

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 63 (2021)
Heft: 393

Heft

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. 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. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

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. [Voir Informations légales.](#)

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. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 14.06.2025

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

filmbulletin



电影零食

中国

CHINA

数十亿的业务

NR. 2/21 APR/MAI

FOKUS **KINO-WELTMACHT
CHINA, ZENSUR,
INDIEKINO IM EXIL**

KRITIKEN **NOMADLAND, SWEAT,
EN THÉRAPIE, THE FATHER,
DAS NEUE EVANGELIUM**

INTERVIEW **MILO RAU, ZHU RIKUN**





S. 50 Tuya de hun shi 2006, Quan'an Wang

Das Independentkino beschäftigt sich mit dem eigentlichen Leben, ist zeitgenössisch, lebensecht. Wie dieser Spielfilm über die pragmatische Hochzeit einer jungen Frau in der Inneren Mongolei.



S.31 The Wandering Earth 2019, Frant Gwo

Chinesische Kosmonaut*innen retten in diesem Blockbuster die Welt. In China klingelten 2019 mit diesem Film die Kassen, bei uns ist er auf Netflix zu sehen.



S.83 Black Narcissus 2020, Charlotte Bruus Christensen

Da hätte man die Chance, die rassistisch vorbelastete Vorlage neu zu denken, doch die dreiteilige Serie schafft nicht einmal das. Stattdessen entwickelt sie auch noch ein problematisches Frauenbild, wie Noemi Ehrat schreibt.



S.47 Platform 2000, Jia Zhangke

Normale «Nobodys» seien die Protagonist*innen in Jia Zhangkes Independentfilmen, schreibt Primo Mazzoni, mit ganz alltäglichen Sorgen. Sie kriegt man im chinesischen Mainstreamkino seltener zu Gesicht.



S.44 Out of Focus 2014, Zhu Shengze

Neue Technologie war und ist für die jungen Filmemacher*innen des chinesischen Independent entscheidend, dank Video und digitalem Film können sie kostengünstiger drehen, was vom Staat nicht unterstützt wird.

Soft und Hard Power aus China

The sun may rise in the East at least it settles in the final location: Die Sonne gehe wohl, so sangen die Red Hot Chili Peppers in ihrem Song «Californication», im Osten auf, aber untergehen tue sie am Ort aller Orte. Die kalifornische Alternativrockband mag 2000, als die gleichnamige Platte erschienen ist, Recht gehabt haben, vor allem, wenn's um die Filmindustrie geht: Hollywood war das gesamte 20. Jahrhundert hindurch das Shangri-La des Films, unangetastet in seiner Vorreiterrolle in Sachen (Home) Entertainment. Inzwischen hat sich die Erde aber ein paar Mal um die eigene Achse und die Sonne gedreht und was man in Kalifornien heute beobachten kann, ist vielleicht eher ein untergehender Stern, während die Sonne über dem Reich der Mitte in den Zenit wandert: Was sich in den vergangenen Jahren vollzogen hat, ist eine seismische Verschiebung der Machtverhältnisse in der Filmindustrie.

«Das chinesische Jahrhundert» ist also keine Phrase des ausgehenden 20. Jahrhundert mehr, sondern längst angebrochen. Ein Blick auf fast egal welche Statistik zeigt: In China zeigt das Wachstum schwindelerregend steil nach oben. Das Kino ist dabei die Erfolgsgeschichte, die vielleicht am meisten überrascht: Produktionsstätten, die Hollywood längst in den Schatten stellen, wurden innert kürzester Zeit aus dem Boden gestampft, einheimische Technologiekonzerne sicherten sich ihre Rolle im Geschäft als Produktions- und Vertriebshäuser, und während im Westen die Anzahl Leinwände langsam stagnierte und Kinos nicht nur angesichts der aktuellen Krise längst auf dem Rückzug sind, boomt das Geschäft in der Volksrepublik enorm. Trotz Zensur. Chines*innen sind hungrig auf Filme auf dem Big Screen, das stellt auch Till Brockmanns in seinem Beitrag über die Erfolgsrepublik China in diesem Heft fest.

Was genau China auf der Leinwand zu sehen bekommt, bestimmt aber nach wie vor mit eiserner Faust der Staat. Daneben bildete sich in den letzten 30 Jahren ein Independentkino heraus, das mit der westlichen Idee von «Independent» wenig zu tun hat: Unabhängig zu produzieren, bedeutet in China, die Produktionen eben nicht auf diesen Big Screens zeigen zu können, und für viele Filmschaffende ist das Exil die einzige Möglichkeit, künstlerische Integrität zu behalten. Für den Einblick in diese Situation geht besonderer Dank an Song Yunlong und Primo Mazzoni, die bei der Produktion dieser Ausgabe, beim Vermitteln, beim Herstellen von Kontakten und Führen von Gesprächen unentbehrlich waren. Song Yunlongs Interview mit Zhu Rikun, einem der bedeutendsten unabhängigen Regisseure Chinas, und den Hintergrundbericht von Primo Mazzoni lesen Sie in unserem Fokus.

Gespannt wartet wir hier im Westen derweil auf die Wiedereröffnung der Kinos. Unzählige Filme sind in den Startlöchern, und in den letzten Wochen überschlugen sich die Ankündigungen für den Frühling. In unserer Kritikensektion finden Sie einige Highlights zur hoffentlich baldigen Wiedereröffnung. Zu Ostern gab es ja schon mal Das neue Evangelium, den Passionsfilm von Milo Rau, zumindest im Netz. Wir haben mit Rau über seinen Anspruch gesprochen, nicht nur die süditalienische Landwirtschaft, sondern auch das Medium Film zu revolutionieren.

Selina Hangartner, Michael Kuratli



S. 20 Das neue Evangelium 2020, Milo Rau

Eine extrem transzendente und zugleich naturalistische Geschichte wollte Regisseur Milo Rau in seinem neuen Film erzählen. Wir haben uns mit ihm über dieses grosse Vorhaben unterhalten.

5 EDITORIAL

8 SICHTWECHSEL

Pause
Johannes Binotto

11 BACKSTAGE

Hollywood, Lex Netflix

13 5 PROMIDOKS,

die aus Stars wieder
Menschen machen

17 AGENDA

18 MISE EN SCÈNE

Ein kleiner Preis
Noémie Luciani

20 INTERVIEW

Milo Rau
Michael Kuratli

FOKUS

28 Milliardengeschäft

Kino in der Erfolgs-
republik China
Till Brockmann

42 Tintenfisch statt Popcorn

44 Unabhängig, uner-

wünscht, unterdrückt
Primo Mazzoni

54 Interview mit Zhu Rikun

Song Yunlong

61 Verbannt, zensiert,

verboten

KRITIKEN

FILME

64 NOMADLAND

von Chloé Zhao

65 BLISS

von Mike Cahill

66 THE FATHER

von Florian Zeller
+ Interview

68 SWEAT

von Magnus von Horn

69 FAREWELL AMOR

von Ekwa Msangi

70 LITTLE BIG WOMEN

von Joseph Chen-
Chieh Hsu

70 MON COUSIN ANGLAIS

von Karim Sayad

71 DAS NEUE EVANGELIUM

von Milo Rau

72 SIN SEÑAS

PARTICULARES
von Fernanda Valadez

73 ASSASSINS

von Ryan White

74 RUN

von Aneesh Chaganty

75 THE DIG

von Simon Stone

76 WANDA, MEIN WUNDER

von Bettina Oberli

SERIEN

78 EN THÉRAPIE

von Eric Toledano und
Olivier Nakache

80 WIR KINDER VOM

BAHNHOF ZOO
von Philipp Kadelbach

82 BIG SKY

von David E. Kelley

82 CRIME SCENE

von Joe Berlinger

83 BLACK NARCISSUS

von Charlotte Bruus
Christensen



84 KURZ BELICHTET

Bücher, Blu-rays,
Channels, Comics,
Streaming

90 HINTERGRUND

Leben und Sterben in
Nordirland
Michael Ranze

94 ESCHKÖTTERS

ERSCHEINUNGEN
Angeblich schrecklich
amüsant
Daniel Eschkötter

96 ABSPANN

Impressum

Pause



TEXT Johannes Binotto

Die Pause trägt. Statt die Bewegung des Films zu beruhigen, schafft sie eine Unruhe, die selbst im Digitalen noch zu spüren ist.

Nichts scheint banaler, als «Pause» zu drücken. Ob für den Gang ins Badezimmer oder zum Kühlschrank oder auch einfach nur, um rasch auf eine Textnachricht zu antworten oder im Internet etwas nachzuschauen – dass wir die Filme auf unseren eigenen Geräten nicht mehr am Stück, sondern von kleineren und grösseren Pausen unterbrochen schauen, ist zu einer normalen Praktik geworden. Auch das ist gemeint, wenn wir heute von asynchronem Schauen sprechen: Nicht nur, dass die Filme nicht mehr nach Kino- oder Fernsehprogramm laufen, sondern dann, wann es uns passt, sondern auch, dass wir sie so oft unterbrechen können, wie wir wollen.

Diese neue Selbstverständlichkeit der Pause ist umso frappierender, wenn man sie mit der sagenhaften Beunruhigung vergleicht, die Unterbrechungen im Kino noch auslösten. Wenn der Film im Projektor nicht mehr weiterlief, sondern vor der Lampe stehen blieb, dann drohte der Streifen dabei durchzubrennen. Das war bei den Filmen, die bis in die Fünfzigerjahre auf Zelluloid gezeigt wurden, nicht bloss ärgerlich, sondern sogar lebensbedrohlich. Die Nitrozellulose, aus der die Filme bestanden, verbrannte bei zu grosser Hitze geradezu explosionsartig und war kaum mehr zu löschen. Nicht umsonst gelten für Zelluloidfilme mittlerweile Sprengstoffverordnungen.



Das Anhalten eines Films erwies sich somit als buchstäblich brandgefährlich, wie man in Giuseppe Tornatores Nuovo Cinema Paradiso (1988) vorgeführt kriegt, wo einem durchbrennenden Film das ganze Kino und beinahe auch der Filmvorführer Alfredo zum Opfer fällt. Aber auch bei den später entwickelten, schwerer entflammaren und deswegen «Sicherheitsfilm» genannten Trägermedien übersteht ein Film die Pause vor der Projektlampe nicht lange unbeschadet, sondern geht aufgrund der Hitze schnell kaputt.

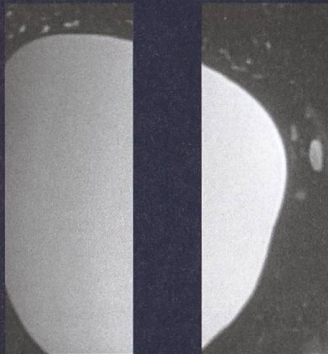
Dieser Moment der Zerstörung aber ist selbst noch ein letztes, grandioses visuelles Spektakel. Vereinzelt wurde es sogar bewusst zum filmischen Stilmittel gemacht. Jerzy Skolimowski beendet seinen Film Le Départ (1967) damit, dass er die finale Grossaufnahme seines Hauptdarstellers Jean-Pierre Léaud von der Lampe durchschmoren lässt. Auch am Schluss von Monte Hellmans Roadmovie Two-Lane Blacktop (1971), wenn der von James Taylor gespielte, namenlose Strassenrennfahrer zu einem weiteren Wettkampf antritt, wird der Film im Unterschied zu seinem sich beschleunigenden Auto immer langsamer, bleibt stehen, ein brauner Fleck erscheint im Bild, die Farben zersetzen sich, das Filmmaterial wirft Blasen, um dann unter dem Sound der immer lauter werdenden Motoren zu verbrennen. Und wenn in James B. Harris' The Bedford Incident (1965) eine Atombombe explodiert, wird der Tod einer Kriegsschiffsbesatzung als eine Folge von schmelzenden Filmkadern gezeigt. Das Durchbrennen der Bilder erweist sich als ebenso selbstreflexive wie radikale Geste: Das Anhalten der Erzählung fällt mit der Auslöschung des Mediums zusammen.

Daran änderte sich auch mit den neuen Filmapparaten fürs Heimkino vielleicht nur graduell etwas. Zwar brennen elektronische Bilder nicht mehr durch, wenn man sie anhält, das Pausieren ist aber trotzdem nicht ganz so banal, wie wir uns vormachen: Wenn wir bei einer VHS-Kassette «Pause» drückten, hiess das eigentlich, dass der Bildabnehmer des Videogeräts immer wieder über dieselbe Stelle auf dem Magnetband fuhr und diese somit allmählich abwetzte. Je länger die Pause, umso grösser der Schaden. Und wer erinnert sich noch, dass auf unseren Computern früher Bildschirmschoner installiert waren, um zu verhindern, dass stillstehende Bilder sich in den Monitor einbrennen? Aber auch nach Magnetband und Röhrenbildschirm zeigen Pausen, wie fragil es ist, was wir betrachten: Wenn bei einem Stream das Bild plötzlich einfriert, dann wird damit auch heute noch ein Zusammenbruch angekündigt, entweder der Internetverbindung oder des eigenen Rechners.



Es ist dieses Pathos eines drohenden Ausfalls des eigenen Mediums, das immer mitschwingt, wenn in Filmen das Bild angehalten wird. Im Kino ging von diesen sogenannten Freeze Frames darum eine so beunruhigende Wirkung aus, weil das Publikum wusste, dass ein pausierender Film alsbald ein entflammter

Film ist. Aber auch wer Filme nicht mehr auf hitzeempfindlichem Analogfilm schaut, spürt die Verunsicherung, die sich einstellt, wenn ein Film plötzlich erstarbt. In der berühmten Schlusseinstellung aus François Truffauts *Les 400 coups* (1959), als sein jugendlicher Held Antoine Doinel auf seiner Flucht aus den Gefängnissen der Erwachsenen endlich am Meer ankommt, wissen Antoine und auch der Film nicht weiter: Das Bild des sich der Kamera zuwendenden Jungen friert ein und heizt sich gerade dadurch auf. Wir sehen zwar nicht, wie der Film durchbrennt; dass wir nach diesem Bild in eine bodenlose Ungewissheit fallen, spüren wir umso besser. Genauso, wie wenn in *Thelma & Louise* (1991) das Bild genau dann anhält, bevor man abstürzt. Und wenn Sam Peckinpah seine brutalen Filmbilder immer wieder anhalten und stocken lässt, dann geht es auch bei ihm nicht etwa darum, zur Ruhe zu kommen, sondern im Gegenteil darum, eine Gewalt zu spüren, die so extrem ist, dass sie nicht einmal mehr in Bilder gefasst werden kann. Die angehaltenen Bilder signalisieren Unerträgliches.

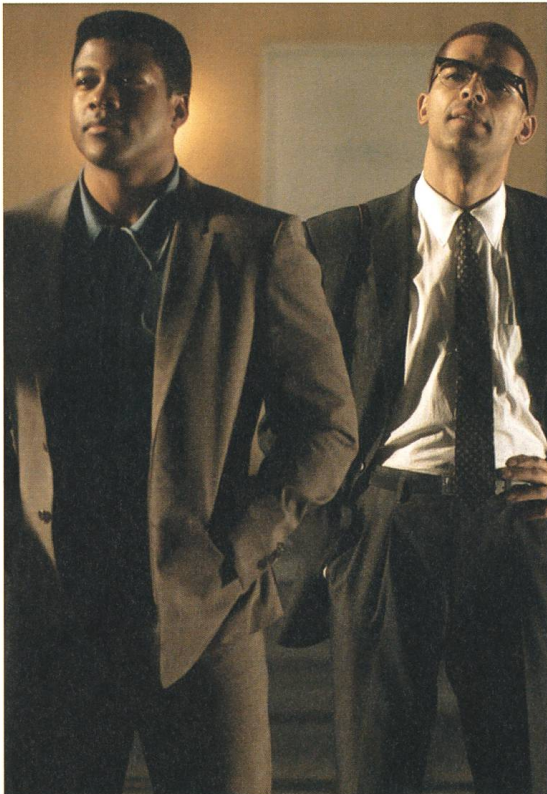


«Deckerinnerungen» nennt man in der Psychoanalyse jene Fantasien, die die Funktion haben, unsere Psyche vor traumatischen Erlebnissen abzuschirmen. Über sie sagt Jacques Lacan in einem seiner Seminare, man müsse sie sich vorstellen, «wie wenn eine kinematographische Bewegung, die vor unseren Augen rasch abläuft, plötzlich an einer Stelle angehalten wird und dabei alle Figuren erstarren.» Für Lacan ist das letzte Bild vor dem Trauma nichts anderes als ein Freeze Frame. Was aber umgekehrt auch bedeutet: Wo ein Freeze Frame ist, lauert dahinter traumatischer Zusammenbruch.

Möglicherweise wäre das eine Lektion, die wir für den Sichtwechsel vom Kino zum Home Viewing mitnehmen sollten: dass das Pausieren eines Films mir zwar das Gefühl von Kontrolle gibt, zugleich aber insgeheim lauter Ungewissheiten im Film aufreisst und ihn damit unberechenbarer macht. Jedes Mal, wenn das Bild anhält, stellt sich die Frage: Wie geht es weiter? Geht es überhaupt weiter? Und vielleicht müssten wir nur etwas länger zuwarten, das pausierte Filmbild etwas länger betrachten, um zu merken, wie radikal das eigentlich ist, was wir da gemacht haben.

Zwei Studentinnen von mir haben kürzlich einen besonders beunruhigenden Moment in einem Film, den sie gemeinsam analysieren wollten, nur deswegen entdeckt, weil sie blind an irgendeiner Stelle des Films auf Pause drückten. Was für sie auch bei mehrmaligem Sehen des Films im Fluss der Bilder verborgen geblieben war, brachte die Pause erst zum Vorschein. Nur bin ich nicht sicher, ob es nicht die Pause selber war, die die Beunruhigung überhaupt erst erzeugt hat. Ob nicht die Pause erst das Gefühl gibt, dass da im Film etwas kommt, auf das man nicht vorbereitet sein kann? Erst wo angehalten und gewartet wird, entflammt sich etwas. Mit Kontrolle hat das nichts zu tun. Viel wahrscheinlicher ist, dass einem dabei der ganze Film explodiert.

One Night in Miami 2020, Regina King
So wird's gemacht! Ein Report von McKinsey legt nahe, dass mehr Projekte wie Regina Kings Film produziert werden müssten.



HOLLYWOOD

10 Milliarden und viel Talent bleiben auf der Strecke

Die Consulting-Firma McKinsey & Company soll, wie «The New York Times» berichtet, die Zahlen überschlagen und nun endlich bestätigt haben, was Kritiker*innen schon lange vermuteten. Für eine Studie zu Diversität und finanziellen Einkünften im Film- und Fernsehbusiness wertete McKinsey zahlreiche Reporte zum systemischen Ungleichgewicht Hollywoods aus, etwa den jährlichen «Hollywood Diversity Report» der University of California in Los Angeles, und führte zusätzlich Interviews mit über 50 Filmschaffenden. Das Ergebnis? 10 Milliarden Dollar entgehen Hollywood jährlich wegen systemischem Rassismus der Film- und Fernsehindustrie.

Der Grund seien stereotype Annahmen über die Zielgruppen, dass talentierte Schwarze Filmschaffende nicht zum Zuge kämen und ein im Schnitt um ein Viertel geringeres Budget bei Produktionen mit Schwarzen Hauptdarsteller*innen. Das Resultat sei neben den massiven Verlusten eine noch geringere Diversität als in der Finanz- und Energiebranche. Und McKinsey liefert einige Lösungsansätze: 40 % der Beteiligten sollten künftig People-of-Color sein, und zwar in allen Schichten der Industrie; oder sie schlägt ein fixes Budget für Produktionen mit Schwarzen Filmschaffenden vor. Noch liest sich diese Wunschliste wie das Rezept einer Utopie. Aber der Rapport schürt Hoffnungen: Vielleicht lässt sich Hollywood ja mehr Diversität von der Finanzwelt diktieren, es wäre ja nicht das erste Mal, dass Tinseltown die Ohren spitzt, sobald das Geld ruft. (sh)

LEX NETFLIX

Ach, die paar Milliönchen

Netflix ist so beliebt wie noch nie – auch in der Schweiz. Jede*r zweite Schweizer*in schaut sich auf der Plattform regelmässig einen Film oder eine Serie an. Und knapp 40 Prozent der Bevölkerung haben dort ein kostenpflichtiges Abonnement abgeschlossen. Zu diesem Ergebnis kam jüngst eine Umfrage des Vergleichsdienstes moneyland.ch.

Das sind enorme Zahlen, vor allem wenn man bedenkt, dass das Angebot des Streamingkonzerns nirgends auf der Welt ausser in Dänemark so viel kostet wie bei uns. Wie viel Geld Netflix in der Schweiz umsetzt, ist zwar offiziell nicht bekannt, weil das Unternehmen keine regionalen Geschäftsberichte publiziert. Rechnet man aber mit den Zahlen der nicht-repräsentativen Umfrage von moneyland.ch, dann zahlen in der Schweiz etwas mehr als 2,5 Millionen Erwachsene durchschnittlich 16 Franken pro Monat für ihre Inhalte. Das macht insgesamt rund eine halbe Milliarde Franken Jahresumsatz für den Anbieter aus Kalifornien.

Kein Wunder also, dass das Kulturdepartement von Bundesrat Alain Berset im Rahmen der Erneuerung des Filmgesetzes vorgeschlagen hat, Netflix und vergleichbare Dienste zur Kasse zu bitten. Vier Prozent ihres Umsatzes müssten Firmen wie Netflix demnach jedes Jahr in die Kasse der regionalen Filmförderung einzahlen. Auf diesem Weg, das liess das Bundesamt für Kultur im Dezember wissen, könnte der Topf für hiesiges Filmschaffen um einen jährlichen Betrag von 25 Millionen aufgestockt werden, ohne dass auch nur ein einziger Franken an Steuergeldern ausgegeben würde. Bisher beläuft sich die Filmförderung auf insgesamt 60 Millionen pro Jahr, die «Lex Netflix» würde das Budget also um mehr als einen Drittel vergrössern.

In Kreisen der Kulturschaffenden wurden diese Überlegungen zum grössten Teil begrüsst, im Nationalrat dagegen hielt sich die Begeisterung in engen Grenzen. Obwohl Netflix dem Bundesamt für Kultur in ersten Gesprächen bereits zugesichert hatte, dass man sich an die Regelung halten würde, und obwohl andere Länder ähnliche, zum Teil sogar strengere, Gesetze

kennen, fand Bersets Vorschlag in der Grossen Kammer keinen Anklang.

Ein solches Gesetz käme einer Marktverzerrung gleich, monierten Einige, gar von «Kultur-Kommunismus» soll die Rede gewesen sein. Und wieder Andere befürchteten, trotz der anderslautenden Zusicherung von Netflix, dass sich die globalen Internetkonzerne ohnehin nicht zu Abgaben zwingen lassen würden. Ausserdem seien die vier Prozent viel zu viel und müssten nach unten korrigiert werden. Das Argument, dass die Höhe der Abgabe gesenkt werden müsse, war aber nicht etwa von Netflix vorgebracht worden, sondern von Lobbyist*innen im Dienst von privaten Fernsehsendern und Netzbetreibern. Denn sie müssen die vier Umsatzprozente teilweise heute schon bezahlen. Ein tieferer Ansatz würde für sie also einer Vergünstigung gleichkommen.

Gespaltene Branche

Statt sich nun geschlossen hinter Kulturminister Berset zu stellen und den Gesetzesentwurf in seiner ursprünglichen Form zu verteidigen, meckerten aber auch Filmschaffende an dem Vorschlag herum. Sie fanden, dass Serien darin zu wenig berücksichtigt worden seien. Der Gesetzesentwurf hatte in der Tat vorgesehen, mit dem zusätzlichen Geld primär Kinofilme zu fördern; tatsächlich eine Schwäche des Vorschlags. Es ist also verständlich, dass sich Regisseur*innen und Drehbuchautor*innen, die zur Hauptsache auf Serien spezialisiert sind, daran störten. Sie fanden es unzeitgemäss, nur auf ein Format zu setzen, zumal in einer Zeit, da die Zukunft des Kinos höchst ungewiss ist.

So berechtigt die inhaltliche Kritik an der «Lex Netflix» sein mag, strategisch machte die Filmbranche einen Fehler. Denn die Cineast*innen schienen nicht zu bemerken, dass sie sich auf ein Detail einschossen, wo sie den für sie so wichtigen Vorschlag doch in seinen Grundzügen hätten stark machen müssen. So vermochte sich die gespaltene Kulturbranche natürlich nicht gegen die Wirtschaftslobby durchzusetzen. Erst als die Grosse Kammer Bersets Vorschlag schon in den entscheidenden Punkten umgeschrieben hatte, setzte sie zu einem kollektiven Aufschrei an. Denn die Änderungen waren tiefgreifend und betrafen nicht Spielfilme oder Serien, sondern eben die Grundsätze des Gesetzesentwurfs. Nicht vier, sondern nur ein Prozent des ►

5 PROMIDOKS

13

die aus Stars wieder Menschen machten

1 – Amy – Asif Kapadia (2015)



They tried to make her go to rehab ... und dann ging sie doch verloren. 2015, nur vier Jahre nach Amy Winehouses Tod durch Alkoholvergiftung, schlug dieser Dokfilm über ihr Leben wie eine Bombe ein und liess uns das aussergewöhnliche Gesangstalent aus Nordlondon aufs Neue vermissen. Auf iTunes und Amazon Prime Video.

2 – Mein liebster Feind – Werner Herzog (1999)



Wer mit Klaus Kinski zusammenarbeiten muss, ist gestraft, und eigentlich wollen wir Typen seines Schlags nicht mehr allzu oft auf der Leinwand sehen. Ausser, sie werden

schonungslos portraitiert von Werner Herzog, der uns hier das Lied davon singt, was es bedeutet, Kinski seinen Freund und Feind zu nennen. Auf dem ARTHAUS+ Channel bei Amazon.

3 – You Cannot Kill David Arquette – David Darg, Prince James (2020)



In den Neunzigern gehörte David Arquette, der Bruder von Patricia und Rosanna und Ex-Mann von Courteney Cox (am Set von Scream kennengelernt!), zu den vielversprechendsten Nachwuchsdarstellern, zusammen mit Matt Dillon und dergleichen. Dann blieben die ganz grossen Engagements aus, zuletzt versuchte er sich als Wrestler. Der Film wartet mit viel ungeahnter Melancholie und schonungsloser Ehrlichkeit auf. Auf Amazon Prime Video.

4 – Allen v. Farrow – Kirby Dick, Amy Ziering (2021)



Mit dieser Miniserie, die gerade in den USA auf HBO gestartet ist, werden die Übergriffsvorfälle, die seit Jahren wie ein Damoklesschwert über der Karriere dieses einstigen Hollywood-Lieblings schweben, in vier Episoden aufgewickelt. Was anschliessend noch da ist vom Mythos «Woody Allen», wird sich zeigen. Die deutschsprachige Auswertung steht noch aus.

5 – Electroboy – Marcel Gisler (2014)



Ein Schweizer schafft es nach Hollywood und scheitert dort nicht nur an der erbarmungslosen «Tinseltown», sondern auch am ebenso erbarmungslosen Selbst. Marcel Gisler gelang mit Electroboy ein einzigartiges Bild des einstigen Supermodels und Visionärs Florian Burkhardt – zwischen Ruhm und Zusammenbruch. Zu sehen bei Cinefile.

Umsatzes müsse die Abgabe betragen, fand Philipp Kutter von der Zürcher Mitte-Partei, die damals freilich noch CVP hiess. Ausserdem sollten die SRG und andere Fernsehsender sowie Netzbetreiber wie UPC, die Streaminginhalte zur Verfügung stellen, vom Gesetz ausgenommen werden. Statt einem Ausbau der Förderung käme dies also einem Abbau gleich.

So schien es einen Moment lang, als bestünde die Wahl nur noch zwischen zwei Übeln. Wäre es nämlich nach dem Berner FDP-Mann Christian Wasserfallen gegangen, wäre der Gesetzesvorschlag komplett abgelehnt worden. Dann wäre alles beim Alten geblieben und Netflix hätte auch künftig nicht in Schweizer Produktionen investieren müssen, zweistelligen Wachstumsraten zum Trotz.

Der Ständerat soll's richten

Zum grossen Glück für den Kulturbetrieb hat die ständerätliche Kommission für Wissenschaft, Bildung und Kultur die Änderungsanträge des Nationalrats im Februar abgelehnt. Das dürfte weniger mit Lobbying zusammenhängen als damit, dass im Pendant zur nationalrätlichen Kommission mit dem Berner SP-Mann Matthias Aebischer zufälligerweise der Präsident von CinéSuisse sitzt, dem Dachverband der schweizerischen Film- und Audiovisionsbranche. Das grosse Weibeln von Seiten der Filmemacher*innen ist hingegen bis auf ein paar Gastbeiträge in der Tagespresse ausgeblieben.

Dank der umsichtigen Kommission wird der Gesetzesvorschlag nun jedenfalls in seinem ursprünglichen Geist dem Ständerat vorgelegt. Dort wird er voraussichtlich in der Sommersession zur Debatte kommen. Die Stellung von seriellen Produktionen ist in der aktuellen Fassung des Gesetzes verbessert worden, was man als Erfolg der Filmindustrie werten mag. Es bleibt zu hoffen, dass die Filmbranche sich bis zum Sommer auf eine gemeinsame Position einigen kann und diese dann ein bisschen beherrzter vertritt als bis anhin. Ansonsten werden die 25 Millionen auch weiterhin nach Los Gatos fliessen und nicht in die Kasse der Schweizer Filmförderung. Und eine gigantische Chance wäre vertan. (cam)

«Statt sich geschlossen hinter Kulturminister Berset zu stellen und den Gesetzesentwurf zu verteidigen, meckerten Filmschaffende an dem Vorschlag herum.»

FILMPREISE

Schweizer Film on-the-road

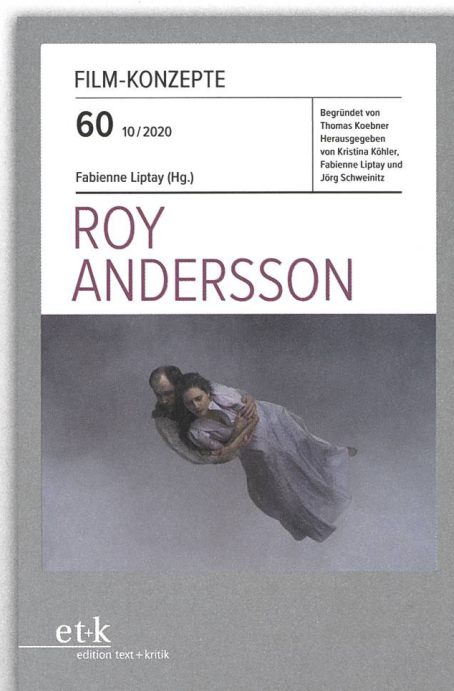
Während man hier auf die Wiedereröffnung der Kinos gewartet hat, hielten Filmfestivals um den Globus das kulturelle Leben, nun ja, am Leben. Dabei blieben auch die Schweizer Filmmacher*innen nicht tatenlos und waren immer wieder zugegen – auch, um Preise mit nach Hause zu bringen. Jüngst ist das Thomas Imbach mit seinem Film Nemesis gelungen, für den er am Luxembourg City Film Festival den Preis für den besten Dokumentarfilm erhielt. Und Luzia Schmidts Der Ast, auf dem ich sitze ist für den Grimme-Preis nominiert. In ihrem Dokumentarfilm, der auch schon an der letzten Ausgabe des Zurich Film Festival lief und auf ZDF/3sat zu sehen ist, geht es um die Schweiz als Steuer-oase, um einige glückliche Zuger*innen und Wirtschaftsanwälte und einen finanziellen Raubzug durch Afrika. Auf die tatsächliche Grimme-Preisverleihung müssen wir uns allerdings noch bis August 2021 gedulden. (sh)

➤grimme-preis.de



Film-Konzepte

auch als
eBook



Fabienne Liptay (Hg.)

Heft 60

Roy Andersson

Februar 2021, 86 Seiten, zahlreiche farbige und s/w-Abbildungen

€ 20,-

ISBN 978-3-96707-433-8

Obwohl **Roy Andersson** (*1943) seit seinem Debüt mit »Eine schwedische Liebesgeschichte« (1970) gerade einmal fünf Langspielfilme realisiert hat, gehört er zu den großen Stilisten und Philosophen des europäischen Kinos.

Roy Andersson ist ein lakonischer Erzähler und ein äußerst präziser Choreograph, der seine Filme aus Miniaturen fügt, in denen sich gerade deshalb das große Ganze zeigt, weil sich kaum etwas ereignet.

et+k

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



KINOKRISE

Geht den Kinos der Schnauf aus?

Es sind leise Alarmglocken, die zurzeit läuten: Nach vier Jahrzehnten schloss das Kino Berger in Frankfurt am Main wegen Insolvenz. Gründe seien die Coronapandemie und die Konkurrenz durch Streamingangebote. Kino war im Haus schon seit 1949 gemacht worden. Mitte März meldete auch die Schweizer Betreiberin Blue Cinema die Schliessung des Kinos Frosch in Zürich – kurz vor der erhofften Wiedereröffnung der Säle in der Schweiz.

Geht den Kinos langsam, aber sicher der Schnauf aus? Eine einheitliche Antwort auf diese Frage gibt es nicht. Die Betriebe, gerade in der kleinteiligen Schweiz, sind ganz unterschiedlich aufgestellt und diese Strukturen treten nun, in der Krise, deutlich zutage. Kinos, die wie das Frosch aus rein kommerziellem Interesse in einem Mietverhältnis mit einer Liegenschaftsbesitzerin betrieben werden, laufen Gefahr, geschlossen zu werden, wenn die Rechnung nicht mehr aufgeht. Die Immobilien vieler Land- und Kleinstadtkinos gehören aber den Betreiber*innen selbst. Etwa die drei Standorte der Zuger Kinos, hinter denen die Hürlimann AG steht, die seit fast hundert Jahren existiert. Da wiederum ergeben sich andere Probleme, wie Thomas Ulrich, Geschäftsführer im Betrieb, erklärt: «Die Hilfen des Kantons fallen für uns tiefer aus, weil wir die Eigenmiete nicht abziehen können.» Das belastet deutlich die Reserven. Das künstliche Koma durch die angeordneten Schliessungen überleben alle Betriebe derzeit nur mit Kurz-

arbeit, Soforthilfen und Reserven. Wie lange der Atem der einzelnen Kinos aber wirklich ist, hängt ganz von deren Strukturen ab. Allen gemeinsam ist, dass die Anträge auf Kompensationen kompliziert und aufwändig sind. So aufwändig, dass sie sich je nach Grösse kaum auszahlen. Dann arbeiten Besitzer*innen und Betreiber*innen von Kleinbetrieben oft gratis, wie etwa die Familie Baumann, die die zwei Lenzburger Kinos Urban und Löwen betreibt und angesichts des Aufwands auf einen Entschädigungsantrag verzichtete, wie die «Aargauer Zeitung» im Dezember schrieb.

Vorteil Kulturbetrieb

Viel Gratisarbeit fällt in dieser Krise auch bei den diversen Kult- und Arthousekinos an, die durch einen Verein betrieben werden oder genossenschaftlich organisiert sind. Doch gerade Arthouse-Kinos, die seit Jahren mit Leistungsvereinbarungen und einer breiten Abstützung als kulturell wichtiger Betrieb arbeiten, scheinen gar einen leichten Vorteil in der Misere zu haben. Wie das Kino Passerelle in Wattwil, das ebenfalls seine eigene Liegenschaft besitzt. «Die letzten Jahre konnten wir relativ gut wirtschaften», sagt Betriebsleiter Peter Bötschi, weshalb das Kino derzeit liquid sei. «Die kurze Zeit, in der wir im letzten Jahr auf haben durften, war sogar überdurchschnittlich erfolgreich.» Es hilft auch, dass der Betrieb schon immer sparsam, um nicht zu sagen prekär, lief: «Der Betrieb ist teuer und wir können keine Marktlöhne bezahlen. Auch sind wir von Leuten abhängig, die sich ehrenamtlich engagieren», so Bötschi.

Das Kino kann aber nun von Hilfgeldern für Kulturbetriebe profitieren. Über drei Jahrzehnte Engagement für das Kulturkino scheinen sich also zu bewähren. Bötschi: «Vor einiger Zeit wurden wir von grossen, kommerziellen Kinos für unser Nischenprogramm belächelt, jetzt gereicht uns der Fokus auf Arthousefilme im Vergleich sogar zum Vorteil.» Für die erhoffte Wiedereröffnung hat das Passerelle jedenfalls genug Filme parat und ein treues Publikum, das sich auf die grossen Leinwände freut. (mik)

AB 27. MÄRZ

Bergparadies Nordkorea?



Das Alpine Museum liefert seit ein paar Wochen (Ja, es ist wieder offen!) einen unerwarteten Einblick in den Bergtourismus Nordkoreas. Dem Filmteam des Museums um Gian Suhner gelang während des kurzen politischen Tauwetters auf der koreanischen Halbinsel ein einmaliger filmischer Einblick. Statt über das Regime oder Raketen wird hier, wenig erstaunlich, über Berge gesprochen.



Über 40 Interviews führte das Ausstellungsteam und ging der Frage auf den Grund, was den Nordkoreaner*innen ihre Berge bedeuten. Herausgefunden haben sie natürlich noch viel mehr über die Menschen in einem Land, das sich als Letztes in einen fast undurchdringbaren Eisernen Vorhang hüllt.

Let's Talk about Mountains
Alpines Museum der Schweiz,
Bern alpinesmuseum.ch

15. BIS 25. APRIL

Visions du Réel

Im letzten Jahr war das Dokfilm-Festival in Nyon eines der ersten, die hopphopp ins Netz wechseln mussten. In diesem Jahr soll alles Corona-konform über die Bühne gehen. Ehrengast wird der Autor und Cineast Emmanuel Carrère sein, dem der Preis «Maître du Réel» verliehen wird. Im Fokus von Retrospektiven und Masterclasses werden Tatiana Huerzo und Pietro Marcello stehen. Huerzo wirft in ihren Filmen immer wieder einen schonungslosen Blick auf die verheerenden Mechanismen des Terrors. Internationalen Ruhm erlangte sie 2011 mit ihrem Film El lugar más pequeño über das Leiden einer Dorfgemeinschaft während des Bürgerkriegs in El Salvador. Pietro Marcello wurde mit seinem Film La bocca del lupo (2009) einem breiten Publikum bekannt, sein neuestes Werk Per Lucio stellte er an der Berlinale 2021 vor.

Visions du Réel in Nyon
visionsdureel.ch



24. APRIL

Faules Früchtchen

Just vor den Oscars gehen auch noch die «Golden Raspberries» – die goldenen Himbeeren – über das kleine Podium. Der Anti-Filmpreis «ehrt» die schlechtesten Performances und Werke der Branche. Mit im Rennen: Musikerin Sias kontroverser Filmversuch Music und Rudy Giuliani für seine unfreiwillige Darbietung in Borat Subsequent Moviefilm.

The Razzies!
razzies.com

26. APRIL

Oscars Not So White?

Zu reden haben die diesjährigen Oscarnominierungen von sich gemacht, weil zum ersten Mal (!) gleich zwei Regisseurinnen ins Rennen um den Preis für die beste Regie gehen und zum ersten Mal auch ein Asian-American (Steven Yeun für Minari) als bester Hauptdarsteller nominiert ist. Und mit Mank und Nomadland dominieren die Streaminganbieter (Netflix und Disney+) auch dieses Mal zweifelsfrei den Wettkampf um den besten Film. Ob der Reanimationsversuch dieser vielkritisierten Institution klappt, wird sich in den frühen Morgenstunden des 26. April zeigen.

Oscarverleihung 2021
2.00–5.00 MEZ
oscars.org

Ein kleiner Preis



TEXT Noémie Luciani

Auf La Réunion fand der Pandemie zum Trotz ein Filmfestival statt, an dem digital auch vom Festland aus teilgenommen werden konnte: Wie Filme zur Brücke über den Ozean werden.

Vor etwas mehr als einem Jahr, am Freitag, dem 13. März 2020, war ich in Paris, eigentlich, um an der 42. Ausgabe des Dokumentarfilmfestivals Cinéma du Réel teilzunehmen; die Absage war erst drei Tage zuvor gekommen. Im Untergeschoss des Centre Pompidou sah ich an diesem Tag also keinen Film, sondern das verwirrende Schauspiel einer verhinderten Veranstaltung: Die noch mit Programmen gefüllten Boxen, die geschlossen wurden, die Zuschauer*innen, denen der Einlass verweigert wurde, obwohl sie ihre Eintrittskarten in der Hand hielten, der blasse Gesichtsausdruck der Teammitglieder, die am Telefon den Gästen absagen mussten.

Das Cinéma du Réel begann eine lange Reihe von stillgelegten Festivals in Frankreich. Es wäre schwer, die Wunden zu zählen. Wichtiger ist es, so denke ich, über ihre Widerstandsfähigkeit und Metamorphosen zu schreiben: Mit viel Herz gegen das Pech ankämpfend, haben die digital Konvertierten eine Spielwiese gefunden, die, wenn sie auch nicht über die Schliessung der Säle hinwegtröstet, ihre Freuden bereitet hat, und ihre Siege gefeiert.

Ende Januar 2021 eröffnete das Festival von Gérardmer als digitale Ausgabe, die mit einer innovativen Web-Kommunikation organisiert wurde und ihre Juror*innen mit Fotoporträts von unerwartetem Hollywood-Glamour an diesem fantastischen Festival präsentierte. Für die 43. Ausgabe hat Cinéma du Réel die Form eines fiktiven TV-Senders, «Canal Réel», im Web angenommen und bietet zusätzlich zu den Filmen ein exklusives, im Studio gedrehtes Programm.



Die Metamorphose bedeutete, eine Wahl zu treffen, eine Seite zu wählen. Andere Festivals lehnten nämlich das Virtuelle sehr früh und kategorisch ab und gingen aus Loyalität zum Kino riskante Wetten ein. Das Strasbourg Fantastic Film Festival (FEFFS) versuchte ein Zerstreuungsmanöver und teilte seine zehn Tage in drei lange «Fantasy-Wochenenden» auf. Das erste fand im September 2020 statt, das zweite sollte am 30. Oktober, dem Tag des zweiten Lockdowns, beginnen. Während ich schreibe, jongliert das FEFFS Daten und hütet diese unfertige 2020er-Ausgabe, die sie noch immer zu zeigen hofft, sobald die Kinos wieder öffnen, während die September-Ausgabe verblasst.

Während auf dem französischen Festland die Kinos noch geschlossen sind, hat sich auf La Réunion im französischen Überseegebiet – *France d'Outre-mer* – ein kleines Wunder ereignet: Obwohl sich das Gebiet rot färbte (in sechs Gemeinden herrschte bereits Ausgangssperre), hielt das Festival *Même pas peur* vom 17. bis 20. Februar seine 11. Ausgabe ab. Da ich dieses Mal nicht hinfahren durfte, hat sich mein Eindruck vom Festival grundlegend geändert. Das Einzigartige an *Même pas peur* ist nämlich, dass dort Journalist*innen auf die Bühne eingeladen werden, um die Vorführungen zu präsentieren und die Debatte zu eröffnen. Die Leute kommen, um die Filme, aber auch das cinéphile Gespräch zu sehen. Ich filmte meine Präsentationen in meiner Wohnung, die Organisator*innen konvertierten die Aufnahmen zu digitalen Vorführpaketen, um sie auf die grosse Leinwand zu projizieren. Einen wunderbaren Austausch mit Schulkindern habe ich per Skype zwischen zwei Kurzfilmen geführt, die Screenings habe ich auf meinem Computer zeitgleich mit den Réuniones*innen gesehen. Die Filme wurden zu meiner Brücke über den Ozean.



Am Tag nach der letzten Vorführung wurde das ganze Gebiet unter Ausgangssperre gestellt. Es gehörte wohl eine Menge Mut seitens der Veranstalter*innen dazu, das Wagnis einzugehen und gegen die erklärte Feindseligkeit der Besorgten durchzuhalten. Unter den Festival-Besucher*innen wurde kein einziger Coronafall gemeldet. Der Beweis ist erbracht, wenn er denn nötig gewesen wäre, dass man ohne Risiko ins Kino gehen könnte; wohl mit drastischen Vorsichtsmassnahmen (selbst Paare durften nicht nebeneinander sitzen – und bei *Même pas peur* mögen wir Filme, bei denen man gerne nach einer helfenden Hand greifen möchte). Das ist aber ein kleiner Preis, um die Reise auf der grossen Leinwand fortzusetzen.

«Wirtschaftlich gesehen leben wir im Kriegs- zustand»

Was kann Kunst bewirken? Theater- und Filmemacher Milo Rau nimmt diese Frage nicht als rhetorische und beantwortet sie auch nicht mit vagen Phrasen. Mit seinem «International Institute for Political Murder» und dem Nationaltheater Gent, das er seit 2018 leitet, macht Rau dort Theater, wo Rechtsstaatlichkeit – meist mit System – nicht aufrechterhalten wird und wo der Mensch in tiefe Abgründe blickt: in den Minen des Kongo, im ehemaligen Territorium des IS in Mossul oder auf den Plantagen Süditaliens. Rau stellt und beantwortet die lästige Frage, was das mit uns zu tun hat. Aktivist*innen und Bösewichte werden zu Darsteller*innen, die Bühne zur Drehscheibe der Konflikte. Doch seine Stücke und Filme sind nicht nur ein Megaphon für die Minderprivilegierten, und sie bleiben nicht nur Anklagen. Wo er hinkommt, da bleibt er mit sozialen Projekten auch nach der Premiere präsent und beantwortet die Frage nach der Wirksamkeit der Kunst ganz konkret. Im Kongo mussten lokale Minister wegen seiner «Inszenierung» eines Volkstribunals den Hut nehmen (Das Kongo Tribunal), und die Tribunale wurden mit staatlicher Unterstützung regelrecht institutionalisiert, in Süditalien leben Migrant*innen nach Das neue Evangelium in richtigen Häusern und produzieren faire Tomaten. Mit seinem neuesten Werk will der einflussreichste Theatermacher der Gegenwart nicht nur die soziale Revolution, sondern auch das Medium Film nachhaltig umkrempeln.

A photograph of Milo Rau, a man with a beard and short hair, sitting on a concrete staircase. He is wearing a dark, textured sweater and blue jeans. His hands are clasped in his lap, and he is looking off to the side with a thoughtful expression. The staircase has a wooden handrail and metal balusters. The background is a plain, light-colored wall with some small holes or rivets.

INTERVIEW Michael Kuratli

Milo Rau verfilmte mit Das neue Evangelium den Leidensweg Christi neu. Damit gewann er den Schweizer Filmpreis in der Kategorie Dokumentarfilm. Rau sucht nicht nur die Revolution der Produktionsbedingungen in Süditalien, sondern auch des Mediums Film.

FB *Milo Rau, Sie haben einen «Jesusfilm» gedreht, in Matera, wo schon Pier Paolo Pasolini und Mel Gibson Gottes Sohn kreuzigen liessen. Gibsons Werk haben Sie einmal einen «Trashfilm» genannt. Was ist Ihrer im Vergleich?*

MR *The Passion of the Christ* von Mel Gibson erzählt ja fast ausschliesslich die letzte, gewalttätige Etappe des Neuen Testaments. Das 1. Evangelium – Matthäus (*Il vangelo secondo Matteo*) von Pasolini dagegen ist ein radikal humanistischer und ästhetisierter Film. Da gibt es überhaupt keine reale Gewalt. Mein Film ist eine Mischung. Ich versuche einerseits, ein Kunstwerk, ein Evangelium für die Armen zu machen, wie Pasolini. Gleichzeitig konnte ich auf die strukturelle Gewalt, den Rassismus, der vor Ort herrscht, nicht verzichten. So ergab sich die Mischung der Perspektiven – einer extrem transzendenten Geschichte einerseits und einem brutalen Naturalismus andererseits.

eine halbe Million illegaler Farmarbeiter*innen einsetzt, gibt es eigentlich fast nur ihn. Er ist eine Führerfigur. Ich bin sehr glücklich, dass er zugesagt hat. Und es stellte sich zum Glück heraus, dass er auch noch ein guter Schauspieler ist.

FB *Das neue Evangelium spielt, wie alle Ihre Werke, mit der Grenze zwischen Fiktion und Realität. Jesus wird gekreuzigt, aber nach der Show wird auch gleich wieder gezeigt, wie er vom Kreuz genommen wird. Was bezwecken Sie mit diesem Bruch, der ja auch in Ihrem «Genter Manifest» formuliert ist? Etwa, dass die wörtliche Adaption von Klassikern nur 20% der Vorstellungsdauer ausmachen dürfe.*

MR Als Zuschauer, aber auch als politischer Mensch interessiert mich der Prozess genauso wie das Produkt selbst. Der Ansatz von Pasolinis Jesusfilm – mit Laien und Armen zu arbeiten –, ist super, aber im Film erfährt man nichts über diese Menschen.

«Das Problem eines Jesusfilms ist, dass die Verfilmung der Geschichte, die jeder kennt, einfach langweilig ist.»

FB *Wie ist es überhaupt zu diesem Projekt gekommen?*

MR Matera hat mich 2017 angefragt, ob ich etwas machen will, weil die Stadt 2019 Kulturhauptstadt wurde. Ich wollte einen Jesusfilm drehen, weil ich den Film von Pasolini kannte und mit Maia Morgenstern, die die heilige Mutter Maria im Film von Gibson spielte, im Jahr davor ein Stück inszeniert hatte. Ich habe sie gefragt und Enrique Irazoqui, der Jesus bei Pasolini spielte, und Marcello Fonte, der bei uns dann den Pontius Pilatus gab. Im Prinzip habe ich einen typischen Cast zusammengestellt, um einen Jesusfilm zu machen, und bin da hingefahren. Erst in den Vorbereitungen, Anfang 2018, habe ich die Lage in den Flüchtlingslagern genauer kennengelernt und gemerkt, dass ich nicht einfach einen Schauspieler*innenfilm machen kann, sondern mit diesen Menschen arbeiten muss.

FB *Wie sind Sie auf Yvan Sagnet, der Jesus spielt, gestossen?*

MR Er ist ein bekannter Aktivist, der schon zehn Jahre zuvor einen grossen Streik unter Feldarbeiter*innen organisiert hat. Wenn man sich einen aktivistischen Jesus in dieser Region vorstellt, der sich für

Das gilt auch für Mel Gibson, und das ist das Problem eines jeden Jesusfilms, weil die Verfilmung einer Geschichte, die jeder kennt, als Resultat einfach langweilig ist. Dasselbe trifft auch auf all die Klassiker im Theater zu: Warum immer diese 1:1-Adaptionen? Warum nicht etwas Phantasie? Als die Bibel geschrieben wurde, als Shakespeare seine Sachen schrieb – oder die Griechen ihre Tragödien –, da haben sie aufgeschrieben, was sie sahen. Es gab 100 «Hamlets», aber Shakespeare hat mit seinen Schauspieler*innen einen neuen geschrieben für seine Zeit. Diese Fähigkeit haben wir ein Stück weit verloren. Wenn ich heute die Bibel verfilme, will ich wissen, was die Botschaft der Bibel heute ist – und nicht nur, was wortwörtlich drinsteht.

FB *Was ist denn für Sie die Essenz der Jesusgeschichte?*

MR Jesus wird kritisiert als Provokateur, als Extremist, als jemand, der die Gesellschaft zum Einsturz bringen will. Und er antwortet darauf: «Ich bin nicht gekommen, das Gesetz zu brechen, sondern es zu erfüllen.» Es ist heute wie damals revolutionär, wenn man ein Minimum an Würde für die Men-

schen einfordert. Es gibt heute Millionen Menschen unter uns, die als illegal bezeichnet werden, aber in den europäischen Verfassungen ist es gar nicht möglich, illegal zu sein, diesen Rechtsstatus gibt es nicht. Der Begriff der Illegalität ist selbst kriminell. Es geht darum, die Gesetze, die wir uns selbst gegeben haben, auch einzulösen.

FB *Die Machart des Films wird im Film sehr transparent. Mit einer Ausnahme: Ein Grossteil des Casts hat einen muslimischen Hintergrund. Wie ging das mit dem Projekt Jesusfilm zusammen? War diese Diskrepanz ein Thema oder gerade ein Reiz, eine Aneignung?*

MR Yvan ist Katholik, die meisten Apostel*innen sind aber Muslime. Wir thematisieren das einige Male eher nebenbei und ganz deutlich am Schluss im Abspann, als einige Apostel*innen im Ramadan beten. Uns und ihnen ist es gerade darum gegan-

FB *Sagnet als Jesus wird für die «Rivolta della dignità» im Film mit Dornenkrone als Ikone abgebildet. Hat diese Überhöhung jenseits der Inszenierung für die Leinwand funktioniert?*

MR Ja, und das war uns von Anfang an wichtig. Darum gibt es diese «Rivolta della dignità», darum gibt es die Verknüpfung der Jesusgeschichte mit der sozialen Bewegung. Wir haben über 40 Organisationen zusammengeschlossen für diesen Aufstand, aus allen Bereichen: Gewerkschaften, Genossenschaften, aktivistische Vereinigungen. Einige lernt man im Film kennen, andere erspürt man. Und wir haben die «Häuser der Würde» gegründet – in dem heute 100 Flüchtlinge leben und arbeiten –, und wir sind bereits in 50 Supermärkten mit den fairen Produkten aus deren Produktion präsent. Die Apostel*innen sind Produzent*innen geworden. Für mich ist ein Filmprojekt – und vielleicht ist gerade das für «Filmbulletin» interessant – nicht die

«Wer nicht komplett geistesgestört ist, kann ohne Probleme einen Jesusfilm inszenieren.»

gen, dass sie diese Rollen spielen, gerade weil sie Muslime sind, weil sie Schwarz sind, Frauen oder vielleicht ungläubig. Gerade da drückt sich der Universalismus der Bibel aus. Es gibt ja diesen paulinischen Moment in der Kirchengeschichte: Anfangs glaubten alle, dass das Christentum nur etwas für Juden wäre. Das änderte sich mit Paulus, der sagte, jede*r kann Christ werden. Ob du Römer, Heide, Germane oder Grieche bist, ist egal. Und Das neue Evangelium sagt das auch. Das ist ja die Revolte der Würde: Du bist ein Mensch, egal, was du glaubst und woher du kommst. Natürlich erzeugte das einige Skandale, aber alles gibt immer viel Skandal.

Premiere oder ein 90-minütiger Film, sondern ein Produktions- und Distributionszusammenhang. Die Frage ist also nicht nur, hast du einen guten Film gemacht, sondern auch: Verleihst du ihn gut, produzierst du ihn gut, bringt der Film den Beteiligten etwas? Hast du die Art und Weise, wie Filme gemacht und konsumiert werden, verändert? Gegen Ende des Drehs wurde einer der Apostel in einer öffentlichen Runde gefragt, was unser Film bringt. Er sagte: Wir haben schon gewonnen, wir haben einen Schwarzen Jesus, wir haben weibliche Apostelinnen. Das ist ein bildpolitischer Erdrutsch.

FB *Dann geht es aber weniger darum, den Film als Medium zu ändern, als darum, was ein Film bewirkt.*

MR Nein, das betrifft genauso das Medium. Einen guten fiktionalen Film zu machen, ist nicht schwierig. Wer nicht komplett geistesgestört ist, kann ohne Probleme einen Jesus- oder einen anderen Kinofilm inszenieren: Kostüme anziehen, Kamera aufstellen, Anweisungen geben. Unser Film versucht aber, das Filmemachen an sich zu zeigen, den Handschuh nach aussen zu drehen. Georg Seeßlen, einer meiner Lieblingskritiker, sagte zum Film:

MILO RAU 1977 wurde Rau in Bern geboren. Er studierte Soziologie, Germanistik und Romanistik in Zürich, Paris und Berlin. Mit über fünfzig Theater- und Filmproduktionen gilt er als einer der produktivsten und wichtigsten zeitgenössischen Regisseure. Mit seinen postdramatischen «Prozessen» erfand er eine neue Spielart des Theaters. Seit 2018 ist er künstlerischer Leiter des Nationaltheaters Gent, 2020 wurde ihm die Ehrendoktorwürde der dortigen Universität verliehen. Rau hat zwei Töchter und lebt in Köln, Zürich und Gent.

Das ist das Kino der Zukunft. Weshalb? Weil alle Genres in einem Film vereint sind. Und da wird es dann eben hochkompliziert, da musst du ewig drehen und herumschneiden, bis sich diese Mischung ergibt. Wie kann man eine Grossdemo organisieren und daraus gleichzeitig eine Szene aus einem Jesufilm machen? Wie kriegt man die Polizisten, die ein Lager räumen, dazu, dann römische Legionäre zu spielen? Wie ist die Darstellung von Gewalt gebrochen, wie sieht man das Making-of, wie sieht man die utopische Ideologie, die in einem Jesusfilm drinsteckt, wirklich? Wie übersetzt man das ins Reale, und zwar nicht nur indem man mit Flüchtlingen arbeitet, sondern indem sich für die Flüchtlinge sichtbar etwas ändert? Indem aber auch der Regisseur im Film auftritt und man ähnlich wie in der Jesusgeschichte sieht, wie Sachen nicht gelingen – und dann auf einer anderen Ebene doch gelingen. All das schafft eine völlig neue Form von Film.

FB *Sie werfen immer wieder ein Licht auf Krisenherde ausserhalb oder an den Rändern Europas. Warum diese Orte, warum das Ausserhalb?*

MR Unsere Lebenswelt ist zutiefst krisenhaft und zerrissen. All diese Billigprodukte, die wir hier geniessen, entstehen wortwörtlich in Sklaverei, etwa im Kongo oder in Süditalien. Wirtschaftlich gesehen leben wir im Kriegszustand, wir merken das nicht, weil wir weit hinter der Front, in der Schaltzentrale der Konzerne sitzen. Wir haben die Ungerechtigkeit in Nordeuropa abgeschafft, wir konsumieren Billigtomaten, Billigorangen – unter der Bedingung, dass es in Süditalien eine halbe Million Sklaven gibt. Unser Reichtum basiert auf dem Export des Unglücks: die Kinderarbeit nach Pakistan, wo unsere T-Shirts hergestellt werden, die Sklaverei nach Süditalien und so weiter. Die Zivilisation mit ihrem barbarischen Untergrund, der die Zivilisation erst ermöglicht, zusammenzubringen, ist für mich deshalb die Aufgabe der Kunst. Das ist das, was ich den «Globalen Realismus» nenne. Denn unsere Vorstellung von Gerechtigkeit täuscht: Natürlich gibt es immer gewisse elitäre Räume, in denen man das Recht für jede*n durchsetzen kann, doch das bedingt, dass es einen viel grösseren Gegenraum gibt, wo es das alles nicht gibt.

FB *Was entgegnen Sie dem Vorwurf des Kulturimperialismus, der deine Inszenierungen verfolgt?*

MR Die Gefahr des Imperialismus besteht immer. Für mich ist Nachhaltigkeit entscheidend: Wir gehen seit zehn Jahren in den Nahen Osten, in den Kongo, das sind langsam gewachsene Arbeitsbeziehungen, die weit über einzelne Projekte hinausgehen.

Die Vorwürfe beruhen meistens darauf, dass die Journalist*innen nur kurze Ausschnitte sehen. Die sind dann eine Woche dabei, sehen den ganzen Stress, den interkulturelle Arbeit bedeutet. Wie gesagt: Wir sind uns das als Elite nicht gewohnt. Die meisten Tipps, wie ich mich in Krisenzonen verhalten soll, höre ich logischerweise von 18-jährigen Student*innen aus den USA, die noch nie in einem Kriegsgebiet waren. Obwohl ich mich damit verwundbar mache, glaube ich, es wäre falsch, nicht transparent zu sein, all die Widersprüchlichkeiten aus einem Projekt herauszuhalten. Was wäre denn die Alternative? Gar nichts zu tun? Nur auszubeuten? Solidarität zu leben, ist komplex. Und man muss eben auch ehrlich sein: Es ist eine Folge wirtschaftlicher Gewalt, dass die Schweiz ohne Bodenschätze das reichste Land der Welt ist. Wir leben in einem globalen Kolonialsystem. Der Vorwurf des Kulturimperialismus hat so auch einen politischen Grund: Wenn Leuten, die auf ein wenig Veränderung in diesem Kolonialsystem hinarbeiten, vorgeworfen wird, selbst kolonialistisch zu sein, ist das eine derart absurde Umdrehung der Tatsachen, dass es nur darum gehen kann, jede Veränderung zu verunmöglichen.

FB *Aber Ihre Arbeit mit Menschen, die sich mit Ihren Stücken und Filmen exponieren, etwa bei der Darstellung von Homosexualität im Theaterstück «Orest in Mossul», hat für diese Menschen Konsequenzen, auch lange nachdem Sie wieder weg sind.*

MR Wir sind ja nicht «wieder weg»: Im Nahen Osten zum Beispiel arbeiten wir seit 2015. Aktuell bauen wir gemeinsam mit den Schauspielern und Musikern von «Orest in Mossul» und der UNESO ein Filminstitut in Mossul auf. Oder in Süditalien haben wir die Häuser der Würde gegründet und arbeiten weiter an der Stärkung von fairen Produktionsbedingungen. Die Medien sehen da immer nur einen Ausschnitt, nur eine Premiere oder ein paar Probetage, nicht die jahrzehntelange Arbeit.

FB *Dennoch: Leute, die mit Ihnen zusammenarbeiten, sind verletzlicher als Sie. In Das neue Evangelium wird etwa thematisiert, dass die Menschen an den Demonstrationen von der Polizei gefilmt werden und dass dies Konsequenzen für sie haben könnte. Wie sind Sie damit umgegangen?*

MR Indem wir sehr konsequent daran arbeiten, Menschen aus ihrer strukturellen Verletzlichkeit herauszuholen. Beim Neuen Evangelium haben wir gesagt: Jede*r, der in dem Film eine Rolle spielt, muss nachher Papiere haben. Wir hatten im ganzen Produktionszeitraum mehrere Anwälte, die die Schauspieler*innen in ihrem Asylantrag begleitet

und die darauf geachtet haben, dass niemand mit strafrechtlichen Folgen zu rechnen hat. Wir haben die Häuser der Würde gegründet, um den Widerspruch zu zerbrechen, dass man ohne Niederlassungsbewilligung keine Arbeitsbewilligung kriegt und umgekehrt. Ich glaube: Es ist eine Hybris von uns Westeuropäer*innen, dass wir glauben, dass diese Leute – aus Süditalien, aus Mossul, aus dem Ostkongo – so blöd sind, bei Sachen mitzumachen, die für sie negative Folgen haben. Das sind alles Aktivist*innen. Die wissen genau, was ihrer Sache etwas bringt. Und darum geht es ja auch.

FB *Das heisst, Sie müssen das Vertrauen herstellen können, dass Ihre Arbeit etwas bewirkt und den Leuten vor Ort nicht schadet. Wie geht das?*

MR Das grosse Problem, das man als Künstler vor Ort hat, ob in Mossul oder in Matera, hängt mit dem Medienbetrieb zusammen. Fernsehteams kommen da ein, zwei Stunden hin, drehen und sind wieder weg. Das ist extrem schädlich. Denn dann wird bekannt, dass es da oder dort ein Flüchtlingslager gibt, in dem zum Beispiel die Hygiene schlecht ist. Das sieht die italienische Regierung, sie schliesst das Camp, und die Leute stehen ohne Alternative auf der Strasse. Hier liegt der grosse Unterschied zwischen Journalismus und Kunst, zwischen mehrjähriger Zusammenarbeit auf vielen Ebenen und dem Abgreifen von Bildern. Schon rein praktisch funktioniert Kunst nur auf Augenhöhe: Wenn ich über Jahre einen Film mit jemandem drehe, kann ich es mir nicht leisten, das nicht gleichberechtigt zu tun. Denn dann wäre ganz schnell Schluss.

FB *Sie werden oft als Kapitalismuskritiker gesehen, nannten sich aber schon einen «Kritiker meiner Selbst, mein ethnografisches Hauptprojekt». Was haben Sie mit diesen Krisen zu tun? Und wo findet sich die Kritik an ihrer Selbst in Ihrem Werk?*

MR In denke, in jedem von uns gibt es einen performativen Widerspruch: Ich kann das System zwar als neoliberalen Unterdrückungszusammenhang kritisieren, aber es gibt kein Ausserhalb dieses Systems. Während ich das System zu ändern versuche, nehme ich darin eine Rolle ein. Das ist so, als würde man auf einem Dampfer sitzen, ständig Kohle nachschaufeln und gleichzeitig versuchen, die Fahrtrichtung zu ändern. Das funktioniert, aber es ist eben ein sehr widersprüchlicher Vorgang. Ein gutes Kunstwerk ist seine eigene Kritik. Objektiv gesehen wäre es für den Planeten ohnehin das Beste, wir Menschen würden komplett verschwinden. Aber da wird es dann grundsätzlich ...

FB *Das war bei der Familienplanung sicher auch ein Thema ...*

MR Natürlich. Aber auf der anderen Seite gibt es einen Vitalismus, eine Hoffnung, dass unsere Existenz nicht verheerend sein muss. Es gibt unzählige Beispiele dafür, dass der Mensch nachhaltig auf diesem Planeten leben kann. Eine soziale, faire Landwirtschaft ist möglich – siehe die Landlosenbewegung in Brasilien, mit der wir auch zusammenarbeiten. Und das sind dann eben die kleinen Kursänderungen, auf die es ankommt. ■

Das neue Evangelium 2020, Milo Rau



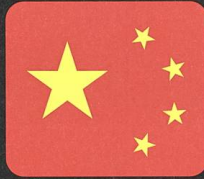


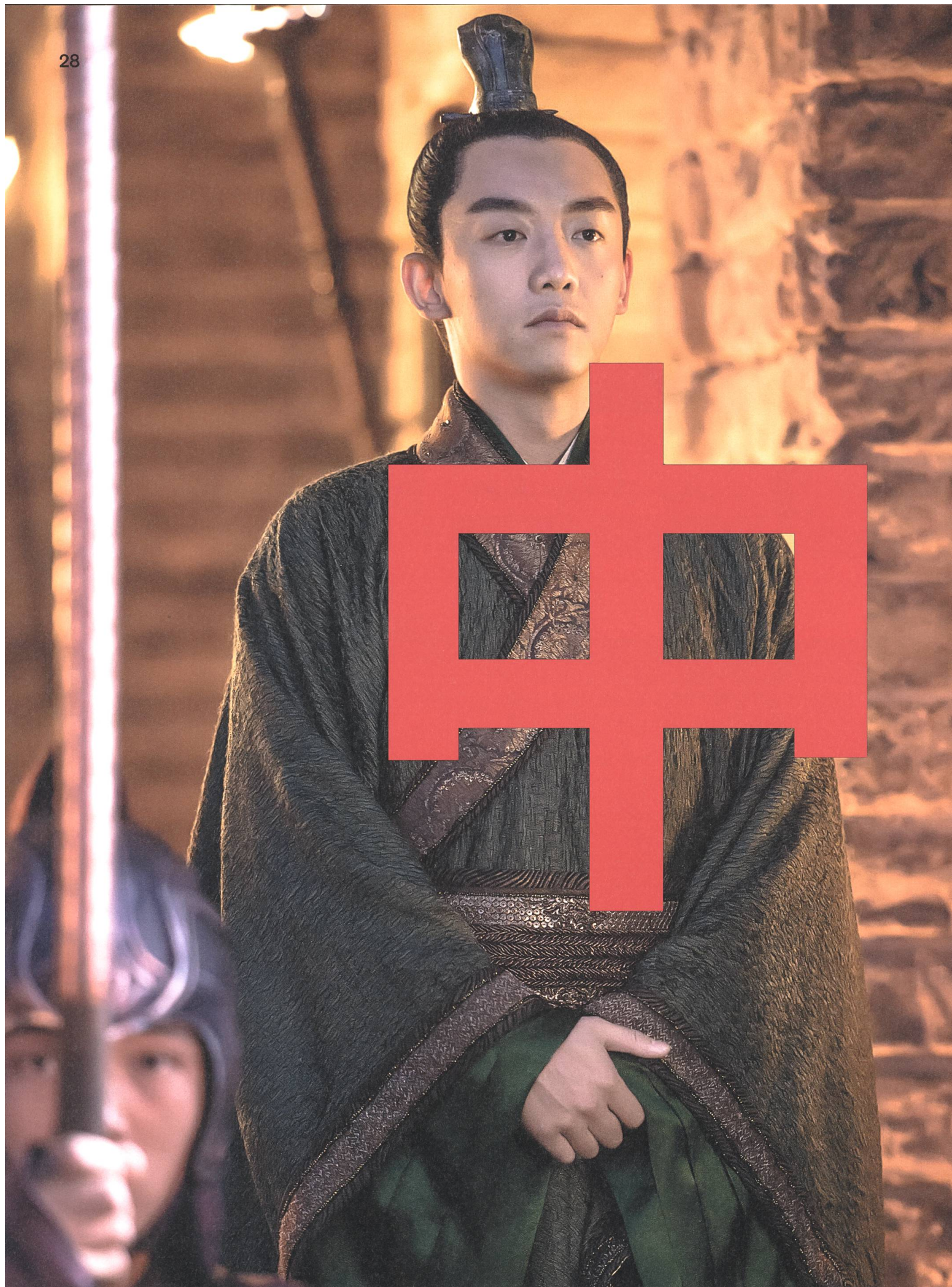
S.46 She, a Chinese 2009, Guo Xiaolu

1989 schloss die sogenannte «sechste Generation» chinesischer Filmemacher*innen die Filmhochschule in Peking ab, und auch aus Not, denn viele von ihnen fanden keine Arbeit, begründeten sie das chinesische Independentkino.

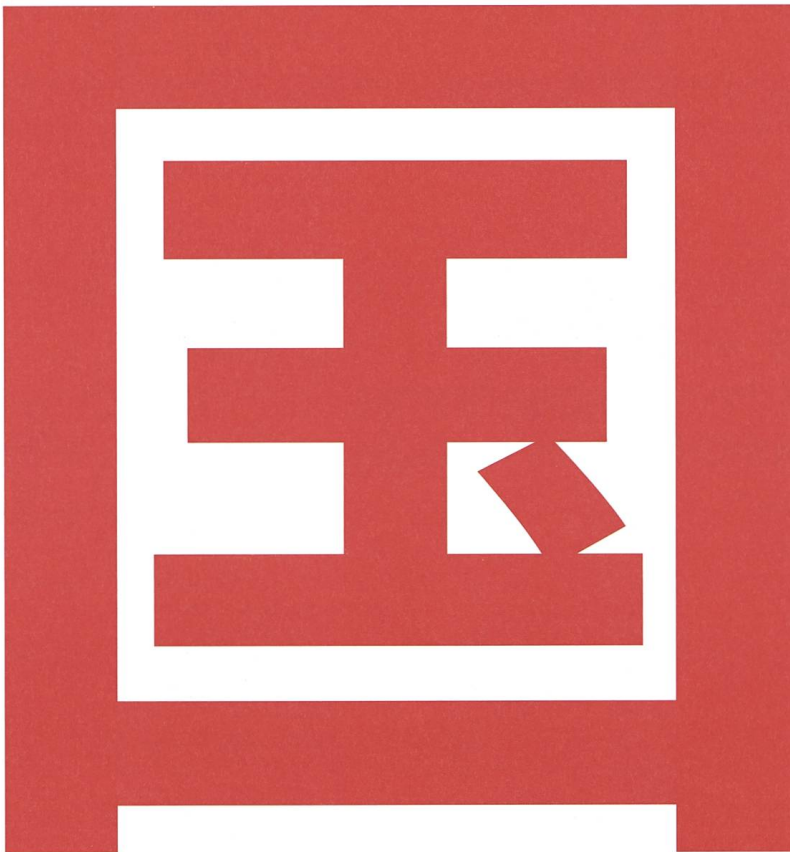
CHINA

**REVOLUTION
DER LEINWAND**





Milliardengeschäft
Kino in der Erfolgs-
republik China



CHINA

TEXT Till Brockmann

Geld regiert die Filmwelt, und auf dem Thron sitzt China. Über ein neues Zeitalter, in dem nicht mehr Hollywood das Business bestimmt, die Kinokassen im Osten klingeln und Zensur das Gebot der Stunde ist.

Der Animationsfilm Ne Zha von Jiaozi, eine Produktion von Chengdu Coco Cartoon, übertrumpfte 2019 an der Kinokasse sogar den Science-Fiction-Film Liu lang di qiu (The Wandering Earth) von Frant Gwo, obwohl in Letzterem Wu Jing mitspielte. Solche Nachrichten werfen bei uns nicht gerade hohe Wellen und interessieren im Westen allgemein wohl die Wenigsten. Sie sind eher etwas für Spezialist*innen, klingen auf jeden Fall exotisch und damit auch etwas marginal. Selbst die meisten Liebhaber*innen der chinesischen Filmkunst, denen die Werke von internationalen Festivaltitanen wie Jia Zhangke, Wong Kar-wai oder Zhang Yimou ein Begriff sind, haben wohl von beiden Filmen noch nie etwas gehört.

Diese Wahrnehmungsdefizite könnten aber zunehmend problematisch werden, denn das, was auf dem Kinomarkt der Volksrepublik China in den letzten Jahren passiert ist, ist von Belang und hat weltweite Auswirkungen. Denn schliesslich regiert auch im Filmwesen – und besonders da – Geld die Welt. So haben beispielsweise die exotischen Titel Ne Zha und Liu lang di qiu 2019 zusammen fast 1.5 Milliarden US-Dollar eingespielt, was erheblich mehr ist als der Gesamtumsatz aller Kinos der Bundesrepublik Deutschland im selben Jahr (umgerechnet rund 1.14 Milliarden Dollar), um einen Vergleich zu nehmen.

Tritt aus dem elektrischen Schatten

Die Filme rangierten auf den Positionen 1 und 2 des chinesischen Box Office, erst auf Platz 3 folgt mit Avengers: Endgame die erste amerikanische Produktion, und nach sechs weiteren Filmen aus der VR China schaffte es mit Fast and Furious Presents: Hobbs & Shaw nur noch eine weitere US-Produktion auf Position 10 auf die Bestenliste. Diese Dominanz einheimischer Produktionen war in China vor zehn Jahren noch undenkbar. Die Erfolgsgeschichte der elektrischen Schatten (diànyǐng: so heisst Film auf Chinesisch) in der Volksrepublik hat mehrere Gründe. Da sind zunächst der schon Jahrzehnte andauernde Wirtschaftsboom, die Urbanisierung, die Vergrösserung des Mittelstandes und die allgemein gestiegene Kaufkraft des Publikums. Spezifischere Faktoren sind die Professionalisierung der Filmproduktion, der atemberaubende Ausbau der Kino- und Studioinfrastruktur, der Einstieg grosser Konzerne, besonders aus dem Technologiebereich, in die Unterhaltungsindustrie, Synergien mit dem TV-, Streaming- und Social-Media-Sektor, Koproduktionen und Investitionen in anderen Kinomärkten und nicht zuletzt eine Reihe von Massnahmen der kommunistischen Machthaber, welche die einheimische Produktion mit Regularien, protektionistischen Massnahmen und Investitionen gezielt fördern. Wer heute über den Kino- und Mediensektor

in China berichtet, kommt selbst bei nüchterner Betrachtung nicht mehr darum herum, in Superlativen zu sprechen.

Bis Ende der Neunzigerjahre galt diejenige Hongkongs als die zugkräftigste Filmindustrie im chinesischen Sprachraum. Aber spätestens seit der Jahrtausendwende ist ein massiver Transfer von Know-how und Personal in die Volksrepublik zu verzeichnen, zumal die Expansionsmöglichkeiten und Gewinnaussichten im chinesischen Mutterland einen Ausweg für das stark durch die US-Konkurrenz unter Druck geratene Filmwesen der ehemaligen Kronkolonie boten. Partnerschaften und Geldflüsse in beide Richtungen haben dazu geführt, dass die beiden Filmbranchen mittlerweile verschmolzen sind und dass, bis auf ein paar Produktionen im kantonesischen Dialekt von Hongkong, der kleinere Partner de facto vom grösseren mehr oder weniger geschluckt wurde (siehe dazu auch Filmbulletin 4/2017). Gewiss haben auch Kooperationen mit der amerikanischen Filmindustrie – dazu später mehr – zur Professionalisierung der Filmproduktion auf dem Festland beigetragen. Doch die grössere kulturelle Nähe zu den Cousins aus dem Süden – und selbst mit diesen gab es zunächst nicht geringe Mentalitätskonflikte – hat dafür gesorgt, dass insbesondere Hongkonger Professionelle der verschlafenen Filmbranche in der Volksrepublik auf die Sprünge halfen. Nach Jahrzehnten eines politisch gesteuerten, in grossen staatlichen Studios produzierten Kinos, wo Profit und Publikumserfolg Nebensächlichkeiten waren, hielt die durch und durch kommerziell ausgerichtete, meistens eskapistische und flexibel auf die Bedürfnisse des Marktes reagierende Arbeitsweise der Hongkonger*innen Einzug auf dem Festland.

Vom Silicon Valley nach Peking

Grosser Nachholbedarf bestand auch bei den Kinos. Was auf diesem Gebiet in den letzten Jahren in China passiert ist, kann nicht anders denn als spektakulär bezeichnet werden: 2009 verzeichnete das bevölkerungsreichste Land der Erde gerade mal 4723 Leinwände, zehn Jahre später mit 69 787 fast 15-mal mehr (zum Vergleich: In den USA gibt es 41172 Leinwände). Da es sich ausnahmslos um Neubauten handelt, sind die Kinos alle state of the art mit digitalen Bild- und Tonsystemen ausgerüstet – darunter auch über 900 Leinwände mit dem IMAX-System. Neueste Daten deuten darauf hin, dass diese Expansion im Auführungssektor nun ausgeschöpft und der Markt allmählich saturiert ist – der schwindelerregende Zuwachs an Eintritten sorgte in diesen letzten 15 Jahren, zusammen mit einem markanten Anstieg der Ticketpreise, aber dafür, dass es nur noch eine Frage der Zeit war, bis China die Vereinigten Staaten als grösster

ENJOY SHANG HAI

ENJOY YOUR LIFE

BOULDER CLUB

GRAPES TWENTY ONE

COFFEE

CASINO

BOULDER

CASINO CLUB

開字牌

BOULDER CLUB

BOULDER CLUB
GRAPES TWENTY ONE
COFFEE
1906

数十亿





Kinomarkt der Welt ablöste. 2019 kam man diesem Ziel schon sehr nahe: In den USA wurden 11.4 Milliarden US-Dollar umgesetzt (26.8% des Weltmarktes) und in China umgerechnet 9.2 Milliarden US-Dollar (21.6%). Im letzten Jahr hat die Volksrepublik nun die USA zum ersten Mal überflügelt. Allerdings verzerrt die Corona-Pandemie, welche Amerika erheblich schwerer als China getroffen hat, das Resultat merklich.

Die drei Königreiche

Technologie in all ihren Facetten spielt eine wirkmächtige Rolle in vielen Lebensbereichen des heutigen China und ist zum Emblem eines neuen nationalen Selbstbewusstseins, wenn nicht gar eines neuen Überlegenheitsgefühls geworden: Die Zeiten sind vorbei, in denen fast alle Neuerungen der Informationstechnologie, alle Trends der Unterhaltungselektronik oder im Social-Media-Bereich im Silicon Valley entstand und sich China vor allem damit begnügte, Hardware herzustellen und besagte technologische Trends zu kopieren oder bestenfalls für den eigenen Markt anzupassen. Hightech-Forschung und Innovationen gedeihen in den letzten Jahren nicht mehr nur in Kalifornien, sondern auch zwischen Peking, Shanghai und Shenzhen. Hypes und Trends im Medien- und Unterhaltungsbereich haben immer häufiger dort ihren Ursprung, bevor sie den Rest der Welt erobern – wie etwa das soziale Netzwerk TikTok, um nur das bekannteste Beispiel zu nennen.

Doch was hat das mit dem Erfolg des chinesischen Films zu tun? Sehr viel. Denn viele Technologiefirmen sind in den letzten Jahren ins Filmgeschäft eingestiegen. Und die Volksrepublik ist ein Musterbeispiel dafür, wie ihre Technologie die Art und Weise verändert, wie audiovisuelle Kultur produziert, verteilt und konsumiert wird. Zuvorderst sind dabei die heimischen Internetgiganten zu nennen, die auch als «die drei Königreiche» oder unter dem Kürzel BAT bekannt sind: Baidu, Alibaba und Tencent. Baidu, Chinas dominierende Suchmaschine, betreibt mit iQIYI unter anderem die grösste Streamingplattform des Landes, die oft auch als das «chinesische Netflix» bezeichnet wird – sie ist auch tatsächlich strategische Partnerin des amerikanischen Streaming-Pioniers, dem es aufgrund verschiedener politisch-bürokratischer Hürden bislang nicht gelungen ist, im chinesischen Markt Fuss zu fassen. iQIYI produziert und verleiht eigene Filme und Serien in China, aber auch im benachbarten Ausland, sowohl fürs Kino als auch für digitale Kanäle. Die fast monopolartige Vormachtstellung Baidus als Suchmaschine wird auch genutzt, um Geschmack und Präferenzen des Publikums auszuloten, um bestimmte «Treffer» zu bevorzugen oder gezielte Marketing- und Werbestrategien zu orchestrieren.

Alibaba, ein multinationaler Technologiekonzern und eine der grössten Internetfirmen der Welt, betreibt mit Youku Tudou die andere grosse Streamingplattform Chinas, ist im Online-Ticketing tätig und an ca. 50 weiteren Firmen der Unterhaltungsindustrie beteiligt. So etwa an Enlight Media, Huayi Brothers und der Bona Film Group, drei der wichtigsten Filmproduzenten des Landes. Seit 2014 führt der Konzern mit Alibaba Pictures ein eigenes Filmstudio, das unter anderem den Kassenschlager von 2020 Ba Bai (The Eight Hundred) koproduzierte: Das Kriegsepos brachte trotz Einbussen durch die Corona-Krise fast 400 Millionen Dollar ein. Das Studio ist weltweit tätig, ist etwa auch an Steven Spielbergs Firma Amblin Partners beteiligt und war so auch Koproduzent mehrerer Hollywoodfilme wie Star Trek Beyond, Mission: Impossible - Fallout oder Green Book. Tencent, das dritte Technik-Konglomerat im Bunde, ist der grösste Videospielvertreiber der Welt, unterhält den populären Instant-Messaging-Dienst WeChat, mehrere Webportale, Social-Media-Plattformen und Streamingdienste, ist ein mächtiger Musik-Vertrieb und hat 2015 mit Tencent Pictures ebenfalls eine eigene Filmproduktions- und Vertriebsfirma gegründet. Diese ist spezialisiert auf Kino- und TV-Filme, die auf Comicbüchern oder Videospielen basieren, war auch Koproduzent von Wonder Woman (2017) und investiert stark in den Animationsfilm. Für dieses und das kommende Jahr hat Tencent Pictures im Oktober 43 neue Spielfilmproduktionen angekündigt.

Synergien und Big Data

Noch viele weitere chinesische Firmen nehmen einen ständig wachsenden Einfluss auf die Unterhaltungsindustrie. Auf die Gefahr hin, dass ob der vielen fremden Namen manchen Leser*innen schon etwas der Kopf säuselt, muss mit der Wanda Group dennoch zumindest ein weiterer Akteur genannt sein. Wanda ist ein Mischkonzern, der in sehr unterschiedlichen Geschäftsbereichen wie Immobilien, Finanzwesen, Technologie, Detailhandel, Gesundheitswesen oder Sport (dort auch als einer der Hauptpartner der FIFA) tätig ist und seit einigen Jahren im Medien- und Unterhaltungssektor kräftig mitmischt. Wanda betreibt selber hunderte Kinos in China und Asien, ist zudem Hauptaktionär der grössten amerikanischen Kinokette AMC, von weiteren in Australien und Neuseeland und somit weltweit der grösste Drahtzieher im Aufführungsbereich. Mit Wanda Media wurde eine eigene Produktions- und Vertriebsgesellschaft gegründet, die 2016 auch das prominente amerikanische Studio Legendary Pictures aufkaufte. Der letzte Coup von Wanda erfolgte 2018, als nach vier Jahren Bauzeit in der Stadt Qingdao im Osten Chinas der erste Teil der Oriental Movie Metropolis eröffnet wurde. Es handelt

The Great Wall 2016, Zhang Yimou





Wandering Earth 2019, Frant Gwo



sich um einen gigantischen, hochmodernen Studio-komplex: «Die grösste Investition, die die weltweite Film- und Fernsehindustrie je erlebt hat», so die Eigenwerbung, weitere Superlative sparen wir uns.

Der Einstieg von BAT oder Grosskonzernen wie Wanda in das Filmgeschäft hat nicht nur enorme Geldsummen zugeführt, sondern auch Produktionsstrategien nachhaltig verändert. Das Sammeln von Big Data oder die Erforschung von psychosozialen Prozessen im Bereich der künstlichen Intelligenz, welche die Technologiefirmen selber betreiben, spielen eine immer wichtigere Rolle. Wann und von wem wird ein Film angeschaut? In welchem Moment wird ein gestreames Werk angehalten, vorgespult? Über welche Figuren, Schauspieler*innen oder Szenen tauschen sich die Konsument*innen in den sozialen Medien am meisten aus? Aus welcher sozialen Schicht stammen sie, was ist ihr Bildungsniveau, was hören sie für Musik? Das sind nur einige der Informationen, auf welche diese neuen Filmproduzenten nun direkten Zugriff haben. Ziel (oder Wunschtraum?) ist es, massgeschneiderte Filme zu produzieren, die inhaltlich, in ihrem Look, dramaturgisch oder mit ihrer Besetzung auf den Geschmack des Publikums hin optimiert werden. Dieselben Daten dienen später einer Promotion und Vermarktung der Werke. Solche Verfahren gibt es freilich auch bei anderen grossen Filmproduzenten, doch die Volksrepublik scheint hier eine Vorreiterrolle einzunehmen, zumal in China der Schutz der Privatsphäre bekanntermassen weniger ein Politikum ist als im Westen.

Unentbehrliche Stars

Der Erfolg der chinesischen Filmindustrie ist zudem auf Synergien mit anderen Bereichen der Unterhaltungsindustrie zurückzuführen: Wie es vor der Jahrtausendwende bereits im Hongkong-Kino und sogar im klassischen Shanghai-Kino der Dreissigerjahre der Fall war, gibt es starke Verschränkungen der Film- mit der Musikindustrie. Viele Schauspieler*innen bestreiten gleichzeitig auch eine Karriere in der Mandopop-Szene (Popmusik auf Mandarin). Oder berühmte Sänger*innen – die manchmal auch aus benachbarten Ländern wie Taiwan, Südkorea oder Japan stammen – werden von der Filmindustrie angeheuert, um neue Publikumssegmente zu ködern. Der Sänger Lu Han ist ein gutes Beispiel dafür (und den Prominentenkult in China generell): 1990 in Peking geboren, startete er seine Karriere 2011 in der multinationalen koreanischen Boygroup Exo, die Lieder auf Koreanisch, Japanisch und Mandarin zum Besten gibt. Sein wirkungsvolles Bubi-Image beschleunigte den Schlag so mancher Teenie-Herzen in ganz Asien, und 2014 startete er eine Solokarriere in seiner Heimat, wo er laut

Forbes 2017 zum zweitbestbezahlten Star hinter der Sängerin und Schauspielerin Fan Bingbing avancierte und als nationales Pendant zu Justin Bieber gilt. Über den Mikroblogging-Dienst Weibo publizierte Lu Han einmal einen Sportclip mit der mitreissend belanglosen Nachricht «That's why I love Manchester United!». Das brachte ihm einen Guinness-Weltrekord ein, denn die Fangemeinde reagierte mit satten 100 899 012 Kommentaren darauf. Dies zwang die Filmindustrie schon fast dazu, Lu Han anzuheuern – obwohl seine darstellerischen Fähigkeiten recht überschaubar sind. Er trat 2016 unter anderem in einer Hauptrolle im Fantasy-Kassenschlager *Time Raiders* auf, dazu im gleichen Jahr in einer Nebenrolle im US-chinesischen Blockbuster *The Great Wall*.

Noch enger mit dem Kino verschmolzen ist naturgemäss das Fernsehen, das für TV-Filme und vor allem Serien gerne auf das gleiche Schauspielpersonal zurückgreift. Gameshows, Talkshows, Reality-Formate und Unterhaltungssendungen, die oft in einem – vom japanischen Fernsehen stark beeinflussten – überdrehten Blödelmodus daherkommen, halten den Fans die Prominenten, Stars und Sternchen stets in Erinnerung und lassen sie an ihrer (vermeintlichen) Privatsphäre teilhaben. Jugendliche schauen solche Formate nicht während der Ausstrahlung an, sondern zeitversetzt auch via Internet oder über die gleichen Streamingdienste, die auch Kinofilme vertreiben.

Am wenigsten verschlafen haben die jüngsten Entwicklungen der chinesischen Filmbranche die Mächtigen in Hollywood, die teilweise mitmischen, investieren und profitieren, dann wieder als ungeliebte Konkurrenten bekämpft und in die Schranken gewiesen werden – und in letzter Zeit immer häufiger nur noch als Zaungäste dem Geschehen zuschauen können. Lange Zeit hat die chinesische Regierung den eigenen, sich im Aufbau befindenden Markt mit einem Quotensystem für ausländische Produktionen geschützt. Bei Einführung des Systems 1994 waren es gerade mal zehn ausländische Filme pro Jahr, die zugelassen wurden, nach dem Beitritt Chinas zur WTO 2001 erhöhte man auf Druck der USA auf 20 und 2012 auf 34 Filme. Ausserdem gibt es das Blackout-System, was einheimischen Produktionen einen zusätzlichen Vorteil gibt: Während des chinesischen Neujahrs und weiteren profitablen Ferienzeiten gibt es für ausländische Filme eine Sperrzeit.

Für die Filmproduktionen aus den USA (und anderen Ländern) gibt es immerhin noch weitere Wege, um in den chinesischen Markt zu gelangen: Man kann die Verleihrechte zu einem fixen Preis an eine chinesische Firma abtreten und vor allem mit einem chinesischen Partner koproduzieren, sodass die Filme als einheimisch gelten. Koproduktionen im grösseren Stil gibt es aber erst seit der Jahrtausendwende,

seit der Privatisierungswelle staatlicher Filminstitutionen. Trotzdem machten diese transpazifischen Projekte bis 2012 weniger als 10% der Koproduktionen aus (die mit Hongkong hingen 65%). Seitdem wird ihr Anteil jedoch immer gewichtiger.

Soft Power und staatliche Kontrolle

Der bislang mit der grössten Kelle angerichtete Versuch war die 150 Millionen teure Produktion *The Great Wall* (2016) unter der Regie von Zhang Yimou. Zugleich ist sie aber auch ein Musterbeispiel dafür, wie schwierig es ist, Filme zu drehen, die in beiden Märkten gut funktionieren. Trotz der kalkulierten Hauptbesetzung mit Matt Damon spielte die doch sehr «chinesisch ausgerichtete» Produktion in den USA nur enttäuschende 45 Millionen US-Dollar ein, in China hingegen immerhin 170 Millionen US-Dollar. Neben oft divergenten ökonomischen Eigeninteressen fallen bei Koproduktionen auch unterschiedliche Erzähltraditionen, die Akzeptanz und Beliebtheit der jeweiligen «fremden» Stars sowie allgemeine kulturelle Unterschiede ins Gewicht. Auch sprachliche Hürden sind bei manchen paritätischen Produktionen nicht ganz einfach: Auf dem Set von *The Great Wall* waren angeblich mehr als hundert Dolmetscher*innen angestellt.

Wohl auch darum hat die kommerzielle Filmproduktion Chinas, trotz aller Erfolge im Inland, international ein massives Problem, selbst in benachbarten asiatischen Ländern. Die kommunistische Regierung fördert seit Jahrzehnten gezielt die eigene Unterhaltungsindustrie, auch mit dem Gedanken, damit ihre kulturelle Attraktivität zu steigern und indirekt ihre Machtansprüche legitimieren zu können. Dieses Streben nach Soft Power misslingt dennoch häufig gründlich. Der diffizile Spagat zwischen eskapistischer Unterhaltung und unverbrämtem Selbstlob oder gar nicht mal so schleichenden Versuchen der Indoktrinierung ist einer der Hauptgründe dafür. Der noch aus Maos Gründerzeit stammende Glaube, Kino diene zur Erziehung der Massen, ist allen Modernisierungen zum Trotz noch nicht abgelegt; die Kontrolle der Filmindustrie seitens der Kommunistischen Partei greift nach wie vor tief. Neben der Zensur – deren grösstes Problem nicht mal ihre Strenge, sondern eher ihre Unberechenbarkeit und Willkür ist – ist der Einpartei-staat direkt oder indirekt an vielen Film- und Technologiefirmen beteiligt und kontrolliert neben dem mächtigen staatlichen Fernsehen vor allem die China Film Group Corporation. Die CFGC ist nach wie vor die grösste und mächtigste Filminstitution des Landes, dominiert das Verleihwesen, fungiert als Produzentin, besitzt eigene Kinos und ist per Gesetz erste Anlaufstelle für alle Zusammenarbeiten mit ausländischen Partnern.

Das patriotisch-ideologische Hausieren führt dazu, dass ein Film wie *Zhan Lang 2 (Wolf Warrior 2, 2017)* in China mit fast einer Milliarde US-Dollar Einnahmen zum erfolgreichsten Film aller Zeiten wurde, in den USA jedoch nicht mal drei Millionen einspielen konnte und auch in vielen asiatischen Ländern nur bescheidenen Zuspruch fand oder gar nicht erst verliehen wurde. Der in Afrika spielende (Bürger-)Kriegsfilm, mit einem chinesischen Rambo-Verschnitt als Hauptfigur, wartet zwar mit durchaus gut gemachten Action-szenen und flamboyanten Special Effects auf, doch die – besonders jenseits von China wenig verführerische – Kernbotschaft lautet in etwa: Wenn sich niemand mehr für dich interessiert und alles verloren scheint, kommt das chinesische Militär und rettet die Welt. Ein Problem ist hierbei auch, dass wir uns wohl an den häufig ähnlich penetranten amerikanischen Chauvinismus seit Generationen gewöhnt haben, der ungewohnte chinesische hingegen irritiert – zumal die Verpackung etwas plumper erscheint. Ein paar peinliche rassistische und sexistische Ausrutscher tun dem Film ebenfalls nicht gut.

Und Hollywood im Osten?

Obwohl Hollywoodfilme, die seit jeher auch auf ein globales Publikum abgestimmt sind, im chinesischen Markt besser funktionieren als umgekehrt, haben auch sie mit kulturellen Hürden zu kämpfen. Wie anfangs betont, wurden die Produktionen aus dem Westen in den letzten Jahren zunehmend von einheimischen Werken verdrängt. Ein Hauptgrund dafür liegt interessanterweise in der oben erwähnten Expansion der Kinos, die besonders kleinere Provinzstädte betrifft («klein» ist im chinesischen Kontext allerdings mit Vorsicht zu verstehen, mindestens 160 Städte haben dort mehr als eine Million Einwohner*innen): Stellten vor 15 Jahren die kosmopolitischen Megacities Peking, Shanghai, Kanton, Shenzhen und zwei, drei andere Grossstädte 80% des Kinomarktes, machen sie heute noch um die 10% aus. Der Grossteil des Publikums verteilt sich nun auf regionale Zentren, in denen der Geschmack viel bodenständiger, lokaler verwurzelt ist. Internationale, kulturfremde Produktionen wie die amerikanischen haben es dort erheblich schwerer.

Die amerikanischen Produktionshäuser haben aber noch ein anderes Problem mit China, das sie nicht gerne an die Öffentlichkeit zerren: die wachsende Abhängigkeit. Denn trotz erstarkter chinesischer Konkurrenz und Zugangsbegrenzungen sind die Umsätze Hollywoods in der Volksrepublik gewaltig – manche US-Filme haben mehr Geld in China eingespielt als in Nordamerika! –, und ebenso willkommen sind die solventen chinesischen Koproduzenten für



Wolf Warrior 2015, Wu Jing



die eigenen Projekte. Ein im letzten August publizierter, hundertseitiger Bericht von PEN America, einem Autor*innenverband für die Wahrung der Meinungsfreiheit, bringt mit dem aufschreienden Titel «Made in Hollywood, Censored by Beijing» die Sache auf den Punkt. Um die Chancen auf eine chinesische Distribution nicht zu vermiesen, üben sich die Hollywoodproduzent*innen immer mehr in einem Akt der Selbstzensur in vorauseilendem Gehorsam. Man verzichtet schon im Drehbuch auf brenzlige, ungeliebte Themen, die bei der chinesischen Zensurbehörde zu einer Zurückweisung führen könnten. Neben den bekannten Tabus um die «drei Ts» (Tibet, Taiwan, Tian'anmen-Massaker) vermeidet man anscheinend auch immer mehr Themen wie Homosexualität oder Menschenrechte. Kritik oder unvorteilhafte Darstellungen von allem, was mit China und dessen Kultur zu tun hat, werden erst recht gemieden.

Diese Selbstzensur beschränkt sich nicht nur auf Filme, die direkt für den chinesischen Markt bestimmt sind, sondern betrifft die ganze Produktionsausrichtung. Würde heute eines der Major Studios wie Walt Disney, Warner oder Universal auch nur einen kleinen Film produzieren oder in den USA verleihen, der sich etwa mit dem Unabhängigkeitskampf der Tibeter*innen identifiziert, könnte es mit einer mehrjährigen Sperre aller seiner Filme im chinesischen Markt belegt werden. Das wären Einbussen in Milliardenhöhe, die sich kein Studio leisten kann, zumal diese noch andere finanzielle Interessen in China haben: Disney etwa ist stark involviert mit dem Hongkonger und dem erst 2016 eröffneten Shanghaier Disneyland. Verschiedene Studios sind auch an Kinoketten beteiligt und verdienen gutes Geld mit Merchandising, um nur ein paar Profitquellen zu nennen. Lindernd in dieser Situation wirkt nur, dass auch die chinesische Seite mit amerikanischen Filmen viel Geld verdient und im US-Filmsektor investiert.

Egal, aus wessen Perspektive man die Sache betrachtet: Das Geflecht aus gemeinsamen Interessen bei gleichzeitiger Rivalität, kulturellem und ideologischem Gefälle schafft komplexe, manchmal auch widersprüchliche, ja geradezu schizophrene Situationen. Dafür ein letztes Beispiel: Von den oben erwähnten 43 Spielfilmen, die Tencent Pictures für die nächsten Jahre angekündigt hat, sind etwa die Hälfte patriotische und der Regierung gefällige Streifen, die nicht zuletzt im Zeichen des hundertjährigen Bestehens der chinesischen KP stehen, das dieses Jahr gefeiert wird. Gleichzeitig ist Tencent aber auch Koproduzent des im Sommer erscheinenden Blockbusters Top Gun: Maverick, der bekanntlich die US Air Force und das amerikanische Militär glorifiziert. Sauer aufgestossen ist chinesischen Argusaugen nur, dass in der Originalversion von 1986 auf der Bomberjacke

von Tom Cruise eine taiwanische und eine japanische Flagge aufgenäht waren. In der neuen Version trägt Maverick zwar dieselbe Jacke, wie man im Trailer sehen kann, doch die ursprünglichen Fahnen wurden mit nicht identifizierbaren Fantasieflaggen ersetzt. So sind alle glücklich, und man kann gemeinsam weiter Geld verdienen. ■

KOS
KOS



«EIN POLITISCHES PASSIONSSPIEL.»
VARIETY

«KRAFTVOLL UND SPANNEND.»
CINEUROPA

DAS NEUE EVANGELIUM

EIN FILM VON MILO RAU



JETZT IM KOSMOS SOFA-KINO
kosmos.ch/sofakino

VINCA FILM



idfa



SRF

SRG SSR



arte

WWW.DASNEUEEVANGELIUM-FILM.CH

Logo of the Swiss Film Commission

Logo of the Swiss Film Commission

Logo of the Swiss Film Commission

Logo of the Swiss Film Commission

Logo of the Swiss Film Commission

Logo of the Swiss Film Commission

Logo of the Swiss Film Commission

Logo of the Swiss Film Commission

Logo of the Swiss Film Commission

Logo of the Swiss Film Commission

Logo of the Swiss Film Commission

Logo of the Swiss Film Commission

Logo of the Swiss Film Commission

Logo of the Swiss Film Commission

Tintenfisch statt Popcorn?

电影零食

TOP 5 KINOSNACKS IN CHINA

1. Getrocknete Pflaumen
2. Sonnenblumenkerne
3. Getrockneter Tintenfisch
4. Kokosnusswasser
5. Popcorn (süß!)

CHN

USA

CHN

USA

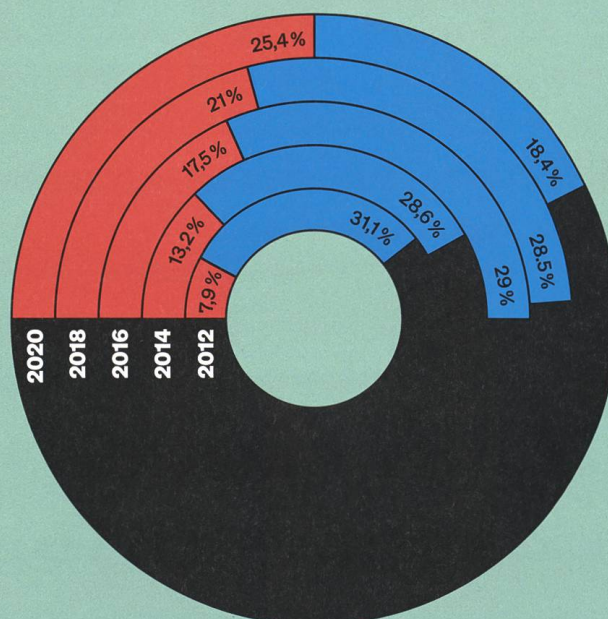
CHN

USA

CH

DIE EROBERUNG DER WELT IN %

Innert weniger als zehn Jahren hat China seinen Anteil am Weltkinomarkt mehr als verdreifacht. Im Krisenjahr 2020 quetschten andere internationale (schwarz) und chinesische Produktionen den Marktanteil der USA gar auf unter 20 Prozent.





WOLF WARRIOR 2
(2017, WU JING)
CA. \$822,000,000

TOP-FILME AN DER KINOKASSE



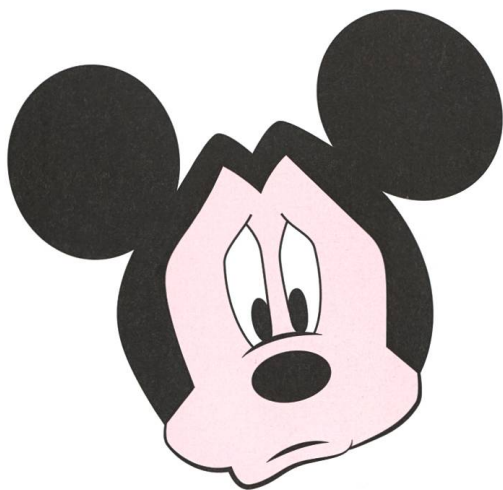
**STAR WARS EP. VII
THE FORCE AWAKENS**
(2015, J.J. ABRAMS)
\$936,662,225

USA

CHN

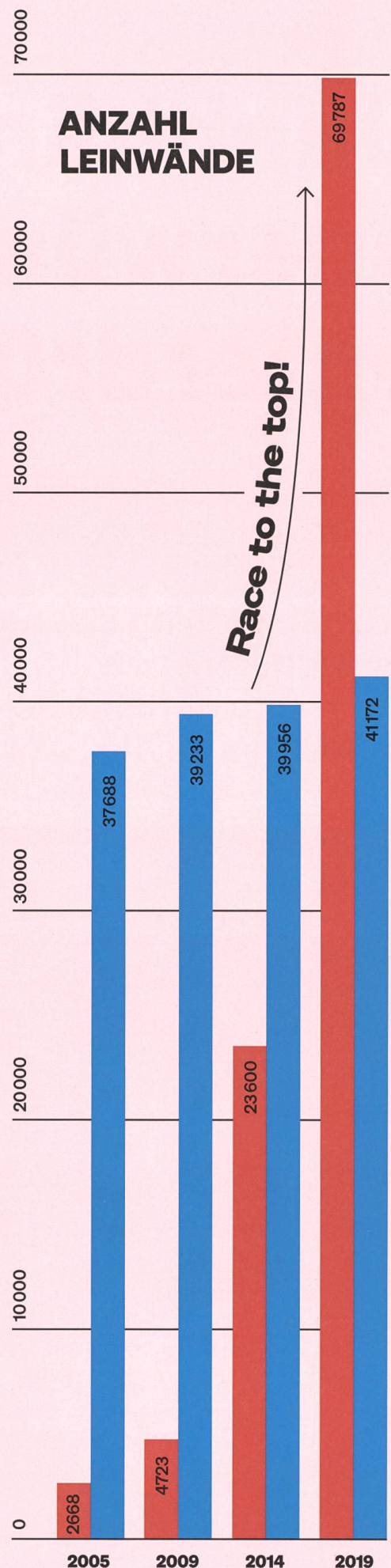
USA

CHN



**KEIN MICKEY
FÜR CHINA**

Bis heute agiert der Konzern glücklos in China. Mulan wurde für seinen unsensiblen Kultur-Mashup kritisiert, und gerade fiel Raya and the Last Dragon an den Kinokassen durch. Auch die Streamingplattform Disney+ ist in China bislang abwesend, zu kompliziert sind die rechtlichen Hürden für den US-Konzern.



Unabhängig, unerwünscht, unterdrückt

TEXT Primo Mazzoni

1989 ist auch im streng von der Zensur bewachten China der Wunsch erwacht, unabhängig Filme zu machen. Doch nach ohnehin schwierigen Jahrzehnten zieht das Regime heute die Schrauben noch stärker an.



She, a Chinese 2009, Guo Xiaolu

Während rund 40 Jahren bestimmte in der Volksrepublik China allein die regierende Kommunistische Partei, was gefilmt und vorgeführt werden durfte – und natürlich auch, von wem. Die Geburtsstunde des unabhängigen chinesischen Films fiel dennoch nicht zufällig in das (nicht nur für China) schicksalhafte Jahr 1989. Damals schloss die sogenannte sechste Generation die Pekinger Filmhochschule ab und stand zunächst ohne Arbeit da. Entweder war man noch keinem der staatlichen Studios zugeteilt oder man durfte nicht die Filme machen, die man wollte. Und das war der springende Punkt. Das bisherige Prozedere – die Schulabgänger*innen wurden einem der staatlichen Filmstudios zugeteilt, wo sie ihre Sporen abzuverdienen und sich zu bewähren hatten – passte nicht länger zum Zeitgeist, auch wenn eine deutliche Manifestation desselben am Tian'anmenplatz gerade erst auf Heftigste unterdrückt worden war. Sich selbst und die eigenen Bedürfnisse auszudrücken, war angesagt. Ausserdem wollten die jungen Berufsleute nicht warten, sondern etwas tun.

Zensursystem

Den frisch erwachten Wünschen nach persönlichen Ausdrucksformen kam die digitale Videotechnik sehr entgegen. Waren die ersten Independentfilme noch mit erbetteltem oder sonstwie erschlichenem Filmmaterial gedreht (Filmhersteller waren staatliche Betriebe und die Verteilung des Materials war kontrolliert), eröffneten die günstigen und handlichen DV-Kameras und Editingsysteme auf dem Heim-PC ganz neue Möglichkeiten. Die Crews konnten klein gehalten werden. Sogar reine Ein-Personen-Projekte waren plötzlich kein Problem mehr. Auch störten niedrig aufgelöste und wacklige Bilder, statt sorgfältig arrangierter und ausgeleuchteter Komposition, kaum. Denn gefragt war jetzt Authentizität. Was fehlte, und das gilt bis heute, ist der Zugang zum heimischen Publikum. Der unabhängige chinesische Film war und bleibt in China weitgehend unsichtbar. Und das hat mit dem staatlichen Zensursystem zu tun.

Ohne eine von der China Film Administration vergebene Auswertungslizenz, umgangssprachlich Drachenstempel genannt, kann kein Film in China veröffentlicht werden – keine Kinovorstellungen, kein Fernsehen, keine DVD, kein Online-Streaming, sprich kein Publikum und somit keine Einnahmen. Wird ein bereits fertiggestellter Film abgelehnt, darf er nicht gezeigt werden. Oder er kann nach der Umsetzung der verlangten Änderungen wieder neu eingereicht werden. Dieses Prozedere kann sich theoretisch unendlich oft wiederholen. Deshalb legen Produzent*innen ihre Projekte auch schon im Drehbuchstadium vor,

um das Risiko hoher Ausgaben für möglicherweise nicht genehme Stoffe zu mindern. Denn das Besondere an diesem Verfahren ist, dass der Kriterienkatalog einerseits gewisse Dinge verbietet, wie die Partei oder die Staatsideologie in Frage zu stellen, andererseits etwas schwammig gehalten ist und auf eine Art weitgehender Harmonie abzielt. So ist man teilweise der Willkür der Prüfer*innen und der aktuellen Stimmung in der Regierung ausgeliefert. Folgerichtig arbeitet jeder Produzent, jede Autorin und jeder Regisseur ex ante mit einer Schere im Kopf.

Seit 2017 werden die Schrauben gar noch stärker angezogen. Während man früher noch einen fertigen, ungeprüften, also unter dem Radar realisierten Film aus dem Land an ein internationales Festival schmuggelte (und dafür zuhause viel Schimpf und Ärger und im Westen viel Lob und Unterstützung erhielt), reicht inzwischen der staatliche Arm so weit, dass auch Vorstellungen und andere Auswertungsformen im Ausland betroffen sind. Ohne Drachenstempel keine Festivalteilnahme, keine öffentlichen Vorführungen. Das kann mitunter auch fertiggestellte Grossproduktionen oder Werke bekannter Künstler*innen treffen, wie jüngste Beispiele wie Zhang Yimou One Second (2020), Derek Tsangs Better Days (2019) oder Guan Hus Ba Bai (The Eight Hundred) (2019) zeigen. Ein chinesischer Independentfilm entsteht also zuvorderst «unabhängig» von jeglicher staatlicher Einmischung. Mit den genannten Konsequenzen, sollte man sich für diesen Weg entscheiden.



Ohne DRACHENSTEMPEL geht nichts. Die Bescheinigung, die im Vorspann eines jeden Films erscheint, der über eine chinesische Leinwand flimmert, wird von der China Film Administration (SAPPRFT) vergeben. Welches genau die Kriterien sind, nach denen die Behörde Filme prüft, ist nicht klar. Bekannt ist, dass jeder Film einer Gruppe von fünf Menschen gezeigt wird, die ihn mit einer Note von 1 bis 5 bewerten und «Verbesserungsvorschläge» anbringen. Wenn eine Gruppe keine Einigkeit über einen Film erlangt, wird er einer weiteren Gruppe von fünf Zensor*innen vorgelegt. Gemäss der «Global Times China» beschäftigt die Zensurbehörde ungefähr 50 Leute, von denen die Mehrheit über 50 Jahre alt ist. Während früher Filme generell zugelassen oder abgelehnt wurden, tendiert die Zensurbehörde heute dazu, Filme mit Anmerkungen zurückzureichen.

Stunde Null

Zurück zu den Anfängen des chinesischen Indiefilms: 1989/90, eine Zeit, in der viele, heute auch international etablierte Künstler*innen die Entscheidung für ihr weiteres Schaffen trafen. Was die Arbeit nach der Filmschule anging, hatte Zhang Yuan zunächst Glück. Er war als Kameramann einer Verfilmung eines Stoffes der Schriftstellerin Dai Qing zugeteilt. Doch als diese sich mit den Anliegen der Protestierenden auf dem Tian'anmen-Platz solidarisierte, wurde das Projekt abgesagt. Zhang sah sich um seine erste Bewäh-

rungsprobe gebracht und entschied sich kurzerhand, trotz allem zusammen mit einer Gruppe von Freunden eine Minimal-Budget-Variante zu verwirklichen. Er schrieb das Drehbuch rund um die Geschichte einer alleinerziehenden Mutter eines autistischen Kindes um und übernahm auch gleich die Regie. So wurde Mama (1990) zum ersten Independentfilm im eigentlichen Sinne seit der Machtübernahme der Kommunist*innen, also ein Film, der ganz ohne ein grosses Studio und ohne Parteieinfluss entstand.

Gleichzeitig «erfand» Wu Wenguang den unabhängigen Dokumentarfilm. Er hatte genug davon, Dokumentationen zu wichtigen Persönlichkeiten und vorbildlichen Arbeiterinnen oder Bauern für das Fernsehen zu drehen. Er richtete seine Videokamera auf sein eigenes Umfeld und filmte während zweier Jahre seine Freund*innen, die wie er ihrer Kunst nachgingen, Theater inszenierten, Texte schrieben, Bilder malten und fotografierten. Sie alle blieben ohne weitere Aufenthaltserlaubnis in Peking hängen, wo sie eben ihre Kunstschule abgeschlossen hatten, und versuchten unter prekären Umständen ihr Künstler*innenleben zu meistern. Bumming in Beijing: The Last Dreamers (1990) zeigt genau das, was diese jungen Menschen ausmachte und durchaus auch auf Zhang Yuan und seine Mitstreiter*innen zutraf. Sie wollten ihr Ding durchziehen, ihre Befindlichkeiten und Anliegen mittels ihrer Kunst ausdrücken. Und nicht länger nur das tun, was die Partei vorgab, an jenem Ort, dem sie zugeteilt wurden.

«Film ist eine Industrie. Film ist aber auch etwas sehr Persönliches. Deshalb entschieden wir uns, nicht länger zu warten», bringt es der später mit Beijing Bicycle (2001) international erfolgreiche und kürzlich wieder mit So Long, My Son (2019) in den Kinos vertretene Wang Xiaoshuai in einem Interview im Dokumentarfilm My Camera Doesn't Lie (2003) von Solveig Klåßen und Katharina Schneider-Roos auf den Punkt. Er selbst realisierte seinen ersten Film The Days (1993) ebenfalls als Cinéma-copain-Projekt und erzählt direkt aus dem eigenen Alltag. Ein junges Paar, beide haben kürzlich die Pekinger Kunsthochschule abgeschlossen, wurstelt sich unter äusserst prekären Umständen durch, während ihre Ehe langsam zerbricht.

Neue Sichten

Emily Tang wagte es gar, die Tian'anmen-Protestbewegung und deren Unterdrückung zum Thema ihres Conjugation (2001) zu machen, natürlich ohne die Vorfälle zu zeigen oder auch nur explizit zu erwähnen. Ihr Film spielt im Winter 1989, nach den Ereignissen, und beobachtet, wie sich deren Nachwirkungen auf das Denken und Handeln der Protagonist*innen auswirken. Richtig in Fahrt kam der unabhängige Film



Mama 1990, Zhang Yuan

Beijing Bicycle 1997, Jia Zhangke



«Den frisch erwachten Wünschen nach persönlichen Ausdrucksformen kam die digitale Videotechnik sehr entgegen.»

dann nach Jia Zhangkes Debüt Pickpocket (1997), der Geschichte eines Taschendiebs in einer Kleinstadt in der Provinz, der mit den Veränderungen rund um ihn herum nicht mehr zurechtkommt. In interessierten Kreisen erregte dieser Film viel Aufsehen, und in der Folge nahm die Zahl der produzierten unabhängigen Filme sprunghaft zu.

Sowohl in Pickpocket (1997) als auch im nachfolgenden Platform (2000) stellte Jia normale Nobodys ins Zentrum seiner Geschichten. Sie handeln vom Leben in seiner Heimat, der Provinz Shanxi, die Menschen sprechen in ihren lokalen Dialekten und haben ganz normale alltägliche Sorgen. Bei einer Ad-hoc-Vorstellung von Pickpocket an der Pekinger Universität im Jahr 2001 sprach Jia die Dialoge live ein, weil das Publikum den im Film gesprochenen chinesischen Dialekt nicht verstand. So etwas war ganz neu und aufregend. «Viele sagen, meine Filme sähen aus wie Dokumentarfilme», sagte Jia damals, ebenfalls in My Camera Doesn't Lie. «Ich will zeitgenössische Filme machen [...]. In Peking veränderte sich mein Lebensstil. Ich ging an die Uni, und die Leute und Veranstaltungen waren sehr anders. Ich begann über mein Leben nachzudenken.» Später realisierte Jia abwechselnd Spiel- und Dokumentarfilme und mischte gelegentlich auch beide Formen wie in 24 City (2008) zu einer Doku-Fiktion. Du Haibin begleitete mit seiner DV-Kamera mit viel Geduld eine Gruppe Obdachloser und Menschen am Rand der Gesellschaft, die nahe





Pickpocket 1997, Jia Zhangke

einer Bahnstation in der Shaanxi-Provinz leben. Along the Railway (2000) liess erahnen, wohin die Reise des unabhängigen Dokumentarfilms gehen sollte. Dieser richtete nämlich zunehmend seinen Blick auf soziale Missstände oder vom System ungerecht behandelte Normalbürger*innen. Du sollte später mit 1428 (2012) einen vielbeachteten Dokumentarfilm über das grosse Erdbeben von Sichuan (2008) realisieren. Er zeigt nicht nur die Zerstörung und die Konsequenzen, sondern reflektiert auch die medial vermittelten Bilder und den Katastrophentourismus. Der ungleich berühmtere Künstler Ai Weiwei widmete übrigens demselben Ereignis, und vornehmlich dem Versagen der Behörden, ebenfalls einen Film, So Sorry (2011), und eine gleichnamige Ausstellung.

Menschen im Fokus

Die Eisenbahn ist auch der rote Faden in Wang Bings Tie Xi Qu: West of the Tracks (2003). Das rund neunstündige Werk beschreibt die Umgebung und Menschen entlang der Schienen im Stadtbezirk Tiexi von Shenyang. Während zweier Jahre filmte Wang den Zerfall dieses Industriegebiets. West of the Tracks zählt für viele Filmkritiker*innen zu den besten chinesischen Filmen der Nullerjahre und war der Start des wohl wichtigsten Dokumentarfilmers Chinas. Der Film enthält bereits alles, was Wang Bings Schaffen ausmacht. Direkt, nah dran, mit viel Geduld und in

«Direkt, nah dran, mit viel Geduld und in langen Einstellungen taucht man in die gezeigte Welt ein. Das ist bei Wang selten angenehm und verlangt viel ab.»

langen Einstellungen taucht man in die gezeigte Welt ein. Das ist bei Wang selten angenehm und verlangt viel ab. Ein seltener Wille, durchzuhalten, der bis zu seinem bisher jüngsten Film konstant bleibt. An Dead Souls (2018) arbeitete er über ein Jahrzehnt. Er lässt während achteinhalb Stunden Überlebende von sogenannten «Umerziehungslagern» Ende der Fünfzigerjahre unter Mao erzählen. Ein intensiver Film, der dazu ermahnt, die aktuelle Kritik an Chinas Umgang mit den Uigur*innen ernst zu nehmen.

Auch Zhao Liang drehte seine Dokumentarfilme Paper Airplane (2001), Crime and Punishment (2007) und Petition (2009) jeweils in Personalunion als Autor-Regisseur, Kameramann und Editor – und mit eisernem Willen. Petition, sein bisher wichtigster Film, erzählt von Menschen, die beim Büro für Rechtsersprachen in Peking oft über Monate und Jahre anstehen und auf die Behandlung ihres Anliegens warten. Um das Verwaltungsgebäude herum ist eine Art Notsiedlung entstanden, das Dorf der Kläger*innen. Hier filmte Zhao zwölf Jahre lang. Der Schnitt des rund 500 Stunden starken Materials nahm ein weiteres Jahr in Anspruch. Daraus entstanden zwei Versio-

nen, eine rund zweistündige Fassung und ein knapp fünfeinhalbstündiger Director's Cut.

Acht längst abgelaufene 16-mm-Filmrollen sind besser als nichts, sagte sich Ju Anqi. Zusammen mit zwei Freunden machte er sich auf, und im Stil von Strassenumfragen hielten sie Passant*innen Mikrofon und Kamera entgegen, mit der stets gleichen Frage, was sie vom Wind hielten, der zurzeit in Peking eher streng blase. Eine scheinbar oberflächliche Frage nach dem Wetter, die man nicht nur als Chines*in durchaus vielfältig interpretieren kann. Daraus entstand There Is a Strong Wind in Beijing (2000), ein fröhliches und teilweise dramatisches Zeitporträt von Menschen in der Hauptstadt. Es lebt von seinem Mix aus Komik und eindringlichen Szenen, die aus den zufälligen Begegnungen entstehen. Einmal wird ein Mann auf einer öffentlichen Toilette «belästigt» oder ein Ehepaar verzweifelt, weil es den Krankenhausaufenthalt seines todkranken Kindes nicht länger bezahlen kann. Der Film feierte seine Premiere an der Berlinale, und gleich im Anschluss machte sich Ju zusammen mit seinem Dichterfreund Shu und einer kleinen Videokamera auf eine Reise quer durchs Land. Verschiedene weitere Projekte und Ideen waren dann aber der Grund dafür, dass das gedrehte Material lange liegen blieb. Erst 2015 stellte Ju das Roadmovie Poet On a Business Trip fertig und gewann damit den Preis für den besten asiatischen Film am Internationalen Film Festival Rotterdam.

Geheime und geschlossene Festivals

Mit diesen und vielen weiteren Filmschaffenden wurde klar: Der unabhängige Film war gekommen, um zu bleiben. Doch wie sollte man umgehen mit dem Quasi-Auswertungsverbot? Viele Filme wurden mit gutem Erfolg an ausländischen internationalen Festivals gezeigt und oft auch ausgezeichnet. Doch bei einigen Regisseur*innen machte sich Frust breit. Sie wollten ihre Filme auch dem chinesischen Publikum zeigen können. Eine Strategie war und ist, eine Vorführung in einem Kunstraum oder an Universitäten zu organisieren, da diese weniger strikt kontrolliert werden. Und während fast 20 Jahren versuchte sich die «Szene» selbst zu helfen. Verschiedene Plattformen wurden gegründet, um die Filme zeigen und sich darüber austauschen zu können. So wurden Filme mit einem Fernseher und einem DVD-Player in wechselnden Bars und Clubs gezeigt und später, meist in universitären Kreisen, sogar kleine Festivals gegründet. Diese Independent-Festivals hatten von Anfang an mit Gängeleien der Behörden zu kämpfen, schafften es aber immer wieder auf die eine oder andere Art, ihre Programme durchzuführen. So kam es nicht selten vor, dass angesagte Vorstellungen kurzfristig umdisponiert



Petition 2009, Zhao Liang

Fish and Elephant 2001, Li Yu



China's van Goghs 2016, Yu Haibo, Kiki Yu Tianqi

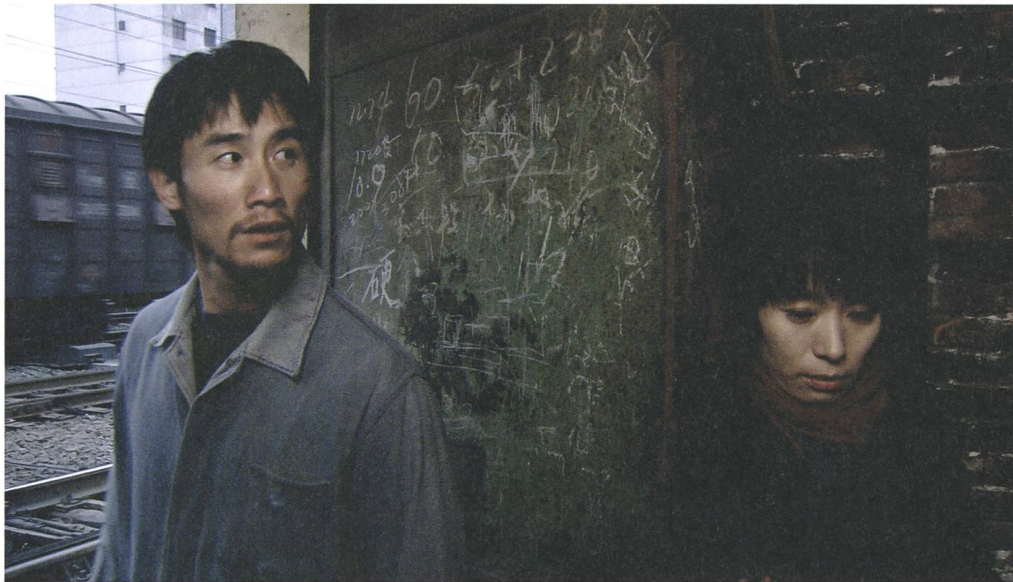
Lunar Eclipse 1999, Qian'an Wang





Female Directors 2012, Yang Mingming

Night Train 2007, Yinan Diao



werden mussten. Das eingeweihte Publikum erfuhr auf klandestinen Wegen Ort und Zeit, und so fand man sich schliesslich auf dem Sofa bei jemandem zuhause ein statt im vorgesehenen Vorführraum (wo die Polizei wahrscheinlich den Eintritt verhinderte). Doch die Situation wurde zunehmend schwieriger.

Das um 2006 von Zhu Rikun gegründete und kuratierte DOChina und das Beijing Independent Film Festival (BIFF) wurden 2011 unter seiner Leitung zusammengelegt, als im Kontext der Verhaftung Ai Weiweis die behördlichen Restriktionen zunahmen. Nur drei Jahre später mussten sie ganz aufgeben, und auch die Zukunft des renommierten Li Xianting Film Fund, der das Festival ausrichtete, ist ungewiss. Von dieser Schliessung legt die Doku-Kompilation A Filmless Festival (2015) eindrücklich Zeugnis ab: Einen Tag bevor das 11. BIFF seine Tore öffnet, verbieten die Behörden die Durchführung. Die Polizei konfisziert über tausend DVDs aus der Sammlung des Li Xianting Film Fund und beschlagnahmt alle Computer. Li Xianting, der Gründer und Leiter der Stiftung, wird verhaftet. Um sicher zu gehen, dass die Anordnungen eingehalten werden, drehen die Behörden Wasser und Strom ab. Der Filmemacher Wang Wo sammelte die meist mit Handy gefilmten Aufnahmen der Festivalteilnehmer*innen und -mitarbeiter*innen vom Eingreifen der Behörden und von den darauffolgenden Protesten und Diskussionen und montierte daraus die Dokumentation.

Zuletzt hat das älteste und widerständigste dieser Festivals vor einem Jahr das Handtuch geworfen. Das 2003 gegründete China Independent Film Festival in Nanjing (CIFF) stellte 2020 nach 14 Editionen seine Arbeit endgültig ein. Bereits früher hatte es wiederholt Probleme gegeben. So berichtete 2012 der künstlerische Leiter Cao Kai frustriert in einem offenen Brief im Internet von den Gängeleien der Behörden. Während des Bestehens des Festivals kamen am CIFF rund tausend unabhängige chinesische Filme zur Aufführung.

Anpassung und Exil

Angesichts dieser staatlichen Widerstände verlassen viele Filmemacher*innen heute den Weg der «Unabhängigkeit» und legen ihre Filme den Behörden vor. Zhang Yuan etwa hatte nach seinem sechsten Film East Palace, West Palace (1996) genug und entschied sich dafür, in Zukunft mit dem Einverständnis der China Film Administration zu arbeiten. Ebenso arrangierte sich Jia Zhangke, der keinen Sinn darin sah, weiterhin chinesische Geschichten ausschliesslich für Nicht-Chines*innen zu drehen. Die Mehrheit jener, die weiter «unabhängig» bleiben wollen, lebt und arbeitet heute im Ausland. Wang Bing etwa lebt heute in



Railroad of Hope 2001, Ning Ying

Paris und es ist ihm inzwischen egal, dass seine Filme in China nicht zu sehen sind. Gerade Expats schaffen weiterhin facettenreiche Auseinandersetzungen mit der alten Heimat. Und selbstverständlich ist im Ausland längst eine neue Generation an der Arbeit. Erwähnt seien Zhu Shengze und ihr Partner Yang Zhengfan, die in den USA gegenseitig ihre jeweiligen Filmprojekte produzieren. Zhus jüngster Film A River Runs, Turns, Erases, Replaces feierte diesen März gerade im Forum der Berlinale seine Premiere. ■

LESENSWERT «Räume für unabhängigen chinesischen Film ab 2000» von Katharina Schneider-Roos, in: *Culture Scapes China. Chinas Kulturszene ab 2000*. Hrsg.: Culturescapes. Christoph Merian Verlag.



Leiste einen Beitrag
zur **Förderung** der
Luzerner **Kinokultur**.

verein-drehmoment.ch



Freund*innen
Riffraff/Houdini

Leiste einen Beitrag
zur **Förderung** der
Zürcher **Kinokultur**.

linie32.ch

Verein
LINIE

32

我認為獨 立是 藝術電影



«ICH DENKE, UNABHÄNGIGE FILME SIND DIE CHINESISCHE ANTWORT AUFS ARTHOUSEKINO.»

INTERVIEW Song Yunlong

Zhu Rikun ist einer der prominentesten unabhängigen Filmemacher*innen Chinas. Ein Gespräch über die Zukunft des chinesischen Independentfilms und die Widerstände gegen die Behörden.

Es ist kurz vor Mitternacht am 25. Juli 2012 in Xinyu, in der Provinz Jiangxi. Der Festivalleiter, Kurator und Aktivist Zhu Rikun will zusammen mit ein paar Freunden eine Gruppe lokaler Menschenrechts- und Demokratie-Aktivist*innen besuchen, als die Polizei an seine Hotelzimmertür klopft. Zhu startet geistesgegenwärtig seine Videokamera und lässt sie während der folgenden rund 20 Minuten laufen, unbemerkt von den insgesamt sieben Beamten, die nun eintreten und Fragen über die Absicht hinter Zhus Besuch stellen. Daraus entsteht Zhus erster Kurzfilm, The Questioning, der an zahlreichen Festivals gezeigt wird, u.a. auch an den Internationalen Kurzfilmtagen in Winterthur. Es folgen weitere, sehr politisch engagierte Dokumentarfilme wie The Dossier (2014) mit der tibetischen Schriftstellerin und Bloggerin Tsering Woeser, Dust (2014), Welcome (2016) und Anni (2018).

Geboren 1976 in der Provinz Guangdong, studierte Zhu Rikun bis 2000 Wirtschaft in Peking. Dann gründete er Fanhall Films und das Fanhall Center for Arts und betätigte sich als Kurator und als Produzent von chinesischen Independentfilmen wie dem in Locarno im Wettbewerb gezeigten Karamay (2010, Regie: Xu Xin) und Winter Vacation (2010, Regie: Li Hongqi). Er gründete das DOChina Film Festival, das 2006 mit dem Beijing Independent Film Festival zusammengelegt wurde und dessen künstlerischer Leiter er bis 2011 war.

Inzwischen lebt und arbeitet Zhu Rikun in New York in den USA. Während der Corona-Pandemie lancierte er Fanhall Films erneut als Online-Plattform, wo er regelmässig Live-Streamings von chinesischen Independentfilmen und Zoom-Gespräche mit Künstler*innen organisiert. Als er am 2. März 2021 Xu Ruotaos Expressionism (2017) auf Youtube zu streamen beginnt, wird der Regisseur in China auf die Polizeiwache zitiert und gebeten, die Ausstrahlung sofort abzubrechen. Um den Künstler zu schützen, stoppt Zhu das Streaming, sagt das vorgesehene Gespräch ab und postet eine Erklärung zu diesem Eingriff der chinesischen Behörden in den sozialen Medien: «Ich halte es für notwendig, an die realen Bedingungen unserer künstlerischen Aktivitäten und die Probleme zu erinnern, mit denen wir ständig konfrontiert sind. Wir können die Realität nicht übertünchen, sondern müssen sie öffentlich machen.» **Primo Mazzoni**



The Dossier 2014, Zhu Rikun

SY *Wie geht es Ihnen, was haben Sie seit der Pandemie gemacht?*

ZR Seit Anfang 2020 habe ich die meiste Zeit mit meinen beiden Kindern, meiner Tochter und meinem Sohn, bei mir zuhause in Upstate New York verbracht und mir parallel dazu Zeit genommen, mich mit Schnitt- und weiteren Postproduktionsarbeiten an meinem eigenen Filmprojekt zu beschäftigen. Im vergangenen Jahr habe ich zahlreiche Online-Filmvorführungen und -Diskussionen organisiert. Auch zusammen mit Ai Weiwei auf der Plattform Clubhouse. Einige unserer Veranstaltungen sind Filmvorführungen, andere widmen sich der Poesie oder Kunst.

SY *Auch Fanhall, eine Plattform für den chinesischen Independentfilm, haben Sie neu gestartet und dort mit der Programmierung von Filmvorführungen begonnen. Wie wirken diese im Cyberspace bisher?*

ZR Früher war für mich der Geschäftsanteil beim Film eher beiläufig. Nun, da ich älter geworden bin, denke ich darüber nach, welche Dinge wirklich sinnvoll sind: Wenn ich auf mein bisheriges Wirken zurückblicke, stelle ich fest, dass einige Sachen, die ich damals einfach nicht verfolgt habe, eigentlich sehr wertvoll gewesen wären. Etwa Fanhall: Die Website ist nun 20 Jahre alt. In den ersten zehn Jahren habe ich sie sehr sorgfältig gepflegt, dann aber im Grunde genommen total ignoriert. Die Filmszene in China hat sich inzwischen aber stark verändert; der unabhängige Film ist nicht mehr so sichtbar. Das macht mich sehr traurig. Ich hoffe sehr, dass Chinas unabhängige Filmszene durch die Wiederaufnahme meiner kuratorischen Arbeiten wieder eine gewisse Vitalität erhält. Und: Wenn jemand Anderes bereit ist, meine Arbeit zu übernehmen, würde ich das Geschäft auch gerne weitergeben.

SY *Wird das Publikum in China die Möglichkeit haben, diese Filme in Kinos zu sehen? Was sind die Anforderungen und Einschränkungen, wenn diese Filme im chinesischen Netzwerken online gezeigt werden sollen?*

ZR Unabhängige Filme dürfen in China nicht in Kinos gezeigt werden. Alle in Kinos gezeigten Filme müssen von der Filmzensurabteilung überprüft werden, um eine Genehmigung zu erhalten, bevor sie veröffentlicht werden können. In China wird dies als «Erwerb der Drachenmarke» (獲得龍標) bezeichnet. Die Zuschauer*innen können dieses Logo jeweils am Anfang eines chinesischen Films sehen, es ist Teil des Vorspanns. Dort steht dann «Filmbüro der staatlichen Verwaltung für Presse, Veröffentlichung, Radio, Film und Fernsehen»

(auch als SAPPRFT bekannt – State Administration of Press, Publication, Radio, Film and Television), zusammen mit dem «Public Screening Permit» und ihrer Seriennummer.

Filme, die im chinesischen Internet gestreamt werden, werden ebenfalls zuerst geprüft, und diese Zensur ist zweifach: Zum Einen wird der Inhalt bei der Zensur der Website intern untersucht, gleichzeitig findet durch die Regierung eine enge Überwachung der Websites statt. Wenn Regierungsstellen Inhalte finden, die sie für problematisch halten, werden sie die betroffenen Websitebetreiber*innen auffordern, die Inhalte zu entfernen, und im schlimmsten Fall gibt es Strafen. In China haben diese Websites grundsätzlich keine Möglichkeit, sich den Anforderungen von Regierungsabteilungen zu widersetzen. Natürlich werden sie – die Behörden – keine klaren Standards veröffentlichen: Man erahnt schlicht, dass es keine «sensiblen» Inhalte geben darf, insbesondere keine politischen.

SY *Lassen Sie uns über Ihren Werdegang, Ihr Berufsleben reden. Wann und warum haben Sie sich entschieden, Kunst zu vermitteln?*

ZR Ich habe 2006 mit dem Aufbau von Fanhall in einem östlichen Vorort von Peking begonnen. Das war zuerst ein physischer Ort, ein Studio mit grossen Räumen. Neben einem Kinosaal gab es auch genug Platz für Kunstausstellungen. Deshalb organisierten wir auch häufiger Kunstaktivitäten, darunter Kunstausstellungen, Literaturveranstaltungen mit Gedichten und Poesie, Konzerten etc. Alles, für was ich mich auch persönlich interessierte. Von 2008 bis 2014 organisierte ich dort viele Kunstaktivitäten. Dazu gehörten auch Werke von Künstlern wie Ai Weiwei, Hai Bo, Xu Ruotao und so weiter.

SY *Sie waren Festivalleiter und Kunstkurator – warum haben Sie später angefangen, selber Filme zu realisieren?*

ZR Um 2011 herum beschäftigte ich mich bereits seit zehn Jahren mit der Organisation und Planung des Chinese Independent Film Festival, Beijing. Von Anderen wurde meine Arbeit damals kritisiert: Sie waren nicht mit meinem Vorgehen und mit der Auswahl der Filme des Festivals einverstanden. Viele fanden, dass meine Haltung eine ernsthafte Konfrontation mit der Regierung war. Das hat meine Arbeit mit dem Filmfestival erschwert und in mir den Wunsch geweckt, einen neuen Weg zu finden, wie ich mich ausdrücken kann. Dieser Weg war die Realisation meiner eigenen Filme. Selber Filme zu machen, war für mich befreiend und es machte auch viel Spass. Ich denke, im Grun-

de genommen lief das alles eine Zeit lang auch gut. Während dieses Prozesses war ich zwar mit vielen Eingriffen durch die Behörden konfrontiert, für mich war dies aber kein grosses Problem: Ich habe diese Widerstände in Filmwerke umgewandelt, damit das Publikum gleich selbst sehen konnte, was diese Störungen waren.

SY *Was ist Ihrer Ansicht nach der chinesische Independentfilm?*

ZR Chinas unabhängige Filme werden im Grunde genommen zu sehr geringen Kosten produziert. Der Inhalt des Films widerspiegelt hauptsächlich die soziale Realität. Die Ästhetik ist im Allgemeinen rau und grob und der Ausdruck ist relativ subjektiv und persönlich. Die meisten Filme sind weit vom industriellen Standard entfernt. Natürlich sind die Filmemachenden auch sehr unterschiedlich. Im Allgemeinen bestehen jedoch finanzielle und politische Einschränkungen, die man in der Filmproduktion ständig berücksichtigen muss.

SY *Was ist der Unterschied zu den sogenannten Underground-Filmen?*

ZR Die Definition des Underground-Films in China ist nicht klar. Gegenwärtig bezieht sich der Begriff eher auf die sechste Generation in den Neunzigern. Ihr «Underground»-Zustand zu dieser Zeit schien darin zu bestehen, in der Zukunft «auftauchen» zu wollen und Mainstream zu werden. Seit 2000 haben sich einige unabhängige Regisseur*innen aktiv für die Unabhängigkeit entschieden, und der «Underground-Film» ist daher seltener geworden. Meiner Meinung nach haben diejenigen, die sich aktiv für das Label «Independentfilm» entschieden haben, wahrscheinlich eine klarere politische Identität.

SY *Gibt es einen Platz für Arthousefilme in China?*

ZR Ich denke, unabhängige Filme sind die chinesische Antwort aufs Arthousekino. Das Problem ist, dass diese Filme nicht in Kinos gezeigt werden können, und daher sind sie lokal sehr unkommerziell. Gleichzeitig gibt es in China eine Kategorie von Filmen, die als «literarische und künstlerische Filme» (文藝片) gelten, was bedeutet, dass es inhaltlich keine «sensiblen Themen» gibt und daher die Filme natürlich auch nicht politisch sind. Sie haben die staatliche Zensur bestanden, aber gleichzeitig sind sie auch keine Mainstreamfilme mit grossem Budget. Diese Filme haben heutzutage immer wieder gute Produktionsgelder und Teams und können sogar viele Stars engagieren. Manchmal können sie aufgrund von Marktwerbung, wie beispielsweise Bi Gans letzter Film (*Long Day's*

Journey Into Night, 2018), eine Menge an den Kinokassen einspielen.

SY *Hat China seine eigenen Genrefilme?*

ZR In China gibt es keine reiche Filmgenre-Landschaft, Liebes- und Familienfilme sind vorherrschend. Unter den engen Vorgaben der Zensur gibt es Science-Fiction-Filme, Thriller etc. Aber eben: mit vielen Einschränkungen. Zum Beispiel haben die meisten Science-Fiction-Filme Propagandacharakter, und in Thrillern dürfen keine religiösen Themen enthalten sein, keine Götter und Totengeister. Im Allgemeinen sind die Genres in China sehr eintönig.

SY *Wie ist die aktuelle Situation für chinesische Filmschaffende in China?*

ZR China hat einen riesigen Markt, sodass die Anzahl der Mainstream- oder Industriefilme und der Filmschaffenden relativ gross ist, aber es gibt keinen Industriestandard. Das Phänomen des industriellen Engpasses lässt sich mit den Problemen einer Handarbeitsfabrik vergleichen. Der Gewinn wird hauptsächlich von Branchenriesen, Stars, Prominenten und First-Line-Produzent*innen abgeschöpft. Bei unabhängigen Filmen können unabhängige Regisseur*innen nur auf ihre eigene Weise ihren Lebensunterhalt verdienen und ihre Freizeit und Energie für die Erstellung ihrer Filmwerke opfern und nutzen. Oft stehen sie am Schluss noch vor dem Dilemma, dass ihre Filme nie das Tageslicht erblicken.

SY *Für die Filmemachenden, die China verlassen haben, wie ist die Situation für sie in Übersee?*

ZR In den letzten Jahren sind viele, vor allem Autorenfilmemacher*innen, aus China ausgewandert. Von denjenigen, die nach Übersee gegangen sind, gibt es nicht viele, die das Filmemachen auch im Ausland gut meistern können. Viele sind einer längeren Anpassungsphase ausgesetzt. Sie müssen die fremde Kultur kennenlernen und verstehen, sich um Integration bemühen. Auch sind sie häufig mit finanziellem Druck konfrontiert. Es gibt aber auch andere Beispiele: Leute, die zuvor in anderen Ländern studiert oder schon gearbeitet haben, können oft weiterhin mit Film arbeiten, wie zum Beispiel Zhu Shengzhe in Chicago.

SY *Wie sieht die chinesische Filmzensur aktuell aus? Mit anderen Worten: Was sind die Lebensbedingungen jetzt für chinesische Filmschaffende, die mit dem Zensursystem leben müssen?*

ZR Die Filmzensur in China war schon immer sehr streng und ist möglicherweise die strengste unter

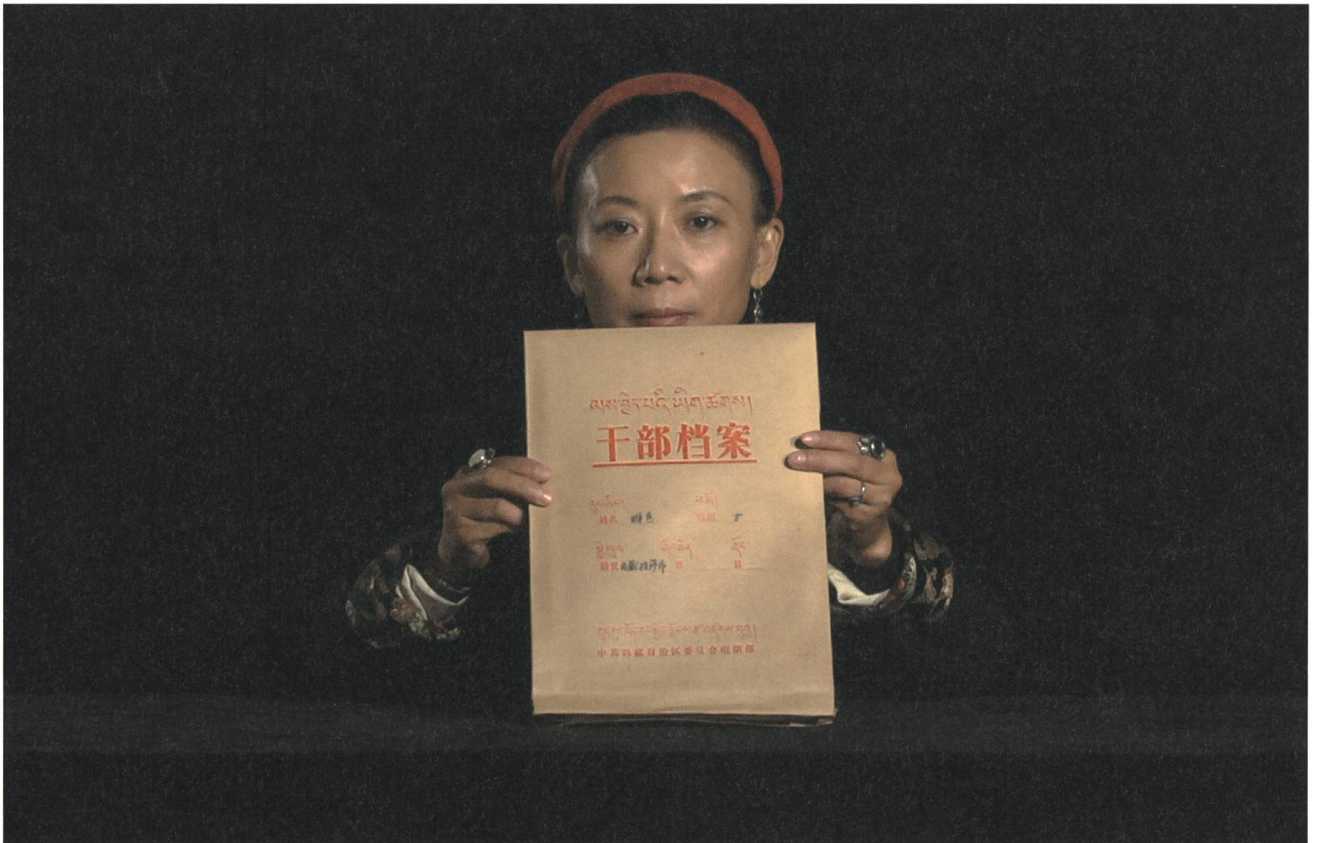
den Zensuren im Kulturbereich im Land. Aus diesem Grund sind die Lebensbedingungen der Filmschaffenden insgesamt sehr schlecht, oder sehr unterschiedlich: Diejenigen, die sich um Zensur und Regierungsbedürfnisse kümmern, erhalten relativ grossen Profit. Ansonsten gibt es im Grunde überhaupt keinen Markt für Filme, und die Filmschaffenden können nur mit eigenen Mitteln überleben.

SY *Wie wird sich der chinesische Film in Zukunft entwickeln? Mit anderen Worten, was ist nach der Pandemie der Ausweg für chinesische Filme?*

ZR Kommerzielle chinesische Filme werden aufgrund der Unterstützung der Regierung, deren Öffentlichkeitsarbeit und des potenziellen Marktes immer eine sehr starke Position haben. Unabhängige Filme werden hingegen immer mehr unter Druck geraten, und gleichzeitig werden neue und junge Filmschaffende in der Filmszene wohl fehlen, sodass die Filmlandschaft der unabhängigen Filme weiter schrumpfen wird. Die jüngeren Generationen in China haben sogar begonnen, ihre Low-Budget-Filme, die die Zensur bestanden haben, als «unabhängige Filme» zu vermarkten. Das wird das Verständnis künftiger Generationen für Chinas unabhängige Filme beeinflussen.

SY *Was sind Ihre Pläne für die Zukunft?*

ZR Einerseits werde ich meine eigenen Filmprojekte fortsetzen und mich bemühen, jedes Jahr eine neue Arbeit fertigzustellen. Gleichzeitig werde ich so oft wie möglich Screenings chinesischer unabhängiger Filme und dazugehörige Diskussionen organisieren, sodass möglichst viele Leute erfahren können, dass solche Filme doch existieren. Zudem möchte ich unabhängige Filmschaffende, wann immer möglich, unterstützen. Auch mit unabhängigen Filmausbildungen, die ich durchführen möchte. Und wenn möglich, bin ich immer noch bereit, mehr Feldarbeit vor Ort in China zu leisten. ■





CB
CINEBULLETIN

**Für den Blick hinter
die Leinwand**

Abonnieren Sie Cinébulletin: abo@cinebulletin.ch

Film is life.

Filmpromotion



www.propaganda.ch

Yesh!
Neues aus der jüdischen Filmwelt

FILMTAGE
ZÜRICH | KINO HOUDINI KINO RIFFRAFF
ARTHOUSE UTO & LE PARIS | YESH.CH
3-10 | 6 | 21
MIT STREAMING

Aktuelle Informationen zu Kinovorstellungen,
Streaming und Programm auf yesh.ch

Ausserrhodische
KULTUR
STIFTUNG



Ausschreibung Werkbeiträge 2021

**Angewandte Kunst und Design
Bildende Kunst und Architektur
Film
Literatur Tanz und Theater
Musik**

Ausschreibung Atelierstipendium 2021

AiR - Artist in Residence

Detaillierte Bewerbungsunterlagen unter
www.ar-kulturstiftung.ch

Einsendeschluss 30. Juni 2021

Verbannt, zensiert, verboten

Unzählige Filme durften im kommunistischen China nie gezeigt werden, andere mussten eine Extrarunde auf dem Schneidepult machen oder hatten Konsequenzen für Macher*innen und Schauspieler*innen. Eine längst nicht komplette Liste (eher eine kleine Auswahl) von Filmen, die der Zensur zum Opfer fielen.

~~Ben-Hur~~ William Wyler, USA 1959: Noch unter der Herrschaft von Mao, wurde der Film wegen «Propaganda von Aberglauben, namentlich Christentum» verboten.

~~Father~~ Wang Shuo, CHN 1996: In seinem Heimatland verboten, wurde der Film erst 2000 das erste Mal gezeigt, am Filmfestival Locarno, wo das Vater-Sohn-Drama den Pardo d'oro gewann.

~~Seven Years in Tibet~~ Jean-Jacques Annaud, USA 1997: Offensichtlich!

~~Babe: Pig in the City~~ George Miller, USA 1998: Mit sprechenden Tieren können die Zensurbehörden in China nichts anfangen. Nicht der erste und nicht der letzte Film, dem aufgrund sprechender Fabelwesen der Zugang zu China verwehrt bleiben wird.

~~Back to the Future~~ Robert Zemeckis, USA 1985: Zeitreisen passen nicht ins materialistische Weltbild der marxistisch-leninistisch-maoistischen Parteiführung. Schliesslich stellt es ja auch den ultimativen Gesetzesbruch dar. Fahrverbot für den DeLo-rean in China, ausser auf VHS.

~~Brokeback Mountain~~ Ang Lee, USA 2005: Regisseur Ang Lee wurde von den chinesischen Behörden zwar für seinen Oscar gelobt, der Film schaffte es wegen des «sensiblen Themas» dennoch nicht ins Reich der Mitte. Selbst Lees Dankesrede an den Academy Awards wurde wegen ihres Bezugs auf Homosexualität zensiert.

~~Red Dawn~~ Dan Bradley, USA 2012: Im Film wurden die chinesischen Antagonisten durch nordkoreanische ersetzt, um ihn für den chinesischen Markt akzeptabel zu machen – ohne Erfolg, er wurde in der Volksrepublik nie gezeigt.

~~World War Z~~ Marc Forster, USA 2013: Brad Pitts Filme sind seit seinem Engagement in Seven Years in Tibet nicht mehr erlaubt. Ausserdem bevölkern bekanntlich Zombies diesen Film, und jenseitige Geisterwesen sollte man in China besser nicht rufen.

~~Memoirs of a Geisha~~ Rob Marshall, USA 2005: Weil chinesische Schauspieler*innen japanische Charaktere spielten und dann auch noch Geishas, die in China als Prostituierte gelten, befürchtete das Zensurbüro anti-japanische Reaktionen. Hintergrund dieser Befindlichkeit bilden die japanische Okkupation während des Zweiten Weltkriegs und das Massaker von Nanjing mit seinen Massenvergewaltigungen.

Filme, die Chines*innen
nie zu Gesicht bekamen



S. 80 Wir Kinder vom Bahnhof Zoo 2020, Philipp Kadelbach

Wie reizvoll, diesen Drogenschocker von 1981 als Serie neu aufzulegen. Doch die Figuren haben in der klischierten Vorstellung von Jugend zu wenig Entfaltungsmöglichkeit, findet Kritiker Michael Kienzl.

FILME

NOMADLAND
von Chloé Zhao

BLISS
von Mike Cahill

THE FATHER
von Florian Zeller

SWEAT
von Magnus von Horn

LITTLE BIG WOMEN
von Joseph Chen-Chieh Hsu

MON COUSIN ANGLAIS
von Karim Sayad

FAREWELL AMOR
von Ekwa Msangi

DAS NEUE EVANGELIUM
von Milo Rau

SIN SEÑAS PARTICULARES
von Fernanda Valadez

ASSASSINS
von Ryan White

RUN
von Aneesh Chaganty

THE DIG
von Simon Stone

WANDA, MEIN WUNDER
von Bettina Oberli

SERIEN

EN THÉRAPIE
von Éric Toledano
und Olivier Nakache

WIR KINDER
VOM BAHNHOF ZOO
von Philipp Kadelbach

BIG SKY
von David E. Kelley

CRIME SCENE: VANISHING
AT THE CECIL HOTEL
von Joe Berlinger

BLACK NARCISSUS
von Charlotte Bruus
Christensen

Was bleibt einem Menschen, wenn seine Heimatstadt geschlossen wird und das Geld nicht zur Frühpensionierung reicht? Regisseurin Chloé Zhao erzählt in *Nomadland* eindrücklich und unaufgeregt vom Stolz und von der Verletzlichkeit der Opfer der Finanzkrise im Land der begrenzten Möglichkeiten.

Direkt vor Ferns altem Haus in Empire, Nevada, fängt die Wüste an. Im Haus wohnt sie längst nicht mehr, wie niemand mehr in dem Ort wohnt, der nur wegen einer Gipsplattenfirma existiert. Existierte, um genau zu sein, denn mit der Schliessung der Fabrik 2011 schloss auch Empire, und der Ort verwandelte sich in eine Geisterstadt. Auch Fern wurde längst

wenigstens die Reparatur zahlen zu können, bis sie in der nächsten Saison wieder bei Amazon anheuern kann.

Die Nomadin ist frei und doch ganz in ihren Umständen gefangen. Da nützt es auch nichts, dass ihre Schwester ihren Lebensstil mit den amerikanischen Pionier*innen vergleicht. Denn romantisch ist dieser Film nicht.

VON CHLOÉ ZHAO

NOMADLAND



nach da draussen verweht, in die Wüste, lebt in ihrem Bus, zieht ihre Kreise von Campingplatz zu Campingplatz. Einmal im Jahr malocht sie eine Weile bei Amazon, zwischendurch brät sie irgendwo Burger, putzt Klos oder schaufelt Zuckerrüben in der Gegend rum. Sie macht alles, um knapp eigenständig bleiben zu können, um irgendwie über die Runden zu kommen. «Homeless» ist sie nicht, wie sie betont, ihr Van ist ihr Zuhause. Als der aber nicht mehr anspringt, muss sie dann doch ihre sesshafte Schwester um Geld anpumpen, um

Nomadland ist erfrischend unaufgeregt Arbeiter*innenkino, wie man es in den USA selten sieht. Ken Loach und seine Milieustudien kommen in den Sinn, auch wenn Chloé Zhaos Film ganz ohne das Pathos auskommt, das man vom britischen Kollegen kennt. Eine Milieustudie liegt aber auch *Nomadland* zugrunde, ganz konkret das gleichnamige Sachbuch von Jessica Bruder aus dem Jahr 2017, das sich des Schicksals ausgestossener älterer Arbeit*innen annimmt, denen nur noch das Herumziehen bleibt. Dieser Realis-

mus ist der harte Boden, auf dem der Film spielt. Und Zhao geht genauso einfühlsam wie Loach, wenn nicht gar ein Stück einfühlsamer, mit ihren Figuren um. Fern ist zwar ein Opfer der Krise, wie all die Menschen, die sie *down the road* antrifft und von denen sie eine Weile begleitet wird, aber da sind Schönheit und Würde in diesen Geschöpfen. Da ist Solidarität, da ist Mitgefühl unter den Nomad*innen, die sich auch hin und wieder in Selbsthilfegruppen zusammenfinden, in denen es unter anderem darum geht, welchen Plastikeimer man mit welchem Mobilitätsgrad am besten als Toilette benutzt.

Es sind geschundene, alte Seelen, zweifellos, die mit den Folgen der Finanzkrise von 2008 leben müssen, aber sie haben ihren Stolz, auch wenn sie von Aushilfsjobs leben müssen, statt sich frühpensionieren lassen zu können. Die leere Weite der Wüste legt sich über die Kollateralgeschädigten des Turbokapitalismus wie ein heilender Verband.

Diese Nomad*innen machen keinen jugendlichen Roadtrip und reisen auch nicht mit ihren Pensionsgeldern durch die Gegend. Einmal setzen sich Fern und ihre Freundinnen an einer Messe in ein Luxuswohnmobil, das den Babyboomerinnen eigentlich gut anstehen wurde. Ein Dinosaurier sei das, kommentiert eine. Später im Film lässt sich Fern noch vor einem riesigen, lebensecht grossen Dino in einem Freizeitpark ablichten, und es wird überdeutlich: Die wahren Dinosaurier sind die alten Working Poor, die diesen Film bevölkern – reif fürs Aussterben. Zhao inszeniert das alles ohne übergeordnete Erklärung und moralisiert

zum Glück nicht. Die ruhigen Szenen, die minimalistischen Dialoge sprechen für sich und von nichts Anderem als den Menschen, die sie ausmachen. Bild für Bild wird das Publikum in ihre Welt eingeführt, die Kamera von Joshua James Richards ist der empathische Blick in ihr intimes Zuhause, das nur ein paar Kubikmeter eines Campers ausmacht – ein auf ein Minimum komprimiertes Leben.

Fabelhaft verkörpert diese Tragik Frances McDormand als Fern. Stellt sich die Frage: Ist das schon ein *type cast*, wenn jemand einfach wahnsinnig gut aussieht vor der Kulisse des Wilden Westens? McDormand passte mit ihrem rauen Kopf schon 1986 bestens in die garstige Landschaft und Erzählung von Fargo, und in Three

Billboards Outside Ebbing, Missouri lehrte sie 2017 die lokalen Behörden eines Hillbilly-Kaffs das Fürchten. In Nomadland schält sich ihre verletzte Spielart aber auf einer ganz anderen, gänzlich ironiefreien Ebene heraus. Fern liebt die Freiheit der Strasse, denn das heisst, dass sie weit weg von allem ist. Von ihrem Schwager zum Beispiel, den sie dafür kritisiert, dass er Leuten Hypotheken aufschwätzt, die diese sich nicht leisten können. Oder weg von Dave (David Strathairn), der ebenfalls jobbend durch die Lande tingelt und ein Freund, schliesslich aber bei seinem Sohn und Enkel wieder sesshaft wird und Fern am liebsten gleich im Gästehaus einquartieren möchte. Aber Fern kann nichts mehr mit dieser geputzten Welt anfangen,

denn tief drin ist sie immer noch im Fluchtmodus nach der schmerzhaften Erinnerung an den Tod ihres Mannes und dem Verlust von allem, was ihr *corporate america* nehmen konnte – nicht zuletzt ihre Heimat, ihr Zuhause. Schön sei es in Empire gewesen, inklusive öffentliches Bad und Golfplatz, erzählt sie einer Freundin einmal. All das ist längst Geschichte. Es gibt kein Zuhause mehr, und auch keinen richtigen Job mehr für eine wie sie. Den amerikanischen Traum packt sie nur noch am Fliessband in Kartonboxen, die nicht ihre Adresse tragen. Welche Adresse auch, schliesslich hat ihre alte Geisterstadt nicht einmal mehr eine Postleitzahl. **Michael Kuratli**

START 08.04.2021 REGIE, BUCH, SCHNITT Chloé Zhao VORLAGE Jessica Bruder KAMERA Joshua James Richards MUSIK Ludovico Einaudi DARSTELLER*IN (ROLLE) Frances McDormand (Fern), David Strathairn (Dave), Swankie (Swankie), Bob Wells (Bob) PRODUKTION Cor Cordium Productions, Hear / Say Films, Highwayman Films, USA 2020 DAUER 107 Min. VERLEIH Disney STREAMING Disney+

VON MIKE CAHILL

BLISS



Nach dem Wesen des Glücks sucht Mike Cahill in seiner Science-Fiction-Tragikömodie. Für Bliss hat er ein eigenes Drehbuch inszeniert und sich mit Owen Wilson und Salma Hayek in den Hauptrollen pro-

minente Unterstützung geholt. Statt seiner Arbeit nachzugehen, imaginiert sich Greg an einen anderen Ort, wo das Leben harmonisch verläuft. Bei der Begegnung mit seinem Chef kommt es zu einem unglücklichen Unfall, bei dem Letzterer stirbt. Auf der Flucht trifft Greg auf Isabel, die ihm eröffnet, dass alles, was sie umgibt, nur Staffage in einer simulierten Welt ist. Die «echte» Wirklichkeit, in die sie ihn mitnimmt, ist ein utopischer Idealstaat, der allen Glück garantiert. Trotzdem müssen die beiden irgendwann wieder in die virtuelle, aber problematische Welt zurück. In welcher Dimension kann Greg glücklich sein?

Nach vielversprechenden zehn Minuten, die mit ihrem verschrobenen Humor und der bedrückenden Atmosphäre an Being

John Malkovich erinnern, verliert sich Bliss in einer zunehmend dünneren Handlung und stilisierten Märchenhaftigkeit, die das Peinliche streift.

Banale Dialoge und ein Hang zur Sentimentalität überschatten die interessanten Ansätze des der Geschichte zugrundeliegenden Gedankenexperiments. Abgesehen davon, dass Cahill sich nicht entscheiden kann, ob Bliss nun Liebesgeschichte, Dystopie oder doch das Porträt eines Geisteskranken sein soll, formuliert er seine Aussage zu ungenau. Ist das Glück ein Geisteszustand, den man unabhängig von äusseren Umständen erreichen kann, oder nicht? **Teresa Vena**

START 05.02.2021 REGIE, BUCH Mike Cahill KAMERA Markus Förderer SCHNITT Troy Takaki MUSIK Will Bates DARSTELLER*IN (ROLLE) Owen Wilson (Greg Wittle), Salma Hayek (Isabel), Nesta Cooper (Emily), Jorge Lendeborg Jr. (Arthur), PRODUKTION Amazon Studios, Endgame Entertainment, Big Indie Pictures; USA 2021 DAUER 103 Min. STREAMING Amazon Prime

In The Father gelangen die mentalen Verwirrungen und Verirrungen der Hauptfigur direkt auf die Leinwand: als ein Film, der mit seiner verworrenen Struktur selbst kaum mehr errahnen lässt, was gegenwärtig, vergangen, wahr oder falsch ist. Spielt es eine Rolle?

Upper Class, eine abgedunkelte, wunderschöne Wohnung inmitten Londons, was kann schief gehen? Vor dem Erkranken an Demenz ist niemand sicher, und Anthony (Anthony Hopkins) ist gefangen – nicht nur in der Stadtwohnung, sondern in seinem eigenen Netz der Verirrungen und Verwirrungen. Er muss etwa im ständigen Verdacht leben, dass ihm seine Armbanduhr geklaut wurde, auch wenn es sehr viel wahrscheinlicher ist, dass er sie selbst verlegt hat. Doch sein Gedächtnis spielt nicht mit. Das lastet insbesondere auch auf den Schultern seiner Tochter (meistens gespielt von der grossartigen Olivia Colman), die sich Mühe gibt, Normalität, Struktur, ja Wohlbefinden im Leben ihres Vaters zu erhalten. Und das verlangt sichtlich viel ab.

Der Pariser Florian Zeller, der zurzeit zu den am meisten gefeierten Theaterregietalenten auf diesem Kontinent gehört, hat mit The Father sein eigenes, oft ausgezeichnetes Theaterstück «Le père» adaptiert, das 2012 im Theater Hébertot in Frankreichs Hauptstadt eröffnete und etwa von der «Times» zu den besten Theaterstücken des vergangenen Jahrzehnts gezählt wird. Auch nun, als Film, wird klar, was die Vorlage von Zeller so einzigartig macht: Es wird repetiert, verdichtet, überlagert, und die Struktur des Films entgleitet langsam und adaptiert, was – so stellt man sich das zumindest vor – Anthonys Denkstruktur sein könnte. Einmal soll es Hühnchen zum Abendessen geben, so meint Tochter Anne mit Einkaufstüten in

den Händen, doch als Anthony kurz darauf wieder in die Küche kommt und sich danach erkundigt, weiss niemand mehr etwas davon.

Nicht nur das: Die Tochter sieht plötzlich aus wie die Pflegerin, die Pflegerin wie die andere, jüngere Tochter, der Schwiegersohn sieht einmal aus wie Mark Gatiss, dann wie Rufus Sewell, Wände rücken – so hat man zumindest

VON FLORIAN ZELLER

THE FATHER



das Gefühl – zehn Zentimeter zurück und dann wieder vor, Bilder hängen höher und tiefer und zeigen in der nächsten Szene ein ganz anderes Motiv. Das erzeugt Misstrauen, und was eigentlich komfortable Familienszenen in einer gepflegten Wohnung sein sollten, zieht uns bei allen Verirrungen und Verwirrungen in das gleiche emotionale Up-and-Down, das die Figuren gerade durchleben müssen. Die Suche nach Wahrheit, nach zeitli-

chen Abläufen und Struktur lässt man bald hinter sich, etwas Anderes bleibt den Zuschauer*innen gar nicht übrig. Stattdessen muss man sich eingestehen, dass es für Anthony kein Jenseits der Verwirrung mehr gibt, keine Pause, keine Übersicht. Alles verschwimmt. Und man ist ganz nahe bei ihm.

Was vielleicht wie ein Christopher-Nolan-Kammerspiel klingt, in dem man dazu verleitet sein könnte, ständig erfahren zu wollen, was nun wahr ist und was nicht, wird keine Sekunde lang zum Gimmick; dafür sind Drehbuch und schauspielerische Leistungen schlicht zu stark. Besonders Hopkins gilt mit seiner rührenden Darstellung einer Figur, die genauso alt ist wie der Star selbst, nun als Anwärter in der anstehenden Award-Saison, und in anderen Jahren hätte er auch als sicherer Gewinner gelten dürfen (dass er sich so vielen anderen guten Darbietungen stellen muss, etwa Chadwick Bosemans in Ma Rainey's Black Bottom, spricht für die Qualität gegenwärtiger Produktionen). Neben ihm in The Father nicht unterzugehen, gleicht einem Kunststück, das Colman, Gatiss, Sewell, Olivia Williams und Imogen Poots gelingt. Zusammen schaffen sie – in diesem begrenzten, dunklen Setting, das noch an das Dispositiv Theater erinnert –, wie man so schön sagt: ganz grosses Kino. **Selina Hangartner**

START 20.05.2021 REGIE Florian Zeller BUCH Florian Zeller, Christopher Hampton KAMERA Ben Smithard SCHNITT Yorgos Lamprinos MUSIK Ludovico Einaudi DARSTELLER*IN (ROLLE) Olivia Colman (Anne), Anthony Hopkins (Anthony), Mark Gatiss (Mann), Olivia Williams (Frau), Imogen Poots (Laura) PRODUKTION F comme Film, Trademark Films, Cine@, AG Studios, F, GB 2020 DAUER 97 Min. VERLEIH Ascot Elite

ANTHONY HOPKINS ÜBER OLIVIA COLMAN,
ÜBER IHRE ROLLEN IN THE FATHER

«Olivia ist no-nonsense und sehr instinktiv»



FB Regisseur Florian Zeller hat Sie als einen instinktiven Schauspieler beschrieben – ein Method Actor sind Sie aber nicht unbedingt, Sir Anthony Hopkins. War die Rolle – das Einfühlen – eine Herausforderung?

AH Ich bin schon alt (lacht). Ich kenne eben alle Tricks. Das Schauspiel wird intuitiver; fast *second nature*. Ein Beispiel: Ich habe einmal King Lear gespielt, da war ich in meinen späten Vierzigern. Und kürzlich noch einmal. Jetzt, mit 83, habe ich einfach mehr Erfahrungen, die trägt man an seine Rollen heran. Und wenn man wie jetzt mit Olivia Colman arbeitet, und einem so guten Regisseur und Drehbuch, dann spielt man einfach. Ausserdem handelt The Father von einem alten Mann mit schlechter Laune, der alleine gelassen werden möchte – das ist ganz einfach, da braucht's keinen Hirnchirurgen, um das zu spielen.

FB Soll The Father die Zuschauer*innen erschrecken – oder beruhigen?

AH Ich hoffe einfach, dass er auf das Publikum wirkt, es bewegt. Der Film zeigt eine menschliche Tragödie, aber so ist das Leben: *the nature of men*.

FB Frau Colman, Sie mussten Ihre Rolle in The Father in gewissem Sinne «teilen» – auch andere Schauspielerinnen spielen die Tochter. War das eine Herausforderung?

OC Lustigerweise habe ich während der ganzen Dreharbeiten nicht darüber nachgedacht. Wahrscheinlich, weil wir ja vor allem in Anthonys Vorstellungen die gleiche Figur sind, nicht aber jenseits davon. Ich und Olivia Williams haben also einfach eine Tasse Tee miteinander getrunken, und dann sind wir an die Arbeit.

FB Hatten Sie persönliche Erfahrungen mit dem Thema?

AH Nicht mit Demenz, aber als mein Vater vor 40 Jahren starb, war das auch schwierig. Er war im Spital und ich wusste, dass er da nicht mehr rauskommt. Trotzdem habe ich ihm damals versprochen, dass ich mit ihm einen Roadtrip von New York bis nach Los Angeles machen würde. Selber habe ich mit den Jahren gelernt, Sachen nicht mehr so ernst zu nehmen: *the art of indifference*. So kommt man dann auch mit dem Leben und dem Älterwerden zurecht. Das wir alle sterben: Ich seh' das als schwarzen Humor des Lebens.

OC Genau so ist es übrigens, mit Anthony Hopkins zusammenzuarbeiten. Er brachte uns mit seinen Weisheiten zum Lachen und zum Weinen.

FB An welchem Punkt Ihrer Karriere sind Sie nun?

AH Die letzten sechs Jahre waren besonders gut. Ich habe einen Fernsehfilm mit dem grossartigen Ian McKellen gedreht, The Dresser, ich habe Two Popes gemacht und «King Lear», und jetzt The Father. Ich fühle mich wie *the luckiest person in the world*. Auch dass das nicht mehr riesige Studioproduktionen sind, sondern kleinere, ausgewählte. Während der Dreharbeiten zu The Father gings mir so, dass ich am Morgen jeweils kaum warten konnte, wieder ans Set zu kommen; auch, um mit Olivia zu arbeiten. Sie ist *no-nonsense* und sehr instinktiv.

FB The Silence of the Lambs hatte gerade dreissigjähriges Jubiläum. Wie denken Sie heute über die Rolle nach?

AH Lustigerweise hat das Drehbuch für The Father bei mir einen ähnlichen Eindruck hinterlassen wie damals das zu The Silence of the Lambs: Es stand sehr klar geschrieben, wer die Figuren sind, und das hat es mir einfach gemacht, sie zu spielen. Beide lösten bei mir ein «Yes!» aus; ich wusste, was verlangt ist. Dann gelingt's. **INTERVIEW Selina Hangartner**

Fit und fröhlich – eine polnische Fitness-Influencerin und Markenbotschafterin sieht sich zur stets guten Laune verdammt. Als sie im digitalen Gespräch mit ihren Followern einmal Schwäche zeigt, kommen daraufhin nicht nur die Schattenseiten der Anderen zum Vorschein.

Ihre Bühne steht im Atrium eines grossen Warschauer Shoppingcenters, und noch bevor Sylwia Zajac (Magda Kolesnik) sie betritt, heizt die Fitnesstrainerin ihrem Publikum über ein Headset-Mikro gewaltig ein: «Seid ihr da? Ich will euch hören!» Ihre Fans antworten lautstark. Magnus von Horns Influencerinnen-Drama Sweat steigt mit Tempo ein und zeigt, was der Titel verspricht: schwitzende Menschen beim Workout, die den Anweisungen ihres Idols folgen, in der Hoffnung, genauso durchtrainiert und erfolgreich zu werden.

Von Horn stellt seine Hauptfigur als öffentliche Person vor und setzt so beim geläufigen Bild einer Internet-Celebrity an. Die junge Polin ist Fitness-Influencerin und hat kein Problem damit, sich zu exponieren. Sie vermarktet sich über die sozialen Netzwerke erfolgreich selbst und lässt keine Gelegenheit aus, Bilder und Videos aus ihrem Privatleben zu posten – wobei sie sympathisch, unbekümmert und immer gut gelaunt scheint. Und dennoch wird die extrovertierte und nahbare Person nicht automatisch zur sympathischen Hauptfigur. Es bleibt der Zweifel, der auch den Regisseur bewog, sich in seinem zweiten Spielfilm dem Phänomen «Influencer» zu widmen: Sind die Menschen, die ihr Privatleben vollkommen offenlegen, wirklich so, wie sie sich geben? Sweat zieht sich über eine Zeitspanne von drei Tagen, in denen Sylwia Zajac eine andere Seite von sich zeigen soll.

Die Kamera folgt dem gut gelaunten Star ins Private. Ihre

ständige Selbstvermarktung wird als ein alles einnehmender und auf Selbstkontrolle basierender Prozess dargestellt. Ob beim Treppensteigen oder Autofahren, überall filmt sie sich bereitwillig selbst und spricht zu ihren 600 000 Follower*innen. Doch bevor sie postet, kontrolliert Sylwia mit kritischem Auge immer das Bild, das sie von sich preisgibt. Bewusst wird sie

VON MAGNUS VON HORN

SWEAT



sich des konstanten Drucks erst, als eines ihrer Videos, in dem sie nicht glücklich ist und zugibt, einsam zu sein, viral geht. Das öffentliche (Selbst-)Eingeständnis löst eine Reihe unerwarteter Ereignisse in ihrem Leben aus, die von Horn sehr geschickt auch über die Kameraperspektive vermittelt. So nimmt die weite Einstellung, die zeigt, wie Sylwia die Stockwerke ihres Treppenhauses hochsteigt, den voyeuristischen Blick ihres kurz drauf in

Erscheinung tretenden Stalkers vorweg. Oft kommt eine Handkamera zum Einsatz. Durch genau den richtigen Abstand zu und zwischen seinen Protagonist*innen werden die Beziehungen – Nähe oder Fremdheit – verstärkt. In einer anderen Szene, kurz nach einer Auseinandersetzung mit ihrer Mutter, verschanzt Sylwia sich in ihrem alten Jugendzimmer. In die Rolle des kleinen Mädchens zurückgeworfen, richtet die Kamera nun einen vorsichtigen Blick über einen auf ihrer kindlichen Kommode stehenden Spiegel auf die sonst so starke Frau.

Doch die grössten Prüfungen stehen ihr noch bevor. In der Nacht vor ihrem ersehnten Auftritt in einer nationalen Morgenshow sucht Sylwia die Nähe zu einem ihrer Kollegen und verstrickt sich in ein Machtspiel der Bedürfnisse, aus dem sie auch als Täterin hervorgeht. Mit Sylwia Zajac schafft von Horn – inmitten einer konsumgesteuerten Industrie – die Figur einer modernen Heiligen. Sie schafft es, mit positiven Affirmationen und eiserner Selbstdisziplin Menschen zu erreichen, und versteht sich dabei als «eine von ihnen». Kollektive Selbstfindung, nicht Selbstoptimierung ist die Devise. Das Drama um die Influencerin entwickelt damit eine erstaunliche Allgemeingültigkeit, die man dennoch nicht als totale Absage an die Leistungsgesellschaft deuten kann. Vielmehr wirft Magnus von Horn einen spannenden Blick auf das im digitalen Zeitalter neue Verständnis von Gemeinschaft und Nähe. **Silvia Posavec**

START 08.04.2021 REGIE, BUCH Magnus von Horn KAMERA Michal Dymek SCHNITT Agnieszka Glinska MUSIK Piotr Kurek DARSTELLER*IN (ROLLE) Magdalena Kolesnik (Sylwia Zajac), Julian Świeżewski (Klaudiusz), Aleksandra Konieczna (Basia), Zbigniew Zamachowski (Fryderyk), Tomasz Orpinski (Rysiek) PRODUKTION Lava Films, Mariusz Włodarski, Polen, Schweden 2020 DAUER 100 Min. VERLEIH CH First Hand Films

Vor einem Jahr begeisterte Ekwa Msangis Coming-to-America-Drama das Publikum am Sundance, mittlerweile ist der Film im Streaming zu sehen. Die Geschichte um die Wiedervereinigung einer angolanischen Familie entpuppt sich als ernstes Gedankenspiel mit tanzenden Körpern.

Die drei Silhouetten im Gegenlicht formieren sich in der ersten Einstellung zu einem Wiedersehen am Flughafen. Auf dieses fast abstrakte Ausgangsbild – auf das Ekwa Msangi in ihrem Langfilmdebüt mehrfach zurückkommen wird – folgen Szenen, die schön klassisch und schnörkellos die dazugehörige Erzählung etablieren: eine Autofahrt durch New York, in der Esther (Zainab Jah) mit grossen Augen und Sylvia (Jayme Lawson) eher gelangweilt aus dem Fenster sehen. Der gemeinsame Eintritt von Mutter und Tochter in Walters (Ntare Mwine) Wohnung, über der ein Schild – «Welcome to America, Esther and Sylvia» – prangt. Ein erstes Abendessen, bei dem sich Esther erst über die Kochkünste ihres Mannes wundert, dann beim Tischgebet dem lieben Gott dankt, dass dieser die angolanische Familie nach 17 Jahren wieder zusammengeführt hat. Farewell Amor besteht dann vorwiegend aus einer Frage: Was kann noch da sein, nach 17 Jahren, und wie viel ist wieder möglich?

Zur Anfangsszene am Flughafen kehrt Msangi deshalb mehrfach zurück, weil sie den Film in drei Kapitel unterteilt hat, die jeweils eine der drei Figuren ins Zentrum stellen. Die multiperspektivische Struktur kommt nicht so streng wie in manch anderem Film daher, eher spielerisch. Mal erleben wir die gleiche Szene mehrmals, mal werden erzählerische Lücken gefüllt. Die Geschichte wird aber auch als Ganzes in jedem Kapitel über den Punkt hinausgetrieben, an dem sie im letzten

stehengeblieben war. So ergänzen sich die drei Teile zu einem Film, in dem keine einzelne Figur mehr im Vordergrund steht, sondern ganz und gar die Verhältnisse zwischen ihnen.

Msangi erzählt dabei keine wahre Geschichte, sondern spinnt eine wahre Begebenheit weiter. Farewell Amor beruht auf der Situation ihres Onkels, der in den

VON EKWA MSANGI

FAREWELL AMOR



Neunzigern in die USA kam und es aufgrund vertrackter Visumseinschränkungen bis heute nicht geschafft hat, seine Familie nachzuholen. Der Film stellt sich also eher etwas vor, als etwas zu schildern, entsprechend geht es ihm weniger um soziologische als um emotionale Einzelheiten; um mentale Gräben und physische Brücken. Die Gräben scheinen unüberwindbar: Walter trauert seiner Geliebten hinterher, mit der er erst kurz vor An-

kunft seiner Familie Schluss gemacht hat. Esther ist nach der Flucht vor dem Bürgerkrieg nach Tansania in eine ultrareligiöse Gemeinde geraten und betet sich das neue Leben in Brooklyn schön. Sylvia kann weder mit der kirchlichen Phase ihrer Mutter noch mit ihrem wiedergewonnenen Vater viel anfangen.

Also kommen die physischen Brücken ins Spiel. Farewell Amor ist von der zarten und zutiefst filmischen Idee behaucht, dass körperliches Verständnis nicht auf inhaltliche Harmonien angewiesen ist und dass in Bewegung zum Ausdruck drängt, was nicht so recht sagbar ist. So wird Walter in Erinnerung an alte Zeiten bald Esther mitten im Luxusrestaurant zu einem Tanz bitten, und Sylvia haut bei einem Dance-Contest ihrer neuen High School alles an Energie raus, was sie am Esstisch unterdrückt. Und der Film treibt auf einen Höhepunkt zu, dessen Katharsis süsslich anmutet, aber doch ungemein stimmig ist. Weil das Ende zwar happy ist, den Figuren aber kein Glück verspricht, das über die Schwarzblende hinausgeht. Gut also, dass Walter, Esther und Sylvia Filmgeburten sind, keine auserzählten Schicksale, um die wir uns nun Sorgen machen müssen, sondern Silhouetten am Flughafen, von Msangi und ihren tollen Darsteller*innen mit Leben gefüllt.

Till Kadritzke

START 18.12.2020 REGIE, BUCH Ekwa Msangi KAMERA Bruce Francis Cole SCHNITT Jeanne Applegate, Justin Chan MUSIK Anzor Alem, Osei Essed DARSTELLER*IN (ROLLE) Ntare Guma Mbaho Mwine (Walter), Zainab Jah (Esther), Jayme Lawson (Sylvia), Joie Lee (Nzingha) PRODUKTION Ekwa Msangi, Park Pictures, Jhumka Films, Mubi, USA 2020 DAUER 101 Min. STREAMING Mubi

Zielstrebig wandert Shoying durch den Fischmarkt und wählt mit geübtem Auge die frischesten Produkte aus. Kurzerhand ändert sie die Bestellung ihrer Tochter ab, die sich eigentlich um das Restaurant der Familie kümmert. Shoying fällt es schwer, die Kontrolle abzugeben. Die von allen respektierte und wegen ihrer Strenge gefürchtete Frau steht im Mittelpunkt dieser Familiensaga, die der taiwanische Regisseur Joseph Chen-Chieh Hsu aus der Sicht der weiblichen Mitglieder des Clans erzählt. Geschickt baut der Autor das Porträt einer Matriarchin auf, die sich im Laufe der Handlung entscheidend verändert.

Bei *Little Big Women* klingt nicht nur im Titel der Roman von Louisa May Alcott «*Little Women*»

(1868) an, der Film weist auch inhaltliche Parallelen auf. Frauen aus drei Generationen leben unter der Führung einer starken Mutterfigur,

VON JOSEPH CHEN-CHIEH HSU

LITTLE BIG WOMEN



während der Vater abwesend ist. Als Letzterer plötzlich stirbt, muss sich Shoying widerwillig der Vergangenheit stellen. Ihren verdrängten Schmerz und ihr tief sitzendes Schuldgefühl inszeniert der Regisseur auf realistische und ernste Weise, doch ohne sentimental zu werden. Er schafft es nämlich durchaus, eine Vielzahl humorvoller und gleichzeitig anrührender Momente in die sonst tragische Handlung einzubauen.

Die Ausrichtung der Trauerfeier, die Shoying an sich reißt, obwohl der Verstorbene seine letzten 15 Jahre bei einer anderen Frau lebte, bietet Anlass für absurd-komische Konfrontationen. Hätte der Regisseur auf die Rückblenden verzichtet, hätte der Film noch mehr an Stringenz gewonnen. **Teresa Vena**

START 05.02.2021 REGIE Joseph Chen-Chieh Hsu BUCH Joseph Chen-Chieh Hsu, Maya Huang KAMERA Jon Keng SCHNITT Chun-Hung Chen, Ching-Sung Liao MUSIK Blaire Ko DARSTELLER*IN (ROLLE) Shu-Fang Chen (Lin Shoying), Ying-Hsuan Hsieh (Ching), Vivian Hsu (Yu), Ke-Fang Sun (Jiajia), Buffy Chen (Clementine), Ning Ding (Meilin Tsai) PRODUKTION Taiwan, Each Other Film, 2020, DAUER 123 Min. STREAMING Netflix

VON KARIM SAYAD

MON COUSIN ANGLAIS



Hinter der Kamera folgt Karim Sayad seinem bereits seit 17 Jahren in England lebenden Cousin Fahed und gibt uns einen Einblick in das Dilemma der Zugehörigkeit, die das Doppelleben von Migrant*in-

nen mit sich bringt. Voller Sehnsucht nach seiner Heimat Algerien schuftet sich Fahed täglich durch zwei unterschiedliche Jobs. Jeden Morgen steht er vor dem Morgengrauen auf und durchlebt denselben Alltag. Seine Motivation, dieses monotone Leben durchzustehen, ist die Rückkehr nach Algerien. Er selbst identifiziert sich trotz des langjährigen Exils immer noch mit seinem Vaterland, und so wird in dem Film grösstenteils auch Arabisch gesprochen.

Doch Sayad zeigt bei einer Reise Faheds nach Algerien, dass eine gewisse Frustration auch im Elternhaus herrscht, obwohl unser Protagonist sich das nicht eingestehen will. Was er nicht einsieht, wird von seinen Verwandten ausgesprochen: Er kann nicht mehr zurückkommen, weil er sich zu sehr an

sein neues Leben gewöhnt hat. Sayad findet dabei den richtigen Ton, um zu zeigen, dass Fahed dieselbe Nähe und Entfernung zu beiden Orten empfindet. Er nutzt über den ganzen Film dieselbe kalte Farbgebung und Kameraeinstellungen, die hauptsächlich auf die Charaktere fokussieren und weniger auf das Geschehen rundherum.

Er zeigt gesellschaftliche Probleme beider Orte, die Schwierigkeiten der Arbeiter*innenklasse etwa. Doch vieles bleibt nur vage, der Film ist oft mit der Leere von Faheds Leben gefüllt. Diese stillen Momente lassen oft wenig Platz für die Reflexion der angesprochenen Themen. *Mon cousin anglais* würde, gäbe er den Problemen des Hauptcharakters mehr Gewicht, besser funktionieren. **Hüsna Yildiz**

START 18.03.21 REGIE Karim Sayad BUCH Karim Sayad KAMERA Patrick Tresch, Karim Sayad SCHNITT Naïma Bachiri MIT Fahed PRODUKTION Close-up Films DAUER 82 Min. VERLEIH CH Sister Distribution STREAMING Filmingo

In Milo Raus neuem Film verfließen das Innen und Aussen, das Making-of mit dem Endprodukt und die Erzählung mit der Welt in einem Prozess, der in der Tat die Realität, mit der er sich auseinandersetzt, so nachhaltig verändert, wie dies Film bisher selten konnte – oder wollte.

Er will nicht nur die Welt verändern, sondern auch das Medium Film revolutionieren. Soweit das hoch gesteckte Ziel von Regisseur und Theatermacher Milo Rau (siehe Interview S. 20). Erreichen will er das mit seinem neuem Werk, Das neue Evangelium. Aufhänger und Brennpunkt des Films ist die Jesusgeschichte, die in einer geschichtsträchtigen Stadt erzählt wird. Nicht Jerusalem, sondern Matera in Süditalien, das schon Pier Paolo Pasolini und Mel Gibson als Kulisse für ihre Jesusfilme diente, wird zur heiligen Stätte, an welcher die letzten Tage des Heilands erzählt werden. Erzählt wird aber viel mehr, nämlich von den beschämenden Zuständen, in welchen Migrant*innen dort leben. Die Landwirtschaft, durchsetzt von Mafia, korrupter Politik und repressiver Polizei, ist auf diese Billigstarbeitskräfte angewiesen. Die Tomaten und Orangen, die sie unter prekärsten Umständen pflücken, landen tagein, tagaus in unseren Supermärkten.

Rau knüpft mit Das neue Evangelium an seine Prozesse (Zürcher Prozesse, Moskauer Prozesse) und Das Kongo Tribunal an, mit denen er bereits eine neue Form des Theaters erfand. Anders aber als in diesen «Schauprozessen» zeigt er nicht, wie es wäre, wenn ein Volksgericht über Fragen befinden würde, von denen sich unsere Gesellschaft abwendet. Seinem jüngsten Gericht liegt die Frage zugrunde: Was würde Jesus tun? Raus Antwort: Er würde sich gegen die Arbeitsbedingungen dieser Menschen, für deren Würde einsetzen.

Sein Jesus heisst Yvan Sagnet und tut das auch ohne Dornenkrone bereits seit Jahren in den Lagern der Region. Rau als sein 13. Apostel (die anderen 12 sind Aktivist*innen, die mit ihm den beschwerlichen Weg für mehr Gerechtigkeit gehen) predigt mit seinem Evangelium im Namen Sagnets nicht Wasser, sondern nachhaltigen Sugo.

VON MILO RAU

DAS NEUE EVANGELIUM



Das Passionsspiel, das am Anfang des Projekts stand, verknüpft sich am Ende dieses immersiven Prozesses mit allen Elementen, mit denen Rau jongliert: die Geschichte des Ortes, die Schauspieler*innen der Vorgängerfilme (etwa Maia Morgenstern als Maria, wie schon in Gibsons Passion of the Christ) und die zeitgenössische Rebellion der Unterdrückten; alles fragmentarisch, dekonstruiert, neu interpretiert. Das klingt nach etwas

viel, doch Katja Dringenberg schafft im Schnitt nicht nur die nahtlose Verflechtung der Geschichten und Rollen, sondern auch eine Dramaturgie, die einem den Würgereflex nimmt, den postmoderne Fleischwolf-Inszenierungen auslösen können. Denn bei aller Liebe zur Wahrhaftigkeit, die zweifellos in dem Projekt steckt, sehnt sich der primitive Geist halt doch nach der Kraft der Erzählung. Rau weiss das und feiert am Ende die Wiederauferstehung der Würde mit dem Aufbau von Wohnhäusern, die einige glückliche Migrant*innen aus der systematischen Illegalität befreien. Film wirkt.

Ist das also die Zukunft des Mediums? Sicher ist, dass Milo Rau als Ausnahmekünstler in den Fussstapfen Christoph Schlingensiefels die performativen Künste einer radikalen Herausforderung unterwirft. Film und Theater werden vor die Frage gestellt, zu was sie eigentlich noch alles fähig wären. Werden sich also Filmemacher*innen fortan die Frage stellen müssen, wie sie so reflektiert, inklusiv und mit dem Anspruch, die Lebensrealität von Menschen nachhaltig zu beeinflussen, arbeiten können? Die Antwort hängt wohl mehr davon ab, ob es mehr Leute wie Rau geben wird, als vom Medium Film selbst.

Michael Kuratli

START 01.04.2021 REGIE, BUCH Milo Rau KAMERA Thomas Eirich-Schneider SCHNITT Katja Dringenberg MUSIK Elia Rediger
DARSTELLER*IN (ROLLE) Yvan Sagnet (Jesus), Marcello Fonte (Pontius Pilatus), Enrique Irazoqui (Johannes der Täufer), Maia Morgenstern (Maria) PRODUKTION C-Films AG, Panimage, SRF, CH 2017– DAUER 117 Min. VERLEIH CH Vinca Film STREAMING dasneueevangelium-film.ch

Mit dem Spielfilm Sin señas particulares ist der mexikanischen Regisseurin Fernanda Valadez ein bildstarkes wie emotional anspruchsvolles Debüt gelungen. Valadez macht darin Unaussprechliches sichtbar und lässt die Grenzen von Realität und Fiktion verschwimmen.

«Ich gehe mit Rigo. Sein Onkel wird uns einen Job in Arizona besorgen.» Das sind die ersten Worte, die in Sin señas particulares geäußert werden – und zugleich die letzten, die man Jesús (Juan Jesús Varela) sagen hört. Denn anschließend übernimmt seine Mutter, Magdalena (Mercedes Hernández), das Erzählen. Die beiden Jungen Rigo und Jesús verschwinden, als sie den Bus zur mexikanisch-amerikanischen Grenze nehmen, wie schon viele Andere vor ihnen. Magdalena begibt sich fortan auf eine Odyssee, um ihren Sohn wiederzufinden.

Die Handlung des mexikanischen Films wäre rasch erzählt. Sin señas particulares beginnt denn auch sehr nüchtern: Magdalena wird bei den Behörden, der DNA-Probe und dem Identifizieren von gefundenen Kleidungsstücken gezeigt. Dabei wird dem Publikum nichts erspart: Auf der Polizeistation etwa schaut man Magdalena und anderen Müttern dabei zu, wie sie die Verschwundenen anhand von Fotos entstellter Leichen zu identifizieren versuchen. Dieser forensische Blick auf die heillos überforderte Bürokratie kommt nicht von ungefähr: Dem Skript liegt eine gründliche Nachforschung zugrunde, während der Regisseurin und Drehbuchautorin Fernanda Valadez Organisationen und Aktivist*innen ausfindig machte, die Angehörige von verschwundenen Personen in Mexiko unterstützen.

Doch Sin señas particulares ist mitnichten ein Dokumentarfilm. Valadez bringt fantastische Elemente mit ein, die einen als Zu-

schauer*in bald diese, bald jene Begebenheit bezweifeln lassen. Da ist zum Beispiel die Rede vom Teufel, der die Fahrgäste getötet haben soll und auch bildlich als gehörnte Figur in Erscheinung tritt. Immer auffälliger werden auch die strukturellen Parallelen zu epischen Erzählungen: Magdalena als Protagonistin, die mit einer schier unlösbaren Aufgabe konfrontiert wird,

VON FERNANDA VALADEZ

SIN SEÑAS PARTICULARES



stößt immer wieder auf Schlüsselfiguren, die ihr auf ihrem beschwerlichen Weg weiterhelfen. So verpflichtet sich Magdalenas Suche nach ihrem Sohn mit jener Miguels. Der Rückkehrer aus den USA sucht nach seiner Mutter, und ihr ähnliches Schicksal lässt die beiden für einige Zeit Weggefährte*innen sein.

Die Kamera lässt einen dabei oft nur Ausschnitte erhaschen. Man blickt mit Magdalena durch einen Türspalt und erspäh die

Hand einer mysteriösen Informantin oder schaut über die verschwommene Schulter einer weiteren. Diese Strategie erlaubt es Valadez, ihr Publikum nicht bloss mit Magdalena mitfühlen, sondern ihre Agonie regelrecht miterleben zu lassen. Dass dabei nicht viel gesprochen wird – man weiss schliesslich nie, wer zuhören könnte –, unterstreicht das paranoide Gefühl der konstanten Unsicherheit und Gefahr.

Mit der weitgehend episodischen Handlung und dem Auftauchen und Verschwinden von Figuren legt die Regisseurin die Grundspannung zwischen die zwei Pole des Films: Magdalenas und Jesús' Einzelschicksal einerseits und die breitere gesellschaftliche Relevanz des Themas andererseits. Die Frustration, die man dabei als Zuschauer*in erlebt, trägt wesentlich zum Nachempfinden des Gezeigten bei und ist eine Auszeichnung dafür, wie Valadez es schafft, Empathie zu evozieren.

Das Ende kommt dann umso überraschender und brutaler als erwartet – Sin señas particulares ist kein Märchen mit Happy End, ein Ausweg aus dem Kreislauf der Gewalt scheint unmöglich. Am Schluss ihrer Suche nach der Wahrheit wird Magdalena – und mit ihr das Publikum – mit der Frage konfrontiert, was man mit dem Gefundenen macht. Stellt man sich der brutalen Realität, oder überhöht man die Geschichte zum eigenen Schutz nicht lieber zur märchenhaften Erzählung? **Noemi Ehrat**

START 18.02.2021 REGIE Fernanda Valadez BUCH Fernanda Valadez, Astrid Rondero KAMERA Claudia Becerril BULOS SCHNITT Susan Korda, Astrid Rondero, Fernanda Valadez DARSTELLER*IN (ROLLE) Mercedes Hernández (Magdalena), David Illescas (Miguel), Juan Jesús Varela (Jesús), Ana Laura Rodríguez (Olivia) PRODUKTION Corpulenta, Mexiko 2020 DAUER 97 Min. VERLEIH CH Trigon-Film STREAMING Filmingo

Zwei Frauen verüben, scheinbar ohne es zu ahnen, das wohl groteskste politische Mordattentat der jüngsten Geschichte. Ryan White hat dazu eine der sprödesten True-Crime-Dokus des letzten Jahres gedreht.

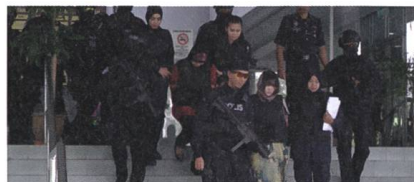
«LOL» steht auf dem Pullover der Frau, die als Einzige auf den unscharfen Aufnahmen der Überwachungskamera hervorgehoben wird. Die Hände vom Körper gestreckt, schreitet sie auf einen Mann zu, der jetzt ebenfalls bildlich aus der verpixelten Menge hervortritt. Sie tritt von hinten an ihn heran, legt ihre Hände auf seine Augen und läuft davon. Eine zweite Frau wiederholt einen Moment darauf den seltsamen Übergriff. Wenige Minuten später stirbt der Mann. Eine der Frauen blickt beim Verlassen des Flughafens noch einmal zur Überwachungskamera auf. Ein Lächeln zeichnet sich zwischen den Pixeln ab. Ein Lächeln, das die zentrale Frage des Falls stellt: Sind die beiden Frauen kaltblütige Killerinnen oder die ahnungslosen Sündenböcke einer unsichtbaren Gruppe von Drahtzieher*innen?

Das Video scheint nur die erste Möglichkeit zuzulassen; Regisseur Ryan White folgt mit Assassins der zweiten. Die Umstände der Tat schreien geradezu danach, dass mehr hinter dem Mord steht als eine Frau im LOL-Pullover und ihre Komplizin. Denn das Opfer ist kein gewöhnlicher Reisender, sondern Kim Jong-nam, der erstgeborene Sohn des 2011 verstorbenen Diktators Kim Jong-il und somit Halbbruder des «Thronfolgers» der kommunistischen Dynastie Nordkoreas, Kim Jong-un. Dem wird eine ganze Menge von politischen Auftragsmorden in den eigenen Reihen und der eigenen Familie nachgesagt. So auch dieser Mord, dessen Details der Film ent-

lang des Prozesses gegen die Vietnamesin Doan Thi Huong und die Malaysierin Siti Aisyah im klassischen Reportagestil aufrollt. Schnell offenbart sich der Fall dabei als absurder Attentatsthiller: Der tödlichste Nervenkampfstoff der Welt wird als Babyöl getarnt; zwei Frauen setzen ihn, ohne es zu ahnen, für einen Anschlag ein, und der anschließende Prozess wird

VON RYAN WHITE

ASSASSINS



sukzessive von einer juristischen zur diplomatischen Frage. Das klingt spannend, wird aber präsentiert wie ein generischer Fernsehbeitrag. Anwälte und Journalistinnen durchsuchen ihre Ordner, legen sich ihre eigenen Notizen für die Kamera zurecht, tippen auf der Laptoptastatur oder dem Smartphone herum und überprüfen das bereits erwähnte Überwachungsvideo auf neue Details. Die Tonspur liefert die dazugehörigen Hinter-

grundinformationen. So schreitet der Film im Ochsentrott die Entwicklung der Gerichtsverhandlung ab. Neue Details werden enthüllt, neue Verdächtige präsentiert und die ursprüngliche These der zwei kaltblütigen Attentäterinnen nach und nach umgekrempelt.

Im Hintergrund läuft dazu der globale Zirkus geopolitischer Abhängigkeiten, der dem Film aber nur zu den üblichen Erkenntnissen über Nordkorea taugt: Das Land hängt am Tropf Chinas, sein Herrscher ist ein Wahnsinniger, der Kommunismus ist gefährlich, und so wirklich weiss man eigentlich nichts über die Vorgänge im Land selbst. Viele der tatsächlich interessanten Details des Falls bleiben liegen. Die Spur der Social-Media-Profile der angeblichen Mörderinnen etwa wird von den Verteidiger*innen vorgeführt und durch die entsprechenden Zeug*innen-aussagen ergänzt. Dass darin eine faszinierende Überschneidungslinie von Selbstinszenierungsdrang, Armutsdruck und der Manipulationsfähigkeit staatlicher Geheimdienste verborgen liegt, interessiert den Film aber nicht mehr. Assassins bleibt zu jeder Zeit, den Blick stur geradeaus gerichtet, an der Oberfläche seines ambitionslosen, linearen Prozederes. Die interessanteren Verzweigungen des Falls ziehen in der Peripherie vorbei. Einzig eine Attentäterin im LOL-Pullover vermag da noch aufzufallen. **Karsten Munt**

Mit Subtilität hat dieser jüngste Sarah-Paulson-Thriller wenig am Hut, dafür liefert er Unterhaltung für den Popcorn-Abend. Wer führt hier genau wen an der Nase herum? Willkommen im weiblichen Wahnsinn.

Run hat nichts mit Understatement zu tun. Schon in den ersten Filmsekunden wird das klar. Da sind Sarah Paulson in der Rolle einer uns noch unbekannten Frau und viel Geschrei, das alles in einem Krankenhaus: eine Frühgeburt. Das Tempo: full on.

Dann, 17 Jahre später, ist man sich nicht mehr sicher, wie es um die mütterliche Liebe steht: Tochter Chloe (Kiera Allen) sitzt im Rollstuhl, leidet an Asthma und Herzrhythmusstörungen und muss wegen diesen allerlei Medikamente aus diesen bekannten, braunen Plastikbüchlein einnehmen, das ist ihr Leben. Paulson als überfürsorgliche Mutter Diane erscheint sichtlich darum bemüht, ihrer Tochter ein schönes Leben zu ermöglichen, und opfert dafür das eigene, scheint aber auch stets nur einen Schritt vom mentalen Zusammenbruch entfernt zu sein.

Eingeführt wird dieser gefährliche Mix an Gefühlen schon früh im Film, wenn sie sich an einem Elterntreffen, an dem ein Ausflug für die Kinder organisiert werden soll, lauthals darüber beschwert, warum ihre Tochter nun einen tollen Auftritt genießen dürfe, während sie ihr ganzes Leben weggeworfen habe. Dieser Moment kommt so plötzlich und unverhofft, und endlich versteht man auch, mit was man es in Run zu tun hat: absolut unkontrollierter Wut, mit viel Lust von Paulson durchgespielt, und einer explosiven Konstellation, die jeden Moment in die Luft zu gehen droht. Wenn das nicht Unterhaltung und Spannung auf der Leinwand ist. Als Zuschau-

er*in muss man sich ab da also fragen, wer hier nun wen in dieser verstrickten Mutter-Tochter-Beziehung gefangen hält. Es bleibt spannend.

Es verhärtet sich der Verdacht, dass die Mutter es nicht nur mit edelmütigen Motiven zu tun hat. In Run häufen sich die Hinweise, die wohl so und so interpretiert werden können. Irgendwann nimmt die Geschichte dann noch-

VON ANEESH CHAGANTY

RUN



mals merklich an Tempo zu (langweilig wars auch vorher nicht).

Weiblicher Wahnsinn hatte im Kino schon immer eine spezielle Anziehung: Oft knapp an der Misogynie vorbeischrämmend, lauert in den hochtheatralischen Performances dieser Sparte aber auch das wunderbar Theatralische, und mit ihm eine gestische Befreiung. Die Hauptdarstellerinnen dürfen mit Schwung unsere schlimmsten Befürchtungen bestätigen, zu was

Mütter, Stiefmütter, Töchter, Tanten, Nachbarinnen alles fähig sein könnten. Das alles grenzt stets an Selbstparodie, und das ist es, was Spass macht.

Und klar: Das hier ist nicht What Ever Happened to Baby Jane, dafür fehlt es dem Katz-und-Maus-Spiel doch etwas an Geschick und Charme. Für das müsste man eine Grande Dame à la Bettie Davis auf den Plan rufen, und den Schlag an Schauspielerinnen gibt es so nicht mehr. Paulson passt dennoch perfekt als mögliche Tyrannin, als die sie spätestens seit Ratched, einer Serie über die sadistische Krankenschwester aus Ken Kenseys «One Flew Over the Cuckoo's Nest» (und der gleichnamigen Verfilmung), typcastet wird.

Run steht in dieser reichen Kinotradition, erscheint in Sachen Inszenierung dafür geradezu handelsüblich. Auch mit den Themen um (psychische) Krankheiten geht der Film wenig sensibel um. Dafür langweilt er sein Publikum nicht mit allzu hohen Ansprüchen und will 90 Minuten lang schlicht unterhalten. Und Chagantys Film scheut sich nicht, ab und an auch – bei aller Spannung – witzig sein zu wollen. Casual fun eben, für den Popcorn-Samstagabend.

Selina Hangartner

START 04.02.2021 REGIE Aneesh Chaganty BUCH Aneesh Chaganty, Sev Ohanian KAMERA Hillary Spera SCHNITT Will Merrick MUSIK Torin Borrowdale DARSTELLER*IN (ROLLE) Sarah Paulson (Diane Sherman), Kiera Allen (Chloe Sherman), Sara Sohn (Nurse Kammy) PRODUKTION Lionsgate, USA 2020 DAUER 90 Min. VERLEIH Ascot Elite STREAMING iTunes, Ex Libris u.a.

Weiter, noch viel weiter in die Tiefe will Basil graben, um sich einem uralten Schatz zu nähern. Das britische Historiendrama unternimmt eine sehenswerte filmische Ausgrabung: von bekannten Oberflächen hin zu einer sinnlichen Meditation über Vergänglichkeit und Bewahrung.

Auf den ersten Blick folgt The Dig sehr vertrauten Pfaden. Simon Stones Chronik zu den Ausgrabungen in den ostenglischen Sutton-Hoo-Hügeln, die auf John Prestons Roman von 2007 basiert, wandelt mit einer bisweilen bequemen, aber charmanten Leichtigkeit entlang den Traditionen britischer Heimatmelodramen wie The Englishman Who Went Up A Hill But Came Down A Mountain. Zu perlen- dem Piano und verspielten Streichern präsentiert der Film weite Naturlandschaften und weitgehend liebenswerte Figuren.

Doch bei allem anmutigen Anstrich erscheint die Welt hier nicht als Dekoration. Über das Konzept der archäologischen Ausgrabung gelingt The Dig eine kunstvolle Annäherung an die Natur um und in uns. Während das Material gegrabener Erde in Western wie The Three Burials of Melquiades Estrada oder Horrorfilmen wie Buried Alive die Schrecken des Todes heraufbeschwört, vermittelt die Erde hier vor allem eine Faszination fürs Leben.

Die Zeitreise durch den Erdboden basiert auf der Begeisterung für die momentane Umgebung. Angeführt durch die Mittlerfigur Basil Brown (Ralph Fiennes), der mit brauner Weste, Schiebermütze und gebückter Haltung sehr erdverbunden daherkommt, entfaltet sich der vielgestaltige Ausgrabungsprozess über zahlreiche kleine Handgriffe und verschiedene Werkzeuge. Bis der Sand immer mehr die Form der Vergangenheit annimmt und die glänzenden Schätze einer fernen Zeit erscheinen.

Eine besonders dringliche Qualität entsteht angesichts des einbrechenden Zweiten Weltkriegs. In der Reihe neuerer Repräsentationen Grossbritanniens im Zweiten Weltkrieg mit Filmen wie Dunkirk oder The Darkest Hour zeichnet sich The Dig durch gezielte Disruptionen einer scheinbaren Idylle aus. Ineinander greifen persönliche und politische Irritationen, wenn die tod-

VON SIMON STONE

THE DIG



krankte Landbesitzerin Edith Pretty (Carey Mulligan) bei ihren Autofahrten an grossen Soldatengruppen vorbeifährt oder wenn ihr besorgter Sohn mit Gasmaske im Haus herumtobt.

Als eins der Kampfflugzeuge, die Sutton Hoo in immer kürzeren Abständen überfliegen, ausgerechnet in der Nähe der Abgrabungsstätte abstürzt, stellt der Film die Frage nach der Vergänglichkeit über die Zeiten hinweg. «If

1000 years were to pass in an instant ... what would be left of us?», fragt Ediths Cousin Rory Lomax (Johnny Flynn), woraufhin die Ausgrabungsassistentin Peggy Preston (Lily James) einige Gegenstände aufzählt, die vielleicht irgendwann einmal ausgegraben werden könnten.

Als Mittel gegen die Vergänglichkeit liefert der Film neben der Archäologie eine besonders kraftvolle Antwort. Als Edith Pretty ebenfalls die Flüchtigkeit des Lebens betrauert, hält Basil Brown eine beschwingte Rede über die kulturellen Spuren des Menschen: «From the first human handprint on a cave wall ... we're part of something continuous. So, we ... don't really die.» Die Strahlkraft der Aussage liegt im Zusammenspiel mit den Filmbildern. Schwarzweiss-Fotografien der Filmfiguren, die Rory Lomax während der Ausgrabungen gemacht hat, belegen nicht nur den Stellenwert der Archäologie bei der Bewahrung des Lebens, sondern auch den des Filmmediums selbst.

In diesem Sinne aktualisiert The Dig nicht nur die Ausgrabung des Schatzes von Sutton Hoo, sondern erweckt auch die Ausgräber von damals mit ihren Geschichten zu neuem Leben. Und mit dem Abspann reihen sich auch die Filmemacher*innen in die Geschichte der kulturellen Bewahrung ein.

Alexander Kroll

START 29.01.2021 REGIE Simon Stone BUCH Moira Buffini, John Preston KAMERA Mike Eley SCHNITT Jon Harris MUSIK Stefan Gregory DARSTELLER*IN (ROLLE) Ralph Fiennes (Basil Brown), Carey Mulligan (Edith Pretty), Lily James (Peggy Preston), Johnny Flynn (Rory Lomax), Ken Stott (Charles Phillips) PRODUKTION Magnolia Mae Films, Grossbritannien 2021 DAUER 112 Min. STREAMING Netflix

An der Goldküste rotiert die gehobene Gesellschaft. Die polnische Pflegerin ist schwanger, der bettlägerige Patriarch war's. Herbstzeitlosen-Regisseurin Bettina Oberli beweist mit der Ensemble-Komödie eine Giftigkeit, wie sie viel zu selten ist im Schweizer Film. Aber Oberli zieht sie nicht ganz durch.

Man hat eine Arbeitskraft gerufen, und es kommt die Polin Wanda (Agnieszka Grochowska). Die Wegmeister-Gloors – Geldadel, rechtes Zürichseeufer – haben sich eine Pflegerin ins Haus geholt, sie soll zum Familienoberhaupt Josef (André Jung) schauen. Denn seit einem Schlaganfall ist der Patron bettlägerig. Aber es bleibt nicht beim Pflegejob. Elsa (Marthe Keller), Josefs Frau, erklärt Wanda, wie der Hase läuft: Die Putzfrau ist nach Portugal zurückgegangen, es muss Mehrarbeit geleistet werden. «Was macht sie in Portugal?», fragt Wanda. «Sie heiratet.» – «Schön.» – «Ja, schön, aber ich hab' jetzt keine Putzfrau mehr!»

So also denkt man bei den Wegmeister-Gloors. Und die Polin soll sich nicht zieren wegen der Extrabüez. Immerhin stellt Elsa ihr gönnerhaft 200 Franken in Aussicht, zusätzlich zu den, nun ja, 9000 Franken, die Wanda für drei Monate Pflegedienst bekommt. Als Wanda 600 Franken vorschlägt, zieht Elsa ein Gesicht. «Ich red' ja nur von bisschen Haushalt.» Soviel zur Wertschätzung, die der Hilfskraft entgegengebracht wird. Dem Klassenkonflikt ist das Feld bereitet, die Szenen sitzen. Regisseurin Bettina Oberli hat das Drehbuch zusammen mit Cooky Ziesche geschrieben, die sonst für den Sozialrealisten Andreas Dresen abreitet. Das passt: Ziesche versteht sich auf ihre Wandas. Und die Globetrotterin Oberli – sie wuchs zeitweise in Samoa auf, lebte in New York und Berlin – hat den wachen Blick von aussen auf die einheimische Pro-

vinz-Bourgeoisie. Oberli/Ziesche treffen präzise den Ton, die Dialoge sind geschliffen, und eine Stunde lang wirds nur noch besser. Auch der Patron fordert nämlich Zusatzleistungen von Wanda, und er redet nicht von «ein bisschen Haushalt». Immerhin, er bezahlt bar, und der Schein, der übers Bettlaken wandert, ist violett. Wenig später, man kann sich's denken, ist

VON BETTINA OBERLI

WANDA, MEIN WUNDER



Wanda schwanger. Damit beginnt das Drehen der Eskalationsspirale. Und alle haben ihre Agenda: Der Sohn des Hauses (Jacob Matschenz) – ein Träumer, der die Firma übernehmen soll, aber lieber Singvögel nachahmt – hat sich in Wanda verliebt; die hysterische Tochter (Birgit Minichmayr) fürchtet, dass das Kind der Polin ihr das Erbe streitig machen könnte. Oder ist die Hilfskraft gar eine Erpresserin? Und Elsa, klar: Sie würde ih-

ren Mann am liebsten am Grunde des Zürichsees wissen.

Niemand kann's mit niemandem, an der Goldküste geht's zu und her. In der Filmmitte rotiert die gehobene Gesellschaft wie in einem abgründigen Familienstück von Thomas Vinterberg. Wanda, mein Wunder ist bis dahin von einer Giftigkeit, wie sie viel zu selten ist im Schweizer Film. Leider buchstabiert Oberli das Drama in der zweiten Hälfte zurück, sie sucht nach Auswegen aus den Verwicklungen. Ist es die schweizerische Harmoniesucht?

So oder so: Das hochklassige Ensemble ist bester Spiellaune. Mit Marthe Keller, die zuletzt auch in Schwesterlein als verhärmte Frau brillierte, kann sowieso kaum eine hier im Land mithalten; beim Luxemburger André Jung hat sogar noch der fremdgehende Patriarch seinen Charme. Oder dann die burgtheatergrosse Birgit Minichmayr, die sich wie keine zweite auf Kratzbürsten versteht.

Schliesslich Agnieszka Grochowska als die gute Wanda: Sie sieht sich herumgeschubst in dem grossbourgeoisem Geschacher, aber ein Kuhhandel ist nicht zu machen mit ihr. Wieso übrigens plötzlich eine Kuh zusammen mit Wanda polnischer Familie bei den Wegmeister-Gloors im Garten steht, soll nicht verraten sein. Grochowska gelingt es jedenfalls, die starke Frau hinter der gedemütigten Hilfskraft zu zeigen. Den Menschen hinter der Arbeitskraft, die man gerufen hat. **Andreas Scheiner**

START 29.04.2021 REGIE Bettina Oberli BUCH Bettina Oberli, Cooky Ziesche KAMERA Judith Kaufmann SCHNITT Kaya Inan MUSIK Grandbrothers DARSTELLER*IN (ROLLE) Agnieszka Grochowska (Wanda), Marthe Keller (Elsa), André Jung (Josef), Birgit Minichmayr (Sophie), Jacob Matschenz (Gregi) PRODUKTION Zodiac Pictures; Schweiz 2020 DAUER 111 Min. VERLEIH Filmcoopi Zürich

Retrospektive Abbas Kiarostami

Mai 2021 in der Cinémathèque suisse



Mehr information auf
live.cinematheque.ch

Shirin von Abbas Kiarostami (2009).
Sammlung Cinémathèque suisse. Alle Rechte vorbehalten.



DAS DAMENGAMBIT (Netflix)



TENET (Warner Bros.)



THE GENTLEMEN (Concorde)

SCHÜREN

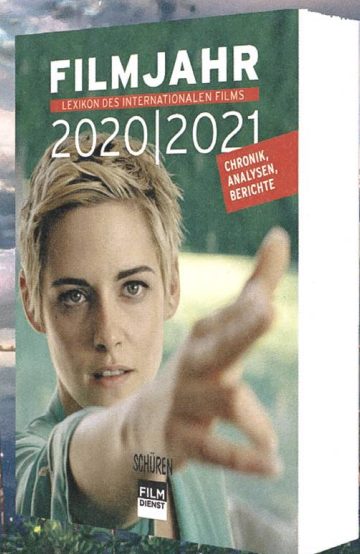
www.schueren-verlag.de

Mit dem FILMJAHR 2020|2021 geht
die Sonne auf!

Entdeckerfreude auf jeder Seite: Was waren die bedeutendsten Filme und Serien des Jahres? Welche Personen und Debatten haben das Filmjahr geprägt?

1500 Besprechungen von Filmen, Interviews und Texte, Blicke hinter die Kulissen, Filmpreise.

544 Seiten prall gefüllt.



544 Seiten | zahlreiche Abb. |
€ 28,00
ISBN 978-3-7410-0371-4

WEATHERING WITH YOU –
DAS MÄDCHEN, DAS DIE SONNE BERÜHRTE (Leonine)

Die französische Adaptation der israelischen Franchise *Be Tipul* ist die Serie der Stunde: 90 Prozent «talking heads» – alles also, was Gott auf der Leinwand verpönt hat – bieten 35 Mal intimes Psychodrama vor dem Hintergrund der Terrorattacken in Paris 2015. Und schauspielerische Offenbarungen.

Dr. Philippe Dayan kann sich nicht beklagen: Millionenfach haben wir uns seit Februar in seiner psychiatrischen Praxis im Herzen von Paris eingenistet und halbe Bildschirmnächte da zugebracht. Ja, die Praxis wirkt arg verwohnt, doch der Docteur ist wach, hat Erfahrung, Charme und Empathie. Seiner bordeauxroten Couch ist nichts Menschliches fremd, nicht Tränen und nicht Blut. Der Darsteller Frédéric Pierrot hält die Spannung mikroskopisch hoch, auch da, wo er nur zuhört – vielleicht die schwierigste Rolle der Serie. Auch ist Dayan keine Vorzeige-Kapazität, sondern ein Mann in den berühmten besten Jahren, der zunehmend zerzaust in die Welt guckt.

Szenisch ist in der Serie *En thérapie* nicht viel Aussenwelt. In eine schöne «bulle» gerate man da, eine Blase, ziemlich «cosy», konstatiert der neue Patient Adel Chibane erst mal. Er wird sich täuschen. Der harte Bursche im Lederwams ist Mitglied der Spezialeinheit BRI der Pariser Polizei und ganz gegen deren berufliches Selbstverständnis dennoch traumatisiert vom Einsatz nach den islamistischen Terrorattacken vom November 2015, die 130 Menschen das Leben gekostet haben.

Und natürlich ist «Bataclan» eine Chiffre nicht nur für Adels eigenes Trauma, seine Identitätskrise, sondern – im Geburtsland der Aufklärung – für jenes der französischen, wenn nicht der westlichen Gesellschaft überhaupt. Wie damals bei den Twin Towers ist nicht nur Französ*innen im Gedächtnis geblieben, wo sie in jenem Moment gerade waren. Das psychologisch ausgefuchste Szenario dieser «série chorale» aus der Feder eines

siebenköpfigen Autoren*innenkollektivs geht in seinen Fallstudien weit über simple Engführungen von Attentatstrauma und individueller Psyche hinaus. Doch ist eine solche bei der Figur des Polizisten natürlich gegeben, ebenso bei der Notfallärztin Ariane. In kluger Zurückhaltung spielt das Szenario katalytisch (und vielleicht gar kathar-

ber 2015 (kurz nach dem Terrorangriff) bis Anfang Januar 2016. Und dort vollzieht sich alles in einer «mise à nu» des Innersten der Figuren, deren Therapiesitzungen wir unter Wahrung der klassischen theatralen Einheit von Ort und – scheinbar! – Zeit verfolgen: Die dramaturgische Einschmelzung von 50-minütigen Sitzungen auf

VON ÉRIC TOLEDANO UND OLIVIER NAKACHE

EN THÉRAPIE



tisch) mit dem Zusammenhang, ohne am Ende die Frage auszulassen, wie sehr das Trauma «Bataclan» allenfalls für das eigene Chaos herzuhalten hat: «Als Echo dessen, was dich innerlich zerreisst», sagt die (sehr) kluge Supervisorin Esther (Carole Bouquet) zu ihrem Kollegen.

Szenisch spielt sich das meiste über bislang 35 Folgen hinweg in dessen Praxis ab, vom 16. Novem-

ber 2015 bis Anfang Januar 2016. Und dort vollzieht sich alles in einer «mise à nu» des Innersten der Figuren, deren Therapiesitzungen wir unter Wahrung der klassischen theatralen Einheit von Ort und – scheinbar! – Zeit verfolgen: Die dramaturgische Einschmelzung von 50-minütigen Sitzungen auf

die Hälfte in einer TV-Episode ist im Eindruck perfekt gelungen: nahtlos, hageldicht. Sex ist nicht nur Begleitthema, Freud und Lacan sind fleissig aufgebotene Referenzen. Für therapeutische «Leerzeit» bleibt in der Interaktion vor dem anspruchsvollen Ping-Pong der Argumente freilich nur beschränkter Raum. Auch staunt der Laie, wie frei von der Leber weg die Damen und Herren ihrem The-

rapeuten ständig an den Karren fahren. Bis der berühmte «Widerstand» gebrochen ist. Chapeau!

Und gleich gehts jeweils ans Lebendige, eben die «mise à nu», psychologisch und filmisch in rhythmischem Gleichklang. Und das ist schon das anachronistische Wunder einer Serie, die auf kaum etwas Anderes als auf talking heads im Schnitt-Gegenschnitt-Verfahren baut. Dabei hatten oder haben wir als Publikum die Wahl: linear im wöchentlichen Fünferpaket die Episoden auf Arte verfolgen oder auf arte.tv nach eigenem Gusto zusammenstellen, z.B. über sieben Wochen exakt nach den Wochentagen, wie sie den fünf Figuren (davon ein Paar) und der Supervisorin reserviert sind. Oder aber bulimisch in individueller Akkumulation. Oder es verfolgt eine Einzelbiografie, wer etwa wissen will, ob und wie und wann der Docteur Dayan bei der attraktiven Ariane endlich in die Falle der Freudschen Gegenübertragung getappt sein wird, nachdem sie ihm ihre Liebe gestanden hat – dramaturgisch ist das zwischen Folge 1 und 35 eindeutig der Serien-Lockvogel in der Klatschspalte unseres Herzens. Zumal die Darstellerin Mélanie Thierry uns dann und wann Wogen von Tränen, Lachen und gar unfreiwilligen Freudschen Versprechern entgegenschwappen lässt, welche die Grenzen von Rolle, schauspielerischer Persona und Darstellerin atemberaubend überspielen.

Wie auch immer: En thérapie ist in diesen ersten Monaten des Jahres die Serie der Stunde. Dabei besteht die Franchise schon seit über 15 Jahren, mit dem israelischen Prototyp Be Tipul (2005–2008). Sie ist in vielen Ländern adaptiert worden, am bekanntesten in der US-Variante In Treatment mit Gabriel Byrne (2007–2010). Wie diese hat auch En thérapie Setting

und ursprüngliche Figurenkonstellation getreu übernommen: Polizist resp. Soldat (Reda Kateb), Ärztin (Mélanie Thierry), junge Hochleistungs-Sportlerin (Céleste Brunnquell, eine Entdeckung!), Paar in Krise (Clémence Poésy, Pio Marmaï); die Supervisorin (Carole Bouquet). Spezifisch im Vergleich ist hier das Setting im Zeichen eben von «Bataclan». Welche Figuren am tiefsten ansprechen, berühren, hat viel mit einem selbst zu tun.

Sozial besonders vielschichtig sind die Episoden mit dem Polizisten Adel, einem in Bordeaux aufgewachsenen französischen «Secondo» mit maghrebinischen Wurzeln. Das vollkommen verdrängte Kindheitstrauma eines Terrorüberfalls auf die Familie im Mutterland, Fragen nach Identität und Entwurzelung, nach der prägenden Vater-Sohn-Beziehung, die der Mann mit Frau und Söhnchen zu reproduzieren scheint: In Dr. Dayans Praxis brechen sich bei Adel in der Folge Impulse von Scham, Schuld und (fataler) Sühne unter der posttraumatischen Belastungsstörung nach «Bataclan» heillos Bahn. Und sie entblößen die Qual eines seelischen Dramas, dem man dank der aufwühlenden Darstellung von Reda Kateb nur leer schluckend zu folgen vermag.

«La mise à nu»: Gar nicht anders möglich, als dass der ganze Drehprozess der von Éric Toledano und Olivier Nakache (Intouchables) kreierten Serie unter diesem Zeichen gestanden haben muss. Und dies in einer kollektiven Anstrengung, welche die fünf Realisatoren unter der künstlerischen Leitung von Mathieu Vadepied stets mit einbezogen hat. Nakache hat vorgerechnet, wie eine 25-minütige Episode dank sehr langen Takes in jeweils zwei Tagen abgedreht worden sei, wohingegen für gewöhnlich gerade mal zwei Minuten Film

pro Tag kalkuliert würden. Laut Vadepied waren auf einer Blickachse immer zwei Kameras mit zwei Brennweiten im Einsatz, um die Takes nicht zu vervielfachen und um auch spontan Unvorhergesehenes erfassen zu können – so etwa in der erwähnten Sequenz mit der Ärztin Ariane.

Das Resultat: Mit der psychologischen «bulle» korrespondiert die dramaturgische aufs Haar, und wir berühren den Grund alles Dramatischen. Dort, wo eben Innerstes sich offenbart. Wie leicht diese «bulle» zu platzen droht, wie geschwind die Magie der «mise à nu» sich verflüchtigt, wird gegen Ende der Staffel deutlich, wo die Handlung die Einheit von Raum und Zeit bisweilen verlässt. Die letzten Folgen von En thérapie sind nicht unbedingt die besten. Und generell spielt auch die Rezeption der unterschiedlichen Sprachfassungen der Arte-Serie entscheidend mit: So anständig und sauber die deutsche Synchronisation ist – wie eine künstliche Membran trübt und ebnet sie akustisch ein, was im Original in magischer Authentizität von Sprechen und Gestus ineinander fällt. Glücklicherweise, wer vom nicht-frankophonen Publikum sich in die rasante Originalfassung, aber mit französischen Untertiteln, retten kann. Der Unterschied ist eklatant. **Martin Walder**

David Bowie, Diskotheken, Heroin. Die Neuauflage der Geschichte von Christiane F. vereint sie alle, und doch reicht es der Amazon-/Constantin-Serie nicht zum grossen Wurf.

Als Christiane (Jana McKinnon) ihre Grosseltern in der Provinz Schleswig-Holsteins besucht, wird uns nochmals bewusst, wie abgeklärt sie für eine 14-Jährige ist. Nicht nur das Dorf scheint völlig aus der Zeit gefallen zu sein, auch seine jungen Bewohner*innen wirken, als hätten sie noch nicht allzu viel von der Gegenwart mitbekommen. Im Wald wird Christiane Zeugin eines geheimnisvollen Rituals: Andächtig reichen ihre Altersgenoss*innen eine Zigarette rum, an der jede*r einmal vorsichtig ziehen darf. Das Mädchen aus Berlin, das zu diesem Zeitpunkt schon eine ganze Weile heroinabhängig ist, kann sich angesichts dieses rührend naiven Augenblicks ein Schmunzeln nicht verkneifen.

Eine ganze Weile gelingt es der Heldin der achteiligen Serie *Wir Kinder vom Bahnhof Zoo*, zwischen ihrem Zuhause in der Plattenbauwüste Gropiusstadt, dem öden Schulalltag sowie ersten Clubbesuchen und Exzessen in der WG ihrer neuen, äusserst drogenaffinen Clique ein Doppelleben zu führen. Sowohl für ihre überwiegend mit eigenen Problemen beschäftigte Mutter als auch für ihre wohlmeinenden Lehrer*innen ist die Sucht unsichtbar. Ähnlich gut getarnt ist Christianes androgyn, heimlich in sie verliebter Kumpel Axel (Jeremias Meyer), des sich trotz regelmässigen Drogenkonsums in einer Schlosserei hocharbeitet. Und auch wenn es tatsächlich möglich ist, auch mit Heroinsucht einem geregelten Alltag nachzugehen, ist die Leichtigkeit, mit der es den jungen Protagonist*innen über weite Strecken gelingt, doch bezeichnend für die von Philipp Kadelbach inszenierte Serie. Cool, sexy und fast un-

sterblich schweben die Darsteller*innen immer wieder in Zeitlupe durchs Bild und nehmen uns mit auf ihren Trip.

Hinter der glänzenden Kulisse von *Wir Kinder vom Bahnhof Zoo* verbirgt sich die wahre Geschichte der Christiane Felscherinow. Zwei Reporter des Magazins «Stern» lernten das Mädchen 1978 bei ei-

Musikprojekten auch zum etwas anrühigen Star der Gegenkultur. Verfilmt wurde Felscherinows Geschichte 1981 von der auf Publikumswirksamkeit getrimmten Produktionsfirma Constantin. Unter der Regie von Uli Edel entstand eine zwar in mancher Hinsicht geglättete Adaption, die aber unter anderem wegen ihres siffigen Zeit-

VON PHILIPP KADELBACH

WIR KINDER VOM BAHNHOF ZOO



nem Prozess gegen einen Mann kennen, der Minderjährigen im Austausch gegen sexuelle Gefälligkeiten Heroin bot. Aus einem geplanten Artikel wurde schliesslich ein Buch, das fast zwei Jahre lang die deutschen Bestsellerlisten anführte. Christiane F., wie sich Felscherinow damals in der Öffentlichkeit nannte, wurde dadurch nicht nur zum beliebten Talkshowgast, sondern mit Filmauftritten und

kolorits, eines Gastauftritts von David Bowie und einer quälend ausführlichen Entzugsszene bis heute eine gewisse Faszination bewahrt hat.

Die Neuversion, die als Kooperation zwischen Constantin und Amazon Studios entstanden ist, versucht den Erfolg von damals in die Gegenwart zu hieven. Die Änderungen beginnen bei einigen nicht mehr ganz zeitgemässen Na-

men. Während die motzige Stella (Lena Urzendowsky) und die aus reichen, aber emotional verwahrlosten Verhältnissen stammende Babsi (Lea Drinda) noch wie ihre Vorbilder heissen, ist aus Christianes verplantem Freund Detlef nun Benno (Michelangelo Fortuzzi) geworden, dem ein ihn anhimmelnder schwuler Kumpel namens Michi (Bruno Alexander) an die Seite geschrieben wurde.

Das Serienformat nutzt Drehbuchautorin Annette Hess nicht, um die Geschichten der jungen Protagonist*innen zu vertiefen, sondern, um mehr Figuren unterzubringen. Neben dem Abstieg der Clique in Sucht und Prostitution geht es deshalb regelmässig um die mal sich sorgenden, mal desinteressierten Eltern. Statt Nuancen bringt dieser erweiterte Blick vor allem Zerstreuung. Die Erwachsenen wirken meist wie in einem Loop gefangen: Immer wieder kehrt Stellas alkoholranke Mutter (Valerie Koch) mit demselben schuldigen Blick zur Flasche zurück, muss Christianes Vater (Sebastian Urzendowsky) mit einer weiteren dummen Geschäftsidee scheitern oder der schmierige Günther (Bernd Hölscher) seiner neuen Mitbewohnerin Stella noch einmal mit glasierten Augen die Liebe gestehen. Redundanzen wie diese erweisen sich als Symptom für ein recht unbeholfenes Serienkonzept. Alles, was zu tief unter die mit einem absurd grellen Color-Grading überzogene Bildoberfläche führen könnte, wird konsequent abgeblockt. Ein beliebtes Mittel dabei ist, Konflikte lediglich anzudeuten und dann einfach die Musik aufzudrehen.

Vom Lebensgefühl Jugendlicher liesse sich ohne Weiteres auch mit der Sprache der Popkultur erzählen. Nur sind Mode und Musik hier viel zu ungenau eingesetzt und auf einen kleinsten gemeinsamen

Nenner heruntergebrochen, um diese Methode funktionieren zu lassen. Der aus mehr oder weniger aktueller Musik zusammengewürfelte Soundtrack vereint Hip-Hop-Beats mit gehauchten Indie-Pop-songs und scheint damit abwechselnd Erhabenheit und emotionale Ergriffenheit hervorrufen zu wollen. Aufgesetzt wirken solche Modernisierungsversuche, weil die Serie dann doch zu stark in der Entstehungszeit des Buchs verwurzelt bleibt.

So, wie sich die Mode – zum Beispiel Christianes extravagante weisse Pelzjacke – zumindest ungefähr an den späten Siebzigern orientiert, erinnert Axels Nazireliquen sammelnder Chef daran, dass das Dritte Reich noch nicht allzu weit zurückliegt. Und dann ist die Serie regelrecht vernarrt in David Bowie. Man sieht ihn auf Plakaten, hört seine Musik (oder eine Coverversion) und trifft ihn schliesslich höchstpersönlich am Pissoir – beziehungsweise den Schauspieler Alexander Scheer, der sich nach seinen Rollen als Keith Richards, Blixa Bargeld und Andy Warhol scheinbar endgültig auf abgehalfterte Popikonen spezialisiert hat.

Die Serie beschwört also weder eine reale Vergangenheit oder die Gegenwart, noch kreiert sie einen fiktiven Kosmos aus unterschiedlichsten Referenzen. Vielmehr entsteht der Eindruck, man habe einfach wahllos alles genommen, was sich gut verkauft. Besonders seltsam wirkt die Entscheidung, aus der Diskothek SOUND – in der zur Zeit der echten Christiane verschiedene Spielarten der Rockmusik liefen – einen schnöseligen Houseclub zu machen. Der Versuch, die Heroinkids von damals mit der Feierkultur von heute zu verbinden, ist schlichtweg gedankenlos, weil sich nicht nur die

Drogen, sondern auch die Umstände geändert haben. Für Wir Kinder vom Bahnhof Zoo ist Jugend aber ohnehin nur irgendwas Diffuses mit Aufbegehren und Verliebtsein.

Den Darsteller*innen bleibt bei ihren formelhaften Figuren kaum Entfaltungsspielraum. Lena Urzendowsky nimmt ihn sich aber trotzdem. Ihre abgebrühte, notorisch schlecht gelaunte Stella verleiht dem Ganzen zumindest manchmal Witz und Kontur. Als Einzige lässt sie später auch mit einigen entfesselten Momenten in die Abgründe einer Junkie-Existenz blicken. Unwillige Freier bedrängt sie mit ihrem losen, berlinernden Mundwerk, oder sie geht mit irrem Blick auf Polizisten los. So unberechenbar und abgefickt hätte man sich die ganze Serie gewünscht.

Stattdessen dominiert gleich wieder der anbietend weiche Look, der nicht die Verführungskraft von Drogen vermittelt, sondern die Wirklichkeit in Watte packt. Sonderbar wirkt es etwa, wenn Christiane mit ihren Freundinnen zu beschwingter Musik anschaffen geht und das wie ein lustiger Mädels-Trip inszeniert ist. Statt sich dem Elend zuzuwenden, zieht sich die Serie lieber in ihre sentimentale Komfortzone zurück. Dass die echte Christiane später immer wieder rückfällig geworden ist, bleibt am Ende wenig überraschend ausgespart. Dafür gibt es unschuldige Reiterhofromantik. Während die Musik noch ein letztes Mal aufgedreht wird, galoppiert Christiane auf einem Pferd in eine bessere Zukunft. **Michael Kienzl**

VON DAVID E. KELLEY

BIG SKY



Schön, dass in Montana nach der Pandemie fast alles so ist wie vorher. Fantastische Sonnenuntergänge, US-Flaggen, durch die das Licht bricht, und Trucks, auf deren

Motorhauben es sich spiegelt. Nur für Strickwaren bekommt man im kleinen Laden noch Coronarabatt. Nicht schön hingegen ist, dass nach wie vor psychopathische Mutter-söhnchen wie Ronald unterwegs sind, um den Highway nach Prostituierten abzusuchen und deren Beseitigung als moralische Dienstleistung am Vaterland schönzureden.

In *Big Sky*, kreiert vom sogenannten Serienguru David E. Kelley (*Big Little Lies*), passiert dem selbsternannten Saubermacher aber bereits in der ersten Episode ein schwerer Fehler: Er transportiert zwei Teenagermädchen, die ihn mit einem Strassenduell à la Steven Spielbergs *Duel* provozieren, in sein Scheunenverlies. Worauf die beiden bald von der Schwarzen Detektivin Cassie und der

Weissen Ex-Polizistin Jenny gesucht werden. Die mögen einander wiederum nicht besonders, seit die Eine mit dem Mann der Anderen etwas angefangen hat. Das Atout der Serie sind aber nicht das forsche Ermittlerinnenduo, der gescheiterte Norman-Bates-Verschnitt und das bemüht um Diversität heischende Buch, sondern der zusehends ins Erzählzentrum rückende State Trooper Rick Legarski: In seiner braunen Uniform gibt der grossartige John Carroll Lynch den Blue-Lives-Matter-Fan, dem die Wokeness zum Hals heraushängt, der es aber eloquent versteht, für seinen zynischen Rassismus auch noch Verständnis zu generieren. Ein echter Verlierer unter dem weiten Himmel. **Michael Pekler**

START 23.02.2021 REGIE Paul McGuigan u.a. BUCH David E. Kelley u.a. VORLAGE C. J. Box KAMERA Oliver Bokelberg DARSTELLER*IN (ROLLE) Kathryn Winnick (Jenny Hoyt), Kylie Bunbury (Cassie), Brian Geraghty (Ronald Pergman), John Carroll Lynch (Rick Legarski) PRODUKTION Fineman Entertainment, David E. Kelley Productions, A+E Studios, 20th Television, USA 2021 STREAMING Star/Disney+

True Crime funktioniert nicht mehr ohne das Internet, ohne *digital sleuths*, Detektiv*innen im Netz. Sie sind es, die die Social-Media-Kanäle der Polizeistationen durchforsten und unaufgeklärte Fälle entdecken. Und so quasi die Aufmerksamkeitsökonomie regieren, die dann wieder entscheidet, welche Fälle auf Netflix landen. Auch nach dem Verschwinden von Elisa Lam waren sie es, die das Video auf der polizeilichen Website fanden, das ominöser kaum hätte sein können: Die junge Studentin ist da winkend, tanzend im Lift des Cecil Hotel in L.A. zu sehen – und es sollte die letzte Spur der 21-Jährigen sein, bevor sie verschwindet.

Das Neuartige dieser Serie steckt in der Art, wie sie mit der Mob-Qualität und der bodenlosen Lust des Internets konfrontiert, mit

VON JOE BERLINGER

CRIME SCENE: VANISHING AT THE CECIL HOTEL



immer abstruseren Theorien aufzuwarten. Dem gegenüber werden nüchterne Detektive gestellt, die geduldig erklären, wieso gewisse Sachen den Hobby-Privatdetektiv*innen so erscheinen müssen: Es sei

nun einmal so, dass die Polizei nicht immer alle Informationen teile. Und dann gibt es dieses seltsam abgewogene (und selten gesehene) Eingeständnis des Internet-Personals, das zugibt, dass vielleicht nicht immer alles so verworren ist.

Das ist Post-QAnon! Und so 2021, so Nach-Kapitolsturmung. Und vielleicht, so fragt man sich beim Sehen, ist die Zeit der *Thin-Blue-Line*-Doks vorbei, die uns einst gezeigt haben, dass alles viel komplexer sei, als die faule Polizei es abtue. Das hier ist ein Dok, der uns zeigt, dass in einer Gesellschaft, in der nicht alle gleiche Chancen haben – was für diesen Mikrokosmos in Downtown L.A. eben zutrifft –, Verbrechen und unglückliche Zufälle leider Alltag sind.

Selina Hangartner

START 10.02.2021 REGIE Joe Berlinger KAMERA Jeff Hutchens SCHNITT Jessica Miller, Erik Chappelle, Colin Cosack, Geoff Gruetzmacher Betsy Kagen, Christopher Kronus, David Moyes MIT Tim Marcia, Amy Price, Josh Dean, Santiago Lopez PRODUKTION Imagine Documentaries, RadicalMedia, Third Eye Motion Picture Company, USA 2021 STREAMING Netflix

Black Narcissus scheitert nicht nur daran, seine Vorlagen neu zu interpretieren, sondern auch daran, die Geschichte der erotisch aufgeladenen Spannungen in einer Gruppe britischer Nonnen im Himalaya überzeugend zu erzählen. Selbst die rassistischen Untertöne des Originals sind noch da.

Mit der Miniserie Black Narcissus haben sich Drehbuchautorin Amanda Coe und Regisseurin Charlotte Bruus Christensen einer speziellen Herausforderung gestellt. Denn die gleichnamige Erstverfilmung von 1947 des 1939 erschienenen Romans von Rumer Godden hat nicht bloss Academy Awards für beste Kamera und bestes Szenenbild erhalten, sondern war regelrecht pionierhaft in Sachen Erotik und Farbtintensität. Zugleich ist der Film furchtbar rassistisch – kein leichtes Unterfangen also, sich diesem Vermächtnis zu stellen. Filme in serieller Form neu zu interpretieren, ist nichts Neues – man denke etwa an Westworld, die Serie, die auf dem gleichnamigen Film von 1973 basiert, oder Buffy the Vampire Slayer, die das filmische Original von 1992 an Bekanntheit überflügelt hat. Erfolgreich ist eine Adaption wohl dann, wenn es ihr gelingt, das Quellenmaterial neu zu interpretieren und ihm den eigenen Stempel aufzudrücken. Bei der von BBC und FX produzierten Serie ist das leider nicht der Fall.

Stattdessen werden die das Original auszeichnende Erotik und Spannung ziemlich unbeholfen eingebracht. Die Serie über das Nonnenkloster im Himalaya beginnt mit Szenen von dessen früherer Nutzung, nämlich als Harem eines indischen Generals. Doch der Selbstmord der Prinzessin Srimati (Gianni Gonsalves) setzt der Existenz des Freudenhauses ein jähes Ende – einzig die erotischen Wandmalereien und der Geist der Prinzessin bleiben dem Palast erhalten.

Hier sollen die britischen Nonnen, angeführt von der ehrgeizigen Schwester Clodagh (Gemma Arterton), nun eine Schule eröffnen – eine Aufgabe, an der ein Mönchsorden bereits gescheitert ist. Das sollte eigentlich eine unheimliche und spannungsgeladene Unterhaltung versprechen.

Doch wer sich nun auf ein intrigantes Drama freut, wird rasch

VON CHARLOTTE BRUUS
CHRISTENSEN

BLACK NARCISSUS



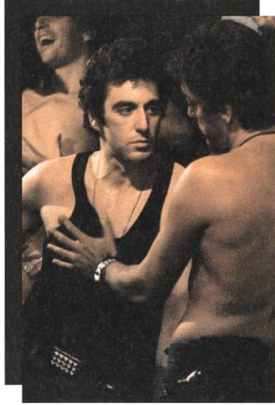
enttäuscht. Der rege Gebrauch von anschwellenden Orchestren und bedeutungsvollen Blicken etwa lässt die Serie eher billig wirken. Und das sich herauskristallisierende Liebesdreieck zwischen Schwester Clodagh, dem Vertreter des Generals, Mr. Dean (Alessandro Nivola), und der jungen Schwester Ruth (Aisling Franciosi) ist plump konstruiert und die Interaktionen alles Andere als erotisch. Am Ende streiten sich zwei Nonnen, die mit

ihrer unterdrückten Sexualität kämpfen, um einen Mann, der sich von Frauen bedienen lässt. Da hätte man sich ein beherzteres Umschreiben oder kritischeres Interpretieren des Quellmaterials gewünscht. Doch die Miniserie taugt nicht mal als seichte Unterhaltung. Denn die problematische Darstellung der lokalen Charaktere verunmöglicht selbst den anspruchslosen Konsum der drei Episoden. Zwar wurde anders als in der 1947er-Version auf *brownfacing* verzichtet. Dennoch wird die örtliche Bevölkerung immer noch als rassifizierte Andere dargestellt. Eine der wichtigsten Spannungen in der Klosterschule basiert denn auch auf der Unterscheidung der keuschen, mehrheitlich weissen Nonnen von den hypersexualisiert dargestellten lokalen Frauen, wie der Schülerin Kanchi (Dipika Kunwar). Tatsächlich kleidet sich Schwester Ruth bei ihrem Ausbruch aus dem Orden auf der Suche nach Mr. Dean in der traditionellen Kleidung der lokalen Frauen, was die Assoziation der örtlichen Frauen mit unkontrollierter Sexualität noch verstärkt.

Am Ende der letzten Episode fragt man sich, was Black Narcissus eigentlich erreichen will – weder die Handlung noch die Charaktere wirken überzeugend, und der langsame Aufbau der Serie macht sie nur eins: langweilig. Das kann selbst der brillante Cast mit Gemma Arterton, Aisling Franciosi und der inzwischen verstorbenen Diana Rigg nicht retten. **Noemi Ehrat**

START 05.03.2021 REGIE Charlotte Bruus Christensen BUCH Amanda Coe KAMERA Tom Gamble SCHNITT Jinx Godfrey, Helena Evans MUSIK Anne Dudley DARSTELLER*IN (ROLLE) Gemma Arterton (Sister Clodagh), Aisling Franciosi (Sister Ruth), Nila Aalia (Angu Ayah), Patsy Ferran (Sister Blanche), Rosie Cavaliero (Sister Briony) PRODUKTION BBC Studios, DNA TV, FXP, UK 2020 STREAMING Disney+

KURZ BELICHTET



BUCH

Im Milieu unterwegs

In der schwulen Lederszene New Yorks treibt ein Serienmörder sein Unwesen. Ein heterosexueller Cop, der den Opfern äusserlich ähnelt, wird deshalb als verdeckter Ermittler eingeschleust – und gerät in eine Identitätskrise. Als William Friedkin diese Geschichte 1980 auf die Leinwand brachte, stiess er auf wenig Gegenliebe. Viele Zuschauer*innen schienen von der düsteren Ambivalenz und dem offenen Ende von Cruising überfordert zu sein. Zudem wurden bereits die Dreharbeiten massiv von schwulen Aktivisten gestört, die befürchteten, die gesamte Community könnte durch eine so anrühige Milieudarstellung in Verruf geraten. Mittlerweile ist Cruising weitgehend rehabilitiert und wird als rauer New-Hollywood-Nachzügler ebenso geschätzt wie für seine authentische Darstellung der Fetischszene. Der Verlag Liverpool University Press widmet sich jetzt Friedkins Werk in einem neuen Band aus seiner Reihe über Klassiker des Horrorkinos. Versammelt werden da-

rin Fakten, Analysen und Interpretationen, aber auch Anekdoten und nerdiges Trivialwissen. Auf kompakten 100 Seiten beschäftigen sich Filmhistoriker Eugenio Ercolani und Filmwissenschaftler Marcus Stiglegger mit dem wahren Fall, auf dem die Handlung beruht, den Doppelgänger-motiven und Besonderheiten des Sounddesigns sowie natürlich den sagemumwobenen 40 Minuten an explizitem Material, das der Zensur zum Opfer fiel und heute verschollen ist. Die Texte haben manchmal einen leicht akademischen, meist aber recht leidenschaftlichen Sound. Besonders gelungen sind die sehr filmisch beschriebenen Beobachtungen zur hypermaskulinen Sexualität sowie eine am Plot argumentierte Verteidigungsrede für die Besetzung von Al Pacino – dessen Rolle eigentlich für den ungleich androgynen Richard Gere gedacht war. Die Publikation ist facettenreich, aber nicht erschöpfend. Es gelingt ihr, die Faszination für einen Film zu bewahren, der auch 40 Jahre nach seiner Entstehung noch genug Raum für ungelöste Rätsel und neue Interpretationen lässt. (kie)

Eugenio Ercolani, Marcus Stiglegger:
Devils Advocates. Cruising. Liverpool:
Liverpool Uni. Press. CHF 39/EUR 22

Werner Herzog
On Skateboarding

STREAMING

Werner Herzog, honorary skateboarder

Eine Ehrendoktorwürde hat Werner Herzog wohl nie angenommen, vielleicht kam aber auch nie jemand auf die Idee, ihm eine anzutragen. Aber vor kurzem hat er sich zum Ehrenskateboarder ernennen lassen, nicht so richtig offiziell, nur in einem Videocall mit dem nerdigen Skateboardmagazin «Jenkem». Der Skisprung-Existenzialist erkennt den Kampf der Skateboarder mit den Strassenelementen – und anerkennt ihn, in der kleinen nüchternen Ekstase des Bildschnitzers und -beschreibers Herzog: «So many failures. It's astonishing.» Sein Skatevideo jedenfalls wäre mit russisch-orthodoxen Kirchenchören unterlegt, wegen der Räumlichkeit. «That was a clean one», kommentiert er einen endlich gelungenen Trick. Stimmt. (de)

Discussing Skateboarding with
Filmmaker Werner Herzog, 25.01.2021,
Youtube-Channel von «Jenkem»

BUCH

Den Träumer*innen ein Refugium

Die «Theorie des Films» ist nicht erst mit Siegfried Kracauers gleichnamigem Buch geschrieben worden, das 1960 in seinem New Yorker Exil erschien; an ihr haben sich Theoretiker und Kritikerinnen schon seit der Jahrhundertwende abgearbeitet. Aber die grosse Theorie des Kinos? Heide Schlüpmann widmet ihr eine kompakt geschriebene, aber reichhaltige Studie, in der sie jener Stätte Tribut zollt, die den Film im 20. Jahrhundert zum (Massen-)Phänomen machte, zum «leibhaftigen, «subjektiven» Objekt. Als Raum, der zugleich Nähe und Distanz schafft, den Film rahmt, ist das Kino besonders seit der Kinobewegung zentrales Thema der Debatten von Intellektuellen und Akademiker*innen: Als Dispositiv, das das Erlebnis reguliert, war es etwa Gegenstand einer psychoanalytisch und feministisch gefärbten Kritik – bevor das Aufkommen neuer Medialitäten das Kino nochmals zur Neudefinition zwang. «Das Buch geht davon aus, dass Filme nicht ohne ein Kino existieren können», schreibt Schlüpmann gerade jetzt, in einer Zeit, in der viele das Kino (schon wieder) totsagen. Und man kriegt nach der Lektüre nicht zuletzt selbst Lust, bald wieder dort einzutreffen, in diesem «Refugium für die störende Außenwelt», «einer unserer Gegenwart, im Besonderen unserem Leben im Kapitalismus fernen, entfernten Wirklichkeit». (sh)

Heide Schlüpmann: Raumgeben –
der Film dem Kino. Vorwerk 8.
CHF 24 / EUR 19



BLU-RAY

A Different Sort of Animal

Ein Titel mit wenig Ambiguität: Ein Amerikaner, zum Werwolf geworden, in London, damit hat man in John Landis' Film zu schaffen. In Erinnerung geblieben ist der 1981 erschienene Horrorstreifen vor allem wegen Rick Bakers Werk. Der Make-up-Artist hat die minutenlange, qualvolle und gewaltsame Transformation von David (David Naughton) zum Werwolf (ikonisch: zur lüpfigen Melodie von Creedence Clearwater Revivals «Bad Moon Rising») mit Tricktechnik und gutem Make-up möglich gemacht. Diese Szene sieht nun, auf der 3-Disc-Special-Edition vom Label Turbine mit Ultra HD Blu-ray, besser aus denn je. Die Neuerscheinung wartet ausserdem mit zahlreichen Extras auf, etwa mit einer kurzen Doku zum Hintergrund des Films, Beware the Moon, in der auch für alle, die die originale Auswertung des Films nicht miterlebt haben, klar wird, wie kontrovers ein komisch überdrehter Horrorfilm damals war, der von einem Regisseur gedreht wurde, der 1981 noch mit seiner Blödelkomödie Animal House (1978) im Kurzzeitgedächtnis war und nun mit Kübeln voller Blut auf der Leinwand wütete. (sh)

An American Werewolf in London von John Landis, USA 1981. 3-Disc-Special-Edition (UHD + Blu-ray + Bonus-Blu-ray), mit restauriertem Ton und sechs Stunden Bonusmaterial, Englisch, Deutsch, engl. und dt. Untertitel, von Turbine. CHF 60 / EUR 35

COMIC

Philosophierender Auftragskiller

Vor fast 20 Jahren erschien auf Deutsch der erste Band von «Der Killer» (franz. «Le Tueur») des Szenaristen Matz (eigentlich Alexis Nolent) und des Zeichners Luc Jacamon. Die Geschichte um den namenlosen Auftragsmörder, der geduldig seine Opfer beobachtet und auf den richtigen Moment wartet, faszinierte die Leserschaft von Anfang an. Nicht die Ausführung seiner blutigen Aufträge steht im Mittelpunkt der Geschichte, sondern die inneren Monologe, in denen der Killer über Leben und Tod, Politik, Schuld und Sühne philosophiert. Die zwiespältige Hauptfigur rechtfertigt ihr Handeln gegenüber sich selber und den Leser*innen mit der Begründung, dass alle Menschen im Grunde böse und gewalttätig seien. Sein Bewusstseinsstrom wird mit nüchternem Strich und ruhigen Bildern aus der Hand von Jacamon begleitet.

In den ersten Bänden führen die Abenteuer des unscheinbaren Mannes um die halbe Welt, bis der äusserlich eiskalte Todesengel innerlich immer mehr aus dem Gleichgewicht fällt. Selbstmord oder eine Frühpensionierung zieht er in Betracht, doch wird er immer wieder von seiner Vergangenheit eingeholt. Nun ist auf Deutsch mit «Secret Agenda» ein neuer Zyklus gestartet. Der Killer wurde inzwischen vom französischen Geheimdienst aufgespürt und angeheuert. Während er tagsüber einem ereignislosen Bürojob als Tarnung nachgeht, muss er in seiner Freizeit korrupte Politiker und Kriminelle aus dem Weg schaffen.

Kein Wunder, machte nach dem anfänglichen Erfolg des Comics bald das Gerücht die Runde, Regisseur David Fincher wolle die Geschichte ins Kino bringen. Matz, der auch Videogame- und Filmdrehbuchschreiber ist, hat mit der Verfilmung einer seiner Comics (Bullet to the Head mit Sylvester Stallone) bereits Erfahrung in Hollywood. Aus dem Fincher-Streifen wurde damals nichts, doch nun soll der Gone Girl-Regisseur den Comic als Serie für Netflix produzieren. (gp)

Luc Jacamon, Matz: Der Killer: Secret Agenda Band 1 & 2, Schreiber&Leser Verlag. CHF 25 / EUR 15



STREAMING

Neuronale Zeitreisen

Es ist der Reiz eines jeden Historienfilms: die opulenten Kleider, die historischen Strassenzüge mit Pferdekarren, knarrenden Autos und anderen ulkigen Fortbewegungsmitteln, das Gewusel der Metropolen einer anderen Zeit. Tatsächlich zahlen wir Set-Designer*innen und Ausstater*innen gute Summen, damit sie uns eine authentische Zeitreise auf die Leinwand zaubern, die wir dann doch nicht ganz glauben in ihrer fetischisierten Gemachtheit.

Im Netz schafft sich derweil eine andere Art der Zeitreise Raum. Historische Filmaufnahmen werden von Nerds in aufwändigster Weise durch neuronale Netze, also künstliche Intelligenzen, gejagt, die sich auf die Suche nach möglichen Farben für die Schwarzweissbilder, nach schärferen Konturen für die körnigen Gesichter und mit mehr Bildern pro Sekunde nach natürlicheren Bewegungsabläufen machen. Der Franzose Denis Shiryayev etwa nahm sich auf seinem Youtube-Kanal verschiedenster früher Filmaufnahmen in dieser Weise an, angefangen ganz zu Beginn bei den Lumière-Filmen. So verlassen die Arbeiter*innen auf einmal in Farbe, in 4k und mit 60 Bildern pro Sekunde, begleitet von den passenden Soundbites, ihre Fabrik. Shiryayevs Resultate sind bestechend und paradox. Je mehr Filter angewandt werden, je verfremdeter und unseren heutigen Seh- und Hörgewohnheiten angepasst, desto realer werden die Bilder für das HD-Zeitalter.

Stundenlang könnte man so zum Beispiel den Menschen im Japan der Zehnerjahre des letzten Jahrhunderts zuschauen, wie sie in die neuartige Gerätschaft blicken und sich damit unversehens verewigen, oder mit der nagelneuen Schwebebahn durchs Wuppertal fliegen oder die Laufbänder bestaunen, auf der sich die Pariser Sonntagsgesellschaft um die vorletzte Jahrhundertwende fortbewegte. Freilich sind das alles Wiederentdeckungen bekannter Aufnahmen, und dennoch machen die Bilder, über ihre Unzulänglichkeiten hinwegmanipuliert, den Blick frei auf unvermittelte Details. Plötzlich fällt einem etwa auf, dass die Trams in den Strassen San Franciscos 1906 ganz ohne Oberleitung mit in der Strasse eingelassenem Stromabnehmer fahren oder wie beeindruckend die Vollbärte im Zarenreich 1896 waren.

Shiryayev ist mit seiner «Denis Sexy IT» natürlich längst nicht mehr der einzige Hexer im Pixelland. *Upscaling* hat sich zu einem regelrechten Genre ausgebildet und keine historische Aufnahme bleibt mehr vom künstlich intelligenten Zauberstab verschont. Was Ersteren dazu veranlasste, in seinem Englisch mit französischem *accent très fort* zu bemerken, dass bitteschön alle, die solche Spielereien vornehmen, deklarieren sollen, dass die entstandenen Filme keine historisch korrekten Rekonstruktionen seien. Das ist tatsächlich sehr wesentlich zu erwähnen, schliesslich verleitet das immersive Erlebnis dazu, jegliche Zweifel an dieser Zeitmaschine zu verdrängen. (mik)

Youtube-Kanal von Denis Shiryayev und mit den Stichworten «4k, 60 fps, color» auf der Plattform



BLU-RAY

Scharf geschnittene Gewalt

Die Ausgangssituation ist dieselbe wie in der zugrundeliegenden Kurzgeschichte von Ernest Hemingway: die Ermordung eines unauffälligen Mannes durch zwei Profikiller löst Ermittlungen aus. Doch während in der Erstverfilmung The Killers (1946) ein Versicherungsdetektiv ermittelte, sind es in der Neuverfilmung von 1964 die beiden Killer selber, die zu Detektiven werden. Charlie, der Ältere von ihnen (Lee Marvin), fühlt sich langsam zu alt für den Job, mit einer halben Million Dollar könnte er sich zur Ruhe setzen. Das wäre die Hälfte der Beute aus einem Raubüberfall, an dem der Tote vor Jahren beteiligt war und die damals verschwand. Vor allem aber hat ihn, den stoischen Killer, irritiert, dass ihr Opfer sich so gleichmütig seinem Schicksal ergab. «Jemand, der keine Angst vorm Sterben hat, ist jemand, der schon tot ist», erkennt er.

Der Anfang des Films: eine Sonnenbrille, bildfüllend. Ein passender Auftakt für den Mord, der in einer Blindenschule geschieht, aber auch für die Blindheit des (sehenden) Opfers, von einer Frau ins Verderben gezogen. The Killers

war der erste von drei Filmen, die Don Siegel zwischen 1964 und 1967 für Universal TV drehte. Während Hollywood sich mit Grossproduktionen in die Krise ritt, wurde die schnelle Arbeitsweise bei gradlinigen B-Filmen, mit denen Siegel in den Fünfzigerjahren Meisterwerke wie Invasion of the Body Snatchers oder The Line-Up gedreht hatte, eher am Fernsehen geschult.

The Killers (22 Drehtage) lief dann im Gefolge der Ermordung John F. Kennedys aufgrund seiner Gewalttätigkeit doch zuerst im Kino. Die Gewalt, verdichtet auf wenige, knappe Momente, in denen die Killer aus den Befragten Informationen herauspressen, hat auch heute noch Schockwirkung, bis hin zu Lee Marvins letztem Satz, «Lady, I don't have the time», bevor er seine Waffe mit dem überdimensional ins Bild gerückten Schalldämpfer auf Angie Dickinson richtet.

Das jetzt erschienene Mediabook enthält den Film auf Blu-ray und als Ultra HD; als Bonusmaterial ist er im damaligen Fernsehformat 4:3 enthalten, ebenso wie ein Interview mit Siegel und die Verfilmung von Robert Siodmak sowie eine von Siodmak inszenierte Radioversion. (fa)

Tod eines Killers / The Killers
von Don Siegel, USA 1964. Blu-ray / 4K
Ultra HD, Koch Media. CHF 42 / EUR 25

BLU-RAY

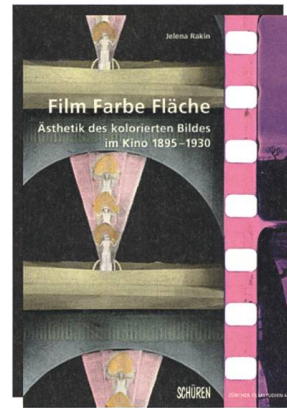
Zwischen Lust und Langeweile

Die jungen Lockenköpfe, die in Gleichung mit einem Unbekannten überall auftauchen, bleiben die meiste Zeit stumm. Umso mehr konzentriert man sich auf ihre geheimnisvollen Gesichter. Wenn sie auf Partnersuche gehen und übereinander herfallen, schauen sie meist ausdruckslos bis melancholisch ins Leere, so, als würde sich ihre Sehnsucht auf etwas jenseits der Erotik richten. Dietrich de Velsas sonderbar faszinierender Hardcorefilm aus dem Jahr 1980 zeigt zwar viel Sex, hat aber nichts von der aufgesetzten Geilheit vieler Pornos.

Alles wirkt hier ein wenig schlafwandlerisch entrückt. Das von Baustellen und Industriegebäuden flankierte Paris, durch das der namenlose Protagonist seine erotischen Streifzüge unternimmt, scheint einer düsteren Zukunftsvision entsprungen zu sein. Selbst das Vogelzwitschern klingt hier kalt und mechanisch. Seine spröde Poesie entwickelt der Film durch ein Faible fürs Uneindeutige. Sexuelle Begegnungen entfalten sich in einer Grauzone zwischen Lust und Langeweile. Die ständige Suche nach neuen Partnern wirkt manchmal fast zwanghaft. Aber auch mit seiner Sehnsucht nach Liebe und Zärtlichkeit stösst der Held schnell an seine Grenzen.

Obwohl de Velsa die Wirklichkeit schamlos verfremdet, wirkt sein Film so ehrlich, weil er um die Widersprüchlichkeit unseres Begehrens weiss. Lange war Gleichung mit einem Unbekannten verschollen. Weil der französische Regisseur Yann Gonzalez ihn bei der Recherche zu seinem schwulen Giallo Un couteau dans le coeur entdeckte und restaurieren liess, kann man ihn nun endlich wieder sehen. (kie)

Gleichung mit einem Unbekannten
von Dietrich de Velsa, FR, 1980.
Edition Salzgeber (fr. mit dt. UT) auf
DVD und als VoD



BUCH

Entfesselte Farbe

Das Kino war nie nur schwarzweiss. Entgegen der verbreiteten Vorstellung trat Farbe nicht erst mit so erfolgreichen Standardverfahren wie Technicolor auf der Leinwand auf, sondern bestimmte bereits die Anfänge der Filmgeschichte. Die Serpentina- und Schleiertänze etwa, wie sie in den 1890er Jahren sowohl auf Pariser Bühnen als auch als kolorierte Filmaufnahmen in den ersten Kinovorführungen beliebt waren, zelebrieren nicht nur eine Entfesselung der Bewegung, sondern auch die von Hand auf den Film aufgetragene Farbe. Die Zürcher Filmwissenschaftlerin Jelena Rakin hat solchen und anderen frühen Kolorierungsexperimenten nun ein Buch gewidmet, das eine faszinierende Entdeckungsreise zu den farbgewaltigen Ursprüngen der Filmgeschichte ist. Gerade weil im frühen Film die Farbe nachträglich appliziert werden musste, braucht sie sich auch nicht an jene optischen Regeln zu halten, die wir für natürlich halten. Applizierte Farbe kann Körpergrenzen überschreiten und als natürlich geltende Kolorierungsschemata über den Haufen werfen. Die Farbe, so hat Frieda Grafe einmal geschrieben, bedeute für die Filmgeschichte gerade nicht einen Zuwachs an Realismus, sondern sei ein Sprengstoff, um von etablierter Wahrnehmung wegzukommen. Eine solch augenöffnende Farbexplosion zündet auch Rakins Buch. (b)

Jelena Rakin: Film Farbe Fläche.
Ästhetik des kolorierten Bildes im
Kino 1895-1930. Schüren Verlag.
CHF 43 oder OpenAccess als PDF



TEXT Michael Ranze

Mit dem Brexit streifen die Gespenster der gewalterfüllten Vergangenheit wieder durch Nordirland. Zu unsterblicher Kunst hat Carol Reed den Konflikt bereits 1947 sublimiert. Ein zeitloses Meisterwerk des britischen Film Noir mit tragischer Aktualität.

Leben und Sterben in Nordirland

Manchmal gibt es Filme, die sind heute noch so modern wie damals. Odd Man Out entstand 1947, vor über 70 Jahren. Doch er hat bis heute nichts von seiner Kraft und Emotionalität, seiner Spannung und Melancholie verloren. Hier passt einfach alles zusammen: die Musik von William Alwyn, die Kamera von Robert Krasker, das Drehbuch von F.L. Green (nach seinem eigenen Roman) und R.C. Sherriff, die Regie von Carol Reed. Ein irischer Untergrundkämpfer irrt auf der Flucht vor der Polizei schwer verletzt durch Belfast, nachdem er einen Raub begangen und dabei versehentlich einen Mann getötet hat. Ein Albtraum, der durch die blutende Wunde immer delirierender wird.

Das Ergebnis ist ein beklemmendes, fast schon lyrisches Meisterwerk, nicht nur des britischen Kinos, sondern der Filmgeschichte überhaupt, mit einem überragenden James Mason in seiner wohl besten Rolle. Und dann dieses unglaubliche Ende, das Zuschauer*innen erschüttert zurücklässt, auch heute noch. Eine Erschütterung, an die ich mich noch gut erinnere, nachdem ich den Film vor über 30 Jahren als Student zum ersten Mal sah, im provisorischen VHS-Kino der

Stadt Erlangen. Seitdem konnte ich die Qualität von Odd Man Out immer mal wieder überprüfen, z.B. im Metropolis-Kino in Hamburg auf der grossen Leinwand. Die englische DVD-Ausgabe besitze ich seit über zehn Jahren, und sie wird gelegentlich aus dem Regal gezogen. Ein Film also, der mich schon lange begleitet, das ganze Berufsleben als Filmkritiker hindurch, und dabei nicht gealtert ist.

Traurige Aktualität

Im Gegenteil: Odd Man Out ist auch heute noch jenes Meisterwerk, mit dem das britische Kino kurz nach dem Zweiten Weltkrieg Hollywood Paroli bot und den British Film Noir zur Blüte brachte. (Im selben Jahr entstanden noch Brighton Rock, It Always Rains on Sundays und They Made Me a Fugitive.) Jetzt, im Jahr 2021, ist es vielleicht sinnvoll, den Film auf seine Aktualität hin abzuklopfen. In einer Zeit, in der ein US-Präsident die Demonstrant*innen der Black-Lives-Matter-Bewegung als Terrorist*innen verunglimpft, den Terrorismusbegriff also pervertiert, und der Brexit dazu führt, dass die Probleme an der Grenze zwi-

schen Irland und Nordirland immer gravierender werden (was, je nach Standpunkt, zu einer Diskussion über die Wiedervereinigung Irlands oder aber zum Wiederaufleben des Konflikts führt), lässt sich dieser Film unter Umständen als Argument in die Waagschale werfen.

James Mason spielt Johnny McQueen, einen IRA-Führer, der – kaum aus dem Gefängnis ausgebrochen – einen Überfall auf das Lohnbüro einer Fabrik in Belfast plant. So will er weitere geheime Operationen finanzieren – zum Unwillen seiner Freundin Kathleen (Kathleen Ryan). So ganz klar ist ihre Beziehung nicht. Kathleens Grossmutter weiss, dass ihre Enkelin bis über beide Ohren verliebt ist. «Maybe you know what's in his heart, too», antwortet das Mädchen schnippisch. Sie kann sich der Liebe des anderweitig beschäftigten Mannes nicht sicher sein. Der Überfall selbst geht erstaunlich glatt und unspektakulär vonstatten. Doch kaum hat Johnny das Büro verlassen, findet er sich im hell erleuchteten Trubel des Bürgersteigs nicht mehr zurecht. Ein Angestellter will ihn aufhalten. Im Gerangel um die Pistole wird Johnny in der linken Schulter getroffen, versehentlich erschiesst er den Mann. In Panik geraten, braust der Fahrer des Fluchtwagens los und lässt Johnny zurück. Dem bleibt nichts Anderes übrig, als schwer verletzt davonzuhumpeln. Jetzt beginnt eine Odyssee, bei der Johnny immer schwächer wird und zu halluzinieren beginnt. Er versteckt sich in einem verlassenen Luftschutzkeller und träumt, dass dies sein früheres Gefängnis sei. Er schleicht durch schmale, düstere Arkaden, deren Wände nass glänzen. Er ist auf der Flucht.

Einnehmende Odyssee

Von nun an begegnen ihm Menschen, die ihm helfen wollen oder ihre eigenen Interessen verfolgen. Einmal nehmen ihn zwei alte Jungfern auf, sie servieren ihm Tee, entdecken seine Wunde und verbinden sie. Doch mehr steht nicht in ihrer Macht. «Close the door and forget me», sagt Johnny zu den Frauen, bevor er weiterzieht. Ein anderes Mal findet er sich, versteckt vom Vogelhändler Shell, auf einem Schrottplatz in einer blechernen Badewanne wieder. Später gerät der verletzte Mann in die Fänge eines exzentrischen Malers, der den Tod in Johnnys Augen einfangen will, bevor es zu spät ist: «He's near death. He sees it. He's doomed. I want to paint the truth of his soul», sagt er. Johnny gelingt es, dem Verrückten zu entkommen und zu den Hafendocks von Belfast zu gelangen. Kathleen hat zwischenzeitlich eine Passage auf einem Frachtschiff organisiert. Sie treffen sich am Hafenzaun – doch dort wartet schon die Polizei.

Die Darstellung von James Mason als sterbender Flüchtling ist, verstärkt durch seine einzigartige,

unnachahmliche Stimme, schlicht grossartig, eine Tour de force, die ihresgleichen sucht. Johnnys wachsender Schmerz, sein schwindender Stolz, seine zunehmende Verunsicherung und sein verzweifelter Blick sind intensiv und lebensnah gespielt. Mason gibt dem Untergrundkämpfer ein menschliches Antlitz. Er zeichnet Johnny eindeutig positiv, obwohl er einen Unschuldigen ermordet hat, obwohl er – je nach Ansicht – ein Rebell oder Terrorist ist. «Keep out of this business!», sagt ein Polizist zu Kathleen. Doch was dieses «Geschäft» eigentlich ist, verrät der Film nicht. Zu Beginn hatte eine Schrifttafel das Publikum darüber informiert, dass der Film vor dem Hintergrund politischer Unruhen in einer Stadt in Nordirland angesiedelt sei. Aber: «It is not concerned with the struggle between the law and an illegal organisation but only with the conflict in the heart of the people when they become unexpectedly involved.» Die IRA wird namentlich gar nicht genannt, sondern firmiert nur vage als Organisation. «Always the organisation!», beschwert sich einmal jemand, weil sie wie eine Krake Ansprüche an ihre Mitglieder erhebt und so Angst und Schrecken verbreitet. Auch Belfast wird nie erwähnt, ist aber durch den establishing shot aus luftiger Höhe gleich zu Beginn des Films erkennbar.

Odd Man Out erweckt den Anschein, unpolitisch zu sein, ist es aber nicht. Die Hinweise sind da. Schliesslich geht es hier auch darum, ob politische Ziele die Mittel rechtfertigen, Johnny hatte der Gewalt schon abgeschworen, um dann schicksalhaft in sie hineinzugeraten. Eine Diskussion, die brandaktuell ist, wenn man an die Demonstrationen in den USA und in Belarus, in Russland und in Myanmar denkt. Den Autoren F.L. Green und R.C. Sherriff war ein anderer Themenkomplex allerdings wichtiger, sie diskutieren vor allem Fragen des Glaubens und der Sühne. Darum streiten sich ein Priester und ein Sergeant um den verletzten Flüchtling. Der Eine will das Seelenheil Johnnys und eine letzte Beichte, verbunden mit Reue und Strafe, dem Anderen geht es nicht um Gut und Böse, sondern nur um Schuld und Unschuld. Der Flüchtling hat gemordet, also muss er zur Rechenschaft gezogen werden. Der Priester hingegen appelliert an das Gute im Menschen, an den Glauben. So bringt er Shell davon ab, für Johnny eine Belohnung einzufordern. Doch an Kathleens Todeswunsch, an ihrem fanatischen Romantizismus, mit dem sie das Ende plant, beisst er sich die Zähne aus: «My faith is my love», sagt sie. Unvergesslich auch jene Szene, in der der halluzinierende Flüchtling wie ein Shakespeare-Schauspieler den biblischen Aufruf zu Güte und Liebe aus dem zweiten Brief der Korinther rezitiert. Johnny wird so zu einer Christus-ähnlichen Figur. Wie Christus auf der Via Dolorosa leidet er auf seinem Weg durch Belfast. Überhaupt ziehen sich biblische Symbole durch

den Film: die helfenden Schwestern, Shell, der von dem Maler als Heiliger porträtiert wurde, Kreuze, Madonnen-Figuren und vor allem eine Engelsstatue, die sich auf dem Schrottplatz über den Ohnmächtigen zu beugen scheint.

Stilistischer Triumph

Interessanterweise zeigt Reed auch immer wieder Kinder: ein weinendes Mädchen auf der Strasse, ein anderes, das im Luftschutzbunker einen verlorenen Ball sucht, freche Jungen, die Anderen gemeine Streiche spielen, spielende Kinder vor der Polizeistation, zwei Jungen im Schlafanzug, die sich am Fenster über den Neuschnee freuen, zwei Mädchen, die noch spät abends durch die Gassen hüpfen. Es scheint, als wollte Reed der Ausweglosigkeit des Geschehens Bilder der Unschuld, der Unwissenheit, der Unbeschwertheit entgegensetzen. Mit naivem Blick schauen die Kinder auf die Welt der Erwachsenen. Ihr kindlicher Standpunkt kontrastiert mit der Komplexität der Welt, ihrer Brutalität und Bösartigkeit.

Stilistisch ist Odd Man Out ein Triumph. Die kontrastreiche Kamera von Robert Krasker, der 1951 für die Schwarzweiss-Fotografie von Reeds The Third Man einen Oscar erhalten sollte, unterstreicht von Beginn an die düstere Stimmung dieser modernen Odyssee, die nur im Tod enden kann. Die gekippten, schrägen und bedrohlichen Bilder in der grellen Nachmittagssonne, die spärlich erleuchteten, regennassen Strassen am Abend oder der schneebedeckte Hafen in der Nacht – Krasker findet stets aussergewöhnliche Bilder, deren Cadrage Johnny förmlich am Weiterkommen hindert. Jeder Frame wird so zu einem weiteren tödlichen Schritt hin zu Johnnys Ende. Bizarr geraten sind auch einige Bildideen, etwa mehrere Gesichter, die sich in den Schaumblasen eines verschütteten Bieres manifestieren, oder die im Flur hängenden Porträts des verrückten Malers, die sich in Johnnys Imagination zu einem höhnischen Publikum formieren.

Eines der Schlüsselemente des Films ist ohne Zweifel die Musik, die als eigene Darstellerin fungiert. Der Komponist William Alwyn hatte mit Carol Reed schon bei The Way Ahead und True Glory (beide 1944) zusammengearbeitet. Bereits in der Pre-Production begann er mit der Arbeit, um die Charaktere genau zu verstehen und den zentralen Figuren – Johnny, Kathleen und Shell – musikalische Leitmotive zuzuweisen. Dieser frühe Arbeitsbeginn ermöglichte «a perfect integration of dialogue, sound effects and music», wie James DeFelice in einem bedeutenden Essay schreibt. Weil die Musik schon fertig war, konnte sie während des Drehs über Lautsprecher abgespielt werden. Besonders während Johnnys abschliessendem Gang zu den Docks ermöglichte sie es James Mason,

sich in die Stimmung einzufühlen und gleichzeitig das eng getaktete Zeitfenster (das Schiff, das Johnny und Kathleen zur Flucht nach England besteigen wollen, fährt wegen der Gezeiten um exakt 24:00 Uhr) einzuhalten.

Die Musik, das Ticken der Turmuhr, das Knirschen des Schnees und das tiefe Schiffshorn bilden so einen perfekten Sound-Teppich, den Reed und Alwyn perfekt vorbereitet haben. Johnnys Musikthema, schon zu Beginn während des Fluges über Belfast erstmals zu hören, ist von einer Melancholie und Schönheit, die einen mitunter an Opernarien, vielleicht jene aus Alfredo Catalanis «La Wally», erinnert. Es trägt wesentlich zur Ergriffenheit der Zuschauer*innen am Schluss bei. Gerade dieses Ende hat es mir besonders angetan, weil es so kraftvoll und so herzerreissend ist. «Is it still far?» fragt der fast ohnmächtige Johnny seine Freundin. «It's still a long way to go, but I am coming with you. We are going away together», antwortet sie. Und dann passiert, was passieren muss. Selten haben im Kino Schönheit und Tragik so nahe beieinander gelegen. ■



Angeblich schrecklich amüsan



TEXT Daniel Eschkötter

Kreuzfahrtschiffe sind Virenbiotope, Emissionsungetüme, Stahlbäder des Funs. Und filmische Sehnsuchts- und Drehorte. Ein (sicher doch nicht) letzter kurzer Trip mit Steven Soderbergh und Anderen.

«Don't call it a cruise. It's a crossing.» Ja, da muss man präzise sein, aber Meryl Streeps ziemlich pedantische Autorin will dem, was ihr an Bord der Queen Mary 2 an semantischer Differenz eingetrichtert wurde, zunächst nicht so ganz folgen. Aber ihre Pedanterie ist ohnehin nur Pose, denn in der literarischen Aneignung der Lebensgeschichten ihrer zwei alten Freundinnen, die sie nun auf die letzte transatlantische Lesereise begleiten dürfen, da war sie wohl ziemlich locker. Dabei ist das der ganze Unterschied: *The cruise*, die Kreuzfahrt, die sei ja tatsächlich nur mäandernd und albern, merkt die Autorin, selbst recht mäandernd. Steven Soderberghs Prä-Corona-Atlantiküberquerungsfilm *Let Them All Talk* (2020, Netflix), Untertitel: *A.K.A. The Fall of 2019*, ist auch ziemlich umwegig und, ja, auch etwas *silly*, Easy-Listening und -Watching, Freundschafts- und Familiendrama mit bitterem Unterstrom, angespanntere Umschreibung der Ferienresortkomödien aus der Adam-Sandler-Clique.

Das Schiff – bitte nicht Boot nennen – ist für den produktiven pragmatischen Prozeduralisten Soderbergh auch erst mal nur billige Bühne und Background. Man fragt hier nicht gross nach, was so im Bauch und auf den Hinterbühnen los ist, aber für Arbeits- und Atlantikatmo sorgen dann doch kleine dokumentarische Miniaturen, Cut-Aways, wenige Sekunden lang, die präzise sind und der Carnival Corporation (die von Billigkreuzfahrten bis Luxusliner im *Colonial Chic* alles macht) trotzdem nicht ins Buffet spucken. Schiff und Überfahrt sind ein Vehikel für alte und neue Konflikte, Klärungen und Verunklarungen.



Sollen sie halt alle reden, im Herbst 2019, als solche Filme noch zum Anlass für solche Fahrten, solche Fahrten zu solchen Filmen werden konnten, auf der Suche nach einer besseren Weise, die Dinge zu beschreiben, und einem Ort «jenseits der Wörter», so Meryl Streeps Autorin am Anfang des Films irgendwie ratlos-programmatisch. Vom Schiff als Virenbiotop waren wir da, trotz Soderbergh, noch zu weit weg. (Aber der Disneykreuzfahrts-Swimmingpool als Traumabiotop: Dafür gibt es eine schöne Szene in Annie Mumolos und Kristen Wiigs vollidiosynkratischer Girlfriend-Comedy *Barb and Star Go to Vista Del Mar*, 2021.)

Die Queen Mary 2 jedenfalls steht nun wohl erst mal. Wegen des Virus. «Nächste Destination: Aktuell laufen unsere Schiffe keine Häfen an.» Aber der letzte Film aus dem toxischen Vergnügungskreuzerkomplex wird derjenige Soderberghs nicht gewesen sein. Das hatte nicht mal der de-ozidentalisiert navigierende und allegorisierende Godard auf der später manifest havarierten Costa Concordia im Film *Socialisme* (2010) geschafft, seiner «Reflexion über Europa als Zivilisation am Mittelmeer», wie Bert Rebhandl in einer neuen, schönen und kompakten Godard-Werkbiographie schreibt. Noch besser beschrieben als Godard hat die Dinge ein experimenteller Dokumentarfilm Philip Scheffners, *Havarie* (2016). Wie da in der Konfrontation von Kreuzfahrtschiff

und Geflüchtetenboot, zerdehntem Handyfilm und vielstimmiger Tonspur, leerer Zeit und dramatischem Ereignis ein analytischer Blick auf die Vergnügungsfestung Europa und ihre Ordnungen des Sichtbaren geworfen wird, das lässt sich nun in einem klugen Aufsatz des Medienwissenschaftlers Friedrich Balke nachlesen. Das Kreuzfahrtschiff bei der Mittelmeerbegegnung am Nachmittag des 14. September 2012 war die «Adventure of the Seas». Kreuzfahrtschiffe, so Balke, sind ja eigentlich nur schwimmende Inseln, Extensionen für den Blick vom Land aufs Meer. Oder vielmehr: Sie verstellen den Blick, wie in den attraktiven Hafenstädten, die sie ansteuern. Auf zu anderen Abenteuern also.



1. *Let Them All Talk* (Steven Soderbergh, USA, Netflix 2020)
2. *Barb and Star Go to Vista Del Mar* (Josh Greenbaum, USA 2021)
3. Bert Rebhandl: Jean-Luc Godard. Der permanente Revolutionär. Paul Zsolnay Verlag. CHF 38/EUR 25
4. Friedrich Balke: *Havarie*. Über dokumentarischen Spurwechsel. In: Ders., Oliver Fahle, Annette Urban (Hg.): *Durchbrochene Ordnungen. Das Dokumentarische der Gegenwart*. transcript Verlag. CHF 36/EUR 30

«Psychic spies from China try to steal your mind's elation»

Red Hot Chili Peppers, «Californication»

Point Break 1991, Kathryn Bigelow

Von den Red Hot Chili Peppers hatten wir es ganz zu Beginn dieses Heftes. Frontsänger Anthony Kiedis war auch ab und an in Filmen zu sehen. Der erinnerenswerteste Titel in seiner Filmografie ist wohl Point Break, eine Ode an das Surferleben in Malibu Beach, in der er in einer kleinen Rolle neben Patrick Swayze und Keanu Reeves zu sehen ist.

IMPRESSUM

VERLAG FILMBULLETIN

Verena-Conzett-Str. 9
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 Füllemann
+41 52 550 05 56
inserate@filmbulletin.ch

KORREKTORAT

Sandra Ujpétery, Zürich

KONZEPT UND GESTALTUNG

Büro Haeberli, Zürich

DRUCK, LITHOGRAFIE, AUSRÜSTUNG, VERSAND

galledia ag, Berneck

TITELBILD

She, a Chinese (2009)
von Guo Xiaolu

MITARBEITER*INNEN DIESER NUMMER

Frank Arnold (fa), Johannes Binotto, Till Brockmann, Oliver Camenzind (cam), Noemi Ehrat, Daniel Eschkötter (de), Till Kadritzke, Michael Kienzl (kie), Alexander Kroll, Noémie Luciani, Primo Mazzoni, Karsten Munt, Giovanni Peduto (gp), Michael Pekler, Silvia Posavec, Michael Ranze, Andreas Scheiner, Michael Ranze, Teresa Vena, Martin Walder, Hüsna Yildiz, Song Yunlong.

FOTOS

Wir bedanken uns bei: Amazon Prime; Apple TV+; Ascot Elite; Arte; Judith Balla; Cinémathèque Suisse; Disney+; EuroVideo;

Fabian Hugo; Filmcoopi Zürich; Filmpodium; First Hand Films; Jenkem; Koch Media; Liverpool University Press; Mubi; Netflix; Outside the Box; Salzgeber; Schreiber&Leser; Schüren Verlag; Denis Shirjaev; Sister Distribution; Sky; Sony Pictures; SRF; SRG SSR; Star; Turbine; Trigon-Film; Vorwerk 8; Warner Bros..

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

VERTRIEB DEUTSCHLAND

Schüren Verlag, Marburg
www.schueren-verlag.de

ABONNEMENTE

Filmbulletin erscheint sechsmal jährlich. Jahresabonnement Schweiz: CHF 80 (inkl. MWST); Deutschland: EUR 56; übrige Länder zuzüglich Porto.

©2021 Filmbulletin
63. Jahrgang
Heft Nummer 393
NR. 2/21 – APR/MAI
ISSN 0257-7852
Pro Filmkultur

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

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



 Kanton Zürich
Fachstelle Kultur

15-25.4
2021

International
Film Festival Nyon

Visions du Réel

Main Partner

la Mobilière

Media Partner

SRG SSR

Institutional Partners

+ Schweizerische Eidgenossenschaft
Confédération suisse
Confederazione Svizzera
Confederaziun Svizra

Office fédéral de la culture OFC
Direction du développement et de la coopération DDC

canton de
vaud

VILLE DE
NYON

Région
de Nyon

LOTÉRIE
ROMANDE



Diagonale'21
Festival des österreichischen Films

Graz, 8.—13. Juni 2021
diagonale.at

#Diagonale21
#FestivalOfAustrianFilm