

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 63 (2021)
Heft: 394

Heft

Nutzungsbedingungen

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

Conditions d'utilisation

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

Terms of use

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

Download PDF: 16.08.2025

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

filmbulletin

#CANCEL
CULTURE

NR. 3/21 JUN/JUL

FOKUS **LÖSCH DICH! CANCEL
CULTURE IM FILM**

KRITIKEN **PROMISING YOUNG
WOMAN, DRUNK, MINARI, DAS
MÄDCHEN UND DIE SPINNE**

INTERVIEW **VALERIE
BLANKENBYL**

*Festival-Saison-Rabatt!
20% aufs Jahresabo, S. 96*





S.34 Gone with the Wind 1939, Victor Fleming

Der US-amerikanische Streamingdienst HBO Max hatte die Romanverfilmung von 1939 zwischenzeitlich aus dem Programm genommen, um das Südstaatenepos um eine kritische Einordnung zu ergänzen. «Cancel Culture!», schrien Trump und Konsorten, ohne zu zögern. Inzwischen ist das Werk wieder zu sehen, aber die Ängste von rechts bleiben.



S.59 House of Cards 2013-2018, Beau Willimon

Sie war eine der ersten grossen Serien des Streaminggiganten und Kevin Spacey ohne Frage ihr Star. Doch nach Vorwürfen und Anklagen in Folge der #MeToo-Bewegung wurde er gecancelt: Netflix spielte Bäumchen wechsel dich, gab die Rolle des Präsidenten an Co-Star Robin Wright weiter und strich Spacey komplett aus der letzten Staffel.



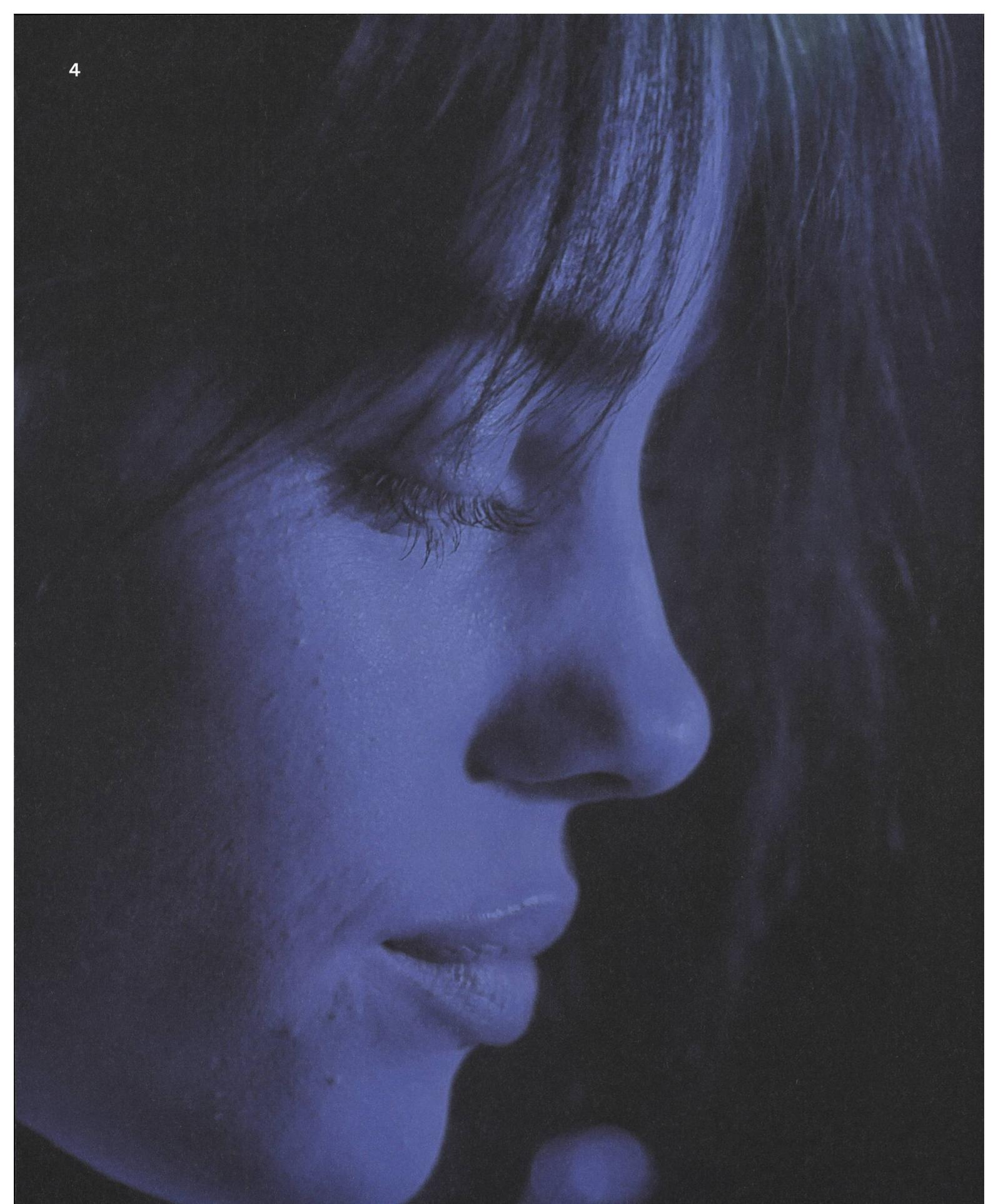
S.68 NOT ME – A Journey with Not Vital 2021, Pascal Hofmann

Im Porträt des Bündner Künstlers wird klar: Not Vital mag ein Eiland in Patagonien besitzen, aber mit Ruhe und Eingeketheit hat sein Leben wenig zu tun. Pascal Hofmann jagt einem Rastlosen hinterher und entdeckt dabei sich selbst.



S.74 Das Mädchen und die Spinne 2021, Ramon und Silvan Zürcher

Schon allein aufgrund ihrer intensiven Arbeit an der Filmform gehören die Zürcher-Brüder momentan zu den aufregendsten jungen Stimmen des internationalen Kinos. Der zweite Teil ihrer Trilogie begeisterte nicht nur die Berlinale.



S. 51 Billie Eilish: The World's a Little Blurry 2021, R.J. Cutler

Immerhin: Eilish und ihr Team scheinen aus den Erfahrungen junger Celebrities vor ihr gelernt zu haben und sich bewusst von deren Fehlritten – oder, genauer gesagt, von den sensationsgeilen Medien – abzugrenzen.



S. 39 Watchmen 2019, Damon Lindelof

Schwarze Held*innen für Schwarze Kinder: Serien wie diese bieten die Möglichkeit, Filmgeschichte neu zu kontextualisieren. Was das mit einer angeblich neuen Cancel Culture zu tun hat, weiss unser Autor Till Kadritzke.



S. 46 This Is Paris 2020, Alexandra Dean

Der Film beginnt mit Hilton, die mehrmals «Das ist Paris, Paris Hilton» sagt, als ob sie ihre Stimme selbst wieder finden müsste: Promi-Dokus bieten den gefallenen Sternchen von einst die Möglichkeit, ihr Image endlich selbst zu kontrollieren.

Lösch dich!

Armie Hammer, die Golden Globes, Lisa Eckhart, Marilyn Manson, Mr. Potato Head, Gina Carano, Dr. Seuss, J.K. Rowling, Marieke Rijnveld, Chris Pratt, Weihnachten, Sia, Roseanne Barr, Ellen DeGeneres, Shia LaBeouf, Joss Whedon ... Sie alle soll es in letzter Zeit erwischt haben: Wegen grösserer und kleinerer Zwischenfälle wurden sie angeblich «gecanceled». Und wenn man dem atemlosen News-Zyklus unserer Zeit glaubt, passiert dies – vor allem in den USA – in letzter Zeit in geradezu überwältigender Häufigkeit. Unliebsame Stimmen und Traditionen würden von einer linken Bildungselite aufs Abstellgleis der Geschichte manövriert, heisst es von rechts, die Meinungsdictatur brandschatze sich durch die Gesellschaft.

Dabei betrifft diese sogenannte «Cancel Culture» im Besonderen auch den Film: Ob man sich nun von der Lösch-dich-Kultur verfolgt sieht oder solche Begriffe nur als dumm empfindet – das momentane kulturpolitische Klima stellt ohne Zweifel gerade so einiges in Frage, was lange selbstverständlich war. Etwa, ob man Gone with the Wind noch unkritisch geniessen kann, einen Film von 1939, der ein zu wohlwollendes Bild von den Verhältnissen in den amerikanischen Südstaaten vor dem Bürgerkrieg zeichnet und dabei ausgerechnet die Sklaverei schönfärbt. Wie sieht's mit Woody Allens Manhattan aus? In diesem hatte Allen 1979 eine Beziehung zwischen seiner Filmfigur und einer 17-Jährigen imaginiert. Der Film konnte bisher Anschuldigungen des sexuellen Missbrauchs von Allens Stieftochter Dylan Farrow 1992 mehr oder weniger standhalten, obwohl kritische Stimmen jüngst doch immer lauter werden. In anderen Fällen hat inakzeptables Verhalten schon bedeutend schwerwiegendere Konsequenzen nach sich gezogen: Der einst gefeierte Filmproduzent Harvey Weinstein mag zurzeit das bekannteste Beispiel sein – ihn hat ein Gericht gerade zu 23 Jahren Haft verurteilt –, und Kevin Spacey wurde aus der Erfolgsserie House of Cards gestrichen und in Ridley Scotts All the Money in the World sogar nach Abdrehen des Films mit Christopher Plummer ersetzt.

Doch bei aller wünschenswerten Auseinandersetzung mit fragwürdigen Werken und Akteur*innen: Was ist denn nun dran am Vorwurf, dass die linke Genderdictatur die abendländische Kultur kastriert? Sie merken es am sarkastischen Ton, dass wir von der Polemik ums Cancellen nicht viel halten. Wenn Sie noch nicht überzeugt sind, laden wir Sie ein, den Beitrag von Till Kadritzke in dieser Ausgabe zu lesen. Denn gecanceled wurde schon immer in der Filmbranche – nur unter ganz anderen Vorzeichen. Wie so eine vermeintliche Löschung aus der Öffentlichkeit vonstatten geht und wie einst im Medienrummel niedergetrampelte Stars wiederum die Fäden ihrer eigenen Erzählung in die Hand nehmen, lesen Sie ebenfalls in unserem Fokus.

Während die einen alten Weissen Männer von den Leinwänden und Podesten geschubst werden, kaufen sich andere derselben Kohorte zum Lebensabend ihr kleines Paradies im Sunshine State Florida. Valerie Blankenbyl hat einen Film über die schnellstwachsende Community der USA gedreht. Mit Filmbulletin spricht sie über The Bubble, der in der Schweiz schon das Kinopublikum beglückt und in Graz die Besucher*innen der Diagonale. Blankenbyl sieht ihren Film auch als Warnung, dass Segregation die Extreme fördert. Extreme, die am liebsten alles weglöschten, was nicht ins eigene Konzept passt.

Selina Hangartner, Michael Kuratli



S. 63 **The United States vs. Billie Holiday** 2020, Lee Daniels
Ihre Musik erzürnte die Behörden. Schliesslich sang Holiday in den Vierzigerjahren für die Bürgerrechte von Schwarzen. Der Film von Lee Daniels konzentriert sich aber vor allem aufs Private.

7 EDITORIAL

10 SICHTWECHSEL
Stummschalten
Johannes Binotto

13 BACKSTAGE
Vinterberg, NIFFF etc.

17 5 BÜCHER
die aus den Nähkästchen
Hollywoods erzählen

19 AGENDA
Bildrausch Filmfest
Spezial

20 MISE EN SCÈNE
Arianes Stimme
Noémie Luciani

22 INTERVIEW
Valerie Blankenbyl
Michael Kuratli

FOKUS

32 Das Kino im Gegenwind.
Cancel Culture gestern
und heute
Till Kadritzke

42 Die Filmgeschichte in
den Schlagzeilen

44 Kamera läuft! Celebrities
erfinden sich neu
Noemi Ehrat

52 Aus die Maus!
Gina Caranos letzter
Disney-Gig
Selina Hangartner

59 Bastelbogen fürs
#MeToo-Zeitalter

KRITIKEN

FILME

62 PROMISING YOUNG
WOMAN
von Emerald Fennell

63 THE UNITED STATES
VS. BILLIE HOLIDAY
von Lee Daniels

64 DRUNK (ANOTHER
ROUND)
von Thomas Vinterberg

65 AMMONITE
von Francis Lee

65 VON FISCHEN UND
MENSCHEN
von Stefanie Klemm

66 MINARI
von Lee Isaac Chung

67 NOBODY
von Ilya Naishuller

69 NOT ME – A JOURNEY
WITH NOT VITAL
von Pascal Hofmann

70 ÉTÉ 85
von François Ozon

72 DAS MÄDCHEN
UND DIE SPINNE
von Ramon und
Silvan Zürcher

73 CONCRETE COWBOY
von Ricky Staub

75 THE BUBBLE
von Valerie Blankenbyl

SERIEN

77 MARE OF EASTTOWN
von Brad Ingelsby

78 I MAY DESTROY YOU
von Michaela Coel

80 THE MOSQUITO COAST
von Neil Cross,
Tom Bissell

80 A TEACHER
von Hannah Fidell

81 THEM
von Little Marvin

82 THE UNDERGROUND
RAILROAD
von Barry Jenkins



84 KURZ BELICHTET
Bücher, Blu-rays,
Instagrams,
Stand-ups

90 HINTERGRUND
Lex Netflix: Eine histo-
rische Entscheidung
steht kurz bevor
Oliver Camenzind

94 ESCHKÖTTERS
ERSCHEINUNGEN
Batshit Crazy
Höhlenhorror
Daniel Eschkötter

96 FESTIVAL-SAISON-
RABATTAKTION
Impressum



Stumm- schalten



TEXT Johannes Binotto

In den sozialen Medien laufen Filme oft stumm ab – back to the roots der Filmgeschichte. Wieso die Stille ohrenbetäubend ist.

Videoclips auf Instagram laufen tonlos. So jedenfalls sehen es die Standardeinstellungen vor. Wer zu einem der Filmchen den dazugehörigen Sound hören will, muss, statt bloss übers Bild zu scrollen, dieses zusätzlich noch antippen, damit sich dessen Tonspur enthüllt. Auf Twitter oder Facebook handhabt man es ebenso. Doch auch wer sich die Mühe macht, noch extra aufs Lautsprecher-Symbol zu tippen, hört dann bei den Clips oft nicht mehr als generische, nichtssagende Hintergrundmusik. Wenn überhaupt. Denn nicht selten sparen sich die Videos unterdessen die Tonebene gleich komplett, weil eine Vielzahl von Benutzer*innen sich ohnehin nicht für sie interessiert. Wer heute Clips fürs Netz produziert, ist dazu angehalten, sie so zu gestalten, dass sie auch stumm funktionieren. Deswegen laufen die Clips von Werbefirmen oder Nachrichtensendern in den sozialen Medien mit Untertiteln, die in der selben Sprache verfasst sind wie der Sprechtext. Die Untertitel dienen hier also nicht wie sonst als Übersetzungshilfe von einer fremden in die eigene Sprache, sondern als Ersatz für die Tonebene schlechthin. Rund hundert Jahre nach der Erfindung des Tonfilms wäre somit der Stummfilm wieder zum Standard geworden – und diesmal nicht aus technischer Notwendigkeit, sondern aufgrund neuer Konsumgewohnheiten. Kinosäle mögen sich mit multiperspektivischen Soundsystemen wie THX oder Dolby Atmos anpreisen, auf unseren Smartphones hingegen ist die Norm eine andere: *mute by default*.

Paradoxerweise macht uns gerade diese verbreitete Praxis des Stummschaltens klar, wie übermächtig Töne sind. Offensichtlich ist das Akustische ungleich invasiver als das Visuelle: Um Bilder nicht zu sehen, müssen wir bloss den Kopf abwenden oder die Augen schliessen. Töne indes dringen selbst dann noch zu uns durch, wenn wir uns die Ohren zuhalten. Blinkt während einer Sitzung unser Telefon, lässt es sich problemlos ignorieren, haben wir aber vergessen, den Klingelton auszuschalten, wird die Sitzung nicht normal weitergehen können, ehe wir das Gerät stumm gestellt haben oder es von selber wieder Ruhe gibt.

Solche Alltagserfahrungen widersprechen dem verbreiteten Klischee, wir seien eine vornehmlich visuell geprägte Kultur. Spricht die Tatsache, dass wir offensichtlich weniger Probleme mit Bildern als mit Klängen haben, nicht vielmehr dafür, dass unsere Ohren offenbar empfänglicher und mithin empfindlicher sind als unsere Augen? Daraus kann man einiges für den reflektierten Umgang mit Filmen gewinnen. Will ich die Wirkungsweise einer Szene verstehen, ist eine der zugleich einfachsten und radikalsten Methoden, den Ton auszuschalten. Das Muten wird dann zu einer analytischen Geste. Die Gewaltdarstellungen eines Horrorfilms beispielsweise, die mir eben noch so nahe gingen, dass mein Körper mit Ekel reagierte, werden ohne Ton zu einem fast abstrakten optischen Vorgang, den ich mit einer Präzision studieren kann wie eine geometrische Zeichnung. Stan Brakhages legendärer Experimentalfilm The Act of Seeing with One's Own Eyes von 1971, der 31 Minuten lang die Autopsie von Leichen in Grossaufnahme zeigt, lässt sich vielleicht nur deswegen am Stück schauen, weil er keine Tonspur aufweist. Nicht auszudenken, wenn ich die Geräusche von Schere und Messer, von Säge und Bohrer oder von den in den Eingeweiden wühlenden Händen der Chirurgen hören müsste. Der titelgebende Akt – mit den eigenen Augen zu sehen – ist einfacher auszuführen, als mit den eigenen Ohren hören zu müssen.

Zugleich zeigt das Beispiel von Brakhages Film aber auch noch etwas Anderes: nämlich nicht nur, wie der fehlende Ton die Bilder entschärft, sondern auch, wie die Stille selbst zu einem bedrückenden Phänomen werden kann. Es stimmt zwar, dass es mir die abwesende Tonspur besser möglich macht, bei der Zerstörung von Körpern zuzusehen, zugleich empfinde ich im Verlauf dieser halben Stunde die Stille des Films immer mehr als klaustrophobisch. Die Stille wird ohrenbetäubend. Und unweigerlich muss ich dabei auch an andere Filme denken, die Stille so verwenden: als Moment der Verstörung. In Jean-Luc Godards Bande à Part schlagen die drei Hauptfiguren in der Bar vor, eine Schweigeminute abzuhalten. Doch hören nicht nur die Figuren auf, miteinander zu sprechen, sondern Godard dreht den ganzen Filmton weg. Keine Geräusche, nicht mal der kleinste Laut – ein langer, unangenehmer Moment. Kein Wunder, hält es der Film in dieser Stille nicht eine ganze Minute aus, sondern schaltet bereits nach 36 Sekunden den Ton wieder ein. Tatsächliche Stille, so wird uns klar, hält man im Kino nur in begrenztem Masse aus. Und zugleich werden gerade durch ihre Umgrenzung die stummen Momente in ihrer Wirkung nur noch mehr potenziert. «Der Tonfilm hat die Stille erfunden», schreibt





Robert Bresson in seinen «Notizen zum Kinematographen» und meint damit, dass erst ab dem Augenblick, wo der Soundtrack zum standardmässigen Bestandteil des Kinoerlebnisses wurde, das Fehlen von Sound überhaupt als Irritation wahrgenommen werden kann. Fritz Langs Das Testament des Dr. Mabuse, sein zweiter Tonfilm, beginnt mit einer sechsminütigen Sequenz, in der nichts Anderes zu hören ist als das wahnsinnig machende Stampfen einer Maschine in der Verbrecherwerkstatt, in die sich der Polizeispitzel Hofmeister eingeschlichen hat. Doch als Hofmeister schliesslich auf die Strasse tritt, hört man keinen Laut, auch seinen Tritt auf den Pflastersteinen nicht. Fast fragt man sich, ob einem der Krach zuvor das Gehör geraubt hat. Die Stille fühlt sich an wie ein Hörsturz. Bereits in seinem vorhergehenden Film M hatte Lang in Strassenszenen gezielt alle Geräusche weggelassen und damit eine Stimmung der Bedrohung erzeugt. Hatte er sich zunächst gegen die neue Mode des Tonfilms gesträubt, so entdeckte Lang das Potential der Tonspur gerade auch darin, der Stille Gewicht zu geben. Und ähnlich verfuhr auch sein Zeitgenosse Alfred Hitchcock, der ebenfalls die Möglichkeiten des neuen Mediums Tonfilm gerade darin sah, auf Ton gezielt zu verzichten. Bis in seine letzten Filme ist der Soundtrack instabil, Stille tritt ein als Attacke, wie in der Szene aus The Birds, als die Mutter die Leiche mit den ausgehackten Augen findet und danach keinen Schrei, sondern nur ein stilles Würgen von sich geben kann. Auf die Zerstörung des Sehvermögens antwortet der Verlust der Stimme. Stille als Loch, als Trauma. Und kaum eine Szene aus Frenzy ist verstörender, als wenn die Kellnerin Babs dem Serienmörder begegnet und sämtliche Geräusche verschwinden oder wenn sie später mit ihm zusammen in seine Wohnung geht und die Kamera im Treppenhaus zurückbleibt, in dem kein Laut zu hören ist. Bestimmt ist es kein Zufall, dass ausgerechnet Lang und Hitchcock, die zunächst mit ihren Stummfilmen berühmt wurden, im Tonfilm genau das als Neuheit erkannten, was im Stummfilm nicht auffiel, weil es so selbstverständlich war.

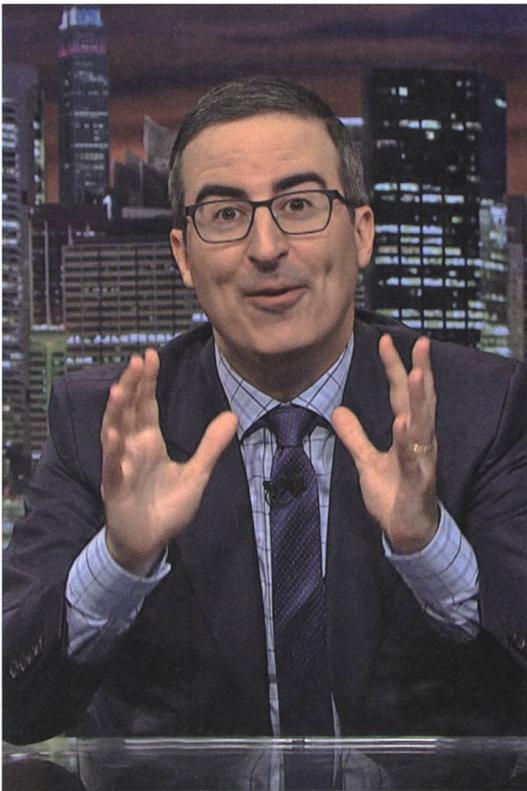
Das Kino war also schon mal weiter, als wir es unterdessen wieder sind. Vielleicht müsste man heute, im Zeitalter von Instagram und Stummschaltung als Standardeinstellung, die Bilder wieder geräuschvoller machen. Damit uns die Stille wieder einfahren kann. Als Schock. Ohrenbetäubend.

STREAMING

Die Stunde der Titanen

CNN, HBO, Warner Bros. und Discovery: Das ist die neue, gebündelte Kraft, die Netflix und Disney+ das Leben schwer machen will. Denn das Naturdok- und Sportimperium hat AT&T gerade für 43 Mia. US-Dollar Warnermedia abgekauft. Für AT&T dürfe dieser Deal nicht gerade ein Gewinn gewesen sein, schliesslich hatte es Warnermedia (das damals Time Warner hiess) erst 2018 für 80 Mia. Dollar gekauft, wie die Nachrichtenagentur AFP berichtet.

Discovery und Warnermedia könnten aber ein besserer Match sein. Erstere betreibt bereits jetzt ein weltweites Sendernetz, und die Warner-Tochterfirmen liefern originale Inhalte, die mit den Filmen und Serien der Platzhirsche im Business konkurrenzfähig sind. Mittelfristig wird wohl der Streamingdienst HBO Max, der derzeit 61 Millionen Abonnent*innen stark ist, mit Discovery Plus zusammengelegt werden und global auftreten. Die Titanen machen sich damit auf in die grosse Streamingschlacht. Dass eine Konsolidierung im Markt stattfindet, beweist auch das Interesse von Amazon an MGM (siehe S. 18). (mik)



Hielt nie viel vom Mutterkonzern AT&T: HBO-Showmaster John Oliver.

FESTIVAL

Happy Birthday, NIFFF!

Wieder mit einem Publikum eine Live-Veranstaltung zu machen, das sei es, worauf er sich besonders freue, sagt der künstlerische Direktor des Neuchâtel International Fantastic Film Festival (NIFFF), Loïc Valceschini. Das Festival feiert dieses Jahr seinen 20. Geburtstag nach und geniesst in der Schweizer Festivallandschaft die Stellung, das einzige Festival zu sein, das sich seit seiner Gründung dem fantastischen Film – Fantasy, Sci-Fi und Horror – widmet. Und dabei viele Entdeckungen auf Schweizer Kinoleinwände brachte – Filme, die ansonsten von den weniger experimentierfreudigen Kinobesitzer*innen und -ketten wohl unbeachtet geblieben wären. Wie die spektakuläre Horror-Groteske Mandy (2018) von Panos Cosmatos mit Nicolas Cage vor einigen Jahren, oder noch davor der Fantasyfilm The Lure (Córki dancingu, 2015) von Agnieszka Smoczyńska, der in besonders verstörend-schönen Bildern vom Stranden zweier Meerjungfrauen in Polen erzählt. Wo, wenn nicht in Neuchâtel, würden solche Filme ihr Publikum finden?

Das Jubiläum hätte schon im vergangenen Jahr gefeiert werden sollen, stattdessen wurde wegen Covid-19 ein «hors-série»-Event online veranstaltet und die Festivitäten auf dieses Jahr verschoben. Was sich nun hoffentlich bezahlt macht. Denn laut Valceschini ist die Planung auch in diesem Jahr erschwert: «Wenn wir etwas von den Erfahrungen des vergangenen Jahres gelernt haben, dann, dass mit nichts mehr sicher gerechnet werden kann», sagt er gegenüber Filmbulletin. Besonders bereue er, dass dem Festival vom Staat keine Ausfallsentschädigung im Vorhinein versprochen werde, was den Umgang mit der Unsicherheit besonders erschwert habe.

Die acht Tage im Juli sind konsequenterweise vorerst noch als gemischte Veranstaltung angedacht, mit Live- und Digital-Komponenten, doch gerade die Nebenveranstaltungen wie Ausstellungen und immersive Installationen im örtlichen Naturhistorischen Museum machen klar, dass Neuchâtel dieses Jahr auf Präsenz setzt. Denn auf die Frage, auf was er sich besonders freue, meint Valceschini: «das Magische der grossen Leinwand gemeinsam zu feiern». Nie funktioniert das besser als mit dem *fantastic film*. (sh)



Loïc Valceschini, künstlerischer Direktor NIFFF, Bild: NIFFF

«I'm looking forward to be able to meet with the audience, to showcase the amazing films we've been dreaming to share with the festival-goers, and to celebrate the magic of the big screen experience together again.»

Loïc Valceschini, künstlerischer Direktor NIFFF



REMAKE

Die amerikanische Art

Kaum ist Thomas Vinterbergs jüngster Film Drunk (Another Round) – Kritik zum Film auf Seite 64) bei uns angelaufen, schon weiss das Magazin «Deadline» zu berichten, dass an einem amerikanischen Remake gearbeitet wird. Es war Leonardo DiCaprios Produktionsfirma, die die Rechte zum Film ersteigerte, für den Vinterberg in diesem April den Oscar für den besten fremdsprachigen Beitrag nach Hause nehmen durfte. Und anscheinend soll in der amerikanischen Version der Hollywood-Star dann auch in der Hauptrolle zu sehen sein. Das Weiterreichen des Projekts hatte für Kritik gesorgt, es wurde befürchtet, dass eine amerikanische Version nicht an die europäische «Sensibility», aber auch nicht an Vinterbergs Leistung oder jene von Hauptdarsteller Mads Mikkelsen heranreichen könne. Daraufhin verteidigte Vinterberg in einem Interview mit «IndieWire» das künftige Projekt: Sein Werk könne auf verschiedene Weisen interpretiert werden, meinte der dänische Regisseur. Die Adaption seiner Filme fürs Theater ist er schliesslich schon gewohnt: Sowohl sein Dogma-95-Film Festen als auch Jagten hatten dank zahlreichen Bühnendaptionen ein reges Nachleben. (sh)

VOR GERICHT

#JudgeSaysNo

Am Fall von Kevin Spacey, der 2017 seine Engagements in Film und Serie verloren hatte wegen Anschuldigungen junger Männer bezüglich seines unangemessenen Verhaltens oder sexueller Übergriffe, lässt sich gerade ablesen, wie komplex es wird, wenn #MeToo-Fälle vor Gericht verhandelt werden: Gerade geht es um die Preisgabe der Identität der Kläger*innen, besonders in Fällen, die so bekannte Angeklagte haben wie Spacey.

Nun hat ein Richter entschieden, dass der Kläger, der anonym bleiben wollte – um sich selbst zu schützen, wie die «New York Times» schreibt –, seine Identität publik machen müsse. Der Anspruch auf Anonymität des Klägers steht hier im Konflikt mit jenem auf Transparenz des juristischen Prozesses. Solche Entscheide stossen auf Kritik, etwa von RAINN, dem «Rape, Abuse & Incest National Network», weil befürchtet wird, dass sich noch weniger Opfer melden, wenn Anonymität nicht garantiert werden kann. Und prompt zog auch im Fall Spacey der Kläger seine Klage zurück. Das wird für den ehemaligen Film- und Fernsehstar dennoch nicht das Ende sein, denn andere mutmassliche Opfer, u.a. der Schauspieler Anthony Rapp, haben sich gegen die Anonymität und für eine öffentliche Klage gegen Spacey entschieden. (sh)

EXKLUSIVES
VORPROGRAMM
«INTIMITY»
EIN KURZFILM VON
ELODIE DERMANGE

AMAZONEN
EINER
GROSSSTADT

EIN FILM VON
THAIS ODERMATT

ALS KINO-COMBO
AB 17. JUNI

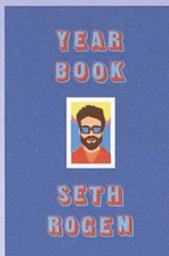
SCHWEIZER
FILMPREIS
2021

BESTER

COMPETENCIA OFICIAL
DERECHOS HUMANOS
[22]BAFICI
Premios Áreas Culturales

OPERA
PRIMA
NOMINIERT
Solothurn 2021

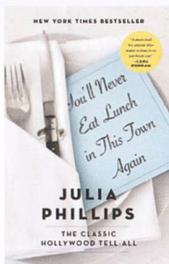
die aus den Nähkästchen Hollywoods erzählen



1—Yearbook

Über-Kiffer Seth Rogen hat ein autobiografisches Buch geschrieben, in dem er etwa nacherzählt, wie er erfuhr, dass seine Villa in Los Angeles vor seiner Zeit dort als Pornokulisse gedient hatte. Chic. Und schonungslos witzig – so, wie autobiografische Bücher im besten Fall sein sollten.

Seth Rogen: Yearbook, London: Little Brown



2—You'll Never Eat Lunch in This Town Again

Das Buch, das Hollywood lieber vergessen würde: Film-

produzentin Julia Phillips (The Sting, Taxi Driver) erzählte 1990 nicht nur von ihrer persönlichen Kokain-Hölle, die die Sternchen-Stadt eben auch sein kann, sondern auch von den Über-Egos, die ihr darin begegnet sein sollen, etwa Richard Dreyfuss. Es heisst, die Produzentin sei nach der Veröffentlichung gar aus ihrem Lieblingsrestaurant in L.A. verbannt worden.

Julia Phillips: You'll Never Eat Lunch in This Town Again, New York: Penguin Random House

3—Adventures of a Suburban Boy

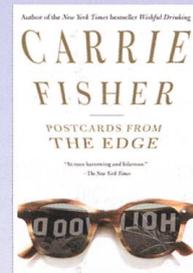
Der Regisseur, der u.a. grossartige Macho-Filme wie Point Blank oder Deliverance drehte, berichtet, wie aus einem kleinen Jungen in Grossbritannien der Mann wurde, der sich gegen Burt Reynolds oder Marlon Brando durchsetzen musste. Sein Buch fehlt auch deshalb in keiner Auflistung, weil aus Boorman auch noch ein wunderbarer Autor wurde.

John Boorman: Adventures of a Suburban Boy, London: Faber & Faber

4—What Falls Away

Mia Farrow's Beziehung zu Woody Allen ist gerade wieder der Stoff, aus dem Miniserien gemacht werden (Allen v. Farrow ist in den USA Anfang Jahr auf HBO gelaufen, ein Start im Deutschsprachigen steht noch aus). Ihr Buch ist damit auch noch gut 25 Jahre nach der Erstauflage noch brandaktuell.

Mia Farrow: What Falls Away, New York: Bantam



5—Postcards from the Edge

Schauspielerin Carrie Fisher war eine brillante, witzige Person. In ihrem eigentlich nur semi-autobiografischen Roman «Postcards from the Edge», der übrigens von Mike Nichols 1990 mit Meryl Streep in der Hauptrolle verfilmt wurde, schreibt sie über die fiktive Schauspielerin Suzanne Vale, ihre Aufenthalte in Rehabs und die Auseinandersetzungen mit schwierigen Filmproduzenten und extravagant Müttern. Davon hat sie auch im echten Leben nur allzu gut zu berichten gewusst.

Carrie Fisher: Postcards from the Edge, New York: Simon & Schuster

MGM/AMAZON

Löwen im Amazonas

Im Dezember vergangenen Jahres hat die MGM Holdings Inc. die Meldung gemacht, sich ein Preisschild umgehängt und mal gewartet. Das Studio von Klassikern wie Ben Hur und Stanley Kubricks Lolita stellte sich zum Verkauf und schätzte seinen Wert gemäss «Variety» auf 9 Milliarden US-Dollar. Jetzt hat Amazon angebissen, das Studio stand davor schon seit Wochen in Verhandlungen mit dem Shopping-Giganten. Offenbar hat MGM gut verhandelt: Amazon blättert 8,45 Milliarden hin. Doch MGM ist für Amazon auch ein relativ kleiner Fisch, der Einkauf des Studios ist mehr ein netter Seitentrieb des Riesen, der vergangenes Jahr alleine 386 Milliarden Dollar einnahm. Ebenfalls allein im letzten Jahr investierte das Unternehmen 11 Milliarden in TV-Serien und Filme seines Streamingangebots Amazon Prime.

Mit Metro-Goldwyn-Mayer hatten schon unterschiedliche Investor*innen ihr Glück versucht. Sony wollte deren Archiv einst zu DVDs vergolden, derzeitiger Hauptaktionär ist ein Hedge Fund. MGM gilt mit seinen rund 4000 Titeln als attraktives Investment, insbesondere mit dem wohl bekanntesten globalen Franchise: James Bond. Ausserdem besitzt das Studio rund 17 000 Folgen TV-Sendungen, etwa der diversen Stargate-Serien. Trotzdem drehte das Unternehmen in der Vergangenheit immer wieder in der Schuldenspirale. Bond-Filme sollen übrigens laut Produzentin Barbara Broccoli trotz Aktienmehrheit des Streaminghauses weiterhin für die grosse Leinwand produziert werden, wie diese kurz nach dem Kauf verlauten liess. (mik)



FESTIVAL

Meister der Effekte

Phil Tippett, der Special-Effect-Meister hinter Blockbustern wie Star Wars, RoboCop, Starship Troopers oder Jurassic Parc, wird am diesjährigen 74. Locarno Film Festival mit dem Vision Award Ticinomoda für sein Werk geehrt. Der Preis wird jeweils einer Filmperson verliehen, die hinter den Kulissen tätig ist, deren Name dem breiteren Publikum deshalb weniger bekannt sein mag, die aber mit ihrem Schaffen das Kino doch entscheidend geprägt hat. Und prägend war Tippett allemal: Ihm ist die Go-Motion-Technik der Achtziger zu verdanken, später hat er mit Computergrafiken den Dinosauriern von Steven Spielberg Leben eingehaucht. Die Verleihung des Preises wird am 5. August auf der Piazza Grande stattfinden, ausserdem zeigt Locarno RoboCop (1987) und Starship Troopers (1997) und veranstaltet die Weltpremiere von Mad God, einem jungen Projekt, für das Tippett jahrelang mit neuen Techniken experimentierte. (sh)

BILDRAUSCH
FILMFEST
SPEZIAL

Zum 10. Mal flimmert in Basel das Bildrausch Filmfest über die Leinwand. Die abgesagte Jubiläumsausgabe vom letzten Jahr wird nun vom 16. bis 20. Juni umso dicker nachgeholt, mit einem hybriden Programm und einem Ehrenpreis für Dominik Graf. Unsere Highlights aus dem Programm.



17. JUNI
**Bill Morrison's
Hypnotic Pictures**

Wenn Andere den Filmstreifen in die Mülltonne schmeissen, holt ihn Bill Morrison wieder raus und schneidet die Teile zu neuem Leben zusammen. In Basel wartet der New Yorker unter anderem mit der Premiere von The Ring, unter anderem als Deckenprojektion, auf.

DO 17.06., 21.30 Uhr
Stadtkino

18. JUNI
Holz anfassen

Ludwig Wüst forscht seiner eigenen Biografie entlang. Seine Trilogie Das Haus meines Vaters (2013), Aufbruch (2018) und 3:30 PM (2020) gibt es im Programm zu sehen. Doch das Highlight ist sicherlich die «Holz-Lecture» des gelernten Tischlers und filmischen Autodidakten.

FR 18.06., 16.30 Uhr
Neues Kino, Anmeldung:
holzlecture@bildrausch-basel.ch
Eintritt: 17 CHF

18./19. JUNI
Archipel

Ein «gezeichnetes Filmgedicht» verspricht das Programm dieses Wettbewerbbeitrags von Félix Dufour-Laperrière, dem das Festival auch eine Werkschau widmet. Der franko-kanadische Künstler verarbeitete in seinem Werk bislang auf poetische und persönliche Weise seine Heimat. Neben Archipel zeigt Bildrausch auch seine beiden anderen Langspielfilme Transatlantique, Ville neuve sowie seine gesammelten Kurzfilme.

FR 18.06., 21.15 Uhr
Stadtkino
SA 19.06., 11.15 Uhr
kult.kino Atelier

20. JUNI
**The Lebanese
Rocket Society**

Ein Film aus der Hadjithomas/Joreige-Retrospektive, der unerwarteten Einblick in verblichene Allüren des libanesischen Staates gibt: In den Sechzigerjahren träumten Forsch-

de der Haigazian-Universität die panarabische Weltraum-Utopie und beförderten 1963 die «Cedar 4» in die Umlaufbahn. Eine wahre Science-Fiction-Geschichte.



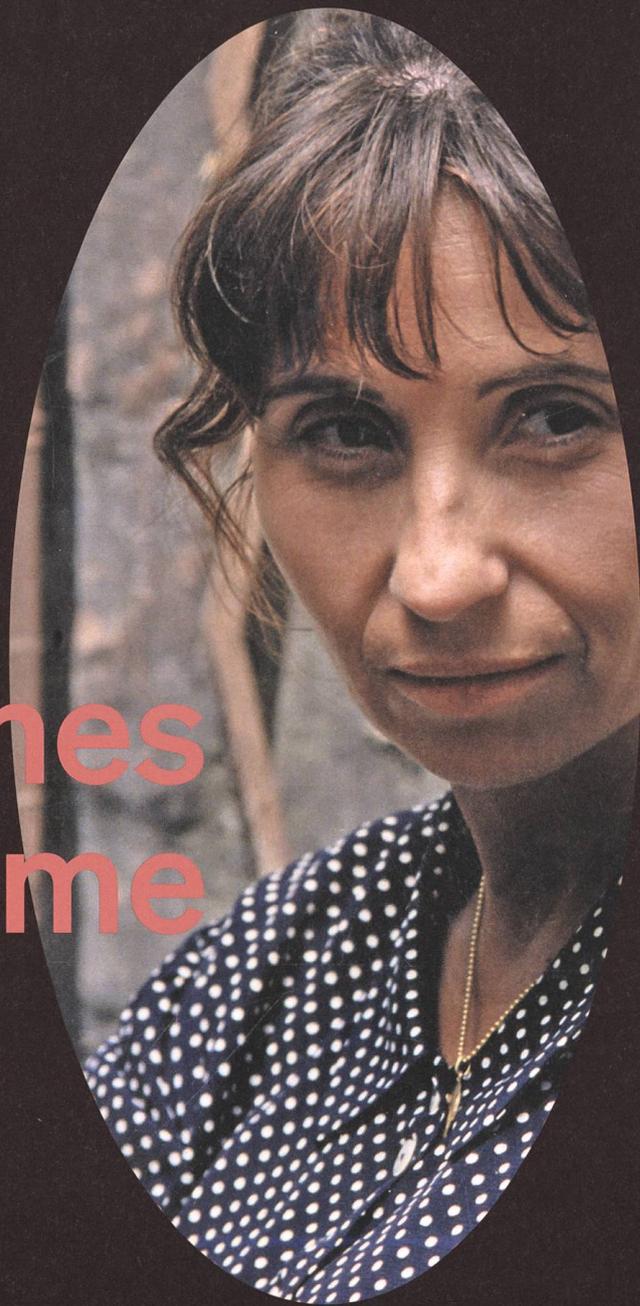
SO 20.06., 10.15 Uhr
Stadtkino und im Streaming

20. JUNI
Preisverleihung

Er steht schon fest: Dominik Graf erhält am Bildrausch Filmfest den «Ehrenpreis für visionäres Filmschaffen». Mit seinem neuesten Film Fabian oder Der Gang vor die Hunde (der im Juli in den Deutschschweizer und im August in deutschen Kinos startet) ist er ausser Konkurrenz ebenfalls am Festival präsent. Wer sich den Bildrausch-Ring anstecken darf – oder den Fingerschmuck des Peter-Liechti-Preises – und sich damit auf ewig mit dem Kunstkino bindet, wird sich am Abschlussabend im kult.kino zeigen.

SO 20.06., 20 Uhr
kult.kino, Eintritt frei,
anschliessender Apéro

Arianes Stimme



TEXT Noémie Luciani

Eine bewegende Stimme des französischen Kinos wird zur Parolenträgerin für die Kultur im gebeutelten Frankreich. Weshalb Ariane Ascaride aus dem Chor der Gequälten herausstach.

«*Monsieur le président,
Ich weiss. Sie sind im Regen und in der Traufe zugleich und mein Brief hat angesichts der epidemischen Flut nicht viel Gewicht. Aber ich kann nicht anders, als ihn zu schreiben.*»

Es ist der 30. Oktober 2020. Zwei Tage zuvor hat Emmanuel Macron das zweite «confinement», den erneuten Lockdown, und die Schliessung von Kultureinrichtungen angekündigt. Am Mikrophon von Radio France Inter ertönt die Stimme von Ariane Ascaride, die diesen an ihn geschriebenen Brief vorliest, den alle Französ*innen hören können.

«*Meine Hoffnung war schon vor dieser Ansprache auf ein Nichts reduziert*», fährt sie fort, «*aber was mir ein Loch in die Seele brennt, ist das Fehlen des Wortes «Kultur in Ihrer Rede.*»

Ich habe mir das oft angehört, gelesen, über diesen Brief nachgedacht. Während die Regierung in diesem düsteren Frühling endlich ihren Plan für die Rückkehr des öffentlichen Lebens veröffentlicht, frage ich mich, warum diese Worte bei mir hängen blieben. Ihre Eleganz verblüffte mich auf Anhieb: Die erlesene Höflichkeit dieser Vorwürfe, die ohne Ironie mit «respektvollen Grüssen» an das Staatsoberhaupt endeten, war eine unabdingbare Lektion in Bürger*innensinn inmitten der Gehässigkeit. Aber mir scheint, dass ihre Worte allein ein so grosses Echo nicht erklären; Ariane Ascarides Stimme ist ebenso wichtig, und dahinter eine ganze Geschichte des Kinos (des Theaters auch, aber auf der Bühne ist die Stimme vergänglich, das Kino allein bewahrt sie), die bei mir Gedanken aufwirft. Dieses Geheimnis spielt sich im Bauch derer ab, die zuhören. Klang spricht über die Bedeutung von Worten hinaus.

Die Stimme von Ariane Ascaride ist die der Jeannette in Robert Guédiguians Marius et Jeannette (1997). Als alleinerziehende Mutter in Marseille hat Jeannette einen Akzent, von dem man sagt, er sei «singend» – aber wie sie doch schreit! «Ich halte nicht das Maul!», wirft sie ihrem Vorgesetzten entgegen, bereit, einen weiteren Job zu verlieren. Der Film hat nichts von seinem Biss, seiner Kunst des intelligenten Aufbegehrens verloren. Und Jeannette hat nichts von ihrem donnernden Charisma verloren, das wir an jenem Abend im Jahr 2020 immer noch in Arianes Stimme hören konnten: jemand, der «nicht das Maul hält», sondern, wenn so etwas möglich ist, elegant mault.

Ariane im Jahr 2020 hat kaum noch einen Akzent. Sie hat sehr früh gelernt, ihn abzulegen, damit sie in Paris und am Konservatorium aufgenommen werden konnte, aber sie sagt gerne, dass sie «wie eine Marseillaise denkt» – und diese Denke, ihre wahre Denke, ist nie verstummt. Niemand versteht es so gut wie sie, Interviews zu kapern und Preisverleihungen in Bürger*innendebatten zu verwandeln. Ich erinnere mich an ihre Rede in Venedig 2019, an den Nervenkitzel, der mich ergriff, als ich hörte, wie sie in wunderschön artikuliertem Italienisch (sie stammt von neapolitanischen Einwander*innen ab), durchsetzt mit wütendem Akzent, ihren Volpi-Pokal als beste Schauspielerin für Gloria Mundi all jenen widmete, «die für die Ewigkeit auf dem Grund des Mittelmeeres schlafen».

Dass ihre Stimme im Oktober inmitten des Getöses so klar klang, lässt sich, glaube ich, durch eine erstaunliche Umkehrung erklären: Es wirkte, als wollte Ariane Ascaride mit diesem Brief nicht Schauspiel machen. Die Politiker*innen wiederum schienen mehr denn je Gefangene ihrer Rolle zu sein, schlechte Schauspieler*innen sogar, denen wir nicht glaubten. Aber die Schauspielerin hat an diesem Abend für uns gesprochen. Ihre Stimme war unsere. Dieses «Loch in der Seele» war unseres. Diese «Hoffnung», diese Gewissheit: «Ich werde wieder aufstehen, und meine Freunde auch», sie müssen die unseren sein.



«Die Kontrolle in den Villages ist beängstigend»



INTERVIEW Michael Kuratli

Valerie Blankenbyl drehte mit The Bubble einen Film über die grösste Seniorensiedlung der Welt. Er ist zurzeit in Schweizer Kinos und an der Diagonale in Graz zu sehen. Im Interview spricht sie über die diktatorische Kontrolle in diesen Villages und stellt sich der Frage, wie «echt» ein Dokfilm sein muss.





The Bubble 2021, Valerie Blankenbyl



REGISSEURIN UND
DREHBUCHAUTORIN
VALERIE BLANKENBYL

- FB** *Wenn man zum ersten Mal von den Villages, den Siedlungen, die Sie in The Bubble porträtieren, hört, ist man ein wenig erschlagen. Wie sind Sie darauf gestossen?*
- VB** Zuerst wollten wir eigentlich einen Film über ein Kreuzfahrtschiff drehen. Ich habe zum Thema Alterssegregation recherchiert, weil mich interessierte, was Leute in ihrer Pension machen. Es gibt Räume, in denen sich Renter*innen wohler fühlen als in anderen. Kreuzfahrtschiffe eben zum Beispiel. Wir hatten bereits Recherchen auf einem solchen betrieben und hatten auch alle Protagonist*innen beisammen, nur am Ende wurde dieser Film nicht gefördert. Dario Schoch, der schon Ma Na Sapna mit mir produziert hatte, fand dann einen Artikel über die Villages. Wir fanden das beide sofort total faszinierend.
- FB** *Interessant, dass sich die Förderung nicht für den Ort, aber für einen spezifischen Aspekt des Projekts interessiert, das habe ich so noch nie gehört.*
- VB** Die Förderstellen waren prinzipiell interessiert an unseren Fragestellungen, unserer Herangehensweise und auch am Team, das wir zusammengestellt hatten. Nur der Ort schien ihnen einen zu spezifischen Ausschnitt der Gesellschaft in den Blick zu nehmen. Im Endeffekt wäre es sogar schwieriger gewesen, auf einem Kreuzfahrtschiff zu drehen. Es herrscht dort eine ähnliche Kontrolle wie in den Villages durch das Unternehmen, das dahintersteht. Nur sind die Villages viel grösser. Das heisst, man kann sich auch darin bewegen, ohne dass man konstant von einem Management begleitet würde.
- FB** *Warum interessiert Sie das Thema Alterssegregation?*
- VB** Angefangen hat es damit, wie damals meine Eltern ihre letzten Jahre vor der Rente erlebt haben. Ich habe oft mit ihnen gesprochen und habe, nicht nur von ihnen, sondern auch von den Leuten auf dem Kreuzfahrtschiff, gehört, dass sich viele ältere Menschen in der Gesellschaft nicht akzeptiert und respektiert fühlen. Das führt dazu, dass Räume entstehen, in die sich diese Menschen zurückziehen, weil sie sich dort aufgehobener fühlen. The Bubble ist vielleicht auch ein Blick in die Zukunft für Europa oder eine Frage, ob wir das so wollen. Die Villages sind die weltweit grösste Senior*innensiedlung. In Europa gibt es zwar Vergleichbares, aber viel kleiner, etwa in Spanien gibt's ganze Städtchen für Brit*innen.
- FB** *Das klingt nach einem sehr soziologischen Zugang zum Thema – ist das Ihre Methode?*
- VB** Was ich gerne mache, ist, einen Ort finden, der eine grössere Situation oder einen Zustand beschreibt und für ein grösseres Problem steht oder für eine Frage, die ich dem Publikum stellen möchte. Bei Ma Na Sapna, meinem Film über Leihmütter in Indien, war das auch so, da ging es darum, darüber nachzudenken, wie das Outsourcen von *emotional services* funktioniert.
- FB** *Neben dem einfühlsamen Zugang zu den Bewohner*innen hat Ihr Film auch eine klar kritische Botschaft. In der letzten Szene etwa singt einer der Bewohner «Creep» von Radiohead Karaoke («I don't belong here»), Sie zeigen dazu die Bilder der Siedlung in der Nacht. Wie schwierig war dieser Balanceakt, die Bewohner*innen nicht per se negativ zu porträtieren?*
- VB** Steve, der dieses Lied singt, hat das jedes Mal gesungen, als wir dort waren. Das ist sein Lied. Er ist extra gekommen und hat das gesungen, weil er wollte, dass wir das drehen. Das Lied bedeutet für ihn persönlich viel, steht aber auch für den Ort. Es stellt einige Fragen: Was machen wir hier? Wer sind wir? Wo sollen wir sonst hin, wenn nicht hierhin? Die Szene führte aber zu einer grossen Diskussion im Schnitt. Wollen wir sagen «You don't belong here», ist das unsere Aussage? Ich hoffe, dass es mehr eine Diskussion auslöst und wie eine Frage wirkt, als dass dies das Statement des Films wäre. Nichtsdestoweniger sehe den Ort durchaus auch kritisch: soziologisch, ökologisch, auch, was die Lokalbevölkerung angeht. Das wird ja auch sichtbar im Film. Aber ich will mir nicht das finale Statement anmassen, dass diese Menschen da nicht hingehören. Ich weiss ja auch nicht, wo sie sonst hingehören.
- FB** *Was Sie ganz klar kritisch beleuchten, ist das Management der Villages. Können Sie kurz das Verhältnis zwischen privat und öffentlich an diesem Ort erklären?*
- VB** Es ist eine komplexe Struktur, die es bei uns so nicht gibt und in den USA auch nur in Florida. Der Bundesstaat hat einen ökonomischen Anreiz geschaffen mit der Idee, Wohnraum für ältere Menschen zu fördern. Ziel war auch die wirtschaftliche

Stärkung der Gegend, die ursprünglich eher arm war. Es ist eine Mischung zwischen Privatbesitz und öffentlicher Investition und damit auch öffentlicher Infrastruktur, die aber privat betrieben wird. In den Achtzigerjahren gründete die Besitzerfamilie einen Trailerpark. Mit Anleihen vom Staat haben sie dann die Villages gebaut, welche die Bewohner*innen mit ihrem Kauf zurückzahlen. Das ist ein gutes Geschäft für sie. Die Journalistin, die im Film vorkommt, kritisiert, dass die Bewohner*innen die Investitionen mehrmals bezahlen, mittels Unterhaltskosten etc. Auch die Restaurationsbetriebe müssen Gewinnanteile abliefern, ebenso die Baufirmen etc., insofern fliesst viel Geld in den Topf der Familie, die dabei sehr reich und politisch einflussreich geworden ist. Die Bewohner*innen der Villages wissen zum Teil Bescheid

das wollen. Die Leute ziehen wegen dem Auge fürs Detail dahin, weil sich die Firma derart stark den Wünschen dieser Altersgruppe widmet.

FB *Ihr Film geht mit den ökonomischen und sozialen Aspekten weit über die Trennung von Alt und Jung, und damit Ihr ursprüngliches Thema, hinaus. War das geplant?*

VB Eigentlich war das Ganze nicht als investigativer Film gedacht, aber sobald man ausserhalb der Grenzen der Anlagen ist, kriegt man diese Themen um die Ohren genauen. Wir konnten diese Aspekte nicht ignorieren. Dieses Blasenleben wurde schliesslich immer mehr zu unserem Hauptthema – die Bubble eben. Es stimmt, die Villages sind in mehrfacher Hinsicht getrennt. Nach Innen und Aussen, nach lokaler Bevölkerung und Villagers,

«Mit Anleihen vom Staat hat die Familie die Villages gebaut, welche die Bewohner*innen mit ihrem Kauf zurückzahlen. Das ist ein gutes Geschäft für sie.»

darüber, sehen das aber eher als eine American-Dream-Geschichte: Toll, haben die so viel Geld gemacht, schliesslich haben sie ja auch etwas Tolles geschaffen. Kritiker*innen sagen natürlich etwas Anderes. Die Häuser seien billig und nicht nachhaltig gebaut und nähmen nicht Rücksicht auf die sozialen Begebenheiten oder die Ökologie des Ortes.

FB *Für die Gründerfamilie sind die Siedlungen also vor allem ein Geschäft?*

VB Man muss sagen, dass die Liebe fürs Detail, wenn es um die Einrichtung und den Unterhalt der Anlagen geht, tatsächlich sehr gross ist. Das Unternehmen hat ein sehr gründliches Konzept. Alle Freizeitanlagen etwa sind in einen ganz eigenen Stil gebaut, da gibt es etwa das Eisenhower-Center mit den Kriegsmemorabilien, welche die Bewohner*innen gespendet haben. Bis zum WC-Schild ist alles durch und durch gestaltet. Das hat mich erst verwirrt: Es kann ja nicht nur Geldmache sein, wenn eine solche Detailversessenheit herrscht. Die Journalistin im Film hat mir aber erklärt, dass die Familie eben weiss, dass ihre Kund*innen genau

Arm und Reich und auch nach Ethnien, Minderheiten. Auch das Management und die Besitzerfamilie hätte ich gerne ignoriert, aber die haben uns ja nicht in Ruhe gelassen. Also haben wir beschlossen, das zu zeigen. Die Szenen, in denen wir aufgehalten wurden, waren dazu sehr wichtig, weil das Management oder die Familie für direkte Statements nicht zu haben war.

FB *Was konnten Sie denn nicht filmen? Es wirkt ja im Film so, als wären Sie an gewissen Orten gehindert worden.*

VB Wir waren insgesamt zehn Wochen für den Dreh dort, und von der Recherche her kannte ich die Clubs und Orte gut. Bei den Gruppen, wie den Synchronschwimmer*innen oder der Perkussionsgruppe, haben wir auf deren Einladung hin gedreht. Wir wurden aber immer wieder vom Management abgehalten. Das hat oft für Verwirrung gesorgt, aber wir haben letztlich einfach weitergedreht. Wenn wir auf öffentlichen Plätzen gefilmt haben, ist immer jemand gekommen und wir merken, dass das Management auch immer wusste, wo wir sind. Uns wurde auch mit dem Sheriff gedroht,

obwohl wir eine Dreherlaubnis für die öffentlichen Plätze hatten. Einige Male gingen wir aber auch freiwillig, weil es zu Konfrontationen kam und wir diese Spannungen auch unseren Protagonist*innen zuliebe vermeiden wollten. Gegen Ende mussten wir sehr zielstrebig filmen, um Konfrontationen zu vermeiden. Es ist beängstigend, dass in diesem inzwischen riesigen Ort eine derartige Kontrolle herrscht, also diktatorische Verhältnisse, wie die Journalistin im Film sagt. Nicht nur nach aussen hin und den Medien gegenüber, sondern auch gegenüber den eigenen Bewohner*innen.

- FB** *Inwiefern? Im Film sieht man nicht, dass jemandem etwas verboten würde.*
- VB** Es gibt irrsinnig viele Regeln, wie man da zu leben hat. Das ist nicht ungewöhnlich für eine Gated

VB Genau, auch dieses «Welcome to Florida's Friendliest Hometown», und dass die Orte Villages heissen, suggeriert dieses heimelige Gefühl der dörflichen Gemeinschaft. Es ist natürlich eine Traumwelt aus der Kindheit der Leute, die da hinziehen. Das Image sagt klar: Hier ist die Welt noch heil. Und diese Blase beschützt sich natürlich selber und schottet sich gegen Kritik ab. Das kreierte halt auch extreme Haltungen, und politisch hat das eine ganz klare Richtung.

FB *Sie nehmen diese Kontrolle und diese piekfeine Welt ästhetisch auf und spinnen das noch weiter. In der Anfangsszene etwa sieht man ein Ballett von Golfcarts, die synchron aus den Einfahrten fahren. Wie stark ist der Film denn innerhalb des Settings inszeniert?*

«Wir sind bewusst mit Perfektion in den Film eingestiegen, um dann immer mehr davon wegzukommen und in die Tiefe zu gehen und hinter die Fassade zu blicken.»

Community, die sie ja rechtlich eigentlich nicht einmal ist. Man kann sich zum Beispiel nicht irgendwelche Pflanzen in den Garten stellen oder Gartenzwerge. Wenn man auf Reisen ist, muss man sichergehen, dass kein Unkraut wächst, sonst zahlt man Strafe. Was dort auf grossen Widerstand stösst, ist die Regel, dass man nicht dekorieren darf, wie man will, auch keine politischen Botschaften etwa. Nur zu Feiertagen gibt es Ausnahmen. Gleichzeitig gibt es eine Art Stadtregierung der Villages, die gewählt wird. Diese wird aber sehr stark von der Familie kontrolliert. Unliebsame Kandidat*innen werden von der eigenen Zeitung oder vom eigenen Radio gar nicht interviewt. Wer nicht hundertprozentig dem Management folgt, hat also gar keine Chance, politisch etwas einzubringen. Die Haltung ist: Wenn es dir nicht gefällt, kannst du ja wegziehen. Dadurch kommt es aber nicht zu einer selbstbestimmten Community.

- FB** *In der Siedlung kauft man sich in eine ganz bestimmte Welt ein. Im Film spielen Sie mit diesem Fifties-Bubble-Gum-Stil, aber auch die Siedlung selbst bewirbt sich ja wie eine Suburb aus der Nachkriegszeit.*

VB Ich bin zur ersten Recherche schon mit Joe Berger, dem Kameramann, hingefahren und wir haben uns überlegt, wie man den Ort im Film darstellen kann. Wir fanden von Anfang an, dass dieses Filmset-Artige sehr viel hergibt. Um etwas Leichtigkeit und Spass hineinbringen, haben wir uns entschlossen, diese Introsequenz zu machen. Die Golfcart-Choreografie kam sehr schnell auf, weil die Wagen omnipräsent und auch so etwas wie der Herzschlag der Villages sind. Wir haben dann das Golf Cart Drill Team gefunden, eine Gruppe, die tatsächlich solche Choreografien trainiert. Die haben uns geholfen, die Sequenz zu gestalten. Die wussten dann auch, dass das mit einem Augenzwinkern inszeniert wird. Wir sind ganz bewusst mit dieser Perfektion in den Film eingestiegen, um dann immer mehr davon wegzukommen und in die Tiefe zu gehen an dem Ort, aber auch mit den Menschen, um dann nach und nach hinter die Fassade zu blicken.

FB *Würden Sie nach der Diskussion um Lovemobil, bei dem nicht deklariert wurde, dass Szenen nachgestellt wurden, das nochmals so machen? Der Film signa-*

lisiert ja mit dieser Anfangssequenz eine Gemachtheit, und am Ende fragt man sich, trotz sichtbar aufwändiger Recherche und Dreh: Was kann ich da noch glauben?

VB Abgesehen von dieser Anfangsszene ist ja nichts inszeniert. Nur bei den Synchronschwimmer*innen etwa haben wir die Leute gebeten, eine Einstellung nochmals zu machen, um sie mit der Drohne filmen zu können. Ich denke auch, das Publikum weiss, dass Introsequenzen oft inszeniert sind oder zumindest einen geplanten Charakter haben. Hätten wir das später im Film noch einmal wiederholt, hätten wir das klar markiert.

Die Diskussion um Lovemobil fand ich total spannend und gleichzeitig irritierend. Inszenierungen in allen Variationen gab es im Dokumentarfilm ja schon immer. Die Frage «Was darf der Dokumentarfilm?» ist meines Erachtens deshalb auch nicht die richtige. Natürlich darf er alles. Es gibt so viele Dok-Filmemacher*innen, die inszenieren. Gerade bei den Klassikern: Werner Herzog, Ulrich Seidl, Peter Liechi und so weiter. Viel wichtiger als dieses Bekenntnis zur Wahrhaftigkeit ist meines Erachtens die Transparenz allen Parteien gegenüber, also von den Auftraggeber*innen über die Protagonist*innen und das Team bis zum Publikum. Dabei ist es wurst, ob etwas inszeniert wird oder nicht, weil es ja darum geht, wie der Mensch sich selbst sieht und ob er damit einverstanden ist, wie er durch die Augen eines Anderen gesehen wurde.

FB *Dennoch, landläufig glaubt man wohl einfach, dass ein Laie sich selber gibt vor der Kamera und dass eine Dok in irgendeiner Form etwas «Echtes» abbildet.*

VB Ich stelle in den letzten Jahren vor allem eine Vermischung der Genres fest. Viele Festivals markieren einerseits nicht mehr, ob etwas dokumentarisch oder fiktional ist, weil eine Lust da ist, die Leute entdecken zu lassen, und es spannend ist, sich dem zu stellen: Was glaube ich? Wie ist das gemacht worden? Aber klar, ich bin Filmemacherin, mich interessiert so etwas. Andererseits bin ich immer wieder erstaunt darüber, was das Publikum glaubt, wie ein Dokumentarfilm gemacht wird. Manchmal sind die Leute zum Beispiel überrascht, dass man nicht chronologisch geschnitten hat. In gewisser Weise sind wir ja selbst schuld daran (lacht), weil wir so viel Aufwand betreiben, um die Gemachtheit unsichtbar zu machen.

FB *Aber abgesehen von der interessanten künstlerischen Diskussion, die danach entstehen kann: Wenn ich als Zuschauer*in nicht verstehe, inwiefern etwas inszeniert ist, hat das doch einen Betrugscharakter.*

VB Doch, ja, ich finde Intransparenz in alle Richtungen bedenklich. So arbeite ich auch nicht. Aber wenn man in allererster Linie gegenüber den Leuten, mit denen man gefilmt hat, transparent ist, kann man damit spielen, auch mit dem Publikum. Aber dann muss es nachher eine Diskussion geben, in der man sagt: Wir haben das aus diesem oder jenem Grund so gemacht. Es wurde ja viel diskutiert, ob nicht im Abspann von Lovemobil der Cast hätte aufgelistet werden sollen. Das hätte sicher geholfen. Aber jede*r hat da eine andere Grenze. Nun eine Hexenjagd daraus zu machen, finde ich problematisch.

FB *Sie sitzen zwischen Österreich und der Schweiz und können auf Menschen und Förderung aus beiden Ländern zurückgreifen. Ist das ein grosser Vorteil?*

VB Ich sitze zwischen diversen Ländern und Kulturen, und das hat meine Projekte bis jetzt immer sehr bereichert. Eigentlich hat erst die Pandemie das unterbrochen, und ich hoffe sehr, dass dieser inspirierende Austausch bald wieder möglich sein wird. Durch meine Projekte habe ich auch an diversen Orten schon gelebt. Bei The Bubble zum Beispiel in den Villages mit meinem Mann und unserer damals einjährigen Tochter. Mein Mann meinte unlängst, dass er die Villages vermisste und den Rhythmus, den er dort mit der Kleinen hatte: Jeden Tag zum Swimmingpool, mit den Rentner*innen tratschen (lacht). So nehmen wir von jedem Ort etwas mit. ■

VALERIE BLANKENBYL ist 1984 in Wien geboren. Bis 2008 belegte sie den Studiengang «Grafik & Werbung» an der Universität für Angewandte Kunst in Wien. Darauf folgten zwei Jahre Art Residency an der Fabbrica in Treviso, Italien. 2010–2013 absolvierte Blankenbyl an der Zürcher Hochschule der Künste den Master of Arts in Film. Vor The Bubble realisierte Blankenbyl bereits zwei längere Dokumentarfilme (unter ihrem Ledigennamen Gudenus), I Am Jesus, in dem sie drei mutmassliche Reinkarnationen Christi porträtierte, sowie Ma Na Sapna (2013) über Leihmütter in Indien.



The Bubble 2021, Valerie Blankenbyl



S.42 Will Success Spoil Rock Hunter? 1957, Frank Tashlin

Jayne Mansfield war die originale Skandalnude! Hollywoods, und die Lust, sie zu canceln, war gross von konservativer Seite. Etwa nach ihren legendären Busen-Blitzern an einer chiquen Dinnerparty 1957 zwischen zugeknöpfteren Stars.

#CANCEL
CULTURE

Das Kino im Gegenwind

TEXT Till Kadritzke

Das Gespenst einer neuartigen Cancel Culture hat zuletzt immer wieder auch die Filmkultur erreicht. Ein Blick hinter die Kulissen der Debatte und in die Filmgeschichte zeigt: Die Diskussion über problematische Inhalte ist so alt wie das Kino selbst.





Im Juni letzten Jahres schien es kurzzeitig so, als wäre der Filmklassiker Gone with the Wind (Vom Winde verweht) selbst verweht worden. Der US-amerikanische Streamingdienst HBO Max hatte die Romanverfilmung von 1939 aus dem Programm genommen, als Reaktion auf den Mord an George Floyd und die Black-Lives-Matter-Proteste, die sich in der Folge überall in den USA entzündeten und weltweit für Debatten sorgten: über Polizeigewalt, aber auch und vor allem über die Kontinuität des Rassismus in den USA und Europa. Schliesslich gilt Gone with the Wind, mit seiner Südstaatennostalgie und den Darstellungen devoter und zufriedener Sklav*innen, als ein Paradebeispiel dafür, dass zu dieser Kontinuität auch ein filmisches Archiv des Rassismus und seiner Legitimierungen gehört.

Am Tag darauf beklagte sich in der deutschen Tageszeitung «Die Welt» Filmredakteur Hanns-Georg Rodek über die Massnahme. Er witterte einen kulturellen Gegenwind, der mittlerweile unter dem Begriff «Cancel Culture» diskutiert wird: eine aus der «Angst vor politisch korrekter Empörung» entstandene «neue Verbotskultur». Die Kunst, befand Rodek, müsse unter das «überragende Gebot der freien Meinungsäusserung» fallen, und zwar selbst in dem «schwer erträglichen Fall, dass sie einen Missstand eher affirmiert als kritisiert.» Eine kurze Recherche hätte schon damals ausgereicht, um Rodeks eigener Empörung den Wind aus den Segeln zu nehmen. Denn HBO Max hatte zwar tatsächlich angekündigt, den Titel aus dem Programm zu nehmen. Allerdings nur, um ihn mit einer historischen Einordnung zu versehen. Nur wenige Wochen später war das Epos wieder abrufbar.

Missverständnisse

Rodeks vielleicht nicht ganz unfreiwilliges Missverständnis ist ein Paradebeispiel für die Reiz-Reaktions-Ketten, die sich derzeit bilden, wenn politische Kritik an einer Person oder einem Werk handfeste Konsequenzen nach sich zieht. Der Begriff der Cancel Culture ist der Versuch, solchen Einzelfällen das Label eines gesellschaftlichen Trends zu verpassen. Mit dem Verb «canceln» ist dabei ein kultureller Boykottaufruf oder ein Social-Media-Shitstorm gemeint, dessen Opfer sich in der Folge sozial geächtet sehen, Aufträge oder Reichweite verlieren. Auf dem eher schwammigen Phantombild der Täter*innen lässt sich in der Regel eine nur noch an «identitätspolitischen» Fragen interessierte «Kulturlinke» erkennen, die sich im Internet zu einem Twitter-Mob zusammenschliesse, um alles zu canceln, was sich in irgendeiner Form als problematisch erwiesen hat.

Bei einem Blick auf die konkreten Fälle wirkt der Teufel, der da an die Wand gemalt wird, allerdings

«Im «Thema» Cancel Culture liegt das Potenzial, junge Weisse Wähler*innen anzusprechen.»

erstaunlich zahm und sieht eher fragend drein, als ein Unwesen zu treiben. So folgen auf Cancel-Culture-Skandale oftmals Nachfragen und Einschränkungen: Hat ein Hamburger Literaturfestival die österreichische Comedian Lisa Eckhart tatsächlich wegen der Kritik an ihren Judenwitzen ausgeladen oder eher aus Angst vor Störungen der Veranstaltung, die sich bei näherem Hinsehen als unberechtigt erwies? Setzen Universitäten neuerdings gendergerechte Sprache autoritär durch, oder veröffentlichen manche von ihnen eher Leitlinien zur Orientierung? Werden mittlerweile als rassistisch eingeordnete Lehrbücher aus Bibliotheken verbannt oder eher in Lehrplänen durch zeitgemässere Werke ersetzt? Darf man heute gar nichts mehr sagen, oder stösst man nur schneller auf Widerspruch?

Der Fall der Übersetzung des Gedichts, das die afroamerikanische Dichterin Amanda Gorman an der Vereidigung von US-Präsident Joe Biden vorgetragen hatte, ist ein weiteres Paradebeispiel dafür, wie Auslöser und Folge in dieser Debatte oft wenig miteinander zu tun haben. In einem Kommentar hatte die niederländische Aktivistin Janice Deul sich daran gestossen, dass die Weisse Schriftstellerin Marieke Rijnveld vom zuständigen Verlag als ideale Übersetzerin für Gormans Gedicht bezeichnet wurde, obwohl sie noch nie etwas übersetzt hatte. Deul warf in diesem Kontext auch die Frage auf, ob der Verlag hier nicht die Gelegenheit verpasse, heimischen Spoken-Word-Künstler*innen of Color einen Auftrag und damit Gehör zu verschaffen. In den deutschsprachigen Medien wurde daraus eine beispiellose Cancel-Culture-Story mit dem Tenor, das Ende des Abendlandes sei ja nun wirklich erreicht, wenn man nur noch diejenigen übersetzen dürfte, deren Identität man teilt – obwohl das nicht einmal Janice Deul selbst gefordert hatte.

Ein alter Hut

Die im Begriff «Cancel Culture» enthaltene Vorstellung, eine machtvolle kollektive Instanz reguliere mitt-

Gone with the Wind 1939, Victor Fleming



lerweile, wer noch was schreiben, sagen und filmen darf, erscheint also einigermaßen abstrus. So viel Deutungsmacht wie diejenigen, die diese Fälle zu einer gesellschaftlichen Krise hochstilisieren und damit die Gazetten füllen, können die Agent*innen der Cancel Culture kaum haben. Reaktionären Kräften (deren Drohungen und Kampagnen in der Regel nicht mit dem Label belegt werden) ist das längst aufgefallen, sie machen mit der Angst vor Cancel Culture mittlerweile handfeste Politik. In den USA etwa sehen Strateg*innen der Republikanischen Partei auf ihrer Suche nach einem Trumpismus ohne Trump im «Thema» Cancel Culture das Potenzial, junge Weisse Wähler*innen anzusprechen.

Und neu ist das alles schon gar nicht: Bereits in den Achtziger- und Neunzigerjahren beschrieben Konservative eine Kultur der «politischen Korrektheit», die zentrale Werte der Meinungs- und Redefreiheit bedrohe – die fast schon bizarren Ähnlichkeiten zu heute lassen sich in Diedrich Diederichsens Buch «Politische Korrekturen» von 1996 bestaunen. Schon in dieser Krisendebatte drückten sich vor allem Erfolge aus: nämlich die Errungenschaften der antirassistischen und feministischen Bewegungen der Sechziger- und Siebzigerjahre, die man heute gerne mit dem Schlagwort der Identitätspolitik versieht.

Das lässt sich auch im filmischen Archiv nachvollziehen. Das Kinojahr 1976 etwa spricht Bände über die kulturelle Panik vor einer Allianz aus Mächtigen und Minderheiten: In *Network* sieht sich der gecancelte TV-Moderator Howard Beale einer narzisstischen Karrierefrau gegenüber, im dritten Dirty-Harry-Film *The Enforcer* schlägt sich Clint Eastwood mit einer Gleichstellungsbeauftragten herum, und Rocky muss auf dem Weg zum grossen Kampf gegen den vom Establishment bezirrten Apollo Creed seinen Spind im Boxverein für einen aufstrebenden Schwarzen freiräumen.

Wie damals steht auch in den Debatten um eine neuartige Cancel Culture das Verhältnis zwischen universellen Idealen und bestehenden Ungleichheiten auf dem Spiel. Die liberale Idee einer demokratischen Öffentlichkeit, in der Individuen im fairen Wettstreit der Ideen um das bessere Argument ringen, sieht sich dabei zunehmend von einer anderen Idee herausgefordert: dass diese Öffentlichkeit noch gar keine demokratische ist, solange Individuen qua soziale Position mit ungleichen politischen und kulturellen Ressourcen ausgestattet sind, um am Wettbewerb der Ideen teilzunehmen – in dem es deshalb alles andere als fair zugeht. Auf den Punkt gebracht: dass schon immer gecancelte wurde, und das zumeist mit deutlich schärferen Waffen als heute.

Was für die Cancel-Culture-Kritiker*innen also wie ein demokratischer Normalzustand erscheint, der

übertriebenen Attacken ausgesetzt wird, stellt sich aus einer anderen Perspektive als ein mit vielfältigen Ausschlüssen einhergehender Mechanismus der Macht dar. Diese andere Perspektive ist in akademischen Disziplinen wie den Gender Studies oder der Critical Race Theory weiterentwickelt worden, denen in Cancel-Culture-Artikeln regelmässig die Wissenschaftlichkeit abgesprochen wird. Dabei dürfte kaum in Zweifel stehen, dass die Ideale der Kunst- und Meinungsfreiheit historisch niemals für alle gleichermaßen durchgesetzt waren. Wer Kunst machen und auf Rezeption hoffen durfte, wessen Aussagen gehört und wem eine Bühne bereitet wurde, das ist nicht erst heute umkämpft. Das zeigt nicht zuletzt ein Blick auf jenen Film, der im Juni letzten Jahres kurzzeitig «gecancelt» schien.

Die Cancel Culture und der Ku-Klux-Klan

Denn *Gone with the Wind*, der heute mit dem Verweis auf die Umstände seiner Entstehungszeit in Schutz genommen wird, sah sich schon damals heftiger Kritik ausgesetzt. Bereits im Vorfeld der Dreharbeiten zur angekündigten Verfilmung bekam Produzent David O. Selznick Briefe, die vor den rassistischen Inhalten der Romanvorlage warnten und ihn dazu bewegen suchten, diese nicht auf die Leinwand zu übersetzen. Man vermutete nicht zuletzt, dass der Film ein schon damals mehrfach auf den Weg gebrachtes, aber nicht ratifiziertes Anti-Lynching-Gesetz sabotieren könnte. Nach der Premiere 1939 waren Vorführungen regelmässig von Protesten begleitet. Der damalige Präsident der Schwarzen Bürgerrechtsorganisation NAACP fürchtete zudem, der Erfolg des Films könnte auch dem anderen grossen Epos des «Good Old South» – D.W. Griffiths Klassiker *Birth of a Nation* – zu neuerlicher Aufmerksamkeit verhelfen.

Griffiths rassistischer Film von 1915, der im Lynchmord des Ku-Klux-Klans an einem (von einem Weissen in «Blackface» gespielten) Schwarzen Vergewaltiger gipfelt, gilt als Geburtsstunde des modernen Erzählfilms US-amerikanischer Prägung. Während der damalige US-Präsident Woodrow Wilson (der sowohl mit Griffith als auch mit Thomas Dixon, Autor der Romanvorlage «The Klansman», befreundet war) den Film begeistert als «history, written by lightning» bezeichnete, forderten Bürgerrechtsbewegungen und Sozialreformer*innen ein Verbot des Films. Sie befürchteten, er könnte ganz unmittelbar eine Zunahme der Lynchmorde an Afroamerikaner*innen bewirken.

Übertrieben war dieser Cancel-Aufruf aus heutiger Sicht kaum. «Vor meinem geistigen Auge», erinnerte sich Griffith einst an die Lektüre des Romans, «sah ich die weissen Gewänder fliegen», und die Reise dieser Bilder vom Kopf auf die Leinwand endete mit

tödlichen Folgen in der Realität. Birth of a Nation sorgte für ein beispielloses Revival des Ku-Klux-Klans, wurde von diesem über Jahrzehnte für die Rekrutierung benutzt und inspirierte das Symbol des brennenden Kreuzes – ein Umstand, auf den auch Spike Lees BlackKlansman hinweist.

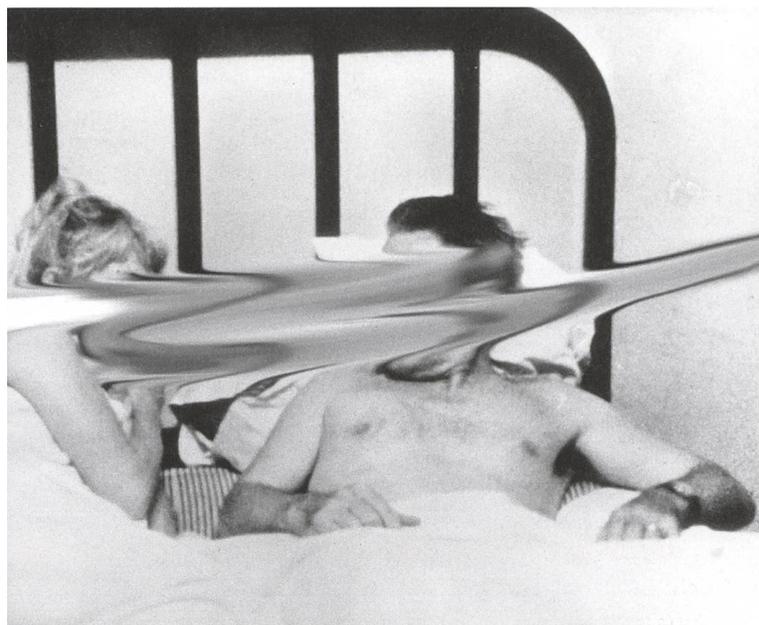
Lees Film, der nicht umsonst mit einer Szene aus Gone with the Wind beginnt, lässt sich als filmische Form jener Kontextualisierung von Filmklassikern begreifen, die vom US-Sender Turner Classic Movies mittlerweile aktiv vorangetrieben wird. «Hollywoodfilme mit Einführungsseminaren» zu versehen, ist für die Spiegel-Autoren Philipp Oehmke und Tobias Rapp ein Beispiel für die Folgen der Cancel Culture, dabei könnte man diese Praxis durchaus auch als Aufwertung des Kinos begreifen. Schliesslich nimmt eine solche Kontextualisierung das Medium in seiner Vielgestaltigkeit, seiner Wirkungsgeschichte und seiner Relevanz erst ernst. In kaum einer Ausstellung hängt Kunst ohne Kontext, ohne begleitende Texttafeln und Kataloge, die Werke in ihre zeitlichen Bezüge einordnen. Und kaum jemand würde sich dort von einem einführenden Text bevormundet und in seiner Existenz als mündige*r Bürger*in beleidigt fühlen.

Identifikation und Diversity Culture

Eine andere Form der filmischen Kontextualisierung von Kinogeschichte nimmt die HBO-Serie Watchmen vor. Die beginnt mit einem Schwarzen Kind in einem Kinossessel im Jahre 1921, das den «Black Marshall of Oklahoma» anfeuert, eine zwar historisch verbürgte Figur, die aber nicht zum Helden eines Stummfilms gemacht worden ist. Die Begeisterung des Jungen für den ungewöhnlichen Helden ist eine Projektion in die Vergangenheit, weist aber auch auf eine Leerstelle hin, im Archiv des Bewegtbildes wie auch in Debatten um Cancel Culture: Wen stellt man sich als Rezipient*in jener Kunst vor, deren Freiheit man verteidigt? Wer ist der oder die Bürger*in, dessen und deren Mündigkeit man einfordert?

Darüber lässt sich auch viel in James Baldwins 1976 veröffentlichtem Essayband «The Devil Finds Work» lernen, in dem er die Kinoerfahrungen seiner Jugend Revue passieren lässt. So erinnert sich Baldwin an einer Stelle, wie er als Jugendlicher eine Aufstandsszene im Revolutionsdrama A Tale of Two Cities (Flucht aus Paris) (1935) gesehen hat: «Ich wusste nicht, wer diese Leute waren oder warum sie auf den Strassen waren – aber sie waren weiss, und ein weisser Mob bedeutet für einen schwarzen Jungen niemals etwas Beruhigendes, selbst wenn er noch nicht sagen kann, warum.»

An dieser Stelle ist jedoch ein kleiner Plot-Twist nötig. Denn so wichtig es ist, zu fragen, wer spricht,



Wanda, 1970, Barbara Loden



Birth of a Nation 1915, D.W. Griffith



Watchmen 2009, Damon Lindelof

wer gehört wird, wer Filme macht und wer sie rezipiert, so wichtig ist es, zu einfache Antworten zu vermeiden. Und das gilt nicht nur für jene, die das Gespenst einer Cancel Culture beschwören. Denn natürlich läuft Identifikation im Kino niemals so einfach ab wie in der idealtypischen Projektion im Prolog von *Watchmen* – Schwarze Helden für Schwarze Kinder. Das Besondere an der Kunst und vor allem am Kino ist schliesslich, dass es der Logik der Identität immer wieder entflieht, dass es das Begehren nach etwas Anderem provoziert, dass es einlädt, Positionen einzunehmen, die für uns in der Welt da draussen nicht vorgesehen sind. Die Geschichte queerer Aneignungen heteronormativer Hollywood-Dramen singt davon ein schönes Lied.

Deshalb kann die emanzipatorische Forderung, unterschiedliche Erfahrungswelten im Film zu ihrem Recht kommen zu lassen, auch schnell auf Kosten der dem Kino selbst innewohnenden emanzipatorischen Kräfte gehen. Und dann wäre da noch die kapitalistische Kehrseite dieser Forderung, die für die Kunst tatsächlich nichts Gutes bedeutet. Denn eine veränderte Filmindustrie sieht in den strukturell noch immer diskriminierten, kulturell aber mittlerweile stärker sichtbaren Identitäten weniger politische Impulse als potenzielle Marktlücken. Da hätten wir einen echten Teufel an der Wand: die Überführung von Identitätspolitik in die Marktlogik der Diversity, die sich ganz hervorragend mit der Algorithmisierung von Filmgeschmäckern verträgt, wie sie die Streaming-Plattformen vorantreiben.

Dass es sich für grosse Firmen mittlerweile auch finanziell lohnen kann, moralisches Fehlverhalten zu sanktionieren, bekommen nicht zuletzt diejenigen zu spüren, die gecancelt werden, ohne dass daraufhin der Untergang des Abendlandes ausgerufen wird. In der Sendung *Zündfunk* des Bayerischen Rund-

«Man beklagt sich über die Verengung eines Diskursraums, den man selbst am liebsten luftdicht verschlossen hielte.»

funks wurde vor kurzem der Fall von Emmanuel Cafferty aufgerollt, einem mexikanisch-amerikanischen Angestellten der Stadtwerke von San Diego, der dabei fotografiert wurde, wie er während einer Black-Lives-Matter-Demonstration angeblich ein «White Power»-Handzeichen aus dem Auto heraus machte. Das Foto kursierte auf Twitter, die Chefs bekamen Wind und feuerten Cafferty aus Angst vor schlechter PR. Obwohl Cafferty – bizarrerweise der einzige Nicht-Weisse in der ganzen Geschichte – das Symbol, das er gezeigt haben soll, überhaupt nicht kannte. Fälle wie dieser weisen tatsächlich auf etwas Neues hin: eine auch durch die Eigenlogik der sozialen Netzwerke befeuerte Praxis des Shaming, die eher subkulturelle Züge trägt.

Eine Gegenwartsdiagnose, die diesen Namen verdiente, müsste sich solcher Dynamiken allerdings annehmen, ohne mit dem Bade gleich einen ganzen Kindergarten auszuschütten und eine Vergangenheit zu verklären, die auf vielen Ebenen weniger demokratisch und frei war, als sie es heute ist. Doch daran scheinen die meisten, die gegen die Cancel Culture zu Felde ziehen, kaum interessiert. Stattdessen reagiert man mit ähnlicher Hypersensibilität, wie man sie den Identitätspolitik*innen vorwirft, auf jeden politischen Anspruch, der an Kunst und Kultur gestellt wird. Man mokiert sich über den Einzug der Moral in die autonome Sphäre der Kunst, die davon möglichst frei gehalten werden soll, als wäre dies nicht selbst ein moralisches Anliegen. Man beklagt sich über die Verengung eines Diskursraums, den man selbst am liebsten luftdicht verschlossen hielte.

Politische Anklageschriften und cinephile Freisprüche

So ist Cancel Culture – ebenso wie zuvor «politische Korrektheit» oder das «Gutmenschentum» – zu einem politischen Kampfbegriff geworden, der längst mehr verschleiert als sichtbar macht, die Debatte dort beendet, wo sie eigentlich ihren Anfang nehmen müsste. In Diskussionen über Filme hat diese Verkürzung zu einer Dynamik geführt, in der sich zuverlässig politische Anklageschriften und cinephile Freisprüche gegenüberstehen. «*Joker* ist politisch problematisch», sagt die politische Anklägerin. «*Joker* reflektiert das aber alles mit», lautet die cinephile Verteidigung. Eine Auseinandersetzung mit dem konkreten Film und seiner Wirkung in der Welt wird dadurch erschwert und findet zu selten statt.

Politische Anklageschriften über einzelne Filme, selbst wenn sie inhaltlich zutreffen, sind dann gefährlich, wenn sie das Kino mit einer Art Polit-TÜV auf eine Logik der Identitäten und der Transparenz festnageln wollen, mit der es ästhetisch ja gerade brechen

will. Wenn sie also den Filmen selbst den Mund verbieten oder ihnen nur das eigene begrenzte Vokabular zur Verfügung stellen, anstatt sie selbst sprechen zu lassen. Wer aus diesem Argument einen cinephilen Freispruch bastelt, der Filme per se aus jedweder Verantwortung entlässt, macht es sich allerdings zu leicht. Denn Filme sind zwar ästhetische Konstruktionen, dabei aber aus Materialien gebaut, die selbst gesellschaftliche Verhandlungsmasse sind.

So tritt zwischen diesen beiden Polen die filmkritische Debatte mitunter auf der Stelle, anstatt das Verhältnis von Politik und Ästhetik im Lichte einer veränderten Welt tatsächlich mal neu zu justieren. Dazu würde auch gehören, die Stimmen derjenigen wahrzunehmen, die über die meiste Zeit der Filmgeschichte nur gegen grösste Widerstände Filme machen konnten, die auf der Leinwand weniger als komplexe Individuen denn als Repräsentant*innen von Minderheiten in Erscheinung traten und die mit der Kategorie des «Zuschauers» in der Regel nicht gemeint waren.

«Jeder cinephile Akt ist zugleich eine Intervention in eine ungleiche Welt», schreibt der indisch-amerikanische Filmkritiker Girish Shambu in seinem Plädoyer für eine «neue Cinephilie». So banal der Satz klingt, er umschreibt doch ziemlich präzise die Herausforderung, dem Film als Medium wie als Politikum gerecht zu werden. Denn natürlich muss auch Filmemacher*innen wie Filmkritiker*innen bewusst sein, dass gerade das Bewegtbild mit seiner scheinbaren Evidenz an der stetigen Identifizierung von Menschen über äussere Merkmale mitwirkt. Zugleich lässt sich die ungleiche Welt nicht einfach dadurch egalitärer gestalten, dass man die Leinwand möglichst frei von allen gesellschaftlichen Übeln hält. Dann wäre das, was aus den Augen wäre, vielleicht manchmal aus dem Sinn, aber längst nicht aus der Welt.

Es wäre schon etwas gewonnen, würde man die politische Energie nicht nur dafür aufbringen, auf problematische Inhalte in Filmen zu verweisen, sondern auch dafür, der real existierenden Vielfalt in der filmischen Gegenwart wie Geschichte zu ihrem Ausdruck zu verhelfen. Dafür sind das Werk des afroamerikanischen Pioniers Oscar Micheaux – dessen Within Our Gates (1919) nicht zuletzt als eine Antwort auf Birth of a Nation verstanden wurde – oder der Fall von Barbara Lodens Wanda (1970) – einer der eigenwilligsten Filme der männerdominierten Zeit des New Hollywood, der jahrzehntelang gecancelt, also nicht zu sehen war – nur zwei prominente Beispiele.

Mit dem Begriff der Cancel Culture lässt sich also kaum hantieren, will man mit politischen Ansprüchen an eine Kunstform herangehen, der gerade in affektiv aufgeladenen Zeiten wie den unseren eine besondere Bedeutung zukommt. Denn die Formulierung solcher Ansprüche stellt im besten Fall keine über-

griffige Intervention in ein Reich der Freiheit dar, sondern eröffnet neue Einblicke in ein Feld, das nie frei gewesen ist, aber immer bewegt. Bilder haben schon seit jeher Politik gemacht, und sie werden das auch weiterhin tun. Deshalb müssen wir auch politisch über sie sprechen. ■

NOT

WINNER
GERMAN CAMERA AWARD
DOCUMENTARY 2020

OFFICIAL SELECTION
ZÜRICH FILM FESTIVAL
FOCUS COMPETITION 2020

NOMINATION
SWISS FILM AWARD 2021
BEST CINEMATOGRAPHY
BEST FILM SCORE

AB 10. JUNI
IM KINO

ME

A Journey with Not Vital

RECK Film presents a film by PASCAL HOFMANN

Director of Photography BENNY JABERG – Recording & Sound Design CHRISTOPH BRÜNGGEL – Editing PASCAL HOFMANN & BERNHARD LEHNER
Picture Design UELI NÜESCH – Music MARCEL VAID – Sound Mix MAURIZIUS STAERKLE DRUX – Producer FRANZISKA RECK – Written and directed by PASCAL HOFMANN
A RECK FILMPRODUCTION ZÜRICH in co-production with SRF, RSI and RTS – With the support of BUNDESAMT für KULTUR (EDI) – ZÜRCHER FILMSTIFTUNG
AARGAUER KURATORIUM – TELEPRODUKTIONS-FONDS GMBH – SUCCÈS PASSAGE ANTENNE SRG SSR – SWISSLOS & KULTURFÖRDERUNG KANTON GRAUBÜNDEN
MIGROS KULTURPROZENT – BATA SCHUHSTIFTUNG – CORPORAZIUN ENERGIA ENGIADINA – STIFTUNG DR. VALENTIN MALAMOUD
STIFTUNG STAVROS S. NIARCHOS CHUR – FONDATION SUISA – ERNST GÖHNER STIFTUNG

BOURBAKI

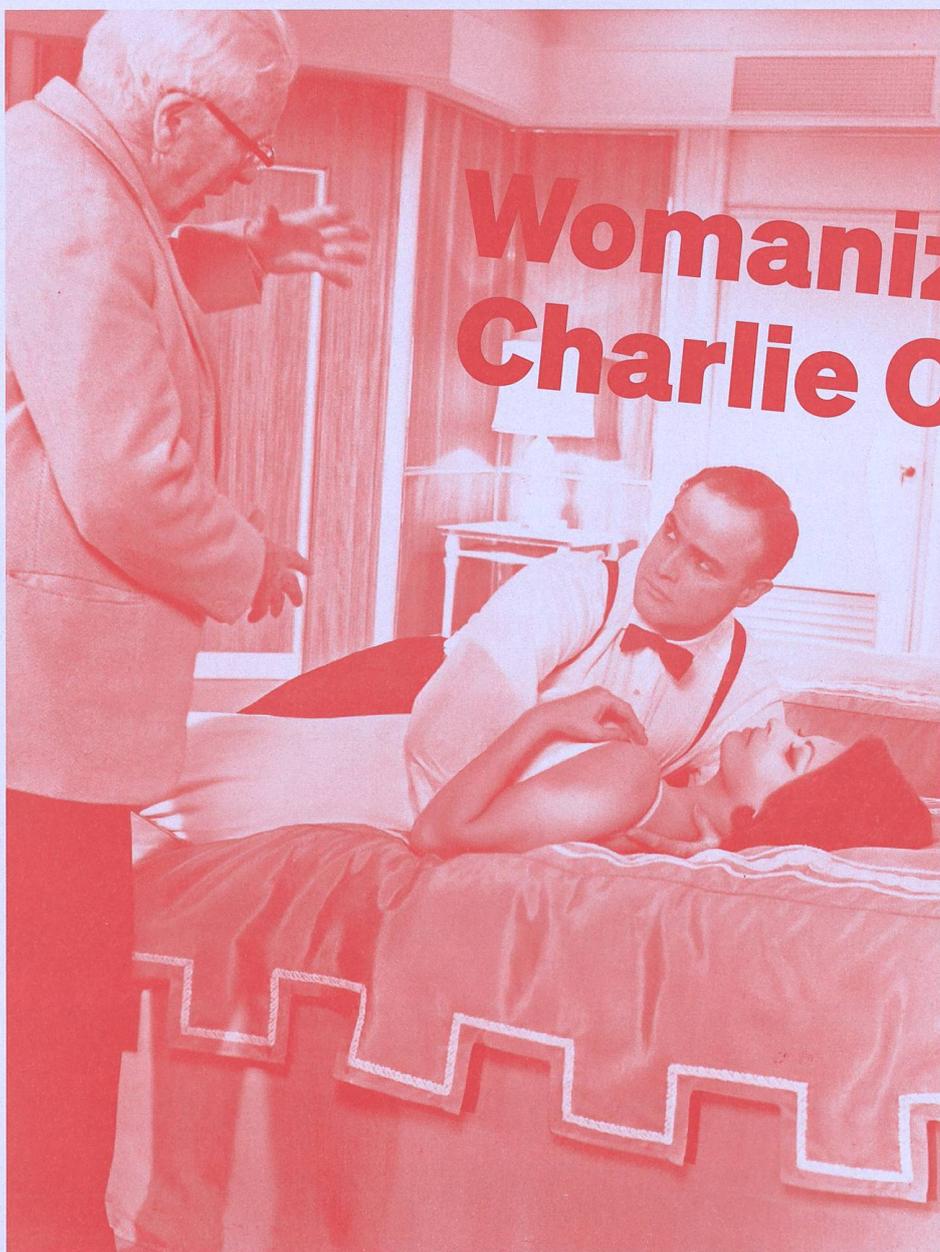
RIFFRAFF

Skandal!

Im Englischen ist der Name «Joan Crawford» beinahe gleichbedeutend mit «Rabemutter», zumindest seit ihre Tochter Christina Crawford das autobiografische Buch «Mommie Dearest» schrieb und darin die angeblichen Torturen ihrer mittlerweile verstorbenen Adoptivmutter beschrieb. Im gleichnamigen Film von Frank Perry übernahm Faye Dunaway die Hauptrolle und spielte Crawford mit derart grosser Geste, dass es auch sie beinahe ihre Karriere kostete.



Mommie Dearest Joan Crawford



Womanizer Charlie Chaplin

Anders als seine berühmteste Leinwandfigur, der Tramp, das vermuten lässt, war der Brite ein berüchtigter Womanizer. Und heiratete gleich zweimal in seinem Leben 16-jährige Frauen. Gecancelt wurde er aber in den USA im Zuge der McCarthy-Ära wegen seiner politischen Positionen. Daraufhin liess er sich am Genfersee nieder. Seine Erfahrungen mit den USA verarbeitete er 1957 im Film A King in New York.

Die Filmgeschichte in den Schlagzeilen

Zu Beginn der Zwanzigerjahre war Arbuckle ein riesiger Star, bis eine 24-Jährige nach einer wilden Party, die der Stummfilm-Star in einem Hotelzimmer in San Francisco schmiss, verstarb. Es kam zum Prozess, dann zum öffentlichen Skandal, dann zum Freispruch.



Roscoe «Fatty» Arbuckle



John Huston

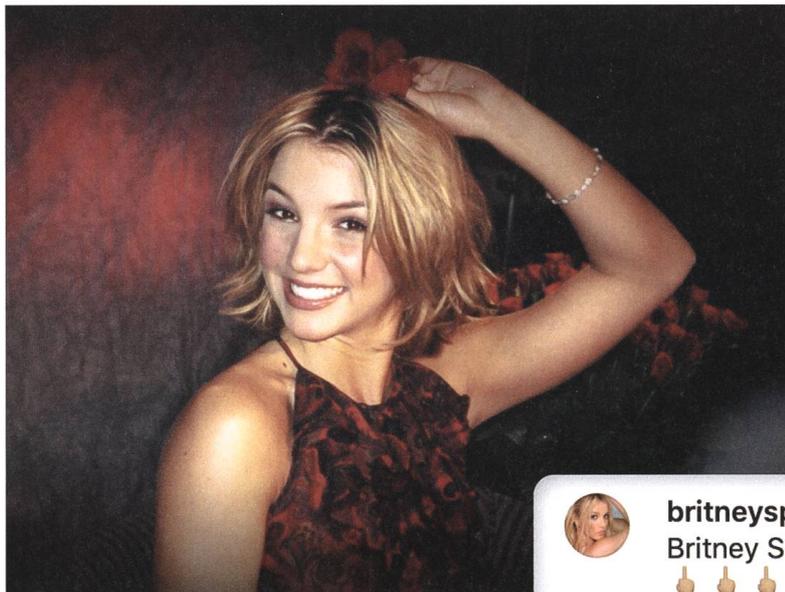
Kaum jemand erinnert sich daran, dass ein junger John Huston am 22. September 1933 auf dem Sunset Boulevard die junge Tänzerin Tosca Roulieu überfahren haben soll. Seiner Karriere tat der tragische Unfall keinen Abbruch: Sein The Asphalt Jungle von 1950 oder The African Queen von 1951 gehören zu den Klassikern der Filmgeschichte.



Jayne Mansfields Nippelgate

Janet Jacksons Karriere bekam nach ihrem «Nippelgate» am Super Bowl 2004 einen deutlichen Knicks – da hatte Schauspielerinnen und Pin-up Jayne Mansfield knappe 50 Jahre zuvor mehr Glück. Mehr als einmal wollte ihre Garderobe nicht so, wie sie wollte (oder war es Absicht?), am berühmtesten wohl an einer Hollywood-Party, die man 1957 zu Ehren von Sophia Loren schmiss.

Kamera läuft:



Framing Britney Spears 2021, Samantha Stark



britneyspears  Hi my name is Britney Spears ... nice to meet you 🙌🙌🙌!!!! One of my strongest gifts is that I'm pretty straight forward 😂🙌😂!!!!

Abgeschriebene Celebrities fordern einen zweiten Blick

TEXT Noemi Ehrat

Filme können nicht nur Grund zum Canceln sein, sondern auch neue Blicke auf die Prominenz werfen. In Pop-Docs und Miniserien kommen selbst skandalumwitterte Promis von einst zu einem zweiten Leben.

Homecoming: A Film by Beyoncé 2019, Beyoncé, Ed Burke



In den letzten Jahren erschien eine wahre Flut an sogenannten «Pop Docs», also Dokumentarfilmen über Popstars und andere Berühmtheiten. Da wären etwa Taylor Swifts *Miss Americana*, Beyoncé's *Homecoming* oder M.I.A.s *Matangi/Maya/M.I.A.*, die uns Einblick hinter die Kulissen und ins Leben unserer Lieblingsstars gewähren wollen. Die Filme sollen den Fans einen möglichst authentischen Eindruck ihrer Idole vermitteln. Beyoncé zeigt sich etwa beim schweisstreibenden Training, um nach der Geburt ihrer Zwillinge für ihren grossen Auftritt am Coachella-Musikfestival in Form zu sein. «Ich musste meinen Körper mit den durchtrennten Muskeln wieder aufbauen», erklärt sie im Voice-over. Für ihre Fans habe sie auf Brot, Kohlenhydrate, Zucker, Milchprodukte, Fleisch, Fisch und Alkohol verzichtet.

Das ist alles beeindruckend und trägt zum Bild Beyoncé's als hart arbeitende Künstlerin bei. Doch es wäre zu naiv, Pop Docs als reguläre Dokumentarfilme abzutun. Die Promis mögen sich dokumentarischer Methoden bedienen – komplett mit Archivaufnahmen, Animationen und Expert*inneninterviews –, doch kreieren sie vielmehr eine kunstvolle Selbstdarstellung als eine informative Dokumentation. Denn die Celebrities sind zugleich Schöpfer*in wie auch Subjekt ihres Films. So trägt *Homecoming* den Untertitel «A Film by Beyoncé», was deutlich macht, wer hier die Fäden in der Hand hält. Schliesslich hat Queen Bey sowohl Regie geführt als auch das Drehbuch geschrieben.

Die Sängerin ist in jeder Trainingsszene von Kopf bis Fuss in Ivy Park, ihre eigene Modekollektion, eingekleidet. Denn Künstler*innen wie Beyoncé sind

weit mehr als Musiker*innen – sie sind Entrepreneur*innen und Geschäftsleute. Berühmte Persönlichkeiten sind gemäss Celebrity-Forscher*innen wie Graeme Turner im Prinzip denn auch nichts Anderes als kommerzielle Produkte. Und die gilt es zu vermarkten, damit die Fans sie konsumieren können. Vor dem Aufstieg der sozialen Medien wurde dieser Prozess auch in den klassischen Medien, allen voran der Klatschpresse, geregelt: Bildstreifen zeigen die Domizile oder Garderoben der Stars und exklusive Schnappschüsse ihre heimlichen Dates.

Kontrolle über das eigene Narrativ

Das Format des längeren Films erlaubt es den Celebrities, ihren Fans noch mehr von sich zu zeigen – aber eben unter ihren eigenen Bedingungen. Dass gerade Frauen, die im Rampenlicht stehen, dieses Format nutzen, um zu kontrollieren, was sie von sich preisgeben, überrascht dabei nicht – schliesslich werden sie und ihre Körper von den Massenmedien spezifisch genau beobachtet und für jeden vermeintlichen Fehltritt verurteilt. Dies verdeutlichen die kürzlich erschienenen Filme This Is Paris und Framing Britney Spears über die skandalumwitterten und von der Presse verfolgten Paris Hilton und Britney Spears. Beide Frauen wurden als Teenager erst von den Boulevardzeitungen gefeiert, um dann als *train wrecks* grausam verrissen zu werden. Die neuen Filme hinterfragen nun diese Narrative.

In This Is Paris spricht Hilton etwa erstmals über ihre traumatischen Erfahrungen, die sie als Teenager in der Umerziehungsanstalt «Provo Canyon School» in Utah machte. Ihre wilden Partyjahre, die zu ihrem öffentlichen Bild als oberflächliches It-Girl beigetragen haben, schreibt sie dieser freiheitsberaubenden Erfahrung zu. Der Film beginnt passenderweise mit Hilton, die mehrmals «Das ist Paris, Paris Hilton» sagt, als ob sie ihre Stimme selbst wieder finden müsste. «Das war deine echte Stimme?», fragt prompt jemand aus dem Off, als Hilton ihren typischen *vocal fry* (ihr stilisiertes, kehlartiges Sprechen) fallen lässt. Kurz darauf betont Hilton, dass sie nicht diese öffentliche Person sei, die alle zu kennen glaubten. «Niemand weiss wirklich, wer ich bin», sagt sie den Tränen nahe. Manchmal wisse selbst sie das nicht.

Die wahre Geschichte erzählen

This Is Paris soll nun erstmals ihre wahre, unverstellte Persönlichkeit mit der Welt teilen. Doch zu sehr ist Hilton es gewohnt, in ihre öffentliche Rolle zu schlüpfen, sobald die Kameras an sind. «In Ordnung, geh

zurück, mach es nochmals. Echter Gang, Paris», ruft ihr die Kamerafrau einmal zu, als Hilton etwas zu glamourös vor die Kamera schwebt. Selbst unter eigenen Bedingungen Kontrolle abzugeben, scheint nicht so einfach zu sein. Somit offenbart der Film auf mehreren Ebenen die Krux des Bekanntheits: Einerseits sind Celebrities wie Hilton auf Publicity angewiesen. Doch andererseits kann die Kontrolle über das eigene Image schnell entgleiten.

Das ist Hilton bekanntlich mit einem von ihrem Ex veröffentlichten Sextape und den darauffolgenden Schlagzeilen passiert. Ihr wurde unterstellt, die Veröffentlichung gewollt zu haben, das Tape habe ihre Karriere nämlich erst richtig gestartet. So titelte die «Washington Post» etwa «Paris Hilton, in an Age Beyond Embarrassment» und schrieb im zugehörigen Artikel, dass Hiltons Werdegang bloss beweise, dass es keine schlechte Presse gebe. «Sie stellten mich als schlechte Person dar», sagt sie nun in ihrem Film. Tatsächlich ist ein solch offen misogyner Reflex in allen Medien seit #MeToo beinahe nicht mehr vorstellbar. Doch 2003 hatte kaum jemand Empathie für Hilton. Der Ausdruck «Cancel Culture» mag Anfang der Nullerjahre noch nicht gängig gewesen sein, doch gerade



britneyspears 🌟 If you ever get overwhelmed in life ... step back ... take a breath ... and literally take baby steps 🙏🙏🙏🙏🙏🙏 !!!!





britneyspears 🌸 I love getaways with @SamAsghari 🌴🌴🌴 he means the world to me 🥰💕🌈!!!! PS please stay safe everyone !!!!!

weibliche Celebrities wie Hilton mussten immer wieder die Erfahrung machen, was es heisst, plötzlich abgeschrieben zu werden: Dieselben Medien, die ihre öffentliche Figur erst aufgebaut hatten, warteten eigentlich nur darauf, sie zu zerstören. Das war ganz im Sinne der Presse, hielt sie doch mit den süffigen Schlagzeilen über die neuesten Skandale der Stars ihre Leser*innenschaft bei der Stange. This Is Paris prangert diesen misogynen Mechanismus der Massenmedien an und zeigt, wie Hilton bis heute mit den Folgen zu kämpfen hat.

Selbstkontrolle und Selbstvermarktung

Was This Is Paris von der Flut an Pop Docs unterscheidet, ist, dass der Film im Gegensatz etwa zu Beyoncé's Homecoming gerade auf die dunkleren Momente und nicht auf die grossen Erfolge des Stars fokussiert. Selbst bei ihrem DJ-Set am Musikfestival Tomorrowland überwiegen die Aufnahmen von Hiltons Streit mit ihrem damaligen Freund. Der Film macht hiermit klar, dass Paris zwar Multimillionärin sein mag, doch wirklich gut scheint es ihr nicht zu gehen. Diese Aufnahmen lassen den Film zudem authentisch wirken, als Zuschauer*in kriegt man das Gefühl, so nahe an Paris zu sein wie nie zuvor, ihre echte Seite kennenzulernen – «The Paris you never knew», wie der Trailer verspricht. Ein Merkmal, das die Pop Docs vereint, ist denn auch, dass immer wieder betont wird, wie authentisch das Bildmaterial sei. Sie führe solche Interviews üblicherweise nicht, sagt etwa Hiltons Schwester Nicky Rothschild im Gespräch mit Regisseurin Alexandra Dean. Doch sie wolle mit ihrem Beitrag dafür sorgen, dass der Film echt und authentisch wird, schliesslich kenne niemand Hilton besser als sie. Auch Spears' frühere Assistentin, Felicia Culotta, betont in Framing Britney Spears: «Ich wollte dieses Interview führen, um die Leute daran zu erinnern, wieso sie sich in erster Linie in Britney verliebt hatten.»

Doch stellt sich die Frage, wo die Grenze liegt zwischen selbstbestimmter Kontrolle über das eigene Narrativ und Image und dem Liefern weiterhin pikanter Schlagzeilen an die Medien. Es scheint, als habe Hilton keine Wahl, ist sie doch auf die mediale Aufmerksamkeit und das Preisgeben von selbst intimen Details ihres Lebens angewiesen – mit ihrem eigenen

Dokumentarfilm kann sie immerhin vorgeben, über welche Aspekte ihrer Person geschrieben wird, und den Dialog in eine neue Richtung lenken, weg von der skandalumwitterten Partygöre und hin zur ernstzunehmenden Businessfrau, aber eben auch zum verletzlichen Individuum. Dennoch bleibt nach Ende des Films ein etwas schaler Nachgeschmack, schliesslich hat man Hilton einmal mehr beim emotionalen Strip-tease zugeschaut.

Reevaluation durch die «New York Times»

Framing Britney Spears weicht insofern von den üblichen Pop Docs ab, als dass Spears selbst nicht am Film beteiligt war. Das wäre auch gar nicht möglich, steht sie doch seit 2008 unter Vormundschaft und kann somit keine Entscheidungen selbst treffen – ein direktes Resultat ihres öffentlichen Zusammenbruchs, während dem sie sich im Blitzlichtgewitter eine Glatze rasierte und das Sorgerecht für ihre Kinder verlor. Die Dok ist Teil der Serie The New York Times Presents, einer Reihe von Filmen, die sich Themen widmen, die von der «Times» bereits schriftlich ausführlich behandelt wurden. Framing Britney Spears folgt nicht wie This Is Paris seiner Protagonistin überallhin, sondern basiert auf Archivmaterial der Sängerin sowie Einschätzungen von Medien- und Celebrity-Expert*innen.

Wie Hilton wurde auch Spears bereits als Kind berühmt und lange als Mädchen von nebenan und Verkörperung des American Dream vermarktet (wie sie in ihrem 2007er-Hit «Piece of Me» singt). Ähnlich wie in Hiltons Fall kippte die wohlwollende Haltung der Medien, als es um Spears' Sexualität ging: Nach ihrer Trennung von Popstar Justin Timberlake war sie plötzlich die betrügerische Schlampe. «Die gesamte Medienmaschinerie war in dieser misogynen Kultur geradezu bereit, über eine Frau herzufallen», erklärt der «New York Times»-Journalist Wesley Morris den Gesinnungswandel der Presse in Framing Britney Spears. Somit ist die Dok nicht nur ein Einblick in das «Free Britney Movement», das sich dem Kampf gegen ihre rechtliche Bevormundung verschrieben hat, sondern eben auch in die Maschinerie der Medien- und Prominentenkultur, die Spears erst hochgejubelt und dann vernichtet hat.

Die öffentliche Persönlichkeit zerstört

Framing Britney Spears enthält teils sehr unangenehm anzuschauende Archivaufnahmen von Interviews mit einer jungen Spears. So wurde sie etwa als 16-Jährige über ihre Brüste befragt oder vor laufender Kamera mit der Aussage, sie sei keine gute Mutter, konfrontiert. Das sollte Erklärung genug dafür sein, dass Spears den ganzen Medienzirkus irgendwann nicht



britneyspears 🌟 "Dreams are like the old stories where wolves are seekers always running, and women carry fire in their bare hands and light the dark paths before them. Old stories hold that the birds will fly all the miles of the world to tell your secrets to the rising moon, and men will walk over oceans of ice to find one truth." -Tamara Rendell



Framing Britney Spears 2021, Samantha Stark



britneyspears 🌟 Keep JUMPING
towards your dreams 🌟💋🌟!!!!



britneyspears 🌟 It's ok if they don't
understand you It's ok if they
don't believe in you ... It's ok if they
laugh at you !!!! No one is you and
THAT IS YOUR POWER 🌟🌹💪👩🏫
!!!!

Abhängigkeit der Stars und ihres Publikums; ohne das Eine würde es das Andere nicht geben.

Ist Britney bloss eine Illusion?



britneyspears Sometimes it's better to stick your tongue out so you can breathe 😞😞😞😞 !!!!! #FridayMood 🌹

Spears' Absenz in der sie thematisierenden Dok zeigt dabei einen weiteren Aspekt der Celebrity-Kultur und der daraus entstandenen Pop Docs auf: Wir werden die «echte» Britney Spears nie kennen. «Es ist unmöglich, sie zu kennen. Wir haben sie nie gekannt», betont der ehemalige MTV-V.J. Dave Holmes in Framing Britney Spears. Was auch immer die Stars uns durch ihre Accounts in sozialen Medien oder ihre Filme an Bildmaterial liefern, es liegt am Ende am Publikum, dieses Material zu interpretieren – was sich etwa auch bei Anhänger*innen der Free-Britney-Bewegung äussert, die in ihren Instagram-Posts kryptische Botschaften zu erkennen glauben.

Auch die Pop Docs selbst tragen durch ihre vermeintlich intimen Szenen zur weiteren Mystifizierung der Stars bei. Zwar suggerieren sie eine Art persönlichen Einblick und Zugang zur wahren, unverstellten Person hinter der öffentlichen Figur. Doch auch dabei handelt es sich bloss um eine Illusion, das Publikum ist dem Star damit in Realität kein bisschen näher gekommen. Stattdessen konsumiert man die Celebrities und ihr Leben weiterhin, neu ist nur das Format. Gemäss Soziologe Chris Rojek sind diese sogenannten parasozialen Interaktionen und die daraus resultierende Illusion der Intimität genau das, was die «Celebrity Culture» ausmacht und auch weiterhin bestehen lässt. Wir, die Fans, wollen so viel Zugang und Nähe zu unseren Idolen wie möglich. Auch wenn es sich dabei nur um eine Illusion handelt. In ihrer Inside-Cinema-Reihe erklärt die BBC: «Wir schauen diese Filme, um einen Blick auf unsere Idole zu erhaschen, wie sie unter ihren eigenen Bedingungen die Kontrolle aufgeben.»

Was die Filme – wenn auch nur indirekt – auch klar machen, ist, dass die Lebensrealitäten der portraitierten Berühmtheiten nicht weiter von denen der durchschnittlichen Bürger*innen entfernt sein könnten: This Is Paris wurde grösstenteils in Hiltons Villa in Los Angeles gefilmt, die mit Schmuck und Designerkleidern gefüllt ist, und gemäss Framing Britney Spears hat die Sängerin seit ihrem Comeback 58 Millionen Dollar Umsatz in nur zwölf Monaten gemacht. Wieso also interessieren uns deren Höhen und Tiefen, wieso identifizieren wir uns so sehr mit ihren Problemen? Richard Dyer liefert in seinem Buch «Heavenly Bodies: Film Stars and Society» zumindest eine mögliche Antwort: Wir sind fasziniert von Celebrities, weil sie uns helfen, zu verstehen, was es heisst, eine Person in einer spezifischen gesellschaftlichen Ordnung zu sein: Kategorien wie Klasse, Geschlecht, Religion



Matangi/Maya/M.I.A. 2018, Steve Lovelidge

mehr aushielt. Das Rasieren der Haare kann denn auch als bewusste und selbstbestimmte Zerstörung von Spears' öffentlicher Persona gelesen werden. «Sie sagt damit im Prinzip «Ich steige aus»», erläutert Morris. Dass man sie in der Folge als verrückt abgetan habe, reflektiere bloss die damalige Haltung der Gesellschaft, in der psychische Gesundheit oder Misogynie noch nicht gross Thema waren.

Somit faszinierte Spears bald nicht mehr aufgrund ihrer Musik, sondern aufgrund ihres Privatlebens – und ihrer Skandale. Brittain Stone, ehemaliger Leiter des Fotografiedepartements der Klatschzeitung «US Weekly», sagt in der Dok: «Die Leute interessierten sich vor allem für ihren Zerfall.» Spears' quasi in Echtzeit dokumentierter Zusammenbruch habe nicht bloss ihre Fans, sondern alle interessiert und war somit umso lukrativer für die Klatschpresse und die Paparazzi.

Letztendlich hinterfragt Framing Britney Spears somit nicht bloss die Medien, sondern auch alle, die fasziniert auf ihren nächsten Fehltritt warteten – wie Turner in «Understanding Celebrity» schreibt, wird die «Ware» Celebrity zwar als Medienprozess von einer Industrie koordiniert, aber eben auch von den Fans zugleich produziert und konsumiert. Das offenbart die enge gegenseitige und auch problematische

oder Ethnie manifestieren sich in ihnen. Die Stars leben uns quasi vor, wie man darin idealerweise zu leben hat – oder eben nicht.

Dass die Unterhaltungsindustrie und die Klatschpresse sich verändert haben seit den frühen Nullerjahren, als Hilton und Spears von den Paparazzi verfolgt und von der Presse zerfleischt wurden, zeigt die kürzlich auf Apple TV erschienene Pop Doc Billie Eilish: The World's a Little Blurry. Der Film zeigt die Anfänge der Karriere des Popstars und endet mit ihrem Erfolg bei den Grammys. Tatsächlich entsteht der Eindruck, dass Eilish und ihr Team aus den Erfahrungen junger Celebrities vor ihr gelernt haben und sich bewusst von deren Fehlritten oder, genauer gesagt, von den sensationsgeilen Medien abzugrenzen versuchen.

Der hohe Preis der Berühmtheit

Einerseits wird Eilishs Karriere als ein Familienunternehmen dargestellt. Mutter, Vater und Bruder sind immer mit dabei und aktiv an Eilishs Musik und Auftritten beteiligt. Gemäss Mutter Maggie Baird mit gutem Grund: «Da steht eine ganze Armee von Menschen, die versuchen, dir zu helfen, dein Leben nicht zu zerstören, wie es Menschen in deiner Lage zuvor getan haben», erklärt sie ihrer Tochter. Stattdessen soll Eilish eine selbstbestimmte, authentische Version eines Popstars sein.

Tatsächlich gelingt das grösstenteils, so wird etwa psychische Gesundheit offener thematisiert als zu Zeiten der jungen Spears und der jungen Hilton, die als verrückte und naive Diven

abgestempelt wurden. Eilish spricht beispielsweise offen über ihr Leben mit dem Tourette-Syndrom und wie sie düstere Gedanken und Emotionen in ihren Liedern verarbeitet.

Dennoch kommt auch Eilish nicht um frustrierende Erlebnisse herum. So wirkt sie bei einem Treffen mit Chefs der Musikindustrie überfordert und übermüdet – ihre Aussage «Es ist peinlich und ich muss ständig lächeln und das ist nicht fair» erinnert dann eben doch an solche von Spears und Hilton. Auch dass sie selbst mit schmerzhaft entzündeten Schienbein- und Zehenstreckmuskeln zu einem Auftritt überredet wird, wirft ethische Fragen auf. Berühmtsein hat nach wie vor seinen Preis, und Popstar sein ist kein Job wie jeder andere. Dennoch endet The World's a Little Blurry mit Eilishs grossem Erfolg, als sie als jüngste Künstlerin in allen vier grossen Grammy-Kategorien gewinnt.

«I am famous as fuck. Life is good», sinniert Eilish am Schluss des Films. Bleibt nur zu hoffen, dass das so bleibt – und sie sich nicht in zehn Jahren öffentlich von einem ihr von den Medien aufgedruckten Image und der Kontrolle ihrer Familie emanzipieren muss. ■



britneyspears 🌟 There's always a way out!!!! This looks like paradise 🌴🌊🌴

Billie Eilish: The World's a Little Blurry 2021, R.J. Cutler





**Aus
die Maus!**

Gina Caranos letzter Disney-Gig

TEXT Selina Hangartner

Gerade war sie noch in der Rolle der Cara Dune in der Erfolgsserie The Mandalorian, einem Star-Wars-Spin-off, zu sehen, jetzt gehen die Neuigkeiten um, dass sie in der dritten Staffel nicht mehr dabei sein wird. Wer hat Gina Carano gecancelt?

«Your Love Is Cancelled», sang die Band Chic über geschmeidige Keyboard-Töne auf ihrem 1981er-Album «Take It Off», und lieferte sogleich auch das Vokabular, mit dem Twitter und Co. Jahrzehnte danach über kulturelle Relevanz diskutieren sollten. So lautet zumindest die gängige Erklärung, woher das Konzept «Cancel Culture» stamme, das in den vergangenen Jahren im öffentlichen Diskurs eine so steile Karriere hinlegte. Diese verlief aber anders, als man 1981 noch hätte erwarten können: Komplette losgelöst vom süffisanten Bild eines schlechten Dates, das uns Chic-Frontmann Nile Rodgers noch malte, ist Cancellation zum Symptom einer kulturellen Trennung geworden. Und hier wird es nun – je nach Perspektive – anders konnotiert: Einmal soll es den Reflex einer beleidigten Elite bezeichnen, die um Relevanz ringt, ein andermal die Machenschaften einer Linken, die in den sozialen Netzwerken aggressive Identitätspolitik betreibt und alles plattwalzt, was nicht in ihre *Brave New World* passe. Der Konflikt ist uralte; nur das Wort ist neu.

Beep/Bop/Boop

Zumindest scheint das die Konstellation zu sein. Es gibt einen Grabenkampf, der gern zitiert und parodiert wird, in Kolumnen und Kommentaren der Feuilletons etwa, in denen man sich ohnehin oft einen Sport daraus zu machen scheint, aus den Meinungen von zwei, drei Dutzend Twitter-User*innen eine Geschichte zu basteln, die dann von Outlet zu Outlet weitergereicht werden kann. Das ganze Diskursfeld erscheint gerade sehr unübersichtlich – niemand ist sich sicher, ob und wann und durch wen jemand gecancelt wurde.

In diesem Wirrwarr lohnt es sich, vom Generellen zum Konkreten zu gehen, etwa hin zu Gina Carano und dem Skandal, der sie im Februar 2021 ihre Anstellung bei Disney kostete. Carano machte Schlagzeilen, weil sie aus der Serie The Mandalorian gestrichen wurde, die ein Spin-off des immer überwältigender werdenden Star Wars-Universums ist. Lucasfilm, die als Produktionsfirma hinter Star Wars steht und seit einiger Zeit zu Disney gehört, hat verlauten lassen, dass Carano nicht mehr für sie arbeite und es auch keine Pläne für eine künftige Zusammenarbeit gebe. Auch Caranos Agentur, UTA, hat sie umgehend freigestellt, wie «The Hollywood Reporter» berichtete.

Bevor sie Cara Dune in der Serie The Mandalorian spielte, kannte man Carano als eine Mixed-Martial-Arts-Kämpferin, dem amerikanischen Publikum war die gebürtige Texanerin etwa als «Crush» in der Neuauflage des TV-Programms American Gladiators bekannt, einer reisserischen Gameshow, in der jede Woche athletische Teilnehmer*innen zum Kampf gegeneinander antreten. Vor The Mandalorian hatte sie

dann noch den einen oder anderen Gig auf der grossen Leinwand, doch als Regisseur Jon Favreau den Cast für die Serie zusammenstellte und für die Rolle der treuen und mutigen Begleiterin Cara niemand Anderes in Betracht zog als Carano, schien der Durchbruch im Kino zum Greifen nahe. Und viele haben sich ob ihrer starken Präsenz in den ersten beiden Staffeln von The Mandalorian gefreut: Den Fans des Franchise galt Carano als eine gelungene Figur im Ensemble. Lucasfilm habe sogar nochmals ein eigenes Spin-off für die Dune-Figur geplant, hiess es.

Doch wer Erfolg hat, gerät auch vermehrt in den Blick der Öffentlichkeit, und dem Einen oder Anderen stiess die Präsenz Caranos in den sozialen Medien sauer auf: Dort zeigte sich die Schauspielerin von einer politischen und weniger aufgeschlossenen Seite, hatte etwa im September 2020 «beep/bop/boop» in ihrer Twitter-Biografie stehen, wohl, möchte man ihr glauben, als verspielter Hinweis auf das Star Wars-Universum, das ja unter anderem besiedelt ist von artifizialen Figuren, die genau solche Geräusche von sich geben. Zugleich ist es eine deutliche Anlehnung an und Parodie auf eine junge Praktik von u.a. Menschen mit nicht-binärer Geschlechtsidentität, die ihre Pronomen und damit die Art, wie man im Gespräch auf sie Bezug nehmen soll (nicht selten «they/their/them»), vermehrt explizit so bekanntgeben. Carano verteidigte sich: In einem Interview mit dem konservativen Moderator/politischen Kommentator Ben Shapiro meinte sie etwa, dass nun, da alle einfach in ihre Bio schreiben, was ihnen so passt, sie das doch auch tun könne. Dort wehrte sie sich auch gegen den Vorwurf, dass ihr Witz gezielt gegen die Transgender-Community gerichtet gewesen sei.

Tilt Your Head Back and Smile at the Stars

Doch nicht nur ihre «Bio» machte Schlagzeilen: Auf Caranos Social-Media-Kanälen finden sich Beiträge, die den öffentlichen Umgang mit Corona bezweifeln, etwa ein Symbolbild, in dem ein alter Mann eine Dollarnote als Maske trägt – aus ihrer Sicht wohl mundtot gemacht von imaginierten finanziellen Interessen an einer globalen Pandemie. Am 10. Februar 2021 publizierte sie ein Bild, das wie ein Wortspiel aussieht, bei genauerem Hinsehen aber den Satz «Jeffrey Epstein didn't kill himself» enthält. Auch äusserte sich Carano an gleicher Stelle zum angeblichen Wahlbetrug im November 2020 – eine Verschwörungstheorie von Trump-Anhänger*innen, die diesen auch nach der Wahl von Joe Biden noch als rechtmässigen Präsidenten sehen und deren Hetze im Internet, an der sich Carano in gewissem Masse auch beteiligte, zu den gewaltvollen Aufständen in Washington Anfang dieses Jahres führte. Auf Caranos Kanal stehen solche Äus-

serungen neben kitschigen Motivationsposters, Frohe-Ostern-Wünschen und *Passe-par-tout*-Sprüchen wie «Vulnerability is a strength .. tilt your head back and smile at the stars» – Sätze, die wie computergeneriertes Digital-Dada klingen.

Anfang dieses Jahres trieb es Carano an den *point of no return*: Aufgrund der persönlichen politischen Einstellung ausgeschlossen zu werden, meinte Carano in einem Instagram-Post im Februar 2021, erinnere an die Judenverfolgung zu Zeiten des Holocaust. Und suggerierte so mir nichts, dir nichts, dass Konservative 2021 fast so verfolgt würden wie Jüd*innen unter den Nazis. Carano löschte den Post irgendwann wieder, er entging der Öffentlichkeit aber nicht. #FireGinaCarano kursierte bald als Hashtag, den zahlreiche Carano-Gegner*innen und Verfechter*innen des guten Geschmacks auf ihrem Social-Media-Kanal publizierten. Noch im Februar 2021 kündigte Lucasfilm der Schauspielerin und gab auf ihre Äusserungen hin, die das Fass nun endgültig zum Überlaufen brachten, auch keine Aussicht auf künftige Kooperationen. Es liegt nahe, solchen Entscheidungen von grossen Hollywood-Playern zu misstrauen: Wer hinter Aktionen wie dem Feuern unliebsamer Schauspieler*innen auch Gewinnorientierung vermutet, mag nicht ganz falsch liegen.

#CancelDisneyPlus

Hollywood hatte schon seit Anbeginn immer wieder Imageprobleme und weiss um die Gefahren, die diese mit sich bringen. In den Dreissigerjahren riefen etwa öffentliche Widerstände – angeführt durch religiöse Gruppierungen – eine Zensur auf den Plan: den «Hays Code», der – entgegen der Vermutung vieler – nicht wirklich ein externes Begehren war, sondern den die Produktionshäuser selbst implementierten, um Hollywood einen Saubermann-Ruf zu verschaffen und die Kassen klingeln zu lassen. Fortan waren bis zu allmählichen Lockerungen in den Sechzigern keine Morbiditäten, Vulgaritäten oder Obszönitäten mehr auf den grossen Leinwänden zu sehen. Ein naheliegendes Motiv für die Kündigung von Carano könnten 2021 also auch solche Motive sein. (Wer sich zur Recherche dieser Themen allerdings durch genügend Ben-Shapiro-Videos und Podcasts der ehemaligen Fox-Moderatorin Megyn Kelly geklickt hat, merkt, dass auch auf der gegnerischen Seite zu viel Werbung für Versicherungen, Briefmarken etc. lungert, um unter «wohltätig» verbucht zu werden, aber dazu später mehr.)

In den heutigen Fällen von Cancellation den gleichen Reflex wie in den Dreissigerjahren zu vermuten, wäre aber zu kurz gegriffen: Nur schon, weil es damals eher konservative Kräfte waren, die alles und jeden, der ihnen unmoralisch erschien, aus Hollywoodfilmen

verbannten. Und tatsächlich: Auch 2021 antwortete man auf den Aufruf, Carano aus dem Franchise zu streichen, von konservativer oder rechter Seite mit #CancelDisneyPlus, einem Hashtag, den Caranos Fürsprecher*innen ihrerseits auf den Kanälen publizierten. Sie wollen gleich einen ganzen Sender canceln und sich somit für den Ausschluss der Schauspielerin aus dessen künftigen Produktionen rächen. Von allen Seiten wird gecancel. Und auch wer hinter der Kündigung durch Lucasfilm/Disney nun ein praktisches Berufsverbot für Carano vermutet – ein Vorwurf, der in der Diskussion um die Cancel Culture oft erhoben wird –, täuscht sich, zumindest in diesem Fall. Man kriegt das im deutschsprachigen Raum nicht immer mit, aber: Wer in Hollywood aufgrund von Canceling untergeht, hat oft die Chance, im amerikanischen Medienzirkus noch anderswo an Land gespült zu werden, besonders wenn das moralisch zweifelhafte Handeln, wie bei Carano, keine rechtlichen Komplikationen mit sich bringt. Ben Shapiro, von dem bereits die Rede war, öffnete im Februar 2021 als einer der Ersten weit seine Tore, um in seiner Internetsendung «The Ben Shapiro Show» kurz nach Caranos Kündigung mit ihr ein Narrativ durchzuspielen, laut dem sie das Opfer und nie die Aggressorin war, und über die «radikale Linke» zu wettern, die an der Kündigung schuld sei.

Und da sitzt sie, gegenüber dem jungen, erzkonservativen Shapiro mit seiner unverkennbar haspigen Sprechweise und den zu Stein verfestigten Meinungen, und erzählt, wie Disney ihr nach der Beep-Bop-Boop-Geschichte einen Zoom-Call mit Vertreter*innen aus der Trans-Community aufgeschwatzt habe, obwohl sie doch noch Zeit zum Nachdenken gebraucht hätte, und wie selbst die Transmenschen Mitleid mit ihr gehabt hätten ob der Drangsalierung, die sie habe erdulden müssen. Über die kollektive Fehlinterpretation, die ihre Beiträge in den sozialen Netzwerken auslösten, wetterten die beiden und über die scheinbar prompte Kündigung durch Disney ohne jegliche Verwarnung – und hier produzieren sie ungewollt einen Widerspruch, denn Shapiro und Carano diskutierten ja gerade selbst etwa 20 Minuten lang aufgebracht über die monatelangen Auseinandersetzungen zwischen Carano und dem Produktionshaus. So setzt sich das Gespräch fort, und die beiden reden in einer Weise über Disney, dass man sich als Zuschauer*in fragen muss, ob «The House of the Mouse» hinter unser aller Rücken klammheimlich zum repressiven kommunistischen Organ wurde.

Welcome to the Rebellion

Doch Carano wirkt im Gespräch genuin verletztlich und überfordert von der Situation, sehr menschlich. Und sie betont, wie sie keine politische Person sei und

Watchin' the late show
 I made up my mind, oh
 A love that is free like
 A love should be
 Fallin' behind, oh
 Don't you see you are the one
 I couldn't have begun
 No, your love
 is cancelled

Well, I saw it on TV
 'Bout some one like me
 You just couldn't wait
 Till I fell for you
 To start your
 deceiving
 It's the truth, you're
 not the one
 I shouldn't have begun
 No, your love
 is cancelled

jegliche Aggression ihrerseits daher gar nicht hätte Absicht sein können. In dieser Opferrolle wird die Schauspielerin zur Schutzpatronin einer Community, die ihre freie Meinungsäußerung von der aggressiven Identitätspolitik einer – scheinbar – organisierten Linken angegriffen sieht. Sie ist die Kämpferin, die alleine gegen eine vor lauter politischer Korrektheit verrückt gewordene Elite steht. Oder nicht ganz alleine, denn in ihrer eigenen Internetbubble hat sie Rückenwind, und da sie auch noch die starke, mutige Kriegerin in The Mandalorian war und die amerikanische Gladiatorin aus dem Fernsehen, verweben sich in den Köpfen der Fans die Realitäten. Carano befeuert dieses Narrativ: «Welcome to the Rebellion» steht jetzt in ihrem Instagram-Beschrieb, ein eindeutiger Hinweis auf jene Figuren in Star Wars, die Freiheitskämpfer*innen sind, aber eben auch auf die wahrgenommene Auflehnung gegen den kulturellen Mainstream.

In dieser Rolle stösst Carano zumindest am einen Ende des politischen Spektrums auf Liebe, und plötzlich wird alles, was sie tut, zum Widerstand umgedeutet. Auch von ihr selbst. Der Spielzeughersteller Hasbro liess nach der Kündigung durch Disney verlauten, dass keine weiteren Cara-Dune-Actionfiguren produziert werden, zumal sie in der dritten Staffel auch nicht zugegen sein wird. Auf Instagram postete Carano prompt einige Bilder, auf denen sie «illegale Merch», wie sie schreibt, für ihre Fans signiert. Ganz egal, dass nie die Rede davon war, dass die bereits produzierte Ware plötzlich illegal wäre. «Ich sende allen eine Nachricht, die Angst haben, vom totalitären Mob gecancelt zu werden», schreibt sie zwischen zahlreichen Herz-Emojis. Und: «Sie können uns nicht canceln, wenn wir sie nicht lassen.» Faszinierend ist, dass der Diskurs Widerstand gegen den Mainstream suggeriert, wenn doch kurz zuvor noch der Hohepriester der Hassrede, Trump, im Weissen Haus regierte und rassistisch und sexistisch aufgeladene Sprüche sowie das Weiterverbreiten gefährlicher Verschwörungstheorien unangenehm nahe an den politischen Mainstream rückte. Und unter anderem konkrete Gesetze erliess, die Transgender-Menschen im Militärdienst diskriminierten.

Trotzdem muss man ihrer Position auch Einiges zugestehen: Es stimmt, Hollywood ist liberal ausgerichtet, und in keiner der nächsten grossen Produktionen kann Gina Carano auf ein Engagement hoffen. Der bekennende Konservative James Woods etwa hat die Situation darum einmal mit der McCarthy-Ära und der berühmt-berüchtigten Blacklist in Hollywood verglichen, auf der die Namen der Schauspieler*innen, Drehbuchautor*innen etc. verzeichnet waren, die bekennende Kommunist*innen waren und fortan keinen Job mehr in Hollywood kriegten. Doch auch dieser Vergleich hinkt, wie «The Guardian» klarstellt: Die

schwarze Liste sei derart formalisiert und mit Rückhalt aus der Politik verfestigt gewesen, dass sie nicht vergleichbar sei mit dem Agieren in heutigen Twitter-Sphären, wo es zwar laut und auch gehässig zugehen kann, die aber nicht über tatsächliche, organisierte Strukturen verfügen und auch nicht aus den eigentlich Mächtigen bestehen.

In Sachen Social Media stellt sich dann auch noch die Frage nach der Kausalität: Aus Caranos eigenen Erzählungen ist zu entnehmen, dass Disney schon viel länger mit dem Gedanken spielte, sie aus dem Cast zu entfernen. Die Intervention, bei der sie sich mit Nicht-Binären oder Transgender-Menschen zu einem Gespräch zusammensetzen sollte, klingt in ihrer Erzählung nach Mobbing von oben, könnte aber genauso gut ein Schlichtungsversuch und ein bisschen positive PR seitens des Produktionshauses gewesen sein. Aber auch in einer anderen Weise hinke der Vergleich zur Blacklist, meint «The Guardian»: Es sei kein*e Schauspieler*in im Umfeld der Cancel Culture allein für die politische Einstellung ins Gefängnis gegangen, und auch das Berufsverbot für Konservative sei ein Mythos. Die oberen Ränge in Hollywood seien ohnehin voll von ihnen, und auch Mainstream-konservative Schauspieler*innen wie Chris Pratt oder Vince Vaughn, Clint Eastwood, Arnold Schwarzenegger, Kelsey Grammer oder Tim Allen sind weit davon entfernt, nicht arbeiten zu dürfen. Es sei das Schüren von Missmut und Hass, das nicht geduldet wird. Und es sei eine grosse Ironie, so meint der Produzent Dallas Sornier im gleichen Artikel, dass ausgerechnet die, die sich angeblich für freie Meinungsäußerung im Widerstand befinden gegen «The Man», wie die Hippies die herrschende Elite nannten, doch eigentlich selbst «The Man» seien.

Zurück im Business

Befürworter*innen der Kündigung argumentieren ohnehin, dass das kein Verstoss gegen freie Meinungsäußerung sei, da Carano nicht die Möglichkeit genommen wurde, sich zu äussern, sondern sich lediglich ihr Arbeitgeber dazu entschlossen habe, ihr nicht die Plattform für diese Äusserungen bieten zu wollen. Aber es bleibt schwierig, nach diesem Fall ein endgültiges Fazit zu fällen: Verständlich ist die Sorge um sofortigen Ausschluss aus einer Community bei kleineren Verstössen allemal, doch die genaue Betrachtung zeigt oft, dass es sich entweder nicht um einen kleinen Verstoss handelte oder dass der Rauswurf vom Medienzirkus hochgespielt wurde. Es zeigt sich, wie schnell die Medienwelt zur Stelle ist, wenn es ums Ausschalten einer solchen Geschichte geht, und die Rechte dabei die gleichen Codes bedient, die sie eigentlich ihren Gegner*innen vorwirft: voreilig, emp-

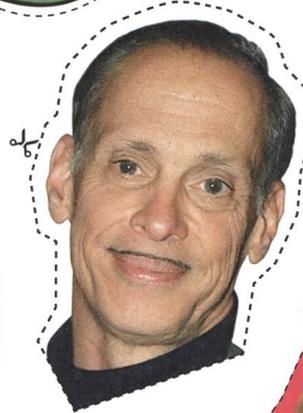
findlich und mit viel Lust an *public outrage* bedient sie sich dieser Geschichten. Und cancelt ihrerseits.

Und auch Folgendes ist wahr: Disney, Star Wars, alle Beteiligten sind im Zentrum der Aufmerksamkeit und tragen Verantwortung. Carano ist nicht mehr ein unbekanntes Mädchen in Texas, das am Stammtisch zwischen zwei Schluck Bier die Legitimität von Corona-Massnahmen oder der Präsidentschaftswahl anzweifelt. Sie steht in der Öffentlichkeit, ist beteiligt an einer Medienproduktion, die sich an ein Massenpublikum und spezifisch auch an junge Menschen richtet, und verdient dabei viel Geld. Das Publikum sieht zu ihr auf, zu ihr, der starken Kämpferin. Das ist eine Verantwortung, die über diejenige der meisten Normalbürger*innen hinausgeht. Disney steht sogar in noch grösserer Verantwortung. Der Konzern ist die Produktionsstätte von Kinderfantasien, und dies seit Jahrzehnten – er hat Generation um Generation mit seiner Unterhaltung gefüttert und kulturell einen immensen Einfluss. Und dabei hat er in der Geschichte nicht immer ideal agiert: Alte Cartoons sind voll von rassistischen Stereotypen, ein Erbe, das man auf Disney+ etwa mit Hinweisen fürs Publikum aufarbeiten möchte. Klar, will die Firma nun ihr öffentliches Image kontrollieren.

Und alle, die trotzdem besorgt sind, dass Gina Carano ungerecht behandelt und um eine Karriere in Mainstream-Hollywood gebracht worden sei, können mit tröstenden Worten aus diesem Artikel entlassen werden. Denn Ben Shapiro versprach der gleichgesinnten Megyn Kelly in deren Podcast «The Megyn Kelly Show», dass er künftig seine Right-Wing-Media-Plattform «The Daily Wire» auch zum Produzieren von Filmen mobilisieren werde. Und dass Carano beim ersten Film, den er drehen will, mit an Bord sein werde. Bei ihm werde sie dann ohnehin viel mehr verdienen, als sie es bei Lucasfilm je getan hätte, meinte Shapiro dann noch trotzig. Naja: May the force be with you. ■

Was zeigt uns also der Fall Carano?

1. Wahrscheinlich, dass nichts so unmittelbar und einfach geschieht, wie es zunächst den Anschein hat.
2. Dass es mehrere Bühnen gibt, auf denen man präsent sein kann, dass Canceling – wenn man das überhaupt so nennen möchte – bei Weitem nicht nur von links geschieht und oft auch wenig mit moralisch strikten Vorstellungen zu tun hat.
3. Dass die Cancelnden keine gut organisierte, kulturelle Kraft sind, sondern wir es eher mit generellen Imageproblemen und geschmacklosen Äusserungen zu tun haben. Oft kann man auch gar nicht sagen, aufgrund von wem genau jemand seinen Job verloren hat, wie im Fall Carano, wo am Ende Disney einfach am längeren Hebel sass.
4. Follow the money.
5. Dass Cancel Culture in allererster Linie ein mediales Spektakel im Kampf um Aufmerksamkeit ist, der in diesem Fall von allen Seiten einigermaßen erfolgreich geführt wurde.



Der Bastelbogen fürs #MeToo-Zeitalter

Netflix, Hollywood und Co. müssen unliebsame Schauspieler*innen oft aus Filmen und Serien streichen oder mit neuen Kandidat*innen ersetzen, wenn das Canceling droht. So geschehen mit Roseanne Barr oder hier mit Kevin Spacey, der in der Erfolgsserie House of Cards alsbald nicht mehr mitspielen durfte. Bei uns dürfen Sie Hollywood Executive spielen und selbst die Idealbesetzung seiner ehemaligen Rolle als US-amerikanische*r Präsident*in suchen.



S. 72 Das Mädchen und die Spinne 2021, Ramon Zürcher, Silvan Zürcher
Ramon und Silvan Zürchers erster Langfilm in Co-Regie machte an den Festivals in diesem Jahr von sich reden.

FILME

PROMISING YOUNG WOMAN
von Emerald Fennell

THE UNITED STATES
VS. BILLIE HOLIDAY
von Lee Daniels

DRUNK (ANOTHER ROUND)
von Thomas Vinterberg

AMMONITE
von Francis Lee

VON FISCHEN
UND MENSCHEN
von Stefanie Klemm

MINARI
von Lee Isaac Chung

NOBODY
von Ilya Naishuller

NOT ME – A JOURNEY
WIT NOT VITAL
von Pascal Hofmann

ÉTÉ 85
von François Ozon

DAS MÄDCHEN
UND DIE SPINNE
von Ramon und
Silvan Zürcher

CONCRETE COWBOY
von Ricky Staub

THE BUBBLE
von Valerie Blankenbyl

SERIEN

MARE OF EASTTOWN
von Brad Ingelsby

I MAY DESTROY YOU
von Michaela Coel

THE MOSQUITO COAST
von Tom Bissell, Neil Cross

A TEACHER
von Hannah Fidell

THEM
von Little Marvin

THE UNDERGROUND
RAILROAD
von Barry Jenkins

Was ist der Albtraum einer jeden Frau? Das ist die Leitfrage dieses Films, der auf den allerersten Blick wie die zuckersüße, halbernsteste Rachegeschichte aus dem Instagram-Land aussieht. Aber Promising Young Woman ist alles andere als «halbernst».

Promising Young Woman spielt in einem durch und durch maskulinen Universum (dem unsrigen nicht unähnlich), in dem sich Frauen überlegen müssen, mit welcher Strategie sie überleben wollen. Cassandra (brillant: Carey Mulligan) funktioniert in ihm gerade nur so halbwegs. Sie hat ihr Medizinstudium aufgegeben und kellnert an der Seite von Freundin Gail (Laverne Cox) in einem instagrammable Café, das so niedlich ausgestattet ist, dass die Klientel ihren Kaffee erst fotografiert, bevor sie ihn trinkt. Mit ihrem unglücklichen Gesichtsausdruck passt Cassandra da nicht wirklich rein.

Dafür steht ihr das Abendprogramm gut: Da zieht sie sich jeweils chic an, trägt ein bisschen zu viel Schminke auf und gibt in Clubs die alkoholisierte und von ihren Freundinnen zurückgelassene Partynudel, nur darauf wartend, das ein angeblicher «Nice Guy» sie nach Hause mitnimmt (tatsächlich ist sie stocknüchtern). Und ihr dort nochmals sagt, wie schön sie doch sei, bevor er sich der scheinbar günstigen Situation bemächtigt. Dann schlägt die Stunde von Cassandra, und mit plötzlich klarem Ton sorgt sie dafür, dass die Kerle den Schock ihres Lebens kriegen, am darauffolgenden Samstag nicht mehr den gleichen Fehler begehen und bestimmt nicht mehr sturzbetrunkene, wehrlose Frauen gegen ihren Willen abschleppen.

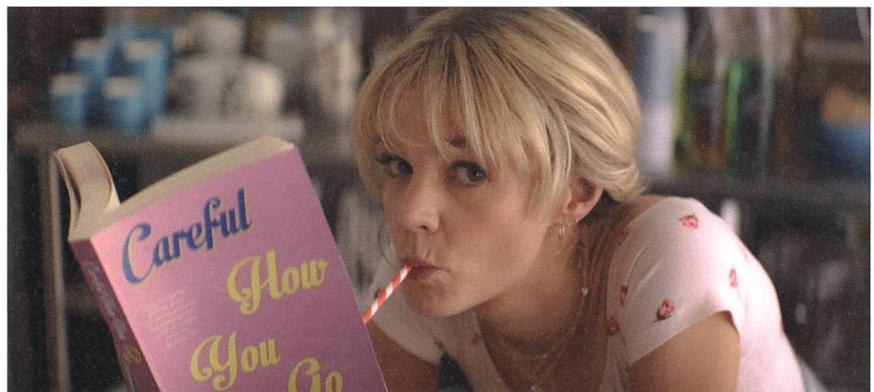
Dieses Set-up wirkt so energetisch und erfüllend, dass in den ersten Minuten der Grundstein für eine zackige Rache-Komödie eigentlich gelegt wäre. Doch Cassandras Trauer ist bodenlos, und zwischen fetzige Tanzszenen zu Paris Hiltons «Stars Are Blind» mi-

schien sich dann solche, in denen die Gründe, weshalb unsere Hauptfigur ihr Medizinstudium nicht abgeschlossen hat – eine Vergewaltigung und ein Suizid –, in aller Schmerzhaftigkeit verhandelt werden. Das ist der unangenehme Mix, mit dem die Regisseurin (und gelegentliche Schauspielerin) Emerald Fennell ihren #MeToo-Thriller füllt: Die Stimmung schwankt, die

sich uneinig, was zum Beispiel mit all dem, was die #MeToo-Bewegung ans Tageslicht befördert hat, nun zu tun ist. Im öffentlichen Diskurs stehen dabei oft die Täter*innen im Vordergrund: Dürfen wir noch Filme schauen, die von Harvey Weinstein produziert, von Woody Allen oder Roman Polanski gedreht wurden? Soll jemandem wie Kevin Spacey auch eine juristi-

VON EMERALD FENNEL

PROMISING YOUNG WOMAN



schwungvollen und lustigen Momente bieten höchstens Gelegenheit zum sardonischen Lächeln.

Die Serie beschäftigt sich mit der Idee von «restorative justice», den Möglichkeiten der Wiedergutmachung von historischen oder systematischen Ungerechtigkeiten. Besonders im Angelsächsischen ist dies ein neuerdings viel diskutiertes Konzept; und man ist

sche Strafe drohen? Kann Louis C.K. noch Stand-up machen? Wie ist mit den in Zweifel geratenen Frauen wie Asia Argento oder Amy Heckerling umzugehen? Dabei geraten oft die Opfer aus den Augen und was mit ihnen geschieht. In welcher Form ihnen Gerechtigkeit zukommen könnte, ist selten Gegenstand öffentlicher Debatten. An dieser Stelle setzen die «restora-

tive justice» oder eben auch Fennells Film an.

Promising Young Woman ist dabei voll von ästhetisch meisterhaften Einfällen, Jump Cuts und speziellen Kadrierungen etwa, an denen man sich kaum satt sehen kann. Die fröhlichen Bonbon-Farben bilden den perfekten ironischen Kontrapunkt zur düsteren Erzählung und sollen die Realität vieler Frauen – von denen Fröhlichkeit inmitten der Bedrohung verlangt wird – widerspiegeln. Der Pop-Soundtrack, der Szenen unterstreicht, in denen Erschreckendes passiert, verstärkt die Satire. Die Londoner Regisseurin zeichnete zuvor übrigens für die zweite Staffel der Erfolgsserie Killing Eve verantwortlich, die, ähnlich wie hier, mit einem weiblichen Cast brillier-

te und komplexe Themen vielschichtig abhandelte. Mit dem gleichen Sinn für Vielschichtigkeit hat sie sich an diesen Film gemacht, und damit grenzt sich Promising Young Woman von anderen Produktionen (Birds of Prey, Wonder Woman etc.) ab, die dieselben Rachefantasien befeuern, das Thema aber ungleich unterhaltungsgerechter auflösen. Besonders auch aufgrund des Endes, das hier nicht gespoilert werden soll, entzündeten sich dann prompt Debatten, denn in Promising Young Woman lässt sich nicht so schnell-schnell klären, was auch unsere Gesellschaft gerade in Atem hält. Das hätten viele Zuschauer*innen, die sich mit der Protagonistin gut identifizieren können oder die düstere Orchesterinszenierung von Britney

Spears' «Toxic» als Revenge-Soundtrack genial finden, gerne anders gesehen. Aber eben: «Restorative justice» bleibt momentan eher Fantasie und offene Frage, und auch Promising Young Woman liefert da kein sicheres Rezept zur Wiedergutmachung. **Selina Hangartner**

START 13.05.2021 REGIE, BUCH Emerald Fennell KAMERA Benjamin Kracun SCHNITT Frédéric Thoraval MUSIK Anthony Willis DARSTELLER*IN (ROLLE) Carey Mulligan (Cassandra), Bo Burnham (Ryan), Jennifer Coolidge (Susan), Laverne Cox (Gail), Alison Brie (Madison) PRODUKTION FilmNation, Focus Features, LuckyChap Entertainment, USA 2020 DAUER 113 Min. VERLEIH CH Universal

VON LEE DANIELS

THE UNITED STATES VS. BILLIE HOLIDAY



Sie sang «Strange Fruit», gab der Schwarzen Bürgerrechtsbewegung damit eine Stimme – und zog den Hass der nationalen Sicherheitsbehörden auf sich. Denn wer sich in den Vierzigerjahren öffentlich ge-

gen die Rassengesetze äusserte, der oder die galt in den USA als Gefahr. Und darum musste Holiday zum Schweigen gebracht werden.

Aus dieser Ausgangslage haben Regisseur Lee Daniels (Precious) und Drehbuchautorin Suzan-Lori Parks (Native Son) mit The United States vs. Billie Holiday nun aber keinen Polit-Thriller, ja leider noch nicht einmal einen politischen Film gemacht. Vielmehr zeichnen sie ein Porträt der Sängerin, das sich stets nur für Privates interessiert. Dass Drogen ins Zentrum gerückt sind, erstaunt wenig, wenn man weiss, dass als Vorlage für den Film das Drogen-Geschichtsbuch «Chasing the Dream» von Johann Hari genannt wird.

Aus demselben Grund sehen wir auch nichts davon, wie sich Mitte der Fünfzigerjahre die ameri-

kanische Bürgerrechtsbewegung zu formieren beginnt, der Jazzmusiker*innen wie Holiday, Max Roach und Abbey Lincoln erheblichen Vorschub geleistet hatten. Es fehlt dem Film der Blick für den historischen Kontext, der bei einem Film über eine Persönlichkeit wie die ihre doch essenziell gewesen wäre.

Ein Trost ist immerhin, dass die Hauptdarstellerin Andra Day zu wahrhafter Hochform aufläuft. Sie, die bisher nur eine Nebenrolle in Marshall (2017) gespielt hatte, verkörpert hier Grösse, Charme und Verletzlichkeit gleichermaßen überzeugend. Andra Day, die die meisten der Lieder selbst eingesungen hat und sich dadurch auch als musikalische Entdeckung erweist, ist absolut sehenswert und das Highlight des Films. Leider das einzige. **Oliver Camenzind**

START 29.04.2021 REGIE Lee Daniels BUCH Suzan-Lori Parks VORLAGE Johann Hari KAMERA Andrew Dunn SCHNITT Jay Rabinowitz MUSIK Kris Bowers DARSTELLER*IN (ROLLE) Andra Day (Billie Holiday), Leslie Jordan (Reginald Lord Devine), Miss Lawrence (Miss Freddy) PRODUKTION Lee Daniels Entertainment, New Slate Ventures, Roth/Kirschenbaum Films, USA 2021 DAUER 130 Min. VERLEIH CH Ascot Elite

Wunderdroge Alkohol? Vier Lehrer in Dänemark trinken sich ins Glück und merken bald, dass weder der Rausch noch der Kater das Problem sind, sondern sie selbst. Vinterberg gewann mit seinem neusten Streich einen Oscar.

Mein Puls hämmert gegen die Stirn, Schweiß läuft mir von derselben unter die Maske und vermischt sich dort mit kondensiertem Atem, der trotz Zähneputzen noch nach gestern Abend riecht. Mit einem Kater in die Vorführung von Drunk (Another Round) zu gehen, erschien mir irgendwie passend, doch nach den ersten gequälten Minuten in Thomas Vinterbergs neuestem Film bekomme ich so meine Zweifel, ob das klug war. Das werden sich auch die Protagonisten irgendwann denken, doch dazu später.

Zunächst einmal ist Martin in einer schweren Krise. Wie talentiert er doch einst war, gutaussehend und vielversprechend, nicht nur als Jazz-Ballett-Tänzer, sondern auch als akademischer Aspirant. Doch dann kam die Familie, zwei Söhne, und aus Martin wurde doch nur ein Geschichtslehrer am Gymnasium – und noch dazu ein schlechter. Seine Schüler*innen beufen nämlich eine Elternkonferenz ein, weil sie sich sorgen, dass die Klasse wegen Martin an der Matura durchfällt. Als der mit seiner Frau über seinen Frust reden will, muss sie schon wieder zur Arbeit. Bleiben nur seine drei Lehrerfreunde. Ernüchert ist Martin am runden Geburtstag Nikolajs, will es auch bleiben, und kehrt dann doch komplett betrunken nach Hause zurück. Dazwischen zerbricht etwas, und Martin heult den Dreien sein Leid. Und Nikolaj schwafelt etwas von einem norwegischen Psychologen, der meinte, der Mensch sei zum Glücklichsein mit 0.5 Promille Alkohol zu wenig

auf die Welt gekommen. Allmählich schlägt mein Herz etwas ruhiger, der Brechreiz legt sich und die Kopfschmerzen lassen nach. Doch mit dem, was nun auf der Leinwand passiert, wird mir gleich wieder ein wenig übel: Die Lehrerbande macht sich nämlich auf zum Pegeltrinken im wissenschaftlichen Selbstversuch: 0.5 Promille von früh bis 20 Uhr, danach nichts

VON THOMAS VINTERBERG

DRUNK (ANOTHER ROUND)



mehr. Gin Tonic zum Frühstück für den Historiker, Wodka aus der Sportflasche für den Sportlehrer und Rotwein für den Philosophen. Nikolaj experimentiert gar mit nasalem Konsum für eine gesteigerte Wirkung. Und siehe da: Den Herren geht's blendend, die Unterrichtsqualität steigert sich ins Ekstatische. Vinterbergs filmischer Rausch ist – man verzeihe mir den plumpen Vergleich angesichts des Themas – wie eine gute Flasche

Wein. Die Zeit, in der er mit Lars von Trier und Konsorten mit Dogma 95 so etwas wie den Demeter-Film erfand, ist lange her, und der Meister hat seither sein Handwerk perfektioniert. Der gepflegt alternende Mads Mikkelsen in der Hauptrolle ist ein sicherer Wert als bacchantischer Charakterkopf. Sein trockener Humor geht runter wie Wasser. Wenn Festen die Frühlese der Winzerei Vinterberg ist, ist Druk/Der Rausch/Drunk (Another Round) der Barrique. Ein paar Charakteristika erinnern wohligh an früher, etwa die Musik, die sich nach dogmatischer Methode aus dem Film heraus ergibt und so natürlich mit ihm verschwimmt.

Sicher, Drunk verherrlicht das Trinken bis zu einem gewissen Grad, doch er ist sich auch für die Schattenseiten nicht zu schön. Wie erwartet eskaliert das Experiment und der Film katert bald vor sich hin; der Rausch als Katalysator bricht Abgründe auf, die sich nur schlecht oder gar nicht mehr schliessen lassen. Ich schlucke meinen Gallensaft herunter und fühle mit.

Seine traurigste Dimension gewann der Film aber damit, dass eigentlich Vinterbergs Tochter eine Rolle als eine Schülerin und damit als jugendliches Versprechen hätte spielen sollen. Doch fiel sie kurz nach Beginn der Dreharbeiten einem Auto zum Opfer. Das Ergreifendste an diesem Film ist deshalb auch die Dankesrede Vinterbergs für den diesjährigen Oscar als bester fremdsprachiger Film.

Michael Kuratli

Es ist nicht nur das Sujet dieses Films, es sind auch der Wind und die Klippen, die in Francis Lees *Ammonite* an Céline Sciammas grossen *Portrait de la jeune fille en feu* erinnern. Auch in Lees Südengland im 19. Jahrhundert stolpern zwei Frauen in eine leidenschaftliche Affäre, die gesellschaftlich weiss Gott nicht vorgesehen ist. Die Eine, Kate Winslet als Mary Anning, ist eine in Fachkreisen anerkannte, aber aus diesen Fachkreisen qua Geschlecht ausgeschlossene Paläontologin, die unter gefährlichsten Witterungsbedingungen am Strand nach Fossilien sucht und diese aufbereitet. Die Andere, Saoirse Ronan als Charlotte Murchison, soll Marry auf Geheiss ihres Mannes Roderick Mary beim Suchen begleiten, nicht zu-

letzt, um ihre «Melancholie» zu heilen. Glücklicherweise sind beide nicht, erst allmählich miteinander, durcheinander. Wie schon in Lees Debüt

VON FRANCIS LEE

AMMONITE



God's Own Country entsteht die erotische Spannung unmittelbar aus der sozialen Ächtung: Wo es kein Skript gibt für die körperliche Annäherung, zählt jede Geste. *Ammonite*, der 2020 in Cannes hätte laufen sollen, ist schnörkelloses Erzähl- und starkes Schauspielerinnenkino, im Gegensatz zu Sciammas grossen Gesten ziemlich *understated*. Das macht die wenigen intimen Szenen umso explosiver, und es passt zum verborgenen Leben der Mary Anning, die heute als eine der Gründungsfiguren der Fossilforschung gilt. Das Schlussbild verrät, dass Lee auch das Kino in ihrem Sinne denkt: Geschichten ausgraben, mit Fantasie vermengen, filmisch aufbereiten. **Till Kadritzke**

START 20.05.2021 REGIE, BUCH Francis Lee KAMERA Stéphane Fontaine SCHNITT Chris Wyatt MUSIK Volker Bertelsmann, Dustin O'Halloran DARSTELLER*IN (ROLLE) Kate Winslet (Mary) Saoirse Ronan (Charlotte) Fiona Shaw (Elizabeth) Gemma Jones (Molly) PRODUKTION See-Saw Films, UK 2020 DAUER 120 Min. VERLEIH CH Ascot Elite

VON STEFANIE KLEMM

VON FISCHEN UND MENSCHEN



Sie kippen, die Fische. Und natürlich auch die Menschen. Vielleicht sind sie aber noch zu retten, und alles könnte auf der kleinen Fischfarm am hinteren Ende eines bernjurassischen Tals gut kommen.

Gabriel hat gerade dort angeheuert, ist wortkarg, aber fleissig. Judith spricht ebenfalls kein unnötiges Wort und ist froh um die Hilfe, schliesslich ist sie da hinten mit ihrer Tochter Milla auf sich allein gestellt. Nur, sich in dem Tal zu verschanzen, nützt dann eben doch nichts, als Gabriels Bruder auftaucht und damit das alte Gepäck. Drogen, Schulden und eine kaputte Vergangenheit brechen über den gutmütigen Kerl und das zarte Verhältnis zwischen den Hauptfiguren herein.

Stefanie Klemm, die in ihrem Erstlingswerk für Kamera und Buch verantwortlich zeichnet, entwickelt mit den poetischen Bildern von Kacper Czubak eine Spannung, die einen nicht kalt lässt. Die ersten Minuten setzen mit fast abstrakten Unterwasserbildern den

Ton. Zu spät merken wir: Wir sind der Fisch, denn schon werden wir aus dem Bassin gezogen und mit einem Schlag ins Jenseits befördert. Schwarz, tot, der Film beginnt.

Klemm vertraut in der Folge auf ihre Figuren und das routiniertere Schauspiel ihres Casts – zu Recht; die kargen Dialoge stehen dem verworrenen Verhältnis der Figuren gut an. Zu Recht hat *Von Fischen und Menschen* den dieses Jahr neuen Preis Opera Prima an den Solothurner Filmtagen gewonnen. Schade nur, dass Klemm gegen Ende mit dem Drama dann doch etwas zu stark aufdreht. Ein paar unliebsame Zufälle der Geschichte zuliebe, OK. Aber die penetrante Häufung von Schicksalsschlägen lässt den Schwarm insgesamt dann doch leider rücklings schwimmen. **Michael Kuratli**

START 20.05.2021 REGIE, BUCH Stefanie Klemm KAMERA Kacper Czubak SCHNITT Mirella Nüesch MUSIK Marcel Vaid DARSTELLER*IN (ROLLE) Sarah Spale (Judith), Matthias Britschgi (Gabriel), Lia Wagner (Milla), Sarah Hostettler (Sophie), Julia Koechlin (David) PRODUKTION Dschoint Ventschr Filmproduktion, CH 2020 DAUER 87 Min. VERLEIH Filmcoopi Zürich

Einwanderungsdramen sind der Kern amerikanischer Geschichte. Lee Isaac Chung erzählt sie statt traditionell von Ost nach West in die andere Richtung und unter gänzlich unterschiedlichen Vorzeichen. Aus der spezifisch koreanischen Erfahrung schält er eine universelle Geschichte heraus.

Jacob und Monica sind ein aus Korea in die USA eingewanderter Paar, das eher schlecht als recht über die Runden kommt. Auf Geflügelarmen in Kalifornien haben sie sich auf Kloakensexen – die nicht ganz einfache Geschlechtsbestimmung von neugeborenen Küken durch Betrachtung ihres Afters – spezialisiert. Mit dem spärlichen Ersparten macht sich das Paar aber

selbst verordnetem Optimismus gegen alle Zweifel, buddelt nach Wasser, pflügt, säht, rackert und stellt mit Paul sogar einen verschrobeneren älteren Nachbarn ein. Um Monica zu besänftigen, die sich auch angesichts der grossen Entfernung von der nächsten medizinischen Versorgung um den kleinen Sohn David ängstigt, der an einer Herzschwäche leidet, lässt er

Menschen Pläne schmieden, um vom Schicksal gehänselt zu werden. Der von koreanischen Eltern abstammende US-Regisseur Lee Isaac Chung, der auch das Drehbuch verfasste, beweist subtile, auch von autobiografischen Linien geleitete Erzählkunst, bei der sich die Geschichte geschickt immer wieder auf verschiedene Figuren verlagert. Entwickelt am Anfang vor allem der tatkräftige Jacob die narrative Zugkraft, stehen bald mal die Oma, mal der kleine David oder Monica im Zentrum.

Der Film überzeugt auch mit einer Reihe von Überraschungen, oder besser gesagt: Es werden weder die typischen Katastrophen eines bitteren Sozialdramas, noch die sich anbietenden, erlösenden Momente eines Feel-good-movies erwartbar abgespult, obwohl Elemente beider Genrevorlagen im Hintergrund mitschwingen. Die Schwiegermutter mit ins Haus zu holen, wo man sowieso schon Streit mit der Ehefrau hat, scheint zum Beispiel eine denkbar schlechte Idee von Jacob, zumal Davids Grossmutter sehr traditionsverbunden und mit der amerikanischen Kultur nicht vertraut ist.

Doch ganz unerwartet ist Omi weder eine nörgelnde konservative Wächterin der Sitten noch die sanftmütige Greisin: Sie ist eher ein unkonventionelles Raubein, das gerne Karten spielt und flucht und noch nicht mal Kekse backen kann, wie David enttäuscht feststellt. Der recht ungepflegt aussehende, wirr mit Gott und dem Teufel sprechende Nachbar Paul, der sonntags ein schweres Holzkreuz auf den Schultern durch die Strassen schleift und zu allem Überfluss auch noch im Korea-

VON LEE ISAAC CHUNG

MINARI



nun mit zwei kleinen Kindern in das flache, rurale Arkansas auf, wo Jacob auf einem erworbenen Stück Land den ökonomischen Aufstieg anpflanzen und sich selbst als Selfmademan beweisen will. Dass der Plan eher vom Mann ausgeht, zeigt Monicas entsetzt-versteinerte Mimik, als sie das neue Heim zum ersten Mal erblickt: Ein langgezogener, muffiger Trailer.

Doch der fleissige Jacob kämpft mit Enthusiasmus und

ihre Mutter aus Korea kommen, die sich um den Kleinen kümmert und auch sonst die Familie unterstützen soll.

Es entwickelt sich ein mal poetisches, sogar heiteres, mal aufreibendes und psychologisch beklemmendes Familienmelodram, bei dem konkurrierende Glücksvorstellungen und Ideologien aneinandergeraten und ebenso viel an- und ausgesprochen wie unterdrückt wird. Dabei man sieht, wie

krieg gekämpft hat, scheint hingegen ab dem ersten Moment mehr Bedrohung als Hilfe zu sein, entpuppt sich dann jedoch als ein im Grunde verlässlicher Kumpel.

Besonders ungewohnt und auch eindrücklich ist indes, wie klichscheel sich die aus der koreanischen Herkunft der Protagonisten ergebenden Themen wie Einwanderung, Fremdheit oder ethnische Zugehörigkeit artikulieren. Jacobs Lebensweisheiten, die um praktische Intelligenz, Fleiss und den Verlass auf die eigenen Fähigkeiten kreisen, könnten typisch für ostasiatische Einwanderer sein, stehen aber genauso in Einklang mit dem amerikanischen Traum, der ganz ähnliche Tugenden beschwört und nicht zufällig von früheren Einwanderergenerationen formuliert

wurde. Anders als in King Vidors Klassiker Japanese War Bride (1952), in dem die japanische Ehefrau eines Veteranen in einem ähnlich ruralem Amerika auf Ablehnung, Bigotterie und in seiner Überdeutlichkeit schon fast lachhaften Rassismus stösst, oder in Clint Eastwoods Gran Torino (2008), der zwar differenzierter vorgeht, aber ähnlich wechselseitige Ablehnungshaltungen thematisiert, verzichtet Minari weitgehend darauf, Fremdheit oder Rassismus dramaturgisch auszuschlachten.

Und erst recht fehlen im Film die im westlichen Kino – nicht nur im amerikanischen – so gern bedienten stereotypen und saublöden Vorstellungen der mysteriösen, vergeistigten oder inhärent weisen Asiat*innen.

Nicht zuletzt holt Regisseur Chung auch aus seinen Schauspieler*innen Höchstleistungen heraus – es ist eine Freude, diesem Ensemble zuzusehen! Ye-Ri Han besticht als Monica und der aus der Serie The Walking Dead bekannte Steven Yuen beweist als Jacob, dass er noch ganz andere darstellerische Höhen erklimmen kann. Ebenso zeigt der brillante Will Patton als Paul, dass er wohl zu den am meisten unterschätzten Charakterdarstellern seiner Generation gehört. Und dann ist da noch die koreanische Schauspielerin Yuh-Jung Youn, deren langjährige Karriere mit dem Oscargewinn als beste Nebendarstellerin nun auch den internationalen Adelschlag bekam.

Till Brockmann

START 08.07.2021 REGIE, BUCH Lee Isaac Chung KAMERA Lachlan Milne SCHNITT Harry Yoon MUSIK Emile Mosseri DARSTELLER*IN (ROLLE) Steven Yeun (Jacob), Ye-Ri Han (Monica), Alan S. Kim (David), Will Patton (Paul), Yuh-Jung Youn (Soonja) PRODUKTION Plan B Entertainment USA 2020 DAUER 115 Min. VERLEIH CH Pathé

VON ILYA NAISHULLER NOBODY



Ein biederer Familienvater sitzt am späten Abend im Bus, als eine Gruppe junger Männer hereinplatzt, die ihre eigenen Vorstellungen von Spass hat – auf Kosten der anderen Anwesenden. Verhält er

sich ruhig in der Hoffnung, der Kelch würde an ihm vorübergehen? Nein, Hutch Mansell legt sich tatsächlich mit der Überzahl an und bleibt trotz Blessuren siegreich. Da einer der Jungs allerdings der Sohn eines russischen Mafia-bosses war, setzt das eine Spirale der Gewalt in Gang.

Als Liam Neeson 2008 in Taken vom *character actor* und *leading man* zum Actionhelden mutierte, zeigte der Erfolg an den Kinokassen, dass in dieser Hinsicht noch Luft nach oben war. Solche Charaktere sprachen doch ein grösseres Publikum an als muskelbepackte Kampfmaschinen vom Schlage eines Stallone, Schwarzenegger oder Lundgren. Nobody-Hauptdarsteller Bob Odenkirk (Better Call Saul) tritt hier so verhalten auf, dass er für die Rolle des Je-

dermann/Niemand bestens qualifiziert ist – ein würdiger Nachfolger auch für den schüchternen Mathematiklehrer Dustin Hoffman, der in Sam Peckinpahs Straw Dogs zum Rächer mutierte. Natürlich muss es heute erheblich drastischer ausfallen als damals, dafür hat man den gebürtigen Russen Ilya Naishuller als Regisseur schliesslich engagiert, für den sein Erstling Hardcore Henry zum Ticket nach Hollywood wurde. Und der Drehbuchautor von John Wick ist dank dieser Trilogie auch bestens in gross angelegten, wohlchoreografierten Kampfszenen bewandert. Dank Odenkirks Spiel ist die Ironie hier breiter angelegt, am Ende bleibt ein Popcornfilm, der über 92 Minuten kurzweilig unterhält, aber schnell vergessen ist. Fortsetzung folgt bestimmt. **Frank Arnold**

START 10.06.2021 REGIE Ilya Naishuller BUCH Derek Kolstad KAMERA Pawel Pogorzelski SCHNITT Evan Schiff, William Yeh MUSIK David Buckley DARSTELLER*IN (ROLLE) Bob Odenkirk (Hutch Mansell), Aleksey Serebryakov (Yulian Kuznetsov), Connie Nielsen (Becca Mansell) PRODUKTION 87North, Eighty Two Films, Odenkirk Provisserio Entertainment u.a., USA 2020 DAUER 92 Min. VERLEIH CH Universal



Film
in der edition text+kritik

auch als
eBook



Kayo Adachi-Rabe
Der japanische Film
Juni 2021, ca. 120 Seiten, br.,
12 x 19 cm, zahlreiche farbige
und s/w-Abbildungen
ca. € 20,-
ISBN 978-3-96707-478-9

Die Reihe »Filmgeschichte kompakt«
richtet den Blick auf den internationalen
Film. Jeder Band ist der Filmgeschichte
eines einzelnen Landes oder eines
transnationalen Phänomens gewidmet.

Der Auftaktband erläutert die einzigar-
tige, aber universal funktionierende
Qualität der japanischen Filmkunst –
insbesondere, wie sie sich in einem
historischen Prozess zwischen der
landesspezifischen Wahrnehmungstradition und dem Einfluss der inter-
nationalen Repräsentationsformen
sowie in der technischen Entwicklung
des Mediums herausmodellerte.

et+k

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

Juni–Juli 2021

CAMEO



**Amazonen einer
Grossstadt**

Thaïs Odermatt, CH/D 2020



**A Girl Walks
Home Alone
at Night**

Ana Lily Amirpour, US 2014



Lovecut

Iliana Estañol, Johanna Lietha, AT/CH 2020

«Sei schön und halt die Klappe!» war
gestern – 50 Jahre Frauenstimmrecht
inklusive Spezialwochenende zum
Frauenstreik. Dazu der passende
Familienfilm und Premieren aus aller Welt!

Juni bis Mitte Juli im
Kino Cameo in Winterthur
kinocameo.ch

Was treibt Not Vital an? Der Künstler aus Scuol hetzt um den Planeten. Pascal Hofmann ist ihm gefolgt, von Peking bis Patagonien, und hat einen faszinierenden Filmessay realisiert, der weder zu viel erklärt noch verklärt.

Ein Filmemacher, verloren im eigenen Film: Was er da eigentlich mache, fragt sich der Regisseur Pascal Hofmann ungefähr in der Filmmitte. Da hat Hofmann seinen Protagonisten, den Bündner Künstler Not Vital, gerade nach China begleitet, und jetzt steht der des Nachts irgendwo an einer dampfenden Strassenecke, stilecht mit schmalkrempigem Hut und einem seiner bekannten abgegossenen Kamelköpfe unterm Arm. Und der Regisseur? Er wundert sich über sich selbst: «Mit dem Kamelkopf durch Peking, sagt mir das Drehbuch. Ich schicke Not einmal mehr durch eine dunkle Gasse. Bin selbst nicht mehr sicher, wieso.»

Hofmann war angetreten, dem Bündner Kunst-Urgestein einen Dokumentarfilm zu widmen. Mit *Le chat qui pense* (2010) über den Regisseur Daniel Schmid hat sich der 1977 in Flims, Graubünden geborene Filmemacher im Genre des Künstlerporträts bewiesen. Aber mit *Not Vital* weiss Hofmann bald nicht mehr ein und aus. «Not ist pausenlos unterwegs», kommentiert der Regisseur aus dem Off, «ich fliege ihm hinterher, aber er ist unfassbar schnell. Lege ich mich heute fest, sein grösstes Werk im Film zu zeigen, kommt morgen die Planung für ein noch grösseres dazu.»

Vital, 73, aus dem Dorf Sent in Scuol, ist ein Rastloser und ein Tausendsassa: Er malt, versteht sich auf Grafik, bildhauert, und ein Architekt ist er im Grunde auch. Der Unterengadiner ist ein Überkünstler, der, wie es die «NZZ» einmal formulierte, fast noch bes-

ser aussieht als Marlon Brando und «um Lichtjahre bessere Kunst als Jeff Koons» macht.

Hofmanns *NOT ME – A Journey with Not Vital* ist nun keines dieser sorgsam assortierten Künstlerportraits, das mit der Strichliste durchs Œuvre führt. Vielmehr handelt es sich um einen mäandrierenden Filmessay, der sich Vital, wie der Regisseur in den Pressenotizen

VON PASCAL HOFMANN

NOT ME – A JOURNEY WITH NOT VITAL



erklärt, mit «offenem Geist und Intuition» annähert: «Ich wollte nicht alles erklären – aber mich auch nicht in Verklärung verlieren.»

Das ist die richtige Einstellung. Denn erklären lässt sich Not Vital ohnehin nicht. Das machen gleich die ersten Szenen klar. Da sitzt der Künstler in einer idyllisch-kargen Landschaft, vom Pazifik her pfeift der Wind, und Vital erzählt, wie der chilenische Staat fünf Inseln verkauft habe: «Mir gefiel

jene, die noch übrig war. Das musste ein gutes Omen sein. Wir sind angekommen.»

Angekommen ist er, natürlich, gerade nicht. Vital mag ein Eiland in Patagonien besitzen, er lebt aber auch in Brasilien und China, er war längere Zeit in New York, im Niger, und gleichzeitig ist er dem Engadin immer treu geblieben. Seiner Kindheit, könnte man sagen, ist der Mann nie entwachsen. Darauf will Hofmann hinaus: Er inszeniert deshalb Szenen mit einem versonnenen Dorfjungen, der aus seiner Baumhütte in Sent das Schloss Tarasp beobachtet: Wie viel von dem Jungen steckt in dem Mann, der heute ebenda der Schlossherr ist? Das fragt sich Hofmann. Aber die Frage fällt ähnlich auf den Regisseur selber zurück: «Da ist auch viel von dir drin», stellt Vital fest, als er den fertigen Film sieht. Ist der Junge im Film vielleicht fast mehr ein junger Pascal Hofmann denn ein junger Not Vital? Hofmanns Vater ist während des Filmprojekts schwer erkrankt, und immer zentraler wird für den Regisseur die Auseinandersetzung mit der eigenen Kindheit: *NOT ME* heisst der faszinierend-verspielte Film, der also ebenso von Not Vital wie auch vom Filmemacher-«Me» erzählt.

«Bei diesem Film kommt keine Sau draus», entfährt es Vital in den dunklen Gassen Pekings. Der Filmemacher, verloren im eigenen Film, muss schmunzeln.

Andreas Scheiner

François Ozon baut auf Bewährtes und zeigt in seinem Sommerliebesfilm wenig mehr als eine erneute Variation seines alten Themas: der Erforschung subjektiver Phantasmen und persönlicher Tragödien.

Während ein Polizist ihn durch dunkle Kellergewölbe zum Gerichtssaal führt, gesteht Alexis (Félix Lefebvre), 16 Jahre alt, im Voice-over den Zuschauer*innen seine Faszination für den Tod an sich, «la Mort avec un grand M», sowie für einen ganz bestimmten Toten: David Gorman (Benjamin Voisin), zwei Jahre älter als er, Alexis' grosse Liebe, die der gross geschriebene Tod ihm vorzeitig genommen hat. Ihre Geschichte erzählt François Ozon in seiner Verfilmung von Aidan Chambers Romans «Dance on my Grave» in Rückblenden, die Handlung verlegt er aus dem englischen Southend in einen Badeort in der Normandie. Hier rettet im Sommer 1985 der schöne, charismatische und verführerische David den jungen und unerfahrenen Alexis an einem gewittrigen Nachmittag aus Seenot und nimmt ihn mit nach Hause. Davids verwitwete Mutter, gespielt von Valeria Bruni Tedeschi, steckt ihn sofort in die Badewanne und wenig später als Hilfskraft in ihre Ferienboutique; sie wünscht sich für ihren einzigen Sohn nur eines: «einen guten Freund». Tatsächlich werden die beiden schnell mehr als Freunde, bis die Engländerin Kate die Bühne betritt, David mit ihr schläft und Alexis' Eifersucht eine Tragödie lostritt.

Soweit das Skelett einer Erzählung, die vom Tod besessen ist und von der, wie so oft in Ozons Filmen, wenig mehr übrig bleibt als ein romantisch aufgeblähtes Phantasma: Einmal begraben, kann die Realität in Alexis' Erinnerung und

Vorstellungskraft frei drehen. Die Liebesgeschichte existiert nur durch Rückblenden, als literarischer Bericht der Ereignisse, den Alexis nach Davids Tod für das Gericht anfertigt. Nach Davids Tod trauert Alexis, wie ihm Kate klar macht, eher um eine «Idee» von David als um diesen selbst. Dessen Ziel im Leben war selbst ein reines Phantasma: so schnell mit dem Mo-

VON FRANÇOIS OZON

ÉTÉ 85



torrad zu fahren, dass er im Bruchteil einer Sekunde überallhin kommen kann, als würde er in einer Kugel aus Licht reisen. David, die Lichtkugel, existiert vor allem in Alexis' Kopf: Während sie zusammen in einer Disco sind, sieht man plötzlich Alexis mit Kopfhörern, der sich durch den Saal treiben lässt, als sei diese Szene nie real gewesen, als würde er sie erst später erfinden. Der phantasmagorische Fond der Erzählung relativiert

auch die schwule Liebesgeschichte, die als solche nie thematisiert und stattdessen überschrieben wird durch den heteronormativen Charakter einer Beziehung, in der David der «männliche» Verführer ist, während am Schluss der «weibliche» Alexis, verkleidet als Mädchen, sich im Leichenschauhaus auf den Leichnam des Geliebten wirft. Die körperliche Realität der schwulen Romanze ersetzt Ozon durch einen «universellen» – heteronormativen – Charakter sowie überzeichnete, nicht weiter vertiefte soziale Gegensätze, die in ihrer visuellen Karikierung versanden: auf der einen Seite die liberale, jüdisch-bourgeoise Mutter; auf der anderen die zerknautschte Arbeiterfamilie von Alexis, die die Homosexualität ihres Sohnes nicht wahrnehmen will, als wäre das Ganze halbherzig von Édouard Louis inspiriert.

Der cinophile Manierist Ozon wird nicht müde, daran zu erinnern, dass David und Alexis nur auf der Leinwand existieren, dank dem Licht des Projektors, in dessen Widerschein er die beiden Liebenden zweimal im Kino zeigt, wie flüchtige Lichtgestalten. Satte Farben des Sommers, Rückblenden, Suspense, romantische Klischees und Travestie: Ozon präsentiert seine Kino-Fetische wie Madame Gorman Feriensouvenirs in ihrer Boutique, wo sich Alexis und David zum letzten Mal begegnen, der Eine als zukünftiger Träumer, der Andere als zukünftiger Leichnam. **Philipp Stadelmaier**

START 27.05.2021 REGIE, BUCH François Ozon VORLAGE Aidan Chambers KAMERA Hichame Alaouie SCHNITT Laure Gardette MUSIK Jean-Benoît Dunckel DARSTELLER*IN (ROLLE) Félix Lefebvre (Alexis) Benjamin Voisin (David) Valeria Bruni Tedeschi (Madame Gorman) PRODUKTION Mandarin Films, FOZ, F 2020 DAUER 90 Min. VERLEIH CH Filmcoopi



Été 85 2020, François Ozon

Eine Trennung, in der sich das ganze Umfeld, die ganze Wohnung verwickelt. Der zweite Teil der Zürcher-Trilogie ist ein innig-sinnlicher Wahn, der an der Berlinale den Regie- und den Fipresci-Preis gewonnen hat.

«Lass los», sagt Lisa zu Mara, als die beiden in der Küche stehen. Um sie herum ist viel los, aber der Moment gehört ihnen, ist komponiert für sie. Lisas Aufforderung bleibt vergebens: Mara wird ihr auf Schritt und Tritt folgen, bis zum Wahn. Das Mädchen und die Spinne, Ramon und Silvan Zürchers erster Langfilm in Co-Regie und der zweite einer Trilogie, ist bei diesem Küchendialog erst wenige Minuten alt, doch hat die Beziehung der beiden Frauen ihren Zenit bereits überschritten. Zu lange haben sie zusammengewohnt, sich aneinander aufgerieben. Kaum ein Moment zwischen ihnen vergeht, ohne dass eine Erinnerung hochkommt. Die Blicke zwischen ihnen sind innig, ihre Reaktionen aufeinander impulsiv. Andauernd vergessen sie, wo sie sich befinden. Dann fällt ihnen jemand ins Wort, bevor sie sich aussprechen, streiten, sich beinahe ihre Liebe gestehen.

Es ist ein hypnotischer, wendiger Film der Unterbrechungen und Stimmungsschwankungen, der Lisas Auszug aus der gemeinsamen WG in überfordernd viele Details und Perspektiven auffächert. Was am Zusammenleben so unerträglich war, lassen die Zürcher-Brüder im Dunkeln. Klar scheint nur: Lisas Auszug ist endgültig, reisst Wunden auf und überfordert alle Beteiligten. Lisa und Mara ziehen alle in ihre Trennung mit hinein, die helfen wollen: Lisas Mutter, eine Umzugsfirma, die Mitbewohnerinnen und mehrere devote junge Männer, die den Frauen hinterherlaufen. Wer in ihrer Wohnung etwas anrührt, verfängt sich im Be-

ziehungsnetz. Einmal gefangen, verlieren die Menschen den Verstand und werden von Montage und Musik in einen Rhythmus verwickelt. «Voyage, voyage» und Walzer geben mit Spielerei und Schwermut den Ton an.

Vieles wiederholt sich in der enzyklopädisch-neurotischen Filmwelt der Zürchers, in der alles seinen Platz hat: Blicke von der Seite,

VON RAMON UND SILVAN ZÜRCHER

DAS MÄDCHEN UND DIE SPINNE



die jemanden ertappen. Blicke zwischen Personen, die keine Zweifel lassen. Mara verletzt andauernd sich und andere. Die Tiere tun, was sie nicht lassen können: Der Hund bellt vor der Türe des Bads, die Spinne tastet die Wände und Körper ab. Gegenstände führten schon im Vorgängerkfilm Das merkwürdige Kätzchen ein Eigenleben, sie werden übergross gezeigt und setzen Akzente. Der kräftigste Gegenstand macht immer wieder Druck:

Ein Presslufthammer durchschlägt den asphaltierten Grund der Stadt, in der sich die Wohnungen befinden. Schon Das merkwürdige Kätzchen war ein Film mit Stil, dessen wichtigste Akzente in Das Mädchen und die Spinne nachhallen. Zunächst mutet der zweite Zürcher-Film wie eine Hommage an den ersten an, dann erweitert sich der Raum bis zu einem überzeichneten «Aussen»: Von jenseits der Wohnungen wirken Bilder von Sehnsüchten, Fabeln und Mythen auf die Figuren, als würde es sie in die Ferne ziehen.

Die Zürcher-Brüder scheinen einem Ziel verschrieben, das sich nicht auf den Begriff «Experiment» reduzieren lässt. Sie versuchen sich am Entwurf eines Universums, das sich über mehrere Filme erstreckt und das ausschliesslich durch filmische Mittel entstehen kann. Schon allein aufgrund ihrer intensiven Arbeit an der Filmform gehören sie zu den aufregendsten jungen Stimmen des internationalen Kinos. Warum ihre ersten beiden Langfilme nahezu jeden Ausbruch aus einer Weissen Mittelstands-Bildwelt verweigern, erklärt hoffentlich der dritte Teil ihrer Trilogie: Der Spatz im Kamin soll sich der Frage der Rebellion annehmen. Der Zürcher-Walzer ist bisher virtuos und dabei stringent bis zur Sturheit. Was die Brüder mit ihrer Spinne und beide mit dem Paartanz verbindet: «Lass los!» scheint als Bitte fehl am Platz. **Dennis Vetter**

START 13.05.2021 REGIE, BUCH Ramon Zürcher, Silvan Zürcher KAMERA Alexander Haßkerl MUSIK Philipp Moll SCHNITT Katharina Bhend, Ramon Zürcher DARSTELLER*IN (ROLLE) Henriette Confurius (Mara), Liliane Amuat (Lisa), Ursina Lardi (Astrid), Flurin Giger (Jan), André Hennicke (Jurek) PRODUKTION Beauvoir Films, SRF, Zürcher Film, CH 2021 DAUER 99 Min. VERLEIH CH Xenix Filmdistribution

Ein schwieriger Jugendlicher in einem Projekt zur Resozialisierung mit Besonderheit: Der neue Erzieher ist einer von mehreren Schwarzen Cowboys, die am Rand von Philadelphia und der Gesellschaft neben ihren Pferden wohnen. Ein moderner Stadtwestern mit Botschaft für die Gegenwart.

Am Ende des Films erzählen die Schwarzen Cowboys und ein Cowgirl in wenigen Sätzen von ihren Wünschen. Man hat sie zuvor als Laiendarsteller*innen in Nebenrollen gesehen, in einem Spielfilm, der ihr Leben und ihren Alltag als Hintergrund für seine fiktive Geschichte verwendet. «Yes, in North Philly, we ride horses», erzählt die junge Frau stolz in die Kamera,

VON RICKY STAUB

CONCRETE COWBOY



während neben ihr schon der Abspann läuft. Und sie ist davon überzeugt, dass der Reitstall, in dem sie gearbeitet hat, für sehr viele Schwarze eine ganz besondere Bedeutung hatte – weil sie sonst nichts hatten.

Mittlerweile bebaut die Stadtregierung von Philadelphia das Gebiet, in dem sich die Reitställe der Fletcher Street befanden, mit Wohnungen und Geschäften. Weshalb in Concrete Cowboy eine

Schrifttafel nicht ohne Pathos und Melancholie verkündet, dass die mittlerweile Heimatlosen auf der Suche nach einem festen Stall seien, um ihr Erbe lebendig zu halten.

Man kommt nicht umhin, sich vorzustellen, dass dieser Netflix-Film ein grossartiger Dokumentarfilm hätte werden können. Doch Produzent und Hollywoodstar Idris Elba in einer Hauptrolle sowie sein Regisseur Ricky Staub hatten einen Spielfilm vor Augen. Deshalb erzählt Concrete Cowboy die Coming-of-Age-Geschichte eines jugendlichen Schwarzen, der in der Schule wieder einmal Mist gebaut hat und nun selbigen in den Pferdeställen wegschaffen muss: Cole ist bockig, aggressiv und bester Kandidat dafür, auf die sogenannte schiefe Bahn im Leben zu geraten. Als sich seine alleinerziehende Mutter nicht mehr zu helfen weiss, packt sie den scheinbar missratenen Nachwuchs kurzerhand ins Auto und stellt ihn wie ein Gepäckstück vor die Tür seines Vaters Harp, den Cole seit Jahren nicht mehr gesehen hat. Und auch nicht gleich findet, weil er sich mit anderen Cowboys hauptsächlich bei den Pferden im nahen Stall herumtreibt.

Dass Concrete Cowboy seine Agenda – die Sichtbarmachung der Kultur Schwarzer Cowboys – wichtiger ist als ihre filmische Umsetzung, ist von Beginn an ersichtlich. Nicht zuletzt deshalb wirken Coles Mannwerdung und Herzensbildung wie ein uninspiriert auferlegtes Prüfungsverfahren. Der zu lösende Vater-Sohn-Konflikt, Coles Freundschaft mit dem wildesten Pferd im Stall, die Gefährdung sei-

ner Resozialisierung durch den drogendealenden Cousin Smush und ein angedeutetes Romantic Interest: Schritt für Schritt arbeitet sich das Drehbuch nach dem Baukastenprinzip an den Themenfeldern ab, während die Kamera die desolaten Ställe und schmutzigen Strassen in sattgelbem Gegenlicht festhält.

Der amerikanische Western hat die Schwarzen Cowboys tatsächlich nicht weniger vernachlässigt als die chinesischen Eisenbahnarbeiter. Als moderner Stadtwestern verfolgt Concrete Cowboy somit einen doppelten Auftrag: als Hinweis auf diese historische Missachtung und auf die Gegenwart, in der sich die Geschichte für jene am unteren Rand der Gesellschaft zu wiederholen droht. Oder sich noch immer nicht verändert hat. Wenn sich die Cowboys am abendlichen Lagerfeuer zwischen den Abbruchhäusern über das Whitewashing in Hollywoodwestern beklagen, sprechen sie somit auch über ihre jetzige Situation und nach wie vor unsichtbare Existenz.

Das Zuhause sei kein Ort, sondern die Familie, erklärt Harp seinem Sohn und meint damit den Zusammenhalt der Schwarzen Community in der Fletcher Street. Dass sich Concrete Cowboy letztlich dennoch nicht vom Bild der heilen Kleinfamilie als Lösung verabschieden mag, wirkt deshalb so, als würde man ein Pferd von hinten aufzäumen. **Michael Pekler**

START 02.04.2021 REGIE Ricky Staub BUCH Ricky Staub, Dan Walser VORLAGE Greg Neri KAMERA Minka Farthing-Kohl SCHNITT Luke Ciarrocchi MUSIK Kevin Matley DARSTELLER*IN (ROLLE) Idris Elba (Harp), Caleb McLaughlin (Cole), Lorraine Toussaint (Nessie) PRODUKTION Waxylu Films, Neighborhood Film, Green Door Pictures, USA 2020 DAUER 111 Min. STREAMING Netflix

**KOS
ZOS**
kosmos.ch

1 FIRST
HAND
FILMS

AB 17.6. IM KOSMOS

«DE LA CUISINE AU PARLEMENT»

TAIWAN CINEMA

1.7.–19.9.21

Filmpodium
Sommer-Abo:
11 Wochen Kino
80 Filme
für 95 Franken!
www.filmpodium.ch

filmpodium

 Eine Kulturinstitution
der Stadt Zürich

Im Haus meines Vaters sind viele Wohnungen, steht in der Bibel. Doch Babyboomer*innen in den USA kaufen sich lieber im Diesseits ein Haus in Florida. Golfplatz, Swimmingpool und soziale Probleme inklusive. Diese Dok wirft einen Blick in die rasant wachsende Community.

Die Schranke ist einfach da. Die Strasse, die sie absperrt, führt durch die «Villages», eine rasch wachsende Siedlung in Zentralflorida, in der sich nur Haushalte niederlassen dürfen, in denen mindestens eine Person 55 oder älter ist. Die Strasse aber gehört nicht den Villages, wie das in *gated communities* für gewöhnlich der Fall ist. Sie ist Teil des öffentlichen Raums,

VON VALERIE BLANKENBYL

THE BUBBLE



wird aus Steuern finanziert und sollte deshalb für alle frei zugänglich sein.

Die Villages sind in Florida längst ein zentraler politischer Machtfaktor, als Wähler*innenreservoir für die Republikaner, aber auch als Quelle von Spendengeldern. Deshalb werden hier Regeln anders ausgelegt und plötzlich gibt es Schranken, wo keine sein sollten. Sie sind weniger eine physische denn eine symbolische Absper-

rung. Aber als solche wirkmächtig. Im Inneren der Bubble, die Valerie Blankenbyls Dokumentarfilm portraitiert, kommt man sich vor wie in einer Parodie auf den *American way of life*: die Häuschen ein wenig zu gleichförmig, die Vorgärten ein wenig zu gut in Schuss, die Bürgersteige ein wenig zu blitzblank. Draussen Amerikaflaggen, an der Wohnzimmerwand nicht selten Trump-Portraits. Die Villages-Betreiber*innen verkaufen ihren Kund*innen nicht nur einen Alterswohnsitz, sondern auch einen Lebensstil, eine ideologische Matrix.

Wenn eine Journalistin vom «Orlando Sentinel» die Villages-Bewohner*innen im Film als «brainwashed» beschreibt, dürfte das dennoch etwas hoch gegriffen sein. Schliesslich gibt es auch ohne die sanfte Propaganda durch den Villages-eigenen Radiosender und Zeitung gute Gründe, das Rentner*innenleben in Zentralflorida zu geniessen. Das milde Wetter, diverse Freizeitangebote, ringsum Menschen mit ähnlichen Interessen und viel freie Zeit – man kann es niemandem verdenken, ein solches Leben dem trüben Altersheim oder dem Dauergast-Dasein im Leben erwachsener Kinder vorzuziehen.

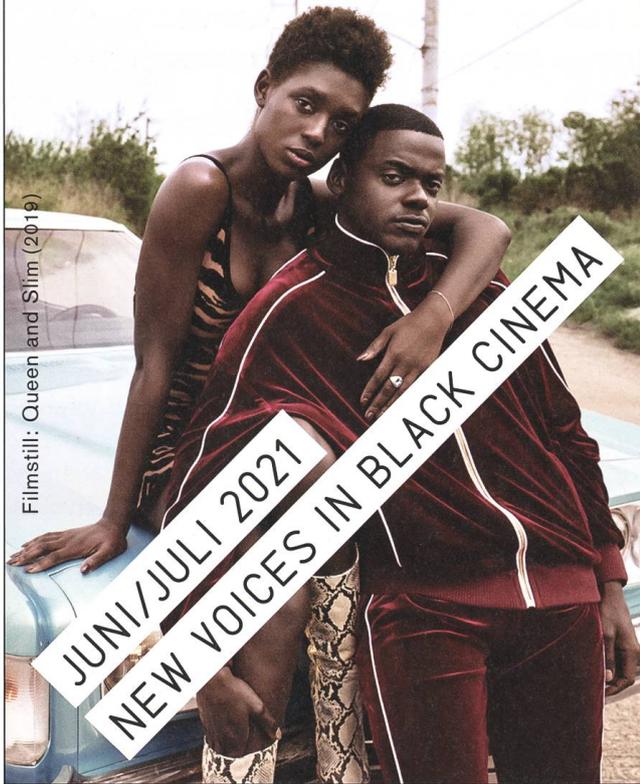
In den Interviews mit Villages-Bewohner*innen – die schönsten Szenen eines dichten Films begegnen wir grösstenteils glücklichen Alten, die sich dennoch Gedanken machen übers Älterwerden, über den nahenden Tod, auch über Veränderungen im Verhältnis der Generationen zueinander. Nicht so viele Gedanken scheinen sie sich darüber zu machen, was es

damit auf sich hat, dass ihre Nachbar*innen nicht nur alle ungefähr im selben Alter sind, sondern auch, mit sehr wenigen Ausnahmen, alle dieselbe Hautfarbe haben.

Nun ist es natürlich nicht so, dass die Villages-Alten die Einzigen wären, die sich solche Fragen lieber nicht stellen. Die Verdrängung von Biodiversität einerseits und über Generationen gewachsenen Communities andererseits wird von den ebenfalls in atemberaubender Geschwindigkeit expandierenden, Biden-wählenden Suburbs genauso vorangetrieben wie von Trump-wählenden Rentner*innenexklaven. Die auch in *The Bubble* dem angenehm unpolemischen Tonfall zum Trotz nie ganz abwesende Kulturkampf-Rhetorik steht, wie so oft, einem nüchternen Blick auf die Verhältnisse eher im Weg. «That's capitalism», wie eine Villages-Bewohnerin lakonisch anmerkt. Die einzige Gegenbewegung wider die Villages-Expansion stellen derzeit lokale Initiativen dar, die im Film ebenfalls vorgestellt werden. Ziemlich hilflos wirken sie in ihrem Kampf gegen die alles plattwälzenden *developers*. Aber wer weiss, die Erzählung vom triumphierenden Underdog ist Teil der amerikanischen Folklore und die tradierte Freiheitsrhetorik ohnehin auf der Seite der Rebell*innen. Vielleicht wäre es ein guter Anfang, erst einmal freie Fahrt für freie Bürger*innen zu fordern.

Lukas Foerster

KINO xenix



Filmstill: Queen and Slim (2019)

JUNI/JULI 2021

NEW VOICES IN BLACK CINEMA

STRAPAZIN

Wieso ist der Libanon heute ein derart kaputtes Land? Warum spricht fast niemand in Turin vom genialen Architekten und Designer Carlo Mollino?

Was treiben die Walliser*innen mit ihren Kühen? Wer war Philipp Schwartz und warum musste er aus Deutschland nach Zürich und später nach Istanbul und London fliehen?



Reportage-Comics
in STRAPAZIN Nr. 143,
Juni 2021

www.strapazin.ch

BARRACK RIMA 2021



CB
CINEBULLETIN

Für den Blick hinter
die Leinwand

Abonnieren Sie Cinébulletin: abo@cinebulletin.ch

Film is life.

Filmpromotion



www.propaganda.ch

Eine Mordserie in Pennsylvania versetzt nicht nur die Bevölkerung in Angst, sondern lässt auch alte, persönliche Wunden wieder aufbrechen. Brad Ingelsbys Miniserie schickt Kate Winslet als resolute Ermittlerin in eine zerrüttete Kleinstadt und schafft es, die meisten Klischees des Genres zu umschiffen.

Zu Beginn scheint Easttown eine klassische amerikanische Kleinstadt zu sein. So wird Detective Mare Sheehan (Kate Winslet) wegen Lappalien wie einer kaputten Überwachungskamera in das Haus einer Einwohnerin beordert. Jede*r kennt hier schliesslich jede*n oder ist sogar verwandt, Formalitäten sind ein fließender Begriff.

VON BRAD INGELSBY

MARE OF EASTTOWN



Doch wie die Serie kurz darauf verrät, leidet der Ort noch immer unter dem mysteriösen Verschwinden der jungen Katie Bailey vor einem Jahr. Ein Fall, in den sich Mare nicht nur professionell verbissen hatte. Er hat sie auch von der Mutter Katies, einer alten Schulfreundin, entfremdet.

Daheim ist es für die energische Ermittlerin nicht besser. Jüngst geschieden und traumatisiert vom Selbstmord ihres Sohnes

Kevin, teilt sie sich das Haus mit ihrer Mutter Helen (Jean Smart), ihrer Teenietochter Siobhan (Angourie Rice) und ihrem Enkel Drew, Kevins Sohn. Zudem versucht Drews ehemals drogensüchtige Mutter, das Sorgerecht zu erhalten.

In der ersten Folge der insgesamt siebenteiligen Miniserie verbirgt Serienschöpfer Brad Ingelsby viel Zeit damit, die Figuren einzuführen und die engen Bande, die sich seit Generationen zwischen ihnen gebildet haben. Der eigentliche Mord, der die Handlung schliesslich in Gang setzt, geschieht erst am Ende. Die Schülerin Erin (Cailee Spaeny), eine alleinerziehende Mutter, taucht als Leiche in einem Bach auf.

Mare muss somit nicht nur die Ermittlungen in einem Umfeld aufnehmen, das ihre Polizeiarbeit kritisch beäugt. Es wird ihr mit Colin Zabel (Evan Peters) auch ein Partner zugeteilt, um die Bevölkerung zu beruhigen. Doch nicht nur die Ermittlungen werden zur Herausforderung. Mares private Probleme sickern langsam in ihre Arbeit durch und auch die Geheimnisse der Einwohner*innen kommen an die Oberfläche.

Zehn Jahre nach Mildred Pierce kehrt Kate Winslet zu HBO (hierzulande auf Sky) zurück. Das Warten hat sich gelohnt. Mare of Easttown mag zwar auf den ersten Blick wie ein klassischer Kleinstadtkrimi wirken, doch Serienschöpfer Brad Ingelsby versteht es, hier genügend Haken einzubauen, um die Spannung aufrechtzuerhalten. Fans werden vielleicht an Filme wie Mystic River, Gone Baby Gone oder

Serien wie True Detective und Sharp Objects denken, aber Mare of Easttown gelingt es, seine eigene Identität zu entwickeln.

Was macht es mit einer Gemeinschaft, wenn diese durch Gewalt auseinandergerissen wird? Wie geht man mit Mord, Trauer und zerstörerischen Verhaltensmustern um? Auch das Band zu den eigenen Kindern ist delikat, und Ingelsby verwendet viel Zeit darauf, dessen zahlreiche Stränge erzählerisch zu entwirren. Diese Kalkulation macht sich bezahlt. Mare of Easttown profitiert vor allem von dieser moralischen Grauzone, in die ihre Figuren rutschen, wenn sie glauben, zum Besten Anderer zu handeln. Mares Dilemmata fühlen sich echt an und nicht nur wie klassisch depressives Beiwerk für Krimis.

Doch neben dem guten Drehbuch sind es vor allem die Schauspieler*innen, die die Serie auszeichnen. Kate Winslets engagierte Darbietung hätte sogar schwächeres Material mühelos retten können, und auch ihre Mitspieler*innen, wie die stets grossartigen Jean Smart und Julianne Nicholson, bieten einfühlsam ausgearbeitete, komplexe Charaktere.

Es ist diese Kombination aus behutsamer Inszenierung und pointierter Darstellung, die verhindert, dass Mare of Easttown sich in erschöpften Standards des Genres verirrt. Vielmehr offenbart sich die Serie als spannende Charakterstudie, die sich genau in den richtigen Momenten auf die wichtigen Dinge konzentriert. **Susanne Gottlieb**

START 21.05.2021 IDEE, BUCH Brad Ingelsby REGIE Craig Zobel KAMERA Ben Richardson SCHNITT Amy E. Duddleston, Naomi Sunrise Filoramo MUSIK Lele Marchitelli DARSTELLER*IN (ROLLE) Kate Winslet (Mare Sheehan), Guy Pearce (Richard Ryan), Jean Smart (Helen), Evan Peters (Colin Zabel), Julianne Nicholson (Lori Ross) PRODUKTION HBO, Mayhem Pictures, wiip studios, USA 2021 STREAMING Sky Show

Die Serie I May Destroy You zeigt in zwölf Episoden die Folgen einer Vergewaltigung auf. Und diese betreffen plötzlich nicht mehr nur Protagonistin Arabella, sondern auch ihr Umfeld. Michaela Coel gelingt damit die Meisterleistung, ein sensibles Thema klug anzugehen.

I May Destroy You heisst Michaela Coels neueste Kreation. Den Namen darf man wortwörtlich nehmen, denn die Serie geht unter die Haut – auch wenn bis zum Schluss nicht klar ist, wer hier wen zu zerstören vermag. Die zwölf rund dreissigminütigen Episoden drehen sich um die aufstrebende Autorin Arabella (Michaela Coel). Nach einer durchgefeierten Nacht, die in einem Blackout und einer vagen Erinnerung an einen sexuellen Übergriff endet, macht sie sich auf die Suche nach dem Täter. Somit wäre die Handlung rasch zusammengefasst. Doch was die Serie so brillant macht, ist ihre Vielschichtigkeit, die sich nach und nach offenbart.

Sie weiss, was sie will

Die ersten paar Minuten von I May Destroy You geben gleich den Takt der gesamten Serie vor. Die Szene zeigt ein unordentliches Zimmer, darin ein Bett, ein Pult, an der Wand kleben zahlreiche Zettel. Doch dann zoomt die Kamera langsam raus, und plötzlich ist man im italienischen Ostia, wo Arabella mit ihrem Liebhaber Biagio auf ihr Taxi zum Flughafen wartet. Ihr Gespräch dreht sich ums Rauchen, um Kokain, Pizza und wann sie sich wiedersehen werden. Arabella weiss zu leben, weiss, was sie will, wie sie es bekommt. In Italien ist sie auf Kosten ihres Verlags – unter dem Vorwand, sich dort aufs Schreiben zu fokussieren.

Denn eigentlich müsste Arabella an ihrem zweiten Roman arbeiten. Will heissen, sie sollte das Manuskript bereits eingereicht haben. Als Arabella von Italien nach London zurückkehrt und der

Druck ihres Verlags steigt, wird auch noch aus einer dem Plan nach durchgearbeiteten Nacht eine durchgefeierte Nacht. Sie, die Feiern und Drogenkonsum gewohnt ist, verliert plötzlich das Bewusstsein, wacht mit einer Platzwunde am Kopf auf. Nach einem katastrophalen Treffen mit dem Verlag verliert sie zudem die Orientierung,

parallele Ereignisse, teilweise Rückblicke auf Vergangenes.

Das Tempo der Serie folgt denn auch diesen unterschiedlichen Handlungssträngen und ist mal rasant, mal innehaltend. Die Spannung geht dabei bis zum Schluss nie verloren, denn mit jeder Szene werden neue Informationen offengelegt, die das bisher Ge-

VON MICHAELA COEL

I MAY DESTROY YOU



weiss nicht mehr, wie sie nach Hause kommt. Fortan wird Arabella von Blackouts und Flashbacks heimgesucht. Sie, die als Stimme ihrer Generation gefeiert wird – ausgerechnet ihr scheint von einem Tag auf den anderen alles zu entgleiten. Doch die erste Episode ist bloss ein kleiner Kratzer an der Oberfläche, verglichen mit dem, was noch folgen wird. Denn die Serie kickt weitere Handlungsstränge an, teilweise

zeigte wieder in neues Licht rücken. Zudem ist die Serie von einem fantastischen Soundtrack unterlegt, der gleich als Inspiration für die eigene Party-Playlist dienen könnte – Daft Punks «Something About Us» sticht in der Serie besonders prominent heraus, doch es ist die Bandbreite an jungen, Schwarzen britischen Musiker*innen, die der Serie ihre eigene Identität verleiht.

Bald stellt sich heraus, dass Arabella nicht die Einzige in ihrem Bekanntenkreis ist, die einen sexuellen Übergriff erlebt hat. Wenig später macht etwa ihr schwuler Freund Kwame (Paapa Essiedu) eine gewaltvolle Erfahrung bei einem Date. Doch anders als Arabella wird Kwame von der Polizei nicht ernst genommen, als er Anzeige erstatten will. Die einzige Angabe, die er über den Täter hat, ist dessen Grindr-Name, «Horny Man 808». Das bringt ihm bloss ein Stirnrunzeln ein.

Arabellas Vergewaltigung ist dabei der Stein, der alles ins Rollen bringt – plötzlich hinterfragt Arabellas beste Freundin Terry (Weruche Opia) etwa die Motive der beiden Männer, mit denen sie einen Dreier hatte, als sie Arabella in Italien besuchte. War das etwa im Vorhinein abgesprochen? Doch es wäre falsch, die Serie auf die Erkundung von einvernehmlichem Sex zu reduzieren. Denn hier geht es auch um Freundschaften, um Macht, um Intimität und um Rassismus und Homophobie. Die Serie zeigt, wie Intersektionalität filmisch erfolgreich und überzeugend umgesetzt werden kann.

Intimität der Millennials

Unterdessen beginnen Arabella, Terry und Kwame, sich und ihre Motive gegenseitig zu hinterfragen. Arabella schliesst Kwame an einer Party mit einem anderen Mann in ihrem Schlafzimmer ein, Terry sagt einem gemeinsamen Freund am verhängnisvollen Abend, dass er die zugehörnte Arabella getrost alleine lassen könne, und Kwame hat Sex mit einer Frau, ohne ihr zu sagen, dass er eigentlich schwul ist.

Showrunnerin Coel erkundet gekonnt die Frage nach Verantwortung und Moral und leuchtet dabei die grauen Bereiche unbarm-

herzig genau aus. Einerseits untersucht die Serie damit, inwiefern selbst Ungesagtes ungeahnte Konsequenzen haben kann. Andererseits ist plötzlich nicht mehr so eindeutig, wo einvernehmlicher Spass endet und wo Missbrauch beginnt; selbst das eigene Empfinden kann sich durch neue Informationen im Nachhinein noch ändern.

All diese Narrative weiss Coel geschickt zu einem grossen Ganzen zu verweben, ohne dabei das Auge fürs Detail zu verlieren. Denn das teilweise ziemlich düstere Drama dreht sich nicht ausschliesslich um Schwarzes Trauma, sondern ist auch immer wieder humorvoll und handelt im Herzen von der tiefen Freundschaft, die Arabella, Terry und Kwame verbindet. «Your birth is my birth, your death is my death», wie Arabella und Terry sich immer wieder gegenseitig vorsagen. Dies erlaubt es den Charakteren, dreidimensional und authentisch zu wirken, anstatt bloss als *plot devices* zu fungieren.

So zeigt die Serie nicht nur, wie die drei ihr Leben als Millennials zu navigieren versuchen, sondern im Speziellen auch, wie schwierig es sein kann, Menschen an sich ranzulassen und wahre Intimität zuzulassen. Bei einem seiner vielen Grindr-Hookups sagt Kwame beispielsweise plötzlich, er wolle einfach nur umarmt werden. Und als er später mit dem selben Typen in einer Kunstgalerie ist, von seinem Mobiltelefon aufblickt und fragt «Wo waren wir?», antwortet dieser schlicht: «Hier.»

In einer Schlüsselszene erklärt Arabellas Therapeutin: «Sie haben eine Vorstellung von einem Selbst, und dann gibt es eine Grenze. Gefährliche Dinge, dunkle Dinge, alles, was Ihrer wahrgenommenen Realität widerspricht oder sie bedroht, bleibt dahinter.» Dies helfe, die eigenen Schuldgefühle und

Selbstvorwürfe zu meiden. Und sie trenne Gut von Schlecht, Freund von Feind.

Neue Geschichten

Gegen Ende der Serie löst sich das Rätsel um die Klebezettel in Arabellas Zimmer auf. Arabella arrangierte ihren Roman in Zettelform neu, um ihn endlich fertigstellen zu können. Zur Auflösung der eigenen Geschichte plant sie, ihren Vergewaltiger zu konfrontieren. I May Destroy You offeriert drei verschiedene mögliche Ausgänge (von Rachefantasien bis zu einvernehmlichem Sex), um dann unerwartet doch anders zu enden.

Coel ist kein unbekannter Name – ihr Talent konnte sie bereits in der von ihr kreierten Sitcom Chewing Gum oder zuletzt in der Netflix-Serie Black Earth Rising unter Beweis stellen. Es ist nicht unpassend, dass sie in I May Destroy You als Arabella die Stimme ihrer Generation gleich selbst spielt; scheint sie doch die Vorreiterin einer neuen Generation von Filmschaffenden zu sein.

I May Destroy You trägt denn auch unverkennbar Coels Handschrift, hat sie doch sowohl das Drehbuch geschrieben und Regie geführt als auch die Hauptrolle verkörpert. Mit dieser erfrischend innovativen und brillant klugen Serie hat sie bereits nachhaltig Eindruck in der Filmwelt und darüber hinaus hinterlassen (selbst wenn die Golden-Globes-Jury sie sträflich ignorierte) und es 2020 etwa auf die «Time Magazine»-Liste der 100 einflussreichsten Leute geschafft. Man darf auf jeden Fall gespannt sein, welche Projekte sie zukünftig anpacken wird. **Noemi Ehrat**

Allie Fox hasst sie alle. Die Politik, die Bürokratie und die Polizei. Vor allem aber die Konzerne. Doch er hat sie durchschaut: «Sie lieben dich, solange du ihren Bullshit kaufst.» Fox verabscheut das System, das Amerika ruiniert hat. Oder besser gesagt sein Amerika, das von Kapitalismus und Korruption unheilbar verseucht ist.

Schon vor 40 Jahren, als Paul Theroux seinen Roman «The Mosquito Coast» veröffentlichte, war sein Antiheld kein Systemsprenger, sondern ein Systemverweigerer. Fox nimmt seine Familie in Geiselhaft, fährt nach Honduras und errichtet in einem kleinen Dorf seine persönliche Utopie. Und scheitert kläglich.

Nachdem Peter Weir 1986 den Stoff mit Harrison Ford als

durchgeknalltem Anarchisten verfilmte, ist The Mosquito Coast nun fulminant im Serienfernsehen gelandet. Dass die erste Staffel nur

VON TOM BISSELL, NEIL CROSS

THE MOSQUITO COAST



ein Fünftel des Romans ausmacht, ist ein Beleg dafür, wie weitläufig die Erzählung aktualisiert wurde. Von den konspirativen Untertönen über die familiäre Zerreißprobe bis zum – eigens hinzugefügten – Marsch durch die mexikanische Wüste in die Arme von Drogenkartellen reicht der Spannungsbogen. Dass Justin Theroux, der Neffe des Romanautors, die Hauptrolle übernommen hat, erweist sich obendrein als Glücksfall. The Mosquito Coast erzählt davon, wie aus dem individuellen Scheitern eines Mannes das kollektive Versagen einer Gesellschaft wird. Und das Beharren auf die persönliche Freiheit zum Vorwand für die Flucht aus der Verantwortung. **Michael Pekler**

START 30.04.2021 IDEE Tom Bissell, Neil Cross REGIE Rupert Wyatt, Natalia Beristain u.a. BUCH Neil Cross, Tom Bissell u.a. VORLAGE Paul Theroux KAMERA Alex Disenhof u.a. MUSIK Antonio Pinto DARSTELLER*IN (ROLLE) Justin Theroux (Allie Fox), Melissa George (Margot), Logan Polish (Dina), Gabriel Bateman (Charlie) PRODUKTION Fremantle, USA 2021– STREAMING Apple TV+

VON HANNAH FIDELL

A TEACHER



Die Miniserie A Teacher nimmt sich eines romantisierten Tabus an: der Romanze zwischen dem 17-jährigen Eric (Nick Robinson) und seiner Englischlehrerin Claire (Kate Mara). Die ersten drei Folgen zeu-

gen so sehr von ihrer Verliebtheit, dass sich unweigerlich die Frage stellt, ob sie denn so verkehrt sein kann. Eine Fährte, die Regisseurin Hannah Fidell absichtlich legt. Die Geschichte basiert auf ihrem gleichnamigen Erstlingsfilm von 2013, die sie mit der Serie einer neuen Betrachtung unterzieht, denn seitdem ist viel geschehen, unter anderem #MeToo. Stand im Film die Gemütslage der Frau im Vordergrund, so wendet sich die Serie nun beiden Lebenswegen weit über die verbotene Affäre hinaus zu. Und es wird klar: Eric ist ein Opfer von Grooming, seine Lehrerin erschleicht sich das Vertrauen des Minderjährigen. Die Serienversion will auf Anzeichen und langfristige Folgen von solchem Missbrauch aufmerksam machen. Um ein glaubwürdiges Szenario zu schaf-

fen, arbeitete Fidell schon früh mit der Hilfsorganisation RAINN (Rape, Abuse & Incest National Network) zusammen. Die aufklärende Absicht wird im Abspann sichtbar und schlägt sich ab der sechsten Folge sehr deutlich im Erzählstrang nieder. Dieser macht grosse Sprünge und stellt sich leider allzu deutlich in den Dienst der faktischen Darstellung der Konsequenzen, die Eric und Claire fortan zu tragen haben. Dass die Rolle der Familien, der Freund*innen und der gesamten Gesellschaft dabei eine bedeutende Rolle spielt, schlägt gelungen eine Brücke zum Publikum. Auf den letzten Song des Films verzichtet Fidell in der Serie jedoch, denn in ihm hiess es: «If loving you is a crime, then give me time.» (Lee Moses, 1967)

Silvia Posavec

START 23.04.2021 IDEE, REGIE, BUCH Hannah Fidell KAMERA Quyen Tran SCHNITT Phillip Harrison, Nat Fuller, Kyle Reiter MUSIK Keegan DeWitt DARSTELLER*IN (ROLLE) Kate Mara (Claire Wilson), Nick Robinson (Eric Walker), Ashley Zukerman (Matt Mitchell), Shane Harper (Logan Davis), Marielle Scott (Kathryn Sanders) PRODUKTION FX Productions, Aggregate Films, Hola Fidel USA 2020– STREAMING Disney+

Rassismus als Horror – das gefällt nicht allen. Doch Them überzeugt nicht zuletzt mit seiner bis in die Nebenrollen herausragend gespielten Charaktere und einer überwältigenden Ästhetik.

Der Horror ist allgegenwärtig. Nie wirken die Emorys richtig unbeschwert. Nicht einmal zu Beginn, in der ersten Folge der Serie Them, als sie an einem schönen sonnigen Tag im Jahr 1953 voller Hoffnung von North Carolina in ihr neues Zuhause in East Compton, Kalifornien unterwegs sind. Vater Henry sitzt am Steuer, krault den zottelig-süssen Familienhund Sarge, der es sich zwischen den Vordersitzen gemütlich gemacht hat, und zählt die Vorzüge des Eigenheims auf, das sie sich durch seinen neuen Job als Ingenieur jetzt leisten können: ein Garten, in dem Sarge herumtollen kann, eine Garage, in die gleich zwei Autos passen. Mutter Lucky auf dem Beifahrersitz ringt sich ein Lächeln ab. Auf dem Rücksitz liest die kleine Gracie ein Kinderbuch, ihre grössere Schwester Ruby blättert in einer Illustrierten. Irgendwer schaut stets ernst zur Seite, nachdenklich aus dem Fenster, senkt den Blick.

Als die Emorys in Compton ankommen, wirken die gepflegten Vorgärten nicht eine Sekunde lang einladend. Ein Mann, der einen Baum mit einem Gartenschlauch wässert, beäugt die Ankömmlinge, als wäre er Blue Velvet entstieg. Die zombiehaft starrenden Hausfrauen in ihren auf die pastellfarbenen Fassaden abgestimmten Petticoat-Kleidern erinnern an die seelenlosen Stepford Wives. Dass drinnen im Haus hinter der Kellertür das Unheil lauert, ist eh klar. Aber eben auch überall sonst. Es verfolgt Henry zur Arbeit im Grossraumbüro, Gracie ins Kinderzimmer, Ruby in die Schule, nistet

sich in Luckys Kopf ein. Der Horror manifestiert sich in den Nachbarsfrauen, die sich Limonade trinkend auf der Strasse formieren, in lakonisch-verächtlichen Bemerkungen, im falschen Lächeln oder eben in leibgewordenen Albträumen mit halbverwesten Grinsegesichtern.

Serienschöpfer Little Marvin und seine Regisseur*innen bespielen virtuos die Klaviatur des Hor-

VON LITTLE MARVIN

THEM



ror- und Mysterygenres von Alfred Hitchcock über David Lynch bis Jordan Peele. Dabei collagieren sie angstschürende Kamerafahrten, gespenstische Low-Key-Ausleuchtungen und dissoziative Split-Screens mit steril strahlenden Totalen, die einen frösteln lassen, ebenso wie mit monströsen Gewaltexzessen. Diese Grausamkeiten werden zwar nicht gorehaft explizit, aber dafür umso qualvoll-realistischer und unerbittlich – lustvoll? – ausgiebig in-

szeniert. Die ästhetisch überwältigende, cineastisch verspielte, atemberaubend spannende und bis in die Nebenrollen herausragend gespielte Serie gerät dadurch nicht nur ausserordentlich aufwühlend, sondern für einige Kritiker*innen auch zum unerträglichen Ärgernis.

Der Horror, der den Emorys entgegenschlägt, ist nämlich Rassismus. Nach traumatischen Erlebnissen in den Südstaaten hofft die Familie auf einen Neuanfang in Kalifornien und landet in einer ausschliesslich Weissen Nachbarschaft. Wie unerwünscht die Emorys dort sind, bekommen sie immer brutaler zu spüren. Und selbst bei den angeblich wohlmeinenden Weissen – Henrys Chef, Rubys neuer Schulfreundin, dem verständnisvollen Cop – schwingt stets ein rassistischer Unterton mit.

Wer es noch nie an eigener Haut erfahren hat, der kann nach diesen zehn klaustrophobischen Folgen vielleicht erahnen, wie beklemmend, demütigend und beängstigend es sein muss, permanent angefeindet, begafft und ausgegrenzt zu werden. Viele Weisse Kritiker*innen jedenfalls fühlten sich davon angesprochen. Einige Schwarze warfen der Serie dagegen vor, die rassistische Gewalt zu fetischisieren. Little Marvin und Produzentin Lena Waithe, beide selbst People of Color, sehen das anders. Marvin erklärte in einem Interview, er habe für den rassistischen Terror neue, verstörende Bilder prägen wollen. Das jedenfalls ist ihm gelungen. **Stefan Volk**

START 09.04.2021 IDEE Little Marvin REGIE Nelson Cragg u.a. BUCH Little Marvin, Christian Ham, Francine Volpe, u.a. KAMERA Checco Varese SCHNITT David Kashevaroff, Jeff Israel, Kevin D. Ross u.a. MUSIK Mark Korven DARSTELLER*IN (ROLLE) Deborah Ayorinde (Livia Emory), Ashley Thomas (Henry Emory), Alison Pill (Elisabeth Wendell) PRODUKTION Hillman Grad u.a. USA 2021– STREAMING Amazon Prime

In seinem Roman über die legendäre Fluchtroute in den Norden beschrieb Pulitzer-Preisträger Colin Whitehead die grauenhafte Erfahrung der amerikanischen Sklaverei als bizarre Mischung aus Fakt und Fiktion. Barry Jenkins hat daraus eine kongeniale Fernsehserie gemacht.

Wie tief sich manche Bilder ins kollektive Gedächtnis einprägen, beweisen jene von den Antebellum-Südstaaten: strahlend weiße Herrenhäuser, Spanish Moss und reiche Plantagenbesitzer, die ihre Söhne an die Universität schicken und die Töchter zu *Southern Belles* erziehen lassen. Doch die Bilder von ihren Sklav*innen ähneln einander ebenso. Diese schuf-

nur als Tyrannei der Peitschenhiebe und Vergewaltigungen schockieren soll, sondern man den Blick auf die ihr zugrunde liegende systematische Brutalität richten möchte? Dass dies möglich ist, hat ausgerechnet der Brite Steve McQueen mit *12 Years a Slave* (2013) vorgezeigt, indem er, gestützt auf die Autobiografie des freien Afroamerikaners Solomon Northup, dessen

Whitehead zu einer bizarren Mischung aus Fakt und Fiktion – und ist im Rückblick wie fürs Serienfernsehen geschrieben.

Tatsächlich hat sich US-Regisseur Barry Jenkins, im selben Jahr für sein oscarprämiertes Liebesdrama *Moonlight* über einen schwulen Afroamerikaner international gefeiert, für die Adaption des Romans das Serienformat ausbeudungen. Was wohl daran liegt, dass bereits bei Whitehead die einzelnen Schauplätze – vom tiefen Süden bis in den die Freiheit versprechenden Norden – die Geschichte nicht nur strukturieren, sondern als heimliche Hauptdarsteller fungieren. Auch bei Jenkins, der die zehn Episoden als Kapitel nummeriert und sich als Drehbuchautor eng an die Romanvorlage hält, ist *The Underground Railroad* mehr Stationen- als Charakterdrama. Und die von diesen Orten ausgehende Wirkung ist so beispiellos wie die Sogkraft seiner Bilder.

Dass man es hier mit keiner realistischen Verfilmung zu tun hat, wird spätestens augenfällig, wenn Cora (Thuso Mbedu) zum ersten Mal buchstäblich in den Untergrund geht. Nachdem ein sadistischer Plantagenbesitzer in Georgia die Herrschaft über Land und Sklav*innen übernommen hat – Jenkins scheut hier mitunter vor drastischen Bildern nicht zurück –, entschliessen sich Cora und der Neuankömmling Caesar (Aaron Pierre) zur Flucht. Doch die legendäre Route entpuppt sich, wie schon bei Whitehead, als tatsächlich existierendes, unterirdisches Schienennetzwerk: mit dampfenden Lokomotiven, Schaffnern, Stationsvorstehern und Bahnhofshallen. Eine fantastische Steampunk-

VON BARRY JENKINS

THE UNDERGROUND RAILROAD



ten in Reih und Glied unter brennender Sonne auf den umliegenden Baumwollfeldern, die wiederum oft im Gegenlicht gefilmt eine grausame Schönheit ausstrahlen.

Kein Wunder also, dass das Kino mit seinem Subgenre des Sklavendramas diese Kulisse im Laufe der Jahrzehnte fest im Bilderrund verankert hat. Doch wie kann man solche Stereotypen umgehen, wenn die Geschichte der amerikanischen Sklaverei nicht

Erzählung über seine Versklavung aus dem historischen Korsett löste.

Der afroamerikanische New Yorker Schriftsteller Colson Whitehead hat in seinem 2016 erschienenen, mit dem Pulitzer-Preis ausgezeichneten Roman «Underground Railroad» für ein ähnliches Ziel einen anderen Weg eingeschlagen: Die Flucht einer jungen Frau namens Cora entlang der legendären Route über die berühmte Mason-Dixon-Linie in die Freiheit wird bei

Ästhetik, die mit dem scheinbar realen Schrecken über der Erde bricht, aber gerade durch die ausgestellte Fiktion keine Sicherheit verspricht.

Odyssee des Schreckens

Und eine solche gibt es schon gar nicht unter freiem Himmel. Verfolgt vom Sklavenjäger Ridgeway (Joel Edgerton) und seinem Schwarzen Sklaven Homer (Chase Dillon), einem kleinen Bürschchen in feinem Tuch, nimmt Cora jene Route, auf der bereits ihre Mutter Mabel demselben Verfolger offensichtlich entkommen ist. Doch Ridgeway entspricht keineswegs dem klassischen Typ des brutalen Südstaatlers – oder zumindest nicht nur, erzählen doch einzelne Episoden auch seine Geschichte als Sohn eines Schmieds, der den Ansprüchen des Vaters nie gerecht werden konnte und stattdessen das *Manifest Destiny* verinnerlicht hat: Den Genozid an den Ureinwohner*innen und die Versklavung der Afroamerikaner*innen betrachtet er schlichtweg als göttliche Fügung des *amerikanischen Imperativs*.

Und so tut sich in jedem Staat für Cora entweder ein neuer Abgrund auf oder wird ihr die Möglichkeit eines längeren Verweilens verwehrt. Denn bei Tageslicht erweisen sich alle Orte als Täuschung: Im liberalen Städtchen Griffin in South Carolina etwa heisst die Weiße Bevölkerung Schwarze herzlich willkommen, sorgt für Arbeit, Bildung und kleinen Wohlstand. «Together we are building a better Negro mind», verspricht man Cora und Caesar bei einer abendlichen Benefizveranstaltung im geschmückten Park – bis hinter dieser Idee ein medizinisch perfides Kontrollsystem erkennbar wird. Im tiefreligiösen und an Nazideutschland erinnernden

North Carolina, wo sich Cora – der Verweis auf Anne Frank ist offensichtlich – im winzigen Dachboden ihres Weissen Fluchhelfers versteckt, droht der Lynchmob. Und in Indiana, wo die saftigen Trauben von der autonomen Schwarzen Community geerntet und verkauft werden, hat sich diese bereits mit den Weissen arrangiert. Ein schwerer Fehler. In einer der besten Szenen dieser Episoden diskutierten die beiden wichtigsten Vertreter der Gemeinde in einem Rededuell in der Kirche darüber, ob die gesuchte Cora bei ihnen bleiben darf. «We are Africans in America», so ihr Fürsprecher. «Something new to the history of the world without models for what we are nor what we will become, so our color must do.» Ein Mann, der in die Zukunft blickt – und damit in unsere Gegenwart: «Our color brought us to this place, to this discussion, and it will take us to the future.»

Kollektives Trauma

Es ist eine alternative Geschichtsschreibung, die Jenkins mit dem für ihn typischen Hang zum Ästhetizismus inszeniert. Was einem *Moonlight* deshalb zurecht verleiden konnte, wirkt hier jedoch plötzlich stimmig, weil Jenkins' ausgestellte Kunstfertigkeit diese Erzählung – unterstützt von einem energiegeladenen Sounddesign, das jedes Rauschen, Zirpen und Hämmern zu einer Erfahrung macht – dadurch so unwirklich erscheinen lässt wie die meilenweit verkohlten Wälder in Tennessee und die idyllische Herbstlandschaft von Indiana. Und weil die kunstvollen Alternativweltgeschichten den zeitgeschichtlichen Rahmen, auf den man beruhigt zurückblicken könnte, dadurch verweigern. Coras Schicksal ist eben kein persönliches,

an dessen Ende mit entsprechendem Empowerment die Selbstbestimmung wartet, sondern Teil eines anhaltenden Kollektivtraumas.

Nicht zufällig ist *The Underground Railroad* auch deshalb bereits die dritte Produktion innerhalb weniger Jahre zum Thema. Nachdem Misha Green (*Lovecraft Country*) mit *Underground* eine bemerkenswert moderne, in Europa aber wenig beachtete Serie entwarf, kam vergangenes Jahr ein vor Pathos triefender Kinofilm über die Schwarze Fluchthelferin Harriet Tubman in die Kinos. Doch es ist Jenkins, der hier definitiv den neuen Massstab setzt. **Michael Pekler**

KURZ BELICHTET



BLU-RAY

Monty Python, gesammelt

Einmal gesehen, nie vergessen: Das «Ministry of Silly Walks», der «Dead Parrot»-Sketch, der «Fussballmatch der Philosophen» oder der «Lumberjack Song» sind nur vier der Klassiker aus 45 halbstündigen Episoden von Monty Python's Flying Circus, 1969–1974 von der BBC ausgestrahlt. Höherer Blödsinn, der in bester surrealistischer Tradition zusammenbringt, was nicht zusammenpasst. Zwischen hysterischen Ausbrüchen und britischem Understatement werden die Marotten einer Nation aufs Korn genommen, aber auch (besonders) Deutsche und Franzosen bekommen ihr Fett weg. Mit Verspätung wurde das auch jenseits der Landesgrenzen geschätzt, ein Schweizer Verlag brachte in den Neunzigerjahren sogar die kompletten Texte in deutscher Übersetzung heraus. Einiges davon dürfte heute als politisch unkorrekt gelten, schliesslich schlüpfen die Mitglieder der Comedy-Truppe in alle möglichen Rollen, Frauen, Kinder, Vertreter*innen anderer Ethnien.

Die jetzt erschienene Box umfasst alle vier Staffeln der Serie, restauriert in HD, auf insgesamt sieben Blu-rays (erstmalig) bzw. elf DVDs, in beiden Varianten mit umfangreichem Bonusmaterial, sowohl erweitertem/entferntem/ungenutztem/wiederhergestelltem/alternativem/zensiertem Filmmaterial als auch einem Bericht über die Restaurierung, in dem sich Terry Gilliam höchst befriedigt äussert («es ist, als ob man die Decke der Sixtinischen Kapelle reinigen würde»), zumal viele seiner Animationen jetzt in der ursprünglich beabsichtigten Form zu sehen sind, mit Überblendungen und Doppelbelichtungen, wo man damals noch mit schlichten Schnitten arbeitete. Und nicht zuletzt findet sich auf der letzten Scheibe ein Interview mit den drei Python-Mitgliedern Graham Chapman, Terry Gilliam und Terry Jones, von der BBC 1974 ausgestrahlt anlässlich der letzten Folge.

Dass dieses Interview, «zur Verfügung gestellt [...] vom Ulster University Archive», die typischen Tracking-Störungen einer frühen Videoaufnahme zeigt, lässt erkennen, dass die BBC offenbar auch 1974 noch nicht wusste, was sie an diesem Programmschatz hatte. Die umfangreichen Begleitbücher der britischen Ausgabe fehlen, aber dafür kann man sich mit dem Monty-Python-Buch von Volker Bleeck behelfen, dort findet man auf 68 Seiten alle Detailinfos zu den einzelnen Episoden. (fa)

Monty Python's Flying Circus.
Blu-ray/DVD in Originalversion und
deutscher Version, dt. und engl.
Untertitel, Capelight.
CHF 130/EUR 100



STREAMING

Had a breakdown. Bon appétit.

Eine Zeitkapsel: Jede Comedyshow, die vor Publikum aufgenommen wurde, fühlt sich gerade so an. Das Comedy-Special Cold Lasagne Hate Myself 1999 des ziemlich britischen Comedian James Acaster ist das gleich mehrfach: Vor über zwei Jahren aufgezeichnet, die eigene Biographie sortierend, sezierend, vom besten Jahr, 1999, zum schlimmsten, mit Depressionen, Break-ups mit Freundin und Agenten, einem Meme-Turn als Gast in der Fernsehinstitution des Great British Bake Off: Started making it. Had a breakdown. Bon appétit. Acaster inventarisiert sich und seine psychische Gesundheit, erfindet sich konfessionell und konfrontativ-sarkastisch neu mit Aviatorbrille und Blouson statt Cordanzug, in zwei dichten Stunden voller langer Set-Pieces (ein Stand-up-Special mit Pause, wer macht denn so was?), voller chaotischer Energie, voller Selbst- und Publikumsverachtung. Acaster ist ein Strukturvirtuose des Stand-up, ein Architekt der Witzverschränkung, des Erwartungsauf- und -umbaus. Das hatte schon sein vierteiliges Netflix-Special Repertoire eindrucksvoll demonstriert. Dessen Struktur, auch das Adaptieren von Rollen auf der Bühne, sie gewährte nur sehr gezielte Einblicke durch die Jalousien auf den Psychohaushalt dahinter. Cold Lasagne reißt die Jalousien ab. Im *mental health turn* des Stand-up der letzten Jahre ist dies der ultimative Blockbuster, das Once Upon a Time in Kettering, Great Britain. (de)

James Acaster: Cold Lasagne Hate Myself 1999. Comedy Special bei Vimeo on Demand. 126 Minuten. CHF 10/EUR 9

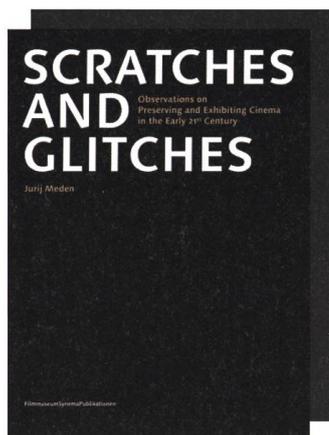
BUCH

Jar Jar Binks Love

«Wie soll ich Jabba the Hutt gestalten? Wie ... einen Yoda kreieren, der nur einen halben Meter gross ist und trotzdem glaubwürdig solche Szenen spielen kann?» Aus solchen Fragen ergab sich für George Lucas die Notwendigkeit, seine Einnahmen aus dem ersten Star-Wars-Film in die Erforschung digitaler Techniken zu investieren. Es ist diese Weiterentwicklung der (Trick-)Technik, geboren aus dem Wunsch, «die Grenzen der bestehenden Technologie auszuloten», die Lucas antreibt. Das ist auch für den Nicht-Star-Wars-Fan spannend zu lesen und im Detail an den reichhaltigen Abbildungen dieses Buches nachzuvollziehen.

Ob es die Fans, die damals die zweite Trilogie eher mit Distanz betrachteten, zu einer grundsätzlichen Neueinschätzung veranlasst, ist eine andere Frage – kann man Jar Jar Binks wirklich lieben? Dieser weitere «Kaventsmann» (Michael Ranze) von 600 Seiten in der Übergrösse 30 × 41 aus dem Hause Taschen ist mit seinen 6,4 Kilogramm Gewicht nur für stabile Bücherregale geeignet (und diesmal leider ohne den sonst hilfreichen Tragebügel am schützenden Pappkarton). Diese Ausgabe ist dabei nur etwas für gutbetuchte Hardcore-Fans, alle Anderen dürfen sich auf die handliche und preiswerte Variante freuen, die hoffentlich ebenso schnell wie der Vorgänger auf den Markt kommt. (fa)

Paul Duncan: The Star Wars Archives. Episodes I–III, 1999–2005, Taschen Verlag. CHF 200/EUR 150



BUCH

Kratzige Gedanken

Was macht der Kurator eines Filmarchivs, wenn dieses pandemiebedingt geschlossen hat? Sauerteig, klar, aber wenns dann ganz langweilig wird: ein Buch. Jurij Medens Gedanken zu seinem Metier auf alle Fälle sind während des Stillstands nicht stehengeblieben. In «Scratches and Glitches. Observations on Preserving and Exhibiting Cinema in the Early 21st Century» fliegen sie weit. Das Büchlein mit 112 kurzen Seiten ist nicht direkt ein Essayband, mehr eine Aneinanderreihung kurzer, aber lange gereifter Gedanken oder eben: Beobachtungen. Wie etwa geht man als Archivar, Kurator und Präservator historischen Filmerbes im reichen Westen mit dem Fakt um, dass in ärmeren Ländern Festivals und Institutionen sich keine perfekte Vorführinfrastruktur für die analogen Schätze leisten können und am Ende oft nur die Wahl zwischen Pirate Bay oder Nichts bleibt? Und wie ist eigentlich die eben genannte Plattform zu beurteilen? Medens Gedanken dazu:

«Hypothesis #1: File sharing (i.e. torrent) sites have done more to keep the flame of cinephilia alive in the 21st century than all the film archives and museums in the world combined.»

Meden ist aber nicht einfach ein Apologet digitaler Aufführungspraktiken. Im eigenen Widerstreit setzt er sich mit seinen (oft wenig fruchtenden) Bemühungen auseinander, Studierende an das analoge Material heranzuführen. Es folgt die erstaunte Feststellung, dass junge Menschen das Filmprogramm des Archivkinos erstens nicht besuchen, zweitens die Filme aber nicht einmal herunterladen, sondern die Liste nur als mentale Bibliothek aufbewahren und damit dem Konzept der Interpassivität eine gänzlich neue Ebene hinzufügen. Den unaufhaltsamen Zerfall des Material des Films, das ihm am Ende als Fetischobjekt übrig bleibt, kann er dann aber ganz stoisch ästhetisieren. Das muss ein Archivar erst mal aushalten. (mik)

Jurij Meden: Scratches and Glitches. Observations on Preserving and Exhibiting Cinema in the Early 21st Century. Filmmuseum Synema Publikationen. In englischer Sprache, EUR 14



BLU-RAY

Mord auf Koreanisch

Ja, Parasite war und ist ein grossartiger Film, alle Aufmerksamkeit, die ihm in Cannes 2019 und bei den Oscars 2020 zukam, war wohlverdient. Umso mehr lohnt es sich, auch die anderen, älteren Werke des südkoreanischen Regisseurs Bong Joon-ho auszugraben, und genau das hat das renommierte DVD- und Blu-ray-Label Criterion Collection nun getan: Seit April gibt es Bongs wunderbar-düsteren Murder-Mystery-Thriller Memories of a Murder (Salinui chueok) von 2003 auch auf DVD und Blu-ray, in einer neuen 4K-digital restaurierten Fassung.

Und wie immer wartet auch diese Criterion-Version mit allerlei Extras auf: Filmkommentare von Regisseur und Schauspieler*innen sind enthalten, ein Interview mit dem Filmemacher Guillermo del Toro und eines mit Bong, gelöschte Szenen, eine Diskussion mit dem Filmwissenschaftler Jeff Smith und erstmals auch Incoherence, ein Studienfilm von Bong, zusammen mit einer Einführung zu diesem Film vom Regisseur selbst. (sh)

Memories of Murder von Bong Joon-ho. Blu-ray/DVD, koreanische Originalversion, Untertitel: engl., Criterion Collection

BUCH

UFA, historisch geordnet

«Nur so weit uns vergangene Kunst existentiell angeht, vermögen wir sie in das Leben der Gegenwart zurückzuholen», meinte der Kunsthistoriker Herbert von Einem. Das mag auch zumindest für einen Teil der Filme gelten, die in diesem vielgestaltigen Überblick über den einmal wichtigsten europäischen Filmkonzern im historischen Zusammenhang gesehen werden. Auf jeden Fall dürfte unser historisches Interesse geweckt sein, denn die Ufa als grösste Konkurrentin Hollywoods konnte ihre Filme nicht nur in allen Teilen der Welt vertreiben, sondern unterstützte in der Zeit des Nationalsozialismus mit der Ächtung ihrer jüdischen Mitarbeiter*innen auch eine Ideologie, deren Auswirkungen uns noch heute beschäftigen. Zwar gilt die Geschichte der Ufa (Universum Film AG) als weit gehend erforscht (Literatur dazu u.a. von Klaus Kreimeier, Hans-Michael Bock und Michael Töteberg, Rainer Rother), aber die 24 Autor*innen wollen die neuesten Erkenntnisse vermitteln und schreiben über den internationalen Markt, die Beziehungen zu Hollywood, über Werbe- und Kulturfilme, die Wirtschaftsgeschichte, die Emigration, die Zeit nach 1945 oder auch über die Sprache der Mode. Wer also eine wohlgeordnete Einführung in eine Zeit sucht, die noch nicht die unübersichtliche Diversität des heutigen Filmgeschehens aufweist, der oder dem sei diese Zusammenstellung über den deutschen Film, «der nie wieder eine solche globale Ausstrahlung hatte», empfohlen. (scha)

Philipp Stiasny, Jürgen Kasten und Frederik Lang (Hg.): Ufa international. Ein deutscher Filmkonzern mit globalen Ambitionen, 459 S. mit Abb., edition text + kritik, ca. CHF 52.90/ EUR 39



SOCIAL MEDIA

Zum Anfassen nahe

Wollten Sie schon immer einmal sehen, wie es aussieht, wenn ein Star von Weltrang zuhause den Kochlöffel schwingt? Oder das Büsi in den Armen hält, um es dann ungeschickterweise fallen zu lassen? Wie er oder sie sich die Nase putzt, Shots ohne Hände trinkt, auf blöden Schuljahrbuchfotos ausgesehen hat? Es gäbe zahlreiche Social-Media-Kanäle, die man an dieser Stelle als Beispiele nennen könnte: Die Plattformen sind ein Refugium des «Normalseins», und das gerade für die ganz Grossen.

Geradezu herausstechen tut in dieser Disziplin etwa Jennifer Garner, die auf ihrem Instagram-Kanal gleich alles bedient, was oben genannt ist. Am hellsten leuchten aber alle Posts, die die Schauspielerin (Pearl Harbor, Catch Me If You Can, Dallas Buyers Club) mit dem Hashtag #PretendCookingShow versieht und in denen sie freudig naiv den Kochlöffel schwingt und jede ihrer Taten mit Pseudo-Fach-Jargon kommentiert. Fast wie wir, nur doch ein bisschen besser irgendwie. (sh)

➤ [instagram.com/jennifer.garner/](https://www.instagram.com/jennifer.garner/)

BUCH

Noch einmal mit Details

Das wäre doch gut, wenn wir jetzt endlich noch eine Theorie für die zweite Sichtung, das Wiedersehen von Filmen zuhause, hätten, unter anderen medienökologischen und infrastrukturellen Bedingungen. Auftritt D.A. Miller, «*Second Time Around: From Art House to DVD*». Und wieder Abtritt, denn was Miller in seinen zweiten Runden macht, ist eigensinniger, eine Theorie der Wiedersichtung nur an den Rändern, eine Kinoautobiographie noch dazu, vor allem aber auch die Selbstrevision eines passionierten und profilierten *close reader*, zuletzt in Buchform von Hitchcock und Fellini, als «*too-close viewer*», den die digitalisierten Filmklassiker nun zum Detail drängen, das im analogen Fluss zu schnell vorbeigezogen war.

Das Buch versammelt Texte, die selbst fast alle ihre zweite Runde drehen, nach einer DVD-Kolumne für «*Film Quarterly*», in der Miller in den 2010er Jahren Veröffentlichungen von «Kunstkino»-Klassikern auf DVD (von Godard, Mizoguchi, Hitchcock, Visconti, Pasolini etc., oft in der Criterion Collection) zum Anlass für Relektüren nahm, für Abstandsvermessungen zwischen den Kinobegegnungen und der im Durchschnitt 35 Jahre späteren Heimaufführung. Und für die Einladung zum Mitsehen: «*Watch it with me.*» Ein anachronistisches Projekt also, anachronistisches Medium (sogar die Audiokommentare der DVDs «liest» Miller mit, voller Verachtung meist), anachronistische Methode, anachronistische Begriffe mitunter auch – Millers Idee queerer Lektüre etwa entstammt deutlich einer anderen Theorieepoche. Aber seine Aufmerksamkeit ist ansteckend. Sie erzeugt eine Vertigo der Unvertrautheit im Allzubekanntem. Je näher man einen Film ansieht, von desto ferner schaut er eben zurück. (de)

D.A. Miller: *Second Time Around: From Art House to DVD*. Columbia University Press. 264 Seiten.
CHF 28



VINYL

Eins auf die Ohren

Emerald Fennells Film hat nicht nur wegen des Themas – man kann Promising Young Woman getrost einen #MeToo-Thriller nennen – von sich reden gemacht, sondern auch deswegen: Der Soundtrack des Films lässt keine Gen-Y-Wünsche offen und ist randvoll mit glitzrigen Pop-Klängen aus den frühen Nullerjahren. Am meisten im Gedächtnis geblieben ist die Orchesterversion von Britney Spears' Lied «Toxic» von Anthony Willis, der im Film die Rape-and-Revenge-Fantasie mit viel Gravitas begleitet. Oder Paris Hiltons «The Stars are Blind»; wer hätte gedacht, dass dieses Lied ein zweites Leben haben wird, auf der grossen Leinwand auch noch. Wem das noch nicht retro und speziell genug ist, empfehlen wir, den Soundtrack auch noch auf einer Special-Edition- und ultra limitierten Vinyl-Platte zu kaufen und die Nadeln darauf heavy rotieren lassen. (sh)

Promising Young Woman (Original Motion Picture Soundtrack)
von verschiedenen Interpret*innen
auf zwei Platten, Limited Edition,
mit Multi-Colored-Splatter-Design,
von Capitol Records.
Ca. CHF 40/EUR 35

REX 07/08
X 21
KINO *Rex* BERN

SOMMERKINO
JANE UND DIE
FONDA-FAMILY
1.7.-25.8.

OPENAIR KINO
IN THE MOOD
FOR LOVE
14.7.-17.7.

rexbern.ch

TEXT Oliver Camenzind

Soll der Schweizer Staat Streaming-Anbieter wie Netflix für ihren Anteil am Schweizer Film- und Serienmarkt besteuern? Vor dem baldigen Entscheid in den Räten gehen die Meinungen zum Thema auseinander.

A large, stylized red graphic consisting of a plus sign followed by the number '4' and a percentage sign, all rendered in a bold, sans-serif font. The graphic is set against a dark red, angular background that tapers to the right.

Die Idee: Künftig sollen Streaming-Anbieter 4 Prozent jenes Betrags in den Schweizer Film investieren, den sie auf diesem Markt jährlich umsetzen. Alleine von Netflix würden jedes Jahr ungefähr 20 Millionen CHF ins nationale Filmbudget fließen.

Der Schweizer Film steht vor einer historischen Chance: Auf einen Schlag könnte das Budget für hiesige Filmproduktionen um rund 25 Millionen Schweizer Franken aufgestockt werden. Das entspricht mehr als einem Drittel dessen, was der Bund bislang jedes Jahr in das nationale Filmschaffen investiert hat. Sodann stünden zusammen mit der Filmförderung jedes Jahr 85 statt wie bis dato nur 60 Millionen Franken zur Verfügung. Diese Zahlen gab der Bund im vergangenen Herbst auf Anfrage der Ständeratskommission für Wissenschaft, Bildung und Kultur bekannt.

Finanzieren will das Bundesamt für Kultur diesen nicht gerade unerheblichen Zuschuss aber nicht etwa mit Steuergeldern. Vielmehr sollen jene das Geld dafür springen lassen, die mit der Ausstrahlung von Filmen und Serien in der Schweiz auch ihr Geschäft machen. Dazu gehören Fernsehstationen mit internationalen Werbefenstern, etwa 3+, TV24 oder Teleclub, und Betreiber von Streamingplattformen wie Swisscom TV und – allen voran – Netflix. Während die Regel für inländische TV-Stationen bereits gilt, sollen inskünftig auch die Streaming-Anbieter 4 Prozent jenes Betrags in die schweizerische Filmkunst investieren müssen, den sie in der Schweiz jedes Jahr umsetzen. Allein der Seriengigant aus Kalifornien müsste demnach bis zu 20 Millionen pro Jahr in die Filmindustrie

**Lex Netflix:
Eine historische
Entscheidung
steht kurz bevor**

der Schweiz zurückfliessen lassen. Der Betrag ist allerdings umstritten – Netflix publiziert wohlweislich keine regionalen Zahlen, anhand deren sich die genaue Summe berechnen liesse.

Der Witz dieser Idee von Alain Bersets Bundesamt: Wer Geld damit verdient, Filme zu zeigen, soll einen Beitrag dazu leisten, dass auch weiterhin Filme hergestellt werden können, die dann wiederum gewinnbringend bei Netflix, Teleclub oder Swisscom TV ausgestrahlt werden können. Das ist Kreislaufwirtschaft wie aus dem Lehrbuch.

Im schlimmsten Fall weniger statt mehr Geld

Dass Netflix mehr Filme ermöglichen soll und diese im Gegenzug ausstrahlen dürfte, findet Regisseur Stefan Haupt (Zwingli, Zürcher Tagebuch) eine gute Idee. «Es wäre ein sehr cleverer Schritt, wenn wir künftig enger mit Netflix zusammenarbeiten könnten. Netflix hat bei seinen Abonnenten zweistellige Zuwachquoten und könnte mit den Investitionen viel ermöglichen. Handkehrum würden sie von regionalen Produktionen profitieren, die ihr Angebot noch attraktiver machen. Wie jetzt aber gegen die Idee hinter dieser Gesetzesänderung Stimmung gemacht wird, finde ich schlicht unverständlich», so Haupt.

Sorgen bereitet ihm vor allem der Versuch, die Investitionspflicht von 4 auf 1 Prozent zu senken, womit bürgerliche Politiker*innen im Nationalrat zuletzt erfolgreich waren. Jetzt hat die vorberatende Kommission des Ständerats die Quote aber wieder auf 4 Prozent angepasst. «Wenn der Nationalrat das nun wieder ändern würde, wäre das sehr unglücklich», kommentiert Haupt, «dann hätten wir im schlimmsten Fall noch weniger Geld zur Verfügung als jetzt». Denn all jene, für die die Vier-Prozent-Regel bereits gilt – zum Beispiel Teleclub –, müssten dann deutlich weniger bezahlen, und der Geldtopf könnte unter Umständen sogar schrumpfen, statt zu wachsen. «Und das kann doch niemand ernsthaft wollen», findet Haupt.

Einer, der nun aber genau das will, ist der Berner Nationalrat Christian Wasserfallen von der FDP. Im Gesetz ist unter anderem vorgesehen, dass Fernsehveranstalter dazu verpflichtet werden können, «einen wesentlichen Anteil der massgebenden Sendezeit schweizerischen und anderen europäischen Werken vorzubehalten». Das findet Wasserfallen nicht zielführend. Es müsse nicht per Gesetz vorgeschrieben werden, was Konsument*innen zu Hause schauen sollen. Zudem ist für ihn die ausgeweitete Investitionspflicht problematisch. Auch die Ausweitung der Investitionspflicht findet er problematisch, weshalb er sich im vergangenen September, als der Nationalrat das revidierte Filmgesetz diskutierte, dafür stark machte, diese

beiden neuen Vorgaben zu kippen. Das geltende Recht, nämlich die heutige Abgabe von 4 Prozent im Radio- und TV-Gesetz, reiche aus. Seine Ansicht fand in der Grossen Kammer des Parlaments vorerst allerdings keine Mehrheit.

Ins gleiche Horn stiess in einem Artikel auch der «Weltwoche»-Journalist Wolfram Knorr. Er forderte, dass Schweizer Filmemacher*innen zuerst originelle Ideen für Filme und vor allem für Serien vorlegen sollten, bevor sie mehr Geld vom Bund verlangten. Wenn sich die Filmszene aber – wie bisher, so Knorrs Vorwurf zwischen den Zeilen – nichts einfallen lasse, sei eine Erhöhung des Etats der Schweizer Filmförderung nicht angezeigt. Die Haltung scheint hier zu sein: Für das, was ihr bis jetzt macht, braucht es nicht noch mehr Geld.

Mehr und bessere Filme, mehr Raum für Experimente

Bei allem Zynismus, mit dem Wolfram Knorr argumentierte, stellt sein Kommentar doch eine nicht unberechtigte Frage: Kann man mit mehr Geld auch wirklich bessere Filme machen?

Stefan Haupt braucht da nicht lange zu überlegen: «Mit mehr Geld kann ich mir mehr Zeit für meine Arbeit kaufen. Wenn das Budget grösser ist, kann ich länger über Ideen nachdenken, kann mehr ausprobieren und bei aufwändigen Szenen mehr Fachleute heranziehen. Und das merkt man dem Endprodukt dann selbstverständlich an.» Und für den Regisseur und Produzenten Samir (Iraqi Odyssey), der ausserdem im Fachausschuss zur «Lex Netflix» beim Dachverband der Schweizerischen Film- und Audiovisionsbranche Cinésuisse sitzt und die Gesetzesänderung von Anfang an befürwortete, ist klar: «Wenn es mehr Filme gibt, dann gibt es automatisch auch mehr gute Filme. Das ist doch völlig logisch.» Und er fügt mit einem Lachen hinzu: «Auch wenn sich natürlich die Frage aufdrängt, was das sein soll, ein «guter» Film.»

**«Es braucht nicht nur
mehr Geld pro Film,
es braucht auch mehr
Raum für Experimentelles»**

Stefan Haupt

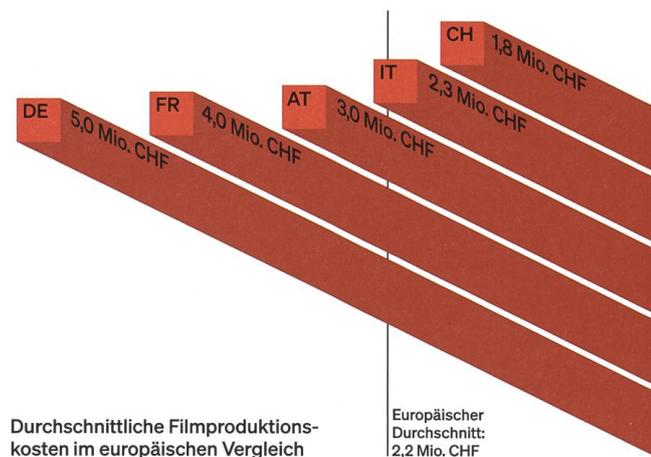
Mit ergiebigeren Geldquellen könnte die Qualität der Schweizer Filme also tatsächlich noch verbessert werden. Das ist besonders vor dem Hintergrund ein interessantes Argument, dass Schweizer Filmemacher*innen im internationalen Vergleich jeweils mit einem sehr kleinen Portemonnaie auskommen müssen. So kostet ein Film von hier im Durchschnitt 1,8 Millionen, während der durchschnittliche europäische Film 2,2 Millionen Franken verschlingt. Überdurchschnittlich viel Geld fliesst in den direkten Nachbarländern: In Italien liegen die Kosten im Schnitt bei 2,3 Millionen, in Österreich bei 3, in Frankreich bei 4 und in Deutschland sogar bei 5 Millionen Franken pro Film. Diese Zahlen hat die Ständeratskommission für Wissenschaft, Bildung und Kultur im Januar ausgerechnet und in einer Zusatzdokumentation publiziert.

Im Kampf um Kulturgelder äussert sich auch Geringschätzung

Fragt man Samir, so verfolgt die Investitionspflicht zwei Ziele zugleich: «Es braucht nicht nur mehr Geld pro Film, es braucht auch mehr Raum für Experimentelles», meint er. So geht er davon aus, dass die 4 Prozent von den Streaminganbietern wahrscheinlich eher Serienproduktionen zugutekommen. Denn darüber, wohin das Geld fliesst, könnten die Unternehmen, die von der Investitionspflicht betroffen wären, selbst entscheiden. Dadurch würde vom Topf der Filmförderung mehr Geld frei, mit dem künstlerische Visionen ausprobiert werden könnten, die bisher nicht berücksichtigt werden konnten und im Programm von Streaming-Angeboten möglicherweise keinen Platz fänden. Das würde die Vielfalt des filmischen Angebots in der Schweiz erheblich steigern.

Mehr Geld bedeutet aber nicht bloss eine Verschiebung dessen, was künstlerisch möglich ist. Für Stefan Haupt geht es in der Debatte über Kulturförderung auch um die grundsätzliche Wertschätzung der Kulturbranche. «Obwohl wir ein so reiches Land sind, werden Künstler*innen in der Schweiz alles andere als fürstlich entlohnt», sagt er. Kultur werde in der Schweiz noch immer als etwas wahrgenommen, worauf man jederzeit auch verzichten könnte, so Haupt: «Sonst müssten wir uns doch nicht dauernd für unsere Fördergelder rechtfertigen. Das muss ja beispielsweise der landwirtschaftliche Sektor auch nicht.»

Ganz ähnlich nimmt das auch Samir wahr. Er sieht vor allem drei Gründe, warum es die Kulturbranche in der Schweiz so schwer hat. «Die jungen Filmemacher*innen der 68er-Generation haben die bürgerliche Kultur mit allen Mitteln angegriffen, die ihr zur Verfügung standen. Und dafür revanchieren sich die Bürgerlichen seither. Dann gibt es bei uns aber auch die Vorstellung, dass Künstler*innen ohnehin Nichtsnutze



sein. Und schliesslich gibt es noch die neoliberalen Kräfte, die am liebsten alles dem angeblich freien Markt überlassen möchten.»

Investitionspflicht von höchster EU-Stelle bestätigt

In der Tat scheint das grosse Ringen um Gelder für die Filmindustrie ein Schweizer Unikum zu sein. So haben die Nachbarländer das, was das Bundesamt für Kultur mit der Änderung des Filmgesetzes vorschlägt, längst umgesetzt. Schon 2014 verfügte zum Beispiel das deutsche Staatsministerium für Kultur und Medien, dass Video-on-Demand-Anbieter einen Teil ihres Umsatzes in die Kasse der landesweiten Filmförderungsanstalt FFA einzahlen müssen. Damit sollte die Ungerechtigkeit aus der Welt geschafft werden, dass zuvor nur Kinos einen Teil ihres Umsatzes abgeben mussten und so den grössten Teil der 75 Millionen Euro aufbrachten, die der staatlichen FFA jährlich zur Verfügung stehen. Den grösseren Beitrag zur Filmkultur leisten in Deutschland dabei die Bundesländer: Sie verteilen jedes Jahr Zuschüsse im Gesamtwert von rund 200 Millionen Euro.

Wenn das deutsche Gesetz zwischenzeitlich auf der Kippe stand, dann aber nicht etwa aufgrund politischer Uneinigkeit wie bei uns. Vielmehr waren es die Zuständigen bei Netflix, die nicht zahlen wollten und damit für Ratlosigkeit in Berlin sorgten. Weil man kei-

nen Firmensitz in Deutschland habe, könne man nicht dazu gezwungen werden, in Deutschland Abgaben zu zahlen, liess das Unternehmen verlauten, das gemäss Berechnungen des Portals «Comparitech» im Jahr 2020 in Deutschland sieben bis acht Millionen Abos und einen geschätzten Jahresumsatz von 257 Millionen US-Dollar vorweisen konnte. Ausserdem gebe man im Unterschied zu den Betreiber*innen von Kinos regelmässig Produktionen in Deutschland in Auftrag, womit man bereits genug für das deutsche Filmschaffen tue. Im Unterschied zum Schweizer Modell, das eine Investitionspflicht vorsieht, handelt es sich in Deutschland tatsächlich um eine Sonderabgabe, die Streaminganbieter zahlen müssen.

Diese Argumente liess die EU-Kommission allerdings nicht gelten, die sich schliesslich mit der Causa befasste. Ein fehlender Firmensitz schütze nicht vor der Abgabepflicht, so das höchste Exekutivgremium der Europäischen Union. Zudem sei ein freiwilliges Engagement in Deutschland zwar löblich, mit der Einrichtung einer gesetzmässigen Abgabe aber nicht zu vergleichen. «Der Unterschied ist der zwischen Spendern und Steuerzahler*innen, zwischen dem amerikanischen Modell und dem europäischen», kommentierte die Berliner Tageszeitung «Die Welt». Die Einen geben Geld, wenn sie sich davon etwas versprechen, das ist das «amerikanische Modell». Die Anderen zahlen in einen grossen Topf ein, über den allein die Förderungsanstalt FFA verfügt.

700 Millionen jährlich dank Filmsteuer

Vorläufer dieses «europäischen Modells» ist das System der Filmförderung in Frankreich. Bei unseren Nachbarn im Westen ist die Förderung nationalen Filmschaffens bereits seit 1946 oberste Staatsangelegenheit. Nur ein Jahr nach Kriegsende wurde das Centre national du cinéma et de l'image animée (CNC) geschaffen – damals noch unter dem Namen «Centre national du cinéma». Und beinahe schon ebenso lange erhebt der französische Staat eine Steuer von etwas mehr als 10 Prozent auf alle Einnahmen, die mit dem Verkauf von Kinokarten generiert werden. Seit 1948 ist das möglich, dank einem Gesetz mit dem episch anmutenden Namen «Taxe sur le prix des entrées aux séances organisées par les exploitants d'établissements de spectacles cinématographiques».

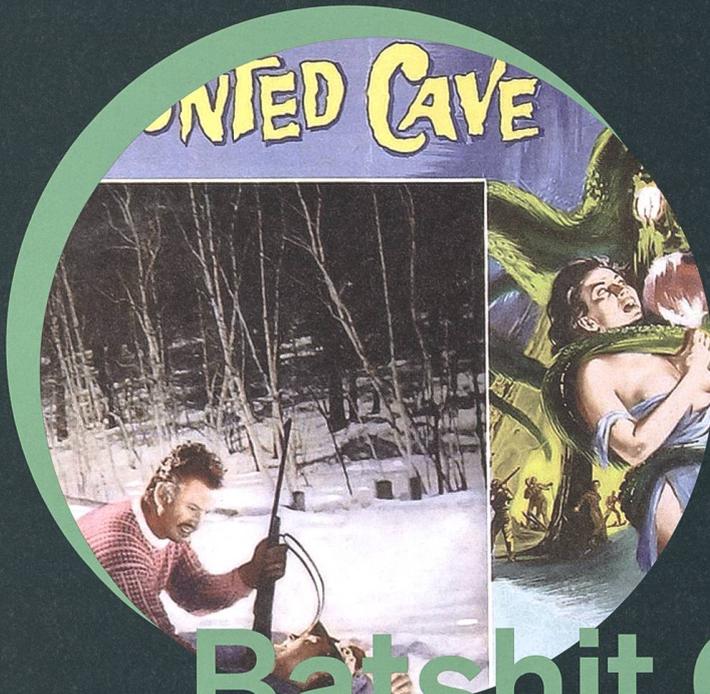
Etwas kürzer fasste sich der französische Gesetzgeber, als er die Steuerpflicht zugunsten der Filmkunst 2013 erweiterte: Unter dem Schlagwort «taxe Netflix» führte er eine zusätzliche Abgabe auf Gewinne ein, die mit Video-on-Demand-Angeboten erwirtschaftet werden, analog zur Steuer auf Kinobillette. Diese Steuer beträgt mit 20–25 Prozent des regiona-

len Umsatzes allerdings das Fünf- bis Sechsfache dessen, was die Schweizer Variante der «taxe Netflix» vorsieht. Der Gesamtetat der französischen CNC betrug 2014 mit knapp 668 Millionen Euro denn auch ein Vielfaches dessen, was in der Schweiz oder in Deutschland auf nationaler Ebene für Filmförderung zur Verfügung steht. Und zu diesem Betrag hatte Netflix noch keinen müden Cent beigesteuert: Der Konzern hatte – genau wie in Deutschland – bis ins vergangene Jahr versucht, sich der Steuer zu entziehen.

Netflix beugt sich dem Gesetz und zahlt

Im Oktober 2020 bestätigte die französische Kulturministerin Roselyne Bachelot jedoch, dass Netflix sich künftig an die nationale Regelung halten und mit der Filmförderungsanstalt CNC zusammenarbeiten werde. Als Erstes werde sich der amerikanische Konzern finanziell an der gigantischen und angeblich endgültigen Restauration von Abel Gances Napoléon von 1927 beteiligen, einem Klassiker, von dem immer wieder neue Fragmente auftauchen. Dies meldete die Radiostation Europe 1 im Januar dieses Jahres.

Trotz der positiven Erfahrungen der Nachbarländer führte die Revision des schweizerischen Filmgesetzes im Parlament, aber auch in der breiteren Öffentlichkeit, zu teils hitzigen Diskussionen. Man könne einen multinationalen Konzern wie Netflix nicht zu «Abgaben» zwingen, hiess es. Darüber hinaus werde bereits genug für die Filmförderung getan, führten Andere ins Feld. Und die TV-Sender meldeten umgehend an, dass die «Abgabe» in der geplanten Form «existenzgefährdend» für sie sei. Für Stefan Haupt bleibt es indes dabei: «Das ist eine historische Gelegenheit, die sich dem Parlament bietet. Ein positiver Entscheid wird den Schweizer Film in die Zukunft führen», sagt er. Ob die Politik in Bern diese «historische Gelegenheit» ergreifen will oder auf die Sorgen der Medienhäuser eingeht, entscheidet der Ständerat in diesen Tagen. Wenn er sich zu den 4 Prozent bekennt, stehen die Chancen für einen Geldsegen für das Schweizer Filmschaffen gut. Andernfalls könnte es schwierig werden. Denn nach dem Ständerat berät nochmals der Nationalrat das Geschäft. ■



Batshit Crazy Höhlenhorror



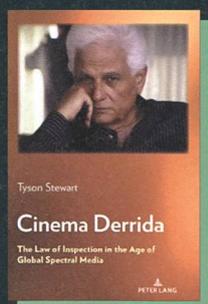
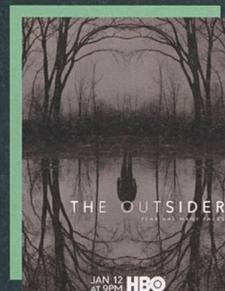
TEXT Daniel Eschkötter

Wir sollten uns immer dafür interessieren, was aus Höhlen kommt. Nicht nur, weil das vielleicht die nächste Pandemie, die nächste Zoonose ist, wenn wir die Fledermäuse nicht in Ruhe lassen.

Beast from Haunted Cave (1959), kein bestimmter Artikel notwendig: skizzenhafter Titel, skizzenhafter Film, *B-Formula*, eine knappe Stunde lang. Monte Hellman hat mich dahin geführt, in den Nachrufen kam seine erste Regiearbeit meistens nur als Fussnote zu seinen Anfängen in der Roger-Corman-Produktionsmaschine vor. Die Liefende der Fünfziger, auch bei diesem Höhlenhorror-/Heistfilm mit Monsterintervention, gedreht in den verschneiten Black Hills der Dakotas bei Deadwood, produziert von Rogers Bruder Gene. Roger Corman übernahm Cast, Drehbuchautor und Locations dann direkt im Anschluss für einen Weltkriegsactionfilm, Ski Troop Attack. Die endet, ökonomisch eben, zwar auch in der selben Höhle, aber das Beast ist dann doch interessanter. Wie souverän im Offenen der Nichtstudioarbeit navigiert wird, das weist schon auf Hellmans späteren Western- und Strassenexistenzialismus hin. Nur dass hier aus Höhle und Off immer wieder tentakelige Spinnenfangarme reinpfuschen.

The Empty Man (2020) hat auch einen Tentakelhorrormoment, aber sonst ist das ein völlig anderes Beast, *beyond B*. Ein Film aus einem Zwischenreich, mit Comicvorlage, Produktionslimbo, 2017 fertig, dann nach dem Fox-Disney-Merger im Regal gelandet, 2020 in amerikanischen Kinos versendet. Jetzt, raus aus der «Höhlenlandschaft» des Kinos (Alexander Kluge), hat er bei Amazon und Co. ein Nachleben in «unseren Höhlenwohnungen» (ebenfalls Kluge), dank der Plattform Letterboxd auch zunehmend vital-viral. Mir fällt kein anderer Film ein, der eine Jacques-Derrida-Highschool hat. Und keiner, dessen Genre – Teenslasher oder Existenzialhorror – sich schon mit der Betonung des Titels ent- und unterscheidet. So wurde aus The Empty Man mit einem völlig fehlleitenden Kino-Trailer The Empty Man, noch ein Boogeyman-Thriller, Candy-, Slander-, *you name it*. Pfeifen im Walde.

Regisseur David Prior jedenfalls hat vorher Horror-DVD-Special-Editions und Making-of-Bonus-Features für Blu-rays von Fincher-Filmen bei Fox gemacht. David-Fincher-Film-Highschool. Wahrscheinlich nicht die schlechteste. Die Schule mit dem Namen des Philosophen, der, unter anderem, Trauer und Gespenster behandelte (Trauer – Gespenster – Kino, zu der Verbindung gibt es jetzt eine Art Derrida-Medienbiographie von Tyson Stewart), ist jedenfalls die Sorte Witz, die der sonst fast witzfreie Film selbst nicht wirklich verstehen muss, das schadet nicht. Ins Festival-Arthouse-Horrorstrebertum von Ari Aster et al. gehört er eh nur bedingt, auch wenn in alle Richtungen gesendet und empfangen wird, Genrekonventionen zerdehnt, gemixt, gewendet werden und darin locker ein altes B-Film-Doppel Platz hätte (137 Minuten Laufzeit). Es geht tatsächlich ums Senden und Empfangen, um Transmissionsgeschehen, die, in einem virtuoson 20-minütigen Prolog, in einer Höhle im Himalaya Bhutans beginnen und dann neu ansetzen im spätindustrialisierten Missouri. Da steht unwahrscheinlicherweise die Dekonstruktionsgedächtnis-Highschool, und da sucht ein Trauerkloss-Witwer-Excop (James Badge Dale) nach einem verschwundenen Mädchen, findet tote Teenager, einen nihilistischen Kult und sich als Anderen. Ein Film voller Details, Lektionen, Sinnesaufteilungen, erst rufen wir, dann hören wir, dann sehen wir, dann hat es uns. Eine der besten Serien aus dem letzten Jahr, The Outsider (2020 HBO), ist nicht weit weg. Dale ist ähnlich weter-, genre-, und trauergegerbt wie Ben Mendelsohn. Stephen Root, als Empty-Cultleader, ein Nebendarstellungsvirtuose wie Bill Camp, Jeremy Bobb und Mare Winningham. Und die Genrezerrissenheit des Empty Man erinnert an die innere Spannung der Serie, in der die Ermittlungsprozeduralismen von Richard Price auch die Vorlage Stephen Kings befragen und investigative Energie und Serienzeit sich auf das Hadern mit dem Unmöglichen richten, die Existenz eines para- oder metaphysischen archaischen Bösen unter uns, das sich aus der Trauer nährt. Erkenntnishorror eben. Höhlen sind da Teil des Programms. The Outsider endet in einer.



1. Beast from Haunted Cave (Monte Hellman, USA 1959; Streaming bei Amazon Prime)
2. The Empty Man (David Prior, USA 2020; Streaming bei Amazon Prime)
3. The Outsider (Richard Price, USA 2020, HBO; Streaming bei Sky Show)
4. Tyson Stewart: Cinema Derrida: The Law of Inspection in the Age of Global Spectral Media. Verlag Peter Lang. CHF 93



Festival-Saison-Rabatt!
20% aufs Jahresabo

ZEITSCHRIFT FÜR FILM UND KINO

6 × 100 SEITEN FILMLIEBE IM JAHR

Live-Festivals sind zurück und wir feiern die neuen Freiheiten mit einem Rabatt aufs Jahresabo. Ein Jahr Filmbulletin für nur 64 CHF. QR-Code scannen und online bestellen.



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 Fülleemann
+41 52 550 50 56
inserate@filmbulletin.ch

KORREKTORAT
Sandra Ujpétery, Zürich

KONZEPT UND GESTALTUNG
Büro Haerberli, Zürich

**DRUCK, LITHOGRAFIE,
AUSRÜSTUNG, VERSAND**
galledia ag, Berneck

TITELBILD
House of Cards (2013–2018)
von Beau Willimon

**MITARBEITENDE DIESER
NUMMER**
Frank Arnold (fa), Johannes Binotto, Till Brockmann, Oliver Camenzind, Noemi Ehrat, Daniel Eschkötter (de), Lukas Foerster, Susanne Gottlieb, Till Kadritzke, Noémie Luciani, Michael Pekler, Silvia Posavec, Erwin Schaar (scha), Andreas Scheiner, Philipp Stadelmaier, Dennis Vetter, Stefan Volk.

FOTOS
Wir bedanken uns bei:

Amazon Prime; Apple TV+; Ascot Elite; Bildrausch Filmfest; Capital Records; Capelight; Cinémathèque Suisse; Cinereach; Columbia Pictures; Columbia University Press; Criterion

Collection; DCM; Disney+; edition text + kritik; Filmbringer; Filmcoopi Zürich; Filmmuseum Synema; First Hand Films; Little Brown; Locarno Film Festival; NIFFF; Netflix; Outside the Box; Pathé; Penguin Random House; Prochaine; Schüren Verlag; Simon & Schuster; Sky Show; Sony Pictures; SRF; SRG SSR; Taschen Verlag; The New York Times; Universal; Verlag Peter Lang; Vimeo on Demand; Warner Bros.; Xenix; YouTube Originals.

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

VERTRIEB DEUTSCHLAND
Schüren Verlag, Marburg
www.schueren-verlag.de

ABONNEMENTE
Filmbulletin erscheint sechsmal jährlich. Jahresabonnement CHF 80 (inkl. MWST).

© 2021 Filmbulletin
63. Jahrgang
Heft Nummer 394
NR. 3/21 – JUN/JUL
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 Beiträgen von Franken 50000 und mehr unterstützt:

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



Kanton Zürich
Fachstelle Kultur

NIFFF

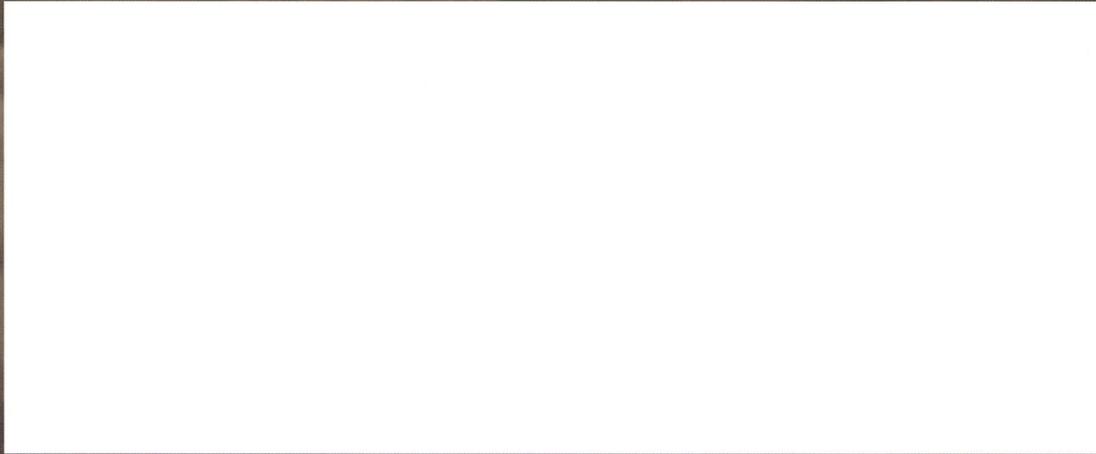
NEUCHÂTEL INTERNATIONAL
FANTASTIC FILM FESTIVAL



02-10

JULY

2021



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



NIFFF.CH

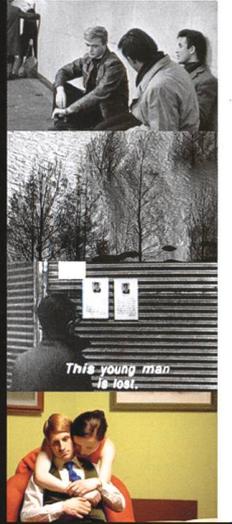
1



2



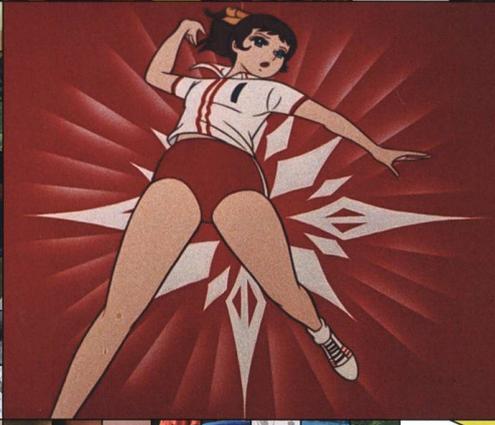
3



9



10. BILDRAUSCH FILMFEST BASEL 16.06.—20.06.21



8



4



7



6



5



WWW.BILDRAUSCH-BASEL.CH