die Filme am Ende online zu sehen sein sollten.

Ich versuche, nicht zu viel darüber nachzudenken, weil der Gedanke sonst einen immer stärkeren Einfluss auf die Programmation nehmen würde. Was ich allerdings weiss: Wir können ein Jahr lang ohne Reisen auskommen, aber mehr als ein Jahr wird schwierig. Denn die Filme, die wir jetzt gerade



schaufen, das sind vielfach Filme, die wir in der Vergangenheit auf unseren Reisen aufgestöbert haben. Das «Scouting» ist enorm wichtig für uns. Also falls nächstes Jahr weiterhin kaum Reisen möglich sein sollten – das hätte dann wirklich grosse Auswirkungen.

Werden Sie für die kommende Ausgabe mehr oder weniger Filme eingereicht bekommen?

Schwer zu sagen. Hätten Sie mir die Frage vor zwei Monaten gestellt, ich hätte gesagt: klar mehr. Denn die anderen Festivals in diesem Jahr haben schlichtweg weniger Filme aufgenommen. Inzwischen bin ich mir allerdings nicht mehr so sicher, da die Pandemie sich nicht so verhält, wie viele Leute dachten. Es kommt darauf an, wie optimistisch die Leute die Entwicklung für 2021 einschätzen und entsprechend Filme lancieren.

Dass im Moment wenig gedreht wird, hat das einen Einfluss auf die kommende Ausgabe?

Nicht wirklich, denn die Filme, die wir uns anschauen, sind Filme, die schon länger abgedreht sind. Die Postproduktion nimmt ja gerne Monate oder sogar ein Jahr in Anspruch. Natürlich gibt es auch Filme, die jetzt im Sommer unter besonderen Bedingungen entstehen und für die Berlinale fertiggestellt werden sollen, aber die grosse Mehrheit der Arbeiten ist abgedreht, da wirkt sich die Pandemie nur noch auf die Postproduktionsphase aus und zieht diese in die Länge.

Die Dürre bei den Drehs wird sich aber irgendwann bemerkbar machen, oder nicht?

Ganz ehrlich, das weiss ich nicht. Die Nachfrage nach Inhalten ist jedenfalls da, das hat man ja auch während der ersten Phase der Pandemie gemerkt. Welche Art von Inhalten noch möglich sein wird, ist die andere Frage: Manche Filme lassen sich jetzt drehen, andere nur mit grossen Mehrkosten. Sicher ist: Produktionen leiden und es gibt Filme,

die rundweg verunmöglicht worden sind durch die Pandemie. In Europa gibt es immerhin zum Teil Ausfallentschädigungen für Produzent_innen, in anderen Gegenden der Welt nicht. Dafür ist es andernorts vielleicht einfacher, Produktionen wieder hochzufahren.

In diesen Zeiten, da alles sehr grundsätzlich in Frage gestellt wird: Welche Bedeutung haben Filmfestivals wirklich?

Darauf gibt es nicht eine Antwort. Es sind viele Antworten, die auch davon abhängen, wer es ist, der oder die antwortet. In meiner Position gilt es, vieles im Blick zu haben: Ich denke an das Publikum, ich denke an andere Festivals, auch an Filmeinkäufer_innen, an Verleihfirmen. Man kann sich ausmalen, was die Wichtigkeit eines Festivals für diese jeweiligen Gruppen ausmacht; manches kann online wettgemacht werden, Anderes nicht. Für die Zuschauer_innen sind Festivals zuerst einmal aufregend, es ist ein «Thrill», Teil von etwas Besonderem zu sein. Für Einkäufer_innen geht es darum, Filme unter bestimmten Bedingungen zu sehen, mit Publikum, Presse auch. Für sie sind Festivals ein Testlauf, denn sie investieren viel Geld. Aus der Sicht der Festivals gesprochen: Wir sind Teil eines grösseren Kreislaufs, der einem Film Möglichkeiten eröffnet, die er mit einem Kinoverleih vielleicht nicht hätte.

Es gibt Filme, die eigentliche Festivalkarrieren hinlegen und auf keinen Kinostart mehr angewiesen sind.

Genau, und das System ist gut austariert, es gibt die unterschiedlichsten Kategorien von Festivals für die unterschiedlichsten Filme und Publika. Die Anzahl Festivals ist schon extrem. Vielleicht ändert sich das in Zukunft, aber heute haben die Festivals ihre Daseinsberechtigung. Denn der gewöhnliche Weg eines Films über den Verleih ins Kino funktioniert vielfach nicht mehr, und Festivals können hier einspringen.

Es gibt also nicht zu viele Festivals?

Nein, denn es gibt offensichtlich eine Nachfrage. Ich weiss allerdings nicht, ob man dasselbe für Filme sagen kann.

Es gibt zu viele Filme?

Es gibt zumindest Filme, die in der Masse verloren gehen.

Wenn die grossen Festivals wie Cannes oder die Berlinale in den nächsten, sagen wir, zwei oder drei Jahren nicht stattfinden könnten, was würde das für die Filmindustrie bedeuten?

Das würde vor allem etwas für uns Menschen bedeuten. Das würde ja heissen, dass auch viel Anderes nicht stattfinden könnte, es wäre wirklich ein apokalyptisches Szenario.

Müsste man den Zeitpunkt aber nicht nutzen, um Festivals neu zu denken?

Festivals müssen immerzu neu gedacht werden. Schauen Sie sich die Geschichte der Berlinale an und wie sehr sie sich über die Jahrzehnte verändert hat! Nur realisiert man das als Aussenstehende_r vielleicht weniger. Vor 20 Jahren war ein grosses Festival ohne Filmmarkt die Regel, heute kommt man kaum mehr ohne einen solchen aus. Das Kino ist ein lebendiger Organismus, alles bewegt sich, immer. Die Art, wie Filme gemacht werden, verändert sich, die Art wie sie präsentiert werden, verändert sich. Die Art, wie wir audiovisuelle Inhalte konsumieren, verändert sich. Das ist nun mal so. Es ist auch so, dass es die Ausnahme darstellt, einen Film an einem Festival zu sehen. Aber vielleicht ist gerade diese Ausnahme mit ein Grund dafür, dass ein Film existiert. Denn die Bedingungen, die ein Festival bietet, sind Voraussetzung dafür, dass gewisse Filme überhaupt erst gemacht werden. Auch wenn die Mehrheit der Leute sie später in einem anderen Setting sieht.

Müssen Festival wie die Berlinale kleiner werden?

Kleiner? Wie kleiner? Weniger Zuschauer_innen, weniger Filme?

Was man sich gerade schwer vorstellen kann: 1600 Leute in einem Berlinale-Palast.

Bei den Kinos geht es in diese Richtung: kleinere Säle, weniger Leute. Aber zur Festivalerfahrung gehört eben gerade auch, Teil von etwas Grösserem zu sein. Grundsätzlich habe ich über die Zahl der Zuschauer_innen in einem Saal bis jetzt nicht nachgedacht. Falls die Bedrohung durch die Pandemie zur Konstante wird, ergeben sich ohnehin fundamentalere Fragen für das gesellschaftliche Zusammenleben. Andernfalls wüsste ich nicht, weshalb man langfristig gesehen weniger in einen Saal lassen sollte, der mehr Leute fassen würde. Natürlich, bei der nächsten Ausgabe wird so etwas ein Thema sein. Wir werden alle Massnahmen ergreifen, um die Gesundheit der Zuschauer_innen zu gewährleisten. Aber nein, ich sehe nicht, dass die Berlinale an sich kleiner werden sollte. Nicht, was die Zuschauer_innenzahlen betrifft, und auch nicht, was die Anzahl Filme betrifft.

Ich vermute, Sie sind kein Fan von Online-Festivals?

Wer ist denn bitte ein Fan von Online-Festivals?

Punkt für Sie.

Wenn man zwischen einer physischen Ausgabe und einer Online-Ausgabe entscheiden kann, entscheidet sich kein Mensch für die Online-Ausgabe. Ich würde übrigens nicht von Online-Festivals sprechen, denn da fehlt schlicht etwas, was zur Festivalerfahrung gehört. Man kann aber natürlich Filme auswählen und eine Online-Kollektion daraus machen, das ist nichts Neues. Nein, dass gewisse Festivals auf ein Online-Format ausgewichen sind, hat handfeste Gründe, da geht es um Budgets, um Verpflichtungen.

Den Kinos ging es schlecht vor der Pandemie, jetzt geht es ihnen noch schlechter. Machen Sie sich Sorgen, dass der Berlinale

die Spielstätten abhandenkommen?

Wir sind im Austausch mit den Kinobetreiber_innen, gleich nach dem Lockdown im Sommer haben wir Treffen gehabt. Es ist für uns wichtig, zu wissen, wie es ihnen geht und wie sie mit den momentanen Restriktionen umgehen. Natürlich sind wir besorgt. Ein Festival braucht Infrastruktur. Wenn Sie mich nach der nahen Zukunft fragen, bin ich noch nicht übermässig alarmiert, denn ich glaube, dass die Kinos erst einmal bestehen bleiben. Der grundsätzliche Trend beschäftigt mich aber. Die Krise des Kinos scheint hier in Deutschland zudem grösser zu sein als in anderen Ländern. Ich habe keine Lösung parat. Was ich weiss: Die Berlinale wird die Kinos unterstützen, wo sie nur kann. Die Berlinale ist enorm erfolgreich. Wir könnten für die meisten Filme mehr Tickets verkaufen, als wir zur Verfügung haben. In den Kinos ist das selten der Fall. Die Frage ist, wie man hier eine Brücke bauen könnte.

Sie waren im September beim Filmfestival in Venedig – wie war Ihr Eindruck? Hat es sich gelohnt, das Festival durchzuziehen?

Venedig gab allen, die da waren, einen enormen Energieschub. Obwohl die Besucher_innenzahlen tief waren, hatte ich nie ein schlechtes Gefühl. Im Gegenteil: Ich habe in den Augen der Zuschauer_innen – weil die Masken den Rest der Gesichter verdeckten – die Freude gesehen, wieder zurück an einem richtigen Festival zu sein. Auch San Sebastián, Zürich und London werden diese Botschaft weitertragen müssen.

Interview: Andreas Scheiner

Bei Hayao Miyazaki berühren sich die Figuren nicht, wenn sie sich begegnen. Sie machen einen Zwischenraum auf, in dem alles passieren kann.

Abstand

Satsuki und ihre jüngere Schwester Mei warten an der Busstation im Wald auf die Heimkehr ihres Vaters von der Arbeit. Es ist schon dunkel, es regnet in Strömen. Satsuki hat die kleine Mei, die bereits eingnickt ist, huckepack genommen unter ihrem roten Schirm. Ein Frosch schleicht auf der Strasse zwischen den Pfützen vorbei. Da gesellt sich ein weiterer Wartender zu den Kindern, riesig und pelzig. Das Fabelwesen Totoro, von dem Mei, die ihm diesen Namen gab, bereits früher erzählt hat. Das Bild, das diese Szene abgibt – die Kinder und Totoro, wie sie still nebeneinander stehen an der Haltestelle –, dieses Bild aus Hayao Miyazakis *Tonari no Totoro* ist zu Recht ikonisch geworden, endlos auf Postern und T-Shirts reproduziert – einer der magischsten Momente nicht nur des japanischen Animationsfilms, sondern der gesamten Filmgeschichte.

Um jedoch zu verstehen, worin sich die Magie dieses Moments entfaltet, sollte man sich am besten fragen, was in dieser Begegnung zwischen Satsuki und Totoro alles nicht geschieht. Worauf verzichtet Miyazaki? Was ist hier anders, als wir es sonst im Kino bei solchen Begegnungen gezeigt kriegen? Zum Beispiel dies: Die Kinder und das Wesen stehen sich nicht gegenüber, von Antlitz zu Antlitz, wie man es sich sogleich vorstellt, wenn man von «Begegnung» spricht. Stattdessen stehen sie nebeneinander, Seite an Seite, den Blick nicht aufeinander, sondern ins Leere gerichtet. Und auch zu einer körperlichen Berührung zwischen den beiden kommt es in dieser Begegnung nicht: Als Satsuki Totoro den Schirm

anbietet, den sie für den Vater mitgenommen hatte, ergreift Totoro diesen vorsichtig mit nur zwei Krallen seiner Pfote und scheint dabei ganz genau darauf bedacht, die Hand des Mädchens nicht zu streifen. Die körperliche Berührung, in der Begegnungen üblicherweise kulminieren, findet hier gerade nicht statt. Satsuki und Totoro, sie beide halten Abstand zueinander. Und paradoxerweise ist es wohl genau das, dieser Abstand, was uns als Publikum so nahe geht, und es ist die Vermeidung von direkter Berührung, die uns so anrührt. Denn der Abstand, so merken wir in dieser Szene, ist nicht einfach eine Lücke, die möglichst schnell überbrückt werden muss. Der Abstand ist nicht einfach das Fehlen von Nähe. Vielmehr bekommt der Abstand eine eigene rätselhafte Präsenz, die es zu bewahren und zu erkunden gilt – ein Abstand, der die Kinder und das Wesen gerade nicht voneinander scheidet, sondern verbindet und sie, mit allem um sie herum, rätselhaft in der Schwebelage hält.



Dass Abstand und Unterschied nicht dasselbe sind (obwohl wir mitunter beides miteinander verwechseln), darauf hat der Philosoph und Sinologe François Jullien in seinen Arbeiten über unseren Umgang mit Andersheiten besonderes Gewicht gelegt: Eine Unterscheidung setzt unweigerlich eine gemeinsame Grundlage voraus (auf der überhaupt erst die Unterscheidung getroffen werden kann). Demgegenüber ist der Abstand zugleich bescheidener und radikaler, weil er die Voraussetzung einer gemeinsamen Grundlage nicht braucht. «Wenn ich diesen Stuhl von jenem Tisch unterscheide, betrachte ich beide von vornherein als einer allgemeineren Einheit (den Möbeln) zugehörig. Wenn ich jedoch einen Abstand zwischen Stuhl und Tisch erzeuge, dann stellt sich diese Frage mit einem Mal nicht mehr. [...] Darum führt der Abstand auch nicht zur Anmassung jener erhabenen Position, ohne die sich Unterschiede gar nicht zuordnen lassen.»

Unterscheidungen bestätigen somit eigentlich immer nur wieder aufs Neue die Idee der Identität. Wenn ich sage: Du unterscheidest dich von mir, dann tue ich das im umso genaueren Wissen, wer ich selbst bin. Der Abstand hingegen macht keine Aussage über mich oder dich, sondern leistet nicht mehr, als einen Raum zwischen dir und mir zu eröffnen, einen Zwischenraum, der weder dir noch mir gehört und von dem wir noch nicht wissen, was wir damit anfangen können. In diesem Zwischenraum ist die Frage der Identität nicht mehr die relevante. Für

Jullien ist dieses Dazwischen der westlichen Philosophie immer wieder durch die Lappen gegangen, weil diese seit ihren Anfängen um die Frage des Seins und der Existenz kreist. Eine umso grössere Rolle spielt das Dazwischen dafür in der Philosophie Ostasiens. Und es ist dieses Dazwischen, um das sich auch diese Szene in Miyazakis *Tonari no Totoro* und mithin vielleicht der ganze Film dreht.

In dieser Szene, wie auch im ganzen Film, wird ein Zwischenraum aufgemacht, zwischen den Kindern und Totoro, aber auch zwischen ihnen und der Umgebung, der noch nicht von Identitäten und Zuordnungen besetzt ist. Dazu passt auch, dass die Existenzweise von Totoro im ganzen Film nie geklärt wird. «Man kann nicht sagen, was Totoro ist», hat mein Sohn einmal zu mir gesagt, nachdem wir gemeinsam den Film geschaut hatten, und er sagte damit genau dasselbe wie bereits der Regisseur Miyazaki selbst, wenn er über seinen Film spricht. Ob



es Totoro wirklich gibt oder nur in der Vorstellung der Kinder – diese Szene will diese Frage nicht entscheiden, oder genauer: Wir beginnen zu begreifen, dass bereits diese Frage – ist es Wirklichkeit oder Traum? – eine irreführende Alternative ist, da sie bereits voraussetzt, dass sich das Eine vom Anderen klar unterscheiden lasse. Die Szene im Wald hingegen geht auf solch ein simples Entweder-oder gar nicht erst ein und sagt stattdessen nur dies: Es gibt einen Abstand. Nicht mehr und nicht weniger.

Und darum ist Totoro auch nicht ein Gegenüber der Kinder, ist nicht deren Gegenstück, sondern steht neben ihnen. Mit gutem Grund heisst der Filmtitel nicht «Mein Freund Totoro», sondern *Tonari no Totoro*, wörtlich «Totoro nebenan».

Vielleicht ist es kein Zufall, dass es ausgerechnet ein Animationsfilm ist, der die Logik des Unterscheidens so subtil unterläuft, um sich stattdessen auf die Idee des Abstands einzulassen. Denn während wir beim sogenannten Realfilm wohl stärker dazu tendieren, sofort jene Unterscheidungen vorzunehmen, mit denen wir auch sonst unsere Welt strukturieren, zwingen uns die stilisierten, sozusagen abstrakten Bilder des Animationsfilms zu einer anderen Wahrnehmung. So sind wir uns bei fotografischen Filmbildern beispielsweise gewohnt, menschliche Akteur_innen von den sie umgebenden Requisiten und Vorder- von Hintergründen zu unterscheiden, in den flachen Bildern des gezeichneten Animationsfilms wird uns hingegen schnell bewusst, wie obsolet

solche Unterscheidungen sind: Die Kinder Satsuki und Mei sind so gezeichnet wie Totoro. Für den Zeichenstift ist alles in gleicher Masse Zeichnung: Kinder, Fabelwesen, Regentropfen, Verkehrstafel, Schirm, Baum, Dämmerung. Die Zeichnung macht keine Unterschiede, sie macht nur Abstände. Oder, wie es der von Jullien zitierte Maler Georges Braque formuliert: «Man malt auch das, was zwischen Apfel und Teller ist. Und dieses «Dazwischen» scheint mir von ebenso grosser Bedeutung wie das, was man «Objekt» nennt.»

Als er nach den stillen Momenten gefragt wurde, die seine Filme auszeichnen, hat Hayao Miyazaki diese mit dem japanischen «Ma» beschreiben: Wenn ich mit meinen Händen klatsche, ist die Zeit dazwischen «Ma». Der Abstand zwischen den klatschenden Händen, der Abstand zwischen den Figuren, die sich nicht berühren – das ist der Zwischenraum, der einem immerzu zu entgehen droht



und in dem doch eigentlich alles geschehen kann. Nachdem Satsuki den Schirm an Totoro weitergereicht hat, stehen sie wieder nebeneinander da. Die Bildkomposition sieht fast genauso aus wie in der ersten Einstellung. Doch wenn wir genau hinschauen, bemerken wir, dass die Figuren ein kleines bisschen näher beieinander stehen und zugleich etwas weiter von uns weg. Der Abstand ist kleiner geworden. Und grösser zugleich.

Johannes Binotto

Tonari no Totoro (Japan 1988) 00:51:00–00:52:10

Regie, Buch: Hayao Miyazaki; Kamera: Hisao Shirai; Schnitt: Takeshi Seyama; Musik: Joe Hisaishi.

Festival: San Sebastián

San Sebastián war dieses Jahr nicht nur Standort für das Filmfestival, sondern auch Protagonist seiner Filme. Durch die Annäherung zwischen Fiktion und Realität wird dem Publikum der Spiegel vorgehalten.

Glamour, Gewalt und Gruppentherapie

Schicke Spaziergänger_innen flanieren der mondänen Muschelbucht La Concha entlang, die von saftgrünen Hügeln und Jugendstilarchitektur aus der Zeit der Belle Epoque eingerahmt wird. Am Boulevard huscht ein Surfer im Neoprenanzug barfuss tröpfelnd vorbei, sein Brett unter den Arm geklemmt. Eine glamouröse Cocktailparty im Museum und ein Picknick im königlichen Park. Mit wunderschönen Bildern werden wir in eine unbeschwerte Zeit zurückversetzt, nach der wir uns alle sehnen. Kaum zu glauben, dass die coronafreie Welt von gestern nur einige Monate zurückliegt.

Die Bilder stammen aus dem Eröffnungsfilm des diesjährigen San-Sebastián-Filmfestivals – Woody Allens neue Komödie *Rifkin's Festival* erschien mit diesen Bildern als geradezu erfrischender Lichtblick in düsteren Zeiten der Pandemie. Sie waren ein willkommener Auftakt an einem von strengen

Hygieneregeln, begrenzten Sitzplätzen, Partyverbot und Maskenpflicht gezeichneten Festival.

Allens Film selbst wurde letzten Sommer in San Sebastián gedreht und das Filmfestival nachgestellt. Es ist eine Liebeserklärung an die baskische Küstenstadt, die der Regisseur bereits mehrmals besucht hat. In ihm begleitet ein in die Jahre gekommener, neurotischer Schriftsteller seine attraktive Frau zum Filmfestival nach San Sebastián. Diese verliebt sich in einen französischen Regisseur, und so ist die Beziehungskrise der beste Vorwand für die Hauptfigur, um sich in wilde Tagträume zu flüchten. Mit einem Augenzwinkern parodiert Allen Szenen aus bekannten Autorenfilmen und lässt Regisseure wie Fellini, Truffaut, Godard oder Bergmann wieder aufleben. Es ist eine klare Hommage an das grosse europäische Kino.

Proteste am roten Teppich

Die Anwesenheit von Woody Allen löste in San Sebastián gegensätzliche Reaktionen aus. Einerseits wurde der Starregisseur schon bei den Dreharbeiten im letzten Sommer als Botschafter der Stadt gefeiert. Das Rathaus rollte für ihn förmlich den roten Teppich aus. Der bekannte Stadtneurotiker wurde zum Aushängeschild für die touristische Kampagne. Andererseits stiess die Anwesenheit des umstrittenen Regisseurs aufgrund der Missbrauchsvorwürfe auf regen Protest unter den Einwohner_innen. Als er den berühmten Sandstrand mitten in der Hochsaison für die Dreharbeiten weiträumig sperren liess, mobilisierten wütende Bürger_innen eine Demo an der Strandpromenade.

Davon war nun bei der Premiere auf dem Festival nichts mehr zu spüren. Die aktuelle Lage mit der

Coronakrise spielte dabei sicher eine Rolle. Aufgrund der hohen Fallzahlen in Spanien war das Sicherheitsprotokoll des Festivals rigoros: Das Areal um das Luxushotel Maria Cristina war weiträumig gesperrt, um Menschenmassen zu vermeiden und die sonst üblichen Autogramm_jäger_innen fernzuhalten. Die Stimmung auf den Strassen war trostlos, wenn man bedenkt, dass San Sebastián im Gegensatz zu Cannes oder Venedig eigentlich ein Publikumsfestival sein sollte.

Beim Verlassen des Kinos kehren wir in die bedrückende Realität zurück. San Sebastián ist zwar genauso schön wie in *Rifkin's Festival*, allerdings fehlt derzeit das unbeschwerte Ambiente. Der Film steht im klaren Kontrast zur dystopisch anmutenden Gegenwart, in der wir uns befinden und die auch das Stadtbild San Sebastián's prägt. Fast leere Strassen, viele geschlossene Kneipen und nur Menschen mit Mundschutz sind zu sehen. Allen selbst war nicht anwesend. Der Regisseur und sein Alter Ego im Film, Wallace Shawn, wurden bei der Pressekonferenz live zugeschaltet, da sie nicht anreisen konnten.

Platzverweis

Hatte an einer Stelle Corona den Skandal wohl verhindert, war die Pandemie andernorts Grund des Unmuts: Unter den anwesenden Regisseur_innen gab es einen unangenehmen Präzedenzfall, der zeigt, wie ernst die Festivalleitung die Einhaltung der Sicherheitsmassnahmen genommen hat: Der amerikanische Regisseur Eugène Green wurde vom Festival verbannt, nachdem er sich wiederholt geweigert hatte, während der Präsentation seines Films die obligatorische Maske zu tragen. Ihm wurde die Akkreditierung entzogen und er wurde mit Polizeieskorte aus Festival und Hotel geschmissen. Trotzig beschimpfte er in der französischen Presse das Festival als faschistisch und antidemokratisch. Festivalleiter José Luis Rebordinos sah sich daraufhin gezwungen, in einer Pressemeldung Stellung zu nehmen, um den Sachverhalt richtigzustellen: Er habe sich nicht an die landesweit vorgegebenen Sicherheitsregeln gehalten, respektlos gehandelt und somit die Sicherheit der Anwesenden gefährdet. Das anschliessende Kolloquium fand ohne ihn statt. Da die Polizei Anzeige erstattete, könnte ihm auch eine saftige Geldstrafe drohen. Rebordinos versicherte im Gespräch, dass der Regisseur an diesem Festival zukünftig nicht mehr willkommen sei.



Falling Regie: Viggo Mortensen

Neben mit Spannung erwarteten Premieren wie Viggo Mortensens Regiearbeit *Falling* lief auch die vorab kontrovers diskutierte Serie *Patria* von Aitor Gabilondo. Das achtstündige Familienepos beruht auf dem gleichnamigen Bestsellerroman des baskischen Schriftstellers Fernando Aramburu. Seine Geschichte zweier Familien ist in einem fiktiven Dorf unweit von San Sebastián angesiedelt, basiert aber auf einem realen politischen Kontext. Es geht um die allmähliche Entfremdung zweier eng befreundeter Familien durch das Diktat des ETA-Terrorismus über drei Jahrzehnte hinweg. Die selbsternannte Freiheitsbewegung hat tatsächlich jahrzehntelang das eigene Volk notfalls durch Einschüchterung in Schach gehalten. Wer nicht offen sympathisierte, wurde zum Gegner erklärt. Im Mittelpunkt von *Patria* stehen zwei Frauen: Bittori und Miren kennen sich schon eine Ewigkeit und sind beste Freundinnen. Die Freundschaft kommt ins Schleudern, als Bittoris Ehemann Txato auf offener Strasse erschossen wird, nachdem er bereits Drohbriefe der ETA erhielt. Es liegt der Verdacht nahe, dass Joxemari, der radikalisierte Sohn von Miren, der Täter ist. Witwe Bittori wird zunehmend von den Einwohner_innen angefeindet, Freundin Miren nimmt ihren Sohn in Schutz, der mittlerweile weit weg in einem südspanischen Gefängnis einsitzt.

Die Erzählung setzt an, als Bittori nach vielen Jahren in San Sebastián wieder ins Dorf zurückkehrt, nachdem die ETA 2011 einen endgültigen Waffenstillstand ankündigt hat. Sie möchte Gewissheit über den Mord haben. In Rückblenden bekommen wir häppchenweise die Ereignisse aus verschiedenen Perspektiven erzählt, sodass die Puzzleteile ein präzises Gesellschaftsbild ergeben. Eine dichte Erzählung in acht Kapiteln zeichnet eine gelungene Zeitstudie in einem klaustrophobischen Ambiente. Die Figuren befinden sich am menschlichen Abgrund, werden von einer unsichtbaren Mauer der Einschüchterung blockiert. Es geht um falsches Heldentum, soziale Isolierung der Opfer, aber auch um Mut, Reue, Empathie und Versöhnung.

San Sebastián im Spiegel

Auch in *Patria* wird die Stadt San Sebastián inszeniert. Diesmal in einem völlig anderen Licht und Kontext. Die Stimmung ist düster und bedrückend, mit Demonstrationen und wilden Strassenschlachten, wie sie vor allem

in den Achtzigern und Neunzigern stattgefunden haben. Sie gehört zur schmerzhaften jüngeren Vergangenheit, an die nicht gerne zurückgedacht und die ungern thematisiert wird. Die Wunden sind noch nicht verheilt, die Folgen des Konflikts sind noch präsent.

Deshalb kam es bei den Dreharbeiten zu skurrilen Szenen. Als Statist_innen mit Plakaten durch die Altstadt zogen und «Hoch lebe die ETA» brüllten, waren ahnungslose Anwohner_innen und Tourist_innen zunächst verwirrt. Auch eine inszenierte Strassenschlacht mit einem brennenden Bus, lodernden Müllern und Polizeieinsatz weckte alte Gespenster der Vergangenheit.

Den grössten Aufruhr gab es noch vor der Premiere um zwei Filmplakate zur Promotion der Serie. Auf dem ersten beugt sich Witwe Bittori im Regen über ihren erschossenen Ehemann. Das zweite Plakat zeigt den Terroristen, der im Gefängnis nackt, gefoltert und zusammengekauert auf dem Boden liegt – alles unter der Überschrift: «Wir sind alle Teil dieser Geschichte».

Diese parallele Darstellung hat im Netz für hitzige Debatten gesorgt und es gab Versuche, die Plakate zensieren zu lassen. Die Präsidentin des Kollektivs der Opfer des Terrorismus wettete entsetzt gegen eine Gleichsetzung beider Lager. Visuell würden beide Seiten eines politischen Konfliktes gegenübergestellt und somit der Schmerz, der auf beiden Seiten verursacht wurde, gleichgestellt: ETA-Terrorismus versus Staatsterrorismus. Das Thema der Folter ist tatsächlich eine unbequeme Realität, die bis heute in der öffentlichen Debatte in Spanien kaum aufgegriffen wird. Zu schnell steht man im Verdacht, sich auf die Seite des Terrorismus zu stellen.

Autor Fernando Aramburu verteidigte die Serie daraufhin und sprach sich öffentlich gegen diesen Vergleich der Schuld aus: Er teile die Marketingstrategie nicht, die Plakate seien «missglückt». Ihm gehe es lediglich darum, zu zeigen, dass die Konsequenzen des Konfliktes die gesamte Gesellschaft treffen und zugleich jeden Einzelnen auf individuelle Art. Das ist sowohl dem Roman als auch der Serie gelungen.

Projektionsflächen

In diesem Krisenjahr, in dem Kulturwelt und Filmbranche um ihre Existenz kämpfen, werden wir daran erinnert, wie wichtig Filmfestivals im Grunde sind. Es sind nicht zuletzt Treffpunkte und Orte des Austausches. San Sebastián hat nicht nur stattgefunden, sondern obendrein auf der Leinwand als Protagonist gegläntzt. Die Stadt war Projektionsfläche für gegensätzliche Geschichten und Empfindungen. Ob soziale Spannungen, romantische Illusionen oder geplatze Träume: Die Filme lassen an eine Art Katharsis denken, mit therapeutischem Effekt auf persönlicher (wie bei Woody Allen) wie kollektiver Ebene (wie bei *Patria*). So werden die Beiträge zur Spiegelung unserer Zeit und zum längst fälligen Versuch einer Vergangenheitsbewältigung.

Jone Karres Azurmendi



Patria von Aitor Gabilondo

Filmpromotion

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

Anzeige



Anzeige

CB
CINEBULLETIN

Für den Blick hinter
die Leinwand

Abonnieren Sie Cinébulletin: www.cinebulletin.ch

KINO xenix

THE MAN: ADAM DRIVER

NOVEMBER 2020

Filmstill: Paterson (2016)

Anzeige

„EINE ERFRISCHENDE
BRISE - BRILLANT GESPIELT“
VARIETY



ELIZA SCANLEN TOBY WALLACE BARRY BARCLAY DIVERSE OILFEDIGER SCOTT DAVIS BEN MENDELSON

MILLA MEETS MOSES

EIN FILM VON SHANNON MURPHY

JETZT IM KINO



Anzeige

Die deutschsprachige
Krimiserie ist in der Romandie
so unbekannt wie die
Alice-Nevers-Reihen bei uns.
Das könnte sich mit der Zürcher
Neuaufgabe und der neuen
Kommissarin von jenseits des
Röstigrabens ändern.

Anna Pieri, die Welsche beim Tatort

In der Westschweiz gilt der **Tatort** bestenfalls als eine exotische Serie aus Deutschland, etwa wie **Derrick**, denn das Fernsehprogramm ist dort stark nach Frankreich orientiert. Kaum jemand kennt die Produktion, deren Schweizer Ausgabe dieses Jahr ihr dreissigjähriges Jubiläum feiert. Aber das könnte sich ändern: Im neuen Zürcher **Tatort**, der am 18. Oktober seine Premiere feierte, geben zwei Kommissarinnen den Ton an, von denen eine aus der Romandie stammt: Die Figur der Isabelle Grandjean aus **La Chaux-de-Fonds** wird von Anna Pieri gespielt. Die Schauspielerin war zuletzt in zwei von RTS koproduzierten Serien zu sehen: **Station Horizon** von Romain Graf und Pierre-Adrian Irlé und **Double vie** von Bruno Deville.

Nach einer anregenden Kinesiologiestunde habe Pieri einen Anruf von Casting-Direktorin Corinna Glaus erhalten: «Sie hat mir nur gesagt, es sei ein riesiges Projekt und sie könne mir noch nichts Genaues verraten.» Als sie erfuhr, dass sie zur grossen Familie der **Tatort**-Ermittler_innen stossen würde, war der Schauspielerin nicht sofort klar, dass es sich bei der Fernsehserie um eine Institution handelt. Die Serie besteht aus 90-minütigen, selbstständigen Folgen, in denen etwa 20 verschiedene Ermittler_innenteams auftreten. «Mein Vater kommt aus Bern, und da er gerne den Sonntagabend-Krimi schaute, hat er wohl einige **Tatort**-Folgen gesehen. Die Bedeutung der Serie hat mir aber erst meine Schwester klargemacht, die in Berlin lebt.»

Die Liebe zu den Sprachen

Es ist nicht das erste Mal, dass Anna Pieri auf Deutsch spielt. Sie hatte bereits eine deutsche Rolle am Theater, «aber das ist lange her», berichtet sie. Deutsch sprach sie auch im Dokudrama **Gefährlicher Sommer**, das SRF 2017 zum Thema Klimawandel produzierte. Sie hat den Vorteil, dass sie drei der vier Landessprachen spricht. Das Können haben ihr allerdings nicht ihr Vater, der Deutschschweizer ist, oder ihre italienische Mutter mitgegeben: «Sie haben sich immer auf Französisch verständigt.» Um sich auf die **Tatort**-Rolle auf Deutsch vorzubereiten, arbeitete sie nun mit einem Coach zusammen.

«Am Set haben mir auch meine Kolleg_innen sehr geholfen», erzählt sie. «Am schwierigsten ist es für mich, wenn es am Text noch kurzfristige Änderungen gibt. Auf Deutsch brauche ich viel Vorbereitungszeit. Ich muss mich mit dem Text auseinandersetzen, ihn eventuell noch leicht anpassen, um wirklich bereit zu sein für den Dreh.» Pieri wechselt gerne von einer Sprache in die andere, was in der Schweiz wegen des markanten Röstigrabens in der Filmszene leider zu wenig geschehe. Sie hofft, dass ihr die Rolle im **Tatort** nochmals neue Türen öffnen wird. Immerhin hat sie schon an den Solothurner Filmtagen 2019 bereits einen Fernsehfilmpreis für ihren Auftritt in **Double vie** erhalten.

Perfektionistin am Set wie im Leben

Anna Pieri wurde 1977 in Bern geboren und studierte zunächst Klavier. Auf den Besuch der Schauspielschule in Genf folgten erste Theaterrollen unter der Regie von Anton Kouznetsov, Jean Liermier und Omar Porras. Auf

der Bühne liebte sie die Spannung von Live-Auftritten und die unmittelbare Reaktion des Publikums. 2004 hatte sie dann die Chance, an Alain Tanners letztem Spielfilm, **Paul s'en va**, mitzuwirken. Bevor sie mit **Station Horizon** durchstartete, war sie 2014 in **Sam** von Elena Hazanov zu sehen.

Das **Tatort**-Abenteuer hat für sie gerade erst begonnen, denn das Inspektorinnen-Tandem mit Carol Schuler ist keine einmalige Sache (die Folgen 3 und 4 werden im Januar abgedreht, weitere sind in Planung). Für Pieri ist es die Chance, eine Rolle vertiefen zu können. In der «Bibel» der Drehbuchautor_innen wird die Backstory der Figur auf über 20 Seiten ausgebreitet. Alles werde erklärt: Isabelles Kindheit, der Tod der Mutter, die Depression des Vaters, ihre eigenen religiösen und politischen Positionen, ihre Arbeit für Carla Del Ponte am Internationalen Strafgerichtshof für das ehemalige Jugoslawien, erzählt Pieri. «Das sind alles Dinge, die das Publikum nie erfahren wird. Isabelle ist intellektuell und perfektionistisch, während Teamkollegin Tessa eher intuitiv vorgeht.» Als Perfektionistin beschreibt sich Anna Pieri – auch jenseits ihrer Rolle – übrigens auch selbst. **Stéphane Gobbo**



Kurz belichtet

S. 30
Anthony Mann
Buch

S. 31
Rocky Beach
Comic

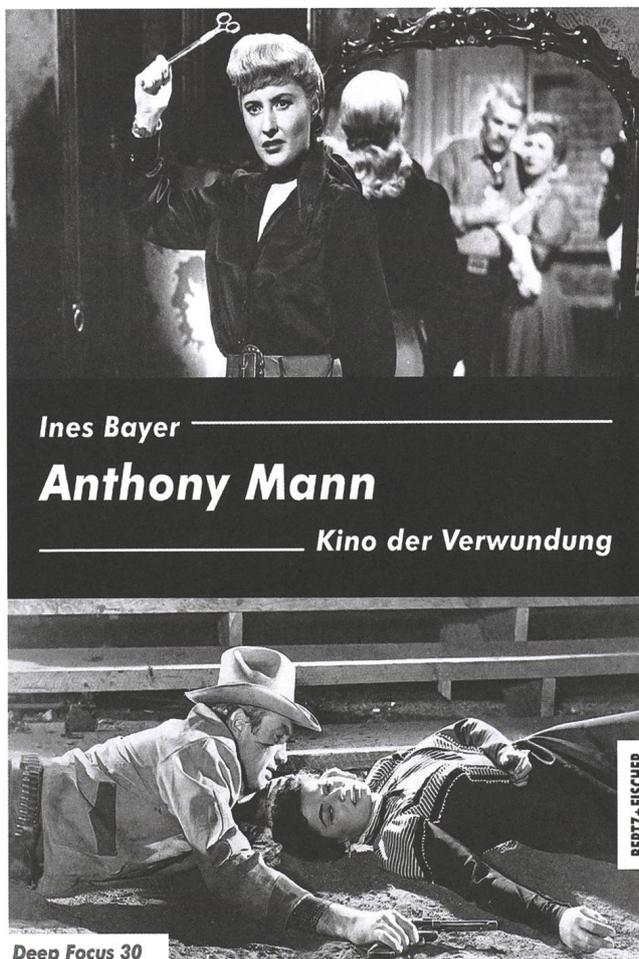
S. 31
Ansteckkino
Buch

S. 32
Accidentally Wes
Anderson
Buch

S. 32
Beau travail
Blu-ray

S. 33
Freaks
Comic

S. 33
Fast Times at
Ridgemont High
Virtual Table Read

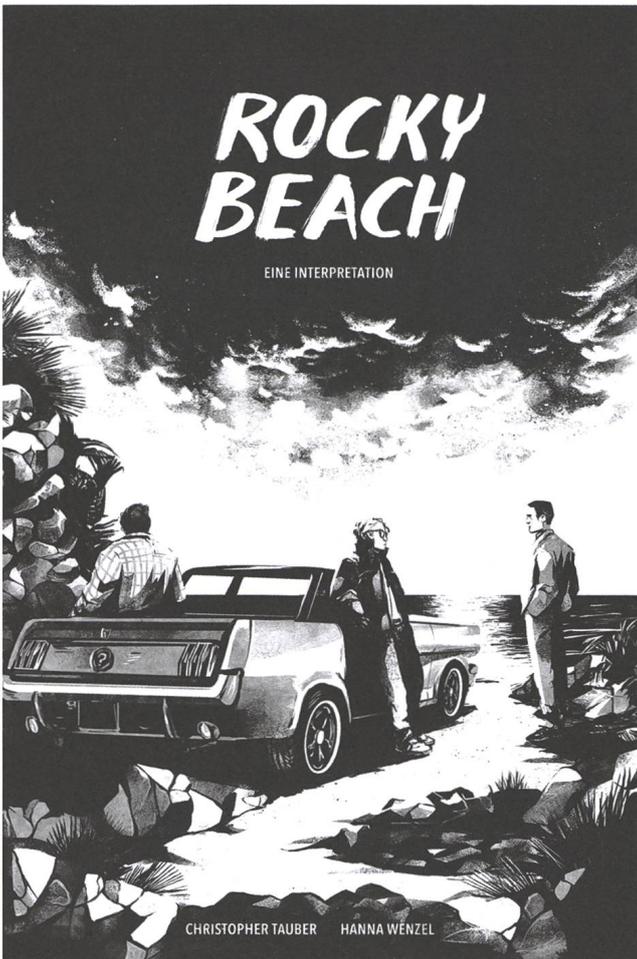


Der Unauffällige

Buch

Als eine grosse deutsche Tageszeitung zu seinem 100. Geburtstag ein ganzseitiges Porträt brachte, verfasst von einem berühmten Regisseur, war ihr der Porträtierte selber kein Foto wert. Nicht wenige Cineasten müssten wohl passen, würde man sie fragen, ob sie wissen, wie Anthony Mann (1906–67) aussieht. Nun könnte man einwenden, er spreche durch seine Filme (was stimmt), aber Mann ist eher ein Unbekannter, einer, der sich als Handwerker empfand, aber grosser Künstler war. Wer seine fünf Western mit James Stewart als Jugendlichen gesehen hat, dem sind sie unvergessen. Seine Beiträge zum Film noir zuvor ebenso wie seine Epen (*El Cid*, 1961) danach blieben vergleichsweise unbekannt. Dem kann die erste deutschsprachige Monografie jetzt abhelfen, weil sie gleichzeitig die Details der einzelnen Filme wie auch deren stilistische Gemeinsamkeiten im Blick behält. Ja, es gibt noch universitäre Arbeiten, die gut lesbar sind (dies ist nicht die erste im Verlag Fischer + Bertz) und die die Lust der Leser_innen auf die Filme selber wecken, wozu die exzellente Bebilderung (176 Fotos, 16 Farbseiten) wesentlich beiträgt. (fa)

Ines Bayer: Anthony Mann. Kino der Verwundung. Berlin: Bertz + Fischer Verlag (Deep Focus 30). 304 Seiten. Ca. CHF 50 / EUR 36.



Erwachsen

Comic

Seit 1968 ziehen die Detektive Justus Jonas, Peter Shaw und Bob Andrews uns in ihren Bann. Sie übernehmen als «Die Drei ???» jeden Fall und lüften mysteriöse Geheimnisse und Verbrechen im fiktiven kalifornischen Küstenstädtchen Rocky Beach. Die Jugendbuchserie wurde zu Beginn der Sechzigerjahre von Autor Robert Arthur erschaffen, der unter anderem Drehbücher für TV-Serien wie *The Twilight Zone* oder *Alfred Hitchcock Presents* schrieb. Wegen seiner beruflichen Beziehungen kam er auf die Idee, Letzteren, den berühmten englischen Regisseur, auch als den Patron der Buchserie einzusetzen. 50 Jahre lang sind die drei Detektive jung und unschuldig geblieben. Nun geht «Rocky Beach: Eine Interpretation» der Frage nach, was wäre, wenn die drei Jugendhelden erwachsen geworden wären. Sie sind in der Realität angekommen und haben Ecken und Kanten bekommen. Sie schlagen sich mit alltäglichen Problemen herum: Impotenz, Drogenmissbrauch und Traumata. Die idyllische Küstenstadt entpuppt sich als korruptes, schmutziges Pflaster, der nicht nur die jetzt erwachsenen Serien-Fans nachtrauern. (gp)

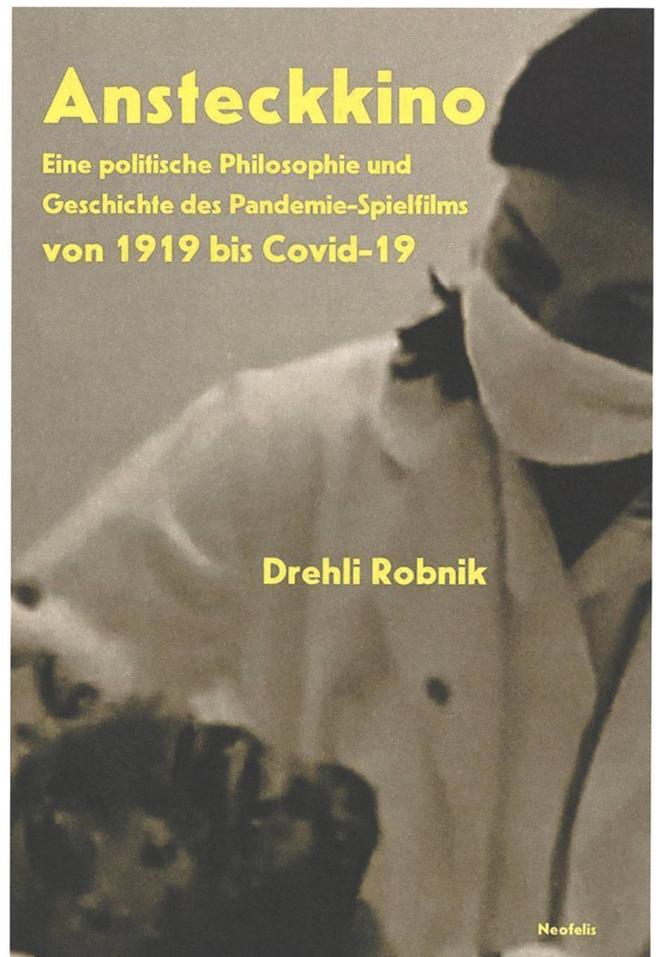
Christopher Tauber, Hanna Wenzel: Rocky Beach. Eine Interpretation. KOSMOS Verlag. 200 Seiten. Ca. CHF 33 / EUR 25.

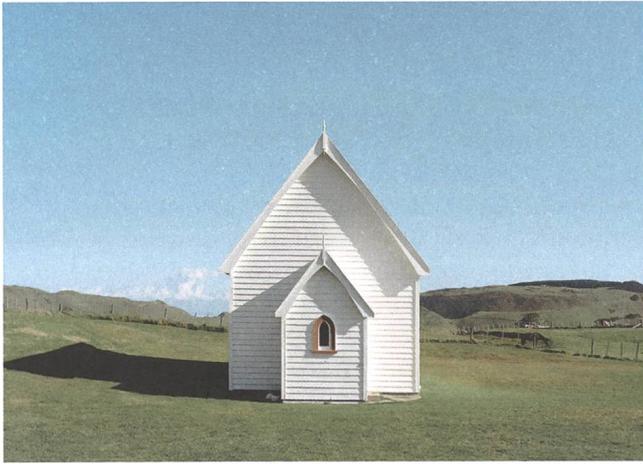
Coronakinotheorie- dienstleistung

Buch

Eine_r musste es ja machen. Sehr gut deshalb, dass das erste Filmbuch zur Krise nun vom Wiener «Theoriedienstleister» (Bio im Buch) Drehli Robnik kommt. Ein Robnik-Buch, das ist Speeddating mit Kalauern, mit gut verteiltem Austeilen gegen nicht nur österreichische Bewältigungsweltmeisterschulterklopferei und verdeckte Faschismuskontinuitäten im «Neoliberal-autoritären», mit gereiften Theoriereferenzen, die halt immer noch passen, so Robnik achselzuckend. Warum auch nicht, auch Ansteckkino ist eben Kontrollhorror-kino. Kinogänger Robnik musste sich nun durch 167 im Buch mindestens erwähnte, oft extrem pointiert paraphrasierte und analysierte Pandemiespielfilme aus 100 Jahren am Heimbildschirm arbeiten, tatsächlich eine Dienstleistung. Eher Geschichtsfilm- als Filmgeschichtsschreibung ist das, aber die Filme stehen nicht nur Spalier für politische Theorie, sie sind die Theorien natürlich selbst. Aber man muss sie schon so kontrolliert assoziierend und polemisierend wie Robnik freilegen können. (de)

Drehli Robnik: Ansteckkino. Eine politische Philosophie und Geschichte des Pandemie-Spielfilms von 1919 bis Covid-19. Neofelis Verlag. 174 Seiten. Ca. 18 CHF.





Versehentlich überhip

Buch

Wes-Anderson-Filme könnten auch ein Lebensgefühl sein; oder zumindest der Wille, das Verspielte, Süsse und Symmetrische überall zu entdecken. Das beweist der Instagram-Account *accidentallywesanderson*, für den aufmerksame Fotograf_innen aus ganzer Welt ihre Snapshots einsenden. Die geposteten Bilder sehen dabei aus, als entstammen sie *The Grand Budapest Hotel*, *Moonrise Kingdom* oder einem anderen *quirky* Werk des Über-Hipsters. Sie sind bunt und zugleich sortiert und wecken den Anschein, als würden wir alle in einem überdimensionierten Puppenhaus leben. Wes Anderson eben: Die Einen halten das für schamlosen Formalismus und Kitsch, Andere nehmen keinen Schaden daran, auch mal das Hinreissende im tristen Alltäglichen zu entdecken. Das mit dem Instagram-Account immerhin ist so gut gelaufen, dass die Bilder nun auch in Buchform erscheinen, hübsch mit Texten zu den Orten versehen. Das macht Lust, selbst auf Reise ins puppenähnliche Wunderland zu gehen, hinter der Pfadfinderschleife Eiscreme zu essen, Xylophon zu spielen, oder mit was die Anderson-Figuren eben sonst noch so die Zeit vertreiben – denn das Fotobuch ist zugleich Reiseführer.

(sh)

Wally Koval: *Accidentally Wes Anderson*. DuMont Verlag. 368 Seiten, 200 farbige Abbildungen. CHF 39.90 / EUR 28.

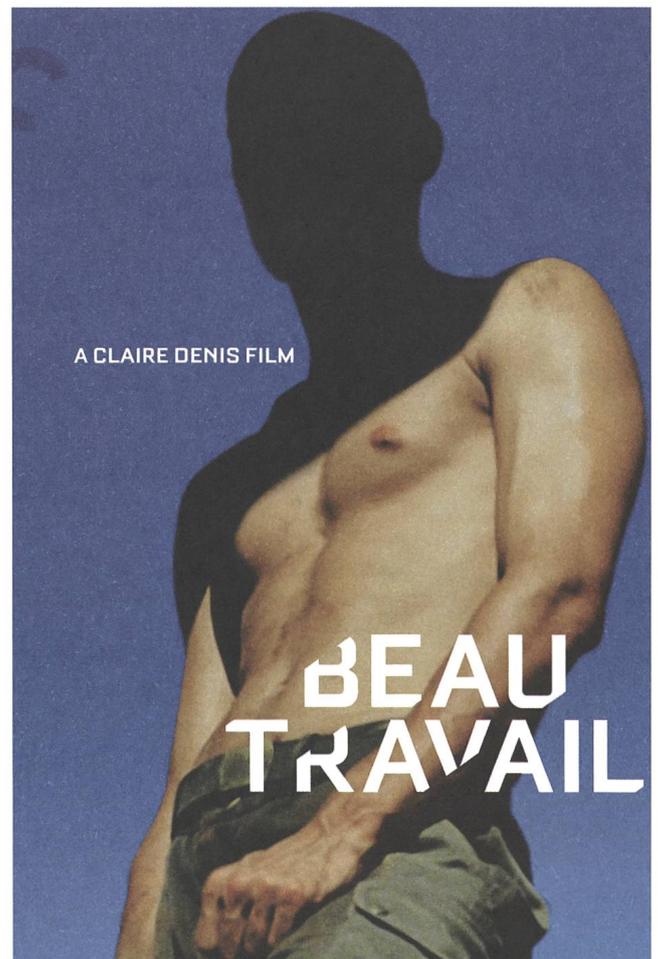
Rhythm of the Legion: Claire Denis' *Beau travail* in 4K

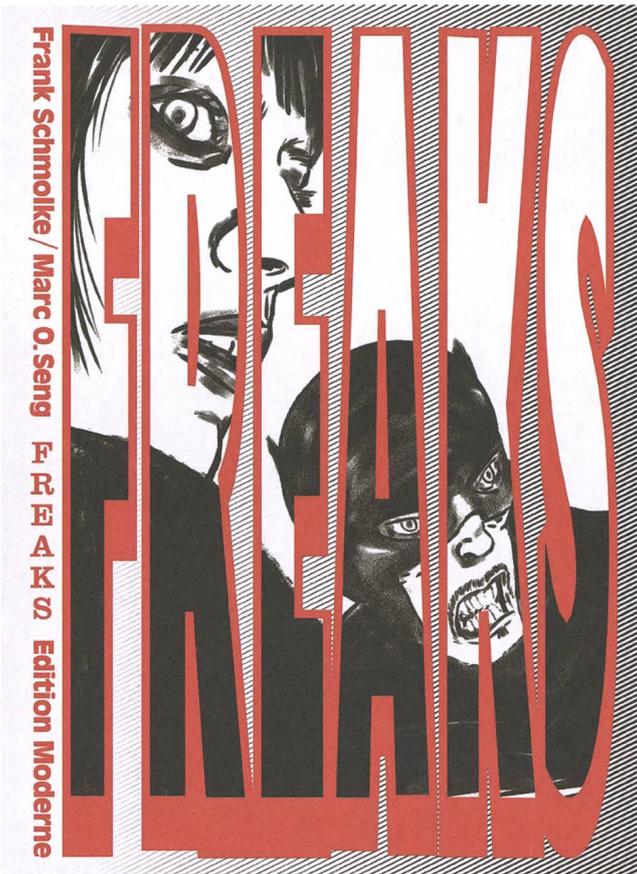
Blu-ray

Die Körper der Fremdenlegionäre, ihr Schweiß, ihre Disziplin, ihre Soldatenroutinen, ihr *male bonding*; durch den Sand robben, tauchen, ringen, Hemden bügeln, Betten machen. Die Blicke der Frauen Dschibutis auf ihnen, die Musik aus Benjamin Brittens *Billy Budd* dazu, der Plot auch, irgendwie, eine Eifersuchts-geschichte, ein Begehrensportrait, eine Heldenerzählung, eine Selbstverzehrung, alles fragmentarisch, gleissend hell, chorisch, symphonisch, synkopisch. Und das Ende, klar: Denis Lavants Sergeant Galoup tanzt sich weg, tanzt den Film aus, legt die Uniform und den Soldaten ab, zu «*Rhythm of the Night*», von, ja, Corona. 20 Jahre später ist das, der einsame Spiegeltanz, auch Quarantänekino, *splendid isolation*. Besser sah dieser Tanz, besser sah dieser Film, der ohnehin besser aussieht als die meisten, nie aus ausserhalb des Kinosaals, als in der nun vorliegenden, wie immer materialreich begleiteten Criterion-Version. Schöne Arbeit. Eine der schönsten.

(de)

Beau travail (Claire Denis, Frankreich 1999). Blu-ray mit viel Bonusmaterial, Criterion Collection UK (Regionalcode B).





Superhelden wie wir

Comic

Was, wenn Menschen mit Superkräften unter uns leben, aber medikamentös in Schach gehalten werden? Wendy, Mutter eines Teenagers, versucht mit Gelegenheitsjobs, sich und ihre Familie über Wasser zu halten. Eines Tages wird sie von einem Obdachlosen angehalten, ihre Psychopharmaka abzusetzen. Zuerst noch verängstigt, lernt sie nach und nach, ihre Superkräfte gezielt gegen ihre Alltagsprobleme einzusetzen. Zu spät merkt sie jedoch, wie sie sich durch ihre neu erhaltene Macht verändert hat. Der auf den gleichnamigen Netflix-Film lose basierende Comic «Freaks» thematisiert die in Mode gekommene Dekonstruktion des Superheldenmythos, wie wir sie aus «Watchmen» oder «The Boys» kennen. Doch dank Comicautor Frank Schmolke ist eine düster-apokalyptische (und teilweise brutale) Erzählung mit sozialrealistischen, menschlichen Zügen entstanden, in der das Normale vor das Supernatürliche gestellt wird. (gp)

Frank Schmolke, Marc O. Seng: Freaks. Du bist eine von uns. Edition Moderne. 256 Seiten. CHF 34 / EUR 28.

Konferenzcall mit Brad & Jen

Virtual Table Read

Das Zoom-Special, der DVD-Bonus-Paratext als Hauptereignis, die Serien- oder Film-Reunion über Videokonferenzen, das ist nun nicht das Format, dem ich ein langes Nachleben post Corona zutraue, oder, bei aller Liebe etwa zu **Parks & Recreation**, wünsche. Trotzdem sind sie eine Signatur der Saison, wie die Instagram-Dance-Parties mit Promis oder amerikanische Senatorinnen und Starkolumnisten vor ihren Bücherregalen und in ihren Küchen in den Polittalkshows. Der Instantklassiker der virenfreien Wiederaufführungsform ist jedenfalls der virtuelle *Charity Table Read*, die kollektive distanzierte Drehbuchlektüre des fast 40 Jahre alten Amy-Heckerling-Cameron-Crowe-Coming-of-Age-Classics **Fast Times at Ridgemont High**. Den Wald sieht man vor lauter Starbäumen kaum mehr, sie alle aufzuzählen, das würde die Kolumne sprengen. Virtuose Performances der eigenen Celebrity sind darunter, Pitt, Aniston, McConaughey. Aber vor allem Shia LaBeoufs methodische Hyperhingabe, aus seinem Auto, in seiner Garage, an Stoner Jeff Spicoli. Nicht nur Sean Penn schaut da bewundernd zu. (de)

Fast Times At Ridgemont High | Virtual Table Read for CORE. Frei verfügbar bei YouTube.



Under Blue Skies



A film by Ivo Zen

Anzeige

Suot tschêl blau

RIFFRAFF

Ab 19. November im Kino

BOURBAKI

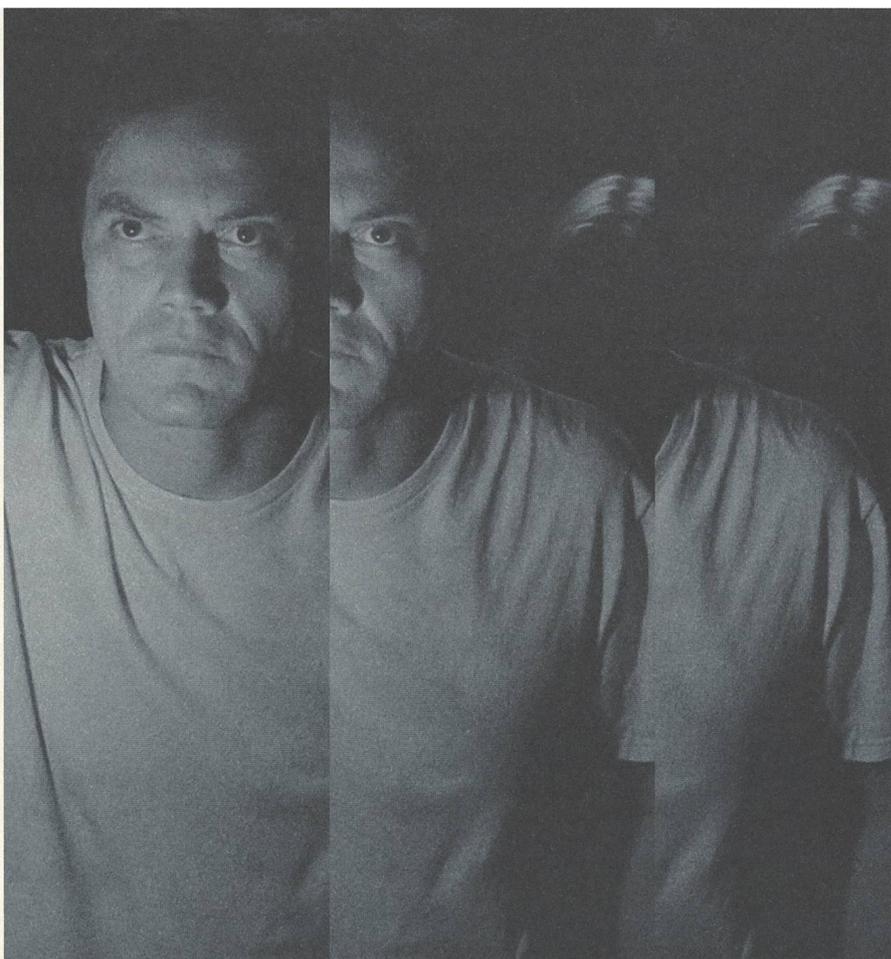
**RE
X 11
20**

KINO *Rex* BERN

**UNITED STATES
OF PARANOIA
12.11. - 1.12.20**

The Manchurian Candidate
Marathon Man
The Other Side
Blow Out
The Truman Show
The Parallax View
Network
The Conversation
Take Shelter
Taxi Driver

Das ganze Programm:
www.rexbern.ch



Anzeige

S. 36
I am Greta
von Nathan Grossman
Michael Kuratli

S. 39
Lovecraft Country
von Misha Green
Michael Pekler

S. 40
Und morgen
die ganze Welt
von Julia von Heinz
Philipp Stadelmaier

S. 41
There is no Evil
von Mohammad Rasoulof
Michael Ranze

S. 42
Antebellum
von Gerard Bush,
Christopher Renz
Lukas Foerster

S. 45
Beyto
von Gita Gsell
Noemi Ehrat

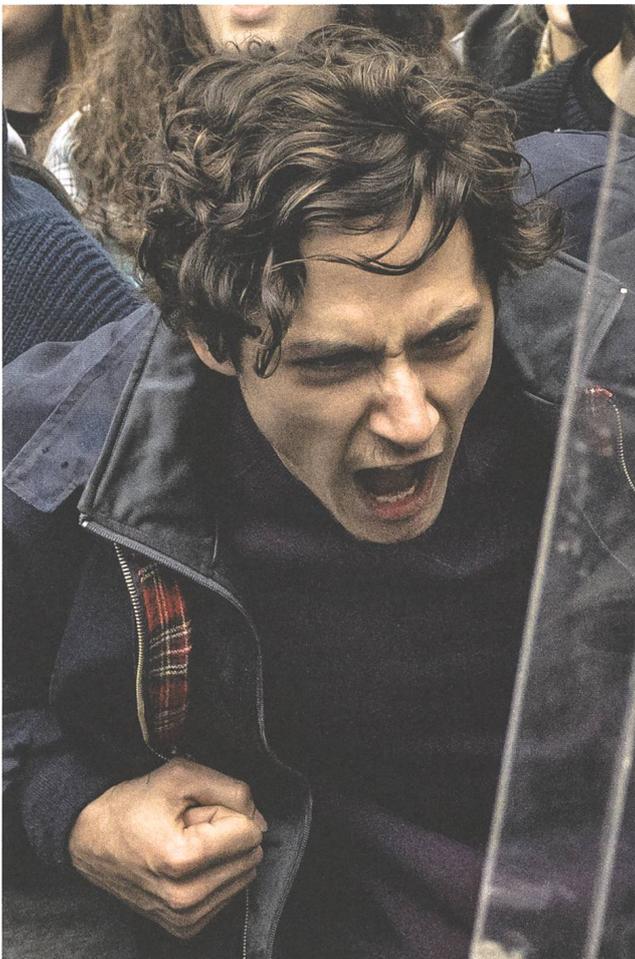
S. 47
The Assistant
von Kitty Green
Michael Kuratli

S. 48
Devs
von Alex Garland
Karsten Munt

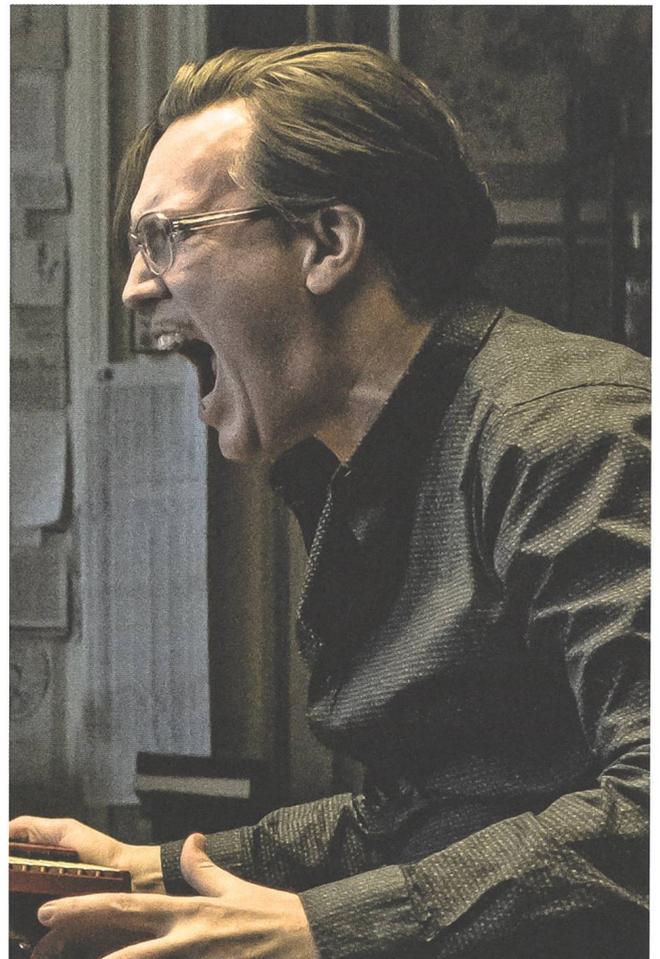
S. 49
The Forty-Year-Old Version
von Radha Blank
Till Kadritzke

S. 51
Cunningham
von Alla Kovgan
Michael Kienzl

S. 53
Cortex
von Moritz Bleibtreu
Michael Ranze



Und morgen die ganze Welt Regie: Julia von Heinz



Cortex Regie: Moritz Bleibtreu

I Am Greta



Die Ikone der Klimajugend, Greta Thunberg – von ihrem ersten Protest vor dem schwedischen Parlament bis zur Rede vor der UNO in New York: Regisseur Nathan Grossman zeichnet das Portrait einer starken jungen Frau, die an der Welt leidet.

Nathan Grossman

Bei Porträts über zeitgenössische Held_innen kann man einiges falsch machen. Von unkritischer Überhöhung über grenzwertige Reduktion bis hin zu sentimentalischen Nichtigkeiten drohen solche Projekte, dem gezeigten Menschen nicht gerecht zu werden. Klar war, dass über Greta Thunberg, die Ikone der zeitgenössischen Umweltbewegung, früher oder später ein solches Porträt erscheinen musste. *I Am Greta* ist das erste seiner Art und wird nicht das letzte sein. Doch an der Leistung von Regisseur Nathan Grossman werden Filmemacher_innen nicht mehr vorbeikommen. Dieser kam zu seinem bislang prominentesten Projekt wie die Jungfrau zum Kinde. Für einen schwedischen Fernsehsender filmte er Greta 2018 vor den schwedischen Wahlen, als sie Freitag für Freitag ganz alleine mit ihrem inzwischen weltberühmten Slogan «Skolstrejk för klimatet» vor dem Parlament sass. Über Wochen filmte Grossman die Fünfzehnjährige, ohne genau zu wissen, was daraus werden sollte. Ein Kurzfilm? Eine Portraitserie über junge Protestierende?

Dann ging Greta viral, die junge Frau mit Asperger-Syndrom machte international Schlagzeilen und weltweit raufte sich die Klimajugend zu den Fridays for Future zusammen. Einladungen für Klimakonferenzen flatterten plötzlich in den Briefkasten der Thunbergs, mit ihrem Vater fing Greta an, per Elektroauto und Nachtzug quer durch Europa zu touren und Reden vor versammelten Staatsoberhäuptern zu halten. Grossman ging mit und hielt die Kamera drauf.

Der Weg, den Greta Thunberg innerhalb nur eines Jahres zurücklegte, ist überwältigend. Über Nacht wurde aus dem einsamen Mädchen eine gefeierte Botschafterin für eine nachhaltige Zukunft. Das geht nicht ohne Spannungen. Es reicht, die Reden zu vergleichen, die sie an der Klimakonferenz in Polen, später im EU-Parlament und schliesslich vor der UNO hielt, um zu merken, wie sich ihre Frustration und Ernüchterung von Mal zu Mal akkumulieren. Die junge Greta tut sich schwer; mit den festgefahrenen Prozessen der Politik, den hehren Versprechungen der Verantwortlichen und den leeren Floskeln der Menschen, die sie einladen, um ihr scheinbar Gehör zu schenken.

Doch Grossman reiht nicht einfach Rede an Rede, sein Film glänzt nicht mit archivalischer Leistung, sondern mit den persönlichen Szenen dazwischen. Lang sind die Zugfahrten durch triste Gegenden, zehrend sind die Protestmärsche inmitten unzähliger Fans, die sie alle am liebsten umarmen würden, quälend sind die Gänge auf die Konferenzen, wo Beamt_innen und Organisator_innen um ein Selfie bitten. Am schlimmsten ist aber die berüchtigte Atlantiküberquerung per Segelboot, die Grossman ebenfalls mitmacht. Gnadenlos klatschen die Wellen gegen den Bug des Hightechschiffs, während Greta, an ihrer Mission zweifelnd, per Sprachmemo Tagebuch führt.

Grossman beweist in seiner Sicht auf Greta Witz und ein Flair für Kontraste, etwa wenn hinter dem einsamen, kleinen Mädchen an irgendeinem Bahnhof ein nicht enden wollender Zug mit Neuwagen vorbeizieht. Oder wenn er die Tonspur, in der Greta ihre Abscheu vor den Selfie-jagenden Politiker_innen kundtut, über genau jene Bilder legt, in denen Menschen mit Handys um die Wette strahlen, während Greta mit steinernem Gesicht danebensteht.

I Am Greta zeichnet aber nicht nur das politische Coming-of-Age einer Ausnahmeaktivistin nach, sondern auch die Geschichte einer Vater-Tochter-Beziehung. Wo Greta hinget, geht Svante ebenfalls hin. Ihr Vater ist ihr Manager und persönlicher Assistent, und als sie Drohungen erhält, sehen wir, wie er einen Bodyguard-Kurs besucht. Wenn es Greta zu viel wird, vergräbt sie sich in eine Art lethargische Starre, aus der er sie fast schon gewaltsam reissen muss, damit sie überhaupt noch etwas isst. Nur als er ihr bei der Formulierung einer Rede helfen will, zeigt sie ihm, wo sein Platz ist: weit weg von ihrem Laptop.

Grossmans Film lässt einen tiefen Blick in Gretas Leben zu. Nur der Titel will nicht so recht dazu passen. Leider klingt *I Am Greta* mehr nach unkritischer Hagiografie als nach differenziertem Porträt. Das Promotionsplakat, das Greta mit gefalteten Händen zeigt, hilft dabei nicht, diesen Eindruck zu schwächen. Aber eine Perle kann man ja auch in einer Bibel verstecken.

Michael Kuratli

Ab dem 16. Oktober in Deutschschweizer Kinos.

→ **Regie, Buch, Kamera:** Nathan Grossman; **Schnitt:** Hanna Lejonqvist, Charlotte Landelius; **Musik:** Jon Ekstrand, Rebekka Karijord; **Mit:** Greta Thunberg, Svante Thunberg, António Guterres, Arnold Schwarzenegger, Nicolas Sarkozy; **Produktion:** B-Reel Films, S 2020. 97 Min. **Verleih CH:** Filmcoopi.

«Das Verhältnis der Klimajugend zur Politik ist wie eine schlechte Liebesbeziehung»

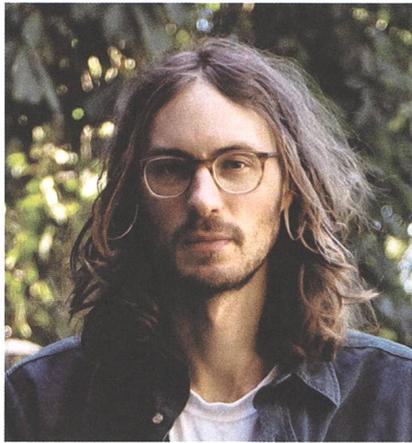
Nathan Grossman, Regisseur I Am Greta

Filmbulletin: Sie waren von Anfang an da, als Greta alleine vor dem schwedischen Parlament Freitag für Freitag streikte. Wie ist es dazu gekommen?

Nathan Grossman: Ich habe einen Tipp von einem Freund bekommen, dass da ein Mädchen alleine für das Klima protestiert. Das Thema des Klimawandels war im Sommer 2018 sehr präsent in Schweden vor den Wahlen, Waldbrände wüteten über Wochen. Also bin ich im Auftrag des Schwedischen Staatsfernsehens mit einem Tontechniker dahin gefahren. Ehrlich gesagt dachte ich erst, dass das nichts Brauchbares wird. Sie war sehr scheu, doch als ich mir etwas Zeit nahm, sie stundenlang durch die Kamera beobachtete, sah ich, wie artikuliert sie mit Journalist_innen über das Thema sprach. Dieser Kontrast hat mich fasziniert.

Also war es weniger der Klimawandel als Thema, sondern ihr Auftreten, das Sie das Projekt weiterverfolgen liess?

Das Spannende daran war, dass jemand, der vom Klimawandel direkt betroffen sein wird, aufsteht und etwas sagt. Ich bin 40, natürlich werde ich die Effekte auch spüren. Aber vielleicht war es dieses Aufstehen eines Mädchens aus der nächsten Generation, das die Leute, wie mich selbst, packte. Und, das vergisst man heute gerne, sie war wirklich oft alleine in diesen drei ersten Wochen. Ich dachte, sie würde nach den Wahlen aufhören. Ich war nervös, weil ich das Material für einen Kurzfilm für die Wahlen zusammen haben wollte.



Doch es kam anders und Sie folgten ihr auf ihrem Weg, reisten mit ihr und ihrem Vater über ein Jahr.

Es war ein komischer Moment, als diese komplett lokale Geschichte zu etwas viel Grösserem wurde. Im Film gibt es eine kurze Montage im Winter von ein paar Sekunden, in denen Greta nach den Wahlen jeden Freitag weiterstreikt. In Wahrheit waren das drei Monate, in denen nichts geschah. Und plötzlich streikten Kinder in Belgien, Australien und früh auch in der Schweiz. Da habe ich realisiert, dass sich Gretas Streik in etwas Grösseres übersetzt, und ich habe entschieden, das Projekt seriöser anzugehen.

Im Film sieht man viel persönliches Hintergrundmaterial: Greta mit ihrem Vater, zuhause mit ihren Tieren, auf Reisen. Warum war dieser Aspekt so wichtig für Sie?

Für mich hat Greta dieses unglaublich interessante Talent, das komplexe Thema des Klimawandels herunterzubrechen auf etwas, das die Leute verstehen. Ich wollte zeigen, wie das bei ihr passiert, was ihr innerer Monolog ist. Die Idee war also, den Leuten eine Vorstellung davon zu vermitteln, wie sie die Welt sieht.

Manche Szenen in I Am Greta fühlen sich wie ein subtiler Kommentar der Kamera an. Etwa, als Greta einsam an einem Bahnhof steht und hinter ihr dieser endlose Lastenzug mit Neuwagen vorbeizieht. Von welchen Prinzipien haben Sie und Charlotte Landelius sich beim Schnitt leiten lassen?

Das Ziel war natürlich, Gretas Standpunkt zu zeigen. Aber ein Film ist auch immer der Standpunkt des Filmenden. Wenn Greta sagt: «Es scheint so, als könnte ich den Klimawandel überall sehen», interpretiere ich diesen Gedanken mit Gegenüberstellungen wie dem erwähnten Lastenzug: Es geht einfach weiter und weiter, niemand tut etwas und da ist dieses kleine Mädchen mit ihrer

Mission. Als ich Greta den Film gezeigt habe, war ich besorgt, das sie meine Interpretation nicht teilen würde. Aber sie erkannte sich selbst im Film und das hat mich darin bestärkt, dass mein Versuch, sie zu verstehen, gefruchtet hat.

Auf ihrem Weg durch dieses Jahr werden Gretas Reden – vom Klimagipfel in Polen über das EU-Parlament bis zur UNO in New York – immer ungeduldiger. Denken Sie, sie wäre an ihren Ambitionen, einen schnellen Wandel herbeizuführen, ausgebrannt, wenn Corona ihre Mission nicht unterbrochen hätte?

Ich glaube, sie war gleichzeitig frustriert und erkannte demütig, dass nur eine breite Bewegung einen Wandel herbeiführen kann. Sie hat die Bewegung auch mehr und mehr in ihre Reden eingebracht. Aber ich denke, für die Klimajugend ist das Verhältnis zur Politik wie eine schlechte Liebesbeziehung. Wenn der eine Partner immer und immer wiederholt, dass man über die gemeinsame Zukunft reden müsse und der andere nicht zuhört.

Was ist für Sie wichtiger:

Die Bewegung oder Gretas Stimme?

Es ist schwierig, das zu trennen. Beide sind wichtig und haben verschiedene Funktionen, aber auf lange Sicht ist es definitiv die Bewegung. Wenn man einen solchen Film macht, muss man jedoch erklären, woher die Bewegung kommt, wo ihr Fundament liegt. Ein Film über die wunderschön fantastische Organisation der Bewegung selbst wäre aber ein ebenso wertvolles Projekt.

Der Titel und das Plakat erzählen für mich eine andere Geschichte als der Inhalt. Wie bringen Sie das zusammen?

Ich habe diesen Film auf eine sehr persönliche Art gedreht und mir keine Gedanken darüber gemacht, wer ihn sehen wird. Man muss in seiner eigenen kleinen Welt sein, um so eine Geschichte erzählen zu können. Nun wird der Film auf der ganzen Welt gesehen werden, von Leuten, die ganz unterschiedlich viel über Greta wissen – in den USA genauso wie in Schweden oder der Schweiz. Natürlich ist es eigenartig, wie ein solcher Film verpackt wird. Auf eine Art wird er dadurch amerikanisiert, auch wenn es ein ganz und gar skandinavischer Film ist. **Interview: Michael Kuratli**

Nathan Grossman ist ein schwedischer Dokumentarfilmemacher und Fotograf. Seine Werke drehen sich oft um Umweltthemen. Er arbeitete als Fotograf für «Rolling Stone India». 2017 erschien seine TV-Serie *Köttets Lustar* für den schwedischen Staatssender SVT über den Fleischkonsum in Schweden.



Lovecraft County



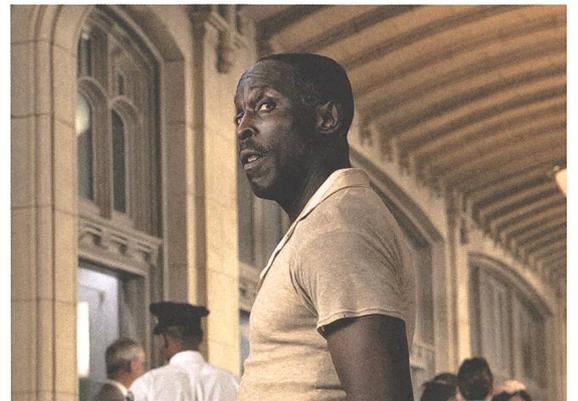
I am Greta Regie: Nathan Grossman



Und morgen die ganze Welt mit Mala Emde



Lovecraft Country mit Jurnee Smollett



Lovecraft Country Idee: Misha Green

Lovecraft Country



In der Horror-Mystery-Serie kämpft sich ein Schwarzes Trio durch das rassistische Amerika der Fünfzigerjahre. Die wahren Monster entstammen dort nicht dem fantastischen Universum von H. P. Lovecraft. Doch wer hat hier eigentlich Angst vor wem?

Misha Green

Einen ganzen Krieg lang habe Atticus Turner nicht herausfinden können, wer in Korea eigentlich sein Feind war, heisst es in Matt Ruffs Roman «Lovecraft Country». Falls es einen Trick gab, um kommunistische Unterwanderer zu erkennen, sei Atticus nie dahintergekommen. Nach seiner Heimkehr habe er jene, die ihn hassten, hingegen leicht ausfindig machen können: Es waren die Weissen Amerikaner_innen.

Wie ihre Vorlage beginnt auch die Serie **Lovecraft Country** damit, dass Atticus (Jonathan Majors) – nun mit dem bezeichnenden Familiennamen Freeman versehen – nach dem Krieg seinen Vater in Chicago besuchen möchte. Doch Montrose (Michael K. Williams) ist verschwunden, in seiner mit Fantasyliteratur vollgestopften Einzimmerwohnung findet sich ein Hinweis auf seinen Verbleib: Die Spur führt nach Devon County, Neuengland, ausgerechnet in jenen Landstrich also, in dem der bekennende Rassist H. P. Lovecraft sein mythenbeladenes Universum errichtete. Praktischerweise ist Montroses Bruder George (Courtney B. Vance) der Herausgeber des «Safe Negro Travel Guide» – einer fiktiven Version des berühmten «Green Book», eines schwer nützlichen Büchleins für reisende Schwarze in Zeiten der Jim-Crow-Gesetze. Und dass mit Atticus' Jugendfreundin Letitia (Jurnee Smollett) eine so kluge wie kampfwillige Gefährtin das Trio komplettiert, wird sich im Laufe der Episoden noch als äusserst zweckdienlich erweisen.

Lovecraft Country funktioniert wie eine Anthologie, wobei einzelne Episoden zwar lose miteinander

verknüpft sind, aber wie in Ruffs Vorlage auch eigenständig als Minierzählungen funktionieren. Auf den Familienhorrortrip nach Neuengland folgt eine Spukhausgeschichte rund um Letitias neue Immobilie in einem Weissen Stadtviertel, und so weiter. Am Ende schliesst sich der Kreis.

Auf den ersten Blick erzählt **Lovecraft Country** vom mutigen Kampf gegen Weisse Rassist_innen, Gespenster und Monster à la Lovecraft im Amerika der Fünfzigerjahre. Erheblich merkt man der Serie indes ihr Bemühen an, einen Gegenwartsbezug herzustellen: Der Soundtrack verknüpft Etta James und Big Maybelle mit Rihanna und Cardi B, und wer sich sein eigenes Bild von Lovecrafts «Shoggoths» behalten wollte, ist dieses dank Special Effects nun los. Doch Misha Green, die mit **Underground** bereits eine TV-Serie über das Fluchtnetzwerk für Sklav_innen in die Nordstaaten schrieb, sowie die Produzenten J. J. Abrams und Jordan Peele (**Get Out, Us**) wissen sehr genau, dass es nicht damit getan ist, für ihre Horror-Mystery-Serie die Weissen Held_innen durch Schwarze zu ersetzen. Sondern dass es wichtig ist, zu erzählen, was es mit der Angst vor dem Unbekannten auf sich hat – und wer hier eigentlich Angst vor wem hat.

Exemplarisch deutlich wird das in der ersten Episode, in der James Baldwins historische Rede («I find myself, not for the first time, in the position of a kind of Jeremiah») aus der öffentlichen Debatte des Schriftstellers mit dem rechtskonservativen Ideologen William Buckley Jr. von 1965 zu hören ist, während Atticus, George und Letitia auf ihrer Fahrt nach Neuengland von Rassisten verfolgt und von den Sheriffs der «Sundown Towns» beinahe erschossen werden. Dort herrscht US-amerikanischer Alltag: Bürgerstände, an denen Schwarze streng getrennt bedient werden; rassistische Aunt-Jemima-Werbepлакate; Schwarze Arbeiter an einer Bushaltestelle vor einem Plakat, auf dem sich eine Weisse Mittelklassefamilie über ihr neues Automobil freut. Der Rassismus, wusste Baldwin, sei gar nicht das Problem, sondern Symptom. Und die Weissen müssten sich fragen, wovor sie eigentlich Angst hätten – und wofür sie ihren Rassismus bräuchten.

In der fünften Episode, einer der stärksten Folgen, inszeniert von der aus Liberia stammenden US-Regisseurin Cheryl Dune, erfährt Letitias Schwester Ruby (Wunmi Mosaku) einen grausigen Prozess der Hautwandlung, indem sie das Aussehen einer Weissen Kaufhausangestellten annimmt. Nun bekommt sie nicht nur den ihr verweigerten Job und in der Eisdiele das Softeis gratis – sie kann endlich an ihrem Chef blutige Rache üben. Die Quelle der Angst, die dem Mann in diesem Moment ins verzerrte Gesicht geschrieben steht, könnte eindeutiger nicht sein. Denn nun muss er hinschauen.

Michael Pekler

Auf Sky Show verfügbar.

→ **Idee:** Misha Green; **Vorlage:** Matt Ruff; **Darsteller_in (Rolle):** Jonathan Majors (Atticus Freeman), Jurnee Smollett (Letitia Lewis), Courtney B. Vance (George Freeman); **Produktion:** J. J. Abrams, Jordan Peele, Misha Green; Monkeypaw Productions, Bad Robot Productions; USA 2020. **Streaming CH:** Sky Show.

Und morgen die ganze Welt



Es ist die Geschichte der Regisseurin, ihrer Jugend in einer antifaschistischen Gruppe, die hier eigentlich erzählt wird. Julia von Heinz mag der Transfer ins Heute nur halbwegs gelingen.

Julia von Heinz

Am Anfang schmeisst eine junge Frau unter einer Autobahnbrücke ein Gewehr fort. Es handelt sich um Luisa, Anfang 20, gespielt von Mala Emde. Danach folgt der Sprung zurück, in das «einige Zeit zuvor». **Und morgen die ganze Welt** beginnt, wie so viele Filme heute beginnen: mit einem Flash Forward, auf das die Rekonstruktion der Vorgeschichte folgt. Es ist in Wahrheit die Geschichte der Regisseurin – ihre Jugend in einer antifaschistischen Gruppe.

Eine Schulfreundin, mit der Luisa in Mannheim Jura studiert, führt sie in ein linkes Hausprojekt ein. Die Gruppe unternimmt eine Störaktion gegen die Wahlkampfveranstaltung einer Partei, die an die AfD erinnert. Was mit Trillerpfeifen, Sprechchören und fliegenden Torten beginnt, wird schnell handgreiflich: Luisa schnappt sich ein Handy, das einer der Nazis fallen gelassen hat. Der Besitzer verfolgt sie, wirft sie zu Boden, schlägt sie und greift ihr zwischen die Beine. Gerettet wird Luisa von Alfa (Noah Saavedra), der mit einer Eisenstange den Angreifer niederschlägt.

Nach dieser Gewalterfahrung, und weil ihr Retter selbst Gewalt als probates Mittel politischen Kampfes ansieht, wird sich Luisa zunehmend radikaliseren. So dreht sich der Film um die schematische Frage: Darf man, oder darf man nicht Gewalt anwenden im linken Kampf, wenn der Gegner selbst zu jeglicher Form von Gewalt bereit ist? «Leute, bleibt friedlich!», predigt ihre Freundin, aber Luisa, Alfa und Lenor (Tonio Schneider) wollen es nicht dabei belassen. Sie zerstechen nicht mehr nur Autoreifen, sondern

verprügeln Nazis, steigen in ein rechtes Lager ein, finden Sprengstoff, vergraben ihn im Wald. Da kommen auch Luisa Zweifel: Vielleicht sollte man ihn besser zur Polizei bringen.

Gerade mit Bezug auf die Polizei sieht der Film eher klar: Die linke Szene ist oft im Visier der Ordnungshüter_innen als die rechte. Nazis grölen ungestört Lieder, in denen es ums Lynchen von jüdischen und Schwarzen Menschen geht, aber es ist das alternative Hausprojekt, das am Ende von Ordnungskräften gestürmt wird. Das passiert in Deutschland leider auch in der Realität immer wieder, zuletzt mit dem Liebig 34 in Berlin. Wie auch dieses Jahr wieder in den Schlagzeilen zu lesen war, ist die deutsche Polizei selbst von rechten Netzwerken unterwandert.

Schwierig wird der Film dort, wo Heinz, geboren 1976, ihre Erfahrungen mehr auf die heutige Antifa projiziert, als dass sie sich an sie anpasst. Ihr Blick ist leider recht Weiss geraten, Schwarze Personen und Kopftuchträgerinnen sind nur Nebenfiguren, die einige Male durchs Bild laufen. Ein anderes Problem ist der Chauvinismus von Alfa, in den sich Luisa verliebt. Der charismatische Leader sagt, wo's langgeht, Andreas-Baader-Style. Im aktuellen queerfeministischen, intersektionalen und antirassistischen Kontext wirkt das ziemlich ungenau, da Alfas Machtfunktion ausser durch seinen Namen kaum thematisiert oder kritisiert wird. Linke Gruppen sind da heute oft an einem anderen Punkt, oder wollen es zumindest sein.

In seiner politischen Haltung bleibt der Film unmissverständlich: Faschist_innen müssen bekämpft werden. Der Titel bezieht sich auf ein NS-Propagandalied, um den Feind rechts zu markieren – nicht um hufeisenmässig linke mit rechter Gewalt gleichzusetzen. Das Problem ist eher, dass die Frage nach der Gewalt hier keine politische, sondern eine rein persönliche, private und biographische ist. Gewalt wird nicht als ein Punkt unter anderen diskutiert in einem diversen Umfeld mit diversen Standpunkten und anderen Problemen, sondern sie bleibt «die» fatale Entscheidung und Sackgasse in der persönlichen Entwicklung Weisser Bürgerkinder. Entweder man radikalisiert sich und greift irgendwann, wütend und hilflos, zum Jagdgewehr der Eltern, wie Luisa das tut. Oder man macht doch ein paar Scheine an der Uni, passt sich an, verbürgerlicht sich, macht Karriere. Das ist die klügere Idee, wie aus eigener Erfahrung auch Dietmar (Andreas Lust) weiss, ein altes Mitglied der Revolutionären Zellen, bei dem Luisa und ihre Freunde vorübergehend Zuflucht finden. Die so gestellte Alternative erlaubt es einem nicht-linksradiakalen Publikum, die jugendlichen Stürmer und Drängerinnen ein wenig zu bewundern und ein wenig zu verachten. Und sie wirkt als Seelenpflaster für jene, die ihre Entscheidung längst getroffen haben, Filmemacher_innen inklusive. Darüber vergessen sie, dass zwischen beiden Extremen viele Optionen bleiben.

Philipp Stadelmaier

Ab dem 29. Oktober in Deutschschweizer Kinos.

→ Regie: Julia von Heinz; Buch: John Quester, Julia von Heinz; Kamera: Daniela Knapp; Darsteller_in (Rolle): Mala Emde (Luisa), Noah Saavedra (Alfa); Produktion: Seven Elephants, Kings & Queens, Haïku Films, SWR, ARTE; D 2020. 111 Min. Verleih CH: Cineworx.

There is no Evil



Vier Geschichten, die miteinander verbandelt sind, nicht nur über Fragen der Schuld und Moral. Rasoulof, der im Iran heimlich, mit Widerstand und etwa im Auto dreht, liefert einen kraftvollen, aber auch feinfühligem Beitrag zum iranischen Gegenwartskino.

Mohammad Rasoulof

«Es gibt kein Böses» – heisst übersetzt Mohammad Rasoulof neuer Film, der auf der Berlinale mit dem Goldenen Bären ausgezeichnet wurde. Doch bei der Pressekonferenz blieb der Platz des Regisseurs leer, nur ein Namensschild deutete darauf hin, dass er eigentlich im Mittelpunkt des Interesses stand. Rasoulof hat, ähnlich wie Jafar Panahi, Berufsverbot und darf den Iran nicht verlassen, obwohl er in Hamburg seinen zweiten Wohnsitz hat. Wie und wo sein Film entstand, wollte der Produzent Kaveh Farnam nicht verraten, um die Beteiligten zu schützen. Ein Trick war es, den Zensurbehörden die Drehbücher der einzelnen Episoden als vier separate Kurzfilme vorzulegen.

Vier Episoden, vier kurze Geschichten: Heshmat fährt mit seiner Frau im Auto zur Bank. Während sie Geld abheben soll, sucht er im ruppigen Strassenverkehr Teherans nach einem Parkplatz. Gemeinsam holen sie anschliessend ihre Tochter von der Schule ab, gehen einkaufen, essen Pizza. Später färbt Heshmat seiner Frau die Haare – eine wunderschöne Geste der Hilfsbereitschaft und Demut: Mann und Frau führen, trotz einiger Ärgernisse, ein normales Leben auf Augenhöhe. Mitten in der Nacht sehen wir Heshmat auf der Arbeit in einem kleinen Kabuff. Fünf grüne Leuchten blinken, Heshmat blickt durch ein kleines Fenster, fünf rote Leuchten blinken, Heshmat wäscht Gemüse, und als das Blinken zum Dauerrot erstarrt, drückt er auf einen Knopf. In der zweiten Episode arbeitet ein junger Soldat im Todestrakt eines Gefängnisses. Als er den Befehl erhält, einen zum Tode verurteilten Mann

hinzurichten, diskutiert er zunächst mit seinen Zimmergenossen, dann am Telefon mit seiner Freundin. Bis er schliesslich aus dem Todestrakt ausbricht und so seine Zukunft riskiert. In der dritten Episode reist ein anderer Soldat in die Provinz, um seiner Geliebten einen Heiratsantrag zu machen. Doch der Tod eines Freundes, der vom Regime hingerichtet wurde, überschattet das Vorhaben. In der vierten Episode besucht eine iranische Studentin, die aus Hamburg angereist ist, ihren Onkel in den einsamen Bergen Irans. Sie wird mit einem Geheimnis konfrontiert, das sie erschüttert.

Gedreht hat Rasoulof, wie schon Jafar Panahi in *Drei Gesichter* und *Taxi Teheran*, im Auto in Teheran oder in der abgelegenen Provinz. So ist zum Beispiel überhaupt nicht zu sehen, wie Heshmats Frau in die Bank geht. Die Kamera zeigt nur den Mann, wie er im Auto vor und zurück manövriert. Einmal nimmt er den Anruf des Bankangestellten entgegen, der eine telefonische Autorisierung der Geldabhebung verlangt – ein kurzer, beiläufiger Hinweis auf die Situation der Frau im Iran, die ohne ihren Ehemann nicht eigenverantwortlich handeln darf. Rasoulof, zuletzt mit *A Man of Integrity* in den Kinos, setzt mit dieser Episode das Thema für die restlichen Episoden. Wir lernen Heshmat als freundlichen, hilfsbereiten Ehemann und Familienvater kennen, der gleichzeitig den grausamsten aller Berufe ausübt: Er ist Henker. Diese Erkenntnis ist für die Zuschauer_innen ein Schock – und eine eindeutige Kritik an der Willkür des Staates, der auf diese grausame Weise über Leben und Tod bestimmt. Umso grössere Bedeutung kommt den anderen Episoden zu. In ihnen wird die Möglichkeit der Entscheidung verhandelt, die Chance, «Nein» zu sagen, also Widerstand zu üben, zivilen Ungehorsam zu leisten. Denn jede Entscheidung hat schwere Folgen, politisch, aber auch privat. Das wird besonders in der vierten Episode deutlich, die sich kunstvoll auf die zweite bezieht. Es geht somit nicht nur um Schuld und Moral, um Freiheit und Bedrohung, sondern auch um den Kreislauf des Lebens, in dem die erste Szene des Films mit der letzten zusammenhängt. Dass Rasoulof bei aller Kritik an der politischen Führung des Irans sein Land auch liebt, wird am interessierten Miteinander der Menschen deutlich, am lebendigen Trubel in Teheran, an der Schönheit der Landschaft, die der Regisseur immer wieder in aufregenden Totalen einfängt.

So entstand ein kraftvolles, feinfühlig inszeniertes und subtil verknüpftes Meisterwerk, das auch vor Pathos nicht zurückschreckt. Am Ende der zweiten Episode hören Mann und Frau im Auto das italienische Protestlied «Bella Ciao», gesungen von Milva. Es ist nicht die Partisanenversion des Zweiten Weltkrieges, sondern die Originalfassung von 1906, mit der die Arbeiter_innen in den Reisfeldern der Po-Ebene die harten Arbeitsbedingungen unter sengender Sonne beklagten. Auch das ein Akt des Widerstands.

Michael Ranze

Ab dem 22. Oktober in Deutschschweizer Kinos.

→ **Regie, Buch:** Mohammad Rasoulof; **Kamera:** Ashkan Ashkani; **Darsteller_in (Rolle):** Baran Rasoulof (Darya), Mohammad Seddighimehr (Bahram). **Produktion:** Cosmopol Film, Europe Movie Nest, Filmiran; D, IR, CZ, 2020. 150 Min. **Verleih CH:** Trigon.

Antebellum



Plansequenzen, die das Grässliche hinter der Idylle verraten, Erzählebenen, deren Verhältnis sich erst am Ende ergibt – trotz vielversprechendem Set-up verschiesse die Regiedebütanten Bush und Renz ihr Pulver leider verfrüht.

Gerard Bush, Christopher Renz

Die Sonne scheint golden, der Himmel glänzt blau, und während die Kamera einem Weissen Mädchen in gelbem Kleid folgt, das über saftig grünes Gras hüpf, blendet die Sonne rot in die Linse, in ein Bild der Idylle, das etwas gar zu perfekt und hochglanzpoliert ist, als dass man ihm ganz trauen könnte; genauso, wie den kräftigen Streicherklängen, mit denen die Szene unterlegt ist, von Anfang an ein bedrohlicher Unterton beige-mischt scheint. Das Mädchen bewegt sich, die Kamera dicht hinter ihr, auf ein herrschaftliches Anwesen zu. Zwei Stockwerke, Säulen und eine Freitreppe: Antebellum heisst dieser architektonische Stil, und er verweist auf die amerikanischen Südstaaten, auf den (natürlich nicht nur) dort verwurzelten historischen Rassismus sowie auf den amerikanischen Bürgerkrieg, der in der Abschaffung der Sklaverei resultierte.

Das alles ist in dem Heile-Welt-Kitschpanorama, das den Film eröffnet, bereits mit aufgerufen, aber die Einstellung ist noch lange nicht zu Ende. Das Mädchen in Gelb läuft zu einer Frau, die die Treppe hinunter eilt, die Kamera jedoch löst sich von den beiden, schwebt am Haus vorbei und heftet sich an die Fersen einer Gruppe von Soldaten, die uns zu einer Wiese führen, wo ein Zelt errichtet und Wäsche aufgehängt wird. Ein Raum der Arbeit, in dem zum ersten Mal Schwarze Menschen im Bild auftauchen. Weiter gehts, immer noch ohne Schnitt, vorbei an einer Südstaatenflagge, zu den Behausungen der Schwarzen Arbeiter_innen, düstere, schon von aussen klaustrophobisch anmutende Bauten, nichts mehr

mit Antebellum-Grandezza. Hinter den Baracken ist es mit der Idylle endgültig vorbei. Während auf der Tonspur die Streicher immer vehementer wüten, nimmt die Kamera eine Gruppe Weisser Soldaten in den Blick, die einen Schwarzen Mann drangsaliieren, und schliesslich fährt sie ganz nah heran an die von Panik und Todesangst verzerrten Gesichtszüge einer Schwarzen Frau, die die Szene beobachtet.

Für einen Moment kristallisiert eine ganze Geschichte der Gewalt in einer Grossaufnahme, aber schnell setzt sich die Szene wieder in Bewegung: Die Frau dreht sich um und rennt weg und ein Schwenk bringt einen der Soldaten ins Bild, der ihr nachschaut, es aber nicht besonders eilig hat, die Verfolgung aufzunehmen. Erst mit diesem selbstsicheren Blick, einem Blick, in dem das Wissen steckt, dass er im Zweifelsfall immer das letzte Wort haben wird, weil die Macht auf seiner Seite ist, endet die spektakuläre, über vier Minuten lange erste Einstellung von *Antebellum*, dem Regiedebüt von Gerard Bush und Christopher Renz.

Über diese derart ausführlich zu schreiben, lohnt sich aus zwei Gründen. Zum Einen, weil sie nicht nur die historisch-politischen Konfliktlinien des Films einführt, sondern auch seine zentrale dramaturgische Strategie: den Blick hinter die Kulissen, der vermeintliche Sicherheiten kollabieren lässt und Bilder retrospektiv umwertet. Wie etwa das vom Mädchen in Gelb und der Familienidylle unter blauem Himmel. Zum Anderen, weil sich mit zunehmender Filmlaufzeit mehr und mehr der Eindruck aufdrängt, dass Bush und Renz einen Grossteil ihres Pulvers bereits in dieser ersten Plansequenz verschossen haben.

Wobei immerhin stets genug los ist in *Antebellum*. So bekommen wir zum Beispiel nicht nur ein, sondern gleich zwei hochgradig stilisierte Settings präsentiert. Beide sind um die Hauptdarstellerin Janelle Monáe herum entworfen. Zum Einen verkörpert die seit *Moonlight* auch zum Kinostar avancierte Musikerin Eden, eine der Sklavinnen, die auf den Baumwollfeldern hinter dem, siehe oben, Antebellum-Anwesen schufteten und von sadistischem Weissem Wachpersonal terrorisiert werden; und zum Anderen spielt sie Veronica Henley, eine erfolgreiche Soziologin, die im Amerika der Gegenwart einen Bestseller über Diskriminierung verfasst hat. Das Verhältnis der beiden Erzählebenen zueinander ist der zentrale Clou des Films, oder besser: der zentrale Twist, der einem idealerweise, wie in einigen Filmen von M. Night Shyamalan, mit einem Mal den Boden unter den Füßen wegzieht. In diesem Fall funktioniert das so mittelgut, und soweit es funktioniert, tut es dies vermutlich nur, weil die «Auflösung» derart abstrus ist, dass man ihre Vorzeichen, so lange es irgendwie geht, ignoriert.

Lukas Foerster

Ab dem 15. Oktober in Deutschschweizer Kinos.

→ Regie, Buch: Gerard Bush, Christopher Renz; Kamera: Pedro Luque; Schnitt: John Axelrad; Darsteller_in (Rolle): Janelle Monáe (Veronica / Eden), Jena Malone (Elizabeth), Gabourey Sidibe (Dawn), Eric Lange (Senator Blake Denton); Produktion: Lionsgate, QC Entertainment; USA 2020. 105 Min. Verleih CH: Impuls.



There is no Evil Regie: Mohammad Rasoulof



Beyto Regie: Gita Gsell



Antebellum mit Janelle Monáe



There is no Evil



There is no Evil Kamera: Ashkan Ashkani

MOVIE

20. – 22.11.20

BE



be-movie.ch

15 Filme, 11 Kinos,
522' Streaming, 20.-

Das Wochenende des Berner Films

Anzeige

filmpodium

Stadt Zürich
Kultur



JLG 90 NEUF ZÉRO
1.12.2020 – 15.2.2021
www.filmpodium.ch

Anzeige

Beyto



Eine Liebe zwischen Bern-Bümpfiz und der Türkei, die zur unglücklichen Dreiecksgeschichte wird. **Beyto** liefert wohl eine erzählenswerte Geschichte, aber auch einen etwas faden Appell an die Toleranz.

Gita Gsell

Beyto (Burak Ates) wohnt in Bern-Bümpfiz, trainiert im lokalen Schwimmklub, hilft in der elterlichen Kebab-bude aus. Und: Beyto ist schwul. Er hat sich in Mike (Dimitri Stapfer), seinen Schwimmtrainer, verliebt. Was folgt, ist aber nicht die klassische Coming-Out-Geschichte in einem sportlich-konservativen Umfeld, wie zuletzt etwa im Fussballfilm **Mario** von Marcel Gisler.

Denn in Gita Gsells Film **Beyto**, der am diesjährigen Zürich Film Festival Premiere feierte, liegt der Fokus auf einem anderen Spannungsfeld: dem zwischen Beytos sexueller Orientierung und seiner traditionellen türkischen Familie, für die Schwulsein ein «ekliges» Tabuthema ist. Erst hält Beyto seine Liebe zu Mike geheim. Doch als seine Tanten ihn per Zufall an der Gay Pride tanzen und Mike küssen sehen, ist es mit der Ruhe vorbei. Beytos Eltern wollen ihn in der Türkei mit einer Kindheitsfreundin verheiraten – das würde ihm gut tun und die Ehre der Familie wahren. Im Dorf der Eltern angekommen, sieht sich Beyto bald in einem weiteren Konflikt: Bläst er die Hochzeit ab, ist auch die Ehre seiner Anvertrauten Seher (Ecem Aydin) in Gefahr.

Somit ist der Film, der auf Yusuf Yeşilöz' Buch «Hochzeitsflug» basiert, durchaus vielschichtig. Die Geschichte von Beytos erkorener Braut stellt dabei eine eigene Tragödie dar. Als Frau eines Mannes, der in einen anderen Mann verliebt ist, zieht sie in die Schweiz, besitzt weder grosse Deutschkenntnisse noch eine Ausbildung und soll bei der Schwiegerfamilie wohnen.

Hier liegt denn auch die Schwachstelle des Films: So differenziert **Beyto** auch sein will, die 98 Minuten wollen nicht ausreichen, um genug Einblick in die einzelnen Charaktere und Handlungsstränge zu erhalten. Die Liebesgeschichte zwischen Beyto und Mike kommt beispielsweise etwas gar unvermittelt, um glaubhaft zu wirken. In einer Szene fragt Beyto Mike abschätzig «Bisch du schwul, oder was?», bald darauf knutschen die beiden rum. Auch Seher's Entwicklungsbogen hätte mehr Aufmerksamkeit verdient; doch meist bleibt sie stumm und hat sich den Plänen Anderer zu fügen. Wenn sie dann mal ihre Stimme erhebt oder selbst Entscheidungen trifft, bleiben ihre Beweggründe im Verborgenen – wollte sie überhaupt weg aus der Türkei? Den Kontakt zu ihrer Familie abbrechen? Auf diese Fragen gibt **Beyto** keine Antworten.

Das Spannendste an **Beyto** sind nicht die Unterschiede der beiden Länder, sondern ihre Gemeinsamkeiten. Vor allem, was ihre Haltung zu Homosexualität angeht. Zwar stellt die Zwangsverheiratung Beytos einen krass homophoben Akt dar. Doch auch Mike hat den Kontakt zu seinen Eltern abgebrochen. Auf Beytos Frage nach dem Grund antwortet er nur: «Kennsch d'Freichile? Die hends nöd so mit de Schwule.» Mit dem Freikirchen-Twist umgeht Gsell die Falle, die Schweiz und die Türkei als Gegensätze zu zeichnen; das eine Land als fortschrittlich und offen und das andere als konservativ, verschlossen.

Auch in kulturellen Vorurteilen stehen sich die beiden Länder in nichts nach. Während Mike von Beytos türkischstämmigen Kumpels als «Röstifresser» bezeichnet wird, meint dieser zu Beytos mangelnder Kondition: «Das chunnt vom jede Tag Kebab frässe, chline Türk.» Seher darf in der verfahrenen Konstellation dann die Stimme der Vernunft spielen und ausnahmsweise was sagen. «Scheiss Vorurteile», ruft sie aus, als Mike Beyto vor ihren Augen stürmisch küsst, um sie zu provozieren, weil er denkt, sie halte den Anblick schwuler Liebe nicht aus. Sie habe viel über die Schweiz gelesen, entgegnet sie abgebrüht, Mike könne ruhig auch was über die Türkei lernen.

Was als eine «zerreissende Dreiecksbeziehung» beworben wird, mutet eher wie ein etwas fader Appell an die Toleranz an. Aus ihrer geteilten Zuneigung für Beyto lernen Mike und Seher etwa, sich zu verstehen, und selbst Beytos Eltern müssen sich eingestehen, dass sie sowohl ihren Sohn als auch Seher durch die Heirat unglücklich gemacht haben. Die einzig denkbare Zukunft der drei scheint dabei zum Schluss weder in der Türkei noch in der Schweiz zu liegen. Leider schaffen es selbst die soliden, wenn auch teilweise etwas verhaltenen Leistungen der Darsteller_innen nicht, der durchaus erzählenswerten Geschichte Leben einzuhauchen.

Noemi Ehrat

Ab dem 29. Oktober in Deutschschweizer Kinos.

→ **Regie, Buch:** Gita Gsell; **Vorlage:** Yusuf Yeşilöz; **Kamera:** Peter Guyer; **Schnitt:** Bernhard Lehner; **Darsteller_in (Rolle):** Burak Ates (Beyto), Dimitri Stapfer (Mike), Ecem Aydin (Seher), Beren Tuna (Narin), Serkan Tastemur (Seyit); **Produktion:** Magdalena Welter, Louis Mataré, David Fonjallaz, Lomotion und Sulaco Film; Schweiz 2020. 98 Min. **Verleih CH:** Frenetic.



Devs Regie: Alex Garland



Devs mit Nick Offerman



The Assistant Regie: Kitty Green



The Assistant mit Julia Garner



Devs mit Jin Ha

The Assistant



Der Film zur Weinstein-Affäre ist hier. Doch **The Assistant** legt den Fokus ganz auf das missbräuchliche System hinter dem #MeToo-Täter und die Menschen, die es stützen. Und zeigt: Es gibt kein richtiges Leben im falschen.

Kitty Green

Er lauert dauernd unsichtbar im Hintergrund, der Chef. Was er den ganzen Tag so treibt, lässt sich nur an den Überresten ablesen, die er in seinem Büro hinterlässt: Krümel eines eiligen Mittagessens, halb getrunkenes Luxuswasser, ein einzelner Ohrring auf dem Teppich. Aufräumen muss das, sobald er wieder im Vorführraum sitzt oder sich mutmasslich in einem Hotel amüsiert, seine Assistentin Jane. Diese machte sich noch mitten in der Nacht ins Büro auf, um den Müll des Vorabends wegzuräumen, Drehbücher zu kopieren und übermüdet auf Akten zu starren. Sie schaltet die Neonröhren im Grossraumbüro morgens ein und nachts wieder aus. Der Film legt den Fokus auf diese Figur und folgt ihr einen Tag lang durch ihren Job in einer New Yorker Produktionsfirma, die in zwei unscheinbare Häuser in Downtown Manhattan gequetscht ist und verdächtig an die Weinstein Company erinnert.

Jane ist nicht zu beneiden, und über den ganzen Film hinweg schauen wir in das gequälte Gesicht Julia Garners, die sie spielt. Die Charakterdarstellerin hat sich vor allem mit der Serie **Ozark** einen Namen gemacht, dort als kluge und skrupellose Hillbilly-Tochter mit grosser Klappe. In **The Assistant** dagegen hat sie nicht viel zu sagen, weder auf Dialog- noch auf übertragener Ebene. Ihre zwei Kollegen im Vorzimmer des Chefs diktieren ihr selbst die Entschuldigungsmail, die sie an «ihn» formulieren muss. Dabei hatten sie den Anruf der aufgebrachten Frau des Chefs an Jane delegiert, im Wissen, dass der ohnehin den Ehestreit an der Kollegin auslassen würde. Aber Jane entschuldigt

sich, entschuldigt sich den ganzen Tag für irgendetwas: Dafür, dass der Sitzungsraum noch nicht aufgeräumt ist, als zwei Produzenten ihn benutzen wollen, dafür, dass sie ihrem Vorzimmerkollegen ein Poulet- anstelle eines Truthahn-Sandwiches gebracht hat. Und sogar dafür, dass sie bei der internen Beschwerdestelle ihre Sorgen darüber geäussert hat, was der Chef mit der neuen, hübschen und kaum-legal-jungen Assistentin in einem Hotel treibt. Keine zwei Monate ist sie in diesem Job, der die einmalige Chance für eine steile Karriere sein soll. Doch erst muss sie lernen, wo ihr Platz in diesem toxischen Gefüge ist.

Und darum dreht sich der Film im Kern: Um das Machtsystem eines Chefs, der jungen Mädchen für unmoralische Gegenleistungen eine rosige Zukunft im Film ermöglicht. Und um die Angestellten (Männer wie Frauen), die um diese Missbräuche wissen und darüber hinwegsehen wie über ein notwendiges Übel. «Mach dir keine Sorgen, du bist nicht sein Typ», sagt ihr der Kollege von der Beschwerdestelle, nachdem er ihre Anschuldigungen gegen sie gewendet und sie der Eifersucht gegenüber der neuen, jungen Assistentin bezichtigt hat – kurz bevor er alles dem Chef erzählt, was ein neuerliches, demütigendes Telefonat und eine Entschuldigungsmail nach sich zieht. Janes Tag ist eine nicht enden wollende Tortur in einem paternalistischen Gewaltsystem, das alle Beteiligten durch seine Mühlen treibt.

Es ist ein trister Ort, der hier inszeniert wird: Die engen Büroräume sind lieblos eingerichtet, die Mikrowelle starrt deprimierend aus der Kochnische in den Flur hinaus, die Kälte des New Yorker Winters schleicht sich von der Strasse in die entsättigten Bilder ein. Selbst Jane sitzt irgendwann im Wintermantel und Schal im geheizten Büro und scheint durchfrieren. Einziger Lichtblick: die farbigen Cerealien, die sie irgendwann zwischen Telefonaten und Sitzung in sich hineinschaufelt.

Regisseurin Kitty Green zeichnet mit ihrem Spielfilmdebüt die dunkel-abgründige Welt hinter dem Showbiz nach, die von der #MeToo-Bewegung ans Licht der Öffentlichkeit gezerrt worden ist. Die Anspielung auf Weinstein ist sehr gezielt, dass sein Name nie fällt und wir den Chef auch nicht zu Gesicht bekommen, wohl ebenso. Einerseits umgeht der Film damit elegant das Problem, einen grausamen Mann erneut ins Zentrum der Aufmerksamkeit zu stellen. Schliesslich wurde er längst gecancelled. Er wird damit aber auch zum *pars pro toto*. Die Botschaft: Weinstein ist nur ein Beispiel und wir haben ein systemisches Problem. Die gutmütige Jane wiederum verkörpert in diesem Gefüge letztlich all jene eigentlich anständigen Menschen, die längst wussten, was sich spät am Abend hinter der Bürotür des Chefs abspielt, und ihrer Karriere zuliebe entschieden, den Mund zu halten.

Michael Kurati

Ab dem 22. Oktober in Deutschschweizer Kinos.

→ **Regie, Buch:** Kitty Green; **Kamera:** Michael Latman; Kitty Green, Blair McClendon; **Darsteller_in (Rolle):** Julia Garner (Jane), Kristine Frøseth (Sienna), Matthew Macfadyen (Wilcock); **Produktion:** 3311 Productions, Bellmer Pictures; USA 2019. 87 Min. **Verleih CH:** Ascot Elite.



Was, wenn alles vorherbestimmt ist? Und was, wenn man es schon via Quantencomputer anschauen könnte? Der feuchte Traum der Silicon-Valley-Gurus wird in **Devs** zum Thriller, der die Grundfesten unserer Wirklichkeit in Frage stellt.

Alex Garland

Als Sergei (Karl Glusman) das erste Mal auf die Codezeilen blickt, die den Quantencomputer des Techunternehmens Amaya speisen, muss er sich übergeben. Der Quelltext lässt das gesamte Weltbild zusammenbrechen, das der junge Programmierer vor seiner Beförderung in das Geheimprojekt «Devs» für unumstößlich hielt. Am nächsten Morgen werden die Sicherheitskameras aufzeichnen, wie sich Sergei mit Benzin übergießt und vor der riesigen Statue eines kleinen Mädchens, dem Firmenlogo von Amaya, selbst in Flammen setzt.

Das Geheimnis, das hinter seinem Tod, dem Supercomputer und dem Milliardenkonzern steht, wird sich aus der Perspektive von Sergeis Freundin Lily (Sonoya Mizuno) enthüllen. Sie ist nicht weniger genial als ihr verstorbener Freund und nicht weniger verschroben als die anderen Nerds, die bei Amaya arbeiten. Hinter ihrem phlegmatischen Temperament steht ein gewaltiges intellektuelles und empathisches Potenzial. Lily tritt nicht als geschulte Spezialagentin, sondern als introvertierte Programmiererin gegen das Grossunternehmen an, für das sie selbst arbeitet. Ihre Intuition sagt ihr, dass Sergei nicht zum Selbstmord fähig wäre, ihre analytischen und technischen Fähigkeiten finden die dazugehörigen Beweise und sie tritt damit die erste der zahlreichen Volten los, die Showrunner Alex Garland um die Science-Fiction-Vision strickt, die er bereits in seinen letzten Filmen **Ex Machina** und der Jeff VanderMeer-Adaption **Annihilation** erkundet hat.

Diese Visionen führen immer seltener zu den Sternen, sondern vielmehr an die Grenzen der Verantwortbarkeit unserer Technologien. Case in point: Tech-Milliardär und Amaya-Chef Forest (Nick Offerman), der sich diesen Grenzen mit seinem Supercomputer im Eiltempo annähert. Mit langen Haaren, langem Bart, legerem Outfit und einem Salat aus der Öko-Pappbox in der Hand ist Forest die Silicon-Valley-Version eines Superschurken: ein Hybrid aus Hippie und Yuppie; die Art von Unternehmer, die die Welt der Daten und damit auch die daran gebundene analoge Welt nach ihrem Gusto gestaltet – oder auch nicht. Denn seine mit Milliarden gefütterte und von den cleversten Köpfen der Branche programmierte Maschine gestaltet eigentlich nichts. Sie gibt vielmehr das wieder, was bereits geschehen ist, gerade geschieht oder noch geschehen wird.

Amayas Quantencomputer ist der feuchte Traum der Tech-Welt, und, wie sich herausstellt, zugleich ein Albtraum für die freie Welt. Er kann schlichtweg alles berechnen: Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft der Menschheit, Privatleben, vergangenes Leben, kommendes Leben. Alles wird auf eine schlichte Ansammlung von Pixeln reduziert. Wie glühender Sand leuchten sie auf einer Leinwand, setzen sich zu den Schlüsselmomenten unseres Daseins zusammen, zerstreuen sich zum Bildrauschen und werden wieder absorbiert, um den nächsten Punkt des determinierten Universums zu formen.

Es ist die grosse Stärke von **Devs**, dass die allumfassende Berechnung des Universums nicht allein eine intellektuelle Schreckensvision ist, sondern auch ein ästhetisches Phänomen. Amayas goldener Bunker, in dem das Universum entschlüsselt, entfasert und entzaubert wird, erscheint wie ein rätselhaftes, gefährliches Wesen. Der Computer in seinem Inneren atmet, saugt das gesamte Leben, das wir uns als frei vorstellen, in sich auf und wirft es auf seinen Bildschirm: Jesus am Kreuz, Jeanne d'Arc auf dem Scheiterhaufen, Arthur Miller und Marilyn Monroe beim Sex. Die Schlüsselmomente der Menschheitsgeschichte und voyeuristische Spielereien werden verfügbar, reproduzierbar und in ihrer Abrufbarkeit gleichermassen bedeutungslos.

Garland strickt seine visuell und erzählerisch erfreulich eigensinnige Zukunftsvision mit viel Eleganz: Theologische und kulturanthropologische Fragen fügen sich in den acht Episoden nicht zu einem präventösen, dystopischen Schaukampf erkenntnistheoretischer Modelle zusammen, sondern zu einem Science-Fiction-Thriller, der seine philosophischen Abzweigungen nicht als Zwang versteht. Als Lilly schliesslich selbst den Quantencomputer erblickt, wird sie eine der Kernfragen der Science-Fiction stellen: «What's inside?» – «Everything», lautet die Antwort. Eine Antwort, die lange nicht so schön in Frage gestellt wurde wie hier.

Karsten Munt

Die Miniserie ist auf Sky Show verfügbar.

→ **Regie, Idee:** Alex Garland; **Kamera:** Rob Hardy; **Schnitt:** Jake Roberts; **Darsteller_in (Rolle):** Sonoya Mizuno (Lily Chan), Nick Offerman (Forest), Jin Ha (Jamie); **Produktion:** DNA TV, FXP, USA 2020. **Streaming CH:** Sky Show.

The Forty-Year-Old Version



Wenn mit 40 die Karriere doch nicht durchgestartet ist und die Knie knacken, wird es Zeit, sich neu zu erfinden. Radha Blank schlägt im bislang Weissen, männlichen Genre der existenzialistischen Selbstbetrachtung einen erfrischenden Pflock ein.

Radha Blank

Die Jokes sitzen in diesem Film, und das schon im Titel. *The Forty-Year-Old Version* heisst Radha Blanks Regiedebüt im Original, und das klingt gesprochen wie *The 40-Year-Old Virgin*, Regiedebüt von Comedystar Judd Apatow, in dem einst Steve Carrell erst im mittleren Alter seine Unschuld verlor. Auch an Radha, Protagonistin von *Mein 40-jähriges Ich*, wie Netflix den Film hierzulande vermarktet, geht der Sex vorbei. In der ersten Szene liegt sie allein im Bett und stöhnt frustriert ein bisschen bei den Nachbar_innen hinter der Wand mit. Kurz vor ihrem 40. Geburtstag leidet sie am Älterwerden (auf der Tonspur knirschts gefährlich, wenn sie in die Knie geht), am Geldmangel und an einer ins Stocken geratenen Karriere als Theaterautorin. Selbst die Kids in ihrem Schauspielworkshop in Harlem wissen Bescheid. «Ich habe Sie gegoogelt, ihr letztes grosses Ding war 2010 oder so.»

Radha Blank, die hier eine Version ihrer selbst spielt, hat den Film zugleich geschrieben und inszeniert. Am Sundance gewann *The Forty-Year-Old Version* den Regiepreis, danach verhinderte die Pandemie einen Kinostart. Der wäre hochverdient gewesen, denn der Film, der seit Anfang Oktober auf Netflix läuft, ist eigentlich einer für den grossen Saal. Der Humor ist trotz aller flotten Sprüche eher bitter und lakonisch, die Pointen werden nicht durch schnelle Schnitte optimiert, sondern auch mal im Raum einer Einstellung stehen gelassen – was ganz wunderbar zur Poesie des Scheiterns passt, die sich durch den Film zieht. Radha Blank lacht hier eben auch viel über sich selbst. Dieser Gestus sowie

Eric Blancos auf 35mm gedrehte Schwarz-Weiss-Bilder erinnern an Woody Allens New-York-Urtext *Manhattan*, aber auch an *Frances Ha*, Noah Baumbachs Porträt einer ähnlich charmant scheiternden Tänzerin. Im Dialog mit diesen Filmen wird aber auch deutlich, dass die kreative Lebenskrise in der Regel ein ziemlich Weisses Motiv ist.

Neben dem Älterwerden kämpft Radha nämlich auch mit den spezifischen Problemen einer Schwarzen Frau, die sich in einem ziemlich Weissen Milieu behaupten muss. Die New Yorker Theaterwelt fährt zwar auf Diversity ab, reserviert die entscheidenden Positionen aber noch immer einer kleinen kulturellen Elite. Prägnant erzählt Blank davon in einer so komischen wie bitteren Szene, in der Radha auf einer Party ihr Gentrifizierungs-Stück «Harlem Ave» an den Weissen Mann bringen will. Sie fürchte sich vor dem düsteren Harlem, bekommt sie da zu hören, das Stück klinge gar nicht wie von einer Schwarzen Autorin geschrieben. Radha geht dem Typen direkt an die Gurgel, doch ein Schnitt verbannt sie gleich wieder in die Tristesse ihrer Wohnung.

Dort aber beginnt Radha erst frustriert, dann zunehmend begeistert, einen Freestyle-Rap über das Leben mit 40, über Vergesslichkeit, trockene Haut und Blähungen: «Warum will ich furzen, doch mein Arsch will mich nicht lassen?» Die kreative Energie ist zurück und der Film bei seinem eigentlichen Plot angekommen: Die scheiternde Theaterautorin Radha wird zur Hip-Hopperin RadhamMUS Prime. Auf diesen Plot heruntergebrochen, würde *The Forty-Year-Old Version* formelhafter klingen, als er ist: die Aussenseiterin, die sich einen unwahrscheinlichen Traum erfüllt. Die Stärke von *The Forty-Year-Old Version* ist aber gerade, wie bekannte Genremotive nicht einfach durchgespielt, sondern in eine komplizierte Welt gestellt werden. So wird etwa «Harlem Ave» schliesslich doch aufgeführt, mitsamt Ghetto-Gewalt für den Effekt und versöhnlicher Note fürs Weisse Publikum – gewissermassen selbst gentrifiziert.

Die Rollen in Radhas innerem Showdown, auf den der Film hinausläuft, sind also klar verteilt: brotlose, aber dafür echte Selbstverwirklichung auf der Freestyle-Bühne gegen den Verrat an den eigenen Prinzipien an der Theater-Premiere. Dass die Dinge dennoch komplizierter sind, erzählt ein Track, in dem die frisch gebackene Rapperin das Genre des *poverty porn* parodiert. Hip Hop ist hier nicht die authentischste aller Kunstformen, sondern ein Medium, um den Fallstricken der Authentizität auf den Grund zu gehen. Oder wie es in der synchronisierten Rhymerfassung heisst: «Willst du ganz weit nach vorn, schreibst du mir besser 'nen Poverty Porn.» Mit ihrem so spielerischen wie nachdenklichen Debüt hat sich Radha Blank dieser Logik der Kulturproduktion zum Glück radikal verweigert.

Till Kadritzke

Ab dem 9. Oktober auf Netflix.

→ **Regie, Buch:** Radha Blank; **Kamera:** Eric Branco; **Schnitt:** Robert Grigsby Wilson; **Darsteller_in (Rolle):** Radha Blank (Radha), Reed Birney (Josh Whitman), Imani Lewis (Elaine); **Produktion:** Hillman Grad; USA 2020. 129 Min. **Streaming CH/D:** Netflix.

Welt am Draht
24.10.20–7.3.21

Karin Karinna Bühler
Silvie & Chérif Defraoui
Rainer Werner Fassbinder
Georg Gatsas
Andy Guhl
Alexander Hahn
Mona Hatoum
Peter Liechti
MANON
Matthew McCaslin
Norbert Möslang
Pipilotti Rist
Aleksandra Signer
Roman Signer
Keith Sonnier



**KUNST
MUSEUM
ST.GALLEN**

Anzeige

37.
KASSELER
DOK UMENTAR
FILM
UND
VIDEO **FEST**

17.-22. NOVEMBER 2020

ZURÜCK INS KINO

PROGRAMM ONLINE AB ENDE OKTOBER

WWW.KASSELERDOKFEST.DE

FILMLADEN KASSEL E.V. | GOETHESTR. 31 | 34119 KASSEL | FON: +49 (0)561 707 64-21 | DOKFEST@KASSELERDOKFEST.DE

Anzeige

Kasseler Dokfest / Anja Köhne / atelier capra / Wanma Weber

Cunningham



Tanzen muss nicht Rhythmus sein. Oder zumindest kein sichtbarer. Merce Cunningham vermochte mit seinen Choreographien über Jahrzehnte die Gemüter zu spalten. Dieser einfühlsame Film erweckt seine Werke für ein zeitgenössisches Publikum wieder zum Leben.

Alla Kovgan

Ein junger John Cage berichtet von schweren Vorwürfen nach einem Auftritt von Starchoreograph Merce Cunninghams Dance Company: Für den Abend habe eine Zuschauerin aus dem Umland extra einen Babysitter engagiert und ein Zugticket gekauft. Angesichts der in ihren Augen unzumutbaren Performance fühle sie sich nun um ihr Geld betrogen. Cage, der zahlreiche Choreographien Cunninghams mit seinen experimentellen musikalischen Kompositionen veredelt hat, erzählt diese Geschichte auf gewohnt distinguierte Art, kann sich aber ein schelmisches Grinsen nicht verkneifen. Dass während der Aufführungen der Company durchaus mal Tomaten auf die Bühne flogen, scheint weder ihn noch seine Mitstreiter_innen aus der Ruhe gebracht zu haben.

Wenn die russische Regisseurin Alla Kovgan in ihrer Huldigung an Cunninghams alte Filmaufnahmen, Tondokumente und Briefe in hübsch arrangierten Split-Screens an uns vorüberziehen lässt, entsteht das Bild einer trotz prekärer Umstände recht entspannten Gruppe, die ein tiefes Vertrauen in ihre Arbeit oder zumindest in ihren charismatischen Leiter mit den wuscheligen Haaren und dem Hang zum Understatement hatte. Mit reiner Archivarbeit will sich Kovgan allerdings nicht begnügen. Weil Tanz nichts fürs Museum ist, sondern immer wieder belebt werden muss, lässt sie mehrere von Cunninghams Stücken, die während 30 Jahren ab 1942 entstanden, für den Film neu aufführen. Schön an diesem multiperspektivischen Ansatz ist, wie anschaulich Philosophie und Ästhetik

Cunninghams dadurch werden. Die grellfarbenen Stumpfhosen oder einige avantgardistische Regieeinfälle wie ein auf den Rücken gebundener Stuhl sind zwar nicht so gut gealtert, aber die Radikalität des Tanzes erschliesst sich immer noch.

Man glaubt zunächst einen Pas de deux, Pliés, Pirouetten oder andere Versatzstücke aus dem klassischen Ballett zu erkennen, aber der Ansatz ist doch völlig anders. Die Bewegungen sind nicht anmutig fließend, sondern wirken stockend, mal alltäglich, mal ein bisschen kühl und mechanisch. «It is what it is», sagt Cunningham und unterstreicht damit, dass sein Tanz weder etwas ausdrücken noch auf ein Gefühl verweisen oder sich der Musik fügen soll. Spätestens mit dem Einsatz von Stoppuhr und Zufallsprinzipien entsteht allerdings der Eindruck, alles müsse sich hier einem Konzept unterordnen. Doch dann spricht der Choreograph darüber, wie spontan und lebendig jede Bewegung wirken soll und dass auch niemand etwas zu tanzen braucht, was er nicht versteht. Kovgan versucht glücklicherweise nicht, jeden Widerspruch aufzulösen, und lässt etwa später ein Mitglied der Company zu Wort kommen, das den Leiter als Maler bezeichnet, für den die Tänzer_innen nicht mehr als Farben in einem Bild seien. Bescheidener Beobachter oder bestimmender Herrscher? Vermutlich ist beides wahr. Cunningham bleibt wie seine abstrakte und offene Arbeit ungreifbar, was auch heute noch irritierend und faszinierend zugleich wirkt.

Ohnehin scheint die Ausstrahlung des Choreographen massgeblich zu seiner Karriere beigetragen zu haben. Wie kein Anderer verstand es Cunningham, grosse US-Künstler_innen um sich zu versammeln. Pop-Art-Maler wie Robert Rauschenberg, Jasper Johns und Andy Warhol entwarfen Bühnenbilder und Kostüme, während Komponisten wie Morton Feldman und Conlon Nancarrow die Musik beisteuerten. Wenn Kovgan den Neueinstudierungen der Stücke schwarzweisse Archivaufnahmen gegenüberstellt, ist die enorme Bühnenpräsenz Cunninghams unübersehbar. Die weichen Bewegungen seines Oberkörpers seien unvergleichlich gewesen, meint einmal eine Weggefährtin.

Manchmal scheint sich Kovgan von dieser Aura zu sehr einschüchtern zu lassen. Wenn sie für die spektakulären 3D-Tanzszenen protzige Schauplätze wie ein Dach über der Skyline New Yorks oder den Stuttgarter Schlossplatz wählt, steckt darin ein tiefes Misstrauen gegenüber der subtilen Choreographie. Toll sind dagegen die Neuinszenierungen in alten Bühnenbildern; vor allem «Summerspace» (1958), für das Rauschenberg einst Bühne und Kostüme mit farbigen Punkten übersäte. Hier verschmelzen Bewegung und moderne filmische Technologie zu einer hinreissenden optischen Täuschung, bei der sich der Raum und die Tänzer_innen im flirrenden Farbenmeer auflösen. Packender kann man Cunninghams Choreographie wohl kaum für die Nachwelt erhalten. Michael Kienzl

Ab dem 29. Oktober in Deutschschweizer Kino.

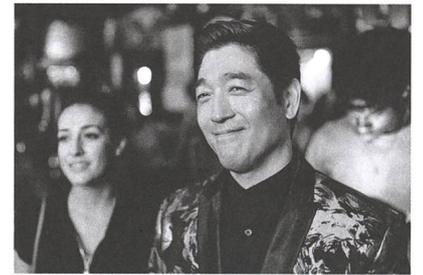
→ **Regie, Buch, Schnitt:** Alla Kovgan; **Kamera:** Mko Malkhasyan; **Musik:** Volker Bertelmann; **Mit:** Carolyn Brown, John Cage, Ashley Chen, Brandon Collwes, Dylan Crossman, Julie Cunningham; **Produktion:** Arsam International; D, F, USA 2019. 93 Min. **Verleih CH:** Outside the Box.



Cortex Regie: Moritz Bleibtreu



Cunningham Regie: Alla Kovgan



The Forty-Year-Old Version



The Forty-Year-Old Version Regie: Radha Blank



Cortex Kamera: Thomas W. Keinnast



Ein Traumwelt-Thriller, der sich eine Menge von Nolan, Lynch und Tarantino abschaut. Moritz Bleibtreu hat in seinem ersten Autorenstück seinen Vorbildern die Ehre erwiesen und dabei zumindest gute Unterhaltung geschaffen.

Moritz Bleibtreu

Gleich in der ersten Szene ist auf dem Rücksitz eines Autos ein Paar Damenschuhe zu sehen, ein Absatz ist abgebrochen. Ein eigentümlich erotisches Bild, nicht zuletzt wegen des Fetischcharakters. Später, sehr viel später, wird der Film die Vorgeschichte zu diesem Malheur zeigen: Eine Frau geht rückwärts über Kopfsteinpflaster – bis sie umknickt und der Absatz bricht. Rückwärts? Was für ein Zufall, dass in Christopher Nolans *Tenet* ein grosser Teil der Bewegung rückwärts verläuft, einmal wird sogar explizit *Inception* genannt, um bestimmte Sachverhalte zu erklären.

Moritz Bleibtreu, mit über 90 Rollen einer der beliebtesten Schauspieler Deutschlands, hat mit 49 Jahren seinen ersten Film inszeniert und huldigt seinen Vorbildern; nicht nur Nolan (dessen *Memento* für ihn als Kinogänger so etwas wie ein Schlüsselmoment ist), sondern auch David Lynch und Quentin Tarantino. Es wird im Folgenden um Schlaflosigkeit gehen, um Träume, um den Schlaf als «zweites Leben», wie es einmal wörtlich heisst, um die Wahrnehmung zwischen Traum und Realität, es werden Fachbegriffe wie «Begleitertraum», «Klartraum» und «Realitätscheck» fallen. Bleibtreu wechselt beständig die Erzählebene, er wirft die Zuschauer_innen in kurze Episoden, die sich wiederholen, unter Umständen mit anderen Ausgängen, mit Szenen, die sich als unwirklich entpuppen. Bleibtreu schrieb für *Cortex* auch das Drehbuch und machte keinen Film wie jeder andere.

Er erzählt die Geschichte des Sicherheitsmannes Hagen, der unter Schlaflosigkeit leidet. Immer wieder wacht er nachts schweissgebadet und verwirrt aus Kurzträumen auf: Hat er das gerade wirklich erlebt? Oder doch nur geträumt? Tagsüber ist er müde und ausgelaugt. Hyposomnie nennt ein Arzt dieses Phänomen – die lebhaften Träume rauben Hagen die Energie für den Rest des Tages. Darunter leidet seine Ehe mit der Hautärztin Karoline. Plötzlich taucht der Kleinkriminelle Niko (Jannis Niewöhner) immer öfter in Hagens Träumen auf: wie er in einer Bar mit der Kellnerin spricht, wie er mit seinem Bruder telefoniert, der ihn dringlich an eine Verabredung erinnert, wie er sich bei Karoline im Institut ein Tattoo entfernen lässt. Und dann mit ihr die Nacht verbringt. «Im Traum bedeutet der Tod immer einen Neuanfang», heisst es einmal, und so ahnt man als Zuschauer_in, dass diese Dreiecksgeschichte nicht gut ausgehen kann.

Sind Hagen und Niko etwa dieselbe Person? Bleibtreu liefert dafür einen Hinweis, wenn er in den Spiegel schaut und dort seinen Rivalen sieht – eine Idee, die aus *Lost Highway* von David Lynch stammt, aber auch auf *Duck Soup* der Marx Brothers zurückgehen könnte. Als Zuschauer_in muss man sich darauf verlassen, was man sieht, und das weist in diesem Fall auf einen Identitätswechsel, den im Kino so beliebten *body switch*, hin. Doch sicher ist das nicht. *Cortex* ist ein kryptischer Film, der sich der Erklärung entzieht. Fast hat man den Eindruck, als wären Bleibtreu das Spiel mit seinen Vorbildern und die Faszination der Bilder, die er zusammen mit seinem Kameramann Thomas W. Kiennast findet, wichtiger als die logische Stringenz seiner Geschichte. So sieht die Bar, die einmal eine Tankstelle war, aus wie ein Gemälde von Edward Hopper. Einmal gehen Kinder in gelben Mänteln singend im Gänsemarsch vor Hagens Auto her, während die Scheibenwischer gegen den prasselnden Regen kämpfen. Ein anderes Mal erklärt ein Gangster, warum der Kaffee Americano «Americano» heisst – so, wie John Travolta Samuel L. Jackson in *Pulp Fiction* den «Royale with Cheese» erklärt. Die nächtliche U-Bahn-Station unter einer Eisenbahnbrücke könnte aus einem Film noir stammen, schräge oder hochkant gestellt Bilder untermauern diese Idee: Die Welt gerät aus den Fugen. Dazu passt auch das Sounddesign, das besonders zum Ende hin das Gefühl eines tosenden Zusammenbruchs vermittelt.

Doch je mehr man sich *Cortex* beschreibend zu nähern versucht, desto mehr entzieht er sich der Betrachtung. Bleibtreu beherrscht die filmischen Mittel, er hat sich von seinen Vorbildern viel abgeschaut. Doch als Autor lässt er zu viele lose Enden fallen, seine Figuren sind nicht lebendig genug, als dass man mit ihnen mitfiebern könnte. Sein Film ist faszinierend anzuschauen, aber nicht spannend mitzuerleben. Man bleibt ratlos zurück und hat sich trotzdem gut unterhalten. Und das ist durchaus im Sinne des Regisseurs. Michael Ranze

Ab dem 22. Oktober in Deutschschweizer Kinos.

→ Regie, Buch: Moritz Bleibtreu; Kamera: Thomas W. Kiennast; Musik: Erwin Kiennast; Schnitt: Jan Ruschke; Darsteller_in (Rolle): Moritz Bleibtreu (Hagen), Jannis Niewöhner (Niko), Naja Uhl (Karoline); Produktion: Paloma Entertainment; D 2020. 82 Min. Verleih CH: Warner Bros.



On the Border (2018) Regie: Wei Shujun

Festival: Kurzfilmtage Winterthur

Fast ironisch erscheint, wie gemächlich manche Aufnahmen aus jüngeren chinesischen Kurzfilmen erscheinen, vergleicht man sie mit dem Bild eines dynamischen China, das wir haben: Im Fokus «Festland-China, Hongkong, Taiwan» der Kurzfilmtage Winterthur werden den Erwartungen unterwandert.

Verharren im Kurzformat

Die chinesischen Spielfilme, die auf den A-Festivals dieser Welt laufen, erzählen uns Geschichten von einem Land, das seit Jahrzehnten einem rasanten Wandel unterworfen ist, und von individuellen Schicksalen, konfrontiert mit einem erdrückenden Machtapparat. Wang Xiaoshuais **Bis dann, mein Sohn**, der 2019 im Wettbewerb der Berlinale lief, verfolgt vor dem Hintergrund der chinesischen Einkindpolitik über Jahrzehnte hinweg die miteinander verwobenen Schicksale zweier Arbeiterfamilien. In Feng Xiaogangs **I Am Not Madame**

Bovary, 2017 an der Berliner Woche der Kritik vertreten, führt eine Frau einen jahrelangen Kampf gegen die Bürokratie, um die legale Scheidung von ihrem Ehemann zu erreichen. Und in **Mountains May Depart**, einem Wettbewerbsbeitrag in Cannes 2015, erzählt Jia Zhang-ke von einer Frau, die hin- und hergerissen zwischen zwei Männern denjenigen heiratet, mit dem sie sich erhofft, nach der Heirat aus ihrer Provinzstadt zu entfliehen. Jahrzehnte später ist sie geschieden, ihr Sohn lebt in Australien und sie noch immer in der Stadt, in der einst alles begann.

Meister der Strenge

Jia Zhang-ke erweist sich schon seit seinen ersten internationalen Erfolgen Ende der Neunzigerjahre als Meister dieser ausladenden Erzählform. Ein Echo aus den frühen Arbeiten hallt auch in seinen jüngeren Kurzfilmen nach. Drei Männer, dicht gedrängt auf einem Fahrrad, bilden das bekannteste Motiv aus seinem Nullerjahrefilm **Plat-form** – im knapp halbstündigen **The Hedonists**, der an den Kurzfilmtagen Winterthur im Fokus «Festland-China, Hongkong, Taiwan» gezeigt wird, ist es ein klappriges Motorrad, das drei Freunde zum nächsten Bewerbungsgespräch bringt. Ihre Jobs in einer Kohlemine bei Fenyang sind sie los. Die Wirtschaft sei schuld, entschuldigt sich der Chef, verabschiedet sie mit guten Wünschen und je einer Portion geschmorten Schweinefleisches. Angesichts unseres Verständnisses

von China als einem so dynamischen wie überwältigend komplexen Raum irritiert es fast, dass viele der Arbeiten, die an den Kurzfilmtagen im Fokus laufen, mit einer wenn schon nicht völlig starren, so doch extrem kontrollierten Kamera operieren.

Jia Zhang-ke nutzt Drohnenaufnahmen, die so sachte dahingleiten, dass man sie mit Kranfahrten verwechseln könnte. Über Zeitungsannoncen geraten seine Protagonisten an einen Vergnügungspark, in dem sie kostümiert als Kaiser und Generäle der Ming-Dynastie an historischen Re-enactments teilnehmen. Am Ende dieses Zusammenstosses von Kapitalismus und jahrtausendealter Kultur steigt die Kamera über den Dächern des Parkgeländes auf, aber es liegt keine ruhige Zuversicht in diesem Anblick. Eher ein sanfter Sarkasmus: Hinter den traditionell anmutenden Ziegeldächern ragen farblose Industriebauten auf, ein paar Strommasten, karge Brachen.

Vom Überfluss entschlackt

Vergleichbar trist die Welt aus Jessica Kingdons **Commodity City**: Der dokumentarische Kurzfilm der chinesisch-amerikanischen Regisseurin und Produzentin ist der erste Teil einer Trilogie über Konsumismus, Massenproduktion und Fabrikarbeit und beobachtet die Verkäufer_innen im Yiwu Market, dem weltweit grössten Grossmarkt für Konsumgüter. Sie starren in ihre Handys, stricken, wiegen Kinder auf den



Commodity City (2017) Regie: Jessica Kingdon

Knien oder halten ein Nickerchen. Zusammengesackt über dem Verkaufstresen, regelrecht begraben unter dutzenden Weihnachtsmännern, blinkenden Lichterketten und Plastikblumen, Uhren oder Kissen mit überdimensional glubschäugigen Katzens Gesichtern. In starren Einstellungen blickt die Kamera in Ecken des Kapitalismus, die nur von kaltem Neonlicht beschienen werden. Aber in Zeiten der globalen Pandemie strahlen diese Bilder auch eine merkwürdige Normalität aus: Bei einander sitzende Familien und Kolleg_innen, lärmende Herden auf den Gängen spielender Kinder, Passant_innen ohne Mundschutz.

Die Wellen von COVID-19 wogten von China bis nach Winterthur, wo die Kurzfilmtage in ihrer 24. Ausgabe erstmals in hybrider Form stattfinden. Grosse Teile des Line-ups sind online abrufbar, dafür wurde das Rahmenprogramm entschlackt, auf geladene Gäste verzichtet. Neben den regulären Kinos gibt es Open-Air-Veranstaltungen in Parks, und die Filme der Wettbewerbsprogramme werden auch in Kinos anderer Schweizer Städte gezeigt. Der «Grosse Fokus» liegt dabei ganz bewusst auf Themen abseits der Pandemie. So setzen die Filme einen Kontrapunkt zu den häufig negativen Schlagzeilen, die in den letzten Monaten die Berichterstattung über China dominierten.

Ihre formale Strenge, von allem Überfluss entschlackt, schärft den Blick. Zum Beispiel in *La lampe au beurre de yak* von Wei Hu, der 2015

als bester Kurzfilm für einen Oscar nominiert war und im Rahmen einer minimalistischen Prämisse einen Clash zwischen traditionellen Lebensweisen und Globalisierung orchestriert. Tibetische Nomad_innen posieren darin für Familienporträts. Gelegentlich lässt der Assistent neue Hintergründe herab, die den kompletten Bildkader ausfüllen: Die Verbotene Stadt in Peking und Hongkonger Strassenschluchten, aber auch Traumstrände mit Kokospalmen und Disneyland hat der Fotograf im Angebot. Zwischendurch kommt der Bürgermeister auf ein Schwätzchen vorbei. Die Jungen gingen alle zum Arbeiten fort in die Stadt, klagt er, und dabei verschwimmen die Grenzen zwischen Spiel- und Dokumentarfilm vollends.

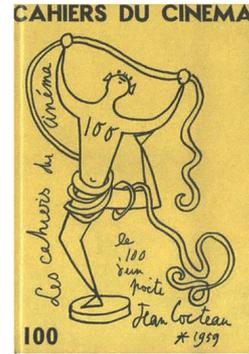
Fixierte Blicke

Mit einer konsequent fixierten Kamera arbeitet auch der Hongkonger Filmemacher Hing Weng Eric Tsang in *The Umbrella*. Ein regnerischer Abend im Oktober 2014, der hell erleuchtete Eingangsbereich eines Student_innenwohnheims sticht wie von der gegenüberliegenden Strassenseite aus gesehen aus der Dunkelheit hervor, darüber die Fenster zweier WG-Zimmer. Das ausgeklügelte Sounddesign sorgt für die nötige Orientierung, wenn Student_innen kommen und gehen, sich streiten, Elternbesuch empfangen. Der Blick in ihr intimstes Alltagsleben fällt zusammen mit einem historischen

Moment: dem Höhepunkt des *umbrella movement*, als Hongkonger Student_innen massenweise gegen vom Festland durchgesetzte Wahlreformen protestierten. Ohne Unterlass bewegen sie sich zwischen den Räumen und Etagen, zwischen drinnen und draussen, und mit der Zeit drängt sich der Gedanke an ein Puppenhaus auf, ein System, in dem sie darum kämpfen, selbstbestimmt ihren Platz zu finden. Darin ähneln sie dem Protagonisten aus Wei Shujuns *On the Border*, einem namenlosen Teenager aus einer chinesischen Kleinstadt nahe der nordkoreanischen Grenze auf der Suche nach seinem Vater. Er will nach Südkorea abhauen, für das Visum braucht er Geld. Der Regisseur findet prägnante Bilder für seine Frustration: Wie besessen hämmert der Junge auf die Steuerknöpfe einer alten Jahrmarktattraktion ein, doch der Strom ist schon lange abgestellt. Ein Arcade-Rennauto gibt mitten in der Runde den Geist auf, sein eigenes Motorrad springt wegen der Kälte nicht an. Nichts funktioniert in dieser gottverlassenen Stadt, nur die Kamera klebt wie besessen an dem Jungen, lässt ihn nicht aus den Augen, nicht aus dem Fokus. Am Ende trifft er auf eine Strassensperre und muss umkehren. Da bleibt die Kamera endlich stehen, entlässt ihn aus ihrem wachsamen Blick. Er fährt aus dem Bild hinaus, es wirkt beinahe wie eine Befreiung. Katrin Doerksen

Die Kurzfilmtage Winterthur finden vom 3.–8. November live und online statt.

Cahiers du cinéma: Die Politik der Worte



Gerhard Midding

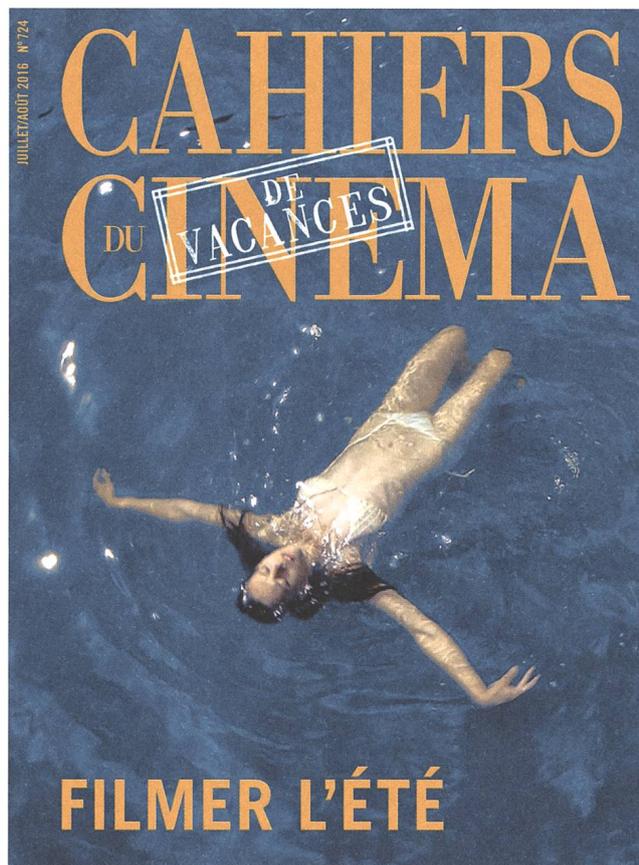
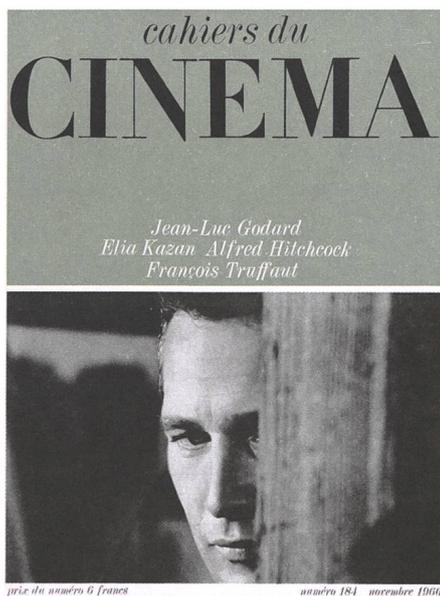
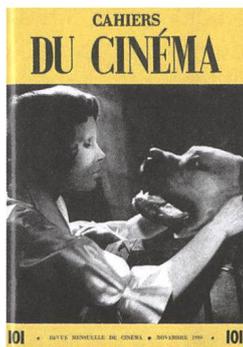
Neuerfindung eines Urgesteins

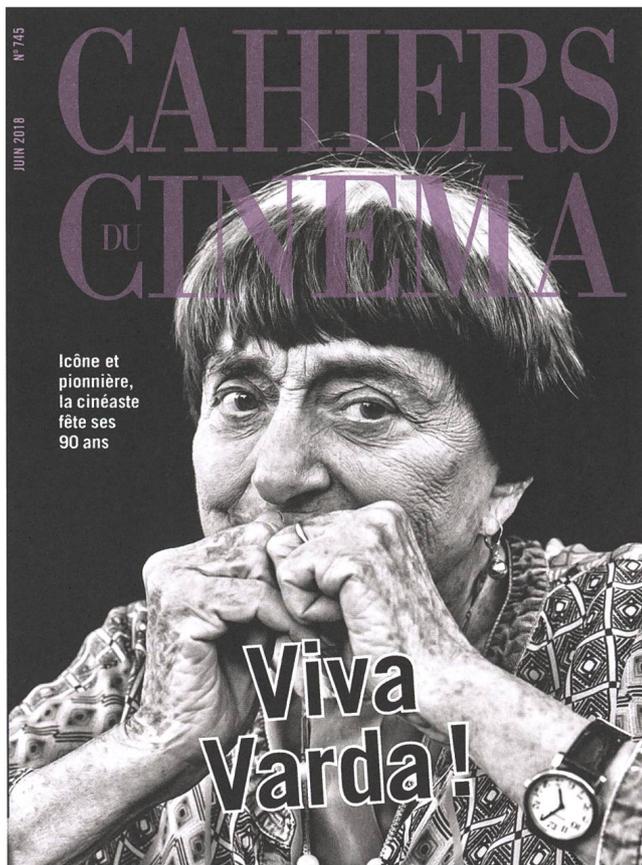
Im Mai stand das 69-jährige Räderwerk namens «Cahiers du cinéma» still. Es war die Stunde Null für eine Zeitschrift, die heute nicht nur in Konkurrenz mit anderen Blättern, sondern auch mit ihrer eigenen Geschichte steht. Seither beweist das neue Team ein feines Gespür für die Verknüpfung von Kinovergangenheit und -gegenwart.

Ein Ereignis ist laut Oxford Dictionary ein Geschehen, das den alltäglichen Ablauf als etwas Besonderes unterbricht. Es ist nicht nur etwas, das geschieht und hinzunehmen wäre. Ein Ereignis kann auch bestimmt, dazu erklärt oder geschaffen werden.

Die Rubrik *Événement* ist seit Jahren ein fester Bestandteil der «Cahiers du cinéma». Sie bildet den Schwerpunkt jeder Ausgabe; nicht selten nimmt sie ein Drittel des Heftes ein. In der Aprilnummer dieses Jahres war das *Événement* eine vielstimmige, 30 Seiten umfassende Reflexion über die Filmkritik. Sie war nicht von einzelnen Autor_innen gezeichnet, sondern von der gesamten Redaktion. Damit setzte sie ihrer Arbeit ein wehmütiges Fanal; es war ein Abschied von der Leser_innenschaft. Im Februar waren sämtliche fünfzehn Redakteur_innen und festangestellten Autor_innen der Zeitschrift aus Protest zurückgetreten. Im Mai 2020 erschien – zum ersten Mal in der 69-jährigen Geschichte der Filmzeitschrift – keine Ausgabe der «Cahiers du cinéma».

Das Ereignis, auf das die Redaktion reagierte und das es in der Folge zu ihrem eigenen machte, war der Wechsel der Besitzverhältnisse des Blatts. Sie sah die Unabhängigkeit ihrer Arbeit durch die Pläne der neuen Eigentümer_innen massiv bedroht. Eine Gruppe von insgesamt 20 Investor_innen, angeführt vom Bankier Grégoire Chertok, hatte am 3. Februar den Verlag übernommen, den der bisherige Besitzer, der britische Verleger Richard Schlagman («Phaidon Press»), bereits seit einem Jahr zum Verkauf anbot.





POSITIF

REVUE DE CINÉMA



MARILYN MONROE

Mensuel 48 Octobre 62 3,60 n.f.

In ihrer Erklärung erhoben sie zudem entschiedene Vorbehalte gegen die Zusammensetzung der neuen Gesellschafter_innen, die sich allerdings ihrer Cinephilie rühmen und inoffiziell «Les Amis des Cahiers» («Freunde der Cahiers») nennen. Eben ihre Filmnähe ist das Problem. Acht der Investor_innen sind Filmproduzenten, darunter Pascal Caucheteux (der Filme von Jacques Audiard, Arnaud Desplechin und Ken Loach mitfinanziert hat) sowie Toufik Ayada und Christophe Barral (deren *Les Misérables* von den «Cahiers» enthusiastisch gefeiert wurden); zudem zählt Hugo Rubini dazu, dessen Firma 40 % aller Dreharbeiten in Frankreich versichert. Anstoss nahm die Redaktion auch an der Medienmacht, die sich in dem Konsortium konzentriert. Ihm gehören Xavier Niel, der Besitzer der «Le Monde»-Verlagsgruppe, an, der Verleger von «Le Film français» und «Première» sowie Alain Weill, der Gründer des Nachrichtenkanals BFM-TV, dessen verzerrende Berichterstattung über die Proteste der *Gilets jaunes* Chefredakteur Stéphane Delorme in seinen Editorials wiederholt kritisiert hatte. Es schien fast so, als hätten sich sämtliche Feindbilder Delormes, der häufig gegen mediale Gleichschaltung polemisierte, in dem Konsortium zusammengefunden. In seinen Editorials zeigte er sich stets als scharfer Kritiker des Macronismus, geisselte die Auswüchse des Neoliberalismus. Dass Chertok, ein enger Vertrauter Macrons, seit ihrer gemeinsamen Zeit bei Rothschild der Gruppe vorsteht, war in den Augen der ausgeschiedenen Redaktion ein Ausweis heikler Regierungsnähe.

Integrität und Hindernisse

Die Verflechtung mit der Branche, die sie als Sündenfall wahrnahm, ist durchaus in die DNS der «Cahiers» eingeschrieben. Zu ihren Gründern gehörten 1951 nicht nur die Kritiker André Bazin und Jacques Doniol-Valcroze, sondern als Geschäftsführer der Filmproduzent, Verleiher und Kinobesitzer Léonide Keigel. In seinen Kinos liefen Filme amerikanischer Regisseure wie Hitchcock (der zu einem Säulenheiligen der «Cahiers» werden sollte), Kazan und Huston (deren Bewunderer_innen anderen Kapellen angehörten); sie beherbergten Filmclubs, in denen sich die späteren Autoren trafen (beispielsweise «Objectif

Nach Bekanntgabe des Verkaufs überwog in den ersten Pressereaktionen noch die Erleichterung. Die Zeitschrift, die seit langer Zeit defizitär ist, schien gerettet. Als Schlagman sie vor elf Jahren erwarb, hatte sie nach Angaben des Verlages 15 000 Abonnent_innen und verkaufte rund 6000 Hefte am Kiosk. Derzeit wird die Auflage offiziell mit 12 000 Exemplaren angegeben, was ein Drittel ihres Höchststandes im Jahre 1986 ist.

Falsche Freunde?

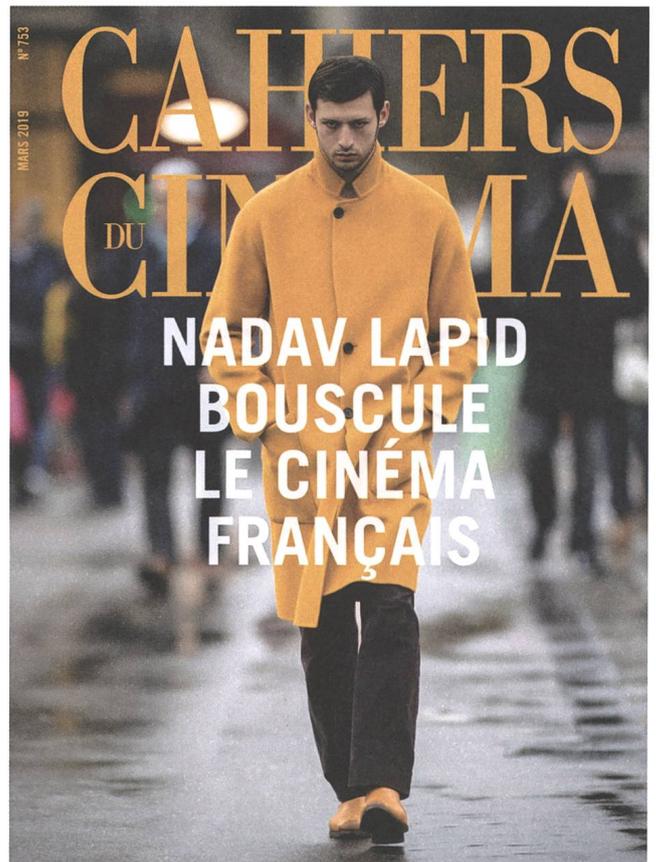
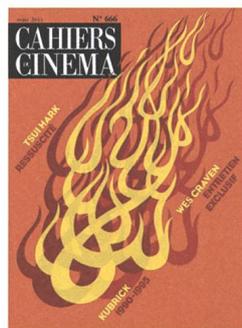
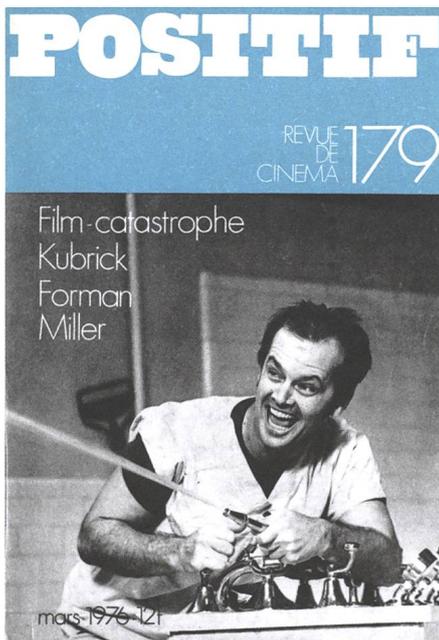
Was die neuen Besitzer_innen an einem kleinen Verlag reizte, der im Handelsregister mit einem Kapital von 18 113,82 Euro eingetragen ist, blieb nicht lange ein Rätsel. Sie kündigten an, der Zeitschrift eine frische Dynamik zu geben: Sie solle nun «chic» und «convivial» (freundlich) werden. Es braucht einige Phantasie, um diese Adjektive mit den traditionell streitbaren «Cahiers» in Verbindung zu bringen. Chic waren sie nie und freundliche Worte fanden sie nicht einmal durchweg für die Filme von Claude Chabrol, Jean-Luc Godard, Éric Rohmer und François Truffaut, deren Artikel in den Fünfzigerjahren den Ruhm des Blattes begründeten. Die neuen Eigentümer_innen wünschten sich überdies eine engere Partnerschaft mit Institutionen, mit Filmschulen und insbesondere dem Festival von Cannes, dem die Kritiker_innen der Zeitschrift nie einen schlechten Jahrgang durchgehen liessen. Im Kern forderten sie, die «Cahiers» sollten ein positiveres Bild des französischen Kinos zeichnen. Für die Redakteur_innen war das nicht hinnehmbar; sie wollten sich nicht dem Verdacht aussetzen, Gefälligkeitsartikel zu schreiben.

49» unter der Präsidentschaft Jean Cocteaus), und er produzierte Filme, deren Regisseure auf der Linie der Zeitschrift lagen (Luis Buñuel), ebenso wie solche, die sie verdammt (René Clément). Auch als François Truffaut, inzwischen erfolgreicher Regisseur und Produzent, die «Cahiers» ab 1964 finanziell unterstützte, stand die Redaktion häufig vor Interessenkonflikten.

Die jetzige Bedrohung ihrer Unabhängigkeit hat indes eine andere Tragweite. Die ersten Äusserungen der neuen Besitzer_innen legten nahe, dass sie die Zeitschrift nunmehr als Glied einer Marketingmaschine betrachten, dessen Aufgabe es ist, das französische Autor_innenkino zu protegiere. Ihr Vorstoss, in dem der alte Produzententraum einer berechenbar wohlwollenden Filmkritik wieder auflebt, sollte sich also ebenso forsch wie naiv erweisen. Mehrere Kandidaten, denen sie im Vorfeld den Posten des Chefredakteurs anboten – darunter zwei, die ihn schon einmal innehatten: Charles Tesson und Jean Michel Frodon –, lehnten ab. Die endgültige Entscheidung fiel überraschend aus: Der im Mai ernannte Marcos Uzal arbeitete zuletzt als Kritiker für die Tageszeitung «Libération», davor gehörte er zum Redaktionskomitee von «Trafic» und anderen Publikationen, die nicht im Verdacht stehen, Werbeorgane der Filmwirtschaft zu sein, sondern in denen Hochleistungsfilmanalyse geleistet wird. Er geht selbstbewusst und offenen Auges an diese Herausforderung heran. Die Ambitionen der Filmproduzenten spielt er herunter; sie hielten gerade einmal zehn Prozent der Anteile. «Wir sind völlig frei in der Wahl unserer Inhalte, als Redaktion leitet uns einzig unser Filmgeschmack», versichert er. «Finanziell sind wir von einer ganzen Reihe von Aktionären abhängig,

die aber sehr unterschiedliche Interessen verfolgen. Genau das schützt uns. Ich denke, die Unabhängigkeit einer Filmzeitschrift hängt weniger von ihren Besitzern ab als von den Partnerschaften, die sie eingeht, etwa mit Festivals oder Institutionen.» Letzteres darf man als eine Spitze gegen den traditionell schärfsten Konkurrenten der «Cahiers» lesen: die 1952 in Lyon gegründete Zeitschrift «Positif», die seit einigen Jahren vom Institut Lumière herausgegeben wird, deren Leiter Thierry Frémaux zugleich Chefdelegierter des Festivals von Cannes ist.

So konfliktfrei wie Uzal mochte sich Thomas Aidan, ein weiterer Kandidat für den Posten, die Kohabitation mit den Eigentümern nicht vorstellen. Er hat vor fünf Jahren die ausgesprochen enthusiastisch gemachte und auflagenstarke Zeitschrift «La Septième Obsession» gegründet und wurde bereits im September von den Investor_innen kontaktiert. «Vor allem die junge Leserschaft ist sehr wachsam, was die Frage der Unabhängigkeit angeht», sagt er. «Die Einflussnahme kann ja schleichend sein. Die grösste Gefahr sehe ich in der Selbstzensur. Wie werden die «Cahiers» reagieren, wenn die neue Produktion von Pascal Caucheteux herauskommt? Und vor allem, wenn der Film nicht gut ist?»



Ein Grund für Aïdans Absage waren nicht zuletzt jene gegensätzlichen Vorstellungen der Investor_innen, die Uzal als Gewähr der Unabhängigkeit ansieht: «Sie sprachen immer wieder davon, die «Cahiers» aufleben zu lassen, die sie in den Achtziger- oder Neunzigerjahren geliebt hatten. Jeder hatte seine eigene Vision. Aber nicht nur ihr Schwanken beunruhigte mich, sondern auch ihre Nostalgie: Sie hatten keinen wirklich tragfähigen Begriff davon, wie die «Cahiers» heute aussehen sollen.» Aïdans Verdacht, die Investor_innen wollten ein Markenzeichen kaufen, ohne genau zu wissen, was sich dahinter verbirgt, verweist auf ein existenzielles Problem der «Cahiers du cinéma»: Sie sind zu einem Mythos geworden, der sich längst nicht mehr präzise bestimmen lässt, aber machtvoll fortwirkt.

Die gelben Hefte

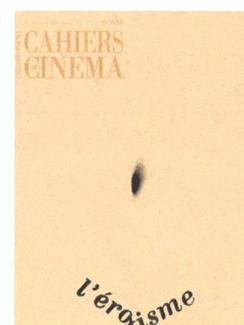
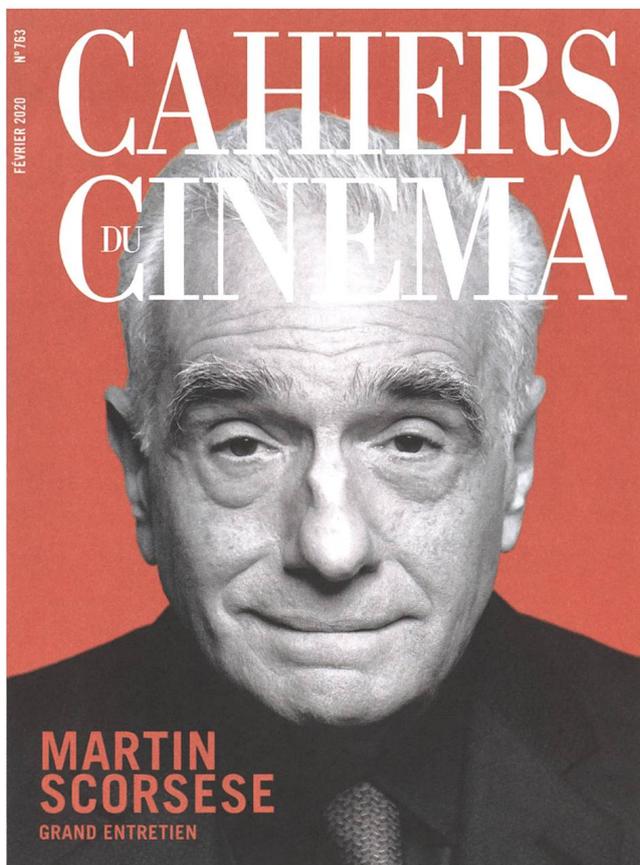
Als die amerikanische Zeitschrift «Film Comment» im Frühjahr ankündigte, ihr Erscheinen infolge der Coronapandemie auf unbestimmte Zeit einzustellen, machte man sich Sorgen um die Zukunft. Als die Redaktion der «Cahiers» geschlossen zurücktrat, sorgte man sich um die Vergangenheit.

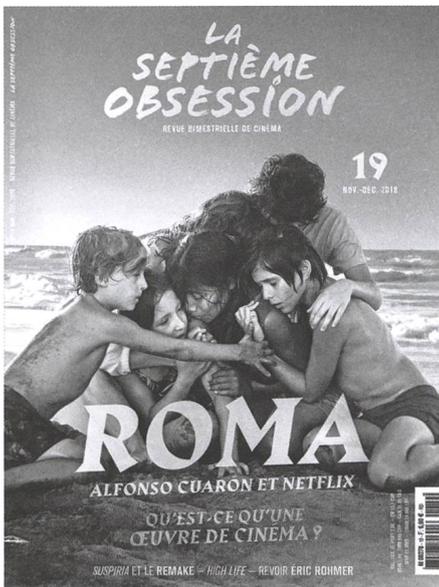
Die Zeitschrift hat die Art, wie weltweit über das Kino nachgedacht und geschrieben wird, nachhaltig verändert. In den Fünfigern, als sie für ihren gelben Umschlag berühmt wurde, korrigierte sie unwiderruflich den Blick auf das Medium. Ihr Formbewusstsein, das die Inszenierung eines Films höher einschätzte

als sein Thema, brach mit dem Konsens der damaligen Publikumszeitschriften und Zeitungsfeuilletons. Sie rechnete ab mit dem gediegenen Erzählgestus des damaligen französischen Kinos und machte sich stark für Regisseure, die in diesem System dank einer eigenen Handschrift Aussenseiter waren oder verkannt wurden. Fast noch ketzerischer war, dass sie Hollywoodregisseure wie Hitchcock, Hawks oder Nicholas Ray ernst nahm. Ihre Kritiker formulierten die *politique des auteurs*, die den Regisseur (und nicht den Drehbuchautor) zur zentralen schöpferischen Instanz erklärte.

Bei den «Cahiers» wurde keine konstruktive Kritik betrieben, sondern eine, die gedanklich schon ein zukünftiges Kino konstruierte. Die radikale Vorstellung vom *auteur* hätte sich seither in den Köpfen von Filmemacher_innen, Kritiker_innen, Zuschauer_innen und selbst Produzent_innen nicht festsetzen können, wenn Chabrol, Godard, Truffaut und Co. diese Politik nicht in die Praxis umgesetzt hätten – und sich damit einen Platz in der Industrie eroberten, die sie zuvor unerbittlich angegriffen hatten. Als Nouvelle Vague beglaubigten sie die Positionen der «Cahiers» und gaben der Zeitschrift damit auch eine internationale Ausstrahlung, insbesondere in den USA, wo Andrew Sarris die *politique* rasch als *auteur theory* adaptierte. Zeitweilig gab es in den Sechzigern auch eine englischsprachige Ausgabe, und amerikanische Universitäten stellen nach wie vor ein beträchtliches Kontingent der Abonnements. Auch heute noch gehen zwanzig Prozent der Auflage ins Ausland.

So stellen die «Cahiers» erst einmal eine erstaunliche Erfolgsgeschichte dar. Auch nach der Generation der Nouvelle Vague gingen aus ihren Reihen bedeutende Regisseure hervor wie etwa André Téchiné, Olivier Assayas oder Christoph Honoré. Darüber hinaus wurde sie zum Sprungbrett für Karrieren, insbesondere für Chefredakteure. Alain Bergala war Berater des Kulturministers Jack Lang und wurde zu einer zentralen Instanz in Theorie und Praxis der Filmvermittlung; Charles Tesson leitete mehrere Jahre die Cannes-Sektion Quinzaine des Réalisateurs. Serge Toubiana, der den «Cahiers» in den Achtzigerjahren zu einem





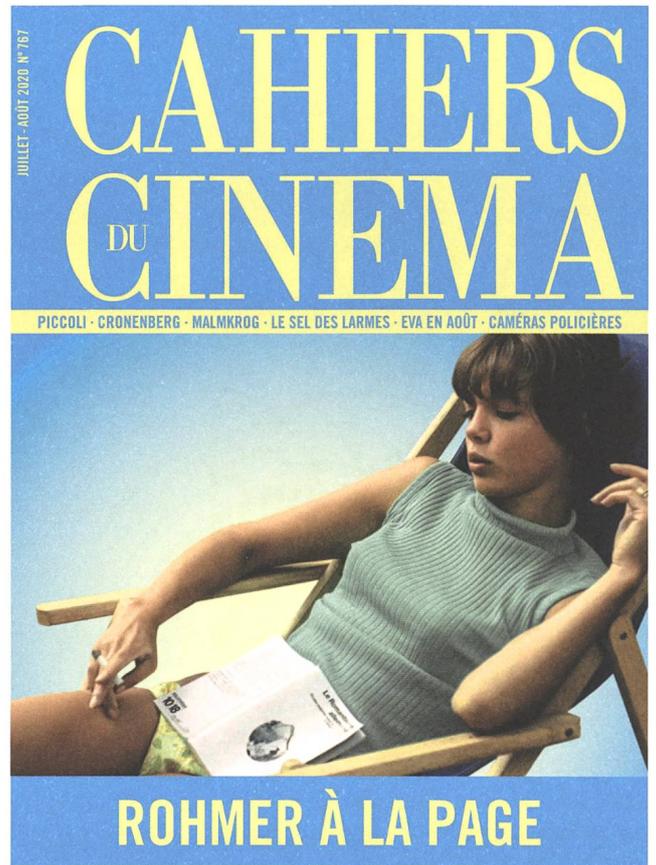
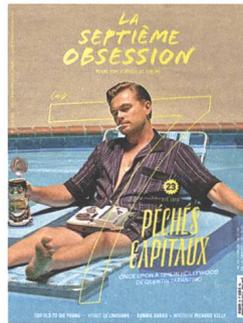
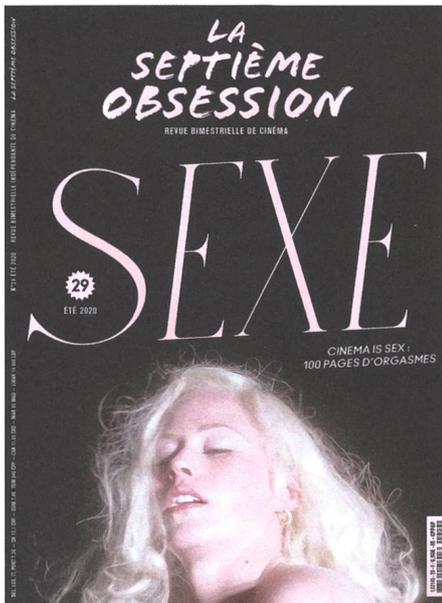
veritablen Comeback verhalf (nach der maoistischen Phase der Siebziger, in der kaum mehr über das Kino geschrieben wurde und die Auflage bedrohlich sank), übernahm nach seinem Abgang unter anderem die Leitung der Cinémathèque française und stand der Förderkommission *Avances sur recettes* vor. Der Einfluss der «Cahiers» auf französische Fördergremien war ein wesentlicher Grund, weshalb die «Le Monde»-Verlagsgruppe den Verlag 1998 erstmals erwarb.

Familiarität

Der Fokus auf die *auteurs* ist längst kein Alleinstellungsmerkmal mehr, sondern zu einer Orthodoxie geworden, die die gesamte französische Filmkritik prägt. Marcos Uzal weiss, dass die «Cahiers» heute auch mit ihrem eigenen Mythos konkurrieren. In den letzten sechs Monaten hat er die Zeitschrift nicht generalüberholt, sondern ausdrücklich Wert auf eine gewisse Kontinuität gelegt: Seine Vertreterin Charlotte Garson war bereits zwischen 2001 und 2012 Redakteurin der «Cahiers», auch das Redaktionsmitglied Élisabeth Lequeret arbeitete zuvor schon als Autorin für sie. «Ich fühle mich der Tradition der Zeitschrift verpflichtet», erklärt Uzal, «weil meine Cinephilie massgeblich durch das Lesen der «Cahiers du cinéma» geprägt wurde. Das war die Familie, der ich mich zugehörig fühlte. Ich kannte ihre Historie, die Positionen, die sie verteidigte. Dieses Erbe darf keine Bürde sein, die den Blick auf das Kino der Gegenwart und der Vergangenheit verstellt. Aber es ist wichtig, die cinephile Geschichte zu kennen, die man verlängert.»

Diese Familiarität, die Uzal hervorhebt, prägte die Landschaft französischer Filmzeitschriften viele Jahrzehnte lang. Die Cinephilie definierte sich durch die Zugehörigkeit zu bestimmten Kapellen. Die Konkurrenz zwischen den «Cahiers» und «Positif» war hierbei entscheidend. Bernard Chardère, dessen anarchischer Geist merklich am Surrealismus geschult war, gab Letzterem bei der Gründung eine linke, antiklerikale Ausrichtung. Jede der beiden Fraktionen errichtete ihren eigenen Pantheon der Filmemacher_innen. «Positif» zeichnet sich nicht zuletzt durch die vorzüglichen Dossiers aus, in denen die Zeitschrift einen neuen Blick auf die Filmgeschichte wirft, historische Lücken schliesst oder vernachlässigte Metiers in den Mittelpunkt rückt. «Ihr Antrieb ist nicht die Aktualität», schreibt der Regisseur Michel Deville in der Jubiläumsausgabe Nr. 700, «sondern die Neugierde.» «Positif» feiert die regelmässige Erneuerung des französischen und internationalen Kinos sowie die Vielfalt des heimischen Kinoprogramms aus einer Perspektive erstaunlicher personeller Kontinuität: Zahlreiche Redaktionsmitglieder gehören ihr bereits seit den Sechzigerjahren an.

Mittlerweile ist die Schnittmenge der Vorlieben unter den Konkurrenten grösser geworden (Frederick Wisemans neuer Film *City Hall* etwa ist das «Ereignis» des Oktoberhefts sowohl der «Cahiers» als auch von «Positif») und die gegenseitige Polemik längst zur Folklore geworden. Allerdings pflegt Michel Ciment, der *Primus inter pares* der «Positif»-Redaktion, sie weiterhin liebevoll. In seinen *Éditorials* wird er nicht müde, aktuelle Torheiten der «Cahiers» mit Zitaten von Chabrol und Truffaut zu kommentieren. Bei aller



Kleinlichkeit war diese Feindschaft letztlich fruchtbar. Sie zwang die Kontrahent_innen nicht nur, ihre Positionen präzise zu bestimmen. Sie veränderte auch nachhaltig die organisatorischen Strukturen, die sich französische Filmzeitschriften fortan gaben. Das Modell des Komitees, das relativ demokratisch über die editorische Linie der jeweils nächsten Ausgabe bestimmt, hat sich seitdem praktisch jede französische Filmzeitschrift zu eigen gemacht. Es ist Garant einer Pluralität der Standpunkte, schärft aber auch die Kontur der Zeitschriften. Während die Redaktion der «Cahiers» beispielsweise gespalten war, wie sie *The Tree of Life* beurteilen sollte, ein entschiedenes Für und Wider veröffentlichte und danach auf Abstand zu Terrence Malick ging, ist es schwer vorstellbar, dass zu Lebzeiten Michel Ciments in «Positif» der Verriss eines Films dieses Regisseurs erscheint. Zu ihrer Redaktionspolitik gehört es, dass in der Regel der- oder diejenige Kritiker_in über einen Film schreibt, der oder die am meisten Gefallen gefunden hat am Film. Die Vokabel *défendre* ist ein Schlüsselwort im Selbstverständnis und in der Geschichte von «Positif».

Aktualität

Die zwei Rivalen haben die anderen bedeutenden Filmzeitschriften der Nachkriegszeit, «Image et son», «Cinéma» und «Cinématographe», überdauert. Aber der Markt für Filmzeitschriften schrumpft in Frankreich seit der Jahrtausendwende kontinuierlich. «Die Cinephilie befindet sich nicht im Niedergang, sondern sie verlagert sich», sagt Uzal. «Viele Leute gehen nicht mehr ins Kino, sondern entdecken Filme anderswo, insbesondere auf Plattformen im Internet. Ihr Verhältnis zum Medium verändert sich, auch ihre Lesegewohnheiten. Eins ist sicher: Die «Cahiers» besitzen nicht mehr die Autorität, die sie einmal hatten.»

Zudem ist ihnen attraktive Konkurrenz erwachsen, etwa die ebenso populäre wie anspruchsvolle Zeitschrift «SoFilm» (eine Ablegerin des originellen Sportmagazins «SoFoot») und das Onlinemagazin «Critikat», das die Möglichkeiten des Internets für einen lebhaften Formenreichtum und tiefeschürfende Analysen nutzt. Sie alle müssen sich in einer ökonomisch fragilen Situation behaupten. «Critikat» existiert seit 2004, weil die Autor_innen gewissermassen als ihre eigenen Mäzene agierten, seit 2016 finanziert sich das Magazin zudem aus Spenden seiner Leser_innenschaft. Auch «Positif» war seit jeher ein gutes Geschäft für wechselnde Verleger_innen, weil die Zeitschrift keine Honorare zahlt.

Die zweimonatlich erscheinende «La Septième Obsession» richtet sich vorrangig an ein junges Publikum, das seine cinephilen Erwartungen von den Traditionszeitschriften nicht mehr erfüllt sieht. «Die klassische Filmkritik hat empfindlich an Strahlkraft verloren», sagt Thomas Aïdan. «Sie hält an Gepflogenheiten fest, die die Leser_innen heute nicht mehr überzeugen. Vor allem die grossen Publikumsmagazine wie «Première» leiden darunter, weil sie sich auf

aktuelle Filmstarts konzentrieren und darüber hinaus wenig bieten, was es nicht auch im Internet zu lesen gibt. Hier können die anspruchsvollen Magazine ihre Trumpfkarte ausspielen, da sie Themen vertiefen.» «La Septième Obsession» ist auch deshalb erfolgreich, weil sie aktuelle Filmstarts in filmhistorische und gesellschaftliche Zusammenhänge stellt: Aus **Dark Waters** etwa leitete sie ein Dossier über die Frage ab, wie das Kino von ökologischen Katastrophen erzählt. Mit einem Umfang von 132 Seiten und der Qualität ihres Papiers will sie laut Aidan ein Objekt sein, «das man sammelt und aufbewahrt.»

Eine frisch gewonnene Zukunft

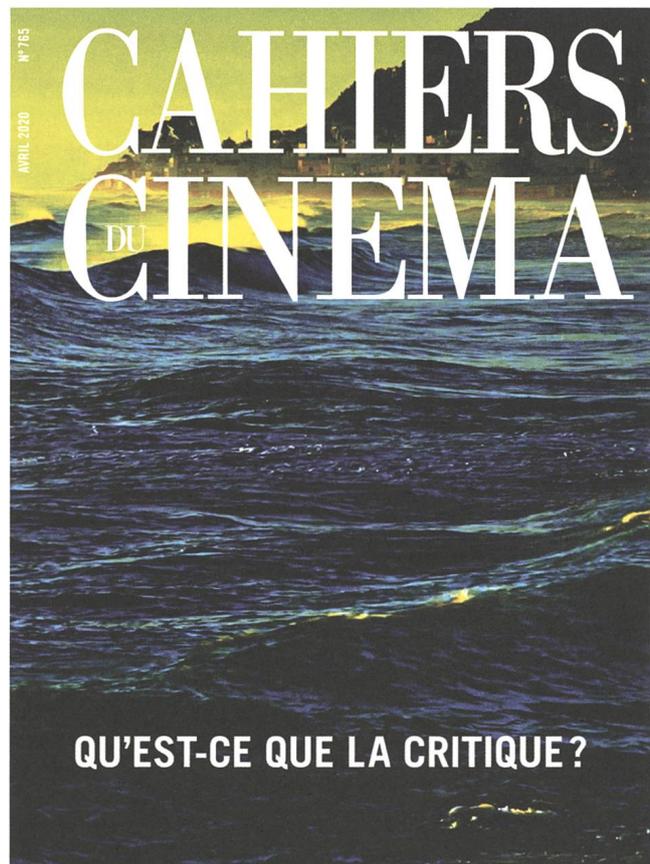
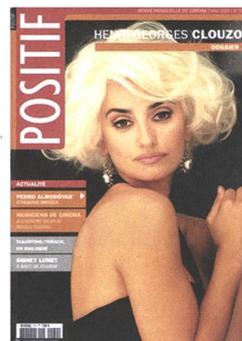
Im nächsten Frühjahr feiern die «Cahiers du cinéma» ihr siebzigjähriges Bestehen. Damit es dazu kommt, will Uzal der Revue mit seinem paritätisch besetzten Redaktionskomitee eine editorische Linie geben, die flexibel auf zeitgenössische Verwerfungen reagiert. «In den Sechziger- und Siebzigerjahren konnte man noch eine markante, auch radikale Position vertreten. Heute aber hat sich das Kino in viele Richtungen verstreut, weshalb unsere Philosophie eklektischer sein muss. Deshalb war es wichtig, Autor_innen zu versammeln, die einen unterschiedlichen Horizont haben. So können wir Hierarchien, auch des Geschmacks, überdenken, die bisher die «Cahiers» bestimmten.»

Die Bilanz des Neuanfangs ist bislang überzeugend. Die «Cahiers» sind schillernder geworden. Bereits die erste von ihm verantwortete Ausgabe im Juni demonstriert dies. Darin treffen so unterschiedliche filmische Temperamente wie Saul Bass, Stanley Donen, Tobe Hooper, Sarah Maldoror und Patricia Mazuy aufeinander. Die Zeitschrift nimmt ausführlich Abschied von Michel Piccoli; auch von diversen anderen, weit weniger bekannten Filmkünstler_innen, darunter Bruce Baillie, dem Uzal und Apitchatpong Weerasethakul eine Hommage widmen. Zwei Texte gewähren Einblick in die Werkstatt des grossen Schnittmeisters Yann Dedet. Kein Zweifel, diese Ausgabe wurde aus der Not, aber auch aus immenser Freiheit geboren.

Die folgenden Nummern bekräftigen diesen Eindruck. Nicht alles wird auf Anfang gestellt. Auch die neuen «Cahiers» beweisen noch ein präzises Gespür für die individuelle Handschrift von Filmemacher_innen und die politischen Implikationen erzählerischer Formen. Die cinephile Verve ist auch in Krisenzeiten intakt: nun erst recht. Der heimliche Ehrgeiz der Zeitschrift lebt wieder auf, das Kino schreibend voranzubringen. Den Schwerpunkt der Septemбераusgabe bildet die Rentrée, die traditionelle Rückkehr der Kultur aus den Sommerferien, die sich in diesem Jahr schwierig gestaltete. Dennoch gibt es Filme, die ein Ereignis darstellen – etwa von Hong Sang-soo, Sophie Letourneur und Miranda July – und in jeweils mehreren Artikeln als solche gewürdigt werden. Die Sommerausgabe der «Cahiers» ging im Juli und August mit Éric Rohmer an den Strand und schafft es, neue Aspekte an dem Regisseur zu entdecken, der zu den Säulen ihrer eigenen Geschichte gehört.

War es riskant, sich wieder auf Éric Rohmer zu besinnen? Nein, in die Nostalgiefalle tappten die «Cahiers» nicht, sondern sie wagten unerwartete Perspektiven (sie konnten gar den Komponisten Pascal Dusapin dafür gewinnen, über die Musikalität des Filmemachers zu schreiben) und entdeckten ungekannte Aspekte. Und man schaue sich nur einmal an, wie elegant der Übergang vom Événement um Rohmer zu den aktuellen Kritiken gelingt: Auf eine Strecke von monochromen Arbeitsfotos folgt bruchlos der Film des Monats, Philippe Garrels in Schwarzweiss gedrehter **Le sel des larmes**. Filmgeschichte und Gegenwart begegnen sich, ohne einander fremd zu sein.

Gerhard Midding ist treuer Leser und stiller Mitarbeiter von «Positif»: Das Impressum führt ihn als deren Deutschlandkorrespondenten, was bisher aber kaum mit Aufträgen, geschweige denn mit Honoraren einherging.





Verlag Filmbulletin

Diererstrasse 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

Sandra Ujpétery, Zürich

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

The Plot Against America (2020)
Regie: Thomas Schlamme, Minkie Spiro

Mitarbeiter_innen dieser Nummer

Frank Arnold (fa), Jone Karres Azurmendi,
Johannes Binotto, Oliver Camenzind, Katrin
Doerksen, Noemi Ehrat, Daniel Eschkötter (de),
Lukas Foerster, Stéphane Gobbo, Julian Hanich,
Patrick Holzapfel, Jone Karres, Till Katritzke,
Michael Kienzl, Gerhard Midding, Karsten Munt,
Giovanni Peduto (gp), Michael Pekler, Michael
Ranze, Andreas Scheiner, Philipp Stadelmaier.

Fotos

Wir bedanken uns bei: Ascot Elite; Berlinale;
Bertz + Fischer Verlag; Cahiers du cinéma;
Cinémathèque suisse, Dokumentationsstelle
Zürich; Cineworx; Criterion Collection;
DuMont Verlag; Edition Moderne; Filmcoopi
Zürich; Frenetic; Impuls Film; KOSMOS Verlag;
Kurzfilmtage Winterthur; La Septième
Obsession; Neofelis Verlag; Netflix; Outside
the Box; Sky; Positif; Trigon Film; Warner Bros.;
Xenix Films.

Es ist nicht in allen Fällen gelungen, die Urheber
des Bildmaterials zu eruieren. Anspruchsberech-
tigte 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.

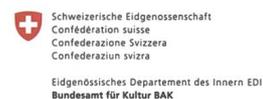
© 2020 Filmbulletin

62. Jahrgang
Heft Nummer 390 / November 2020 / Nr. 7
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:



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

prohelvetia

AB 5. NOVEMBER IM KOSMOS

WILDLAND



**KOS
ZOS**



**FIRST
HAND
FILMS**

k.

24. Internationale Kurzfilmtage Winterthur

3.-8. November 2020

ALLES WAS ICH BERÜHRE
MARION TÄSCHLER



DAS SPIEL
ROMAN HODEL



LITTLE MISS FATE
JODER VON ROTZ



DARWIN'S NOTEBOOK
GEORGES SCHWIZGEBEL

CHIENS ENDORMIS
SARAH RATHGEB



FÜR DEN SCHWEIZER FILM

SRG SSR