

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 63 (2021)
Heft: 395

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

NEVER FORGET
— 20 JAHRE
NACH 9/11

NR. 4/21 AUG/SEP

FOKUS **NEUE ALTE FRONTIER,
WAR ON TERROR IM FILM**

KRITIKEN **QUO VADIS, AIDA?,
FABIAN, FIRST COW**

INTERVIEW **GALE
ANNE HURD**



Locarno Film Festival
Zehn Seiten Spezial



9 770257 785005 04 16Fr.
12€



S. 41 Triple 9 2016, John Hillcoat

In diesem Film liegen die Sympathien bei den maskierten Räubern, die sich zu ihrem Recht verhelfen, schreibt Marius Kuhn. Damit füttern sie die Outlaw-Romantik mancher Post-9/11-Filme.



S.22 **The Walking Dead** 2010–2022, Frank Darabont, Angela Kang

Am seriellen Erzählen fasziniere sie, wie sehr man die Figuren entwickeln könne, sagt die Zombie-Serien-Produzentin Gale Anne Hurd, die dieses Jahr in Locarno mit dem Premio Raimondo Rezzonico ausgezeichnet wird, im exklusiven Interview.



S.48 *Flags of Our Fathers* 2006, Clint Eastwood

Clint Eastwoods Film über sechs Männer, die das Sternenbanner in der Schlacht um Iwo Jima hissten, diene als klassische Erzählung über desillusionierte Männer im Krieg, so Michael Pekler.



S.55 Zero Dark Thirty 2012, Kathryn Bigelow

Kathryn Bigelows Film erzählt von der gezielten Tötung Osama Bin Ladens in Pakistan. Und macht trotz ambivalentem Standpunkt klar: Mehr als zehn Jahre Krieg können womöglich genug, dürfen aber nicht umsonst gewesen sein.



S.55 **The Hurt Locker** 2008, Kathryn Bigelow

Filme wie dieser zeigen, so argumentiert Michael Pekler in dieser Ausgabe, wie schwer es für Filmemacher*innen ist, im «War on Terror» eine eindeutige Position zu beziehen beziehungsweise die eigene Ambivalenz zum Ausdruck zu bringen.



S.67 Ich bin dein Mensch 2021, Maria Schrader

Ein Mensch, der eine Maschine datet? Auch Einsen und Nullen können charmant sein, wie dieser Film zeigt. Maria Schraders Komödie erkundet das Jahrhundert der Technik auf erfrischende Weise.



S.40 Sicario 2015, Denis Villeneuve

Amerikanische Spezialeinheiten kämpfen gegen unfassbar brutale Drogenkartelle. Die Szenerie jenseits der Grenze in Mexiko erinnert in Denis Villeneuves Film aber eher an jene eines Krieges im Mittleren Osten, wie Marius Kuhn schreibt.

Man sagt, alle wüssten, was sie am 11. September 2001 gerade machten, als uns die schlechten Nachrichten aus dem Westen erreichten. Kein Wunder: Die Fernsehsender wechselten zu den Bildern, die beim ersten Betrachten wie aus einem Actionstreifen wirkten, aber die zahlreichen Wiederholungen und die Tränen in den Augen der Menschen liessen die Realität langsam in unser Bewusstsein einsinken.

In diesem Heft geht es in erster Linie aber nicht um individuelle Erfahrungen, sondern um kollektive; darum, was die 20 Jahre seit 9/11 mit der amerikanischen Kultur und deren Erzählungen gemacht haben. Darüber haben wir mit Prof. Alison Landsberg, Direktorin des Zentrums für geisteswissenschaftliche Forschung an der George Mason University im US-Bundesstaat Virginia, geredet. Sie beschäftigt sich in ihrer Forschung mit kollektiven Erinnerungen und den Möglichkeiten, sich via mediale Erfahrungen auch an das zu erinnern, was man nicht aus erster Hand kennt. Dabei ist das Kino natürlich jene Stätte, die wie keine zweite die Terrorattacken vom 11. September immer wieder mit Bedeutungen auflädt und sie erneut spürbar macht – auch für die, die nicht in Manhattan um das World Trade Center versammelt waren. Landsberg meint, dass gerade Kino und Serien das Ereignis auf einem persönlichen, individuellen Level für uns spürbar machen.

Und was sind die Geschichten, die uns das US-amerikanische Kino seit damals erzählt? Im Kriegsfilm gibt es kein durchgehendes Narrativ mehr, stellt unser Autor Michael Pekler fest, und damit wird er zum Spiegel einer modernen Ära der Kriegsführung, in der es keine klaren Feinde mehr gibt, mit denen man Frieden schliessen könnte. Patriotische Filme geben sich mit brutalen und hyperrealistisch inszenierten Nahkampfszenen alle Mühe, einen Feind zu generieren, ihm ein Gesicht zu geben und an einen gemeinsamen Willen zu appellieren. Marius Kuhn schreibt darüber, was sich derweil in der Heimat tat, wo nach der Terrorattacke auch die nationale Identität neu verhandelt werden musste. Wer ist man noch, nach diesen zerrütteten Zeiten? Die Filme und Serien seit 2001 kennen dafür zahlreiche metaphorisch aufgeladene Bilder, jene von Batman etwa in den Trümmern seiner Metropole Gotham, deren Zerstörung es nun zu rächen gilt. Die männlichen Figuren stehen seit 9/11, so stellt Kuhn fest, meistens vor ihrem eigenen, persönlichen Ground Zero.

Im Kontrast zu diesen Geschichten des Zerfalls feiert Filmbulletin in diesem Heft aber auch das Lebenswerk zweier Filmschaffender, ohne die das US-amerikanische Kino und Fernsehen der vergangenen Jahrzehnte nicht das Gleiche gewesen wäre: Mit Produzentin Gale Anne Hurd (Terminator, Aliens, The Walking Dead) und John Landis (The Blues Brothers, Trading Places, An American Werewolf in London) zeichnet die 74. Ausgabe des Locarno Film Festival gleich zwei Menschen aus, die das Filmschaffen und die Genrelandschaft seit den Achtzigern massgeblich geprägt und diese Ehrungen mehr als verdient haben.

Selina Hangartner, Michael Kuratli

Never Forget



S. 78 **The Mauritanian** 2021, Kevin McDonald

Dies ist nicht nur ein Film über die Geschichte der Folter in Guantánamo nach 9/11, sondern eben auch über einen bis heute ungeschlossenen Lernprozess, schreibt Karsten Munt.

7 EDITORIAL
10 SICHTWECHSEL
Screenshot
Johannes Binotto

13 BACKSTAGE
Mattel, BAK etc.

17 5 FILME
aus deren Paradiesen
wir (ungern)
vertrieben werden

19 AGENDA

20 MISE EN SCÈNE
Requiem für den
Round Table
Noémie Luciani

22 INTERVIEW
Gale Anne Hurd

FOKUS

30 9/11 und die
neue alte Frontier
Marius Kuhn

44 9/11 – Wahrheit
und Fiktion

46 Der flimmernde Krieg
Michael Pekler

58 Interview mit
Prof. Alison Landsberg
Selina Hangartner

KRITIKEN

FILME

64 QUO VADIS, AIDA?
von Jasmila Žbanić
+ Interview

67 ICH BIN DEIN MENSCH
von Maria Schrader

68 FIRST COW
von Kelly Reichardt

69 CARELESS CRIME
von Shahram Mokri

69 AMAZONEN EINER
GROSSSTADT
von Thaïs Odermatt

70 SPAGAT
von Christian
Johannes Koch

71 SEIZE PRINTEMPS
von Suzanne Lindon

72 THIS IS NOT A BURIAL,
IT'S A RESURRECTION
von Lemohang
Jeremiah Mosese
+ Interview

75 JUDAS AND THE
BLACK MASSIAH
von Shaka King

76 FABIAN ODER DER
GANG VOR DIE HUNDE
von Dominik Graf

77 ICH HABE IN MOLL
GETRÄUMT
von Ueli Meier

78 THE MAURITANIAN
von Kevin Macdonald

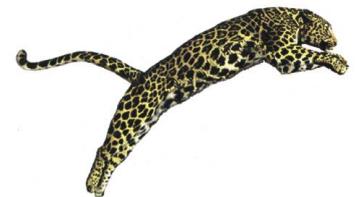
SERIEN

80 ICH UND DIE ANDEREN
von David Schalko

81 I THINK YOU SHOULD
LEAVE WITH TIM
ROBINSON
von Tim Robinson

82 IT'S A SIN
von Russell T Davies

83 SOMOS.
von James Schamus

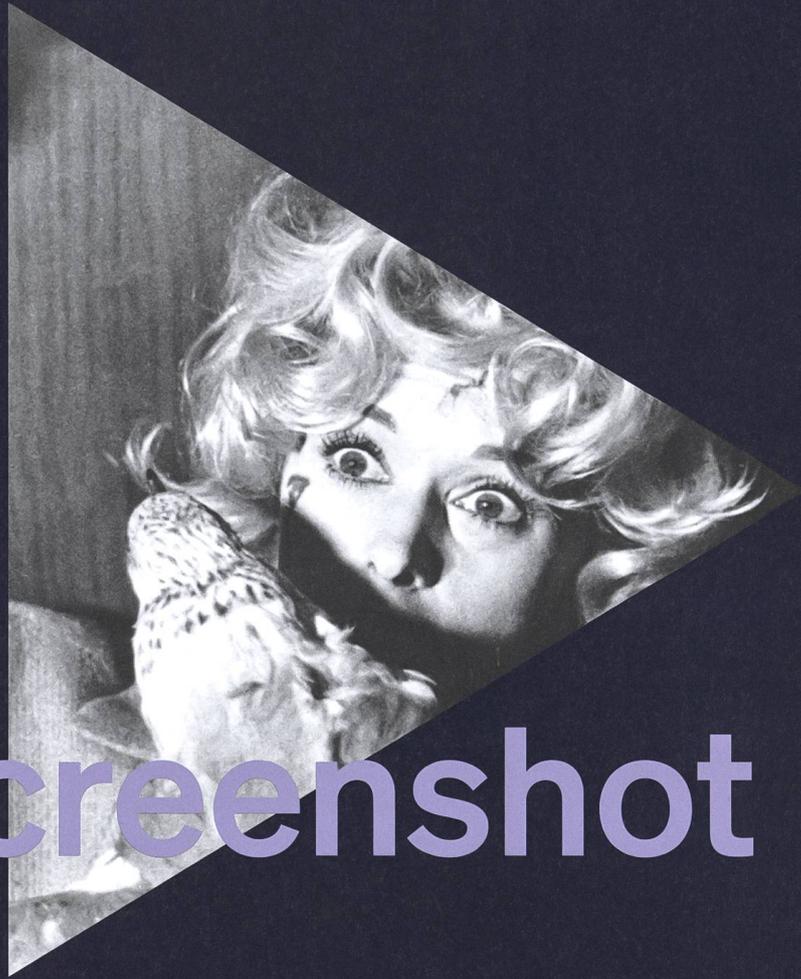


84 KURZ BELICHTET
Bücher, Blu-rays, Comics,
Specials

90 HINTERGRUND
John Landis' Griff in
die Trickkiste
Selina Hangartner

94 ESCHKÖTTERS
ERSCHEINUNGEN
Dress Codes
Daniel Eschkötter

96 ABSPANN
Impressum



Screenshot



TEXT Johannes Binotto

Mit der Schere im Kopf schnipselt sich unser Kolumnist sein unbewusstes Film-Album zusammen. Was macht das mit den zerschnittenen Werken?

«Findet die Stellen in einem Buch, mit denen ihr etwas anfangen könnt.» So lautet die Arbeitsanweisung von Gilles Deleuze und Félix Guattari in ihrem Büchlein «Rhizom». «Etwas anfangen können» – das heisst zunächst mal vor allem dies: Markieren, mit Bleistift oder Farbstift ankreuzen, was später nochmal wichtig werden könnte. Ich lese mit dem Buch in der einen und dem Stift in der anderen Hand. Die Unterstreichung hebt eine Textstelle hervor und damit aus dem Sprachfluss heraus und isoliert sie so. Wenn ich das Buch wieder aufschlage, blättere ich sofort dorthin, wo mir meine früheren Markierungen ins Auge springen.

Wie aber markiert man einen Film, mit dessen Szenen man etwas anfangen möchte? Den Stift, der direkt in den Bilderstrom des Films hineinzeichnen könnte, sodass man die Stellen später auch schnell wieder findet, gibt es nicht. Stattdessen ist in unserem Umgang mit digitalen Bildern an die Stelle der Unterstreichung eine andere Praxis der Notation getreten: der Screenshot. Ich drücke Alt + PrtScn oder Command + Shift + 3, und was ich auf dem Bildschirm sehe, wird sogleich auf meine Festplatte abgespeichert als Bild, zur Erinnerung und späteren Verwendung. So, wie ich mit einem Stift in der Hand lese, so schaue ich Filme auf meinem Computer oder Laptop meist mit den Fingern auf den Tasten. Die Erstellung von Screenshots ist längst zu einer Art Kurzsprache geworden, wie einst die Stenografie beim Diktat, und dabei so leicht und so allgegenwärtig, dass wir mittlerweile vergessen haben, wie wenig selbstverständlich Screenshots doch eigentlich sind.

Screenshots sind nicht etwa zu verwechseln mit sogenannten Filmstills, mit jenen Fotografien zu einem Film, wie man sie in Kinofoyers ausgehängt, in Pressearchiven gesammelt und in Filmzeitschriften wie dieser hier abgedruckt findet. Filmstills, oder präziser: *Publicity Stills*, sind Bilder, die – der Name sagt's schon – eigens zu Werbezwecken fotografiert wurden und dabei nie wirklich identisch waren mit dem, was man im Film sieht. Jener berühmte Moment beispielsweise aus Billy Wilders *The Seven Year Itch* mit Marilyn Monroe, die über dem Gitter der U-Bahn steht mit hochgewehtem Rock, dieser Moment wird im dazugehörigen Film überhaupt nicht so gezeigt, wie wir ihn von der ikonisch gewordenen Fotografie kennen. Und Alfred Hitchcock hat für die *Publicity Stills* seiner Filme gerne Situationen inszeniert, die gar keiner einzelnen Filmszene entsprechen, sondern eher allgemein die Atmosphäre des Films repräsentieren sollten. Aber selbst da, wo die Still-Fotograf*innen am Set und während des Drehs ihre Bilder sozusagen über die Schultern des Drehteams hinweg schiessen, weicht der Winkel ihrer Aufnahmen notwendigerweise immer ein wenig von dem der Filmkamera ab und sie zeigen darum immer nur annäherungsweise den tatsächlichen Filminhalt.

Hingegen waren exakte Abbildungen, sogenannte Fotogramme aus dem Filmmaterial selbst, umso seltener, da man die Abzüge direkt vom Filmstreifen hätte machen müssen. Auch deswegen waren in den Siebzigerjahren die Bände der Reihe «Film Classics Library» zu Filmen wie *Psycho*, *Casablanca* oder *Frankenstein* kostbar, da sie alle Einstellungen des entsprechenden Films in Form von tausend Fotogrammen enthielten. Später und mit dem Siegeszug von VHS machte man für filmwissenschaftliche Bücher Screenshots ab Video. Die waren meist schummrig und in grobem Schwarzweiss und zeigten doch besser als die Pressebilder, was in einem Film wirklich zusehen war.

Ich weiss noch, wie ich als Jugendlicher selber den Fernseh Bildschirm mit einer analogen Kamera abfotografiert habe, um jene Szenen, die mir so viel bedeuteten, endlich besitzen zu können. Aber erst musste der Fotofilm eingeschickt und entwickelt werden, und erst Wochen später konnte ich sehen, ob aus meinen selbst gemachten Screenshots etwas geworden war. Wie unschätzbar wertvoll waren diese Bilder für mich, die einen Kinomoment genau so zeigten, wie ich ihn gesehen hatte. Heute besitze ich leider nur noch zwei oder drei dieser Fotografien von damals. Die Digitalisierung und mit ihr die Tatsache, dass ich die Filmgeschichte nun als Files auf dem Computer zur Hand habe und mir so viele hochauflösende Screenshots davon machen kann, wie ich will, haben meine unscharfen Fotografien von damals obsolet gemacht. Erst seit Kurzem beginne ich zu bereuen, dass ich die meisten dieser Fotos nicht mehr habe. Denn ich beginne zu verstehen, dass sie längst einen neuen Wert bekommen haben: Als Dokumentati-



on von Filmen, als die ich sie intendiert hatte, mögen sie ungenügend sein. Mein eigenes obsessives Verhältnis zu diesen Filmen dokumentieren sie dafür aber umso besser. Was mir jetzt auf diesen Bildern ins Auge springt, sind nicht mehr die Filmszenen, die ich damit festhalten wollte, sondern mein eigener unbändiger Wunsch, in diese Filme einzudringen und ihnen ihre Bilder zu entwenden, mit mir selber als Einbrecher, Dieb und Cutter. Selber einen Film zu machen – diese Fantasie schien mir immer viel zu vermessen. Aber doch wenigstens in Filme so tief eindringen, dass ich selber sehen könnte, was sonst am Schneidetisch zu sehen ist: jenes einzelne Bild, aus dem der Filmstreifen doch eigentlich besteht.

Wie viel von diesem Pathos ist in der alltäglich gewordenen Praxis des Screenshots noch erhalten geblieben? Wo ich früher lange überlegte, für welche Filmmomente ich mir die Umstände einer teuren analogen Fotografie machen sollte, drücke ich heute die Screenshot-Tasten bereits dann, wenn ich mir gar nicht sicher bin, ob der Moment tatsächlich so bedeutsam für mich ist. Wo meine TV-Fotografien alle meine Aufmerksamkeit brauchten, geschehen Screenshoots heute im Hintergrund und subtil. Das Spulen, die Pause oder das Stummschalten – solche neuen Sehpraktiken stören und unterbrechen einen Film. Bei einem Screenshot hingegen läuft der Film weiter, ohne sich darum zu kümmern, dass man soeben eines seiner Bilder kopiert hat. Als wäre nichts passiert. Unbewusst.

So sammeln sich auf meiner Festplatte die JPEG-Bilder zu Hunderten, zu Tausenden, alle gleich standardmässig beschriftet nur mit dem Datum ihrer Erstellung. Längst habe ich die Übersicht verloren. Und es kommt hinzu, dass sie zuweilen auch gar nicht exakt jenes Bild zeigen, das ich eigentlich festhalten wollte, weil meine Finger mal wieder ein klein wenig zu spät waren. Oft genug vergesse ich die Screenshots komplett, nachdem ich sie erstellt habe, schaue sie mir gar nie an, sondern schiebe sie irgendwann alle zusammen in einen immer grösser werdenden Ordner. Grad so wie das Unbewusste bei Freud, in dem lauter Spuren der Vergangenheit gespeichert werden, an die man sich aber bewusst gar nicht mehr erinnert.

Aber jetzt, wo ich darüber nachdenke, kommt mir der faszinierende Gedanke, dass sich da im Hintergrund, hinter dem Programmfenster, in dem der Film läuft, sozusagen im Unterbewussten der Festplatte ein anderer Film allmählich zusammensetzt. Ein Film aus lauter Screenshots unzähliger Filme. Ohne bewusst darüber nachzudenken, bin ich daran, einen Film über meine eigenen Sehgewohnheiten zu machen, ein Portrait meiner fixen Ideen und zufälligen Interessen, meiner Aufmerksamkeiten und Ablenkungen, in dem sich wissenschaftliche Untersuchung und privater Konsum überschneiden, abstrakt und intim zugleich.

In Brian De Palmas Thriller *Blow Out* rekonstruiert der Protagonist aus den in der Zeitung abgedruckten Fotos eines Autounfalls wieder jenen Amateurfilm, aus dem die Bilder stammen. Wobei wir uns zu fragen beginnen, ob er hier wirklich das Ausgangsmaterial rekonstruiert oder nicht vielmehr etwas Neues imaginiert. Indem er die einzelnen Bilder aneinanderreihet und als Film in Bewegung versetzt, lässt er etwas erscheinen, was auf den Bildern für sich allein betrachtet nicht zu sehen war. Er fabriziert ein Beweismittel. Und ich frage mich, was zum Vorschein käme, wenn wir die Screenshots, die sich in den Bilderordnern unserer Computer, iPads und Smartphones sammeln, zusammenfügen würden. Wovon würde dieser Film Zeugnis ablegen, was würde er beweisen? Wir wären verblüfft, diesen Film zu betrachten, den wir selber gemacht haben und der doch etwas zeigt, von dem weder wir noch die einzelnen Bilder etwas wussten.

Als Gilles Deleuze und Félix Guattari sagten, man solle Stellen in einem Buch finden, mit denen man etwas anfangen kann, war das nur scheinbar eine simple Anweisung. Tatsächlich ging es den beiden darum, mit solchen Leseverfahren unsere gängigen Vorstellungen davon, was ein Buch ist, über den Haufen zu werfen. Gut möglich, dass wir alle mit unseren Screenshots daran arbeiten, unsere Vorstellung davon zu revolutionieren, was ein Film ist. Ohne es zu wissen.

Once Upon a Time ... in Hollywood 2019, Quentin Tarantino
Margot Robbie wird Barbie spielen, in einem Film zur legendären Puppe. Die passenden Qualitäten zeigte die Schauspielerin bereits hier.



MATTEL MEETS HOLLYWOOD

Aus der Spielzeugkiste auf die Leinwand

Schon einmal in die Verlegenheit gekommen, einen Barbie-Film sehen zu müssen? Barbie und das Diamantenschloss vielleicht, über die Wagnisse von Delia, Alexa und Melody und ein verzaubertes Wunschs Schloss? Alle, denen diese Erfahrung nicht zuteil wurde, können sich wohl zu den Glücklichen schätzen, zumindest dem Urteil der strengen Filmkritik zufolge.

Die Zeiten dieser mehr oder minder schlechten Animationsfilme, in denen Barbie – zum Uncanny-Valley-Halbmenschen animiert – durch die Welt stöckelt, sind aber ohnehin bald gezählt: Mattel, der grosse Spielzeughersteller, hat sich nun für Live-Action-Versionen seiner Spielzeuge mit Warner Bros. zusammengetan und plant die grosse Offensive im Filmprogramm. 13 Filme sollen in der Pipeline sein, unter anderem eben ein neuer Barbie-Film, unter der Regie von Greta Gerwig und mit dem grossen Starlet Margot Robbie in der Hauptrolle der Superfrau, die schnell einmal, je nach Ausführung, Prinzessin, Astronautin oder Bäuerin sein kann. Das soll nicht der einzige Geniestreich von Mattel/Warner Bros. bleiben: Die Barbie-Version soll gefolgt werden von Filmen über den lila Dino Barney, die Hot-Wheels-Spielautos, Polly Pocket-Püppchen und Thomas, die kleine Lokomotive. (sh)

«Filme zu machen ist kein Beruf, sondern eine Lebenseinstellung. Es verwandelt mein ganzes Dasein in eine Kunstform.»

Anca Damian

Die Animationsfilmerin Anca Damian ist eines von drei Aushängeschildern der neusten Kampagne der EU zur Gleichstellung von Mann und Frau in Zusammenarbeit mit Le Collectif 50/50.

GLEICHSTELLUNG

Kampagne zur Selbsthilfe

Dass es nicht gut steht um die Gleichstellung in den audiovisuellen Medien, zeigen die Statistiken der EU zu deutlich: Nur bei 20 Prozent der Filme, die zwischen 2015 und 2018 in Europa produziert wurden, übernahmen Frauen die Regie. Vergleichbar schlecht sieht es in der Game-Industrie und bei höheren Redaktionsstellen über den ganzen Kontinent hinweg aus. Was kann man dagegen machen? Eine Kampagne, dachte die Europäische Kommission und lancierte zusammen mit dem feministischen Collectif 50/50 in Cannes «CharactHer». Deren Inhalt sind zum Einen genau diese Zahlen, die aufzeigen, wie weit man noch von der Gleichstellung in der Branche entfernt ist. Zum Anderen präsentiert die Webseite character.eu bis jetzt drei Frauen, die als Komponistin, Stuntfrau oder Regisseurin arbeiten und Mut machen. Herunterladen lässt sich ebenfalls ein «Toolkit», gefüllt mit deprimierenden Statistiken, nützlichen Links und ermutigenden Jobprofilen. CharactHer ist damit vor allem eine Anleitung zur Selbsthilfe. Ob allein damit die Situation markant verbessert wird, darf allerdings bezweifelt werden. (mik)



Telluride
Film Festival

77
MOSTRA INTERNAZIONALE
D'ARTE CINEMATOGRAFICA
LA BIENNALE DI VENEZIA 2020
Official Selection

Industry Selects
tiff
Toronto International
Film Festival 2020

APPLES

CHRISTOS NIKOU · GRIECHENLAND

«Neugriechische Komödie
auf lakonisch-ernstem Grund.»

TAGES-ANZEIGER

AB
19. AUGUST
IM KINO



INO BOURBAKI
IFFRAFF

trigon-film

KINOS

Offene Türen – leere Kassen?

Wie geht es den Kinos nun, wo die Tore wieder offen sind? Aus den USA jedenfalls erreichen uns die Meldungen, dass zumindest die grossen Franchise-Beiträge im Kino gut anlaufen: Black Widow etwa hat am ersten Wochenende an nordamerikanischen Kinokassen 80 Million US-Dollars für Marvel resp. Disney eingespielt, plus etwa nochmals gleich viel andernorts. Und das, obwohl der Film – entsprechend der neuen, viel befürchteten Doppelstrategie – gleichzeitig über den Streamingdienst Disney+ verfügbar war, wo ihn die weltweit etwa 100 Millionen Abonnent*innen gegen einen Aufpreis schauen konnten. Die Kinokassen scheinen dort also trotz monatelanger Abstinenz zu klingeln, und doch ist nicht wegzureden, wie viel weniger die Studios nun, wo eigene Verwertungskanäle bestehen, auf Kinos angewiesen sind. Es wurde vertikal integriert.

Und wie sieht es hierzulande aus? Etwa in den Kinos, die nicht in erster Linie mit den Streaming-Services und grossen Blockbustern um die Wette buhlen? Die Bilanz scheint durchmisch. Mit beschränkten Besuchszahlen schien zumindest im Frühjahr die Saison nur schwer anzulaufen. Nicole Reinhard vom Stadtkino im Basel schätzt, dass ihre Institution einen Rückgang der Zahlen von 30% im Vergleich zu den Vorjahren und Erwartungen in Kauf nehmen musste. «Einerseits sind viele Menschen noch sehr vorsichtig, andererseits braucht es wohl auch noch einen Ruck, um sie vom Sofa zurück in die Kinos zu holen», sagt Reinhard. «Hinzu kommt, dass die Öffnungsphase in die wunderschönen frühlommerlichen Tage fiel und die Menschen grosse Sehnsucht nach Begegnungen hatten und haben. Sie wollen endlich mal wieder raus und Leute treffen!» Das Kino Xenix in Zürich, ein Programmokino mit treuen Stammgästen, konnte wiederum mit neueren, starken Indie-Filmen zunächst gut durchstarten, wie die Co-Leiterin der Programmierung, Jenny

Billeter, meint, bevor dann auch dort das schönere – wenn auch wechselhafte – Sommerwetter und die Eröffnung weiterer Betriebe für einen Dämpfer sorgten, ähnlich wie in Basel: «Endlich schönes Wetter und Fussball-EM, dazu ein eher anspruchsvolles, nicht immer unertiteltes Programm («New Voices in Black Cinema»), das trotz seiner Aktualität kaum Publikum fand. Darüber sind wir sehr enttäuscht. Am liebsten würde ich das Programm in ein paar Monaten nochmals bringen. Es hätte es echt verdient.»

Seit einigen Wochen scheinen die Besuchszahlen andernorts wiederum vielversprechend, zumindest fürs Geschäft der Arthouse-Kinos in Zürich. Stephan Henz, der seit einem Jahr dort Programmleiter ist, kann zumindest im Vergleich zur letzten Wiedereröffnung um 75% gestiegene Zahlen verbuchen. «Das bisherige durchgezogene Sommerwetter half uns, klar, aber auch filmisch gab es mit Drunk (Another Round), Wanda, mein Wunder, Nomadland und The Father ein sehr starkes Programm.» Um auch mit einem Programmokino am Erfolg teilhaben zu können, hofft Billeter, an die Erfolge des Xenix Open Air im letzten Jahr anzuknüpfen: «Nachdem letztes Jahr beim schmalen Kulturangebot auch neues Publikum gewonnen werden konnte, sind wir zuversichtlich, dass wir von den 17 Abenden einen Grossteil mit einer schönen Crowd feiern können.» Eigentlich könnte nur noch das unstete Wetter einen Strich durch die Rechnung machen: «Climate change is getting real.» Bei schlechter Witterung könnte man immerhin, das ist der Vorteil des Xenix Open Air, in den Saal wechseln.

Bei allem Auf und Ab – und trotz dieser gemischten Bilanz: Am hoffnungsvollsten stimmt, wie sehr Kinobesitzer*innen, Programmateur*innen und Programmleiter*innen mit ganzem Herzen bei der Sache sind. Und an einen späteren Aufschwung glauben: «Wir machen weiter», heisst es etwa aus dem Zürcher Xenix. Auch Basel wirkt hoffnungsvoll, erinnert an die Magie des Kinos, das mit dem Streaming eben nicht zu ersetzen ist: «Wenn man erst mal wieder da war, weiss man, was man vermisst hat», so Reinhard. (sh)

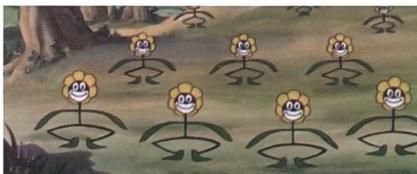
aus deren Paradiesen wir (ungern) vertrieben werden

1 – Sedmikrásky (Věra Chytilová, CZE 1966)



Die Welt selbst ist hier wohl nicht unbedingt eine gute, doch Marie 1 und Marie 2, wie die zwei Hauptfiguren heissen, machen sie sich schlicht so, wie es ihnen gefällt. Mit anarchistischer Energie stapfen sie von Ort zu Ort, essen und zerstören, was ihnen in die Finger kommt. Chytilová bebilderte den zeitgenössischen freigeistig-feministischen Befreiungsschlag, bis der Film selbst nach dem Prager Frühling wieder verboten wurde.

2 – Flowers and Trees (Burt Gillett / Walt Disney, USA 1931)



1932, als Walt Disneys kurzer Animationsfilm in Los Angeles

Premiere feierte, war synchronisierter Ton noch eine relative Neuheit, ganz zu schweigen vom brandneuen Dreifarben-Verfahren von Technicolor. Um die schönsten Farben zu präsentieren, zeichnete Disney einen Frühlingstag, tanzende Blumen und Käfer, einen Waldbrand, dann ein euphorisches Ende – der reinste Endorphin- (oder Acid-?) Trip!

3 – Zabriskie Point (Michelangelo Antonioni, USA 1970)



Eine kleine Utopie im Hippie-Geiste tut sich hier auf: Daria und Mark lassen die Unruhen der Grossstadt hinter sich, um bei einem Joint und etwas freier Liebe im Death Valley auf die Gesellschaft zu pfeifen. Für die Figuren hält die Glückseligkeit nur kurz, aber was die italienische Imagination 1970 in die grenzenlose Wüste pflanzte, wirkt bis ins Heute.

4 – Picnic at Hanging Rock (Peter Weir, AUS 1975)



Klar, des Einen Paradies ist des Anderen Untergang. Denn am noch so idyllischen Wander- ausflugsziel Hanging Rock kommt's in Peter Weirs Mystery-Meisterwerk zum Verhängnis: Drei Mädchen aus dem nahegelegenen Internat verschwinden am Valentinstags-Ausflug. Aber was sich davor ästhetisch zeigt, die australische Landschaft, die nicht nur die Mädchen, sondern auch uns Zuschauer*innen fast in Trance versetzt ... kein Wunder, wollten die drei nie wieder zurückkommen.

5 – Midsommar (Ari Aster, USA 2019)



Wir sind uns bewusst, dass die Illusion dieses Paradieses in Ari Asters Horrorhit kaum eine Minute lang anhält. Und doch könnten wir uns Sommerurlaub, in dem man in Schweden fröhlich im Kreis hüpft, nur allzu gut vorstellen. Wir blühen in dieser amerikanischen Euro-Trip-Romance auf – sans Opferrituale, bitte.

FÖRDERUNG

Mehr Geld für Schweizer Festivals

Das Bundesamt für Kultur (BAK) hat über die finanzielle Unterstützung der Schweizer Filmfestivals für die nächsten vier Jahre entschieden:

Elf Veranstalter hatten auf eine öffentliche Ausschreibung geantwortet, neun von ihnen werden nun bis 2025 insgesamt 4 Millionen CHF pro Jahr erhalten. Das entspricht einer Erhöhung der Beiträge um 18 Prozent. Damit löst der Bund ein Versprechen aus der aktuellen Kulturbotschaft ein, die eine Anhebung der Beiträge für Filmfestspiele bereits vorgesehen hatte. Mit dem Geld möchte das BAK die «Einzigartigkeit und Qualität» der Programme fördern sowie die «Promotion des Schweizer Filmschaffens» stärken, wie es in einer Medienmitteilung heisst. Ausserdem wurde die nationale und internationale Ausstrahlung der Veranstaltungen «besonders gewichtet», so die Mitteilung weiter.

Mit Abstand am meisten Geld wird dem Locarno Film Festival zugesprochen. Etwas über 1,7 Mio. CHF werden pro Jahr an den wichtigsten Kinoevent im Land fliessen. Daneben kommt das Visions du Réel in Nyon zum Zug. Die international angesehene Plattform für Dokumentarfilme wird jährlich 570 000 CHF bekommen. Etwas über 400 000 CHF erhalten die Solothurner Filmtage sowie das Zurich Film Festival. Kleinere Anlässe wie die Kurzfilmtage Winterthur oder die Animationsfilmschau Fantoche in Baden werden mit Beträgen zwischen 120 000 und 170 000 CHF gefördert. (cam)

SWISS FILMS

Streaming als Herausforderung

Den Schweizer Film im In- und Ausland bekannt und beliebt zu machen, das ist der Auftrag der Stiftung Swiss Films. Es ist ein Auftrag, der in den letzten Jahren, da das Filmgeschäft sich zusehends ins Internet verlagert hat, immer schwieriger zu erfüllen war. Die Pandemie hat alles noch einmal komplizierter gemacht. Vor entsprechend grundlegenden Umwälzungen steht die Promotionsagentur des hiesigen Filmschaffens.

Als Erstes machen sich diese Neuerungen im personellen Bereich bemerkbar. So hat Swiss Films mit dem Direktorium und dem Präsidium des Stiftungsrats ihre zwei wichtigsten Positionen neu besetzt. Direktor von Swiss Films ist neu Nicola Ruffo. Er ersetzt Catherine Ann Berger, die diesen Posten seit 2013 innehatte und im Februar dieses Jahres zurückgetreten ist. Den Vorsitz im Stiftungsrat übernimmt Catherine Mühlemann von Josefa Haas, die diese Stelle von 2007 bis 2020 ausfüllte. Dies ist dem aktuellen Jahresbericht zu entnehmen, der vor Kurzem erschienen ist.

Im eigentlichen Geschäft will man Kurz- und Langfilme aus helvetischer Produktion künftig besser bewerben, indem die Abteilungen für inner- und aussereuropäische Förderung zusammengelegt werden. Zusätzlich werden in diesem Bereich die Förderbeiträge angehoben. So brauchen Regisseur*innen künftig nur noch einen Antrag zu stellen, wenn sie ihre Werke auf der ganzen Welt sowie im digitalen Raum bekannt machen möchten. Unterstützung gibt es auch dann, wenn Filmschaffende ihre Arbeiten auf Streamingplattformen feilbieten möchten. (cam)



BIS 9. JAN Kino Welt Wien

Einst gehörte das Kino zur Wiener Stadtinfrastruktur wie heute Kinderkrippen: als Grundbedürfnis der Bevölkerung. Das Filmarchiv Austria zeigt im METRO Kinokulturhaus, verlängert bis zum 9. Januar, wie diese Kinowelt in Wien ausgeschaut hat und was heute noch davon übrig ist. Die Ausstellung stellt dabei die Frage, was es bedeutet, wenn man das Kino als öffentlichen Ort, als Grundversorgung für die Bevölkerung wahrnimmt, und sammelt persönlich prägende Kinoerlebnisse der Besucher*innen. Als Schmankerl für eine Reise nach Wien dient der schön aufgemachte digitale Rundgang auf der Webseite des Filmarchivs.

Bis SO 9.1.2022
Kino Welt Wien, METRO
Kinokulturhaus,
Wien filmarchiv.at

13. BIS 15. AUGUST Der Mauerbau zu Berlin

Das wortwörtlich zerreissendste Kapitel Berlins begann am 13. August vor 60 Jahren mit

dem Mauerbau. Die SED-Führung der DDR errichtete den «antifaschistischen Schutzwall» und sperrte ihre Bürger*innen bis zum Fall der Mauer 1989 ein. Das Filmfest im Mauerpark widmet sich während seiner dreitägigen Austragung diesem traurigen Jubiläum. Jeweils von 14 bis 22 Uhr sind Spielfilme, Dokus und Nachrichtenmitschnitte zu sehen. Der Eintritt ist kostenlos, allerdings gelten Corona-bedingte Einschränkungen.



FR 13.8. bis SO 15.8.
Filmfest im Mauerpark,
Berlin

26. AUG BIS 30. SEPT Ida Lupino im Basler Stadtkino

Ida Lupino, welcher der seltene Status zukommt, Filmemacherin des klassischen Hollywoods zu sein, widmete sich in ihrem Werk, so ist im Programm des Stadtkinos zu lesen, stets auch dem amerikanischen Traum. Und das sei gerade jetzt, wo der Traum wie selten zuvor in Frage gestellt sei, von besonderer Aktualität.



Im Programm werden sowohl Filme gezeigt, für die Lupino als Regisseurin (und Drehbuchautorin) verantwortlich zeichnete, darunter natürlich The Hitch-Hiker von 1953, aber auch ihr erster Film Not Wanted, für den sie 1949 noch nicht als Regisseurin aufgeführt wurde, oder ihr Fünzfingerringfilm Outrage, in dem sie sich – damals äußerst kontrovers – mit dem Thema der Vergewaltigung auseinandersetzte. Kurator Johannes Binotto wird den Film mit einem Vortrag einführen, die Reihe anführen wird ausserdem ein Gespräch zwischen ihm und Elisabeth Bronfen, u.a. Herausgeberin des bislang einzigen deutschsprachigen Buchs zu Ida Lupino.

DO 26.8. bis Ende
September
Ida-Lupino-Reihe im
Stadtkino Basel

25. BIS 27. AUGUST Stumm staunen

Das zweite Kino-Highlight des Berliner Sommers ist auf der Museumsinsel zu finden. Gezeigt werden die UFA-Stummfilm-Klassiker Carmen (1918) und Die Leuchte Asiens (1925), jeweils von einem Orchester begleitet, und Nosferatu (1921), passend mit Orgelspiel. Tickets für 20 Euro.

MI 25.8. bis FR 27.8.
Museumsinsel, Berlin
ufa-filmnaechte.de



Requiem für den Round Table



TEXT Noémie Luciani

In Frankreich wurde eifrig verhandelt, welche Verleiher ihre Filme wann auf den Spielplan bringen, sobald die Kinos wieder geöffnet sind. Nicht zum Vorteil aller.

Die Kinos sind geöffnet. Ich habe oft darüber nachgedacht, welche Freude es mir bereiten würde, diesen Satz eines Tages schreiben zu können. Im Frühjahr haben wir noch solidarisch abgewartet, wir haben uns mit der hübschen Fantasie von harten Zeiten getröstet, in denen man sich verbrüdern und verbinden soll. Im Februar dann beantragten die Agence pour le Développement Régional du Cinéma, die Association Française des Cinémas d'Art et Essai und das Bureau de Liaison des Organisations du Cinéma bei der französischen Wettbewerbsbehörde, dass den Verleihern – entgegen dem nationalen und europäischen Wettbewerbsrecht – erlaubt werde, untereinander einen gestaffelten Veröffentlichungszeitplan zu vereinbaren, mit dem jeder seinen eigenen Platz auf dem Spielplan erhält. Am 5. Mai versammelten sich dann im Centre National du Cinéma die drei grössten Distributions-Gesellschaften. Bei Hunderten von Filmen müsse man sich einigen, sonst, so Eric Lagesse, Präsident von Pyramide Distribution, herrsche «das Gesetz des Dschungels» – ein Handgemenge.

Am 5. Mai aber bekräftigte der einzige anwesende Vertreter der FNEF (der Gewerkschaft der grössten Verleiher) vor den Vertreter*innen von SDI und DIRE die Wichtigkeit des freien Wettbewerbs: Der Markt solle sich selbst regulieren. «Damit», so resümierte Jonathan Musset vom SDI (der die kleinsten Unternehmen vertritt), «gibt es keinen Grund mehr, am Tisch zu bleiben.» Als junger Emporkömmling im Dschungel (er hat 2011 Wayna Pitch gegründet, das gerade den Indiefilm *Irma* herausgegeben hat) bewahrt er eine Coolness, die mich erstaunt. Natürlich nur indirekt betroffen, erlebte ich das Scheitern der Verhandlungen als eine Ohrfeige für eine andere Art von Kino, die ich zu verteidigen versuche. Musset beschreibt zwei Visionen des Filmeverleihens, die sich vielleicht nicht vertragen – zwei unterschiedliche Berufe sozusagen: «Einige «grosse» Verleiher geben Filme frei, um die vertraglichen Bindungen mit den Produzenten zu respektieren. Es spielt keine Rolle, ob sie zu wenig gezeigt werden oder ganz untergehen, sie werden auf den Markt gespült. Aber am anderen Ende der Skala, wenn man fünf Filme im Jahr herausbringt wie Wayna Pitch, kümmert man sich um sie, man verteidigt sie. Wenn man es schafft, in der dritten Woche einen rauszubringen, ist es schwer, eine begrenzte Aufführung zu akzeptieren und sich gegen Kolleg*innen zu behaupten, die bereits drei ihrer Filme platziert haben.»

Das Scheitern der Verhandlungen ist umso bedrückender, weil die Auswirkungen verborgen bleiben: Um ihre Verpflichtungen einzuhalten, haben viele Kinos seit dem 19. Mai die geplanten Filme unterprogrammiert, sie nur ein- statt zweimal pro Woche gezeigt oder ihre Laufzeiten verkürzt. Die Öffentlichkeit ist sich dieser Trockenlegung spezieller Filmproduktionen gar nicht bewusst: Sie sieht das Plakat draussen hängen, doch das Plakat ist irreführend. Der Film wird kaum gezeigt. Die Kosten, die für die Freigaben anfallen, bleiben aber gleich. Es wird befürchtet, dass einige Distributoren bis Ende 2021 nicht mehr von den Einnahmen leben können. Für Jonathan Musset stehen wir daher vor einer «echten politischen Wahl»: «Frankreich hat die Besonderheit, Autorenfilme in Zirkulation zu bringen, und das in einer Vielfalt, die anderswo nicht existiert. Die Filme, die ich herausbringe, werden oft nur in vier oder fünf anderen Ländern der Welt gezeigt. Die Frage ist, ob dieses französische Modell der Vielfalt wichtig ist.»

Vielfalt versus Markt: Am runden Tisch hätte es geradeso gut einen Dialog der Gehörlosen geben können. Wenn ich mit ausländischen Kolleg*innen über dieses Projekt der heiligen Eintracht diskutierte, hörte ich oft: «Das ist sehr französisch!» Sind wir ein Land der Träum*innen – der Naivlinge? Wir sind sicherlich – viele unter uns zumindest – bereit, das Unwahrscheinliche zu versuchen, um die Türen zu allen Kinos – und Filmen – wieder zu öffnen. Diese Naivität gefällt mir.





«Ich war
schockiert,
als Terminator
ein Erfolg
wurde»

INTERVIEW Selina Hangartner, Marius Kuhn, Michael Kuratli

Gale Anne Hurd gehört seit den Achtzigern zu den grossen Namen Hollywoods. Am Locarno Film Festival wird die Produzentin gerade mit dem «Premio Raimondo Rezzonico» geehrt – Anlass für uns, uns mit Hurd über ihre Karriere zu unterhalten.



GALE ANNE HURD sieht in dieser Aufnahme selbst aus wie eine Achtzigerjahre-Filmikone. Die Produzentin mit Jahrgang 1955 machte es sich in ihrer langen Karriere aber eher zur Aufgabe, anderen Frauen und vor allem anderen Frauenbildern zu Sichtbarkeit zu verhelfen. Frühe Erfolge mit Filmen wie *The Terminator* und *Aliens* (in Zusammenarbeit mit ihrem damaligen Mann James Cameron) waren nur der Anfang.

Sie stand als Produzentin hinter Projekten wie The Terminator (1985), Aliens (1986) oder Armageddon (1998), hat dafür mit namhaften Regisseuren wie James Cameron, Brian De Palma, Michael Bay und Ang Lee gearbeitet. Gale Anne Hurd hat einst wenig beachtete Genres wie Horror und Science Fiction mit Blockbustern in breiten Kreisen beliebt gemacht, selbst wenn sie sich im Gespräch mit Filmbulletin nicht mit diesen Lorbeeren schmücken will.

FB *Frau Hurd, Sie haben vor allem innerhalb von Genres produziert, die man klassischerweise nicht mit «Frauenkino» in Verbindung bringen würde (auch wenn es das nicht gibt). Hatte das einen Einfluss auf Ihre Karriere?*

GH Auch im Science-Fiction-, Fantasy- und Horrorfilm rechnet man mit einem weiblichen Publikumsanteil von 40 oder 50 Prozent. Mich haben diese Genres genauso angezogen – da spielt es keine Rolle, ob man Filme macht oder sich Filme ansieht.

Bedingung für die gesamte Menschheit, und sie muss lernen, diese Aufgabe auf sich zu nehmen. Ich denke, dass Aliens, The Terminator, aber genauso etwa Carrie Fishers Prinzessin Leia in Star Wars dabei geholfen haben, Frauen nicht mehr nur als Opfer oder Verzierung, als Schmuck der männlichen Figuren, zu sehen.

FB *Wie Sie selbst gerade sagen: Was die Wahrnehmung von Frauen in Action-, Science-Fiction- und Horror-Rollen angeht, haben Sarah Connor und Ellen Ripley Einiges gemeinsam. Wo sehen Sie Differenzen?*

GH Sarah Connor ist in The Terminator sehr jung, startet gerade in ihr Leben und ist noch unsicher, was die Zukunft für sie bringen könnte. Als junge Kellnerin hat sie zu Beginn sozusagen auch eine traditionelle Frauenrolle inne, sie sieht sich nicht in der Rolle der Führerin. Ellen Ripley hat in Aliens hingegen bereits einmal das Alien besiegt, sie ist eine Anführerin und die Einzige, die weiss, wie gefähr-

«Terminator, Aliens und Prinzessin Leia aus Star Wars haben geholfen, Frauen nicht mehr nur als Opfer zu sehen.»

FB *Mit Sarah Connor in The Terminator und Ellen Ripley in Aliens waren Sie bei der Kreation der zwei wohl wichtigsten weiblichen Actionheldinnen involviert. Wie haben die beiden Figuren Ihrer Meinung nach das Kino beeinflusst?*

GH Ellen Ripley, gespielt von der grossartigen Sigourney Weaver, ist ja das erste Mal in Ridley Scotts Film Alien (1979) aufgetreten, allerdings noch als Teil eines Ensemble-Cast, aber als jene Figur, die den Kampf mit dem Alien als Einzige gewinnt. In Aliens, den ich dann mitproduzierte, stand sie im Mittelpunkt der Geschichte – das Publikum erlebte den Film aus ihrer Perspektive. Nicht nur haben die Zuschauer*innen eine weibliche Hauptfigur und Horror- und Science-Fiction-Heldin damals begrüsst, Sigourney Weaver war auch als Beste Hauptdarstellerin bei den Oscars nominiert. Sarah Connor, die ja von der sehr talentierten Linda Hamilton gespielt wurde, ist zu Beginn eine «Everywoman», eine ganz normale Kellnerin in einem Coffee Shop – und wie viele Andere kann sie sich zu Beginn des Films nicht einmal vorstellen, dass ihr Leben so wichtig ist. Dann wird ihr Überleben zur

lich diese ausserirdische Lebensform, die ihnen da draussen begegnet, ist. Sie war schon öfters im Weltraum und konnte sich dort neben den Männern behaupten. In Terminator 2 holt Sarah Connor dann auf: Sie akzeptiert ihre Rolle als Retterin der Menschheit sehr schnell!

FB *Æon Flux (2005), den Sie mitproduziert haben, mit Charlize Theron in der Hauptrolle, enthält Vieles von den vorangehenden Heldinnen, aber – unter der Regie von Karyn Kusama – eben auch Vieles, was gerade heutige Blockbusters und weibliche Heldinnen (Wonder Woman, Eternals ...) ausmacht. Wie wirkte die Formel damals?*

GH Leider gar nicht, Æon Flux war damals kein Hit, aber vielleicht haben wir ja den Grundstein für Charlize Theron's andere grosse Action-Rolle in Mad Max: Fury Road – 2015 ein grosser Hit – gelegt!

FB *Seit Sie damals angefangen haben, Horror- und Science-Fiction-Filme zu produzieren, und zu den grossen Hits des Genres beigetragen haben, hat sich das Ansehen dieser Filme im Kino gewandelt – in beiden Genres gibt es heute auch Einiges an Prestige-*

Produktionen. Denken Sie, Ihr Werk hat dazu beigetragen?

GH Nein!

FB Was war die grösste Überraschung Ihrer Karriere?

GH Ich war damals schockiert, dass The Terminator nicht nur ein grosser Erfolg an den Kinokassen war, sondern auch immer wieder auf den Top-Ten-Listen dieses Jahres genannt wurde. Gerade kürzlich wurde er auch dazu ausgewählt, in der Library of Congress in Washington, D.C. bewahrt zu werden.

FB Mit The Walking Dead (2010-) haben Sie auch Fernseh- (respektive Streaming-)Geschichte geschrieben. Was ist der grösste Unterschied zwischen Arbeiten am Film und Arbeiten fürs Fernsehen?

GH Filmemachen ist ein Sprint, Fernsehmachen ein Marathon. In einem seriellen Drama wie The Walking Dead erzählt man tiefgründigere und komple-

einen Blick zurück auf Ihre Karriere zu werfen. Was sind die Projekte, auf welche Sie persönlich am stolzesten sind? Was hat Ihrerseits am meisten Nachdruck, am meisten Effort gebraucht?

GH Ich bin auf alle meine Projekte sehr stolz, ob nun Blockbuster aus ihnen geworden sind, wie bei Terminator 2 oder Armageddon, oder ob es kleinere Produktionen sind, intime Dokumentarfilme wie Mankiller etwa, der die Geschichte eine Frau erzählt, die zum ersten weiblichen Chief einer Cherokee-Nation gewählt wurde!

FB Können Sie Emporkömmlingen einen Tipp geben, die ebenfalls eine so reiche Karriere in der Filmproduktion haben möchten?

GH Tun Sie's nicht! Heute ist es unmöglich, als Produzent*in vernünftig über die Runden zu kommen. Um genau zu sein: Das durchschnittliche jährliche Einkommen eines Produzenten, der nicht auch noch für Film und Serie schreibt (Non-Writing Pro-

«Heute ist es unmöglich, als Produzent*in vernünftig über die Runden zu kommen.»

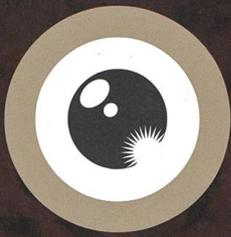
xere, Figuren-fokussierte Geschichten, weil man so viele Stunden zur Verfügung hat, um eine Narration zu entwickeln, und den Figuren mehr Nuance geben kann als in einem zweistündigen Film. Das ist der grosse Unterschied.

FB The Walking Dead gibt es nun schon seit zehn Staffeln und zwölf Jahren. Denken Sie, dass die Herangehensweise an Serien, deren Storytelling, sich in dieser Zeit nochmals verändert hat?

GH Die Geschichte selbst hat sich schon verändert, aber The Walking Dead ist nach wie vor noch inspiriert von Robert Kirkmans Comicbuch, dessen Verfilmung die Serie ist. Die Spin-off-Serien, Fear the Walking Dead und World Beyond, sind sogenannte Satelliten-Shows, die nochmals sehr viel mehr Figuren entwickelt haben, als Kirkman je in seinen Comics gezeichnet hatte. Das war mir eine besondere Freude und Ehre: Dort noch weiterzuentwickeln, wo der Comic aufhört, und so viel mehr Leben ins Walking-Dead-Universum einzuhauchen. Die Geschichten haben sich nur schon in diesem Sinne immer weiter entwickelt.

FB Nun, da Sie den Premio-Raimondo-Rezzonico-Preis in Locarno gewinnen, ist wohl ein guter Moment,

ducer) beträgt in den Vereinigten Staaten im Schnitt 25 000 US-Dollars. ■



17. ZÜRICH FILM FESTIVAL

23. September – 3. Oktober 2021

Unsere
Festivalkinos

blue Cinema Corso
Arthouse Le Paris/Piccadilly
Arena Cinemas Sihlcity
Filmpodium
KOSMOS
Kongresshaus Zürich



FALL IN LOVE WITH MOVIES!

Tickets ab 13.9.
zff.com

Main Partner

CREDIT SUISSE



GENERALI

Co-Partner

MOBIMO

Lebenshilfe für Erwachsene

Jelmoli

Media Partner



NZZ

AW WEISCHER



CINEMAN

THE WALL STREET JOURNAL

SCHWEIZER
ILLUSTRATIONEN

blue Cinema

Arthouse
Kinos

ARENA
CINEMA

filmpodium

KOS

IOS

KONGRESSHAUS
ZÜRICH

Supported by

Stadt Zürich

Kanton Zürich
Fördernde Partner

Städtische Bühnen
Zürich

Human Rights Partner

AMNESTY
INTERNATIONAL



S.32 The Dark Knight 2008, Christopher Nolan

In diesem Bild aus Christopher Nolans Batman-Verfilmung werden Erinnerungen an 9/11 wohl nicht zufällig geweckt.

NEVER FORGET
— 20 JAHRE
NACH 9/11

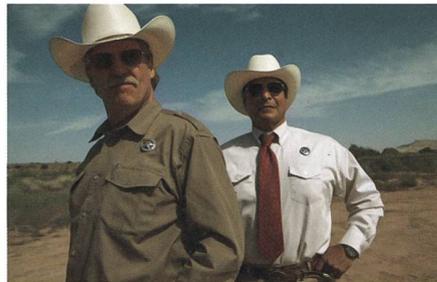


9/11

und die
neue alte
Frontier

TEXT Marius Kuhn

Gerade der Western diente dem US-Kino nach den Terrorattacken auf das World Trade Center als Ort der Neuverhandlung der amerikanischen Identität. Im Grenzgebiet der Moral erfahren die ursprünglichen amerikanischen Werte eine Umdeutung.



Hell or High Water 2016, David Mackenzie



Christopher Nolans The Dark Knight zeigt Batman in den Trümmern eines Gebäudes. Abgebrochene Stahlträger ragen aus dem Schutt. Mit hängenden Schultern, den Kopf nach vorne gebeugt, verschwindet der Held beinahe im Schwarz der Einstellung. Hinter ihm kämpft eine Gruppe von Feuerwehrleuten gegen die verbliebenen Brandherde. Erinnerungen an Ground Zero werden wach. Während Batman angesichts der Zerstörung als gebrochener Held dasteht, triumphiert sein Gegenspieler, der Joker. Mit seinem violetten Anzug, den fettigen grünen Haaren und dem weiss angemalten Gesicht, durch Narben zur lachenden Grimasse erstarrt, verkörpert er das Chaos und den Wahnsinn, die die fiktive Stadt Gotham, die stark an New York angelehnt ist, heimsuchen.

Im Nachhall des 11. September und vor dem Hintergrund des «War on Terror» malt Nolan das düstere Bild eines erschütterten Amerika. Einzig von seiner Zerstörungswut getrieben, ist der Joker die terroristische Gefahr, die Batman in die Rolle des ambivalenten Retters zwingt. Um seine Stadt zu verteidigen, muss der dunkle Ritter das Gesetz schliesslich in die eigenen Hände nehmen und zu unerlaubten Mitteln greifen. Der Film gibt ihm dabei Recht. Die fragile Gesellschaft braucht eine Heldenfigur, die sie vor der äusseren Gefahr beschützt. Notfalls um jeden Preis.

Unter den Comicverfilmungen der vergangenen Jahre ist The Dark Knight vielleicht am deutlichsten als Kommentar zu 9/11 und seinen Folgen zu verstehen. Seit den Terroranschlägen gibt es aber eine Menge Superheld*innen, die gegen Amerikas Feinde triumphieren und dabei indirekt auch den «War on Terror» verhandeln. So etwa der Waffenproduzent Tony Stark in Iron Man oder Clark Kent, der in Superman Returns seine Stadt bezeichnenderweise vor einem herabstürzenden Flugzeug rettet. Während Kriegsfilme erst in jüngerer Zeit wieder vermehrt Stärke propagieren (z.B. in American Sniper oder 13 Hours) und sich in Actionthrillern wie der Bourne-Reihe allzu oft Freund und Feind vermischen, bewähren sich die hauptsächlich männlichen Superhelden an einer klar definier-

ten Grenze. Immer geht es um die schutzbedürftige Zivilisation und eine externe Bedrohung. Am Ende steht zumeist der Glaube an die positiven Heldenfiguren und damit auch an die eigene Nation.

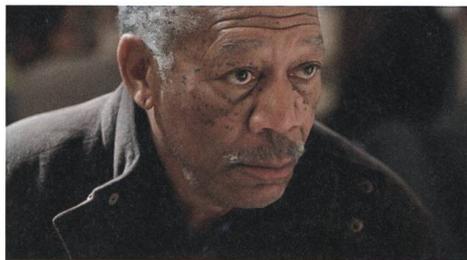
Der Terrorismus als neues Feindbild

Mit ihrem grundlegenden Dualismus, der zwangsläufig in Gewalt mündet, sind die Produktionen eine zeitgemässe Entsprechung des klassischen Westens und damit auch eine Fortführung des amerikanischen Gründungsmythos. Anfangs mit Farmern und Jägern als Protagonisten, erzählt der «Myth of the Frontier» vom unausweichlichen Kampf zwischen Zivilisation und Wildnis, in dem alle Mittel erlaubt sind. Das Stereotyp des Cowboys ablösend, ist es heute in erster Linie der Superheld*innenfilm, der ihn im Hollywood-Mainstream erfolgreich weiterleben lässt. Hier findet der Kampf noch an der eigentlichen Frontier statt. Die Frage nach der nationalen Identität wird auf den Konflikt zwischen dem Eigenen und dem Frem-





The Dark Knight 2008, Christopher Nolan



The Dark Knight Rises 2012, Christopher Nolan

den begrenzt. Dabei halten die Filme mit der gewalttätigen Auflösung und der Bestätigung der Heldenfigur oftmals an einer traditionellen Vorstellung der USA fest: *regeneration through violence*.

In der Beschworung des ursprünglichen Narrativs sind die Filme – und insbesondere *The Dark Knight* – nicht weit entfernt von der Reaktion der Bush-Regierung auf die terroristischen Anschläge. Noch auf den Trümmern des World Trade Center schwört der damalige Präsident Vergeltung und erklärt seinem «neuen» Gegner den Krieg. In Anbetracht einer traumatisierten Nation, deren Selbstverständnis in den Grundfesten erschüttert wurde, greift Bush auch später auf die Westernrhetorik zurück, bemüht, die eigene Stärke zu betonen: Osama bin Laden verspricht er «tot oder lebendig» zu kriegen, und die Taliban droht er «auszuräuchern». Der ehemalige Gouverneur von Texas stellt klar, dass es auf der Jagd nach den barbarischen Tätern keine Regeln gibt. Passend dazu bedient der Joker schon rein äusserlich, aber auch mit seinen Taten, in überzeichneter Form das ursprüngliche Feindbild des Wilden, vor dem Batman seine Stadt kompromisslos beschützt. Auf der Leinwand findet der «War on Terror» damit zumindest in Teilen eine Rechtfertigung – und in zahlreichen Filmen dank den überlegenen Protagonist*innen auch ein Ende.

Die andere Seite der Frontier oder der Blick nach Innen

Während allen voran der Superheldenfilm den klassischen Mythos mit seinen positiven Heldenfiguren fortschreibt und an der ursprünglichen Grenze zwischen Zivilisation und Wildnis verortet bleibt, existiert am anderen Ende des Spektrums eine Frontier, die sich mitten durch die heutigen USA zieht. Nicht mehr durch eine äussere Gefahr bedroht, richtet sich der Blick nach innen und weg von den eigentlichen kriegerischen Konflikten. Hier geht es um die Folgen des «War on Terror» und um eine verunsicherte Nation auf der Suche nach der eigenen Identität. Abseits anderer dringender Themen – etwa des allgegenwärtigen

Rassismus in den USA – fokussieren die Filme meist ausschliesslich auf die gegenwärtigen Spuren der früheren Grenze. Auch im Kontext der Weltfinanzkrise folgen die Filme nicht mehr einem Fortschrittsgedanken und schauen mit einer Mischung aus Nostalgie und Fatalismus auf den American Dream und darauf, was von ihm übriggeblieben ist. Es ist ein kritischer und damit umso spannenderer Blick auf die eigene Nation zwischen Bush und Trump.

Bevölkert von Cowboys, Veteranen, Gesetzeshütern und -brechern, zeigen sie noch direkter die stereotypen Elemente des ursprünglichen Narrativs, nun aber als ferne Erinnerungen oder schweres Erbe. Es dominieren Weisse Männer, die hier – weit entfernt von den klassischen Heldenfiguren – die Nachfahren der Jäger und Farmer sind. Ohne grossen Idealismus bewegen sie sich am Rande des Gesetzes. Abseits der bekannten Metropolen dienen die Südstaaten oder ehemals blühende Industriegebiete als Schauplätze. Im Gestus erinnern die Filme wiederholt an New Hollywood und arbeiten sich im Wechselspiel an den soziopolitischen Entwicklungen und ihren filmischen Vorbildern ab. Nicht direkt im Realismus verhaftet, ist es eher ein Spiel mit den Genrekonventionen vor dem Hintergrund des Frontier-Mythos. Dabei navigieren die modernen Western, Thriller und Gangsterfilme zwischen Melancholie, kritischer Bestandsaufnahme und der zu brutalen Gewalt ihrer männlichen Figuren.

Heute im Wilden Westen

Gerade als 2007 aufgrund der Immobilienblase die Weltwirtschaftskrise ausbricht, erzählt Jeff Nichols im frühen Beispiel Shotgun Stories einen schwermütigen Abgesang auf den American Dream, der noch stärker an die realistischen Filme von Kelly Reichardt und Debra Granik erinnert. In der Kleinstadt England im ländlichen Arkansas glaubt man schon lange nicht mehr an den wirtschaftlichen Aufschwung. Der Ort wirkt wie ausgestorben, und die Verbliebenen – eine Mischung aus Rednecks und White Trash – kämpfen sich als Farmer oder

Kleinkriminelle durchs Leben. Die Idylle, von Nichols mit sanfter Countrymusik und breiten Cinemascope-Bildern der morgendlichen Korn- und Baumwollfelder heraufbeschworen, täuscht. Eine funktionierende Familie kennen die drei Hays-Brüder nicht. Mit ihrer Mutter reden sie nur das Nötigste, und ihr Vater, früher ein Trinker, hat sie für eine andere Familie verlassen. Als er stirbt, tauchen Son, Boy und Kid an der Beerdigung auf, und in der Folge eskaliert die Familienfehde mit den Stiefbrüdern.

Während er die blutigen Auseinandersetzungen ins Off verbannt, geht es Nichols primär um den scheinbar unaufhaltsamen Mechanismus, der auf ein tödliches Ende hinsteuert. Subtil mit der Westernikonographie spielend (der bekannte Türrahmen aus John Fords The Searchers darf nicht fehlen), lässt er die Gewaltspirale immer weiter drehen. Im Angesicht der eigenen Perspektivlosigkeit bleibt den Figuren nur die Gewalt, was aber schliesslich zum antiklimaktischen Finale führt. Anstatt Hass setzt sich überraschenderweise Vernunft durch. Der obligatorische Shootout fällt aus. Wenn es nichts mehr zu gewinnen gibt, kann man einander auch gerade so gut in Ruhe lassen. In den letzten Einstellungen dominiert wieder die anfängliche Idylle und damit ein zeitloser Blick auf den ehemaligen Wilden Westen, der hier fortlebt, ohne eine bessere Zukunft zu versprechen.

Anders verläuft der Konflikt in No Country for Old Men. Zwar spielt der Film im Texas der Achtzigerjahre, er ist aber als düsterer und mitunter schwarzhumoriger Kommentar zum gegenwärtigen Amerika zu verstehen. In sorgfältig komponierten Bildern lässt Kameramann Roger Deakins die eigentümliche Schönheit der Gegend aufleben, durch die noch Sheriffs auf Pferden reiten und der Kriegsveteran Llewelyn Moss vom Auftragsmörder Chigurh verfolgt wird. Bei





Sicario 2015, Denis Villeneuve

der Wildjagd stiess Moss auf den Schauplatz eines gescheiterten Drogendeals, und mit dem gefundenen Geld ist er nun auf der Flucht. Ähnlich wie vom Joker geht von Chigurh eine unheimliche Faszination aus. Mit skurriler Frisur und Bolzenschussgerät zieht er eine Schneise der Gewalt durch den Lone Star State, die der Film dann auch in aller Brutalität zeigt. Während Moss trotz cleverem Vorgehen nicht entkommen kann, versagt die Polizei und kann lediglich den Tatorten folgen. Die Coen-Brüder machen die Spurensuche selbst zum roten Faden des Films, und während das Böse unaufhaltsam voranschreitet, agieren Moss und Sheriff Bell zunehmend orientierungs- und hilflos.

Die Haltung des Films ist am besten in den Furchen von Tommy Lee Jones' Gesicht abzulesen, der hier als Sheriff in die Rolle des alten Kriegers schlüpft. Resignativ blickt er auf das Ausmass an Gewalt, das er sich nicht erklären, geschweige denn aufhalten kann. Lieber denkt er an die Vergangenheit und fühlt sich von der Gegenwart überumpelt. Für ihn sind die USA zu einem Land ohne moralischen Kompass geworden. Doch auch sonst macht der Film nicht viel Hoffnung. Nebst Bell überlebt nur Chigurh. Schwer verletzt steigt er zum Schluss aus dem Autowrack und



humpelt davon. Bei Nichols und den Coen-Brüdern ist die Rückbesinnung auf die ursprünglichen Elemente des Myth of the Frontier mit einer aufrichtigen Wehmut verbunden, die im Blick auf das aktuelle Amerika fatalistische Züge annimmt. Deutet sich bei Shotgun Stories am Ende zumindest eine friedliche Zukunft an, verweigert No Country for Old Men eine Auflösung, mit der die Gefahr gebändigt ist. Die Bedrohung und damit auch die Verunsicherung bleiben.

Keep the Wolves Away

Die aktualisierten Westernstereotypen finden sich vielleicht nirgends so konzentriert versammelt wie im Werk des Drehbuchautors und Regisseurs Taylor Sheridan. In seiner von ihm so bezeichneten Frontier-Trilogie spielt der Konflikt an drei unterschiedlichen Grenzen, die das gegenwärtige Amerika neuerdings rahmen. In starker Anlehnung an die ursprünglichen Erzählungen zeichnet er am Trennstrich zwischen Zivilisation und Wildnis das kritische Bild eines wenig fortgeschrittenen Landes und lässt zugleich (stärker als Nichols oder die Coens) Nostalgie nach den vergangenen Zeiten aufkommen. Am Ende haben wir es zwar mit einer beschädigten Vorstellung Amerikas zu tun, aber auch mit Protagonist*innen, die zumindest teilweise selbst für Gerechtigkeit sorgen können.

Nur bei Wind River übernahm Sheridan auch die Regie. Im titelgebenden Indianerreservat in Wyoming spielend, kehrt der Film die ursprüngliche Frontier um: Anstatt Bedrohung sind die amerikanischen Ureinwohner*innen nun Opfer. Der Wildhüter Cory Lambert entdeckt im Schnee die erfrorene Leiche einer indigenen Frau. Wie die Obduktion ergibt, wurde sie vergewaltigt. Tragischer Alltag in dieser Gegend, wobei die Fälle aufgrund fehlender Polizeipräsenz selten bis nie gelöst werden. Die amerikanische Regierung interessiert sich nicht für die Vorkommnisse im Reservat und schickt lediglich eine unerfahrene FBI-Agentin, die



No Country for Old Men 2007, Ethan und Joel Coen



auf Lamberts Hilfe angewiesen ist. Mit der Verschiebung der Feindbilder und dem Aufzeigen der Missstände im Reservat ist der moderne Western Kritik am eigenen Land. Während man in der restlichen Welt als Hüter von Recht und Demokratie auftritt, offenbart der Blick auf das Erbe der Gründungsgeschichte eine präsente Wunde, die aber an den kaum sichtbaren Rand der Gesellschaft gedrängt wurde. Mit dem Jäger als Protagonist, den atemberaubenden Landschaftsaufnahmen (durch die anstelle von Pferden nun Schneemobile rasen), der erneuten Spurensuche und einem klassischen Shootout lässt Sheridan bewusst die Westernelemente aufleben und macht deutlich, dass in den vergessenen Teilen der USA weiterhin das Gesetz der Gewalt regiert. Dabei schwingt auch eine Portion Romantik mit. Es ist jedoch nicht mehr ein unschuldiger Glaube an Amerika. Der Film zeigt den Frontier-Mythos als Notwendigkeit im Angesicht der Probleme im eigenen Land.

Your Way of Life Is Over

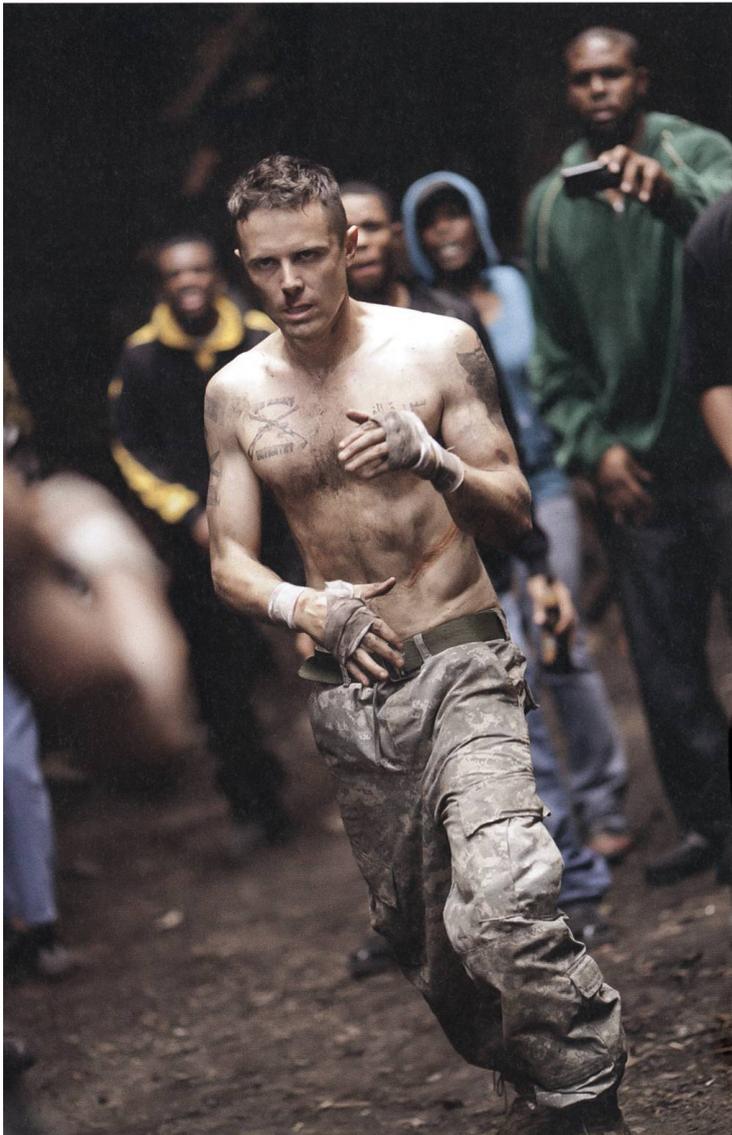
Diese Haltung finden wir auch in Hell or High Water, der nun aber aus Sicht der modernen Cowboys deutliche Kritik am

gegenwärtigen Amerika übt. Gleich in der ersten Einstellung des Films steht an einer texanischen Bank der Protest: «3 tours in Iraq / but no bailout for people like us.» Auch Tanner und Toby Howard müssen ums Überleben kämpfen. Aufgrund der Finanzkrise können sie die Hypothek auf ihrer Farm nicht mehr bezahlen und rauben eine Reihe von Banken aus. Gejagt werden die Brüder vom kurz vor der Pensionierung stehenden Texas Ranger Marcus Hamilton und von seinem Kollegen, der halb Mexikaner, halb Comanche ist. Jeff Bridges als Hamilton hat ähnlich tiefe Furchen wie Tommy Lee Jones, hier strahlt das Gesicht aber nicht Resignation, sondern ungebrochene Jagdlust aus.

Das Land of Plenty ist im heutigen Texas Existenzängsten gewichen und die Weitwinkelaufnahmen der Prärie, begleitet von Nick Caves Musik, versprechen nicht mehr eine verheissungsvolle Zukunft. Hier locken zahlreiche Plakate mit schnellen Krediten, und die Eisenbahn fährt im Hintergrund vorbei, an eine bessere Vergangenheit erinnernd und nicht mehr als Zeichen des Fortschritts. Ein Rancher (Sheridan mit einem Cameoauftritt), der seine Kuhherde vor einem Buschfeuer rettet, kommentiert zynisch: «Ich sollte verbrennen und von meinem Leid erlöst werden.» Hell or High Water

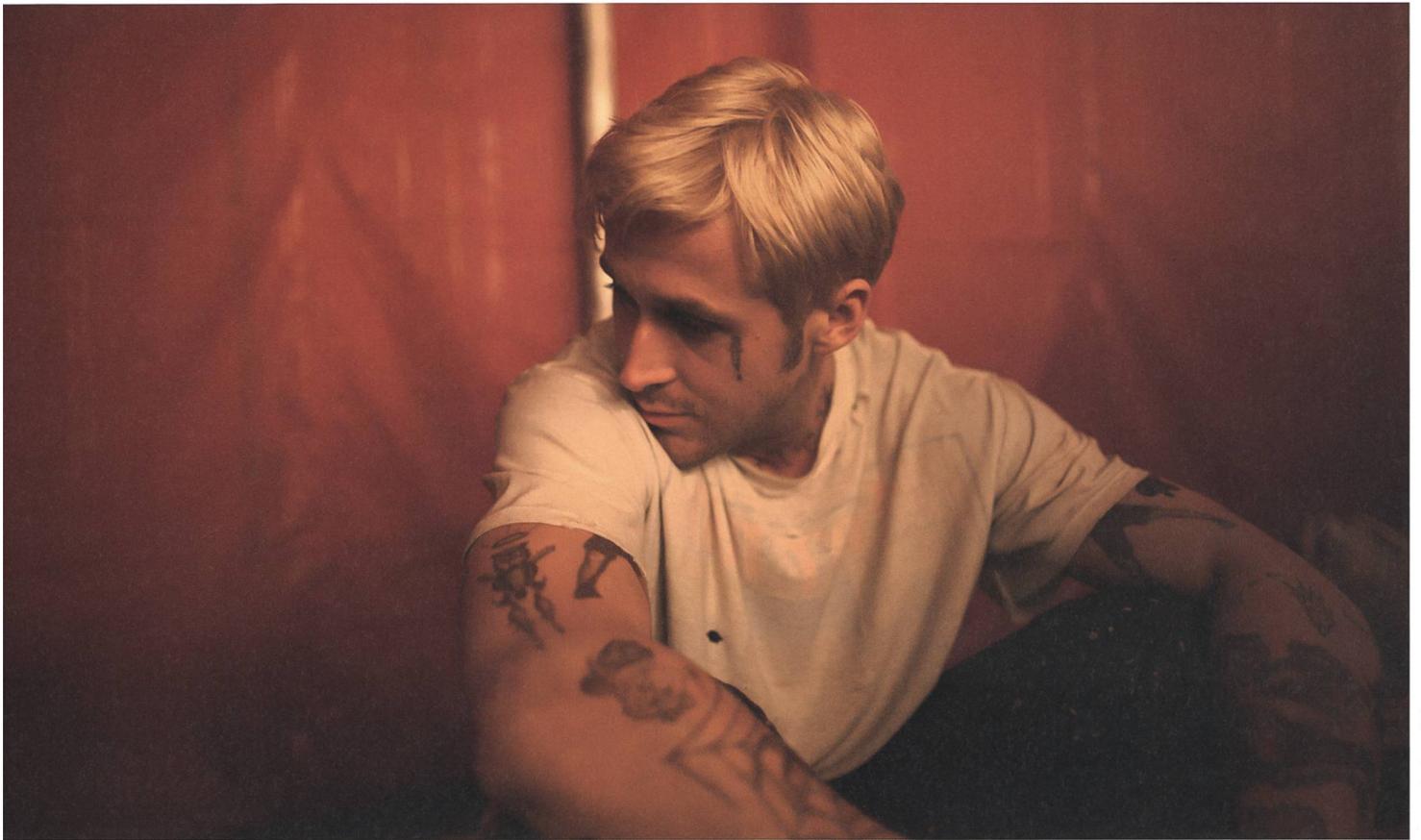
endet aber nicht verbittert. Der Frontier Justice ein Zugeständnis machend (die Tagline des Films lautet passenderweise «Justice isn't a crime»), überlebt einer der Brüder. Er kann die Farm retten und dank einer neu gefundenen Ölquelle seine Familie versorgen. Die Auflösung zeugt von der ungebrochenen Sympathie, die Sheridan für alle Figuren hegt, und bestätigt die Nostalgie, die sich als Grundhaltung durch den ganzen Film – und Sheridans Werk insgesamt – zieht (in der Fernsehserie Yellowstone treibt er es dann im Sinne des Vorbilds Bonanza auf die Spitze). Zumindest in Einzelschicksalen oder flüchtigen Momenten





Out of the Furnace 2013, Scott Cooper





The Place Beyond the Pines 2012, Derek Cianfrance

kann der Mythos auch in den gegenwärtigen Südstaaten fortleben. Damit ist Sheridan auch nahe bei den Filmen Chloé Zhaos. Abseits der kriminellen Pfade, immer auf einem Mikrokosmos beschränkt, erzählt die Regisseurin im Roadmovie Nomadland vom modernen Nomad*innenleben in Amerika und im (noch besseren) The Rider von jungen Cowboys in South Dakota, die sich einzig eine Karriere als Rodeo-Reiter vorstellen können. Mit feinfühligem Blick, ihre Figuren nie auf eine Opferrolle reduzierend, spricht der Film von einem ursprünglichen Amerika, das angesichts der grossen Widerstände weiterlebt.

Fernab einer solchen Romantik geht es im dritten Teil von Sheridans Frontier-Trilogie um den mexikanischen Drogenkrieg und damit um einen gegenwärtigen Konflikt, der dem War on Terror und seinen Protagonisten ganz nahe kommt. In Sicario kämpfen die amerikanischen Spezialeinheiten gegen die unfassbar brutalen Kartelle. Sobald sie die Grenze zu Mexiko – die Trump zur Bedrohung für die eigene Nation stilisierte – überschreiten, erinnert die Szenerie an das chaotische Kriegsgeschehen im Irak

oder in Afghanistan. Ein Veteran macht den Greenhorns klar, dass man hier als Amerikaner*in nicht nach dem Sinn suchen muss. Dementsprechend folgt von oben auch der Befehl: keine Regeln. Was im ersten Teil unter der Regie Dennis Villeneuves noch eine intelligente Reflexion der amerikanischen Drogen- und (indirekt) Aussenpolitik ist, wird in der Fortsetzung Sicario: Day of the Soldado in Anbetracht einer terroristischen Bedrohung immer mehr zum blutigen Rachefeldzug. Pendelte Sheridan mit seinen Filmen immer schon zwischen Verklärung und Kritik, gelangt hier seine Vorstellung von Amerika am nächsten an die ursprüngliche Grenze und ihre Helden und damit auch an jene Feindbilder, die Bush und später Trump gezeichnet haben. Die Frontier Justice findet wieder ausserhalb der USA statt und ist damit weit entfernt von den eigenen Wunden, die in den anderen Filmen noch kritisch im Zentrum standen.

Verbrechen lohnt sich (nicht)

So, wie Taylor Sheridans Frontier-Trilogie um die Themen Gewalt und Verbre-



Killing Them Softly 2012, Andrew Dominik

chen als Gravitationszentrum kreist, sind Kriminalität und ihre blutigen Folgen auch sonst zentraler Bestandteil der Filme. Aufgrund fehlender Perspektiven oder weil sie es gar nicht anders kennen, handeln die Protagonisten abseits des Gesetzes und laufen zwangsläufig in gewalttätige Konflikte. So kämpfen sich etwa in Joe, Mud oder Galveston Ex-Häftlinge durchs Leben und können ihrer kriminellen Vergangenheit nicht entkommen. Auffällig ist, wie in einer Reihe von Filmen, und in Anlehnung an den Western, der Raubüberfall wieder zur naheliegenden Option wird und sich mühelos in die Lebensrealität der Filme integriert. Deutet in der Eröffnungssequenz von The Dark Knight Jokers Überfall auf eine Bank den Zusammenbruch eines nach aussen stabilen Systems an, erinnert Hell or High Water mit seinem Streifzug quer durch Texas an Bonnie and Clyde und damit an eine Outlaw-Romantik mit kritischem Unterton. In The Place Beyond the Pines, (dem schwachen) Cherry, Triple 9 oder The Town liegen die Sympathien ebenfalls bei den maskierten Räubern, die sich selbst zu ihrem Recht verhelfen. Während vor allem Letzterer in Anlehnung an Heat noch stärker als Heist-Movie funktioniert, erzählen die anderen Filme vor dem Hintergrund sozialer Ungleichheit, der Opioidkrise und heruntergekommene-



ner Gegenden (in Triple 9 warnt ein manipuliertes Strassenschild: «Zombies ahead») von der Kriminalität als einzigem Ausweg und damit auch von einem Amerika, das seinen Bürger*innen sonst nichts mehr zu bieten hat.

Komplett im Verbrechermilieu spielend und ebenfalls mit einem Raubüberfall als Ausgangspunkt, unterscheidet

Killing Them Softly gar nicht mehr zwischen Gut und Böse. Dem Neuseeländer Andrew Dominik ist mit seinem Gangsterfilm eine der radikalsten Absagen an den American Dream ge-

lungen, die in keinem Moment nostalgische Gefühle aufkommen lässt. Die erste Einstellung zitiert erneut The Searchers: Anstatt der weiten Prärie sehen wir durch den Rahmen einen verlassen und von Abfall übersäten Platz im Industriegebiet von New Orleans. Im Kontrast dazu ist eine Wahlkampfreden Barack Obamas aus dem Off zu hören. Die damalige Zukunftshoffnung vieler Amerikaner*innen spricht vom American Promise und von seiner Vorstellung einer New Frontier – unterbrochen von Störgeräuschen auf der Tonspur. Der Beginn macht gleich die kritische und unbequeme Haltung des Films deutlich. Brad Pitt verliert selbst hier seine Coolness nicht, ansonsten ist die Handlung aber von unfähigen Kleinkriminellen, Drogensüchtigen und lustlosen Auftragsmördern bevölkert. Die langen Dialoge erinnern an Pulp Fiction, lassen aber jegliche postmoderne Coolness und Ironie vermissen. Dementsprechend klebt bei den Gangstern auch kein Blut, sondern Hundescheisse an den Innenscheiben ihres Wagens. Überästhetisiert werden dagegen die (mitunter in Superzeitlupe ablaufenden) Gewaltausbrüche, die sich sonst in den Genreproduktionen für gewöhnlich nahtlos und unkritisch einfügen. Jegliche Outlaw-Romantik im Keim erstickend, hält Brad Pitt trocken fest: «Amerika ist kein Land, es ist ein Geschäft.» Als Land, so die Aussage des Films, funktionieren die USA schon gar nicht mehr. Die allgegenwärtige Kriminalität wird nirgends

so zynisch wie in Killing Them Softly zur bitteren Bestandesaufnahme eines kaputten Systems.

Der Krieg zuhause

Symbolisch am 11. September dieses Jahres soll mit dem Abzug der US-Truppen aus Afghanistan Amerikas längster Krieg nach 20 Jahren enden. Vor diesem Hintergrund sind die Veteran*innen wie selbstverständlich Teil der Genreproduktionen. Hier hinterlassen die tatsächlichen kriegerischen Konflikte in Filmen wie Cherry, Triple 9 oder Out of the Furnace ihre unmittelbaren Spuren. Die Gründe für die militärischen Eingriffe stehen dabei nicht im Zentrum. Selbst hier scheint Amerika mehr als Geschäft zu funktionieren. Patriotische Gefühle kommen keine auf. Wird dies mitunter nur am Rand erwähnt, rücken zahlreiche Filme die schwierige Rückkehr der Soldat*innen ins Zentrum. In Abwandlung bekannter Genrewege zeigt sich erneut die Frontier im eigenen Land, an der die gesellschaftsunfähigen Protagonisten scheitern. Wie im New Hollywood mit dem Vietnamkrieg, verhandeln sie über die ehemaligen Soldaten explizit die traurigen Konsequenzen des «War on Terror» in der Heimat. So erscheint etwa Out of the Furnace in vielerlei Hinsicht wie die aktualisierte Version des Antikriegsfilm-Klassikers The Deer Hunter: Ebenfalls in einer Kleinstadt im Rust Belt verortet, greift Scoot Cooper das Jagdmotiv des Originals auf, lässt es aber zur unkritischen Rache Geschichte verkommen.

Besonders nahe ans Innenleben ihrer Protagonisten wagen sich die beiden Regisseurinnen Lynne Ramsay und Debra Granik. Angelehnt an Taxi Driver, ist Ramsays You Were Never Really Here eine düstere Rache Geschichte. Joaquin Phoenix als vollbärtige und durchtrainierte Kampfmaschine befreit im Auftrag seiner Klienten Frauen, die Opfer von kriminellem Menschenhandel sind. Dabei gerät er durch die brutale Tätigkeit immer stärker in einen Strudel, der ihn aus seiner posttraumatischen Belastungsstörung nicht entkommen lässt. Das Ende ist eine stille Anklage an den Status der Veteran*innen in den USA: Zuerst



ohne die Szene als Traum zu erkennen, sehen wir, wie sich Phoenix in einem Café mit einer Pistole in den Kopf schiesst. Niemand schreckt auf, und ohne etwas zu bemerken, legt die Kellnerin mit blutverschmiertem Gesicht die Quittung auf den Tisch.

Demgegenüber ist Leave No Trace eine Mischung aus Roadmovie und Ausbruchsfilm, in dem die Natur nicht mehr Freiheit, sondern Schutz bedeutet. Laute Geräusche lösen bei Will sogleich Stresssymptome aus. Er versucht, komplett von der Gesellschaft abgetrennt zu leben, und versteckt sich mit seiner Tochter in den Wäldern nahe Portland. Hier haben sie sich ein Lager aufgebaut und leben grösstenteils autark. Als die Polizei sie entdeckt, versucht die Regierung, sie wieder zu «normalen» Bürgern zu erziehen. Während die Tochter immer mehr Gefallen am neuen Leben mit Haus und Freund*innen findet, ist es Will unmöglich, sich anzupassen, und er muss sich in die Abgeschiedenheit der Natur zurückziehen.

Rein äusserlich erinnern die Protagonist*innen und die Szenerien beider Filme weiterhin an die ursprünglichen Elemente der Frontier. Ramsay und Granik entfernen sich aber deutlich von den traditionellen Heldenfiguren. Die höchst unterschiedlichen Charakterstudien sind durch den engen Fokus auf ihre Protagonist*innen vereint. Von der Vergangenheit geplagt, können beide nicht mehr als Teil der Gesellschaft funktionieren. Weniger politisches Statement und vielmehr psychologische Studie, zeichnen diese Filme damit vielleicht von allen hier erwähnten am deutlichsten das Bild eines verletzlichen, selbstzerstörerischen und dadurch auch verunsicherten Amerika. Während alle hier vorgestellten Filme den Myth of the Frontier mehr oder weniger kritisch aktualisieren und hinterfragen, hat er bei Ramsay und Granik im Angesicht der Gegenwart mindestens seine Wirkungsmacht verloren.

Trumps Superhelden

In jüngerer Zeit sind die Charakterstudien schliesslich auch im Superheld*innenfilm angekommen und kratzen dort

am Status ihrer Protagonist*innen. Eigentlich mehr Western und Roadmovie denn als Comicverfilmung erkennbar, wirkt James Mangolds Logan wie eine Mischung aus den Filmen von Sheridan, Granik und Ramsay. Mit Stereotypen des Wilden Westens durchsetzt und in der vom Regisseur bevorzugten Version in Schwarzweiss, zeichnet der Film das Portrait eines alten, müden Kriegers und damit einen ebenso intelligenten wie brutalen Abgesang auf die starken und positiven Held*innenfiguren der meisten Comicverfilmungen. Mit der ironischen Schlussnote, dass die positive Zukunft nun nicht mehr in den USA, sondern auf der kanadischen Seite der Grenze liegt.

Und elf Jahre nach Nolans Interpretation präsentiert das Spin-off von Todd Philipps einen neuen Joker. Ebenfalls mit Referenzen zu Taxi Driver und beinahe in einem Remake von The King of Comedy, wird dieser pathologisiert. Er ist ein gequälter und missverstandener Aussenseiter, bis sich seine Wut entlädt. Dieser «Wilde» ist nicht mehr Stellvertreter einer externen Bedrohung, sondern steht vielmehr für eine Gruppe der Gesellschaft. Auf problematische Weise katalysiert er mit seinen Handlungen die gegenwärtige Frustration von Teilen der amerikanischen Bevölkerung, die sich zunehmend als Verlierer*innen der jüngsten Entwicklungen sehen und mitunter mit Gewalt um «ihr» Land kämpfen. Damit macht der Film ein neues Kapitel in der Frage nach der amerikanischen Identität auf. Verwies The Dark Knight noch zurück auf das frische Trauma der Terrorattacken, weist Joker mit seinen bürgerkriegsähnlichen Bildern am Schluss mit prophetischer Klarheit in die nahe Zukunft – auf die sich nur ein Jahr darauf bewahrheitenden Szenen vom Sturm auf das Kapitol. ■



Triple 9 2016, John Hillcoat



9/11 – Wahrheit und Fiktion



The New York Times

NEW YORK, WEDNESDAY, SEPTEMBER 12, 2001

Late Edition
New York: Today, sunny, a few afternoon clouds. High 77. Tonight, slightly more humid. Low 63. Tomorrow, sun then clouds. High 81. Yesterday, high 81, low 63. Weather map, Page C19.

75 CENTS

All the News at's Fit to Print"

CL... No. 51,874

Copyright © 2001 The New York Times

83 beyond the greater New York metropolitan area

U.S. ATTACKED

HIJACKED JETS DESTROY TWIN TOWERS AND HIT PENTAGON IN DAY OF TERROR

President Vows to Exact Punishment for 'Evil'

By SERGE SCHMEMANN

Hijackers rammed jetliners into each of New York's World Trade Center towers yesterday, toppling both in a hellish storm of ash, glass, smoke and leaping victims, while a third jetliner crashed into the Pentagon in Virginia. There was no official count, but President Bush said thousands had perished, and in the immediate aftermath the calamity was already being ranked the worst and most audacious were all en route to California, and therefore gorged with fuel, and their departures were spaced within an hour and 40 minutes. The first, American Airlines Flight 11, a Boeing 767 out of Boston for Los Angeles, crashed into the north tower at 8:48 a.m. Eighteen minutes later, United Airlines Flight 175, also headed from Boston to Los Angeles, plowed into the south tower.

Then an American Airlines Boeing 757, Flight 77, left Washington's Dulles International Airport bound for Los Angeles, but instead hit the western part of the Pentagon, the military headquarters where 24,000 people work, at 9:40 a.m. Finally, United Airlines Flight 93, a Boeing 757 flying from Newark to San Francisco, crashed near Pittsburgh, raising the possibility that its hijackers had failed in whatever their mission was.

There were indications that the hijackers on at least two of the planes were armed with knives. Attorney General John Ashcroft told reporters in the evening that the suspects on Flight 11 were armed that way. And Barbara Olson, a television commentator who was traveling on American Flight 77, managed to reach her husband, Solicitor General Theodore Olson, by cell phone and to tell him that hijackers were armed with knives and a box cutter. In all, 266 people perished in the four planes and several score were known dead elsewhere. Numerous firefighters and police workers who responded to the initial disaster were injured when the buildings collapsed, and many suffered from smoke, burns and

A CREEPING HORROR

Buildings Burn and Fall as Onlookers Search for Elusive Safety

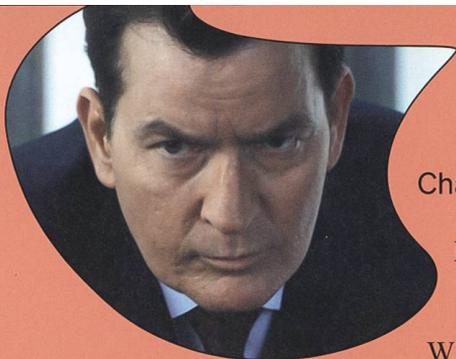
By N. R. KLEINFELD

It kept getting worse. The horror arrived in episodic bursts of chilling disbelief, signified first by trembling floors, sharp eruptions, cracked windows. There were lions, cracked unathomable realization the actual unathomable realization of a gaping, flaming hole in first one of the tall towers, and then the same thing all over again in its twin. There was the merciless sight of bodies helplessly tumbling out, some of them in flames. Finally, the mighty towers themselves were reduced to nothing. Dense plumes of smoke raced through the downtown avenues, coursing between the buildings, shaped like tornadoes on their sides. Every sound was cause for alarm. A plane appeared overhead. Was another one coming? No, it was a fighter jet. But was it friend or enemy? People scrambled for their lives, but they didn't know where to go. Should they go north, south, east, west? Stay outside, go indoors? People hid behind cars and each other. Some contemplated jumping into the river. For those trying to flee the very heart of the collapsing World Trade Center, the most hor-



SECOND PLANE United Airlines Flight 175 nearing the trade center's south tower.

Bildquellen: NY Times, Black Bear Studios, Eric Draper, Columbia Pictures.



Charlie Sheen

Er steckt im Lift fest, als das Flugzeug in den Nordturm des WTC kracht. Freilich nicht Sheen selbst, er übernahm im Film 9/11 aus dem Jahr 2017 nur die Rolle eines Mannes, der gerade seine Scheidung unterschrieben hatte. Pikant allerdings an diesem Castingentscheid war, dass Sheen eine Stimme des «Truther Movement» ist, seit er 2006 mit dem Radio-Hetzer Alex Jones aufgetreten war. 2008 forderte er Präsident Barack Obama zu einer erneuten Untersuchung der Terrorattacken auf. Im Zusammenhang mit dem Film kam es zu einigen öffentlichen Auftritten Sheens, bei denen er nicht müde wurde, die offizielle Sichtweise auf die Anschläge in Frage zu stellen.

Fahrenheit 9/11

Es war der bis dahin erst dritte nichtfiktionale Film, der überhaupt am Wettbewerb in Cannes teilnehmen durfte. Fahrenheit 9/11, Michael Moores harsche Kritik am Bush-Regime und dessen War on Terror als Folge der Anschläge gewann 2004 prompt die Goldene Palme. Der Preis, verkündet von Jury-Präsident Quentin Tarantino, war eine deutliche Antwort der amerikanischen und europäischen Filmwelt auf die Invasion des Irak. Moore produzierte 2018, sozusagen als Langzeitperspektive, mit Fahrenheit 11/9 ausserdem seine Antwort auf die Wahl Donald Trumps am 9. November 2016. Der Film konnte zwar nicht an den Erfolg des indirekten Vorgängers anschliessen, verwies aber ganz klar erneut auf die Spaltung der amerikanischen Gesellschaft in Folge der Terrorangriffe.



Zeitgeist – The Movie

Ein Hit aus der Verschwörungsecke des Internets befeuerte 2007 die «kritischen» Geister. 9/11 wird in Zeitgeist zwischen die mythologischen Erklärungsmuster der grossen Religionen und die globalen, zerstörerischen Machenschaften der Zentralbanken eingereiht. Der internationale Erfolg war zwischenzeitlich auf Netflix zu sehen und steigerte sich zu bislang zwei Sequels (Teil 4 soll 2022 veröffentlicht werden).

Hastiger Rückzug

Der Trailer war schon unterwegs und die Szene spektakulär: In Spider-Man geht dem Comic-Helden ein Helikopter der Widersacher ins Netz, das er zwischen die beiden Türme des World Trade Center gespannt hat. Der Film, der nur wenige Monate nach den Anschlägen in die Kinos kam, wurde hastig umge-



schnitten und die Türme wurden aus allen Werbemitteln gestrichen.

Loose Change

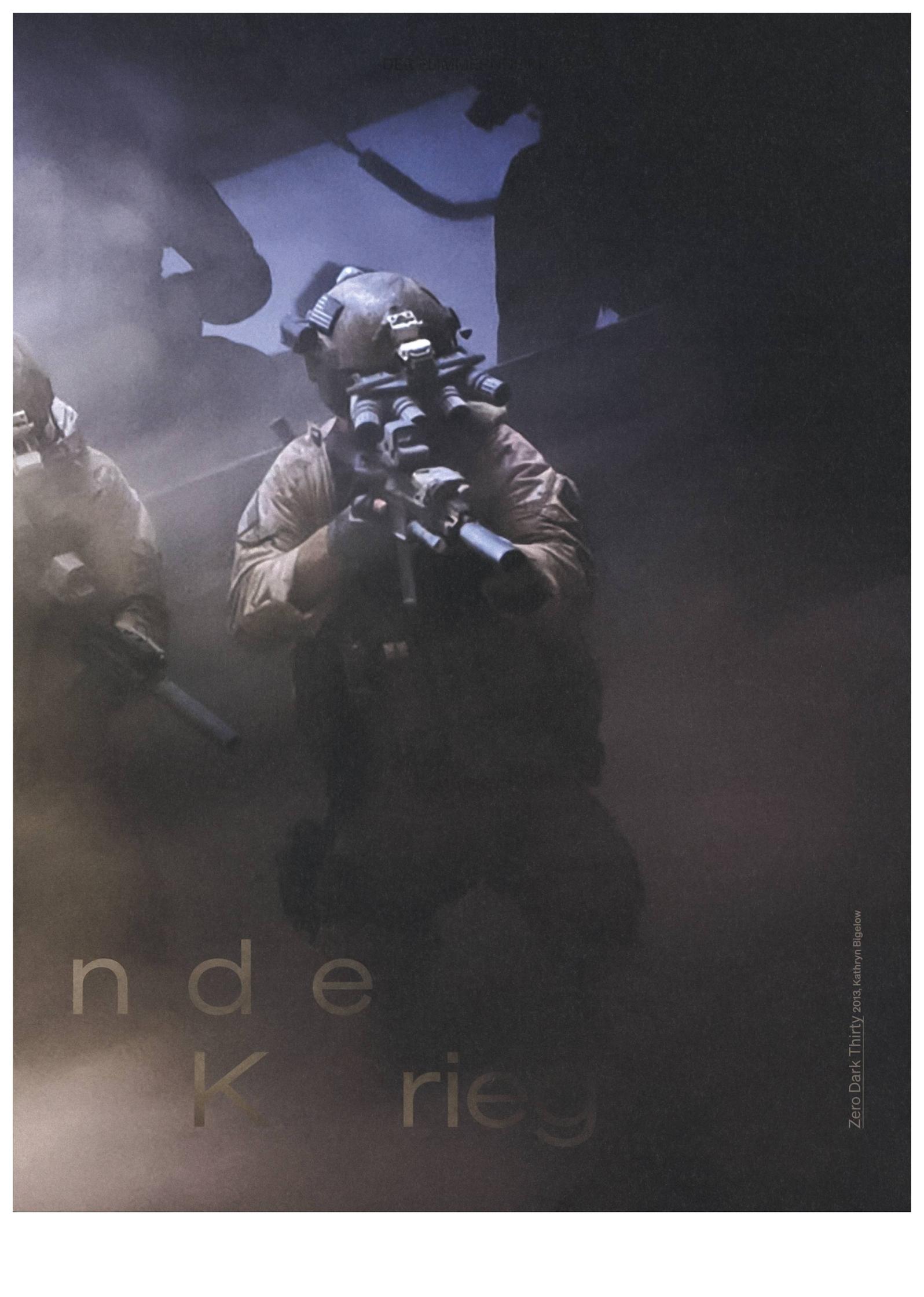
Gemäss einer Umfrage glaubten 2004 über 60 Prozent der unter-30-jährigen New Yorker*innen, dass die US-Regierung «im Voraus wusste, dass Anschläge am oder um den 11. September 2001 geplant waren, und ein Handeln bewusst unterlassen wurde». Wieso versagte die Luftraumverteidigung der USA an jenem Tag so spektakulär? Wieso wurden die Flugschreiber in den Trümmern von Ground Zero nie gefunden, wohl aber der unversehrte Pass eines der Terroristen? Genau in diese Kerbe schlug der Verschwörungs-News-Schnipsel-Film Loose Change, der von drei Jungs am Heimcomputer in seiner ersten Version mit knapp 2000 \$ Budget erstellt wurde. Der Film wurde mehrmals überarbeitet, und obwohl Journalist*innen die Hauptargumentationslinien grösstenteils entkräftet haben, wurde Loose Change zum ersten Internet-Blockbuster mit, nach Angaben der Macher bis dato über 100 Millionen Zuschauer*innen.



TEXT Michael Pekler

Kein anderes Genre hat auf 9/11 derart eindringlich reagiert wie der US-Kriegsfilm. 20 Jahre danach ist der Paradigmenwechsel um die «neuen Kriege» im Kino vollzogen, aber die Haltung zum «War on Terror» alles Andere als eindeutig.

D e e r
fli mmer



nde
K riev

Es ist einfach, Kriege zu beginnen, aber schwer, sie wieder zu beenden. Als Niccolò Machiavelli die militärischen Auseinandersetzungen seiner Zeit dergestalt beschrieb, ahnte er wohl kaum, dass seine Erkenntnis besonders auf eine Art der Kriegsführung zutreffen sollte, die sich der Staatsphilosoph unmöglich hätte vorstellen können: für die Kriege des 21. Jahrhunderts. Für militärische Konflikte, die, oft aus dem Blickfeld der Öffentlichkeit geraten, jahrelang vor sich hin schwelen und bei denen man nicht weiss, wo und wann der nächste Brandherd ausbrechen wird. Vor allem aber Kriege, in denen es keinen Feind mehr gibt, mit dem man Frieden schliessen könnte.

Unter derartigen Vorzeichen hielt am 23. Mai 2013 der Präsident der Vereinigten Staaten eine Rede. Das war nicht weiter bemerkenswert, denn Barack Obama verdankte sein Amt nicht zuletzt seiner Wortgewandtheit, die ihm einige Monate zuvor die Wiederwahl ins Oval Office beschert hatte und die ihn von seinem wenig eloquenten Vorgänger und, wie sich zeigen würde, seinem Nachfolger unterschied. Doch die Ansprache an diesem Donnerstag war von besonderer Bedeutung, denn es war keine an die Nation, also an das amerikanische Volk, sondern eine vor Vertreter*innen und Absolvent*innen der National Defense University in Washington, D.C., der berühmten Militärakademie im Zentrum amerikanischer Machtpolitik. Nachdem Aussenministerin Hillary Clinton bereits 2009, kurz nach Obamas Amtsantritt, bekundet hatte, den Begriff nicht mehr verwenden zu wollen, hatte man sich nun in dessen Administration endgültig darauf geeinigt, dass der «War on Terror» zu Ende sei.

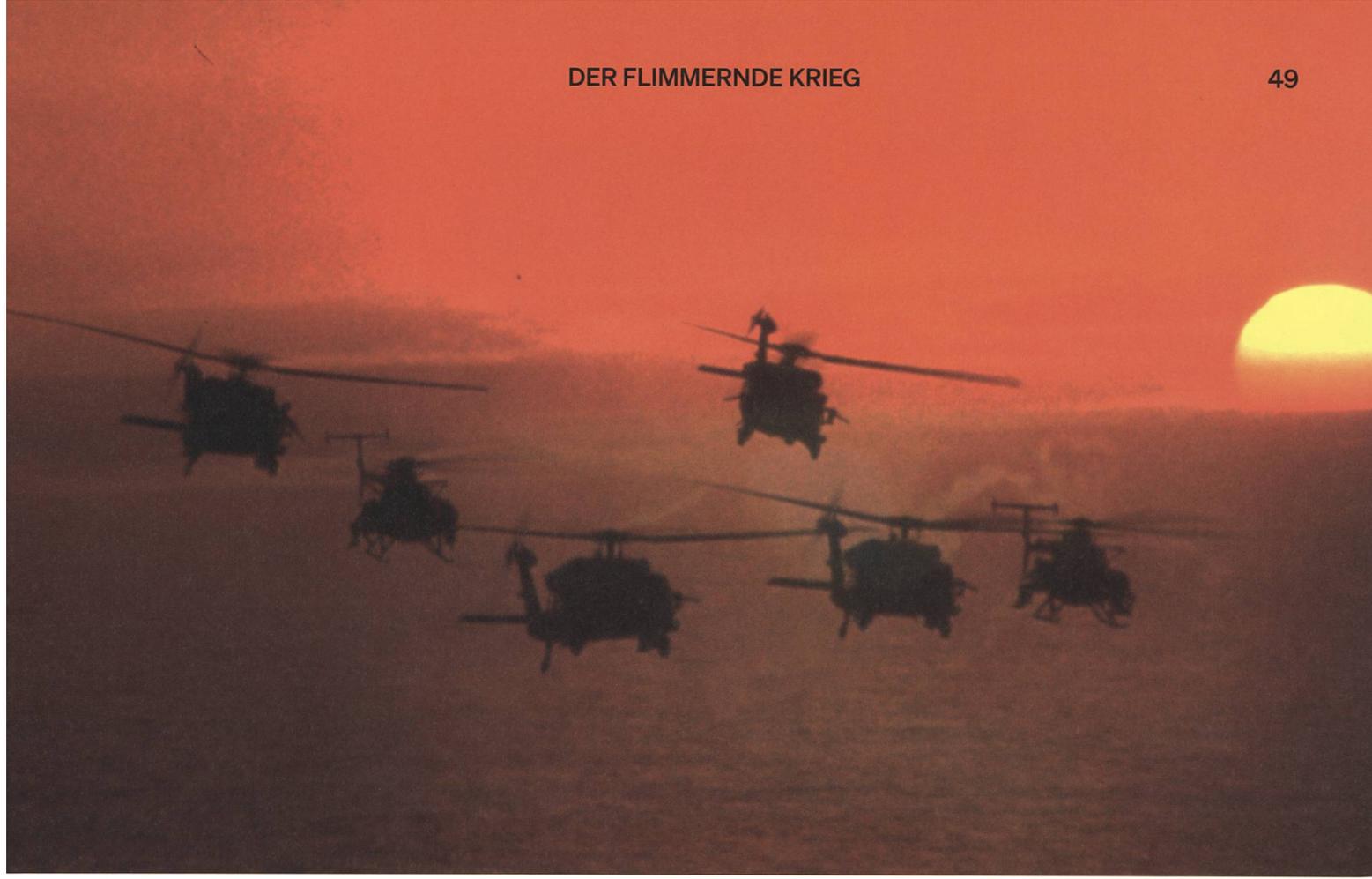
Ende und Anfang des «War on Terror»

«Wir dürfen unsere Bemühungen nicht mehr als einen masslosen «Global War on Terror» bezeichnen, sondern als eine Reihe anhaltender, gezielter Versuche, jene Gruppierungen gewalttätiger Terroristen aufzulösen, die die Vereinigten Staaten bedrohen», verkündete der angeblich mächtigste Mann der Welt. Damit war der bereits mehr als zehn Jahre dauernde und milliardenteure «Krieg gegen den Terror» natürlich nicht zu Ende, bekam ab diesem Zeitpunkt jedoch einen neuen Namen – und eine andere Dimension. Auf eben diese Neubestimmung hatte die internationale Kritik des von George W. Bush im September 2001 ausgerufenen «War on Terror» gewartet. Denn die von den USA als Reaktion auf 9/11 diplomatisch vorangetriebene Weiterentwicklung des Völkerrechts, um den Kampf gegen Terrorismus offiziell als Krieg bezeichnen zu dürfen, wurde vom UN-Sicherheitsrat zwar verabschiedet; zugleich ging diese diplomatische Offensive aber mit einer von der Bush-Regierung («either with us or against us») betriebenen Missachtung

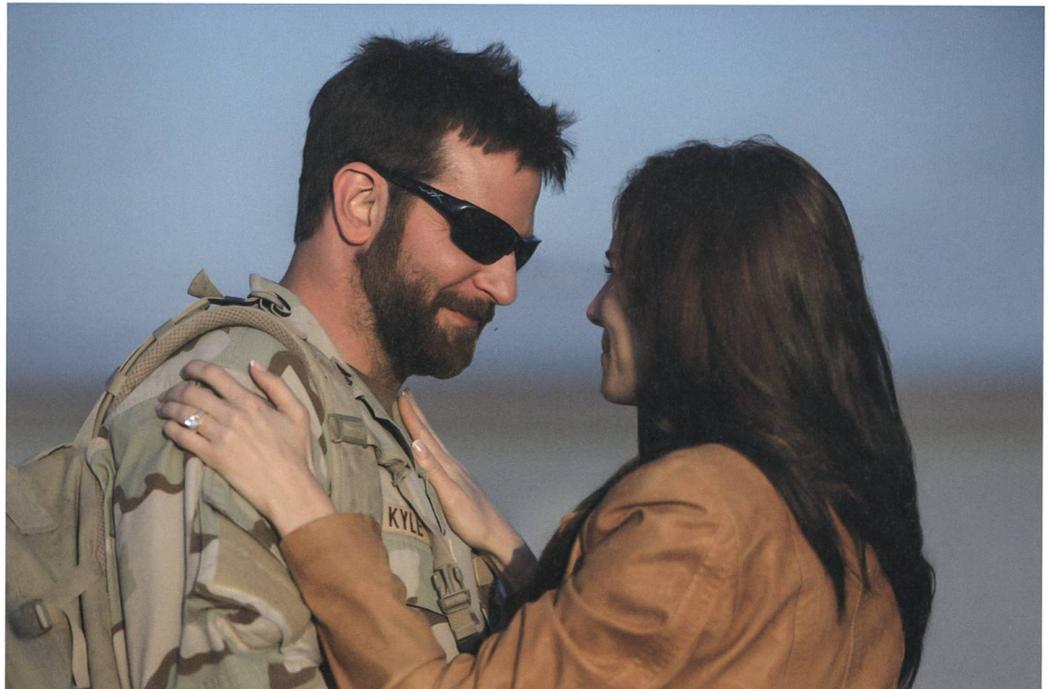
der Genfer Konventionen, einer Einschränkung von Grundrechten und der Existenz von US-Foltergefangenen, etwa in Guantánamo und Abu Ghraib, einher. Warum sich Obama zwölf Jahre später, immerhin zu Beginn seiner bereits zweiten Amtszeit, noch immer in wortreichen Ankündigungen eines Kurswechsels verlor, diesen aber realpolitisch nie vollzog, konnte man sich ausmalen – oder im Kino ansehen.

Denn obwohl die USA nun offiziell keinen Krieg gegen den Terror mehr führten, lieferte namentlich jenes Filmgenre, das den Krieg im Titel trägt, bereits seit einiger Zeit ein deutliches Bild dieser neu sogenannten «beharrlichen Anstrengungen». Wie so oft reagierte das populäre US-Kino nämlich akkurat auf die politische Lage im eigenen Land und die undurchsichtige militärische Situation in den Kriegsgebieten. Selbstverständlich aus amerikanischer Perspektive. So hiessen die drei wichtigsten Kriegsfilme, die zu diesem Zeitpunkt – also in der Kinosaison 2012/13 – auf US-Leinwände projiziert wurden, Act of Valor (2012) von Mike «Mouse» McCoy und Scott Waugh, Zero Dark Thirty (2012) von Kathryn Bigelow und Lone Survivor (2013) von Peter Berg. Drei Filme, die von der erfolgreichen Abwehr eines erneuten Terrorangriffs auf die USA, der gezielten Tötung Osama Bin Ladens in Pakistan und einem erbitterten Rückzugsgefecht einer US-Eliteeinheit in Afghanistan erzählen. Und die trotz oder gerade aufgrund ihrer unterschiedlichen Ästhetik, ideologischen Botschaft und marktstrategischen Positionierung in einem Punkt einig waren: Mehr als zehn Jahre Krieg können womöglich genug, dürfen aber nicht umsonst gewesen sein.

«Er mag dramatische, im TV sichtbare Anschläge beinhalten oder verdeckte Operationen, die geheim bleiben, selbst wenn sie erfolgreich sind», so hatte George W. Bush noch im September 2001 den «War on Terror» imaginiert. Doch wie inszeniert man einen solchen, aus spektakulären Schlägen und verdeckten Operationen bestehenden Krieg? Wie reagiert das Kino auf die Wirkung «realer» Fernsehbilder («visible on TV») von eingebetteten Journalisten, pixeliger Videobilder erfolgreicher Drohnenangriffe sowie eines medial inszenierten Krieges einer «Koalition der Willigen» gegen Saddam Hussein? Als klassische Erzählung von desillusionierten Veteranen aus Iwo Jima, die wie in Clint Eastwoods Flags of Our Fathers (2006) für eine Kriegsanleihe durchs Land tingeln müssen, wohl eher nicht. Im Gegensatz zum Zweiten Weltkrieg und den Kriegen in Korea und Vietnam zählte der «War on Terror» nämlich seit Anbeginn zu den mittlerweile ausführlich beschriebenen «neuen Kriegen», die nicht mehr zwischenstaatlich geführt werden, sondern der Kampflogik von Terroristen, Warlords, Drohnen, Söldnern und Spezialeinheiten gehorchen; mithin auch als asymmetrische Kriege, in denen – wie vom



American Sniper 2014, Clint Eastwood





We Were Soldiers 2002, Randall Wallace

Historiker Herfried Münkler in «Die neuen Kriege» (2002) auch im Hinblick auf 9/11 präzise definiert – parastaatliche Akteure eine «undurchdringliche Gemengelage unterschiedlicher Motive und Ursachen» schaffen und damit «den Friedensschluss zu einem oft aussichtslosen Projekt» werden lassen. Diese undurchdringliche Gemengelage der «unsichtbaren», aber kostspieligen und nach wie vor Menschleben kostenden Einsätze als Filmerzählung nachvollziehbar zu machen, markiert einen wesentlichen Paradigmenwechsel im Kriegsfilmgenre des 21. Jahrhunderts.

Leistungsschauen im High-Tech-Krieg

Dass *Act of Valor* sich am Startwochenende auf Platz 1 der US-Kinocharts katapultierte und mit 82 Millionen Dollar mehr als das Sechsfache seiner Produktionskosten einspielte, lag daran, dass er dieses neue Paradigma nahezu perfekt erfüllte. Der ausserhalb der USA wenig beachtete Film montiert eine Reihe von Gefechtsszenen aneinander, im Laufe derer eine Eliteeinheit der Navy SEALs, die sich im Film selbst als Laiendarsteller spielt, verhindern kann, dass islamistische Terroristen durch einen Tunnel aus Mexiko in die USA eindringen und das Land mit speziell entwickelten High-Tech-Sprengwesten in Schutt und Asche bomben. «Das lässt 9/11 aussehen wie einen Spaziergang – a fucking walk in the park», meint einer der

terroristischen Drahtzieher zum US-Verhandler, nachdem seine Luxusyacht von der Spezialeinheit gestürmt wurde. «Es geschieht genau jetzt.» Dass er doch noch rechtzeitig die entscheidenden Informationen herausrückt, um die Anschläge zu verhindern, ist aber nicht amerikanischem Waterboarding, sondern einem ihm vorgelegten Video seiner Familie zu verdanken, die er nicht mehr unbeschadet zu Gesicht bekäme.

In seiner Brachialität mutet *Act of Valor* wie eine Mischung aus ideologischem Werbefilm und militärischer Leistungsschau inklusive Opfertod als Dienst an der Nation an – und steht damit beispielhaft für jene Reihe von Filmen, die den Kampf gegen den Terrorismus ins patriotische Licht rücken. Es sind vom internationalen Festivalgeschehen praktisch ausgeschlossene, kommerziell überdurchschnittlich erfolgreiche und von der europäischen Kritik – wenn überhaupt – überwiegend reserviert zur Kenntnis genommene Produktionen, die dem Motto jener historischen Filmserie zu folgen scheinen, die von der US-Armee nach Kriegseintritt 1942 in Auftrag gegeben wurde: *Why We Fight*. Das militärische Vorgehen, das die Dramaturgie dieser Filme bestimmt, entspricht allerdings jenem aus dem Vietnamkrieg und lautet *search and destroy*.

So nimmt die heroische Abwehrschlacht, die in *Lone Survivor* – schon wieder – eine Gruppe von

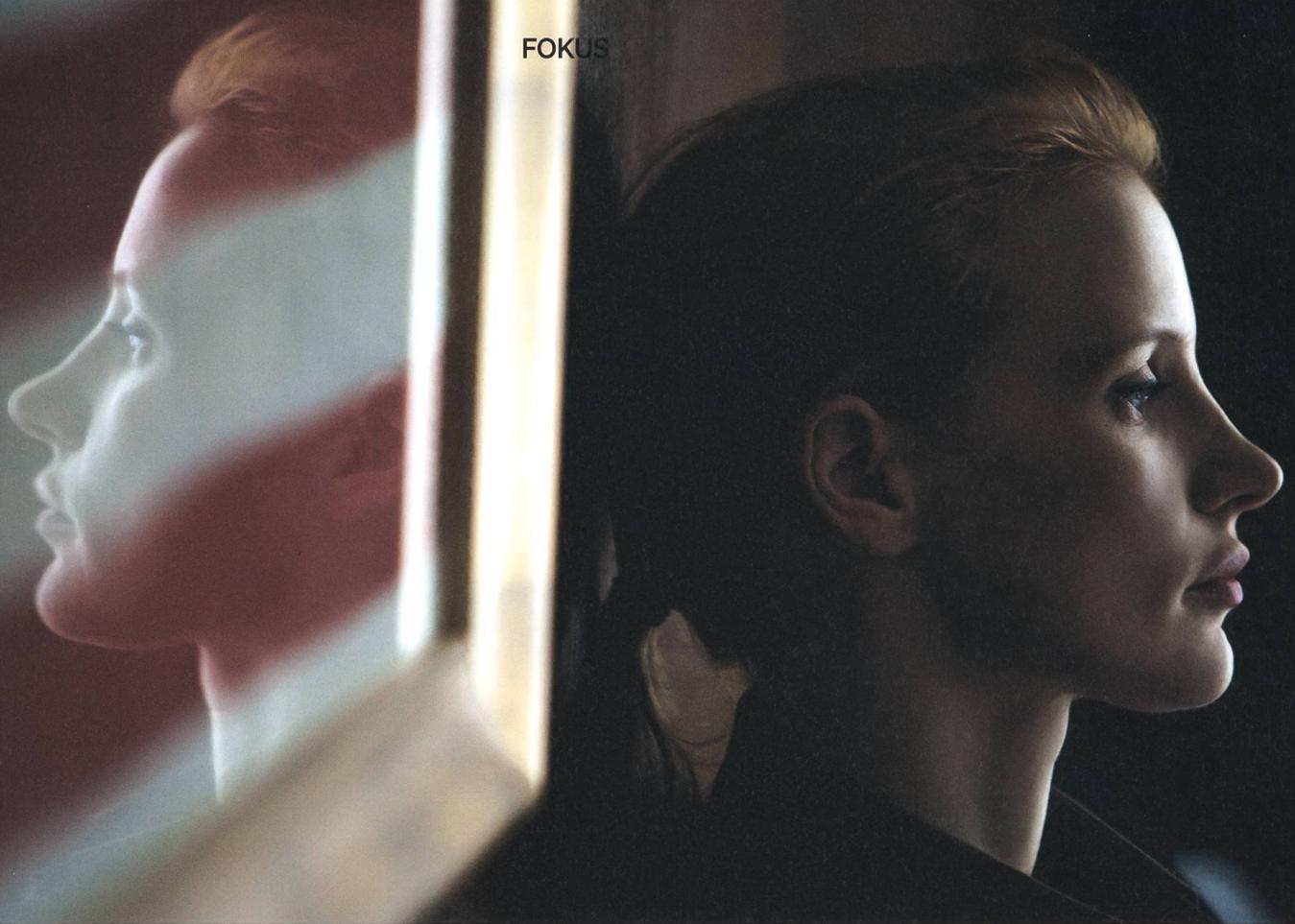
«Die undurchdringliche Gemengelage markiert einen wesentlichen Paradigmenwechsel im Kriegsfilmgenre des 21. Jahrhunderts.»

Navy SEALs in einem afghanischen Bergwald führt, zwar ein desaströses Ende, unterstreicht jedoch gerade dadurch die Notwendigkeit der permanenten Kriegsanstrengung, die eben auch ihre deshalb sinnvollen Opfer fordert. Der an eine wahre Begebenheit angelehnte, Star-besetzte und sich in vielerlei Hinsicht an Ridley Scotts Black Hawk Down (2002) orientierende Film erzählt von einem Einsatz im Jahr 2005, bei dem ein Führer der Taliban «ausgeschaltet» werden soll. Doch der Auftrag misslingt, weil den Elite-soldaten – den Feind schon buchstäblich im Visier –, plötzlich ein paar einheimische Ziegenhirten in die Quere kommen. Nach minutenlanger Diskussion entscheidet man sich dafür, den «Rules of Engagement» zu folgen und die Zivilisten wieder freizulassen. Ob diese Entscheidung angesichts des folgenden, tödlichen Rückzugsgefechts gegen die Dschihadisten – die Hirten wissen ihre Freilassung nicht zu schätzen – richtig war, überlässt der Film zwar seinem Publikum, er möchte aber offensichtlich zumindest die Frage gestellt haben. Die Legitimation für den Krieg an sich erteilt Lone Survivor hingegen gleich zu Beginn, indem er zeigt, wie ein Dorfbewohner von den Taliban geköpft wird. Er weist explizit darauf hin, dass in Afghanistan eben kein Stellvertreterkrieg geführt wird, sondern die Amerikaner*innen – noch immer – als Nation kämpfen: «You can die for your country, I'm gonna live for mine», brüllt einer der Soldaten, bevor er sich wenig später für sein Land freiwillig in den Rücken schießen lässt.

Hyperreale Gefechte

Mit seiner scheinbar authentischen Inszenierung des blutigen Gefechts schliesst Lone Survivor auch an eine Reihe von Filmen an, die seit der viel zitierten Eingangssequenz von Saving Private Ryan (1998, Steven Spielberg) durch eine neue körperliche Versehrtheit des Soldaten als Grenzerfahrung für das Publikum gekennzeichnet sind. Es sind Filme, welche die Schlacht als eine Serie audiovisueller Attraktionen inszenieren und dabei zwischen den Kriegen keine Unterschiede mehr machen: eine Ästhetik des Hyperrealismus, die von Mel Gibsons Vietnamkriegsfilm We Were Soldiers (2002) über den ebenfalls von Gibson inszenierten Hacksaw Ridge (2016) zur Schlacht von Okinawa bis zu jüngeren Produktionen wie 12 Strong (2018, Nicolai Fuglsig) über einen US-Spezialeinsatz mit Pferden im Hindukusch reicht.

Weniger beachtet wurde in diesem Zusammenhang allerdings, dass die körperliche Affizierung der Zuschauer*innen, die auch den postklassischen Kriegsfilm zum «body genre» (Linda Williams) werden liess, durch den «War on Terror» eine neue Bestimmung erfuhr. Wurde der Kinostart von Black



Hawk Down, kurz vor 9/11 fertiggestellt, um mehrere Monate verschoben, weil man US-Soldaten bei ihrem Einsatz in Mogadischu aus nachvollziehbaren Gründen nicht beim grauenvollen Sterben zusehen wollte, bekam zehn Jahre später ein nahezu identischer Anblick des Gemetzels aus Afghanistan oder dem Irak eine neue Bedeutung: Sie sollen den «beharrlichen Anstrengungen» an allen Ecken und Enden der Welt durch den körperlichen Schmerz, und hier vor allem durch das menschliche Opfer, einen Sinn verleihen.

Trotz der internationalen Solidarität nach 9/11 blieben die USA, wie es der britische Historiker Niall Ferguson in «Das verleugnete Imperium» (2004) beschreibt, nämlich eine demokratische Supermacht, die ihren imperialen Charakter seit dem Krieg in Vietnam zu verleugnen hat. Dass die USA mit diesem «Krypto-Imperialismus» (Ferguson) auch im Kino hadern beziehungsweise sich an ihm abarbeiten, ist deshalb nicht weiter verwunderlich. Anders als Russland und China sehen sich die USA als liberale Demokratie sehr wohl nach wie vor verpflichtet, der Weltöffentlichkeit gegenüber für ihre Aussenpolitik Rechenschaft abzulegen – nicht zufällig ist das Aushandeln der «Rules of Engagement» deshalb ein wesentliches Motiv fast aller in Afghanistan und im Irak spielenden US-Kriegsfilme. In ihnen sitzt ein weiterer Gegner im eigenen Land, meistens in einem TV-Newsroom: Kaum weniger gefährlich als die Heckenschützen in Bagdad sind

in den Filmen die heimischen Reporter*innen, die ein totes irakisches Kind zur besten Sendezeit auf CNN zeigen oder wie 1993 die verstümmelten Leichen amerikanischer Soldaten in den Strassen von Mogadischu. Die Medien berichten im asymmetrischen Krieg nämlich nicht einfach über diesen, sondern sind selbst Mittel der Kriegsführung. Und so werden die USA vor allem in den besetzten Kriegsgebieten, eben weil sie dort mit ihren westlichen Verbündeten eine demokratische Mission propagieren, an der Durchsetzung und Einhaltung von Menschenrechten gemessen. «Ich habe mich am 11. Juli 2001 eingeschrieben, zwei Monate bevor das wirklich etwas bedeutete», meint etwa der US-Soldat, der in Sand Castle (2017, Fernando Coimbra) in einer abgelegenen irakischen Provinz ein Wasserpumpwerk reparieren soll, das die eigene Luftwaffe versehentlich zerstört hat. Nun ist er bei der Reparatur auf die Hilfe der Einheimischen angewiesen, steht unter permanenter Beobachtung und trägt schon mehr politische als militärische Verantwortung. «Ich würde gerne sagen: Ich bin hier, um für Freiheit zu kämpfen», aber ganz ehrlich ... Ich gehör' nicht hierher. Und dafür schäme ich mich. Eine Kriegsgeschichte enthält aber ohnehin kein Körnchen Wahrheit, wenn keine Scham im Spiel ist.»

So ist es auch kein Zufall, dass einer der wenigen deklarierten Antikriegsfilme über den «War on Terror» eine europäische Produktion ist: In Battle for

Zero Dark Thirty 2013, Kathryn Bigelow

Flags of our Fathers 2006, Clint Eastwood





Haditha (2007) re-inszeniert der Brite Nick Broomfield im für ihn typischen dokumentarischen Stil das Massaker an irakischen Zivilist*innen durch US-Marines im November 2005, nachdem bei einem Sprengstoffanschlag in Haditha ein US-Soldat ums Leben gekommen war. Die in exzessive Gewalt umschlagende «Strafexpedition», die an die historischen Verbrechen der europäischen Kolonialmächte erinnert, erscheint auch hier wie die ans Tageslicht der Öffentlichkeit geratene Spitze eines Eisbergs. Die schale Entschuldigung George W. Bushs, die Broomfield an das Ende des Films montiert, gleicht denn auch eher einer versteckten Rechtfertigung.

Der letzte «Good War»

Eindeutig kritische Produktionen bleiben indes Mangelware, vielmehr hinterlässt der US-Kriegsfilm rückblickend auf die vergangenen 20 Jahre einen höchst indifferenten, nahezu unentschlossenen Eindruck. Das betrifft nicht nur die Darstellung des Krieges und seiner Gräueltaten, sondern macht sich – auffällig vor allem in einer ersten Phase – auch am Schauplatz bemerkbar: Als würden sich die neuen Kriege als grosse Erzählung nicht mehr fassen lassen, wenden sich etwa der wenige Monate vor 9/11 gestartete Blockbuster Pearl Harbor (2001, Michael Bay), Windtalkers (2002, John Woo) oder Clint Eastwoods Diptychon Flags of Our Fathers und Letters from Iwo Jima wieder dem Zweiten Weltkrieg als letztem «Good War» Amerikas zu. Mit We Were Soldiers drehte Mel Gibson gar den ersten Star-besetzten und an der Kinokasse erfolgreichen Vietnamkriegsfilm seit den Achtzigern. Selbst einer der bemerkenswertesten Filme über den Krieg im Irak, Sam Mendes' Jarhead (2006), in dem der Protagonist keinen einzigen Schuss abgibt, spielt während des Zweiten Golfkrieges 1990/91. Und als würden die Kriege im Irak und in Afghanistan die Darstellung des «reinen» Genrefilms unterlaufen, treten zahlreiche Filme als hybride Mischformen auf, in denen der Krieg sich in die Gesellschaft durchfrisst und diese bis in die Kernfamilie hinein polarisiert. Sie erzählen von traumatisierten Heimkehrer*innen (Home of the Brave, 2007, Irwin Winkler), von der Suche nach vermissten Veteran*innen (In the Valley of Elah, 2007, Paul Haggis) oder Saddams nicht vorhandenen Massenvernichtungswaffen (Green Zone, 2010, Paul Greengrass), vom korrupten Netzwerk aus Politik und Terror (The Kingdom, 2007, Peter Berg) oder von der Selbstzerstörung eines Drohnenexperten (Good Kill, 2014, Andrew Niccol).

Dass Clint Eastwood mit American Sniper (2014), der sich ebenfalls dieser Reihe zuordnen liesse, nicht nur seinen grössten kommerziellen Erfolg als Regisseur feierte, sondern auch den an der Kinokasse

erfolgreichsten Film über den «War on Terror» inszenierte – einem Budget von 59 Mio. Dollar steht ein Einspielergebnis von knapp 550 Mio. gegenüber –, ist in diesem Zusammenhang besonders bemerkenswert: Erst die Kontroverse, die der Film auslöste, bescherte diesem nämlich seinen Erfolg und wirft ein bezeichnendes Licht auf eine bereits vor der Präsidentschaft Donald Trumps gespaltete Nation. Kein anderer Film konnte zu diesem Zeitpunkt die offene Wunde, die der Krieg gegen den Terror bereits in Amerika selbst hinterlassen hatte, so freilegen wie die inszenierte Lebensgeschichte von Chris Kyle, dem – nach Angaben des US-Verteidigungsministeriums – erfolgreichsten amerikanischen Scharfschützen aller Zeiten, der 2013 schliesslich selbst von einem Veteranen erschossen wurde. Wie viele seiner Vorgänger auf der Leinwand verliert auch der zur Legende gewordene Sniper den Bezug zur eigenen Familie und Gesellschaft. Ob Eastwood nun einen vor Patriotismus strotzenden Propagandafilm vor Augen hatte oder einen Antikriegsfilm über einen Helden wider Willen, sei dahingestellt. Interessanter ist der Balanceakt als solcher: Wie kann ein von der Bush-Doktrin unter falschem Vorwand begonnener Krieg im Irak verurteilt werden, zugleich aber das die USA historisch definierende Nationalgefühl hochgehalten?

Filme wie The Hurt Locker, Zero Dark Thirty und American Sniper zeigen deutlich, wie schwer es vor allem dem US-Autor*innenfilm fällt, im «War on Terror» eine eindeutige Position zu beziehen beziehungsweise die eigene Ambivalenz zum Ausdruck zu bringen. Eine Ambivalenz, die sich mitunter sogar im einzelnen Bild manifestiert: Sind die Tränen der CIA-Agentin am Ende von Zero Dark Thirty, nachdem mit Osama Bin Laden der meistgesuchte Terrorist der Welt zur Strecke gebracht wurde, Ausdruck einer emotionalen Leere? Das würde dem Zustand von Bigelows Protagonisten in The Hurt Locker (2008) entsprechen, einem für Bombenentschärfungen zuständigen Spezialisten, der sich nach seinem letzten Kommando im Irak seiner Lebensaufgabe entzogen sieht und sich in der Heimat zwischen vollen Walmart-Regalen nicht mehr zurechtfindet. Sind es Freudentränen über die endlich erfolgreiche Jagd? Oder soll hier gar ein Mensch hinter der Agentin zum Vorschein kommen, die anfangs minutenlang einer Folterung zugehört und selbst den Wassereimer aufgefüllt hat? Bigelow lässt mehrere Interpretationen zu – und markiert eben dadurch die Uneindeutigkeit, mit der auch die USA mit sich als kriegführender Nation ringt. Die in Zero Dark Thirty zu Beginn über der noch dunklen Leinwand zu hörenden Aufnahmen von verzweifelten Stimmen aus den einstürzenden Twin Towers und den entführten Flugzeugen dienen also nicht (nur) der Rechtfertigung für die nun folgenden Folter-

szenen, die durch den US-Geheimdienst verübt werden; vielmehr wirken sie wie ein verzerrtes Echo jener Bilder aus United 93 (2006, Paul Greengrass), wo die Passagier*innen nach eben diesen letzten Telefonaten versuchen, in kollektiver Gegenwehr das Cockpit zu stürmen.

Natürlich ist die Frage nach der Sinnhaftigkeit des Krieges und der Verhältnismässigkeit seiner Mittel im Kino – mit Ausnahme von expliziter Propaganda – so alt wie das Genre selbst. Doch bis zum 11. September 2001 hatten die USA noch keinen solchen Angriff auf das eigene Land und die Zivilbevölkerung erlebt, mithin ein kollektives Trauma, um dessen Aufarbeitung Hollywood als Erzähl- und Ideologiefabrik gar nicht umhinkommen konnte. Damit sind nicht jene Zerstörungsbilder gemeint, die ob der allgemeinen Fassungslosigkeit vorschnell und oberflächlich als «wie im Kino» rezipiert wurden und die sich zahlreiche Filme, etwa Oliver Stones als Katastrophendrama getarnter Kriegsfilm World Trade Center (2006), der Ground Zero als Schlachtfeld inszeniert, zunutze machten. Vielmehr fungiert 9/11 als tief ins kollektive Gedächtnis eingebranntes Trauma, an das seither alle Kriegsfilme indirekt oder unmittelbar anschliessen – und mit aktuellem Blick nach Afghanistan bis zum möglicherweise bitteren Ende.

Forever and Ever

Der Abzug der US-Truppen soll symbolträchtig am 11. September dieses Jahres abgeschlossen sein, womit Joe Biden ein Wahlversprechen einlöst – allerdings nicht sein eigenes, sondern das seines Vorgängers Donald Trump, der ebenfalls den sogenannten «Forever War» beenden wollte, wenngleich aus anderen Gründen. Als vierter Präsident, der in Afghanistan Krieg führt, wolle er diesen nicht einem fünften übergeben, so Biden. Eine solche Weitergabe hat bei US-Präsidenten seit Vietnam indes Tradition, und wie Vietnam hat auch Afghanistan die US-Nation längst gespalten. Biden weiss, dass die meisten der Tausenden verwundenen und toten Soldat*innen nicht von liberalen Universitäten stammen, sondern aus jener sozialen Schicht, die Trump bewusst für seine Zwecke instrumentalisierte; aus einer Schicht, die sich zu Recht zurückgelassen fühlt oder wie beim «Sturm auf das Kapitol» schliesslich gar radikalisiert hat. Gestorben sind auf amerikanischer Seite im «War on Terror» nämlich hauptsächlich Menschen aus der unteren Weissen Mittelschicht. Beendet Biden tatsächlich nach 20 Jahren den Krieg, der offiziell keiner mehr ist, dann auch, um diese Wunden im eigenen Land zu schliessen. Deutlich absehbarer sind allerdings bereits jetzt die Auswirkungen auf die afghanische Zivilbevölkerung, wenn sich bereits dieser Tage die Meldungen mehren,

dass die Taliban eine Provinz nach der anderen erobern.

Weil dieses Ende allerdings schon absehbar war, trat zuletzt Hollywoodstar Brad Pitt in War Machine (2017, David Michôd) als US-Kommandant auf, der wie Biden in Afghanistan die Scherben seiner Vorgänger zusammenkehren soll. Pitt spielt, wie in Kriegssatiren oft üblich, den Kommandanten der Streitkräfte als schrulligen Einfaltspinsel, der von der Richtigkeit seiner Mission überzeugt ist und dem letztlich die Politiker*innen in den Rücken fallen. Als er eigens nach Europa reist, um Obama auf dessen diplomatischer Werbetour um eine Aufstockung der Truppen zu bitten, hat dieser gerade mal Zeit für einen schnellen Händedruck auf dem Rollfeld. Denn die Zeit drängt allerorten, und für die Politik ist der Krieg am Hindukusch längst verloren. «Wir haben einen Präsidenten, der nicht zu wissen scheint, dass wir uns gerade im Krieg befinden. Und dass er Commander in Chief ist», meint der letzte US-General in Kabul. Hätte er bei Obamas Rede im Mai 2013 doch besser aufgepasst. ■

The Hurt Locker 2008, Kathryn Bigelow



PROF. ALISON LANDSBERG ist Direktorin des Zentrums für geisteswissenschaftliche Forschung (Center for Humanities Research) an der George Mason University in Virginia, USA. Unter anderem beschäftigt sich Landsberg mit Rassismus in der amerikanischen Gesellschaft («Post-Post-racial America», erschienen bei Columbia University Press), einer Auseinandersetzung mit den Diskursen zum Post-Obama-Amerika. Sie ist Autorin der Bücher «Prosthetic Memory: The Transformation of American Remembrance in the Age of Mass Culture» (2004) und «Engaging the Past: Mass Culture and the Production of Historical Knowledge» (2015).

«Nach 9/11 gab es plötzlich die Möglichkeit, neue Narrative zu erzählen»

INTERVIEW Selina Hangartner

Prof. Alison Landsberg forscht zum Thema «kollektive Erinnerungen». Mit Filmbulletin unterhält sie sich – 20 Jahre nach 9/11 – über das Kino als Ort gesellschaftlicher Narrative.



PROF.
ALISON LANDSBERG

FB *Serien und Filme beschäftigen sich gerne mit amerikanischer Geschichte. Was sind die Möglichkeiten und Risiken solcher Auseinandersetzungen?*

AL Filme und Serien produzieren oft keinen intellektuellen, sondern einen affektiven Zugang zur Geschichte: Sie involvieren unsere Gefühle, bauen ihre Erzählungen auf die Identifikation mit Figuren auf. Das Problem dabei ist, dass dies Geschichte oft auch simplifiziert. Tatsächlich wissen wir nie ganz, was sich in der Vergangenheit genau abgespielt hat, und unsere Affekte blockieren kritisches Nachdenken. Aber: Seit Kurzem gibt auch immer mehr komplexe Auseinandersetzungen mit Geschichte in audiovisuellen Medien, die ihre Zuschauer*innen auf eine Weise in die Geschichte ziehen, dass – bei aller Identifikation, trotz allen Gefühlen – immer auch klar ist, dass die Vergangenheit eine komplexe Angelegenheit ist. Solche Serien und Filme zeigen dann das Potential des Mediums, sich mit Geschichte auf vielfältige Weise auseinanderzusetzen.

FB *Sie setzen sich in Ihrer Arbeit mit Ideen des «kollektiven Gedächtnisses» auseinander. Was müssen wir uns darunter vorstellen?*

AL Die Idee basiert auf der Arbeit des französischen Soziologen und Philosophen Maurice Halbwachs. Zu Beginn des 20. Jahrhunderts interessierte er sich dafür, wie man erinnert, und er argumentierte, dass Gedächtnis immer eine geteilte, kollektive Angelegenheit ist. Es wird von Generation zu Generation weitergegeben, produziert Kontinuität – und ist daher stets auch konservativ. Wenn wir unsere medialisierte Welt betrachten, wird die Sache noch komplexer: Die Miniserie Roots etwa, 1977 auf dem Sender ABC gezeigt, wurde von derart vielen Amerikaner*innen zum gleichen Zeitpunkt gesehen, dass sie in unser gemeinsames Erinnern als ein historisches Ereignis eingegangen ist. 1977, als dominante Medien umfassendere Reichweiten hatten, war es also noch simpel, von «kollektivem Gedächtnis» zu reden. Kabelfernsehen, Internet und Social Media haben es danach zunehmend schwieriger gemacht, eine Art von Kollektivität zu fassen. Und doch scheint es nach wie vor jene Ereignisse zu geben, die sich durch die Schichten arbeiten – dominante Erzählungen, die von

Mainstream- und sozialen Medien doch immer wieder erfasst werden.

FB *Es kann in unserer Zeit also noch solche dominante Erzählungen zu historischen Ereignissen geben?*

AL Als Beispiel: Das dominante Narrativ in den USA zum Rassismus war für lange Zeit, dass wir uns nun, nach der Bürgerrechtsbewegung der Fünfziger- und Sechzigerjahre, in einer Art Post-Rassismus-Ära («post-racial era») befinden. Auch wenn dies historisch gesehen offensichtlich nicht zutrifft: Das kollektive Gedächtnis hat es so erfasst, als Geschichte historischen Fortschritts. Und die Wahl von Barack Obama trieb den Diskurs nur noch weiter in diese Richtung. Auch Filme und Serien kopierten dies: Wenn wir uns zum Beispiel Westworld ansehen – dort gibt es Schwarze und Weiße Figuren, die scheinbar ohne jegliche Unterschiede existieren. Aber es gibt selbst hier Hinweise, dass nicht alles so post-racial ist, wie es scheint: Schaut man sich die Geschichte nochmals genauer an, sieht man, wie unterschwellige Stereotypen ihren Weg zurück ins Narrativ der Serie finden, die Schwarzen Figuren bleiben doch eigentlich Helfer*innen oder sind als Prostituierte etc. gecastet, die Weißen Figuren wiederum sind individuelle Protagonist*innen und Anführer*innen. Seit wenigen Jahren, besonders nach der Wahl von Donald Trump, wurde dann auch der kollektiven Wahrnehmung klar, dass das schlicht nicht der Fall sein kann: Wir sind nicht *post-racial*. Nun wird das Narrativ in den Massenmedien hinterfragt, erneut auch in Filmen und Serien, in denen die Idee von Zugehörigkeit und Rassismus nun doch wieder eine Rolle spielt. Zu dieser Kategorie würde ich etwa Atlanta, Get Out, Lovecraft Country oder Watchmen zählen. Watchmen ist zum Beispiel im DC-Comic-Universum angesiedelt, spielt aber zugleich auch in Tulsa, Oklahoma, wo 1921 das grauenhafte «Tulsa Race Massacre» stattfand. Die Serie ist also eine Intervention in das kollektive Gedächtnis, in dem das Massaker von Tulsa bisher kaum eine Rolle spielte.

FB *Kollektives Gedächtnis kann auch durch Filme und Serien geformt werden?*

AL Unbedingt. Get Out von Jordan Peele war etwa grossartig in der Sache. Als Horrorfilm rückt er eine andere Variante von Rassismus ins Licht: eine Art «positiven» Rassismus der Weißen, liberalen Elite. Und nicht der ländlichen, ungebildeten Bevölkerung, der Rassismus allzu gerne zugewiesen wird. Nach dem Film war diese neue Variante vermehrt ein Begriff. Solche Filme und Serien sind dann auch in der Lage, das zu produzieren, was

Walter Benjamin «dialektische Bilder» nennen würde; sie holen die Vergangenheit in gewisser Weise in die Gegenwart, sie kombinieren. In *Get Out* wird uns eine moderne Variante einer Auktion von Sklav*innen gezeigt. So materialisieren sich Erinnerungen in den Bildern, im Jetzt. Damit kommt Komplexität ins Spiel, wenn Serie und Film Geschichte erzählen.

FB *Beeinflussen die sozialen Medien die Produktion von kollektivem Gedächtnis anders als klassische Medien, wie Film?*

AL Ich glaube, Filme und Serien haben mit ihrer Art, Narrationen, Identifikationen und eine Einbindung des Publikums zu produzieren, nach wie vor riesigen Einfluss, wenn es um das Erzählen von Vergangenheit geht. Wie Filme uns via Erzählung, Kameraführung, Schnitt etc. involvieren und einbringen, das ist wirkmächtig. Das sehe ich bei Social Media nicht. Sie sind ebenfalls wirkmächtig, auf ihre Weise – zum Beispiel wirken sie oft unmittelbarer, authentischer –, aber beim Erzählen von Geschichte erscheint mir das Film- und Serienformat übermächtig.

FB *In einem Ihrer Bücher beschreiben Sie die Idee eines «Prosthetic Memory», einer Gedächtnisprothese. Was meinen Sie damit?*

AL Im 20. Jahrhundert ist aufgrund von zwei Entwicklungen eine neue Variante von Erinnern aufgekommen: Erstens gab es zu Beginn der Moderne viele Exil-Bewegungen, Communities wurden aufgebrochen. Zweitens entwickelte sich eine Massenkultur, vor allem dank unserer Medien. Erinnerungen wurden nicht mehr unbedingt zwischen Generationen, sondern über diese Kanäle an ein breites Publikum vermittelt. Gedächtnis wird zur Prothese: Wir können die Geschichte von Anderen erinnern, wir können selbst eine affektive Verbindung zu diesen anderen Vergangenheiten haben. Das ist eigentlich wunderbar. Denn das engagiert das Publikum, und wir sehen Dinge aus verschiedenen Perspektiven. Die Erinnerungen sind wohl künstlich, aber im besten Falle auch nützlich – genau wie Prothesen. In *Total Recall* und *Blade Runner*, über die ich auch schreibe, sehen wir die Idee solcher fremder Erinnerungen durchdacht. Kontrovers ausgedrückt, könnte man sagen: Es spielt keine Rolle, woher die Erinnerungen kommen, solange sie in positive Taten umgesetzt werden. Das ist das Grundmotiv von *Blade Runner*. Und das könnten kollektive Erinnerungen auch für uns sein.

FB *9/11 hat unser kollektives Gedächtnis wie fast kein anderes Ereignis der jüngeren Geschichte geprägt.*

Haben sich Filme und Serien danach verändert?

AL Ich finde es schwer, ganz genau zu sagen, bei welchen Veränderungen 9/11 tatsächlich zentral war, aber nicht zu leugnen ist, dass die Jahre nach der Jahrtausendwende insgesamt eine seismografische Veränderung für die USA bedeuteten. Bestimmt gab es den kollektiven Eindruck, dass etwas Historisches, etwas Althergebrachtes erschüttert oder zerbrochen wurde. Unsere Naivität, unsere amerikanische «Unschuld», das ging für alle nach 9/11 verloren. Und dann existierte in einigen Filmen ein konservativer Reflex – man setzte sich wieder mit uralten Vorstellungen, mit den Frontiers zum Beispiel, und mit einem schwarzweissen Denken auseinander, «make America great again». Andere sahen in dem, was zerbrochen war, wiederum die Möglichkeit, neue Narrative zu erzählen. Es gab Platz für eine neue Generation Held*innen.

FB *Gibt es in den USA heute noch eine dominante Sicht auf 9/11, oder ist diese polarisierter?*

AL Es gibt eine grosse Polarisierung. Das beste Beispiel ist das 9/11-Museum in New York: Ich finde es furchtbar, weil es den 11. September als ein singuläres, unglückliches Ereignis ohne Kontext oder Geschichte erzählt. Man müsste doch erklären, wieso jemand die USA angreifen würde, was die aussenpolitischen Vorgänge waren, die dazu führen konnten. Stattdessen legt das Museum den Fokus einzig und allein auf die Timeline des Events. 10:01 Uhr, 10:02 Uhr ... Und das passt perfekt zu einer eher konservativen, vereinfachenden Sicht auf das Ereignis: Amerika wurde angegriffen, Unschuldige wurden getötet. Das ist nicht falsch, aber eine erweiterte Perspektive würde auch die ideologischen Zusammenhänge einbeziehen, etwa dass mit dem World Trade Center das Symbol des amerikanischen Kapitalismus attackiert wurde. Die konservative, und dominante, Sicht spart das aus.

FB *Wie sieht es mit Verschwörungstheorien zu 9/11 aus? Gibt es immer mehr davon, auch aus kollektiver Sicht?*

AL Mutmassungen, dass die USA selbst involviert sein könnten, gab es sofort. Und in den USA gab es auch schon immer eine laute Minderheit, die an solche Konspirationen nur allzu gerne glaubt. ■



S. 68 First Cow 2021, Kelly Reichardt

Regisseurin Kelly Reichardt unterwandert hier die Tropen des klassischen Western – und lässt ihre zwei geistreichen Pioniere bei der Besiedlung des Westens ihr Unternehmen auf wackligem Fundament bauen.

FILME

QUO VADIS, AIDA?
von Jasmila Žbanić

ICH BIN DEIN MENSCH
von Maria Schrader

FIRST COW
von Kelly Reichardt

CARELESS CRIME
von Shahram Mokri

AMAZONEN EINER
GROSSSTADT
von Thaïs Odermatt

SPAGAT
von Christian Johannes Koch

SEIZE PRINTEMPS
von Suzanne Lindon

THIS IS NOT A BURIAL,
IT'S A RESURRECTION
von Lemohang Jeremiah
Mosese

JUDAS AND
THE BLACK MESSIAH
von Shaka King

FABIAN ODER DER GANG
VOR DIE HUNDE
von Dominik Graf

ICH HABE IN MOLL
GETRÄUMT
von Ueli Meier

THE MAURITANIAN
von Kevin Macdonald

SERIEN

ICH UND DIE ANDEREN
von David Schalko

I THINK YOU SHOULD LEAVE
WITH TIM ROBINSON
von Tim Robinson

IT'S A SIN
von Russell T Davis

SOMOS.
von James Schamus

Der jüngste Genozid Europas ist gleichzeitig einer jener, über die kaum gesprochen, geschweige denn gefilmt wird. Jasmina Žbanić schafft mit geballter, internationaler Kraft den ersten Spielfilm zur Zeit, als Srebrenica in ein Schlachthaus verwandelt wurde.

Als am 25. April 2021 in Los Angeles die Oscars verliehen wurden, war *Quo Vadis, Aida?* für den besten internationalen Beitrag nominiert. Jasmina Žbanić ging gleich für neun europäische Länder mit ihrem Film über den jüngsten Genozid auf europäischem Boden ins Rennen: Produzent*innen aus Bosnien-Herzegowina, Österreich, Rumänien, Holland, Deutschland, Polen, Frankreich, der Türkei und Norwegen hatte sie für ihr Projekt gewinnen können. Mehrfach war die Produktion scheinbar am Ende, ehe eine nächste Koproduktion und neues Geld ins Boot geholt und die Dreharbeiten fortgesetzt werden konnten.

Dabei überzeugte Žbanić vor allem durch ihre persönliche Nähe, die sie zu ihrem Stoff entwickelt: «Ich habe 50 Meter von der Brücke von Sarajevo entfernt gelebt. Ich war 17, als der Krieg begann. Mein ganzes Leben habe ich mit diesen Geschichten verbracht. Irgendwann habe ich begonnen, Distanz zu suchen und eine erweiterte Perspektive», verriet sie in Venedig bei der Uraufführung. Gefunden hat sie ihre persönliche Distanz mit der Figur der Übersetzerin.

Zwischen Männerfronten

Diese Frauenfigur fügt die Regisseurin mit leichter Hand in eine stark an echtes Bildmaterial angelehnte Wirklichkeit ein. Aida, die ehemalige Lehrerin, arbeitet 1995 für die UN-Blauhelme. Als Übersetzerin muss sie in Worte fassen, was der bosnisch-serbische General Ratko Mladić von den Blauhelmen fordert: Geiseln! Sie muss vermitteln, was die Blauhelme von der UN-Zentrale wünschen: einen

Luftwaffeneinsatz. Und sie muss zusehen, wie immer mehr Menschen vor Gruben gestellt und mit Maschinengewehren niedergemetzelt werden. Vom ersten Bild an sucht die Regisseurin Jasmina Žbanić im Gesicht ihrer Hauptfigur nach einer Frage: Wieso ist Krieg ein Männerspiel, wie Virginia Woolf es vermutet? Dafür liefert Žbanić Antworten: Wenn die

bis zur brüllenden Wut, und verleiht Aida über die ganze Strecke des Films eine grossartige, staunende Ungläubigkeit – mitten in diesem männlichen Glaubenskrieg. Mit Zorn, Verzweiflung, Zärtlichkeit, ihrer ganzen Hilflosigkeit und Bereitschaft zur Versöhnung liefert sie ein Porträt weiblicher Grösse unter den schlaffen Blauhelmen, die in lächerlich kurzen Hosen

VON JASMILA ŽBANIĆ

QUO VADIS, AIDA?



Blauhelme hinter Aida sich langweilen, tanzen oder Aerobic machen, ist das alles dokumentarisch genau. Selbst General Mladićs Sätze sind fast alle wörtlich transkribiert. Jasna Đuričić, die die Aida spielt, peitscht ihre Figur mit einem feurigen Temperament durch diese Männerwelt. Die versierte Theater-schauspielerin zieht dabei alle Register, von der zartesten Wehmut

(auch sie sind durch Recherche belegt) eine hilflose Mission verfolgen. Die Nato hilft ihnen nicht. Die UNO beschliesst Untätigkeit. Clinton ist mit Wahlkampf beschäftigt und liefert indirekt Tausende von Zivilist*innen an die serbischen Schlächter in Srebrenica aus.

Während die Übersetzerin zwischen den Wortführern der UN-Soldaten und der Todeskomman-

dos der Serben nach Worten ringt, gerät sie selbst zwischen die Fronten. Zwischen hilflosen holländischen Kurzzeit-Soldaten und fuchtelnden serbischen Berufsmilitärs wird ihr immer klarer: Dieser Krieg heisst Ausrottung. Die schützende Obhut der Blauhelme konnte nur Wenigen gewährt werden.

Auf verlorenem Posten

Für einen dieser Einzelfälle war die Übersetzerin erforderlich, die den holländischen Blauhelmen die Schicksale in Worte fassen konnte. Während die von den UN-Soldaten betriebene Schutzzone bei der bosnischen Kleinstadt Srebrenica schleichend zum Zwischenlager des Genozids wird, weibelt Aida zwischen den Fronten: In der Batteriefabrik bei der Ortschaft Potočari harren Tausende bosnische Einwohner*innen Srebrenicas ihrer Rettung. Als auch Aidas Sohn zur Geisel wird, muss Aida sich entscheiden. Sie tut es, wie die zwei grossen literarischen Vorbilder es auch tun, an die im Titel erinnert wird: Aida, die äthiopische Königstochter, wird in Ägypten als Geisel gehalten, und Lygia wird in Quo Vadis? als Christin verfolgt. Auch hiermit glückt Jasmila Žbanić der Balanceakt zwischen Schuldzuweisung und engagierter Distanz. Je länger Aida versucht, zu vermitteln, desto mehr muss sie aussprechen, für was ihr in jeder Sprache die Worte fehlen – und sie wird von der Zeugin zur Mittäterin.

Jasmila Žbanić überzeugte für die Oscarnominierung gleich mehrfach: Auffällig: ihr ausgewogen und präzise gestricktes Drehbuch. In haargenauer Recherche hat Žbanić rekonstruiert, was in der Stadt im Juli 1995 geschah. Sie notierte die schmerzhaften Erfahrungen der Anwohner*innen ebenso, wie sie für ihr Drehbuch Pro-

tokolle der Verhandlungen transkribierte, Fernsehinterviews nachstellte und in die Dialoge ihres Films einarbeitete. Das Buch besticht aber nicht nur durch faktische Glaubwürdigkeit. Bis aufs Komma genau sind die Äusserungen General Mladićs festgehalten. Es braucht kaum dramatisierende Hinzudichtungen. Mladić lässt sie seine eigenen Lügen gleich mit seinen eigenen Worten schonungslos blossstellen. Es sind auch die vielen authentischen Details, die den Film zu einer gültigen Zeugenaussage machen. Žbanić kennt ihre Heimat. Und sie kennt das Gefühl, als Frau in dieser Männerwelt dabei sein zu müssen.

Mit ihrer Kamerafrau Christine A. Maier verbindet Žbanić eine gemeinsame Passion: Gesichter. «Film ist für mich: Gesichter. In ihnen leben die Seelen», erläuterte die Regisseurin. Immer wieder spiegeln sich die Gräueltaten in den Gesichtern der Anderen. Die Österreicherin Maier schafft es, Bilder in unseren Köpfen zu schaffen, als wollte sie uns noch einmal vor Augen führen, wie wir 1995 wegschauten, als Srebrenica täglich in den Schlagzeilen war.

Wie listig das Filmteam in der Kriegsgegend unterwegs sein musste, wird auch dort klar, wo ein scheinbar grosser Produktionsaufwand betrieben wird. Der Ausstatter Hannes Salat hat in um und um Srebrenica noch alles vorgefunden, was Krieg szenografisch so erfordert: Ruinen, Häuserskelette, Trümmerfelder. Mit welcher Kreativität die Kriegsszenen erstellt wurden, mag man daran ermessen: Für die ganze Produktion standen nur zwei Panzerfahrzeuge zur Verfügung (wobei eines eigentlich kaputt war). Die Panzer, die wir sehen, sind eigentlich immer nur einer, den der Szenograf Hannes Salat immer wieder neu mit natio-

nalen Farben bemalen liess, um beide Seiten zeigen zu können.

Eine Frau als Grossleinwand

Als Arrangeurin ihres Casts hat Žbanić wohl am meisten zum Erfolg beigetragen: Sie hat neben der prägenden Jasna Đuričić, die auch eine grossartige Schauspiellehrerin ist, auf viele Theaterschauspieler*innen des bosnischen und serbischen Theaters vertraut. Mit Boris Isaković hat sie auch einen Berserker gefunden, der sich bis ins feinste sprachliche Detail den Grosskottz Mladić einverleibte und damit eine bestechende Charakterstudie schuf. Auch im Cast blieb Žbanić ihrer Devise treu, sich von ihren Gefühlen leiten zu lassen. Sie hat alle Darsteller*innen, auch die 400 für die Massenszenen, persönlich gecastet. «Ich kenne jedes Gesicht», versicherte sie in einem Gespräch nach der Uraufführung.

Quo Vadis, Aida? ist weit mehr als ein gut gebauter Kriegsfilm. Was er alles kann, zeigt er uns auch zum Schluss, wenn wir wieder in die ahnungsleeren Gesichter des Anfangs zurückkehren und Aida mitten in ihrer Vergangenheit innehält: Sie beginnt ihre Zukunft auf eindrückliche Art, eigensinnig. Mit einem geradezu hinreissenden Bild führt die Kamera uns mit Quo Vadis, Aida? zurück in die Gegenwart – und mitten hinein in die Kunst. **Hansjörg Betschart**

**JASMILA ŽBANIĆ, REGISSEURIN
VON QUO VADIS, AIDA?**

«Es geht darum, wie man mit den Überleben- den umgeht»



FB Am 11. Juli 2021 jährte sich der Genozid von Srebrenica zum 26. Mal. Wie steht es um die filmische Aufarbeitung der Tragödie?

JŽ Es gab einige Dokumentationen, die zeigten aber nie, was um diesen Tag herum geschah. Es ist ein schwieriges Thema und ich habe immer gehofft, dass jemand Anderes diesen Film macht.

FB Welche Bedenken hatten Sie?

JŽ Ich wusste, dass es viele Hindernisse geben würde, politischer, finanzieller und produktionstechnischer Art. Dazu kommt, dass man sich mit diesen schrecklichen Ereignissen wirklich auseinandersetzen muss. Aber die Idee liess mich jahrelang nicht los, und nachdem ich vier Spielfilme realisiert hatte, fühle ich mich bereit, diese grosse Produktion anzugehen. Es geht nicht nur um Politik, sondern darum, wie man mit den Überlebenden und ihren Erwartungen umgeht. Wie man die Wahrheit sagt, aber auch frei ist, seine eigene Geschichte zu erzählen.

FB Ein Grossteil spielt in der Basis der niederländischen Blauhelme, wo Tausende von Geflüchteten in der

Hitze ausharren. Wahnsinnig berührend sind die vielen Details, die Sie zeigen. Wie haben Sie recherchiert?

JŽ In meiner Vorbereitung habe ich mit vielen Überlebenden gesprochen. Ein sehr wichtiges Buch für mich war «Under the UN Flag» von Hasan Nuhanović. Er war ein bosnischer Übersetzer in der Basis und erklärt Minute für Minute, was vorgeht. Für das Publikum ist es sehr wichtig, zu verstehen, wie die Stimmung in der Basis war. Wo hat man gepinkelt und was hat man gegessen? Für jede Szene habe ich versucht, mir von mehreren Zeugen davon erzählen zu lassen.

FB Die Hauptfigur Aida ist Übersetzerin in der Basis und eine bosnische Mutter. Wie haben Sie die Figur geschrieben?

JŽ Sie ist ebenso aus vielen Erzählungen entstanden, aber auch von Frauen aus meinem persönlichen Umfeld inspiriert. Die Geschichte einer Mutter, die versucht, ihre Familie zu schützen, ist eine, die jede*r versteht. Ich wollte, dass sich das Publikum die ganze Zeit fragt: Was würde ich tun? Würde ich diesen oder jenen Weg gehen?

FB Der Schauspieler Boris Isaković verkörpert den General und verurteilten Kriegsverbrecher Ratko Mladić. Wie sind Sie mit dem Narrativ der Täter umgegangen?

JŽ Boris und ich haben viel darüber nachgedacht, wie wir ihn darstellen könnten. Ratko Mladić ist für die Welt ein verurteilter Kriegsverbrecher, aber in Serbien ist er ein Held. Damals hatte er ständig einen Kameramann neben sich, hat Regie geführt und sich inszeniert. Ich dachte: OK, zeigen wir ihn, wie er sich präsentieren will. Das Publikum kann sich dann eine Meinung über diesen Menschen bilden. Boris Isaković war einfach grossartig in der Rolle. Er ist wie Gott, der über Leben und Tod entscheidet.

FB Stimmt es, dass Sie mit den Dreharbeiten angefangen haben, ohne das gesamte Budget zu haben?

JŽ Nach drei Jahren Vorbereitung fehlte uns im Februar 2019 immer noch eine recht hohe Summe. Also trafen wir uns mit all unseren Co-Produzenten und sagten: Wir sind bereit. Wir haben alle Schauspieler*innen, haben die Proben abgeschlossen, haben alle Locations und 500 Statist*innen. Alles ist bereit. Lasst uns das Risiko eingehen und mit dem Dreh anfangen! Es war eine sehr schwierige Entscheidung, aber ich bin so froh, dass wir uns darauf eingelassen haben. Hätten wir den Film auf den Sommer 2020 verschoben, hätten wir ihn sicher nicht gedreht. **INTERVIEW** Silvia Posavec

Mensch datet Maschine. Und plötzlich entdeckt man im digitalen Gegenüber die Menschlichkeit. Diese Komödie spürt den Verschmelzungen unseres Jahrhunderts mit der Technik auf erfrischende Weise nach.

Tom ist toll: Er sieht gut aus, hat tiefblaue Bradley-Cooper-Augen, einen niedlichen britischen Akzent und tipptoppe Manieren. Nach dem Aufstehen steht schon das Sekt-Frühstück bereit, abends flackern Kerzen an der Rosenumflorten Badewanne. Und er beherrscht sogar den Konjunktiv im Deutschen perfekt. Ist er nicht ein Traum?

Alma sieht das anders. Die Berliner Wissenschaftlerin, seit einiger Zeit wieder single, findet Typen wie Tom total nervig: Auch wenn er äusserlich der Perfektion nahe kommt, sieht sie in ihm vor allem eine Kitschmaschine. Und mal ehrlich: Wem würden Feel-Good-Kerle, die «Alles klärchen?» sagen, nicht die Laune verderben? Doch um Forschungsgelder genehmigt zu bekommen, lässt sich Alma auf ein Experiment ein: Sie wird drei Wochen mit Tom verbringen und am Ende einen wissenschaftlichen Bericht über ihn verfassen. Einen Bericht? Nun, Tom ist zwar ein gewandter Tänzer, aber statt Rhythmus hat er ausschliesslich Algorithmus im Blut. Sein Name klingt nicht nur wie die Hälfte eines bekannten Navigationssystems – er ist tatsächlich maschinengesteuert: Alma ist echt, Tom aber ist ein Roboter.

So sieht sie aus, die Grundkonstellation von Maria Schraders Komödie Ich bin dein Mensch, die im sonnigen Berlin-Mitte der Gegenwart Themen der nahen Zukunft in Angriff nimmt. Wie zuletzt Her, Ex Machina oder Blade Runner 2049 kleiden Schrader und ihr Co-Drehbuchautor Jan Schomburg ur-

alte Themen in neues Gewand. Dass Alma am Pergamonmuseum forscht, ist sicher kein Zufall in einem Film, der entschlossen den Pygmalion-Galatea-Mythos umdreht. Von Kameramann Benedict Neuenfels in helle, manchmal leicht überbelichtete, gelegentlich auch mit Weichzeichner verfremdete Bilder getaucht, wirft der Film Fragen auf über menschliche Perfekti-

VON MARIA SCHRADER

ICH BIN DEIN MENSCH



on, die Welt als Wille und Vorstellung, Narzissmus, Hedonismus und Utilitarismus. Und: Muss unser Verhalten immer nutzenfokussiert sein? Auch hierzu haben sich die Drehbuchautor*innen etwas einfaches lassen: Alma arbeitet nämlich mit ihrer Forschungsgruppe an einem Aufsatz, in dem sie zeigen wollen, dass Lyrik und Metapher viel früher in der Welt waren und Poesie schon lange mit dem dominanten zweckorientierten Zugang zur

Welt konkurriert hat. Manches daran ist albern, vieles pointiert, nicht Weniges sofort anschliessbar an das, was uns im Jahr 2021 umtreibt. Schliesslich leben wir in Zeiten von Parship, ElitePartner und anderen Algorithmus-betriebenen Vermittlungsagenturen, die das Verlangen nach dem astreinen Gegenüber zu stillen versprechen; in Zeiten von Amazon, Alibaba und anderen Online-Versandhäusern, die das Prinzip des Belohnungsaufschubs untergraben und sofortige Wunschbefriedigung verheissen; in Zeiten von MacBook-Laptops und Samsung-Galaxy-Telefonen, die uns ein Nachdenken über unsere symbiotische Verschmelzung mit Objekten abverlangen.

Nicht zuletzt Maren Eggert, die an der Berlinale für ihre Darstellung der Alma als beste Schauspielerin ausgezeichnet wurde, und Dan Stevens als Tom erleichtern den Zugang zu diesen Fragen erheblich. Der Clou: Tom, die seelenlose Kreatur, entwickelt sich durch maschinelles Lernen langsam zu einem menschenähnlichen Wesen mit Ecken und Kanten. Und da wirds dann spannend: Wollen wir einer künstlichen Intelligenz, die uns bis aufs Haar gleicht, das Menschlich-Sein absprechen? Und was macht es mit uns, wenn wir dauerhaft von Mensch-Maschinen umgeben sind? Ich bin dein Mensch weicht einer Antwort am Ende etwas unentschlossen aus. Die Konventionsmaschinerie der romantischen Komödie behält – leicht automatenhaft – die Oberhand. **Julian Hanich**

START 01.07.2021 REGIE Maria Schrader BUCH Jan Schomburg, Maria Schrader KAMERA Benedict Neuenfels SCHNITT Hansjörg Weissbrich MUSIK Tobias Wagner DARSTELLER*IN (ROLLE) Maren Eggert (Alma) Dan Stevens (Tom) PRODUKTION Letterbox, SWR, Deutschland 2021 DAUER 105 Min. VERLEIH Filmcoopi

Eine kulinarische Innovation lässt zwei Pioniere im amerikanischen Westen träumen. Doch ihr Erfindergeist ist auf einem wackligen Fundament gebaut. Ein feministischer Western, der einen weiten Bogen um die machoide Cowboywelt macht.

Die Geschichte sei hier noch nicht angekommen, mein Lu zu Cookie. Es ist der Anfang des 19. Jahrhunderts, und die beiden Männer sind irgendwo in Oregon. Nicht viel Anderes ist da mit ihnen: ein paar Hütten, ein paar Trapper – und eine Kuh. Letztere liess sich der Chief Factor, ein nobler Handelsmann, der als Einziger in einem richtigen Haus lebt, hierher verschiffen. Die Geschichte sei noch nicht hier, und Lu, ein eingewandter Chinese, hofft, ihr zu seinen Bedingungen zu begegnen, wenn sie dann kommt. Nur lässt die Geschichte leider nie lange auf sich warten.

Aber bis sie dann unausweichlich wird, tragen die beiden mit ihren Gebäcken zur kulinarischen Bereicherung der Siedlung bei. Cookie hat seinen Spitznamen schliesslich nicht umsonst, in der Küche ist er begabt. Gepaart mit Lus Unternehmergeist zaubern sie einfache Küchlein in diese trostlose Welt, in der Weisse und Native Americans irgendwie miteinander vor sich herleben. Der einzige Haken an dem Ganzen: Für den Kuchenteig braucht es Milch, und die einzige Kuh weit und breit gehört ja dem Chief Factor. Gerade dieser zeigt sich aber sehr begeistert von Cookies Backkünsten. «I taste London in this cake», sagt er, nur die Milch, die ihm Nacht für Nacht dafür gestohlen wird, schmeckt er nicht heraus. Er lädt Cookie sogar ein, ihm ein Clafoutis zu backen, mit dem er einen befreundeten Händler aus dem zivilisierten Osten beeindrucken möchte. Damit erreichen sie riskante Bekannt-

schaft, an der sich die beiden Aufsteiger auch bald die Finger verbrennen.

Kelly Reichardt erzählt in ihrem – man möchte sagen feministischen – Western die Geschichte jener, die bei der Saloon-Schlägerei am Rande stehen, die sich bei der Schiesserei am High Noon lieber um die Häusercke davonschleichen und die das Filmgenre bislang

VON KELLY REICHARDT

FIRST COW



zu Unrecht höchstens als kauzige, weichliche Nebenfiguren besiedelten. Befreit vom Pathos, der das Westerngenre meist umweht, blüht die Lust auf eine Neuentdeckung dieser Pionierzeit auf. Reichardt geht genau da hinein, oder anders gesagt: Sie geht den Machos aus dem Weg und schafft Raum für die sanften Zwischentöne, für Menschen, die sich mit Empathie und Verletzlichkeit begegnen. Es ist eine Geschichte von unten, eben

jene, die selten aufgeschrieben wurde, an Orten, die keinen Namen trugen, bis irgendeine Schlacht oder ein militärisches Fort ihnen einen aufdrückte.

Die Geschichte für *First Cow* schrieb die Regisseurin zusammen mit Jonathan Raymond, basierend auf dessen Romanvorlage «The Half-Life» aus dem Jahr 2005. Und dem Film merkt man diese Detailtreue in der Figurenentwicklung an. Lu und Cookie begegnen sich mit einer Menschlichkeit, die kaum Worte braucht und aus der sich eine Hoffnung entwickelt, aus diesem «window of opportunity» etwas zu schaffen und den amerikanischen Traum einzulösen.

Nur, die Geschichte kommt dann eben doch, und zwar mit dem Gewehr im Anschlag. Dass es für Lu und Cookie nicht gut endet, ist kaum ein Spoiler, wenn man sich die zwei Skelette in der Einstiegszene aus der Jetztzeit vor Augen führt. Schliesslich lebt dieser Film aber nicht von der Frage, ob die Helden es schaffen oder nicht. Auch darin unterwandert Reichardt den klassischen Western. Aber an Eleganz ist es kaum zu überbieten, wenn sie den Kreis zum Einstieg schliesst und die spannungsgetriebene Verfolgungsjagd antiklimaktisch zum Stillstand hin entschleunigt. **Michael Kuratli**

START 22.07.2021 REGIE, SCHNITT Kelly Reichardt BUCH Kelly Reichardt, Jonathan Raymond VORLAGE Jonathan Raymond KAMERA Christopher Blauvelt MUSIK William Tyler DARSTELLER*IN (ROLLE) John Magaro (Cookie), Orion Lee (King-Lu), Toby Jones (Chief Factor), Ewen Bremner (Lloyd), Evie (Kuh) PRODUKTION A24, IAC Films, Film Science, USA 2019 DAUER 122 Min. VERLEIH Sister Distribution

Careless Crime von Shahram Mokri ist ein Erzählexperiment über das scheiternde Erzählen: herausfordernd und überfordernd, obsessiv und spielerisch, bedeutungsschwer und rätselhaft. Der Film erweckt den Anschein einer selbstgewählten Mutprobe, denn Mokri ruht sich auf seinen internationalen Erfolgen nicht aus, sondern nimmt sich einer der meisterzählten Geschichten zum iranischen Kino an, die bisher nur in dokumentarischer Form filmisch aufgearbeitet wurde: 1978, im Vorfeld der iranischen Revolution, brannte der Saal des Rex-Kinos in der Stadt Abadan. Es starben über 400 Zuschauer*innen, die The Deer von Masoud Kimiai sehen wollten – einen Film, der seither als Klassiker der iranischen Filmgeschichte gilt.

Jedes Jahr zur Zeit des Brandes sind die Geschichten und politische Theorien zu einer möglichen Brandstiftung sowie zum Umsturz

VON SHAHRAM MOKRI
CARELESS CRIME



der Monarchie im Iran in aller Munde.

Brandstifter gibt es in Careless Crime auch in der Gegenwart. Sie wollen im Hier und Jetzt ein Kino brennen sehen – und wählen ausgerechnet eines, in dem ein Film von Shahram Mokri läuft. So ein Zufall, der bald umringt wird von Déjà-vus: Dialoge wiederholen sich zwischen Vergangenheit und Zukunft, Fiktion und Realität. Die Kamera kreist, die Zeit löst sich auf, bis das Kino zur historischen und politischen Echokammer geworden ist. Mokri offenbart sich in seinem Film vor allem selbst, skizziert die Weltwahrnehmung eines Kino-Puristen. Das filmische Sehen wird alternativlos, eine Zeit vor dem Kino ist in diesem Film unvorstellbar. **Dennis Vetter**

START 08.07.2021 REGIE, SCHNITT Shahram Mokri BUCH Nasrim Ahmadpour, Shahram Mokri KAMERA Alireza Barazandeh MUSIK Ehsan Sedigh DARSTELLER*IN (ROLLE) Barak Karimi (Mohsen), Razie Mansori (Elham), Abolfazi Kahani (Takbali), Mohammed Sareban (Faraj), Adel Yaraghi (Majid) PRODUKTION Karnameh Institute of Art & Culture IRN 2020 DAUER 139 Min. VERLEIH CH Trigon-Film

VON THAÏS ODERMATT
AMAZONEN EINER GROSSSTADT



Regisseurin Thaïs Odermatts erster längerer Dokumentarfilm ist ein ambitioniertes Projekt. Im 66-minütigen Amazonen einer Grossstadt, der zugleich ihr Abschlussfilm der Filmuniversität Babelsberg

Konrad Wolf ist, begleitet die gebürtige Nidwaldnerin nämlich vier zunächst sehr unterschiedlich wirkende Frauen. Das Einzige, was sie gemeinsam haben, ist ihr Wohnort: Berlin.

Gleich zu Beginn des Films definiert Odermatt den Begriff Amazone als «Angehörige eines sagenhaften Volkes kriegerischer Frauen». Das Kriegerische verbindet ihre Protagonistinnen denn auch. DJ Sara, die unter dem Namen That Fucking Sara auflegt und als Kind aus einem bangladeschischen Kinderheim adoptiert wurde, sagt etwa, sie müsse viermal so heftig kämpfen, um das machen zu können, was sie will. Die aus der Ukraine stammende Maryna wird im Training und im Wettkampf gezeigt, wie sie auf Boxsäcke und Gegnerinnen einschlägt. Es sind

die intimen Gespräche über die Vergangenheit und Zukunftshoffnungen der vier Protagonistinnen sowie die gezeigten Szenen des Alltags, die den Film auszeichnen. Regisseurin Odermatt bringt aber auch Archivaufnahmen ihrer eigenen Kindheit mit ein, was dem Film eine persönliche Komponente verleiht und die Motivation der Filmmacherin aufzeigt: Odermatt selbst bezeichnet sich im Film zwar als «Schweizer Wohlstandsbaby», doch vermisst sie den amazonenhaften Kämpfergeist ihrer Kindheit. So ist Amazonen einer Grossstadt eine Art persönliches Patchwork, von Odermatt kuratiert und kommentiert. Wenn das Resultat ihres Experimentierens solch aktivistisch angehauchte Filme wie dieser sind, darf man auf künftige Projekte gespannt sein. **Noemi Ehrat**

START 17.06.2021 REGIE, BUCH Thaïs Odermatt KAMERA Carlos Isabel García SCHNITT Thaïs Odermatt, Laura Espinel MUSIK Anna Kühlein MIT That Fucking Sara, Maryna Ivashko, Zilan, Uta Melle, Irmela Mensah-Schramm PRODUKTION Maximage, CH/DE 2020 DAUER 65 Min. VERLEIH Cineworx

In einer Schulklasse kommt ein Paar Kopfhörer abhanden, und nichts mehr in diesem fein gespielten und ruhig beobachteten helvetischen Kleinstadtdrama ist so, wie es war. Zu wie vielen Menschen kann man gleichzeitig loyal sein? Eine Lehrerin versucht den Spagat.

Spagat! Die turnerische Grätschfigur, die so leicht und elegant aussieht, die so leicht und elegant aussieht, Anfänger*innen können freilich, sagt das Internet, gut und gerne ein bis zwei Jahre brauchen, bis sie ihn schaffen. Und manchmal mag er überhaupt nicht gelingen. Auch im Leben nicht. Will man ihn erzwingen, genügen Kleinigkeiten, eine alltägliche Unachtsamkeit vielleicht oder eben ein kleiner Diebstahl, und die Sache gerät aus dem Gleichgewicht. Davon erzählt der Langfilm-Erstling des 35-jährigen Luzerners Christian Johannes Koch, der im Herbst am Filmfestival in San Sebastián uraufgeführt worden ist.

Im Film wirbelt die 15-jährige Masha Demiri in Salti-Kaskaden rückwärts durch die Luft, und sie beherrscht den Spagat spielend. In der Mitte des Films schaut sie uns aus dieser Position in einem frontalen Close-up fordernd in die Augen: Und du? Wie würdest du in dieser Situation reagieren? Das zierliche Mädchen mit dem entschlossenen dunklen Blick spielt die Rolle der Ulyana, Schülerin am Rande einer Kleinstadt im Herzen des Landes. Das Training ist knallhart, der Trainer auch. Für ihn ist Ulyana ein Zukunftsversprechen.

Die wahren Probleme liegen in *Spagat* woanders begraben. Ulyana ist Ukrainerin und lebt mit ihrem Vater Artem (Alexey Serebryakov), der schwarz auf dem Bau arbeitet, ohne Papiere in der Schweiz. Die Mutter ist offenbar tot, das Training der Tochter für den Vater eine riskante Sache. Der erste Spagat. Den zweiten realisieren wir alsbald zu Beginn: Den

zärtlichen Hünen Artem und Ulyanas Lehrerin Marina verbindet eine sinnliche Liebesaffäre, von der ihre Familie – der Hausmann Jörg (Michael Neuenschwander) und die aufmüpfige Tochter Selma (Nellie Hächler) – lange nichts weiss. Alltagsmenschen sind da in eine fatale Unalltäglichkeit geraten, die unversehens vom Privaten ins Soziale und heikel bis ins (Asyl-)Politische

VON CHRISTIAN JOHANNES KOCH

SPAGAT



ausgreift. Für Komplexität und Dramapotenzial ist gesorgt.

In der Figur von Marina bündelt sich die Metaphorik des Filmtitels: zwischen Beruf, Ehefrau, Teenie-Mutter und Geliebter eines Mannes, den es gar nicht geben darf – weder in ihrem Leben noch in unserem Land. Rachel Braunschweig verkörpert diese Marina mit einer ruhigen Wärme und darstellerischen Aufmerksamkeit auch im Minimen, die nahe geht. Das La-

vieren zwischen allen Loyalitäten, mit dem die Frau es allen recht machen will, erleben wir in zunehmender Beklemmung mit. Kopfschütteln über ihre schöne Naivität liegt manchmal nahe, doch gestattet der Film kein wohlfeiles Urteilen. Zum Spagat gehört das Schwierige oder eben auch Unmögliche und dass man mit beiden Beinen redlich Tuchfühlung mit dem Boden zu halten sucht. Diese Redlichkeit zeigt der Film schön. Wie sehr sie schmerzen kann, ebenfalls.

Der Vorwurf eines Bagatelldiebstahls durch Ulyana ist es, welcher das engmaschige Netz von Heimlichkeiten einreissen lässt – immer mehr und immer vertrackter. Allen beginnt die Geschichte über den Kopf zu wachsen, jeder und jedem auf ihre Weise. Alle tapen sie irgendwie im Dunkeln, das Timon Schäppis Kamera in den auffallend vielen nächtlichen Settings zu durchdringen sucht. Der Film baut die ineinandergreifenden Konflikte der Beteiligten langsam auf, schwer lasten immer wieder die Bläser-Akkorde von Peter Scherers Musikscore im Raum. Und so erscheint der schockierende (doch wohl einzig realistische) Schluss beinahe als «vernünftig», wenn Marina schliesslich ihren Entscheid für Ulyana fällt. **Martin Walder**

START 24.06.2021 REGIE Christian Johannes Koch BUCH Christian Johannes Koch, Josa Sesink KAMERA Timon Schäppi SCHNITT Jamin Benazzouz MUSIK Peter Scherer DARSTELLER*IN (ROLLE) Rachel Braunschweig (Marina), Alexey Serebryakov (Artem), Masha Demiri (Ulyana), Nellie Hächler (Selma) PRODUKTION Rajko Jazbec, Dario Schoch, SRF, CH 2021 DAUER 110 Min. VERLEIH Frenetic Films

Ein Debüt, das auf den ersten Blick nur ein weiterer Pariser Liebesfilm zu sein droht. Doch Suzanne Lindon wirft die ersten Schritte einer jungen Frau gekonnt in den filmischen Rahmen.

Cannes, Toronto, San Sebastián: Suzanne Lindon, Tochter des Schauspielers*innenpaars Vincent Lindon und Sandrine Kiberlain, hat nicht nur im zarten Alter von 20 Jahren bereits ihren Debütfilm gedreht, sondern es gleich in die Auswahl der grossen Festivals geschafft.

Eine gewisse Skepsis ist daher in der ersten Begegnung mit *Seize Printemps* nahezu unvermeidbar, vor allem wenn der Rezensent, der ihm begegnet, bereits das weniger zarte Alter von 37 erreicht hat und damit demselben Jahrgang angehört wie der Theaterchauspieler Raphaël, den die von Lindon gespielte Suzanne im Film kennenlernt (Arnaud Valois, der ihn verkörpert, wurde 1984 geboren). Der Altersunterschied wird dadurch noch verstärkt, dass die Film-Suzanne nochmal jünger, nämlich – siehe Titel – 16 ist. Aber erstens ist *ageism* natürlich abzulehnen (oder zumindest zu reflektieren), und zweitens ist der Film wirklich sehr schön.

Überraschenderweise, muss man sagen. Normalerweise sollten die Worte «Montmartre», «Theater», «rotes Moped», «Tanz», «Sommer» und «erste Liebe» in Verbindung mit dem Milieu der Weissen Pariser Grossstadtbourgeoise dazu führen, dass sich einem die Nackenhaare aufstellen, so diese Ingredienzien denn mal wieder in Form eines französischen Liebesfilms zusammenkommen. Hier aber verbinden sie sich mit Unschuld und Frische. Das liegt daran, dass Lindon ganz und gar bei sich, also ihrer Hauptfigur, bleibt – bei Su-

zannes Wahrnehmung und ihrer Art, sich von ihrer Umgebung affizieren zu lassen. Lindon zeichnet Suzannes Mikrokosmos unpräzise und mit derselben verträumten Geste, mit der sie in der ersten Szene mit einem Strohalm etwas Grenadinesirup ansaugt und auf einer Papierserviette verteilt.

Suzanne ist verträumt, und sie ist gelangweilt. Ihre Langeweile

VON SUZANNE LINDON

SEIZE PRINTEMPS



gilt dem sozialen Milieu, in dem sie aufgewachsen ist und das die Grenzen der Welt markiert, die sie kennt. Einen Film darüber zu machen, was man kennt, ist nichts Besonderes. Doch Lindon macht eben einen Film darüber, dass das Bekannte alterstechnisch notwendigerweise beschränkt und langweilig ist. Mit ihren gleichaltrigen Freund*innen kann sie wenig anfangen. Gleichzeitig kennt sie die Codes der Erwachsenen nicht, zu

denen sie noch nicht gehört. Sie fragt ihren Vater, wie sie sich anziehen soll, um Männern zu gefallen; den Ausführungen eines Bühnenbildners, der ihr die symbolische Bedeutung seiner Arbeit erklärt, kann sie nicht folgen. Überall Sackgassen. Was also tun, ausser etwas Grenadinesirup auf einer Papierserviette zu verteilen?

Aus dieser Begrenzung, dieser Langeweile, diesem Nicht-Wissen, dieser Verträumtheit und Passivität heraus erlebt Suzanne nun ihre Begegnung mit Raphaël wie etwas, was sie «jetzt» noch nicht haben kann. Abgesehen von einigen Küssen auf den Hals bleibt ihre Annäherung keusch und rein: Keine dramatische *Amour fou* trübt das schiere Aufflackern erstmals geweckter Gefühle, die ein reiner Vorgeschmack auf Kommendes bleiben. Ihre Beziehung ist ein kurz aufscheinendes «ailleurs», ein «Anderwo», eine Irritation, aus der sie am Ende zurückkehren muss; eine schnell wieder losgelassene Entdeckung, die andere, zukünftige Entdeckungen vorbereitet. Die abstrakten, der Realität enthobenen, sich ihr wie ein Extra hinzufügenden Tanzszenen ersetzen dabei jeden genaueren «Inhalt» von Suzannes Beziehung zu ihrem Schauspieler, der in ihrem Leben nur eine Rolle spielt, ohne sie wirklich auszufüllen: die des «ersten Mannes», den sie auch nach ihrer Begegnung noch kennenlernen muss.

Philipp Stadelmaier

START 08.07.2021 REGIE, BUCH Suzanne Lindon KAMERA Jérémie Attard SCHNITT Pascale Chavance MUSIK Vincent Delerm DARSTELLER*IN (ROLLE) Suzanne Lindon (Suzanne) Arnaud Valois (Raphaël Frei) Frédéric Pierrot (Vater von Suzanne) PRODUKTION Avenue B Productions, Eskwad, Bangumi, FR 2020 DAUER 73 Min. VERLEIH First Hand Films

Die Auferstehung ist ein Aufstand: Lemohang Jeremiah Moseses Film aus einem Dorf und Tal Lesothos ist eine grosse Fabulation von Trauer und Trotz, Ritualen und Rechtsgefühl, mit Mary Twala Mhlongo als widerständiger Witwe.

Eine Geschichte aus Nazareth, nicht aus Bethlehem oder Jerusalem. Vielmehr aus Nasaretha, Lesotho, einem kleinen Berg-und-Tal-Dorf, einer christlichen Sotho-Gemeinde. Aber die Menschen dort, sie nannten es nicht mit dem Namen der christlichen Missionare-Kolonisator*innen, sondern einfach ihre Heimat, so ein Erzähler,

Er erzählt von einer Witwe, Mantoa, die an Weihnachten nicht ihren letzten lebenden Sohn in Empfang nehmen kann, sondern die Nachricht von seinem Tod in den Goldminen Südafrikas erfahren muss. Von ihrer Trauer, ihrem Trotz, ihrem Kampf um die Ruhe-

Praktiken und Predigten, auf Landschaften und Gesichter, Gesichter wie Landschaften, vor allem das von Mantoa (die im vergangenen Jahr verstorbene südafrikanische Schauspielerin Mary Twala Mhlongo), die wie eine grosse Trauernde und Suchende aus einem anderen Land – auch einem anderen, wenn gleich nicht nur in einigen Brecht-Gesten durchaus verwandten Kino, Pedro Costas *Vitalina Varela* – auch warten musste auf ihr Erscheinen auf der Leinwand.

Das Kino Costas, wie das von Lemohang Jeremiah Moseses, monumentalisiert diese personifizierte Widerständigkeit, das Beharrungsbewusstsein, das Festhalten – am Land, den Ritualen, der Geschichte und den Fabulationen, an den Toten und ihren Ruhestätten. Aber das Interesse Moseses, sein unmelancholischer und eigentlich, trotz der starken Setzung und Erzählung von jenseits-des-Grabes, auch unallegorischer Blick richtet sich auf die Lebenden, auf das Davor der Entwurzelung, auf die im Migrationsgeschehen und bei der Wanderarbeit Daheimgebliebenen, auf ihre Gemeinschaft, ihre Trauerfeiern, er zeigt ihr Warten auf Nachrichten und auf die Körper derer, die starben in den Minen Südafrikas, des Landes, das das Königreich Lesotho vollständig umgibt.

Die Auferstehung im Film, das ist der Aufstand Mantoas. Sie legt ihr Trauerkleid ab am Ende, im Widerstand. Der Film hat ein grosses Grab geschaufelt. Aber die Auferstehung, das ist natürlich auch das Kino selbst. A burial and a resurrection eben. **Daniel Eschkötter**

VON LEMOHANG JEREMIAH MOSESE

THIS IS NOT A BURIAL, IT'S A RESURRECTION



ein Ein-Personen-Chor, ein Spieler der Lesiba, des mit dem Mund gespielten traditionellen Saiteninstrumentes der Sotho. Von einem unbestimmten Ort, aus einer unbestimmten Zukunft spricht er seine Fabel und spielt er seine Wind-und-Wiesen-, Mund-und-Materie-Musik, aus dem Dämmerlicht einer improvisierten Bar (oder so etwas Ähnlichem), dem Dunkel eines Danach, nach der Umsiedlung der Dorfbevölkerung, nach der Flu-

stätte der Toten, gegen die Landnahme im Dienst des vermeintlichen Fortschritts. Ihr Blick richtet sich nicht gen Himmel, sie sucht diesseitige Wege des Widerstands, physische Adressat*innen. Aber die Kamera von Pierre de Villiers schaut nach oben, lässt sich ablenken, trotz der meistens strengen Kadrierung im hier digital wiederbelebten Academy-Format mit leicht abgerundeten Ecken. Sie schaut auf Rituale und Rurales,

START 24.06.2021 REGIE, BUCH, SCHNITT Lemohang Jeremiah Moseses KAMERA Pierre de Villiers DARSTELLER*IN (ROLLE) Mary Twala Mhlongo (Mantoa), Makhaola Ndebele (Priester), Tseko Monaheng (Chief Khotso) PRODUKTION Cait Pansegrouw, Elias Ribeiro, Lesotho 2021 DAUER 120 Min. VERLEIH Trigon

**LEMOHANG JEREMIAH MOSESE, REGISSEUR
VON THIS IS NOT A BURIAL, IT'S A RESURRECTION**



«Ich suche keine Relevanz, ich will nur meinen Ideen treu sein»

FB Zum Einstieg ein Detail, das im Film auffällt: Die Farbsymbolik. Blau, Rot und Gelb sind dominant im Film. Was bedeuten diese Farben?

LM Ich wollte Mantoas Grab, ihre Hütte, in einem saten Blau dekorieren. In meiner Kindheit in den Bergen von Lesotho war Blau eine dominante Farbe. Für mich bedeutet sie den Himmel, die Unendlichkeit, das Nichts. Und die Arbeiter mit den gelben Uniformen wirken darin wie Ausserirdische oder Maschinen ohne Seele. Ich kritisiere damit, ohne wirklich zu kritisieren.

FB Im Moment gibt es eine Euphorie bezüglich afrikanischen Filmschaffens. Glauben Sie, dass Kino, auch Ihre Filme, dabei helfen, eine afrikanische Identität zu prägen?

LM Meine ersten Filme wurden in Afrika sehr gut aufgenommen. In Kamerun, Nigeria, Südafrika, Lesotho und so weiter. Ich glaube, es gibt eine neue Generation, die sich mit sich selbst auseinandersetzt, und Filme können dabei eine grosse Rolle spielen. Früher war man nur froh, aus Afrika weggehen zu können, aber viele meiner Freunde sind heute wieder zurück in ihren Heimatländern und

schaffen dort ein neues Selbstverständnis. Es entsteht derzeit eine wunderbare Renaissance der afrikanischen Identität.

FB Neben der universellen, philosophischen Erzählweise Ihres Films findet man gerade als Schweizer*in Parallelen zur eigenen Geschichte von Dammprojekten in den Alpen, bei denen ganze Gemeinschaften oft gegen ihren Willen zerstört wurden. Hatten Sie diese Geschichten bei Ihrem Film im Hinterkopf?

LM Das ist purer Zufall. Ich arbeite nicht mit dieser logischen Herangehensweise. Ich suche keine Relevanz, ich will nur meinen Ideen treu sein.

FB Das klingt nach einem sehr intuitiven Zugang zu ihrem Schaffen. Sie haben sich das Filmemachen auch selbst beigebracht. Wie haben Sie zu Ihrem Stil gefunden?

LM Ich kenne keinen anderen Weg als diesen. Ich kann nicht logisch und strukturiert an ein Projekt herangehen. Ich kann nur meinen Ideen treu – ein Gefäss für sie – sein, und sie transportieren. Ich achte auf viele Details und glaube, so empfänglich für das Wunderbare zu sein.

FB Welche Gedanken sind in die Figur von Mantoa eingeflossen?

LM Ich hatte die Idee einer sehr physischen Performance. In meinem Kurzfilm *Mosonngoa* spielte eine Felsformation, die weinte und trauerte, eine grosse Rolle. Ich wollte für *Resurrection* jemanden, der diese Berge verkörpert und übersetzt.

FB War Mary Twala für die Rolle die offensichtliche Wahl?

LM Nein, ich wollte eigentlich jemanden mit breiten Schultern aus dem Land der Riesen. Und jemanden, die Sesotho spricht, weil die Sprache eine sehr starke Ausdrucksweise hat. Aber Mary war einfach eine Wucht. Es war eine sehr physische Performance, und ihre allerletzte (Anm. d. Red.: Mary Twala verstarb am 4. Juli 2020).

FB Sie haben mit Laiendarsteller*innen, also der Dorfgemeinschaft, gearbeitet, die Dreharbeiten fanden in einem abgelegenen Dorf ohne Strom und Strassen statt. Wie muss man sich das vorstellen?

LM Das Dorf hat den Film überhaupt erst ermöglicht. Sie haben Lasttiere ausgeliehen, mitgespielt, alles produziert. Und das, obwohl diese Leute Kino oder Theater nicht kennen. Wir haben da sehr viele Gespräche geführt und diesen Film zusammen geschaffen. **INTERVIEW Michael Kuratli**

Das ausführliche Gespräch ist nachzulesen auf FILMBULLETIN.CH



Eine Kulturinstitution
der Stadt Zürich

filmpodium

SOMMER-ABO
11 WOCHEN KINO
80 FILME
FÜR CHF 95.-!



LUIS GARCÍA BERLANGA

7.-19. September 2021

www.filmpodium.ch

© De Filmoteca Española

74 Locarno Film Festival 4-14 | 8 | 2021

Destination partner

**ASCONA
LOCARNO**

Main partners

UBS **la Mobiliare** **MANOR** **swisscom**

Institutional partners

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

Additional info here:



Eine Passionsgeschichte voll Verrat, Verstrickungen und dem Glauben an eine gerechtere Welt. Judas and the Black Messiah reiht sich voller Fulminanz in die jüngsten filmischen Aufarbeitungen der Black-Panther-Bewegung ein.

«What would you tell your son about what you did then?» Auf die Interviewfrage an den Schwarzen FBI-Informanten William O'Neal, der Ende der Sechzigerjahre in die sozialistische Black-Panthers-Organisation eingeschleust wurde, antwortet Judas and the Black Messiah mit einem ambitionierten und hochrelevanten Historienthriller. Anknüpfend an aktuel-

VON SHAKA KING

JUDAS AND THE BLACK MESSIAH



le Schlüsselreflexionen afroamerikanischer Geschichte in Filmen wie Ma Rainey's Black Bottom, Da 5 Bloods oder One Night in Miami, rückt Judas and the Black Messiah die brisanten Ereignisse rund um die Chicagoer Black Panthers in ein fiktional dichtes, ikonographisches Konzept. Zwischen coolem Kriminalfilm und religiöser Symbolik folgt der Film einer klaren, scharfen Taktung, die für Spannung und Bedeutung sorgt. Bei allen ambi-

valenten Impulsen, rauschhaften Rhythmen und intimen Annäherungen nutzt der Geheimdienstthriller verstärkt genretypische Muster, um Fronten dramatisch zu verhärten, speziell in der Tiermetaphorik von Panther-Revolutionären, Pig-Polizei und Rat-Verräter.

Sein kompaktes Schema steigert der Film in der namensgebenden Messias-Judas-Ikonographie. Über die religiöse Steigerung des Crime-Verräter-Motivs kennzeichnen gleich die ersten neun Minuten Fred Hampton (Daniel Kaluuya), den Vorsitzenden der Illinois Black Panther Party, als Heilsbringer und William O'Neal (Lakeith Stanfield) als Verräter. Mit einer Konsequenz, wie man sie sonst aus Scorsese-Werken wie The Last Temptation of Christ oder Bringing Out the Dead kennt, orientieren sich die Erzählschritte an der biblischen Passionsgeschichte. Zurück aus dem Gefängnis, empfangen von seinen Jünger*innen, harret der weiss gekleidete Hampton vor der Zeichnung des Black-Panther-Gründers Huey Newton, die ihn wie ein Heiligenschein umgibt, und dankt dem unheilvoll in Schwarz gehüllten O'Neal. Spätestens hier weist die Handlung unmissverständlich in eine Richtung, die so fatal erscheint wie das Sinken der Titanic.

Eine der stärksten Sequenzen des Geschichtsfilms verdichtet die jetzige Zerrissenheit der Vereinigten Staaten. Entlang einer revolutionären Rede von Fred Hampton arrangiert der Film sein Titelkonzept im Sinne eines fort-dauernden Haderns der US-Gesellschaft zwischen Vereinigungs-

visionen und Verführungsgefahren. Hamptons rhetorische Zusammenführung ethnisch verschiedener Revolutionsgruppen entfaltet sich im Spannungsfeld zwischen einem messianischen Ausblick auf soziale Gerechtigkeit, die die Black-Lives-Matter-Bewegung bespiegelt, und den historisch wie aktuell einschneidenden Kontrastbildern der Konföderiertenflagge und Konfrontation mit der Polizei. Scharf pointiert wird die Tragik der Spannungen über die Verratsszene, in der William O'Neal als Gast im verführerischen Edelrestaurant die eben gesehenen Informationen an den FBI-Agenten Roy Mitchell (Jesse Plemons) weitergibt. In der Zuspitzung der komplexen Rassenproblematik spiegelt der Film eindrucksvoll die absurden Konstellationen in Spike Lees BlackKlansman.

Nach zwei Stunden Laufzeit kehrt Judas and the Black Messiah zu seiner Ausgangsfrage zurück. Während O'Neal zu Beginn in seiner fiktionalen Erscheinung kaum den Mund öffnet, kommt er diesmal in einer dokumentarischen Aufnahme zu Wort: «I don't know what I'd tell him other than I was part of the struggle.» Mit der Orientierung des Verräters als Teil des Ganzen bleibt der Film der Passionsgeschichte treu. Gerade die strenge Form des Historiendramas begünstigt die Agenda, Missstände zu verbessern. «You've got to make a distinction», schmettert Fred Hampton abschliessend in den Zuschauerraum. **Alexander Kroll**

START 01.07.2021 REGIE Shaka King BUCH Shaka King, Will Berson KAMERA Sean Bobbitt SCHNITT Kristan Sprague MUSIK Mark Isham, Craig Harris DARSTELLER*IN (ROLLE) Daniel Kaluuya (Fred Hampton), Lakeith Stanfield (William O'Neal), Jesse Plemons (Roy Mitchell), Dominique Fishback (Deborah Johnson), PRODUKTION Macro, Participant, Bron Studios, Proximity, USA 2021 DAUER 126 Min. VERLEIH Warner Bros.

Eine Zeitreise zum Vorabend des Zweiten Weltkriegs: Dominik Graf verfilmt Erich Kästners Klassiker ohne die Weisheit des Nachgeborenen und würdigt stattdessen die verzweifelte Liebe in der verhexten *Ménage à trois* mit einem grossartigen Film.

«Ihr wollt den Warencharakter der Liebe, aber die Ware soll verliebt sein»: Das ist der vielleicht bekannteste Satz in Erich Kästners «Fabian». Im Buch spricht ihn die angehende Schauspielerin Cornelia zur Titelfigur, dem Werbetexter Jakob Fabian. Der Vorwurf trifft vor derhand alle Männer, aber letztlich doch gerade den nicht, an den sie die Worte richtet. «Die Geschichte eines Moralisten», lautet der Untertitel des nun von Dominik Graf verfilmten Romans in seiner Erstausgabe aus dem Jahr 1931. Schon bei Kästner und erst recht bei Graf liegt es nahe, «Moralist» durch «Romantiker» zu ersetzen. Denn die moralische Distanz zwischen Fabian und der Welt, in der er lebt, dem Berlin der späten Weimarer Republik, äussert sich vor allem darin, dass er an die Liebe jenseits des Warencharakters glaubt.

Im Film ist die kurze, verzweifelte Beziehung von Fabian (Tom Schilling) und Carolin (Saskia Rosendahl) noch zentraler als im Roman. Bei Kästner treffen sich die beiden erst nach der Hälfte des Buchs, bei Graf schon nach einer knappen halben von drei Stunden Laufzeit. Die Begegnung hat etwas von einem Urknall, eine Split-Screen-Montage lässt das Bild buchstäblich zerspringen, und wenn es sich wenig später wieder zusammensetzt, dann nur, um den Gesichtern von Cornelia und Fabian, eng aneinandergeschmiegt, einen Rahmen zu geben. Einen engen Rahmen – Graf hat seinen Film mit einem Seitenverhältnis von 1.37:1 gedreht. Dadurch nähern sich die Bilder jenen an, denen Fabian und Cornelia damals selbst im Kino begegnet wären; Tatsächlich baut Graf in sein dichtes Montage-

geflecht immer wieder dokumentarisches Material aus den Dreissigern ein, gespenstische Bilder, in denen monströs anmutende Strassenbahnen durch plötzlich wieder fremd, fast unbewohnbar anmutende Strassenzüge donnern.

Der Fokus auf die Liebe verändert die Figuren, vor allem Cornelia. Die macht sich zwar auch bei

einzigem Akteur im Film (und im Buch), der sich als ein politischer versteht.

Labude wird von Albrecht Schuch verkörpert, und wer den Schauspieler noch aus dem letztjährigen *Berlin Alexanderplatz* als Zuhälter Reinhold im Kopf hat, wird ihn kaum wiedererkennen: War dort jede seiner Gesten über-

VON DOMINIK GRAF

FABIAN ODER DER GANG VOR DIE HUNDE



Graf keine Illusionen darüber, was es heisst, in Zeiten von Weltwirtschaftskrise und anbrechendem Faschismus eine Frau zu sein; sie muss sich, um nicht unter die Räder zu kommen, verkaufen – aber immerhin weigert sie sich, sich mit der Erniedrigung, die ihr die Gesellschaft zufügt, zu identifizieren. Auch den Satz vom Warencharakter spricht im Film nicht sie, sondern Fabians Freund Labude, der

griffig, eine unterschwellig sexuelle Attacke, bewegt er sich diesmal mit kindlicher, weltfremder Friedfertigkeit durch den Film. Sein offenes Visier wird Labude zum Verhängnis und stellt ihn in einen krassen Kontrast zu Fabian, dem ewig distanzierten Beobachter. Tom Schillings reduziertes Spiel, sein hilfloses Lächeln vor allem, macht klar, dass auch diese Haltung nicht vor Leiden schützt.

Die Konstellation von Fabian, Cornelia und Labude scheint sich für eine Weile zu einer jener Dreiecksgeschichten zu verdichten, die in Dominik Graf's Filmen immer wieder als die intensivste oder jedenfalls filmisch attraktivste Form romantischer Beziehungen zelebriert werden, in *Der rote Kakadu* etwa oder *Die geliebten Schwestern*. In *Fabian* allerdings kollabiert die *Ménage à trois*, bevor sie sich recht entfalten kann. Labude gerät in juristische Schwierigkeiten und verschwindet zwischenzeitlich aus Berlin, Fabian verliert seine Stellung, und Cornelia schliesst einen Pakt mit ihrem privaten Teufel. Wie Dominosteine kippen die Figuren eine nach der anderen um, erfasst von einer finsternen Dynamik, deren kalte Konsequenz im Film noch kei-

ne Repräsentanz erhält. Von heute aus betrachtet ist *Fabian* an einem historischen Kipppunkt angesiedelt. Die Freiheitsrechte der Weimarer Republik existieren formal noch und werden im Berliner Nachtleben mit verzweifelter Intensität ausgelebt, auf den Strassen marschieren allerdings schon Braunhemden, und das politische System versucht sich auf breiter Front in Appeasement. Freilich wussten 1931 weder Fabian noch Kästner, wie genau sich die Spannungen, die sie um sich herum spüren, entladen würden – und Graf hat kein Interesse daran, seinen Figuren seine eigene, in dieser Hinsicht überlegene Perspektive unter die Nase zu reiben. «[Fabian] hasste die Angewohnheit, die Zukunft wie eine Bettdecke zu lüpfen, und

noch mehr hasste er den nachträglichen Stolz, schon vorher recht gehabt zu haben», heisst es im Roman.

Lediglich die allererste Einstellung stellt einen direkten Kontakt zur Gegenwart her: Eine Kamerafahrt taucht im Berlin der Gegenwart in eine U-Bahn-Station ein und durch einen anderen Ausgang im Berlin des Jahres 1931 wieder auf. Als hätte der filmische Blick zufällig ein Tor in eine andere Dimension entdeckt. Wenn Graf uns dieses durschreiten lässt, dann nicht, um uns einen souveränen Blick auf die Vergangenheit zu verschaffen, sondern, ganz im Gegenteil, um uns den Boden unter den Füssen wegzuziehen. **Lukas Foerster**

START 01.07.2021 REGIE Dominik Graf BUCH Dominik Graf, Constantin Lieb VORLAGE Erich Kästner KAMERA Hanno Lentz SCHNITT Claudia Wolscht MUSIK Florian van Volxem, Sven Rossenbach DARSTELLER*IN (ROLLE) Tom Schilling (Dr. Jakob Fabian), Saskia Rosendahl (Cornelia Battenberg), Albrecht Schuch (Stephan Labude) PRODUKTION Arte, Amilux, Lupa Film, u.a., D 2021 DAUER 176 Min. VERLEIH DCM

VON UELI MEIER

ICH HABE IN MOLL GETRÄUMT



Dass es mehr Leute gibt, die Gedichte schreiben, als Leute, die Gedichte lesen, ist eine alte Binsenwahrheit. Dass die meisten Dichter*innen daher ungelesen in Vergessenheit geraten, auch. So kom-

men die Autor*innen schliesslich zum zweifelhaften Ruhm angeblich verkannter Genies, die zu Lebzeiten niemand hat verstehen wollen.

Eine ähnliche Geschichte steht nun hinter dem Namen Walter Rufers. Sein einziges Werk heisst «Der Himmel ist blau. Ich auch», wobei der Titel Programm ist: Es enthält kurze, lakonische Verse, meistens geht es darin um versoffene Nächte, verkaterte Vormittage und verschlafene Nachmittage. Ueli Meier hat es auf sich genommen, Leben und Wirken des Zürchers zu rekonstruieren. Dem Dokumentarfilm ist anzusehen, dass er zwar mit kleinem Budget, dafür aber mit umso grösserem Aufwand gemacht worden ist: Alle, die etwas über den Autor wissen könnten, lässt Meier zu Wort kommen – die Dichtertwitwe und die

beiden gemeinsamen Kinder, Weggefährten von damals sowie eine Münchner Literaturkritikerin.

Weil seine literarische Karriere nicht den Stoff liefert, den es für einen abendfüllenden Film braucht, widmet sich Ueli Meier ausführlich den Einzelheiten aus Walter Rufers Privatleben. Nach und nach stellt sich so heraus, dass der Dichter mit seiner Münchner Geliebten einen Sohn gezeugt hatte. Von diesem Halbbruder wussten Rufers Zürcher Kinder freilich nicht das Geringste, bis sie 40 waren. Der Film, in dem es etwa von der Mitte an nur noch um den unbekannteren Sohn geht, wird so statt einem Schriftstellerporträt zu einem intimen, bisweilen zu intimen Einblick in die Gefühlswelt der Familie Rufer. **Oliver Camenzind**

START 08.07.2021 REGIE, BUCH Ueli Meier KAMERA Ueli Meier, Simon Wottreng SCHNITT Annette Brütsch MUSIK Christian Brantschen MIT Günter Gallas, Gabriella Lorenz, Margrit Rufer, Sara Rufer, Urs Rufer, Thomas Sarbacher, Margrith Schaub, Andreas Staebler, Jörg Wizigmann PRODUKTION Sihlfeld Film CH 2021 DAUER 78 Min. VERLEIH Sihlfeld Film

14 Jahre lang wurde Mohamedou Ould Slahi in der Guantánamo Bay Naval Base ohne Anklage gefangen gehalten und gefoltert. Nicht durch die Augen des Mauretainers, sondern durch jene der Anwälte, die seine Anklage bzw. seine Verteidigung vorbereiten, blickt der Film auf die Post-9/11-Ära zurück.

Mohamedou Ould Slahi nimmt per Livestream an seinem Prozess teil. 14 Jahre lang wurde der gebürtige Mauretanier auf der Guantánamo Bay Naval Base festgehalten, verhört und gefoltert – ohne Anklage, ohne Rechtsgrundlage. An dem Tag, an dem die US-Regierung ihn anzuklagen gedenkt, ist nur ein Bildschirm auf der Anklagebank. Ould Slahi selbst sitzt

VON KEVIN MACDONALD

THE MAURITANIAN



noch immer in einem Gefängnis, das nicht einmal Teil des US-Staatsgebiets ist.

Dass die Verbindung aus dem Niemandsland zur Gerichtsbarkeit schlecht ist, dient dem Film nicht nur als zentrale Allegorie für die Menschenrechtswidrigkeit Guantánamos, sondern auch als Marker für den Moment, in dem Ould Slahi nicht mehr als mutmasslicher Drahtzieher der Anschläge des 11. Septembers wahrgenommen wird,

sondern als Mensch. Für wenige Augenblicke durchbrechen die technischen Schwierigkeiten des Livestreams die Rollenverteilung des Prozesses: Die Wärter fummeln gemeinsam mit Ould Slahi am Computer in der Zelle herum, während der Richter immer wieder mal ein testendes «Hallo?» dazwischenfunkt. Dann spricht der Mann, der 14 Jahre darauf gewartet hat, gehört zu werden – nicht als Angeklagter, sondern als Mensch. Nancy Hollander (Jodie Foster) und Stuart Couch (Benedict Cumberbatch) sind diejenigen, durch deren Augen der Film Ould Slahi betrachtet – zunächst als Rechtssubjekt, dann als Mensch.

The Mauritanian ist also nicht nur eine Verfilmung der Geschichte, die Ould Slahi im 2015 veröffentlichten «Guantánamo Diary» beschreibt, sondern auch ein Film über den bis heute un abgeschlossenen Lernprozess. Die Perspektive, die der Film einnimmt, versperrt dabei mehr die Sicht auf das ihr zugrundeliegende Ethos, als sie freizulegen. Zwar kriegt The Mauritanian mit der juristischen Aufarbeitung, die sowohl für Hollander als auch für Couch als Ankläger im Auftrag der US-Regierung ein Spiessrutenlauf durch die Geheimhaltungs- und Verschleierungsbemühungen der Geheimdienste ist, auch die Wirkungsmacht der *post-9/11*-Rhetorik von bösen Terroristen und guten Patrioten zu fassen.

Doch der Fokus auf die amerikanischen Held*innen lenkt den Film an den entscheidenden Stellen allzu weit von seinem eigentlichen

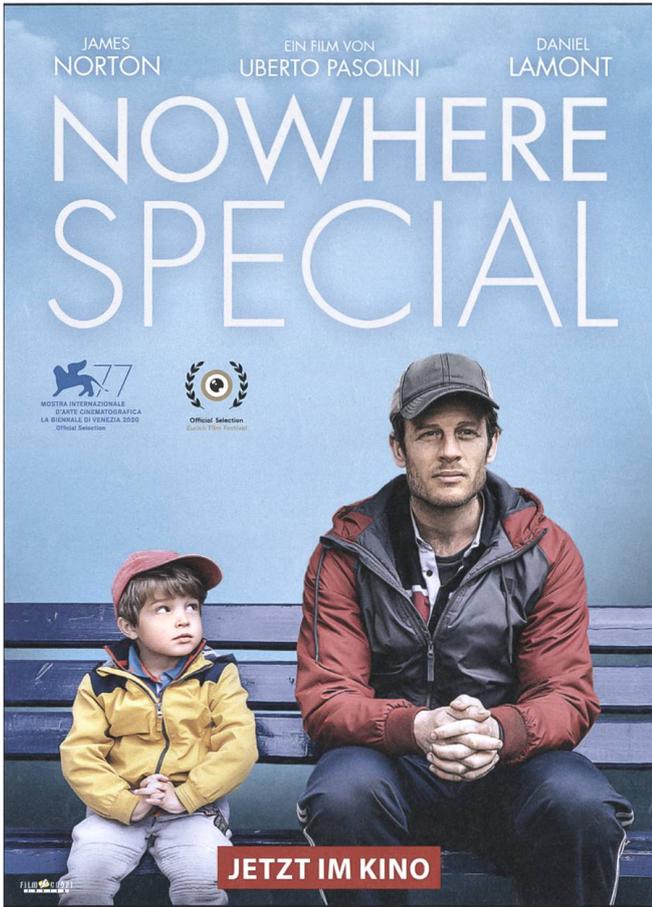
Protagonisten weg. Der Leidensweg des Mauretainers, einer der bekanntesten Fälle des rechtsfreien Folter- und Verhörzentrums in Guantánamo, wird meist durch die Anwaltsfiguren gefiltert. Während Mohamedou die ganze Bandbreite der Foltermethoden von CIA und Co. – von Dauerbeschallung über Kälte, Schläge und Schlafentzug bis zu Scheinhinrichtung und sexueller Gewalt – erduldet, sehen wir nur das Nötigste, um kurz darauf von den Anwalt*innen, die die dazugehörigen Berichte unter Tränen lesen, emotional abgeholt zu werden.

Mohamedou im quadratischen Kader mit nostalgischem Anstrich versehene Vergangenheit, zwischen dem Beduinenleben in der Heimat, dem späteren Studentenleben in Deutschland und der kurzen Zeit als angehender Widerstandskämpfer in Afghanistan, existiert im Film, wie auch sein späteres Leben in Gefangenschaft, primär als Kontrast: Das Gebet Richtung Mekka steht der pathetischen 9/11-Rede gegenüber, der Nahrungsentzug in der Zelle den Steaks im Lieblingsrestaurant der Anwalt*innen und die nicht zu brechende humorvolle Gutmütigkeit Mohamedous der «War on Terror»-Kampagne. Ein Ganzes, das über die Gegensatzpaare hinausweist, kriegt der Film nicht zusammen. Es bleibt ein halbes Portrait der Bush-Ära und eine halbe Menschwerdung. **Karsten Munt**

START 24.06.2021 REGIE Kevin MacDonalD BUCH Michael Bronner, Rory Haines, Sohrab Noshirvani KAMERA Alwin H. Kuchler SCHNITT Justine Wright MUSIK Tom Hodge DARSTELLER*IN (ROLLE) Tahar Rahim (Mohamedou Ould Slahi), Jodie Foster (Nancy Hollander), Benedict Cumberbatch (Stuart Couch) PRODUKTION Wonder Street, 30WEST u.a., UK, USA 2021 DAUER 129 Min. VERLEIH Impuls

JAMES NORTON EIN FILM VON UBERTO PASOLINI DANIEL LAMONT

NOWHERE SPECIAL

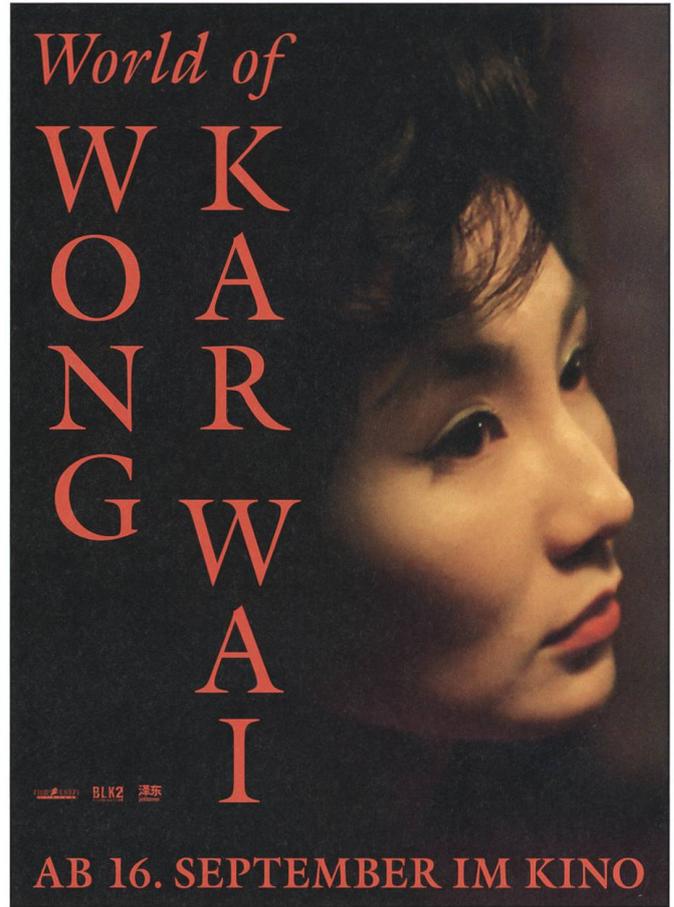


MOSTRA INTERNAZIONALE D'ARTE CINEMATOGRAFICA LA BIENNALE DI VENEZIA 2020 Official Selection

Official Selection

JETZT IM KINO

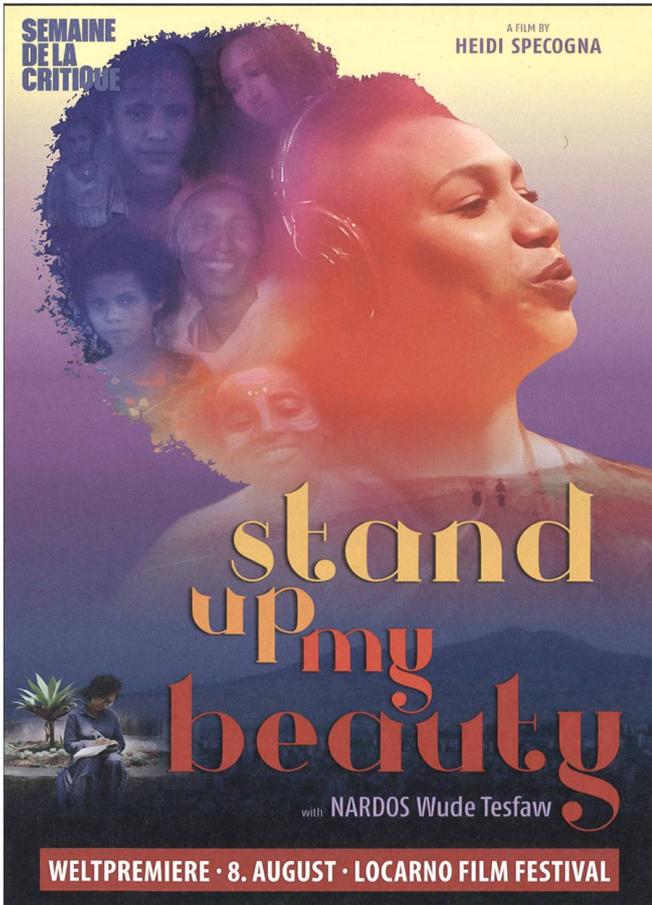
World of WONRWA I



AB 16. SEPTEMBER IM KINO

SEMAINE DE LA CRITIQUE

A FILM BY HEIDI SPECOGNA



stand up my beauty

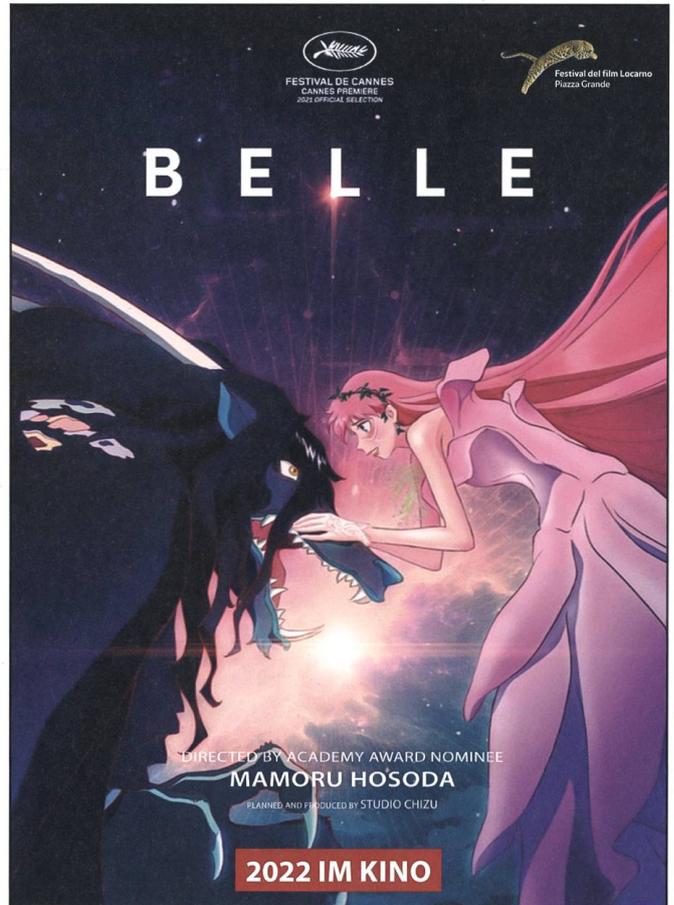
with NARDOS WUDE TESFAW

WELTPREMIERE · 8. AUGUST · LOCARNO FILM FESTIVAL

FESTIVAL DE CANNES
CANNES PREMIERE
2022 OFFICIAL SELECTION

Festival del film Locarno
Piazza Grande

BELLE



DIRECTED BY ACADEMY AWARD NOMINEE
MAMORU HOSODA
PLANNED AND PRODUCED BY STUDIO CHIZU

2022 IM KINO

Ein existenzialistisches Gedankenexperiment führt den Protagonisten von David Schalkos neuem Streich in die absurden Lande der Tiefenpsychologie. Ein harter Trip für den Millennial, der einfach nicht weiss, was er will.

Wer oder was bin ich? Was macht mich zu dem, was ich bin? In welchem Verhältnis stehe ich zu meiner Aussenwelt, insbesondere zu den Menschen um mich herum? Fragen, die uns alle beschäftigen und mit denen sich Showrunner David Schalko schon seit der Kultserie Sendung ohne Namen herumschlägt. Mit seiner neuen Miniserie Ich und die Anderen gibt er den alten Fragen eine neue Wendung. Mit den surrealen Erlebnissen des Protagonisten Tristan ergründet Schalko das Menschsein im Kontext gesellschaftlicher Lebenswirklichkeiten, eben das Verhältnis des *Ichs* zu den *Anderen*. Dabei verfügt unser Held über eine besondere Gabe: Jeden Tag durchlebt er die Auswirkungen eines anderen Wunsches. In ihren sechs Folgen führt die Serie in eine absurde Welt hinein, die einen immer mehr scheiternden, existenzialistischen Kurs einnimmt.

Unser Held Tristan, ein orientierungsloser Mittdreissiger, wacht an einem Tag auf, der ihn von der ersten Minute an mit unverständlichen Ereignissen konfrontiert: Wo er auch hingehet, zieht er die Blicke der Leute auf sich, und alle scheinen jeden Moment in seinen Kopf zu sehen. Ausserdem wird er die ganze Zeit von einem mysteriösen Taxifahrer begleitet. So absurd die Situation auch ist, Schalko schafft es, die Verwirrungen und Empfindungen der Figur so auf uns wirken zu lassen, dass wir jede Seltsamkeit hinnehmen, sobald sich die Figur damit abfindet. Das tut Not, schliesslich wird es, je länger die Spielzeit, desto absurder, und jeder Wunsch Tristans macht die Angelegenheit noch komplizierter. Als wäre die Aus-

gangslage, mit einer verschollenen Jugendfreundin, einer schwangeren aktuellen Freundin, die an seiner Zuneigung zweifelt (kein Wunder, schliesslich wurde sie beim ersten Date schwanger), einem narzisstisch-sadistischen Chef und einer verrückten Künstler*innenfamilie, nicht schon kompliziert genug.

die Menschen bekanntlich nur schlecht, und so führt sie zu apokalyptischen Zuständen in der namenlosen Grossstadt. In den darauffolgenden Tagen experimentiert Tristan mit der Liebe und wünscht sich für den einen Tag, von allen geliebt zu werden, und für den nächsten, selbst alle zu lieben. Die Situationen eskalieren naturgemäss

VON DAVID SCHALKO

ICH UND DIE ANDEREN



Natürlich geht das mit den Wünschen nur schief. Bevor sich Tristan seiner Gabe überhaupt bewusst ist, hat er sein erstes übernatürliches Erlebnis: Alle wissen in einer Art telepathischem «Big Brother» alles über ihn, weil Tristan sich wünschte, dass sich alles um ihn dreht. Schalko beziehungsweise Tristan dreht den Spiess am zweiten Tag um: Niemand kann mehr lügen. Aber die Wahrheit ertragen

schnell, helfen leider aber Tristan überhaupt nicht, sich zu entscheiden, was er im Leben will. Bleibt er bei Julia oder will er Franziska finden? Mit jedem Wunsch, mit jeder Hürde und jeder Komplikation führt die Serie uns allegorisch die Facetten menschlicher Beziehungen vor Augen. Auf diese Weise werden die Beziehungen nicht als Akte zwischen zwei Parteien ergründet, sondern in ihrer Wirkung

auf die einzelne Person. Und Tristan wird nach jedem Wunsch von denselben Figuren begleitet, die als Familie, Freunde oder Arbeitskolleg*innen sein Leben bis zum gegenwärtigen Zeitpunkt beeinflusst haben.

Jede Nebenfigur entspricht dabei in ihrem überspitzten Auftreten einem Baustein bei der Ergründung von Tristans Persönlichkeit. Neben der philosophischen Annäherung an das Thema schlachtet Schalko ohne Rücksicht auf Klischees auch die psychologische Komponente aus. Da sind der Vater mit dem Peniskomplex, die Mutter, die ihren Sohn nicht lieben kann, die Schwester, die sich mit ihren Vulvabildern am Vater abarbeitet, der Psychologe, der alles nur freudianisch schubladisiert.

Das Geschick Schalkos zeigt sich darin, dass er diese intellektuellen Verrenkungen in der visuellen Gestaltung und der Symbolik, die von den Bildern und den Charakteren im selben Masse getragen werden, vorführt. Allein schon die Eröffnungsszene zeigt uns ein Portrait eines Mannes ohne Gesicht. Als Allegorie für die Abwesenheit einer klaren Persönlichkeit hängt es als wiederkehrendes Element sinnbildlich in Tristans Schlafzimmer. Auch die Räumlichkeiten an sich werden für die Charakterisierung der einzelnen Figuren funktionalisiert: die moderne, aber kalte Innenausstattung seiner Wohnung, die er mit seiner Freundin teilt, das extravagante Sandstrand-Büro seines Chefs, das Waldhaus seiner Jugendfreundin. Die Orte stehen von An-

fang an für Tristans Verhältnis zur jeweiligen Person und ändern sich detailhaft nach jedem Ereignis. Durch den ausgewogenen Rhythmus der Handlung und die surrealen Bilder wird die Serie damit zu einem faszinierenden Erlebnis.

Ein Makel, der einigen Zuschauer*innen einen bitteren Beigeschmack hinterlassen wird: die stereotype Darstellung der Frauenfiguren. Tristans Schwester etwa gleicht stellenweise zu unhinterfragt dem Bild der hysterischen Frau. Die problematischen Darstellungen können zwar dem Umstand zugeschrieben werden, dass die Serie hauptsächlich die Perspektive eines einzigen Mannes vermittelt. Leider lenken diese Szenen vom eigentlichen Thema der Serie aber nur ab. **Hüsna Yildiz**

START 29.07.2021 REGIE, BUCH David Schalko KAMERA Martin Gschlacht SCHNITT Karina Ressler MUSIK Kyrre Kvam DARSTELLER*IN (ROLLE) Tom Schilling (Tristan) Lars Eidinger (Chef Herr Brandt) Katharina Schüttler (Julia) Martin Wuttke (Vater) Sarah Viktoria Frick (Schwester Isolde) Sophie Rois (Mutter) PRODUKTION Superfilm Filmproduktions GmbH, D 2021 STREAMING Sky

VON TIM ROBINSON

I THINK YOU SHOULD LEAVE WITH TIM ROBINSON



Es ist nie ein simples Unterfangen, über gelungene Comedy zu schreiben. Auch nicht über die Sketch-Comedy-Serie I Think You Should Leave von und mit Tim Robinson. In einem grossartigen Sketch steht

ein Auto, umgemodelt zum Hot-Dog-förmigen Mobil, inmitten eines Einkaufsladens – offensichtlich ist der Situation ein kleiner Unfall vorangegangen, bei dem das Spassfahrzeug ausser Kontrolle geraten und durch die Scheiben gecrasht ist. Die Leute im Laden – zum Glück kam niemand zu Schaden – fragen sich kaum, wer der Unglücksvogel am Steuer war, denn am meisten wehrt sich ein Mann im Hot-Dog-Kostüm (Robinson) gegen den Vorwurf der Täterschaft, und mit immer noch fadenscheinigeren Argumenten weist er das allzu Offensichtliche aggressiv und verzweifelt von sich. Auch lässt er langsam durchschimmern, dass er sich für den Täter ein erotisch angehauchtes Spanking als Strafe erhofft. Weshalb ist das gut? I Think You Should Leave ist Situationskomik,

und in seinen Sketchen konzentriert sich der talentierte Robinson, der den verschämten Loser in Perfektion gibt, auf genau das: lustige Situationen und immer noch absurdere Konstellationen. Sie stehen auch im Vordergrund der 2. Staffel seiner Serie, die gerade auf Netflix erschienen ist. In den besten Witzen steckt die Beschwichtigung, dass wir alle manchmal ungeschickte Fremde in unserem eigenen Leben sind – jede*r von uns steckt ab und an im metaphorischen Hot-Dog-Kostüm. Das ist die Power der Situationskomik, mehr braucht es nicht. **Selina Hangartner**

START Staffel 2 06.07.2021 IDEE Zach Kanin, Tim Robinson REGIE Alice Mathias, Zach Kanin, u.a. BUCH Tim Robinson, Zach Kanin, John Solomon u.a. MIT Tim Robinson, Sam Richardson, Patti Harrison, Bob Odenkirk PRODUKTION Irony Point, Party Over Here, The Lonely Island, Zanin, USA 2019– STREAMING Netflix

Mit der Miniserie über die Aidskrise kehrt Showrunner und Drehbuchautor Russell T Davies (Queer as Folk, Doctor Who) zu einem spezifisch queeren Thema zurück. Sie ist ein warmherziges Liebeslied an die schwule Londoner Subkultur der Achtzigerjahre.

Für den jungen Ritchie (Olly Alexander) ist die Ankunft in London eine Explosion. Im muffigen Umfeld auf der Isle of Wright musste er sich noch verleugnen, doch in der Hauptstadt findet er bald Anschluss an die weltoffene, überschwänglich lebensdurstige schwule Subkultur. Nach kurzem, ängstlichem Tasten stürzt er sich kopfveran in erotische Abenteuer und

VON RUSSELL T DAVIES

IT'S A SIN



neue Freundschaften, etwa mit der klugen Jill (Lydia West), die den Überblick über das betörende Chaos behält: Da sind unter anderem der energische Roscoe (Omari Douglas), der vor der intoleranten Religiosität seines Elternhauses geflohen ist, und der naive, aber gut-herzige Schneider Colin (Callum Scott Howells).

Zunächst erfahren sie nur gerüchteweise von Aids, einer Krankheit, die zunächst vor allem schwu-

le Männer zu betreffen scheint, doch bald mehren sich die Krankheitsfälle auch in Ritchies Umfeld.

It's a Sin ist von Regisseur Peter Hoar bis auf die gelegentlichen Spielereien weitestgehend konventionell, aber liebe- und stimmungsvoll inszeniert und bis in die Nebenrollen hinein hervorragend gespielt. Hoar wechselt zwischen tränenrührenden Szenen und tragikomischer, hibbeliger Euphorie; die Serie hält sich dabei tonal auf einer Wellenlänge mit der dominant verwendeten Achtzigerjahre-Synthpop-Musik und zielt vor allem auf die grossen, ergreifenden Momente – und trifft diese auch allermeistens gekonnt.

Ohnehin ist eine breitenwirksamere, aber narrativ sensible Behandlung der Aidsepidemie überfällig, und genau in dieser Hinsicht macht Davies' Skript sehr vieles richtig: Er erdrückt die Geschichten nicht von vornherein schicksalsschwer mit tragischen Enden, sondern lässt grosszügigen, mitfühlenden Raum für Zwischenstufen, für die Ungläubigkeit, Angst, Zweifel und Verzweiflung seiner Figuren, aber auch die Momente überbordender Freude und Intimität dazwischen. Damit widersetzt er sich auch den latent moralisierenden Erzählungen von der grossen Party und dem grossen Kater danach und bekennt sich mit liebevollem Respekt zur freien Intimität der Achtzigerjahre-Szene.

Wo es um die Frage nach Schuld geht, weist Davies vielmehr auf behördliche Repression, eine verklemmte und intolerante Kultur von Scham und Beschämung und

die Ignoranz einer Gesellschaft, die von Aids bloss als von der «Krankheit, die Rock Hudsons Leben beendet hat», zu reden weiss. Bald nämlich erweist sich Aids nicht nur als Schicksalsschlag, sondern als Gegenstand politischer Kämpfe: Aus Freundschaft wird Solidarität und aus dem Kampf ums Überleben werden Demonstrationen, die indes von der Polizei bald brutal unterbunden werden.

Man könnte der Serie auch vorwerfen, sie werde zu langsam explizit politisch, komme zu spät auf im engeren Sinne politische Missstände zu sprechen; aber auch in dieser Hinsicht hält sich It's a Sin möglichst nahe an den Figuren, bewegt sich sozusagen im Gleichschritt mit den Erfahrungen der jungen Leute, denen auch erst allmählich dämmert, wie sehr ein menschenwürdiger Umgang mit der Aidskrise von institutioneller Seite nicht nur unterlassen, sondern aktiv gehemmt wird.

Trotz aller Tragik gibt It's a Sin aber nicht der Versuchung von Nihilismus und apokalyptischer Stimmung nach, die das Material als Geschichte über den Untergang einer Welt auch hergegeben hätte. Die Trauer über Krankheit, Tod und Repression bemisst sich hier an der Freude und Selbstverwirklichung, die die liebenswerten Figuren verdient hätten – eine lebensbejahende, fast optimistische und in der Konsequenz auch kämpferische Perspektive auf menschliches Leiden und politisches Unrecht.

Marco Neuhaus

START 20.06.2021 IDEE, BUCH Russell T Davies REGIE Peter Hoar KAMERA David Katznelson SCHNITT Sarah Brewerton MUSIK Murray Gold DARSTELLER*IN (ROLLE) Olly Alexander (Ritchie Tozer), Omari Douglas (Roscoe Babatunde), Callum Scott Howells (Colin Morris-Jones), Lydia West (Jill Baxter), Nathaniel Curtis (Ash Mukherjee) PRODUKTION Red Production Company, UK 2021 STREAMING Sky

Ein Massaker erschütterte 2011 ein mexikanisches Städtchen an der Grenze zu den USA. Dabei blieben die US-Behörden nicht unschuldig. Diese Miniserie, von journalistischen Portal ProPublica mitproduziert, nimmt sich der Menschen an, die hier zwischen die Fronten gerieten.

Auf den ersten Blick wirkt der kleine mexikanische Ort Allende unauffällig. Die Häuser sind an ein paar wenigen Strassenachsen angeordnet, die meisten davon bescheidene, flache Bauten, in kräftigen, warmen Farben gestrichen, die mit der umgebenden erdigen Landschaft korrespondieren. Die Menschen haben ihre Beschäftigungen, wie die ambulante Hot Dog-Verkäuferin Frau Chayo (Mercedes Hernández), die Tierärztin Erika (Arelí González), Irene (Iliana Donatlán), die in der Notrufzentrale arbeitet, oder auch die Prostituierten Flor Maria (Caraly Sanchez) und Nahely (Natalia Martinez). Die Männer sind Feuerwehrmänner, Tankwarte, Transportunternehmer und Viehzüchter. Die Atmosphäre könnte man schon fast idyllisch nennen, wenn nicht klar würde, dass für viele von ihnen, ob sie nun Geld haben oder nicht, die Lage auf verschiedenen Ebenen prekär ist.

Die Bedrohung kommt dabei aus den eigenen Reihen. Die Nähe zur US-amerikanischen Grenze bietet einige – illegale – Möglichkeiten, an schnelles Geld zu kommen: Menschenhandel, Geldwäsche, Drogenschmuggel. Dass aber von Allende aus eines der grössten Drogenkartelle Mexikos seine Geschäfte erledigt, blieb lange auch den meisten Einwohner*innen verborgen.

Die Miniserie nach einer Idee des US-amerikanischen Regisseurs und Drehbuchautors James Schamus erzählt von den letzten drei «unbeschwerten» Monaten in Allende, bevor es im März 2011 zu einem brutalen Gewaltausbruch kam. Somos, basiert auf einem rea-

len Ereignis, das den Tod vieler am Drogengeschäft Beteiligter, aber auch zahlreicher Unbeteiligter verursachte. Durch eine fehlgeschlagene Intervention der US-amerikanischen Drogenfahndung DEA mussten die Bosse in Allende annehmen, dass sie von einem ihrer Lakaien verraten worden waren. Die Reaktion war heftig und führte zu einem undifferenzierten Massa-

VON JAMES SCHAMUS

SOMOS.



ker. Jahrelang wurde die Geschichte und vor allem die Mitwirkung der US-Behörde verschwiegen oder zumindest nicht öffentlich aufgegriffen, bis 2016 einschlägige Artikel in den Medien erschienen. Somos bezieht sich insbesondere auf einen Text von Ginger Thompson auf ProPublica, einer dem investigativen Journalismus gewidmeten Online-Plattform, die ausserdem als Produzentin hinter der Serie wirkt. In den ersten Minuten der 1.

Folge der Serie lässt sich erahnen, welches Ausmass das spätere Massaker annehmen wird. Mit dem Mittel der Rückblende erzählt Somos, aber nicht nur die Vorgeschichte dazu, sondern nimmt vielmehr die Menschen in den Fokus, die zum Kollateralschaden des Ganzen geworden sind. Diesen stillen Zeug*innen täglicher und institutionalisierter Gewalt ist die Serie gewidmet. Die «Verantwortlichen», sei es auf US-amerikanischer oder mexikanischer Seite, nehmen wenig Platz in der Erzählung ein oder werden jedenfalls derart schematisch und fast karikiert gezeichnet, dass sie absichtlich an den Rand gedrängt werden.

Umso vielschichtiger fällt die Darstellung der Frauen und Jugendlichen aus, die Teil eines komplexen und stimmigen Figurenkonstrukts sind, das mit durchweg herausragenden Schauspieler*innen besetzt ist. In ihren Gesten und ihrer Mimik sind der Schmerz, die Hoffnung und die geplatzten Träume sichtbar. Mit einer noch engeren Konzentration auf diese Gruppe hätten auch die Längen zwischendurch vermieden werden können. Doch insgesamt zeichnet sich die Serie durch eine seriöse und souveräne Machart aus, die eine voyeuristische Sicht in Bezug auf beispielsweise die Gewaltszenen vermeidet. Indem die Autor*innen zudem auf die Sentimentalität eines Melodramas verzichten, machen sie die Härte der Handlung umso präsenter. **Teresa Vena**

KURZ BELICHTET



BLU-RAY

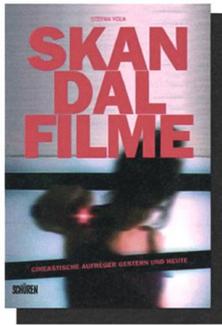
Der grosse Unbekannte

Sohrab Shahid Saless gehört immer noch zu den grossen Unbekannten des Kinos. In den Siebzigerjahren aus dem Iran in die BRD emigriert, 1998 in den USA früh verstorben, hat er ein kinematografisches Werk hinterlassen, das mit kompromissloser Schärfe erst die iranische, dann die bundesrepublikanische Gesellschaft unter die Lupe nimmt. Bis vor Kurzem war kein einziger seiner durchwegs hervorragenden Filme im Handel erhältlich. Dass sich dies nun dank der DVD/Blu-ray in der Reihe «Filmjuwelen» geändert hat, ist erfreulich, darf aber nur der Anfang sein. Utopia, der bereits 2010 vom Film-museum Wien auf 35mm restauriert wurde, gilt als eines der wichtigsten Werke des transnationalen Regisseurs. Manfred Zapatka mimt den misogynen Über-Fiesling Heinz, der in einer West-Berliner Mietwohnung ein Bordell eröffnet und die für ihn arbeitenden Frauen grässlich misshandelt. Mit seinen beklemmenden Bildkompositionen wird der mehr als drei Stunden

lange Film nicht nur für die Sexarbeiterinnen, sondern auch für die Zuschauer*innen zu einem Gefängnis, aus dem es kaum ein Entrinnen gibt. Shahid Saless verbreitet keine gute Laune. Er ist ein Meister des filmischen Pessimismus. Manches an der DVD/Blu-ray-Ausgabe ist ärgerlich und wird der historischen Bedeutung dieses transnationalen Filmemachers nicht gerecht. Gewünscht hätte man sich, dass im Booklet wenigstens der Name durchgehend richtig geschrieben wird. Ungewöhnlich auch die Entscheidung, unter der Floskel «ein Film von» zusätzlich noch den Co-Drehbuchautor zu nennen. Man stelle sich etwa vor: «Alice in den Städten, ein Film von Wim Wänders und Veith von Fürstenberg». Und dann – Saless-Fans weltweit schlagen die Hände über dem Kopf zusammen: endlich ein Film auf Scheibe, doch wo sind nur die englischen Untertitel?

Trotz allem: Mit der Ausgabe ist ein bedeutender Aussenseiter der Filmgeschichte ein Stück sichtbarer geworden. Hoffen wir auf mehr. (dw)

Utopia von Sohrab Shahid Saless, D
1983. Blu-ray und DVD, erschienen bei
Filmjuwelen, mit Manfred Zapatka
und Imke Barnstedt, CHF 27/ EUR 15



Skandal? Skandal!

Was macht einen Skandalfilm aus? Stefan Volk geht in einer Neuauflage seines Buchs «Skandalfilme. Cineastische Aufreger von gestern und heute» erneut dieser Frage nach und fügt der Liste an Filmen, die nach Periode respektive Jahrzehnt geordnet sind, etwa The Hunt von 2020 hinzu, einen Film von Craig Zobel, der wie so viele andere Verfilmungen auf Richard Connells Geschichte «The Most Dangerous Game» von 1924 basiert, in dem für einmal aber nicht die Reichen die Armen oder, wie so oft im Horrorfilm, die Hinterwälder*innen die Aufgeschlossenen jagen, sondern umgekehrt: Trump-Wähler*innen gelangen hier, aus Liebe zum Sport, vor die Flinte selbsternannter Liberaler. Dass das Ergebnis weder von Links noch von Rechts geschätzt wird, erklärt sich von alleine. Speziell bei The Hunt war auch, dass der Film schon vor der eigentlichen Veröffentlichung Wellen bis ins Weisse Haus geschlagen hat, wo sich der 45. Präsident ob der scheinbaren Gehässigkeit Hollywoods erneut bestätigt fühlte und per Twitter Dampf abliess. Und das Traurige war, dass der Filmstart verschoben werden musste, weil just, als The Hunt ins Kino kommen sollte, die Schiesserei in El Paso stattfand, sodass ein Film über Menschenjagd mehr als nur deplatziert gewesen wäre. Ist das nun die Blaupause eines filmischen Skandals? Natürlich nicht; die Stärke von Volks Buch liegt nicht nur darin, dass die Skandale um die Filme sorgfältig, gründlich und spannend nacherzählt werden, sondern auch darin, dass es zeigt, wie vielfältig sich das Kino in den vergangenen 120 Jahren in ein Verhängnis manövrierte. (sh)

Stefan Volk: Skandalfilme. Cineastische Aufreger gestern und heute. Schüren Verlag, CHF 45 / EUR 34

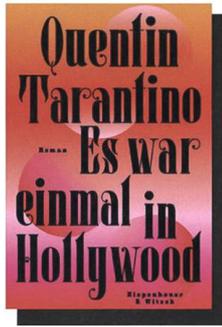


BLU-RAY

Vergletscherung

«Reduktion» ist eines der Schlüsselworte, um das Werk von Michael Haneke zu beschreiben: in den Kadragen, im Spiel der Darsteller*innen. Sein erster Kinofilm Der siebente Kontinent (1989) beginnt mit dem Tagesablauf einer Familie, festgehalten ausschliesslich in Detailaufnahmen, am Ende des Films steht ein schockierender Entschluss. Benny's Video (1992) beginnt bereits mit einem Schock – und stellt das Gesehene gleich darauf in Frage, als Videoaufzeichnung, die sich zurückspulen lässt. In 71 Fragmente einer Chronologie des Zufalls (1994) führt ein Amoklauf unterschiedliche Menschen zusammen. Dass Haneke selber einmal von der «Vergletscherung» der gesellschaftlichen Kommunikation gesprochen hat, mag ihn im Nachhinein ärgern, bringt es doch seine ersten drei Kinofilme auf einen griffigen Nenner, etwas, dem er sich sonst gerne verweigert: «Ich beantworte keine Fragen, die eine Selbstinterpretation erfordern.» (fa)

«Trilogie der emotionalen Vergletscherung», mit drei Filmen von Michael Haneke. 3 Blu-rays; Bonusmaterial: 202 Minuten, Camera Obscura. CHF 80 / EUR 44



BUCH

Hollywood 1969

Es wäre nicht Quentin Tarantino, wenn die originale englische Version seines ersten Romans, «Once Upon a Time in Hollywood», nicht im klassischen Siebzigerjahre-Paperback-Format erschienen wäre. Auch die deutsche Version («Es war einmal in Hollywood»), gerade erschienen bei KiWi, wartet im Retro-Design auf. Die eigentliche Nostalgie steckt aber zwischen den beiden Buchdeckeln: Tarantino liefert hier die Romanversion seines Films von 2019. Auch der Roman setzt, wie der Film, bei den Gesprächen des alternden Schauspielers Rick Dalton (im Film gespielt von Leonardo DiCaprio) und seines neuen Managers Marvin Schwarz (im Film: Al Pacino) an, wobei Letzterer dem Ersteren eine Filmkarriere im Italowestern vorschlägt. So weit, so bekannt. Doch wer auf den folgenden 400+ Seiten nur die Verschriftlichung des Films erwartet, wird positiv überrascht sein: Was im Film das *grande finale* ist, steht hier in anderer Ordnung, dafür erfahren wir Hintergründe (man liest die Kriegsveteranen-Geschichten einer Figur aus dem Zweiten Weltkrieg) und noch einiges mehr über Charles Mansons

«Family», die im Film anhand von bloss ein, zwei prägnanten Szenen charakterisiert wurde. Und einen Punkt, den der Film offen liess, den der mögliche Ausgang nur suggerierte und der daraufhin Fans zum Debattieren brachte, klärt das Buch endgültig. Natürlich dürfen die mään-dernden Dialoge und *streams of consciousness* über die aktuelle Popkultur, die Tarantino zu Beginn der Neunziger wie kein Anderer ins Kino trug, nun auch in seinem Roman nicht fehlen. Dabei scheint Tarantino nicht so sehr darauf bedacht, sein Buch auch tatsächlich elegant zu schreiben, sondern darauf, eine gute Geschichte zu erzählen, genau, wie es Once Upon a Time ... in Hollywood schon getan hatte. «If it were written better, it'd be written worse», schreibt der «New York Times»-Rezensent Dwight Garner absolut passend dazu: Der Roman will und darf nicht «gut geschrieben» sein, sonst wäre er nicht die nostalgische Spielwiese, die er jetzt ist. Und nach wie vor bleibt Tarantinos Art, Fiktion und tatsächliche Geschichte zu verweben, die eigentliche Sensation, erst des Films, nun – mit noch mehr Tiefe – des Romans: Erdachte Biografien interagieren mit solchen, die es tatsächlich gegeben hat. «Es war einmal in Hollywood» wird so auch zum Lehrstück, das uns einen einmaligen, und, klar, imaginierten, dafür aber umso fühlbareren Zugang zur Geschichte, zu Amerikas Mythologie und Populärkultur verschafft. (sh)

Quentin Tarantino: Es war einmal in Hollywood. Übersetzt von Stephan Kleiner und Thomas Melle. Kiepenheuer & Witsch (KiWi), 416 Seiten, CHF 39 / EUR 25

COMIC

Krimineller Don Draper

«Sein Gesicht war ein Brocken Beton mit Augen aus staubigem Onyx. Seine Hände sahen aus, als hätte ein Bildhauer ... sie aus braunem Lehm geformt». Beschrieben wird hier Parker, ein abgebrühter Berufskrimineller, der seine Probleme am liebsten mit seinen blossen Händen aus der Welt schafft. Weil «manchmal bestimmte Werkzeuge nicht greifen». Parker stammt aus der Feder des amerikanischen Krimiautors Richard Stark (eigentlich Donald Westlake). Parker ist ein Mann, der – so Westlake – aussehen sollte wie der Schauspieler Jack Palance in Panic in the Streets und mit Lee Marvin in Point Blank die beste Leinwandversion hervorbrachte. Westlake schuf unter seinem Pseudonym zwischen 1962 und 1974 insgesamt 24 Parker-Romane, die sich um ausgeklügelte Banküberfälle, Verrat und Rache drehen. Westlake gab für unzählige Verfilmungen die Rechte (Mis à sec, The Outfit, The Slayground etc.), aber nie für eine Comicaaption. Bis Darwyn Cooke sich der Figur annahm. Der inzwischen verstorbene Künstler hat sich in den Neunzigern einen Namen gemacht als Animator von Batman- und Superman-Zeichentrickserien und später als Autor für Marvel und DC. Sein stilistisches Flair für die Eleganz der Fünfziger- und Sechzigerjahre fängt das Setting von Parkers Abenteuern perfekt ein: New Yorks Fassaden mit ihren Leuchtreklamen. Frauen, die aussehen wie Marilyn Monroe oder Grace Kelly. Im krassen Gegensatz dazu die hartgesottenen Ganoven mit ihren kantigen Gesichtern und groben Zügen. Parker ist ein krimineller Don Draper (Mad Men). Cooke adaptierte Kurzgeschichten und Romane originalgetreu, auch mit der Hilfe von Westlake. Die deutsche Ausgabe enthält Cookes Erstling «The Hunter», «The Man with the Getaway Face», «The Outfit» und «The Seventh». Der Band ist aufwändig und qualitativ hochstehend produziert, doch wünscht man sich die Pulp-Stories fast lieber im billigen Taschenbuchformat. (gp)

Darwyn Cooke: Parker. Martini Edition. Schreiber & Leser, 2021. 364 Seiten, CHF 69 / EUR 50



SPECIAL

Comedy-Laterna Magica

Wieder ein Comedy-Blockbuster. Schon wieder geht's nach innen mit einem jungen Weissen Typen. Und das gleich in mehrfacher Hinsicht, denn Bo Burnhams neues Special verlässt das Haus, ja das Zimmer gar nicht erst. Comedyquarantäne eben, aber heute finden wir bei Zimmerreisen nicht nur unser geheimnisvolles Interieur und Innenleben, sondern all die Geräte, die doch wieder Fenster zur Welt werden: «Welcome to the Internet / Have a look around / Anything that brain of yours can think of can be found.» Eigentlich ist Burnham – Comedian, Regisseur, Schauspieler (Eighth Grade und Promising Young Woman) – nur wieder dahin zurückgekehrt, wo er einst angefangen hat: ein Zimmer, eine Kamera, ein E-Piano, eine Streamingplattform. 15 Jahre ist das her, da war er Teenager und Comedy-Youtube-Star der allerersten Stunde. Jetzt feiert er seinen 30. Geburtstag in einem Monumentalmusikspecial, einem Coronacomedy-Konzeptalbum, in dem Bart und Haare immer länger, die Songs manischer, die Interludien depressiver werden. Kamera, Licht, Inszenierung, alles ist nun state of the art, und Burnham sitzt und singt inmitten der «glitzernden Projektionen» (Proust) auf seine Zimmerwände in dieser laterna magica eines Comedyspecials. Proust war länger in seinem korkverkleideten Schreibzimmer als Burnham, aber für die Recherche brauchen wir auch keine 1,5 Stunden. Und Burnham hat die besseren Songs. *Could I interest you in everything?* Ja, klar, bitte. (de)

Bo Burnham: Inside. Comedy Special, Netflix

**UPCOMING
FILM
MAKERS**

**18.
SEPTEMBER
2021**

**BOURBAKI
KINO
LUZERN**

**RE
X
BERN**

KINO *Rex* BERN

LICHTSPIEL & REX
PRÄSENTIEREN

**FEMME TOTALE:
DIE FRAU
IM FOKUS DER
FILMGESCHICHTE**

10 VORLESUNGEN
20 FILME
120 JAHRE
FILMGESCHICHTE

SEPTEMBER 2021
BIS JUNI 2022

www.rexbern.ch

CB
CINEBULLETIN

**Für den Blick hinter
die Leinwand**

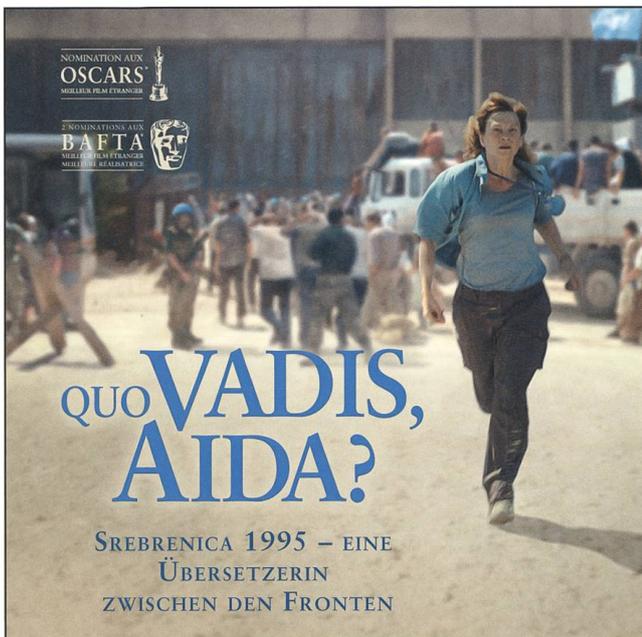
Abonnieren Sie Cinébulletin: abo@cinebulletin.ch

**Film
is
life.**

Filmpromotion

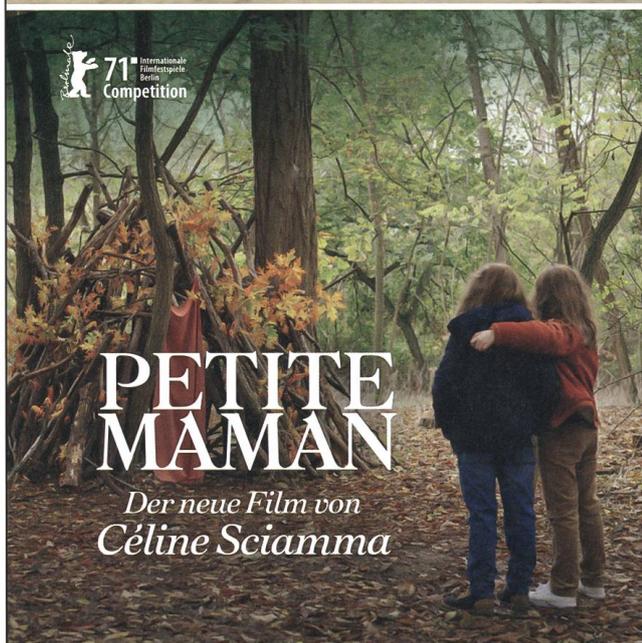
propaganda

www.propaganda.ch



Bosnien, 11. Juli 1995. Aida ist Übersetzerin für die Vereinten Nationen in Srebrenica. Als die serbische Armee die Stadt belagert, gehört ihre Familie zu den Tausenden von Zivilisten, die in einem UN-Lager Schutz suchen. In Mitten der Verhandlungen steht Aida, die übersetzt und somit Zugang zu entscheidenden Informationen erhält. Sie weiss viel, zu viel um hinsichtlich der Situation gleichgültig zu bleiben. So versucht sie alles, um ihren Mann und ihre zwei Söhne zu beschützen.

Ab dem 5. August im Kino.



Die achtjährige Nelly fährt mit ihren Eltern zum Haus der geliebten Grossmutter, das es zu räumen gilt. Neugierig erkundet sie Haus und Umgebung, entdeckt Spuren und Geschichten einer Zeit, in der Mutter Marion selbst noch ein Kind war. Als sie beim Spielen im Wald ein gleichaltriges Mädchen kennenlernt, spüren beide sofort eine grosse Verbundenheit. Nellys neue Freundin trägt den Namen Marion..

Ab September im Kino.



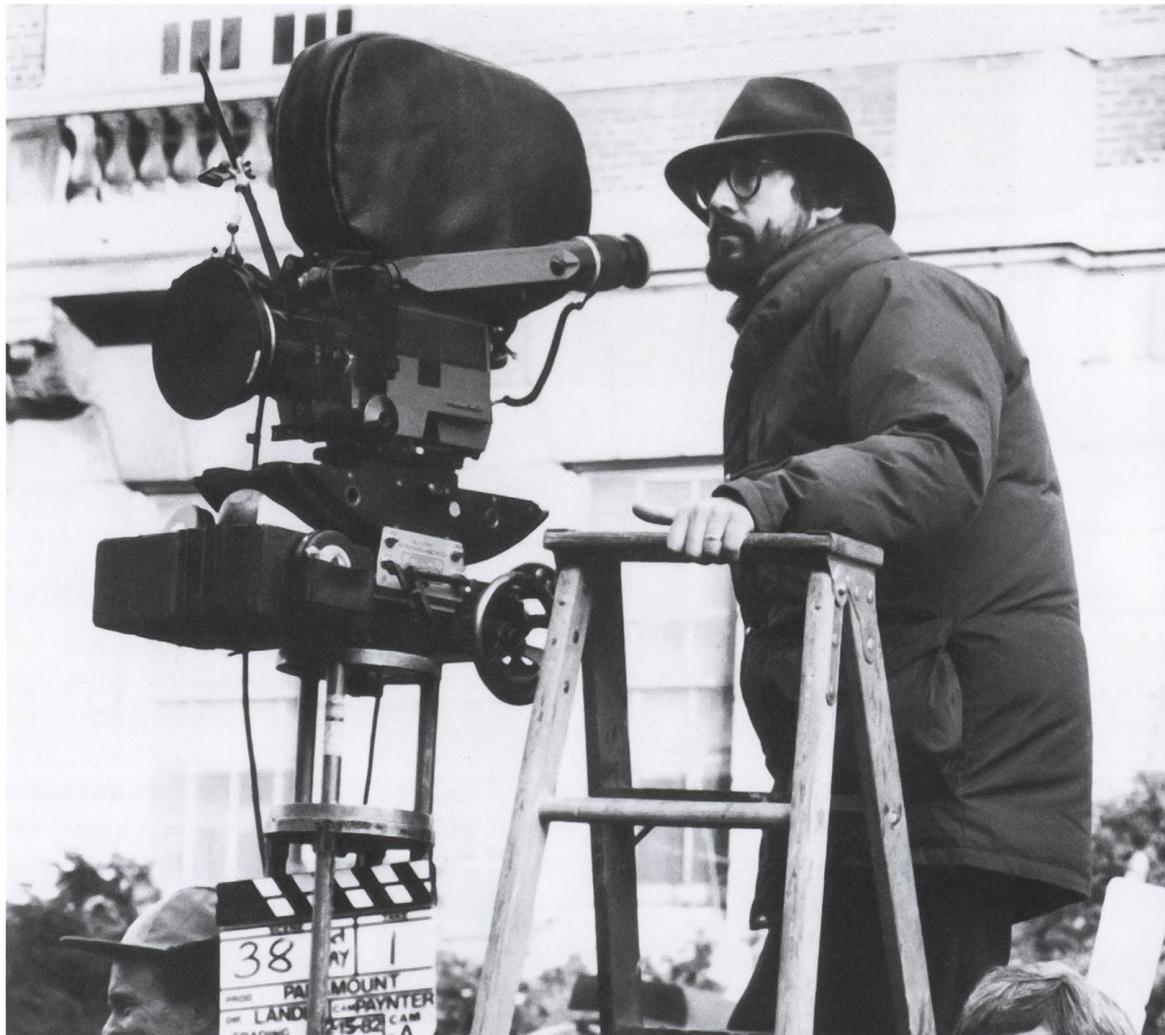
Unermüdlich durchquert der indigene Ayoreo Mateo Sobode Chiqueno mit seinem alten Kassettenrecorder die karge Landschaft des paraguayischen Chaco. Nach der gewaltsamen Vertreibung aus dem Trockenwald lebt er mit anderen umgesiedelten Ayoreo in einer Zwischenwelt ohne Perspektive. Während Mateo ihre Geschichten, Lieder und Zeugnisse aufzeichnet, kommt in ihm der Wunsch auf, ein letztes Mal in seine Heimat zurückzukehren..

Ab November im Kino.

cineworx

John Landis' Griff in die Trickkiste

John Landis am Set von Trading Places 1983



TEXT Selina Hangartner

Locarno holt nach, was für den Pop-Kult-Regisseur John Landis zwischen den Kategorien auf der Strecke blieb: Preise und Anerkennung für seine stilprägenden Filme. Eine Retrospektive auf sein Werk.

In den ersten Minuten von Innocent Blood entfaltet sich eine Szene, wie wir sie aus Gangsterfilmen schon bestens kennen: Drei Männer in Anzügen und mit überzogenem «Italian American in Brooklyn»-Akzent treffen sich in einem kleinen Restaurant um die Ecke, sichtlich nervös. Sie diskutieren, bald finden wir uns an einem verlassenem Ort wieder – auch das kennen wir vom Genre – und der Ton wird schärfer. Ein Mann wird «verhört», bedroht. Nach getaner Arbeit und wieder auf offener Strasse, trifft der Mafioso Tony (Chazz Palminteri) auf die wunderschöne Marie (Anne Parillaud), der er mit zweifelhaften Absichten offeriert, sie nach Hause zu fahren. Im Auto des Gangsters, der nur Frank-Sinatra-CDs im Handschuhfach hat – ein Purist –, kommt es zum ersehnten Kuss.

Das, was nun folgt, könnte wahnsinnig verwirrend sein, hätten uns nicht die kurze Rahmenhandlung, der Titel, das Poster und der Trailer des Films bereits darauf aufmerksam gemacht, dass wir es hier nicht mit einem Gangster-, sondern mit einem Vampirfilm zu tun haben: Maries Augen blitzen auf, mit spitzen Zähnen versetzt sie Tonys Hals einen Biss, der auf brutalste Weise und im Detail gezeigt grosse Teile seiner Haut rausreisst – natürlich zu schunkelnden Big-Band-Klängen. Im Verlauf des Films geht Marie, eine moderne Vampirin, die sich an den Moralkodex hält, nur «böse» Menschen zu beissen, und darum im Dunstkreis dieser grossstädtischen Mafiosi zu finden ist, immer mehr Gangstern «under their skin», wie es Sinatra so schön singt. Mit dieser eigenwilligen Mischung an Genres, dieser Hybridität von brutal und

komisch, von Erwartetem und Unerwartetem, könnte Innocent Blood von 1992 gleich als Sinnbild für das Werk des US-amerikanischen Regisseurs John Landis zu stehen kommen: Seine Filme finden sich immer wieder zwischen den Kategorien, überraschen und erfreuen dort mit unverhofften Wendungen.

Das Verweilen zwischen den Kategorien, es wird Landis' Werk immer wieder attestiert. Ein Blick in seine beliebtesten Filme zeigt, weshalb: An American Werewolf in London (1981) ist brutal, klar, aber gerade in seiner Brutalität, in seiner Gestaltung von Verwesung zum Beispiel, auch wahnsinnig komisch. Trading Places, eine Komödie von 1983 mit den Comedy-Legenden Dan Aykroyd und Eddie Murphy (zwei Stammdarsteller Landis'), ist zwar lustig, gleichzeitig aber auch eine böse Kapitalismuskritik. Und wer an The Blues Brothers mit der Erwartung herangeht, eine schwungvoll erzählte, schmerzlose Musikkomödie mit energiegeladenen Einlagen von Aykroyd und John Belushi zu sehen, wird von den schmutzigen Szenerien in Chicago wohl überrascht. Vielleicht meinte Landis auch darum, wegen seiner undefinierbarkeit, in einem Interview mit der «Directors Guild of America», der Vereinigung amerikanischer Regisseur*innen, dass er nach wie vor nur Mist von den Studios und Agent*innen vorgeschlagen kriege. Man könne ihn nicht richtig einordnen, und darum sei er für Hollywood stets der Mann fürs Unbedarfte geblieben – das sei sein Ruf, nach wie vor. Gleichzeitig wird der Regisseur von einem Publikum, das dem «Kult» des Kinos huldigt, wegen der genau gleichen Qualitä-

ten schon länger abgefeiert. Retrospektiven auf sein Werk, wie sie das diesjährige Locarno im Zuge der Preisverleihung liefert, veranlassen nun aber auch jenseits der Kulturnische dazu, seine Filme erneut zu betrachten.

Die TV-Generation

Landis wurde in Chicago geboren, wenig später siedelte seine Familie nach Los Angeles über, wo es für den jungen Filminteressierten dann beinahe selbstverständlich war, selbst Regisseur zu werden. Seine biografischen Eckdaten machen Landis auch zu einem jüngeren Vertreter einer Generation von Filmemacher*innen, zu der Martin Scorsese, Francis Ford Coppola, George Lucas, Steven Spielberg etc. gehören, die in den Vierzigern oder – wie Landis – 1950 geboren sind und deren Kindheit durch und durch vom neuen Lieblingsmedium amerikanischer Familien, vom Fernsehen, geprägt war. Es ist darum kein Wunder, dass die Filme dieser Generation, die ab den Siebzigern die Leinwände bespielte, selbst durch diese Medienbiografien geprägt sind und immer die gesamte Film- und Fernsehgeschichte im Rückspiegel zu haben scheinen: Star Wars etwa, das oft wie eine Westernserie «in space» anmutet, oder GoodFellas – ein Film nicht so sehr über Gangster, sondern über Gangsterfilme, über Image, Männerbilder und Machogehabe –, oder Indiana Jones, E.T., ja, auch The Godfather: Alle sind sie in erster Linie Liebesbriefe an die Populärkultur, Ergebnisse einer von Unterhaltung durchsetzten Sozialisierung, noch bevor sie eigenständige Werke sind.

Dazu passt, dass auch Landis' allererste Regiearbeit in Spielfilmlänge, Schlock von 1973, eine Hommage an die Monsterfilme der Fünfzigerjahre ist, worin ein absichtlich schlecht kostümierter Affenmensch in Südkalifornien des Nachts durch die Fenster junger Frauen steigt. Und es verwundert auch nicht, dass sich die Figuren in Innocent Blood im Film selbst immer wieder verschiedene Dracula-Iterationen der Filmgeschichte im Fernsehen ansehen: Während im Vordergrund der Mafiaboss – nach einem Biss in den Hals von den Toten zurückgekehrt – Unfug treibt, ist auf einem kleinen Bildschirm im Hintergrund Bela Lugosi zu sehen, der gut 60 Jahre zuvor in Dracula (Tod Browning) das Vorbild für die Szene ablieferte. Dass solche Idole eben wirkmächtig bleiben, ist für Regisseure wie Landis, der in erster Linie ein Filmliebhaber ist, eine Selbstverständlichkeit.

Der Gimmick

Dabei ist es kein grosses Mysterium, weshalb seine Filme dann lange doch nicht allzu oft in einem Atem-

zug mit jenen von Coppola oder Spielberg genannt wurden: Landis gehört nämlich ohne Frage zu den Mutigsten seiner Generation. Er ist kein Purist, das sieht man seinen Werken an, auffällig ist nur schon die heterogene Herkunft der Stoffe, die er verfilmt. Für Twilight Zone: The Movie von 1983 nahm sich Landis eine beliebte Episode der Fünfzigerjahre-Sci-Fi-Serie The Twilight Zone (1959–1964) zum Vorbild (tragischerweise kam es beim Dreh des Films zum Unfall und Tod dreier Darsteller*innen, dann zur Gerichtsverhandlung für Landis und sein Team – und zum Freispruch). Noch davor kam National Lampoon's Animal House über eine ausser Kontrolle geratene Studentenverbindung «Delta Tau Chi», deren Eskapaden darin gipfeln, dass ein Pferd im Büro des Dekans steht. Auch dieser Film fusst nicht auf einem klassischen Drehbuch oder einem Roman. Das «National Lampoon» war ein amerikanisches Satiremagazin, das ab 1978 aus seinen komischen Geschichten auch Filme produzierte. Für Animal House verwendete Landis aber nicht nur diese wenig klassische Vorlage, sondern castete mit John Belushi auch keinen klassischen Film-, sondern einen Fernsehstar, der ab 1975 mit der Live-Satire-Sketch-Sendung Saturday Night Live (SNL) bekannt wurde. Eigentlich hätten mit Chevy Chase, Bill Murray und Aykroyd gleich drei damalige SNL-Stars eine Rolle erhalten sollen, doch die sollen nicht am Projekt interessiert gewesen sein.

Mit einem erweiterten SNL-Cast arbeitete Landis dann aber zwei Jahre später bei der Produktion von The Blues Brothers. Noch mehr als das: Der ganze Film basiert auf einem Sketch, der samstagsabends bei SNL im Fernsehen ausgestrahlt wurde. Bevor sie zu den Blues Brothers im Film wurden, waren Belushi und Aykroyd nämlich dort in ihre Rollen geschlüpft, das erste Mal in einer Einlage in einer Sendung vom Januar 1976, wobei der Witz dieser kurzen Sketches – wenig pointiert – war, dass die beiden Komiker, mit ihren nun legendären Anzügen und stierem Ausdruck zwei heruntergekommenen Auftragskillern gleichend, auftraten und überraschend ehrlichen Blues spielten. Dass Belushi und Aykroyd auch tatsächlich talentierte Musiker waren, beflügelte ihre Idee und trug sie übers Fernsehformat hinaus: 1978 veröffentlichten sie nicht nur ihr erstes eigenes Album, «Briefcase Full of Blues», sondern spielten an einem Konzert in San Francisco auch als Vorband für The Grateful Dead. 1980 folgte dann die Kooperation mit Landis für The Blues Brothers, der episodenhaft den beiden Bandmitgliedern eine Backstory andichtet, die zugleich einen guten Vorwand liefert, die Jazz- und Blues-Legenden (Cab Calloway, Ray Charles, Aretha Franklin) in Chicago zu besuchen und in zum Teil absurden Settings (James Brown wird kurzerhand zum Prediger einer Kirche) beim Musizieren zu begleiten.

Eng verbunden mit SNL blieb Landis auch für seinen grossartigen iThree Amigos! von 1986, für den er mit Steve Martin, Chevy Chase und Martin Short erneut drei grosse Stars der Fernsehsendung einsetzte. Genau wie Trading Places gehört diese Westernkomödie in den USA (auch dank zahlreichen Wiederholungen im Fernsehen) bis heute in die Filmbiografie gleich mehrerer Generationen – sie ist unbestrittener Klassiker unter den Blödel-Filmen.

Natürlich, solche Konstellationen – heterogene Ursprünge, Fernsehstars, Sketch-Comedy – bringen stets auch etwas Gimmick- oder Gag-Haftes mit sich, und das ist es, was eine (so natürlich gar nicht existierende und immer imaginierte) «Film-Elite» dem Regisseur ankreiden könnte. Geht man Landis' Filmografie durch, zeichnen sich tatsächlich viele seiner Werke durch Versuchsanordnungen aus: An American Werewolf in London etwa ist an sich ein grossartiger Film, arrangiert seine Narration aber definitiv um eine Transformationsszene herum, für die Landis seinen Freund und grossartigen Special-Effects-Künstler Rick Baker engagierte. In dieser Szene verwandelt sich Hauptfigur David (David Naughton) auf spektakuläre Weise beinahe drei Minuten lang in den titelgebenden Werwolf. Die Art der Transformation, die die Figur schreiend vor Schmerzen durchsteht, und die ironische Kombination mit den schwungvollen Klängen von Tim Bartons «Bad Moon Rising» machen die Szene derart unvergesslich, dass Baker 1981, im allerersten Jahr, in dem diese Kategorie existierte, den Oscar für die besten Special Effects gewann.

Renaissance

Landis hat weitere Filme gedreht, die man in diesen Gimmick-Katalog aufnehmen könnte: Für Into the Night von 1985 castete er einen jungen Jeff Goldblum, der seinen endgültigen Durchbruch als Hauptdarsteller erst ein Jahr darauf mit David Cronenbergs The Fly haben sollte und hier – noch zu nüchtern gespielt – als der vom Leben enttäuschte Ed Okin unfreiwillig an der Seite der Juwelendiebin Diana (Michelle Pfeiffer) durch eine verhängnisvolle Nacht stolpert (eine Idee, die Martin Scorsese lustigerweise im genau gleichen Jahr mit After Hours verfolgte). Die Geschichte ist relativ simpel und überraschend verworren zugleich, denn die zahlreichen Akteur*innen, die um den eigentlich oft erzählten Edelstein-Plot herum auftreten, verkomplizieren diesen und lassen in manchen Szenen das eigentliche Geschehen aus den Augen verlieren. Wüsste man nicht, wer diese Persönlichkeiten sind, die hier Landis' Hollywood besiedeln (denn dort spielt der Film), könnte man Into the Night glatt für eine misslungene Actionkomödie mit wenig *drive* halten. Doch der Film ist eigentlich eine Hommage Landis', nicht

nur an seine Heimat, sondern auch an seinen Berufsstand. Denn die Busboys, Kellnerinnen, Drogendealer und Pagen werden gespielt von befreundeten Regisseur*innen, etwa vom alternden Jack Arnold (Creature from the Black Lagoon), von David Cronenberg, Jonathan Demme (The Silence of the Lambs) oder Amy Heckerling (Fast Times at Ridgemont High, Clueless), und selbst Muppets-Erfinder Jim Henson gibt sich die Ehre. Landis scheint sich geradezu daran zu ergötzen, seine Filme mit Witzen und Running Gags zu füllen. Zum Beispiel versteckt er in jedem irgendwo die Aussage «See you next Wednesday», ein Verweis auf Stanley Kubricks 2001: A Space Odyssey. Dazu gehört auch eine gehörige Portion Selbstironie: In Innocent Blood schauen sich die Figuren nicht nur Dracula an, sondern auch Landis' ersten Film Schlock, und das mit kritisch hochgezogenen Augenbrauen.

Es ist diese Qualität seiner Filme, sein eigenwilliger Humor, die ihn schon seit Jahrzehnten zum Liebling spassfreudiger Zuschauer*innen macht und nun, in einer neuen Dekade, die verliebter denn je in die Vergangenheit zu sein scheint, ein Mainstream-Publikum mit viel Nostalgie auch seine weniger bekannten Filme neu entdecken lässt. Hinzu kommt, dass Landis mit seinem Mut, Kategorien zu verwischen und Auslassungen des Kinos auszufüllen, oft *avant la lettre* neue Trends absteckte. Animal House gilt, zusammen mit einem anderen frühen Film, The Kentucky Fried Movie (1977), als Vorläufer der *Gross-out-Movies*, die sich eines Humors bedienen, bei dem wilde und wüste Partys und studentische Alkoholexzesse mit anschließenden physischen Aussetzern gezeigt werden und an Details nicht gespart wird. Die Transformationsszene in An American Werewolf in London war dafür so zentral, weil hier nicht mehr, wie in den klassischen Monsterfilmen, jemand verschwindet und in ein Monster verwandelt wieder erscheint; im Gegenteil ist der Übertritt das Spektakel, und das würde ein Regisseur à la Landis für sein Publikum nie aussparen wollen. Sein Humor und sein Mut, mal Nische, mal Mainstream zu sein – das gibt Landis' Kino regelrechte Formkraft. ■

John Landis wird an der 74. Ausgabe des Locarno Film Festival am Freitagabend, 13. August, auf der Piazza Grande mit dem Pardo d'onore Manor gewürdigt. Am gleichen Abend wird National Lampoon's Animal House auf der Piazza Grande gezeigt. Trading Places und Innocent Blood sind ebenfalls Teil des Festivalprogramms.



Dress Codes



TEXT Daniel Eschkötter

Ob die amerikanischen Gummischeuhe von Marcel Prousts Erzähler in der «Suche nach der verlorenen Zeit» oder die Wildleder-Slipper von Jason Statham: An den Schuhen sollt ihr sie erkennen. Eine Film-fashion-Kolumne.

Eine «cold, cold cunt» nennt die trauernde, wütende Frau ihren Ex-Mann, der in einem absurd überdekorierten Bossbüro an einem Bosstisch sitzt und den sie für den Tod des gemeinsamen Sohnes verantwortlich macht. Die Kamera, die sich den beiden langsam nähert, nimmt nicht nur Möbelausstattungsexzesse in den Blick. Die Cold-C-Killerpersona, die Jason Statham in Wrath of Man wieder verkörpert, wird irgendwie konterkariert von seiner anglo-mediterranen Fuss-fashion, die hier und auch später kurz in den Frame gerät: klassische braune Wildlederloafers, getragen ohne Socken.

Wrath of Man dürfte der gradlinigste Thriller Guy Ritchies sein. Auch die Garderobe ist gradliniger als sonst bei Ritchie, dessen Männerfiguren meistens zum exaltierten *peacocking* neigen müssen. In der Dramaturgie des Films, der Stathams Motivation für das Anheuern bei einer Geldtransporterfirma erst mal aufschiebt, ist die Kleidung trotzdem nicht unwichtig. Dass Stathams Rächer plötzlich *smart casual*, mit Kaschmirpolo unter unstrukturiertem Sakko (schon länger ein Action-Menswear-Trend, siehe Tenet), daherkommt, enthüllt den kultivierten Gangster hinter der Jedermann-Fassade. Auch wenn sie zum *frame* von Film und Statham (im Englischen bezeichnet «frame» auch die Statur) nur bedingt passen. Aber die Schuhe sind dann endgültig ein bisschen *too much*.

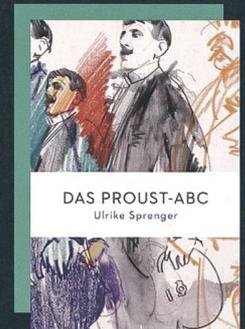
Schuhe sind, nicht nur bei Marcel Proust – *bon anniversaire* – keine «harmlose[n] Kleidungsstücke; auf beängstigende Weise melden sie sich ab und zu von ganz unten und holen das Verdrängte nach oben», so die Romanistin Ulrike Sprenger im «Proust-ABC», als dessen Verfasserin sie bei den nächtlichen Auftritten in Alexander Kluges DCTP-Gesprächen immer vorgestellt wurde. (Diese immer tollen Gespräche lassen sich auf der DCTP-Seite inzwischen nachholen, 34 sind es mit Sprenger – und ja, um Kleidung und Schuhe geht es auch manchmal.) Der alttestamentarisch zornige Statham jedenfalls spielt mit seinen Loafers nicht nur die zum Dauerbegleitwitz geronnene Corona-Video-Konferenz-Splitscreen-Existenz nach: Oben sind wir korrekt, unten komfortabel; Business meets Jogginghose und Hausschuhe. Die Fragwürdigkeit der Slipperwahl für das Geschäft der Rache im *No-Nonsense*-Thriller weist auf seinen unseriösen Unterstrom. Also doch eine Guy-Ritchie-Signatur. Sie ist eben obszön, diese Lässigkeit, mit der hier wieder auf der Leinwand getötet wird.

Dass Dress Codes nicht nur mitunter den internen filmischen Zeichenverkehr regeln, sondern in einem viel fundamentaleren Sinn Geschichte machen, lässt sich jetzt noch einmal bei Richard Thomson Ford nachlesen. Der amerikanische Bürgerrechtsprofessor, Experte für Diskriminierung in der Arbeitswelt und Sohn eines gelernten Schneiders, der bei Buchvorstellungen nun natürlich auch immer zu den Jogginghosen und zur Mode post Corona befragt wird, beschreibt in seiner Geschichte der «laws of fashion» die Schnittstellen von Recht, Kleidung und Subjektivität. Wie für alle Fashion-Theoretiker*innen ist auch bei ihm Mode ein Medium der Kommunikation, aber ihre Medialität zeigt sich für den Juristen eben weniger in Magazinen oder auf Laufstegen, sondern in den historischen Kodifizierungen und Regulierungen des Tragens von Kleidung und Haaren – und dem Widerstreit damit.

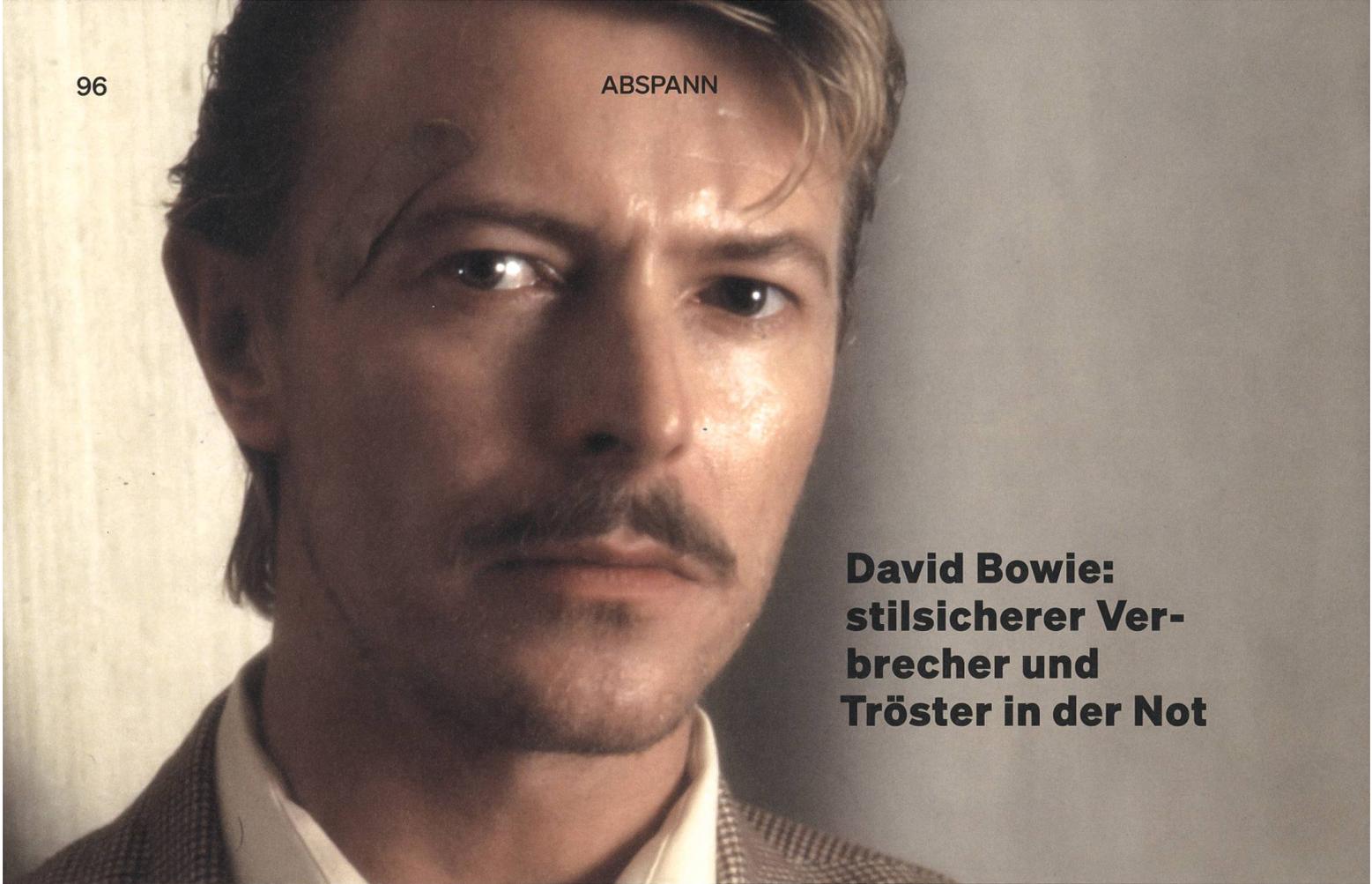


Eine kleine komprimierte Enzyklopädie solcher Widerstreite und überhaupt schönstes Anschauungsmaterial dafür hat letztes Jahr Luca Guadagninos We Are Who We Are geliefert, eine Miniserie aus dem unwahrscheinlichen Identitätslabor einer amerikanischen Militärbasis in Italien 2016, aus einer uniformierten Druckkammer für das Coming-of-Age amerikanischer Kids, die hier mit ihren geschlechtlichen Identitäten im Fluss vor allem auch vestimentär experimentieren, andere Selbste anprobieren. Die Militärbasis ist der Steg, die Serie ihr Artikulationsraum: Kleidung ist hier nicht einfach mehr oder minder passende Ausstattung, sie ist getragen-hergestellte Identität, «self-fashioned», mit Richard Thomson Ford, von der MAGA-Mütze bis zu einer floralen Militärweste von Bernhard Willhelm. «~\$1100 (super rare)»: alles zu besichtigen bei @wawwaoutfits.

Coming-of-Age amerikanischer Kids, die hier mit ihren geschlechtlichen Identitäten im Fluss vor allem auch vestimentär experimentieren, andere Selbste anprobieren. Die Militärbasis ist der Steg, die Serie ihr Artikulationsraum: Kleidung ist hier nicht einfach mehr oder minder passende Ausstattung, sie ist getragen-hergestellte Identität, «self-fashioned», mit Richard Thomson Ford, von der MAGA-Mütze bis zu einer floralen Militärweste von Bernhard Willhelm. «~\$1100 (super rare)»: alles zu besichtigen bei @wawwaoutfits.



1. Wrath of Man (Guy Ritchie, USA 2021; ab 29.7. im Schweizer Kino)
2. Ulrike Sprenger: Das Proust-ABC. Erweiterte Neuausgabe. Reclam 2021. CHF 25
3. www.dctp.tv/themen/ulrike-sprenger
4. Richard Thomson Ford: Dress Codes: How the Laws of Fashion Made History. Simon & Schuster, 2021. CHF 35
5. We Are Who We Are (Luca Guadagnino, USA / Italien 2020; Streaming bei Starzplay)



David Bowie: stilsicherer Ver- brecher und Tröster in der Not

Into the Night 1983, John Landis

Fast wie ein Bürogehilfe sieht er hier aus, der sonst so flamboyante David Bowie in seiner Gastrolle als französischer Gangster in diesem Film von John Landis, dem Regisseur, dem wir in dieser Ausgabe unseren «Hintergrund» gewidmet haben. Bowie war übrigens im Oktober 2001 in New York für ein Benefizkonzert im Madison Square Garden zugegen, um die USA wieder aus ihrem emotionalen Loch zu singen. Auf den Mann war in Sachen Entertainment eben Verlass.

IMPRESSUM

VERLAG FILMBULLETIN

Dienersstrasse 16
CH-8004 Zürich
+41 52 550 50 56
info@filmbulletin.ch
www.filmbulletin.ch

HERAUSGEBERIN

Stiftung Filmbulletin

REDAKTION

Selina Hangartner (sh)
Michael Kuratli (mik)

VERLAG UND INSERATE

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

KORREKTORAT

Sandra Ujpétery, Zürich

KONZEPT UND GESTALTUNG

Büro Haeberli, Zürich

DRUCK, LITHOGRAFIE,
AUSRÜSTUNG, VERSAND
galledia ag, Berneck

TITELBILD

World Trade Center (2006)
von Oliver Stone

MITARBEITENDE DIESER NUMMER

Frank Arnold (fa), Hansjörg
Betschart, Johannes Binotto,
Oliver Camenzind (cam), Noemi
Ehrat, Daniel Eschkötter (de),
Lukas Foerster, Julian Hanich,
Alexander Kroll, Marius Kuhn,
Noémie Luciani, Marco Neuhaus,
Karsten Munt, Giovanni Peduto
(gp), Michael Pekler, Silvia
Posavec, Philipp Stadelmaier,
Teresa Vena, Dennis Vetter, Martin
Walder, Daniel Wiegand (dw),
Hüsna Yıldız

BILDER

Wir bedanken uns bei: Camera
Obscura, Cinémathèque
Suisse, Cineworx, Columbia
Pictures, CharactHer,
DCM, Filmarchiv Austria,

Filmcoopi Zürich, Filmjuwelen,
First Hand Films; Frenetic Films,
Impuls, Kiepenheuer & Witsch,
Lionsgate, Mauerpark Berlin,
Netflix, NY Times, Schreiber &
Leser Verlag, Schüren Verlag,
Sihlfeld Film, Sister Distribution,
Sky, Stadtkino Basel, Trigon Films,
Universal Pictures, Wanya Pitch,
Warner Bros., Wikimedia
Commons

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

VERTRIEB DEUTSCHLAND

Schüren Verlag, Marburg
www.schueren-verlag.de

ABONNEMENTE

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

© 2021 Filmbulletin
63. Jahrgang
Heft Nummer 395
NR. 4/21 – AUG/SEP
ISSN 0257-7852
Pro Filmkultur

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

 Schweizerische Eidgenossenschaft
Confédération suisse
Confederazione Svizzera
Confederaziun svizra

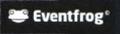
Eidgenössisches Departement des Innern EDI
Bundesamt für Kultur BAK



 Kanton Zürich
Fachstelle Kultur

GET MOBILE APP

BOOK TICKETS



FANTOCHE

19. INTERNATIONALES FESTIVAL
FÜR ANIMATIONSFILM
BADEN/SCHWEIZ
7.-12. SEPTEMBER 2021
WWW.FANTOCHE.CH

FOLLOW US:     

➔+ Play Suisse



Locarno Film Festival
Media partner

Das Festival geht weiter auf Play Suisse

Das Beste der Piazza Grande
jetzt auf Play Suisse streamen.



Jetzt kostenlos registrieren
playsuisse.ch



eine Idee SRG SSR