

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 63 (2021)
Heft: 396

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

JAMES BOND

AGENT PROVOCATEUR

NR. 5/21 OKT/NOV

FOKUS **SEXIST, TRINKER,
KILLER, SNOB - DIE
ABGRÜNDE DES 007**

KRITIKEN **NOTTURNO, TITANE,
SUPERNOVA, TIDES, APPLES**

INTERVIEW **YAHYA MAHAYNI**



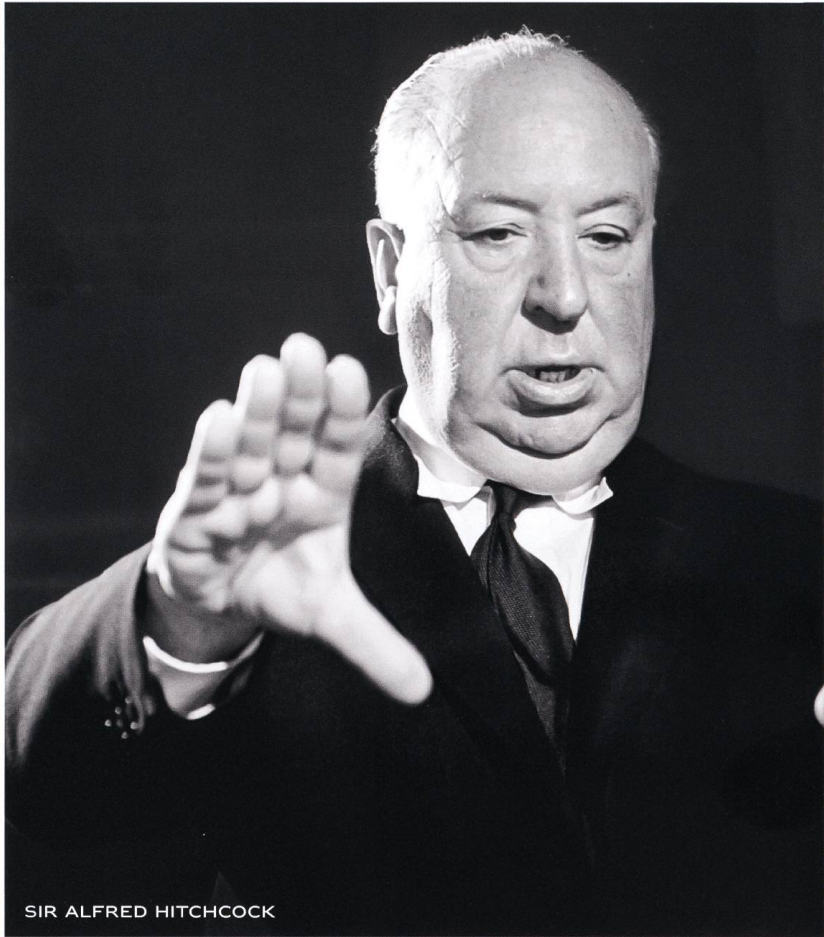
*Filmbulletin-Event
am Zurich Film Festival*



9 770257 785005 05



DIE URSPRÜNGLICHE DATEJUST, 1945



SIR ALFRED HITCHCOCK



JAMES CAMERON

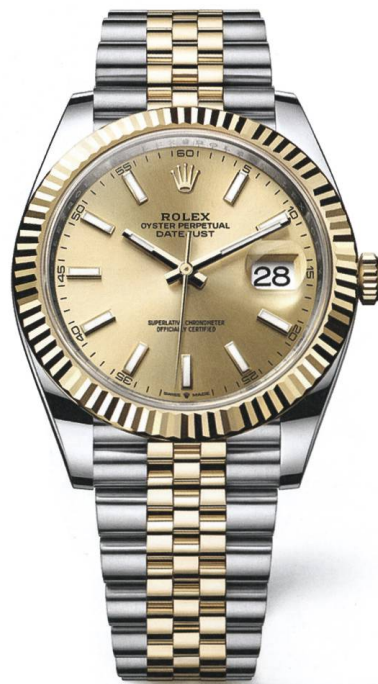


MARTIN SCORSESE

WAS IST EIN MEISTERWERK?

Eine Vision ist nur der Anfang. Die wenigsten haben die Kraft, eine visionäre Idee mit Leben zu erfüllen. Dazu bedarf es zahlreicher Talente aus Technik, Ingenieurwesen und Handwerk. Jedes davon mit einer präzisen Aufgabe betraut. Jedes davon ein unentbehrlicher Teil eines komplexen Mechanismus, der eine spezifische Emotion hervorrufen soll. Doch ein Meisterwerk ist noch mehr. Auch wenn sich unsere Wahrnehmung im Laufe der Zeit wandelt, bleibt ein Meisterwerk immer relevant. Immer ergreifend. Es verdankt der Kunst ebenso viel wie der Wissenschaft. Dabei gibt es kein Erfolgsrezept – ausser einem: immer wieder die Grenzen zu verschieben. **Und deshalb bewundern wir es.**

#Perpetual



OYSTER PERPETUAL
DATEJUST 41



ACADEMY OF MOTION PICTURE
ARTS AND SCIENCES



ROLEX



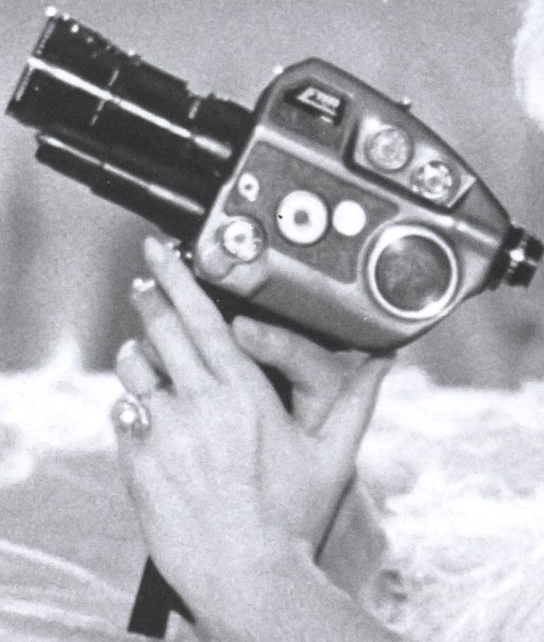
S.65 Tides 2021, Tim Fehlbaum

In Tim Fehlbaums zweitem Endzeit-Thriller geht es weniger um die Endzeit als um eine Kritik des technischen Fortschritts und der Machtmechanismen in seinem Schlepptau.



S.48 Danger: Diabolik 1968, Mario Bava

Bavas Thriller ist der Höhe- und mindestens in qualitativer Hinsicht auch Endpunkt der Eurospy-Welle, allesamt Filme, die vom Erfolg Bonds profitieren, ihn aber auch in kreativer Weise weiterdenken wollten.



S.51 Casino Royale 1967, Val Guest etc.

Ian Flemings Buch wurde bereits 1967 verfilmt, lange bevor es in der offiziellen Bond-Reihe kanonisiert wurde. Das Ergebnis ist eine Parodie, die in Sachen Produktionsaufwand die ganze bis dahin gediehene offizielle Reihe in den Schatten stellte.



S.39 Candyman 2020, Nia DaCosta

Wer traut sich, fünfmal «Candyman» in den Spiegel zu sagen? Das Sequel zum Neunziger-Horror-Kultklassiker vermag das Publikum mit einer aktualisierten Sicht auf Chicagos Ghettos das Fürchten zu lehren.



S. 36, 40, 51 Dr. No 1962, Terence Young

Es ist die Schweizerin Ursula Andress als die legendäre, dem Meer entstiegene Honey Ryder, die hier gemeinsam mit Bond (Sean Connery) hinter den Dünen ihren von kolonialistischen Fantasien geleiteten Widersachern zuschaut.

Bond, ein Universum

An James Bond kommt niemand vorbei. Das gilt nicht nur für die lange Liste an Bösewichten, die sich in 25 Filmen und über fast 60 Jahre hinweg die Zähne am britischen Doppelnull-Agenten ausgebissen haben. Die milliardenschwere Maschinerie ist ein globaler Wirtschaftsfaktor und eine eigenständige kinematographische Welt. Im Alleingang haben die Macher*innen der Bond-Filme den Agentenfilm definiert; jedes neue Abenteuer ist ein Gradmesser für die neusten Entwicklungen filmischer Special Effects und des Spektakels, für den Zustand der Welt – und des Kinos.

Das Produzent*innenduo Barbara Broccoli und Michael G. Wilson wartet seit bald zwei Jahren auf den richtigen Moment, um No Time to Die zum weltweit koordinierten Start in die Säle bringen zu können – bei einer in Wellen um den Globus schwappenden Pandemie eine fast noch unmöglichere Aufgabe als die jeweilige Weltrettung durch ihr geistiges Kind. Am 30. September soll es nun endlich klappen. Bis dahin wird der abgedrehte Film gehütet wie die Kronjuwelen der Queen, weshalb wir bis zur Drucklegung dieses Magazins leider noch keinen Blick auf Bonds neustes Abenteuer werfen konnten. Zu sehen gibt es ihn dann aber als Premiere am Zurich Film Festival zwei Tage vor dem weltweiten Start.

Wir blicken unterdessen zurück auf 60 Jahre voll britischen Snobismus, Sexismus, postkolonialen Glatteises, schamloser Kopien und höhnischer Parodien. Und schliesslich sind die Bond-Filme auch immer die aktuelle Kulmination eines globalisierten Publikumsgeschmacks. Wovor Bond die Welt zu retten hat, sagt Einiges über die Welt selbst aus – oder zumindest darüber, wie der westliche Mainstream sie gerade versteht. Ob sowjetische Raketen die Weltordnung bedrohen, ein Medienmogul die Menschheit knechten will oder bolivianische Bäuer*innen ob der Geldgier reicher Herren verdursten: Bond verhindert zeitgeistig das Schlimmste und bleibt sich dabei immer treu. Oder etwa nicht? Nicht alle sind nämlich mit dem Reboot seit der sechsten Reinkarnation mit Daniel Craig einverstanden. Weshalb dem Agenten der Wandel vom Märchenprinzen zum Superhelden nicht gut anstehen soll und ob es wirklich einen Unterschied macht, ob man Wodka Martini geschüttelt oder gerührt trinkt, lesen Sie in unserem Fokus.

Genauso fulminant wie Bonds neustes Abenteuer geht vom 23. September bis zum 3. Oktober hoffentlich das bereits erwähnte Zurich Film Festival über die Bühne. Sofern die Fallzahlen im grünen Bereich bleiben und der mit der Farbe der Hoffnung eingefärbte Teppich plangemäss über dem Sechseläutenplatz ausgerollt werden kann, können Sie dort unser Highlight des Festivals, The Man Who Sold His Skin der tunesischen Regisseurin Kaouther Ben Hania, sehen. In Zusammenarbeit mit dem ZFF präsentieren wir am 28. September den Film im Zürcher Kino Kosmos mit anschliessender Gesprächsrunde zu den ethischen Fragen, die der Film aufwirft. In dieser Ausgabe sprechen wir ausführlich mit dem Hauptdarsteller Yahya Mahayni über seine Rolle und seine Befürchtung, dieser – trotz internationaler Einigkeit über das Gegenteil – nicht gerecht geworden zu sein.

Selina Hangartner, Michael Kuratli



S.69 Schachnovelle 2021, Philipp Stölzl

Überträgt sich die Erfahrung aus dem von den Nazis besetzten Wien auf die Reise in die Neue Welt? Die Verfilmung von Stefan Zweigs Kurzroman überzeugt durch ihre Verdichtung, Optik und Darsteller*innen.

- 7 EDITORIAL
- 10 SICHTWECHSEL
Maskieren
Johannes Binotto
- 13 BACKSTAGE
Papst, Amazon etc.
- 17 5 FILME
Langeweile im
Grossformat
- 19 AGENDA
- 20 MISE EN SCÈNE
Spektakuläre Doks
Noémie Luciani



- 22 INTERVIEW
Yahya Mahayni
Silvia Posavec

FOKUS

- 30 A Very British Gentleman
Teresa Vena
- 35 Ein zeitgeistiger Kämpfer
Andreas Scheiner
- 38 Bonds Male Gaze
Oswald Iten
- 42 Geschüttelt oder
gerührt?
Oliver Camenzind

- 46 Spione im Fahrwasser
Lukas Foerster
- 50 Humor als Waffe
Michael Kuratli
- 54 Zeit zum Sterben?
Simon Spiegel

KRITIKEN

FILM

- 60 NOTTURNO
von Gianfranco Rosi
- 62 APPLES
von Christos Nikou
- 63 DEUX – WIR BEIDE
von Filippo Meneghetti
- 63 STILLWATER
von Tom McCarthy
- 64 NUEVO ORDEN
von Michel Franco
- 65 TIDES
von Tim Fehlbaum
- 66 SUPERNOVA
von Harry Macqueen
+ Interview
- 68 PREPARATIONS TO BE
TOGETHER FOR AN
UNKNOWN PERIOD OF
TIME
von Lili Horvát
- 69 SPIRAL
von Darren Lynn Bouman
- 69 SCHACHNOVELLE
von Philipp Stölzl

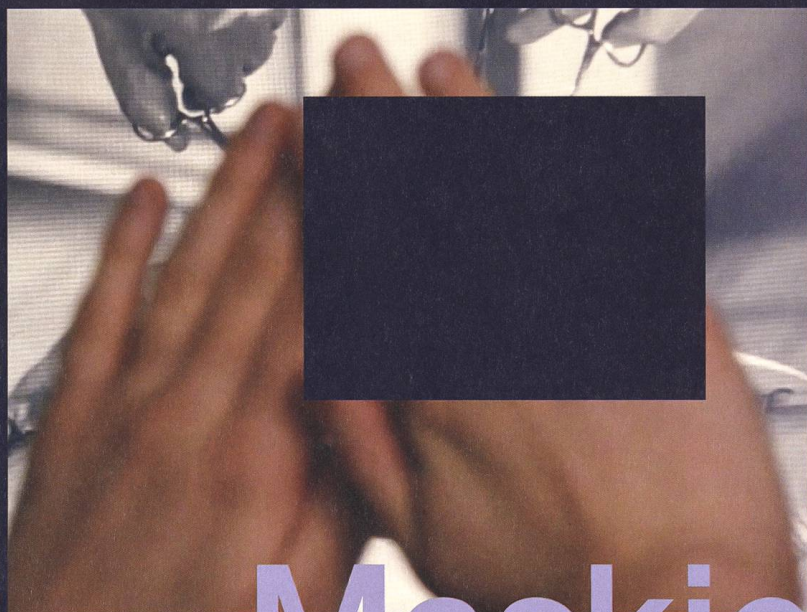
- 71 MONTE VERITÀ
von Stefan Jäger
- 72 TITANE
von Julia Ducournau
- 74 HERE WE ARE
von Nir Bergman
- 75 OLD
von M. Night Shyamalan
- 77 RIDERS OF JUSTICE
von Anders Thomas
Jensen
- 80 CANDYMAN
von Nia DaCosta

SERIE

- 83 KEVIN CAN F***
HIMSELF
von Valerie Armstrong



- 80 KURZ BELICHTET
Bond-Spezial
- 90 HINTERGRUND
Hotel Paradiso:
Pyjamaparty im Kinosaal
+ Interview Elisha Karmitz
Michael Kuratli
- 94 ESCHKÖTTERS
ERSCHEINUNGEN
Reise um mein Zimmer
Daniel Eschkötter
- 96 ABSPANN
Impressum



Maskieren



TEXT Johannes Binotto

Bilder kommen zu uns auch durch Masken, die das Format begrenzen. Johannes Binotto über den Ausschnitt im Kino und danach.

Ich erinnere mich noch genau an jene Kinovorführung von Amos Kolleks Film Sue und an die Szene, in der die Protagonistin ein quälendes Gespräch mit ihrem neuen Freund führt, während dem die ganze Zeit der Tonarm mit dem Mikrofon ins Bild hängt. Ich erinnere mich deswegen so gut daran, weil für mich dieser Bruch mit der filmischen Illusion die Emotionalität der Szene nicht etwa vermindert, sondern auf paradoxe Weise sogar noch gesteigert hat. Dass es sich bei dem, was auf der Leinwand zu sehen ist, um einen Film handelt, wissen wir im Kino ja ohnehin die ganze Zeit. Dass Kollek sich nicht mal mehr bemühte, diese Tatsache zu verbergen, schien mir dabei nur konsequent und lenkte stattdessen noch stärker meinen Blick darauf, wie in dieser Szene trotz aller ausgestellten Inszenierung die Gefühle ganz roh aus den Körpern der beiden Darstellenden hervorzubrechen scheinen. Nur weil eine Kamera, nur weil ein Mikrofon anwesend ist und nur weil die Personen schauspielern, müssen deswegen die von ihnen gezeigten Gefühle nicht zwangsläufig gefälscht sein. Im Gegenteil, so wurde mir im Kinosaal klar: Gerade die Illusion des Kinos eröffnet einen Raum, in dem sich jene Affekte ausagieren lassen, die wir in der sogenannten Realität nicht zu zeigen wagten.

Doch als ich Jahre später diesen Moment auf der DVD des Films wieder betrachten wollte, war er nicht mehr zu finden. Was mich damals im Kino so berührt hatte als verblüffender Verfremdungseffekt, so musste ich nun einsehen, war eigentlich nur ein Fehler bei der Filmvorführung gewesen: Der Operateur oder die Operatrice hatte vergessen, eine Bildmaske in den Projektor zu schieben, die das Filmbild so beschnitten hätte, dass auf der Leinwand jener Bildbereich, in den das Mikrofon hängt, gar nicht zu sehen gewesen wäre.

«Soft matte» – «weiche Maske» – nennt man diese Praxis, bei der erst während der Projektion die Bilder so begrenzt werden, wie sie von den Filmschaffenden intendiert waren. Denn die Bildkader auf dem Negativ eines 35mm-Films haben eigentlich ein fast quadratisches Seitenverhältnis von 4:3, und tatsächlich wurden die frühen Filme bis in die Fünfzigerjahre auch in diesem Format gezeigt. Will man hingegen Filme in Breitbild zeigen, ist eine der Methoden, dass bei der Projektion Teile am oberen und unteren Bildrand verdeckt werden. Kameraleute mussten also bereits beim Dreh darauf achten, welche Bereiche zwar mit aufgenommen, später bei der Kinovorführung dann aber gar nicht zu sehen sein würden.

Bekanntlich stieg das Kino auf Breitbild um, als in den Fünfzigerjahren das Fernsehen aufkam. Da die Fernseher ebenfalls das alte Filmformat von 4:3 aufwiesen, versuchte sich das amerikanische Kino vom Konkurrenzmedium abzuheben, indem es mit immer breiteren Bildern experimentierte. In der Übergangszeit jedoch stellten Filmstudios wie etwa Columbia es den Kinos je nach deren Ausrüstung noch frei, in welchem Format ein Film gezeigt würde, ob ohne Maske («open matte») im alten 4:3-Format oder maskiert auf Breitbild 1.66:1 oder sogar noch stärker maskiert auf 1.85:1. Die Kameraleute der Filme jener Zeit mussten diese also so gestalten, dass sie in allen diesen Formaten funktionierten, und entsprechend uneinig ist man sich unter Cinephilen zuweilen heute, welches denn nun das korrekte Format eines Films aus den Fünfzigerjahren ist. Nur vereinzelt hat man den Luxus, dass Filme wie etwa Elia Kazans On the Waterfront oder Orson Welles' Touch of Evil auf Blu-ray in allen ihren verschiedenen Bildformaten zugleich zugänglich gemacht werden. Meist präsentieren DVDs und Streams die alten Filme stattdessen nur in einem, angeblich von den Filmschaffenden intendierten Format (wobei auch diese Intention nicht immer eindeutig zu eruieren ist) und unterschlagen, dass das zeitgenössische Publikum diese Filme durchaus auch in anderer Form zu sehen bekam.

Das ist deswegen interessant, weil die Kinoformate somit ein Feld darstellen, in dem die Digitalisierung dem Publikum für einmal nicht mehr, sondern weniger Handlungsspielraum gebracht hat. Glückliche Unfälle wie jenen, dass ich Sue unmaskiert sehen durfte, werde ich mit DVDs und Blu-rays, mit Streams und DCPs nie mehr erleben. Ich kenne eine Operatrice in Bern, die beispielsweise Alfred Hitchcocks Rear Window mit Vorliebe nicht im Breitbildformat 1.66:1 vorführt, sondern im Vollbild 1.37:1, und uns damit entdecken lässt, wie sehr dieser Film zugleich auch für dieses andere Format komponiert wurde.

Solche Unterschiede der Vorführvarianten mögen irritierend sein für jene Positivist*innen, die Filme gerne als ein eindeutiges Ding zu fassen bekommen möchten. Tatsächlich aber zeigen solche



Abweichungen nur, dass Filme ja auch sonst immer wieder anders sind, wenn man nur genau hinschaut, von Vorführung zu Vorführung und von Kopie zu Kopie verschieden. Während digitale Files uns vorgaukeln wollen, Filme seien stabile Artefakte, gibt uns die Vorführpraxis der soft matte die Filme als weiches, formbares Material. Auf der Blu-ray des Klassikers steht «Definitive Edition» drauf, die wechselnden Bildmasken des Kinos hingegen machen aus den Filmen Lebewesen mit buchstäblich undefinierten Rändern.

In Zeiten der analogen Filmprojektion mussten Operateure und Operatrizen sogar nicht selten die Bildmasken in ihren Projektoren selber zuschneiden und zurechtfeilen, damit sie genau auf die Gegebenheiten ihrer Apparate und des Kinosaals passten. Eine solche Do-it-yourself- und Hacker-Mentalität würde ich mir auch für unseren heutigen Filmkonsum wünschen: dass wir, statt die fest codierte Bildbemessung in den digitalen Files einfach als unveränderlich hinzunehmen, anfangen würden, uns unsere eigenen Masken zuzuschneiden und mit ihnen zu spielen.



Das scheinbar trockene Thema der Bildformatetechnik wäre zu entdecken, nicht als eine Frage von zu erfüllenden Standards, sondern als Experimentierfeld. Wir selber sollten anfangen, die Filmbilder zu beschneiden, um dabei herauszufinden, was sich Neues in ihnen entdecken lässt, wenn man Teile von ihnen verdeckt.

Mir gehen zum Beispiel jene Stellen aus Matthias Müllers Avantgardefilm Aus der Ferne – The Memo Book von 1989 nie mehr aus dem Kopf, in denen er Szenen aus alten Hollywood-Musicals von seinem Fernseher abgefilmt hat und dabei seinen eigenen Körper als Bildmaske und Blende verwendet. Über das Bild etwa von den Arm in Arm tan-

zenden Stars Fred Astaire und Gene Kelly aus Ziegfeld Follies schiebt sich ein schwarzer Schatten, der das Bild zerteilt, ein Schatten, der einmal auch als nackter Fuss erkennbar ist. Die beiden Männer im Bild und der Mann, der vor diesem Bild sitzt, die Beine der Tänzer und der Fuss des Künstlers – beides verbindet sich, beginnt miteinander zu tanzen. Das Betrachten der alten Filme wird damit zu einer persönlichen Angelegenheit, in die der eigene Körper als Bildgerät involviert ist. Ich kann diese Stellen nicht vergessen, weil ich darin plötzlich meinen eigenen Traum verwirklicht sah, jene Filme, die ich liebe, nicht länger nur von aussen anzuschauen, sondern mit ihnen zu verschmelzen, sie umzubauen, mit zugleich einfachsten und körperlichsten Mitteln. Und dasselbe sehe ich auch in Chloé Galibert-Lainés Videoessay L'oeil était dans la tombe et regardait Daney von 2017, in dem sie uns die Operationsszene aus Georges Franjus Les yeux sans visage nur so zeigt, dass ihre Hände das grausige Zentrum von Franjus Bildern andauernd verdecken. Ihre Geste soll Schutz sein gegen einen verstörenden, verletzenden Anblick, und zugleich greift sie dadurch in die Bilder hinein und lässt sich umgekehrt von ihnen berühren. Im Ausdruck der Hände, die sich abschirmend über das Filmbild legen, wird nichts verborgen, sondern es entblösst sich die eigene Intimität.

In ihren Überlegungen zum Zusammenhang von Weiblichkeit und Maskerade haben feministische Denkerinnen wie Joan Rivière und Judith Butler aufgezeigt, dass das Spiel mit Masken dazu führen kann, ganz grundlegend unsere allzu einfachen, binären und immer auf Eindeutigkeit ausgerichteten Vorstellungen von Identität über den Haufen zu werfen. Hinter der Maske, so zeigen die Theoretikerinnen, verbirgt sich nicht eine einzige Wahrheit, sondern vielmehr gilt es, in den verschiedenen Masken immer wieder neue Facetten eines nie zum Abschluss kommenden multiplen Ichs zu erkennen. Und dasselbe könnte uns auch beim Hantieren mit den Bildmasken des Films geschehen. Um zu sehen, nicht nur, was ein Film ist, sondern auch, was er alles auch noch sein könnte. Oder, wie sich Mary Ann Doane fragt: «Was es bedeuten könnte, sich als Publikum zu maskieren? Eine Maske anzuziehen, nur, um auf andere Weise sehen zu können.»

The New Pope 2020, Paolo Sorrentino
Filme- und Serienmacher Paolo Sorrentino hat beim Kreieren seiner Dramaserie mit John Malkovich als dem titelgebenden neuen Papst wohl kaum gedacht, dass er es im echten Leben mit einem Filmliebhaber zu tun hätte.



VATIKAN

Der Papst ist auch ein Cineast

Papst Franziskus ist ein grosser Fan von Federico Fellini. Das gab der 84-Jährige, der mit bürgerlichem Namen Jorge Mario Bergoglio heisst, in einem Interview mit dem Theologen und Kommunikationswissenschaftler Dario Viganò an. Von allen sei La Strada (1954) sein Liebling.

Der Argentinier sei nämlich als Junge mit seinen Eltern und den vier Geschwistern oft im Kino gewesen. Dort habe er sich besonders für die Werke des italienischen Neorealismus begeistert, da diese ihn «die grosse Tragödie des Weltkriegs» haben erkennen und verstehen lassen, wie er sagt. Roma città aperta von Roberto Rossellini (1945) mit Aldo Fabrizi und Anna Magnani in den Hauptrollen habe ihn dabei besonders beeindruckt. Solche Filme hätten ihm und seiner Generation einen «neuen Blick auf die Wirklichkeit» ermöglicht und seine persönliche Wahrnehmung der Welt entschieden mitgeprägt, so der Geistliche.

Nun möchte das Oberhaupt der römisch-katholischen Kirche im Vatikan ein eigenes Filmarchiv einrichten lassen. Arbeiten von «hohem religiösen, künstlerischem und menschlichen Rang» sollen dort aufbewahrt und erhalten werden, wie das in der Apostolischen Bibliothek bereits mit zwei Millionen Büchern und Manuskripten der Fall ist. Dies gab der Papst ebenfalls in dem Interview an, das in Italien demnächst als Buch erscheint. Die italienische Tageszeitung «Il Messaggero» veröffentlichte bereits einen Vorabdruck daraus. (cam)

PETER FLEISCHMANN

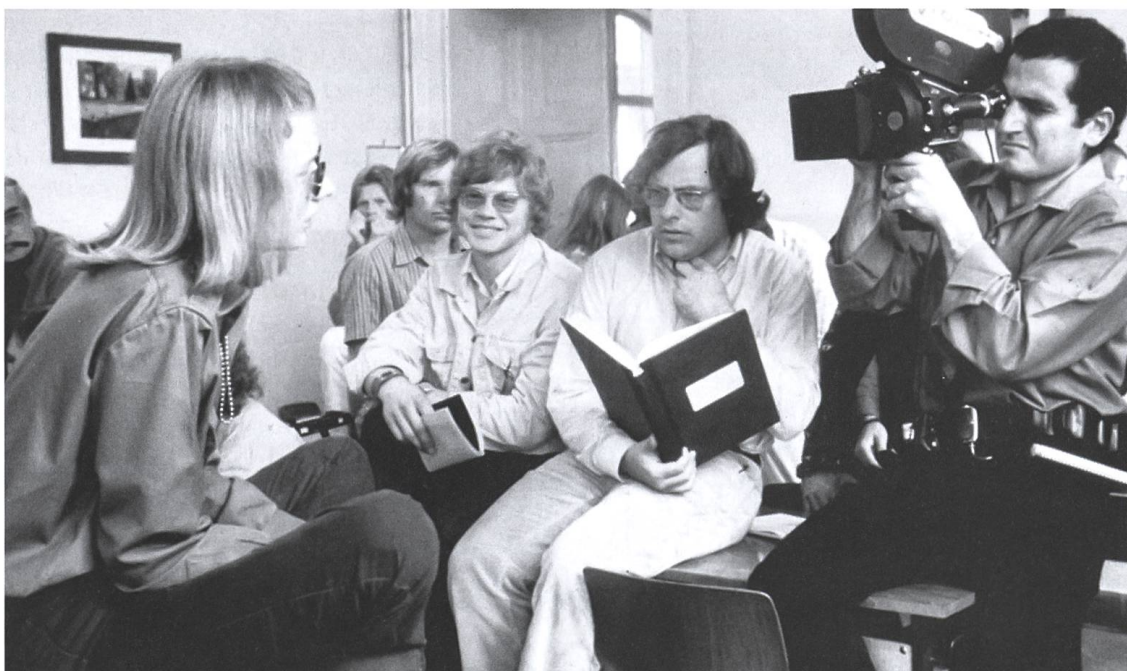
Abschied von einer Ikone

Sie waren das Triumvirat des Neuen Deutschen Films: Volker Schlöndorff, Rainer Werner Fassbinder und Peter Fleischmann. Sie wollten das Filmschaffen in der Bundesrepublik von Grund auf erneuern, ja sogar revolutionieren. Nun ist Peter Fleischmann am 11. August im Alter von 84 Jahren in Potsdam gestorben. Fleischmanns Karriere begann in den späten Sechzigerjahren. Zuvor hatte er in Paris Filmwissenschaften studiert und sich mit Jean-Claude Carrière, dem Drehbuchautor von Luis Buñuel, angefreundet, mit dem er später einige Projekte realisierte, etwa Dorotheas Rache (1974). Schon in seinem ersten Langfilm, Jagdszenen aus Niederbayern von 1967, zeigte Fleischmann, dass er den Film als Ausdrucksmittel für Gesellschaftskritik verstand. Die Theateradaption porträtierte Aussenseiter*innen eines süddeutschen Dorfes und wurde von Publikum und Kritik sofort positiv aufgenommen. Einen

weiteren Erfolg hatte Fleischmann 1979 mit Die Hamburger Krankheit, einem Film über eine sich ausbreitende Pandemie. Sein Das Unheil von 1972 stiess bei der Uraufführung auf vollkommene Ablehnung, gilt heute allerdings als vergessenes Meisterwerk.

Nach dem Zusammenbruch des Ostblocks und der staatlichen ostdeutschen Produktionsfirma DEFA engagierte sich Peter Fleischmann zusammen mit Volker Schlöndorff für den Erhalt der Filmstudios Babelsberg. Ausserdem war er 2003 Gründungsmitglied der Deutschen Filmakademie. (cam)

Das Unheil 1972, Peter Fleischmann



«Wenn die Figur einen eindeutigen ethnischen Hintergrund hat, stellen Sie sicher, dass der ethnische Hintergrund der Schauspieler*in dieser Darstellung nicht widerspricht.»

Amazon Studios Inclusion Playbook

IDENTITÄTSPOLITIK

Amazon meint's ja nur gut

Die Veröffentlichung war schon im Juni, doch offenbar brauchte es für das deutschsprachige Feuilleton etwas Zeit und das Sommerloch, um die neuen, umfassenden Identitätspolitik-Richtlinien der Amazon Studios zu verdauen. In den beiden Dokumenten namens «Inclusion Policy» und «Inclusion Playbook» schreibt der Konzern fest, wie inklusives Casting und Storytelling umgesetzt werden soll. So soll etwa der Anteil an queeren Schauspieler*innen gesteigert werden und zum Beispiel eine schwule Rolle auch mit einer homosexuellen Person besetzt werden. Bei asiatischen Rollen soll spezifisch darauf geachtet werden, dass etwa koreanische Personen nicht mit japanischen gleichgesetzt werden, um nur zwei Details zu nennen.

Während die Richtlinien in den USA von den liberalen Medien wohlwollend und von den konservativen kritisch-zurückhaltend aufgenommen wurde, war man sich in den deutschen Kommentarspalten von «taz» bis «Die Welt» einig: Die gut gemeinten Richtlinien schaffen mehr Probleme, als sie lösen. Einen Schritt weiter ging Wolfgang M. Schmitt auf seinem Youtube-Kanal. Amazon schaffe mit diesem Korsett im Prinzip das Schauspiel ab, wenn Schauspieler*innen damit im Prinzip nur noch in den engen Grenzen ihrer eigenen Ethnie und Identität gecastet würden. Medienübergreifend wird zudem ein «Outing-Zwang» und damit ein Eingriff in die Privatsphäre von Cast und Crew befürchtet.

Die Richtlinien sollen nicht nur für Amazon-Studios-Produktionen gelten, sondern auch für anverwandte Produktionen. Diese müssen zukünftig einen Monat nach beendetem Dreh eine ausführliche Dokumentation zu Plot, Cast und Crew abliefern. Die Richtlinien sind damit mehr als eine gut gemeinte Empfehlung und werden in der Branche tiefgreifende Konsequenzen haben. (mik)



SOLOTHURN

Stühlerücken bei den Filmtagen

In der Organisation, die seit 56 Jahren die Solothurner Filmtage veranstaltet, stehen zahlreiche personelle Wechsel an. Anlässlich einer Mitgliederversammlung im Juni haben gleich drei Vorstandsmitglieder ihre Ämter niedergelegt. So ist der frühere FDP-Ständerat Felix Gutzwiller zurückgetreten, der als Präsident des Vereins geamtet hatte. Mit ihm gehen die Ständerätin Elisabeth Baume-Schneider und Regine Sauter, die Nationalrätin aus Zürich. Und nun wird auch die Direktorin Anita Hugi «nicht in ihre Funktion zurückkehren».

Diese Entscheidung hat der interimistische Vorstandspräsident Thomas Geiser Anfang August in einer Medienmitteilung publik gemacht. Im Unterschied zu Gutzwiller, Baume-Schneider und Regine Sauter räumt Hugi ihren Platz allerdings nicht freiwillig. Vielmehr sei sie «kaltgestellt» worden, wie sie sich im «Tages-Anzeiger» zitieren liess. Es sei nachgerade eine «Machtübernahme» im Gang.

Offenbar waren Hugis Entlassung Uneinigkeiten mit dem Vorstand vorangegangen. Die Solothurner Filmtage waren in den letzten Jahren erfreulich erfolgreich. Damit man diesen Trend auch künftig fortführen kann, bestehe bei den Organisationsstrukturen «Reformbedarf», so hiess es in der Medienmitteilung im August. In diesem Zusammenhang wird eine Co-Leitung der Festspiele eingesetzt, die die künstlerische und administrative Verantwortung auf zwei Schultern verteilt. Und Hugi war offenbar für keine dieser Rollen vorgesehen. Das ist der offizielle Grund ihrer Kündigung. Die neue Direktion stand bis Redaktionsschluss noch nicht fest.

Pikant an der Sache ist zum Einen, dass die frühere SRF-Moderatorin offenbar nichts von ihrer bevorstehenden Entlassung wusste. Dem «Tages-Anzeiger» zufolge erfuhr sie davon erst aus der Medienmitteilung – und zwar zu einem Zeitpunkt, da sie krankgeschrieben war. Der Grund ihrer Krankheit sei ausserdem «arbeitsplatzbedingt», so die Entlassene. Zum Anderen soll sich Hugi mit dem Team zerstritten haben, dem sie vorgestanden hatte. In der «Aargauer Zeitung» sprach Thomas Geiser von einem Krach «mit der ganzen Belegschaft» und bezeichnete Hugis Arbeitsweise als «chaotisch» und «autoritär». Eine weitere Zusammenarbeit sei daher nicht in Frage gekommen, so der Jura-Professor Geiser.

Anita Hugi verantwortete die Solothurner Filmtage erst seit 2019. Damals wurde sie nach einem aufwändigen Ausschreibungs- und Bewerbungsverfahren zur Nachfolgerin von Seraina Rohrer ernannt. Rohrer verliess die Filmtage nach acht Jahren, um eine Stelle bei der Kulturstiftung Pro Helvetia anzutreten. In der NZZ wurde Hugi bei ihrem Amtsantritt als «vielfältig ausgewiesene Kennerin des hiesigen Schaffens» beschrieben, die mehrjährige Erfahrung in der Leitung von Filmfestivals aus Montreal mitbrachte. Dort hatte sie dem Festival International du Film sur l'Art (FIFA) als Programmdirektorin vorgestanden. (cam)

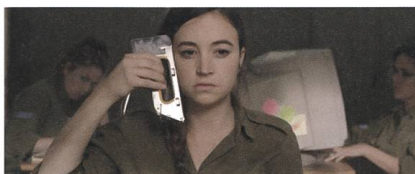
Langeweile im Grossformat

1— The Million Ryo Pot, Sadao Yamanaka, 1935



Während er seine Frau glauben lässt, dass er sich täglich auf die Suche nach einer irrtümlich verschenkten wertvollen Vase begibt, hängt der Kleinadlige im nur wenige Schritte von seinem Anwesen entfernten Geisha-Lokal herum und lässt sich bedienen. Diese Komödie in Schwarz-Weiss ist einer der wenigen erhaltenen Filme des Japaners Yamanaka, der früh starb, aber als künstlerisches Vorbild von Meistern wie Mizoguchi, Ozu und Kurosawa gilt.

2— Efes beyahasei enosh, Talya Lavie, 2014



Militärische Missionen haben sich Zohar und Daffi anders

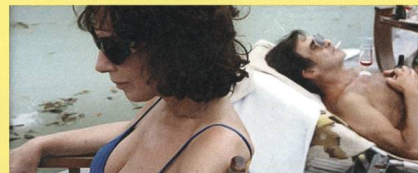
vorgestellt. Während ihre Kollegen den Tag in der Wüste verbringen und Feldübungen durchführen, sitzen sie in einem stickigen Büro und machen Dokumentenablage. In der Tragikomödie der israelischen Regisseurin geht es um begingungslose Freundschaft und Geschlechterrollen in der Armee, einer der patriarchalsten Institutionen überhaupt.

3— I vittelloni, Federico Fellini, 1953



Der Sommer endet, und damit verlassen auch die letzten Urlauber*innen den Badeort an der Adriaküste. Fünf Freunde gefallen sich als Junggesellen, die sorglos in den Tag hineinleben. Doch als einer von ihnen die Schwester eines anderen schwängert, muss er Verantwortung übernehmen. Fellinginis Tragikomödie ist ein Meisterwerk des italienischen Neorealismus, das den Geist der Nachkriegszeit widerspiegelt.

4— La Ciénaga, Lucrecia Martel, 2001



Sommer in Argentinien. Eine Familie aus der Oberschicht verbringt ihre Tage am Pool und trinkt, alle sind von der Hitze apathisch und wissen nicht, was mit sich anfangen. Mit ihrem impressionistischen Meisterwerk hat Martel die Aufmerksamkeit auf das Neue Argentinische Kino gezogen. Sie interessiert sich für eine Gesellschaft, die zwischen Moderne und Traditionen schwankt, und für das Ungleichgewicht der sozialen Klassen und ethnischen Gruppen.

5— Clerks, Kevin Smith, 1994



Der Eine arbeitet in einer Videothek, der Andere in einem Quartierladen, beide langweilen sich. Je weniger sie zu tun haben, desto weniger Lust haben sie, tatsächlich was zu tun. Kevin Smiths Spielfilmdebüt hat Kultstatus erlangt. Darin inszeniert er New Jersey als farbloses, langweiliges Pendant zur Metropole New York, wo im Vergleich dazu das Leben pulsierend sein muss.

(tev)

BAK-BERICHT

Mehr Schweizer Filme von Frauen

Nur etwas mehr als ein Drittel aller Schweizer Filme ist von Frauen. Zu diesem Schluss kommt das Bundesamt für Kultur in seinem aktuellen Bericht über die Finanzierung hiesiger Kinofilme. Im Bereich der Spielfilme beträgt der Frauenanteil 34 Prozent. Das ist wenig, entspricht aber immerhin einer Steigerung um 10 Prozentpunkte im Vergleich zu 2017. Von den Schweizer Dokumentarfilmen stammen 36 Prozent von Frauen. Insgesamt sind in der Eidgenossenschaft in den letzten vier Jahren 24 Spielfilme, 53 Doku- und ein Animationsfilm entstanden. Ein Schweizer Film hat im Schnitt CHF 1,8 Mio. gekostet, Koproduktionen haben jeweils eine Million mehr verschlungen.

Dass Frauen in der lokalen Kinoszene so erheblich untervertreten sind, überrascht angesichts der Tatsache, dass jeweils gleich viele Frauen wie Männer von den Filmhochschulen abgehen. Um das Ungleichgewicht zu erklären, hat der Bund daher eine Studie in Auftrag gegeben, deren Ergebnisse jetzt vorliegen. Einen zentralen Grund für das Ungleichgewicht sehen die Autor*innen der Studie darin, dass Frauen ihre Karriere tendenziell noch früher beenden als

Männer. So realisieren etwa zwei von drei Regisseurinnen nur einen einzigen Film. Bei den Männern sind es knapp 60 Prozent, die nach einem Film aufhören. Dazu passt, dass von 46 befragten Filmemacherinnen ein ähnlich hoher Prozentsatz angibt, dass es ihnen für das Filmgeschäft an Selbstvertrauen mangle.

Die Studie wurde am Filmfestival in Locarno präsentiert. Sie ist Teil eines Dreipunkteplans, anhand dessen das Bundesamt für Kultur die Gleichstellung in der Filmbranche zu fördern versucht. Ein zweiter Teil des Engagements besteht in der Erhebung der oben genannten, genderbezogenen Daten. Zudem soll die Filmförderung auch weiterhin für ausgeglichene Geschlechterverhältnisse sorgen. (cam)

16. SEP BIS 17. OKT

Vom Essen und Fressen

Food Porn der anderen Art gibt es während der Genusswochen in der Markthalle Basel. Die sechs gezeigten Videoarbeiten drehen sich um die kulturellen Konventionen von der Zubereitung bis zum Verzehr. Videocity aus Basel hat Künstler*innen aus fünf Ländern in diesem Projekt zusammengebracht. (mik)

DO 16.9. bis SO 17.10.
Markthalle Basel
Vernissage DO 16.9.,
19 Uhr mit Führung



1. BIS 10. OKT

Ex Experimentum

Zum 23. Mal wirds im Zürcher Kasernenareal etwas schräg. Das Experimentalfilm-Festival Videoex ist genau das Richtige für alle, die auf Erzählkino und

etablierte Shots pfeifen. Selbst Kinder kommen in den Genuss eines eigenen Filmblocks. (mik)

FR 1. bis SO 10.10.
Videoex, Kasernenareal
Zürich >videoex.ch

04. OKT BIS 15. NOV

Lattuada

Die Retrospektive von Locarno, die Alberto Lattuada gewidmet war, machte einen vergessenen Regisseur dem internationalen Festivalpublikum bekannt. Zu Beginn seiner Karriere, die 1943 begann, als das italienische Kino noch unter der Kontrolle der faschistischen Machthaber stand, wurde Lattuada kalter Formalismus vorgeworfen, im Laufe der Jahre begannen die Kritiker*innen von Lattuadas Eklektizismus zu sprechen. Definitionen passen nicht zu Lattuada, einem Autor, der zu komplex ist, um eindeutig definiert zu werden. (ml)

MO 4.10. bis SO 14.11.
Alberto Lattuada
Filmpodium Zürich
>filmpodium.ch

29. OKT

Kultiger Müll

Sein Film The Cults ist kurz, doch Dani Ploegers Lecture-Performance um seinen Film ist abendfüllend. Schliesslich findet sich auf der Müllhalde in Kenia, wo sein Film spielt, doch Einiges an alten Gadgets, die sich zu neuen Klangwelten recyceln lassen. (mik)

FR 29.10.
Lichtspiel Kinemathek,
Bern >lichtspiel.ch



30. OKT

Horror am Laufmeter

Die zweite Ausgabe des Zürcher-Horrormarathons «8 Hours of Horror» steht an: Am späten Abend an Halloween präsentieren der Verein «Never Watch Alone» gemeinsam mit dem Zürcher Kino Riffraff vier Überraschungs-Horrorfilme für Mutige. Tickets kosten CHF 30, dazu gibt es die ganze Nacht gratis Kaffee. (sh)

DO 30.10.
Kino Riffraff, Zürich
>riffraff.ch

9. BIS 14. NOV

Kurz und knackig

In diesem Jahr reisen die Kurzfilmtage in ihrem Länderfokus nicht weit: Die Schweiz und der Kosovo stehen im Zentrum und damit zwei verschwisterte Nationen. Das verspricht spannende Kontraste und Perspektiven. Wer sich noch nicht unter Leute traut: Auf der SRG-Plattform Play-Suisse wird ein online-exklusiv kuratiertes Programm gratis aufgeschaltet. (mik)

DI 9. bis SO 14.11.
Kurzfilmtage Winterthur
>kurzfilmtage.ch

Spektakuläre Doks



TEXT Noémie Luciani

Nicht nur Hollywood, auch Dokumentarfilme gehören auf die grosse Leinwand, findet unsere Frankreich-Kolumnistin.



Ende Juli 2021 bebte Hollywood: Scarlett Johansson verklagte Disney wegen Vertragsbruchs. Durch die gleichzeitige Veröffentlichung von Black Widow in den Kinos und auf Disney+ habe sie wegen der Beteiligung an den Kinokarten kolossale Summen verloren. Disney warf Johansson daraufhin vor, die tragischen Auswirkungen einer Pandemie zu ignorieren ... von der die eigene VOD-Plattform natürlich reichlich profitiert. Die Debatte ist wichtig, denn es geht um die gesamte künftige Wirtschaft des Kinos. Aus französischer Sicht erscheint mir dieser Krieg um ein paar Millionen weniger oder mehr jedoch unanständig. Es ist nicht oder nicht mehr sinnvoll, vom Kino zu sprechen: Es sind Kinos, Ökonomien, Filme, die unter einem anderen Stern stehen.

Black Widow erinnerte mich an den Begriff des Spektakels, der für uns, das Publikum, zum Kino gehört (schauen wir Filme zuhause, nennen wir uns nicht oft «Publikum»). Das Spektakuläre ist das, was uns aus unserer Welt herausreisst. Wir finden dieses Wunder in formaler Überschwänglichkeit – grandiose Kulissen, Stunts, grosse Special- oder Soundeffekte. Um sie zu intensivieren, geben wir Geld für eine Kinokarte aus. Andere Filme hingegen wirken geradezu leise, werden zwischen vier Wänden erzählt – wir könnten sie genauso gut zu Hause sehen.

Sollten wir nicht das Gegenteil tun? Das Box Office ist im Sommer der Friedhof für die Filme, die das Spektakuläre im edleren Sinne verkörpern – bei ihnen steht nicht die Sättigung der Sinnesorgane im Vordergrund, sondern die Entrückung. Dies gilt insbesondere für die reisende Kunstform des Dokumentarfilms. Für diese Filme ist das Kino nützlich: Es enthüllt sie. Die Bilder von Militärdrohnen zum Beispiel, die Eléonore Weber in Il n'y aura plus de nuit verarbeitet hat, existierten bereits im Internet, aber es bedurfte der Montage, des unerwarteten Gedichts einer Off-Stimme und eben der grossen Leinwand, um daraus eine Show zu machen. Weniger als 3900 Zuschauer*innen haben dies in Frankreich miterlebt. Knapp 10000 mehr gab es für 143 rue du Désert: Hassen Ferhani filmt Malika, eine alte Frau, die mitten in der Wüste ein Café betreibt, und es ist ein Bild von beispielloser Kraft, ein weiblicher Lawrence of Arabia, in dem die Geschichten der Männer von einem sandigen Wind aus der Ferne getragen werden. Wie traurig, diesem Wind das Dröhnen des Saals und diese Lichter, dem unvergesslichen Gesicht von Malika die Grösse der Leinwand zu verweigern!

Der Stellenwert von Dokumentarfilmen in den Kinos ist so gering geworden, dass in der Woche vom 11. bis 18. August in Frankreich kein einziger startete. Für die meisten, die einen Sommerstart wagten, waren die Ergebnisse erdrückend. Julien Temples bezaubernder Crock of Gold etwa, ein Porträt des irischen Musikers Sean McGowan, wurde von den Kritiker*innen gut aufgenommen, hatte aber Mühe, ein paar Hundert Zuschauer*innen zu erreichen. Der liebenswürdige Film Truffle Hunters von Michael Dweck und Gregory Kershaw, der in Cannes 2020 ausgezeichnet wurde, blieb ebenfalls unbemerkt. Die einzige Ausnahme ist Philippe Béziats Indes galantes, das auf Rameaus Oper basiert, die in der Bastille-Oper dank Hip-Hop-Soundtrack neu erfunden wurde. Der am 23. Juni gestartete Film hat sich gut gehalten und Mitte August die Schwelle von 40000 Zuschauer*innen überschritten. Ist dieser Erfolg auf die Originalität des Themas zurückzuführen? Oder auf den Ruf von Béziat, einem Spezialisten für Dokumentationen und Aufnahmen hinter den Kulissen, der an Pelléas et Mélisande und La Traviata mitgearbeitet hatte? Vielleicht an einer teils wahren, teils falschen Vorstellung vom Kino als Verlängerung des Theaters, wo die Leute eher fürs Tanzen kommen als für eine alte Frau mitten in der Wüste. Für Malika und ihr Wüsten-Café ist das allerdings eine Schande.



«Welchen Wert hat ein Menschenleben gegenüber einem Kunstwerk?»



INTERVIEW Silvia Posavec

Yahya Mahayni liefert in The Man Who Sold His Skin eine intensive Performance ab als jener Mann, der der Kunstszene seine Haut verkauft. Ein Gespräch über den Film, der am Zurich Film Festival das Programm «Neue Weltsicht» anleitet.

The Man Who Sold His Skin 2020, Kaouther Ben Hania



The Man Who Sold His Skin erzählt vom syrischen Flüchtling Sam, gespielt von Yahya Mahayni, der seinen Weg nach Brüssel nicht zuletzt der Liebe wegen machen möchte und dabei «Hilfe» von einem renommierten Künstler angeboten kriegt, der ihn mit einem Tattoo selbst zum Kunstwerk machen möchte. Die tunesische Regisseurin Kaouther Ben Hania liefert einen zynischen Blick auf unsere Zeit – die Kommodifizierung von Menschen, Migration, und Mahayni statet seine Figur mit der nötigen Intensität und Ambivalenz aus. Filmbulletin unterhält sich mit dem syrischstämmigen Schauspieler, der ein relativer Newcomer ist, über die Schauspielerei und diesen Film, der am ZFF die «Neue Weltsicht» auf das tunesische Filmschaffen anleiten wird. Davor hat Yahya Mahayni bereits die Auszeichnung «Venice Horizons Award» als Bester Schauspieler am Venice Film Festival erhalten, für die Oscars 2021 wurde er als tunesischer Beitrag in der Kategorie «Best International Feature Film» nominiert.

FB The Man Who Sold His Skin – der Titel klingt schon nach einer Schlagzeile und verspricht eine aufregende Geschichte. Wann haben Sie gewusst, dass Sie da an etwas Großem beteiligt sind?

YM Das Gefühl hatte ich von Anfang an, aber ich habe versucht, ihm nicht zu viel Bedeutung beizumessen. Denn zu hohe Erwartungen können im Nachhinein zu Enttäuschung führen. Darum gab es diese Befürchtung. Sie war leise, sie war da, sie schwang ab dem Moment mit, als ich das Drehbuch las. Und auch später, als ich mit der Regisseurin Kaouther Ben Hania sprach und Nadim Cheikhrouha, den Produzenten, kennenlernte. Das gesamte Team, alle waren so engagiert, ehrgeizig und erwartungsfroh in dem, was sie taten. Aber, um ehrlich zu sein, am Ende der Dreharbeiten bekam ich eine Krise. Ich dachte, ich habe den ganzen Film ruiniert. In mir kam die Angst auf, dass ich die Erwartungen der Regisseurin – und auch die allgemeinen Intentionen des Films – nicht erfüllt hatte.

FB *Wieso hatten Sie so grosse Bedenken, was Ihre schauspielerische Leistung angeht?*

YM Ich hatte wenig Erfahrung in der Vorbereitung von Hauptrollen, geschweige denn einer Rolle dieser Komplexität. Immerhin ist es eine Geschichte, in der für die Figur Sam sehr viel auf dem Spiel steht. Ich denke, was mir am meisten geholfen hat, war das hervorragende Drehbuch. Mir wurde schnell klar, dass Sam einen Prozess durchläuft. Er trifft eine Entscheidung, die gegen seine Prinzipien verstösst, worauf er eine Reihe von Demütigungen erdulden muss. Diese führen später dazu, dass er seine ursprüngliche Entscheidung in Frage stellt. Ich habe begriffen, dass ich die Reise dieser Figur und das, was sie durchmacht, wirklich nachempfinden muss.

FB *Haben Sie persönliche Anknüpfungspunkte zur Figur des Sam Ali?*

um die Liebe eines Mädchens (Dea Liane) zurückzugewinnen. Man könnte meinen, das sei die eigentliche Fiktion, denn es gibt kaum Menschen, die so intensiv und entschlossen lieben wie Sam. In dieser Hinsicht ist es ein bisschen wie ein Märchen. Schon zu Beginn des Gesprächs mit dem Künstler Jeffrey Godefroi (Koen de Bouw) sagt er: «Meine Freundin ist in Belgien, aber ich kann sie nicht sehen. Was ich brauche, ist eine ›höhere Gewalt‹.» Er sieht sich selbst als eine Art Ritter mit glänzender Rüstung. Die Geschichte ist im wahrsten Sinne des Wortes fantastisch. Denn wer macht das heutzutage noch für die Liebe?

FB *Sam Ali nimmt also Einiges auf sich, um zu seiner Freundin zu gelangen. Erzählen Sie uns mehr von seiner Reise.*

YM Es ist eine ganze Abfolge von Demütigungen, die ihm konstant und unterschwellig widerfahren.

«Ich hatte wenig Erfahrung in der Vorbereitung von Hauptrollen, geschweige denn einer Rolle dieser Komplexität.»

YM Ich bin kein Flüchtling und habe nie auf diese Weise Zuflucht suchen müssen. Aber ich war ein Einwanderer in Kanada, als ich jünger war, und ich bin in verschiedene andere Länder migriert, ins Vereinigte Königreich und nach Frankreich. Und dabei musste ich ein Schengen-Visum beantragen. Aber es ist immer noch etwas Anderes, ein Visum zu bekommen, einfach weil man plötzlich zu einem gefragten Kunstwerk geworden ist. Mit einem Wert für die Haut deines Rückens.

FB *Es ist der Pakt mit dem Teufel, Sam Ali wird zum «vom Teufel signierten Kunstwerk», wie es später im Film heisst.*

YM Ja, Sam verkauft nicht nur seinen Rücken, sondern auch seine Seele. Er erklärt sich bereit, seine Würde zu verkaufen, um sein ersehntes Ziel zu erreichen.

FB *Und dieses Ziel ist ein Anderes, als man vielleicht vermuten dürfte. Steckt hinter allem nicht letztlich eine klassische Liebesgeschichte?*

YM Ja, denn sein eigentliches Ziel besteht nicht darin, durch Europa zu reisen und einen guten Job zu bekommen. Er braucht das Schengen-Visum nur,

Zunächst sieht er, dass er von der Familie seiner Freundin abgelehnt wird, weil er für sie ein Niemand ist. Im Libanon wird er von seinem Mitbewohner beschuldigt, etwas mit dem Künstler Jeffrey Godefroi angefangen zu haben, um dieses Schengen-Visum zu bekommen. Dass dann diese Vermutung auch von seiner Mutter kommt, trifft Sam ganz besonders. Und schliesslich kommt er in die Kunstwelt und wird fast wie ein Objekt behandelt. Wenn sie ihn in einem Fotoshooting so hinstellen, dass sein Kopf verdeckt ist. Ihn dann dafür loben: «Guter Junge!» All das sind eigentlich nur Details in der Geschichte, die für die Perspektive der Charakterentwicklung jedoch sehr wichtig sind. Ich habe sie identifiziert und in Stichpunkten

YAHYA MAHAYNI wurde 1983 in der syrischen Hauptstadt Damaskus geboren. Er immigrierte in jungen Jahren nach Kanada und entschied sich für ein Jurastudium. Er lebte in Grossbritannien und Frankreich und war seit 2015 an mehreren Kurzfilmen beteiligt. Seine erste Hauptrolle spielte er 2016 im Spielfilm *Opium* des französischen Regisseurs Pablo Dury. *The Man Who Sold His Skin* der tunesischen Regisseurin Kaouthar Ben Hania ist erst seine zweite grosse Filmpräsenz. 2020 wurde er bei den Filmfestspielen von Venedig mit dem Premio Orizzonti für den Besten Schauspieler ausgezeichnet.

aufgeschrieben. In jeder Szene habe ich dann versucht, mich so gut wie möglich daran zu erinnern, was er gerade durchgemacht hat. In welchem Stadium er sich in seinem Kopf befindet. Ich hoffe, dass es mir gelungen ist, wobei ich denke, dass ich das nicht perfekt gemacht habe.

FB *Immerhin haben Sie für Ihre Leistung den Darstellerpreis bei den Filmfestspielen in Venedig bekommen, in der Sektion Orizzonti!*

YM Ich werde ständig an den Preis von Venedig erinnert und an die Tatsache, dass ich ihn gewonnen habe. Aber in Wirklichkeit war es nicht ich, der ihn bekommen hat. Ich spiele nur eine Rolle. Es gibt so viele gute Schauspieler*innen da draussen – hervorragende, die nur von einer so bedeutenden Filmrolle träumen können. Es ist eine einzigartige Gelegenheit, sich zu beweisen, das ist die eine Sache. Die andere ist: Wenn der Ton schlecht ist,

wenn die Kamera nicht gut ist, wenn die Beleuchtung nicht funktioniert, wenn die anderen Schauspieler*innen schlecht sind, wenn die Regie mittelmässig ist ... All diese Dinge sind voneinander abhängig. Ich denke also: Der Film hat den Preis gewonnen und ich habe der Figur nur ein Gesicht gegeben.

FB *Wie war für Sie die Zusammenarbeit mit der tunesischen Regisseurin, und glauben Sie, dass die Herkunft von Kaouther Ben Hania eine Rolle spielt?*

YM Ich glaube nicht, dass es relevant ist, dass Kaouther Ben Hania Tunesierin ist. Ich denke, die Nationalität ist zweitrangig gegenüber dem, was bei ihr auf einer persönlichen Ebene passiert. Was ihre persönlichen Erfahrungen sind, was sie mit ihren Filmen aussagen will oder ob sie überhaupt etwas zu vermitteln versucht. Man kann Kaouther Ben Hania nicht in eine exakte Kategorie stecken oder

«Ich denke, die Nationalität ist zweitrangig gegenüber dem, was auf einer persönlichen Ebene passiert.»



sie einem bestimmten Universum zuordnen. Offensichtlich ist sie sehr talentiert und in der Lage, ein Gefühl zu vermitteln. Das war der Eindruck, den jeder ihrer Filme bei mir hinterlassen hat. Es war grossartig, mit ihr so eng zusammenzuarbeiten. Sie ist sehr zugänglich und vertrauenswürdig. Gleichzeitig auch so perfektionistisch, und sie weiss ganz genau, was sie will. Das musste sie auch, denn es war ein knappes Budget für einen sehr ehrgeizigen Film. Alles musste im Voraus sehr akribisch geplant werden.

FB *Wie haben Sie reagiert, als Sie erfuhren, dass Sie mit Monica Bellucci zusammenspielen werden?*

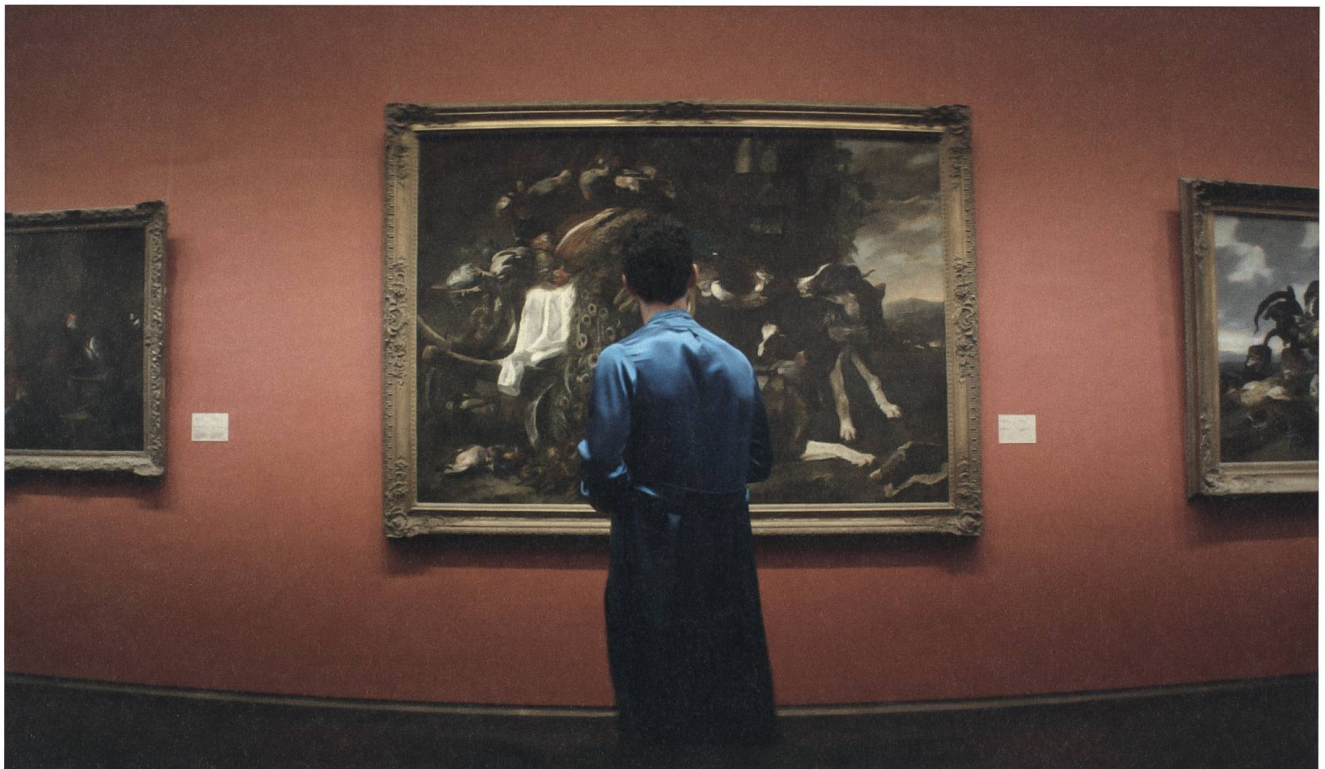
YM Ich dachte mir: Das ist so verrückt, ich werde mit dieser Ikone zusammenarbeiten. In meinem zweiten Studienjahr an der Juristischen Fakultät hatte ich das ganze Jahr über eine Werbung mit ihr auf meinem Notebook kleben. Ich war also einge-

schüchtern und wusste nicht, was ich erwarten sollte. Dann trafen wir uns vor den Dreharbeiten und verstanden uns grossartig. Sie ist so präsent, gelassen und bodenständig. Wir haben schnell einen Weg gefunden, zusammen zu spielen, manchmal haben wir sogar improvisiert.

FB *Gab es auf dem Set auch Raum für Improvisation?*

YM Immer dann, wenn Kaouther Ben Hania das Gefühl hatte, dass etwas Anderes, etwas Frisches herauskommen könnte. Beispielsweise wenn Sam den grossen Museumsraum betritt, ihn zum ersten Mal entdeckt und anfängt, zu tanzen und zu springen. Im Drehbuch wurde die Szene ursprünglich so beschrieben: Sam tritt ein, geht und setzt sich hin. Der erste Take davon war langweilig. Also haben wir einen weiteren gemacht und ich bekam die Anweisung, einfach mit dem Raum zu spielen.

«Sam spielt mit der Angst der Menschen, weil sie ihn für einen Terroristen halten.»



The Man Who Sold His Skin 2020, Kaouther Ben Hania

- FB** Auch an anderen Stellen bricht der Film aus und nimmt sogar absurd-komische Wendungen. Ich denke da an die nötige «Restauration» des Kunstwerks wegen eines Pickels.
- YM** Ja, und das ist, was ich an Kaouther Ben Hania bewundere. Die Unbefangenheit, mit der sie diese Szene eingebaut hat. Ihr ist bewusst, dass diese Momente tatsächlich ausschlaggebend für die Gesamtqualität des Films sind. Es ist auch ein Grund dafür, warum ich persönlich den Film mag. Es gibt diese Pickel-Szene, aber auch diverse andere Stellen, an denen man schmunzeln muss. Wer kommt schon auf die Idee, eine Nahaufnahme eines grossen Pickels einzubauen, der gepoppt wird. Aber das ist Gegenwartskunst (lacht). Das ist also zeitgenössische Kunst im Kino. Seien Sie versichert, dass der Inhalt des Pickels nur verdickte Kondensmilch war.
- FB** Kannten Sie den Künstler Wim Delvoye, der tatsächlich den Rücken eines Mannes tätowiert hat und ihn, er heisst Tim, zum Kunstwerk gemacht hat?
- YM** Ich kannte weder den Künstler noch Tim und habe von ihnen beim Lesen des Drehbuchs zum ersten Mal gehört. Ich persönlich fand es nicht besonders schockierend. Es ist aber interessant, dass dieses Kunstwerk die Geschichte des Films inspiriert hat, aber selbstverständlich sind die Umstände ganz andere. Ich habe mich dann jedoch sehr gefreut, Wim Delvoye kennenzulernen, er ist eine spezielle Persönlichkeit. Wenn er mit einem spricht, verliert er keine Sekunde lang den Blickkontakt, er ist so aufmerksam. Und es ist witzig, denn dieses «Ich stehe über allem»-Gefühl, das Koen de Bouw seiner Figur Jeffrey Godefroi verliehen hat, das findet man auch bei Wim Delvoye.
- FB** Eine der interessantesten Beziehungen ist die zwischen Sam und Jeffrey. Aus der gegenseitigen Abhängigkeit scheint sich mit der Zeit fast eine Art Freundschaft zu entwickeln?
- YM** Genau, das war ein sehr wesentliches Element in Kaouther Ben Hania's Vision der Beziehung von Sam und Jeffrey. Sie wollte, dass Sam sich genauso entwickelt wie Jeffrey. Jeffrey steht gewissermassen über der Gesellschaft, er spielt mit dem Geschmack der Menschen und dem des zeitgenössischen Kunstmarktes. Er provoziert, mit einem Gefühl der Überlegenheit, Arroganz und Nonchalance. Damit sie sich irgendwann auf Augenhöhe begegnen können, war es wichtig, dass Sam dies in Jeffrey zu schätzen weiss und dass Jeffrey explizit Sam für ein Tattoo auswählt. Denn er ahnt bereits, dass Sam zu einem gewissen Zeitpunkt unkontrollierbar werden wird.
- FB** Dazu fällt mir insbesondere eine Szene ein: Wegen Sam bricht bei einer Auktion Panik aus...
- YM** Das ist eine sehr starke Szene. Es geht um die Frage, welchen Wert ein Menschenleben und in diesem Fall ein bestimmter Flüchtling im Vergleich zu einem Kunstwerk hat. Lässt sich dieses Paradoxon überhaupt auflösen? Tatsache ist, ein Mensch braucht Bildung, er braucht Nahrung und Wasser, er braucht eine Unterkunft, Sicherheit und Liebe, er braucht Kultur, wenn man über diese Grundbedürfnisse hinausgeht. Ein Kunstwerk braucht nur eine gewisse Trockenheit, damit die Feuchtigkeit es nicht zerstört. Sam spielt mit der Angst der Menschen, weil sie ihn für einen Terroristen halten. Sie denken, dass sie sterben müssen. Das ist sehr schwer nachzuempfinden. Aber Sam sieht es so: Das sind die Leute, die ihn zu einem Objekt machen. Ihn im Grunde entmenslichen, weil sie ihm nur wegen seiner Haut einen Wert beimessen. In dem Moment ist es aber seine einzige Möglichkeit, all den Umständen zu entfliehen. Er weiss, dass ihn das in Schwierigkeiten bringen wird, doch er denkt, es sei sein Ticket in die Freiheit.
- FB** Und am Ende kommt es doch noch ganz anders. Ohne zu viel zu verraten, aber man darf sich auf einen sehr unerwarteten Plot-Twist freuen.
- YM** Kaouther Ben Hania hat mit dem Ende des Films sehr gerungen, das konnte man sehen. Ich glaube, es gab 13 Versionen des Drehbuchs, das Ende war ihr offensichtlich sehr wichtig. Sie wollte wirklich nicht, dass ihre Hauptfigur einen tragischen Tod stirbt. Vielleicht auch, weil sie von Bollywood inspiriert ist und ein Happy End mag, wie sie selbst sagt. Sie wollte, dass Sam aus der Sache als Sieger hervorgeht. ■

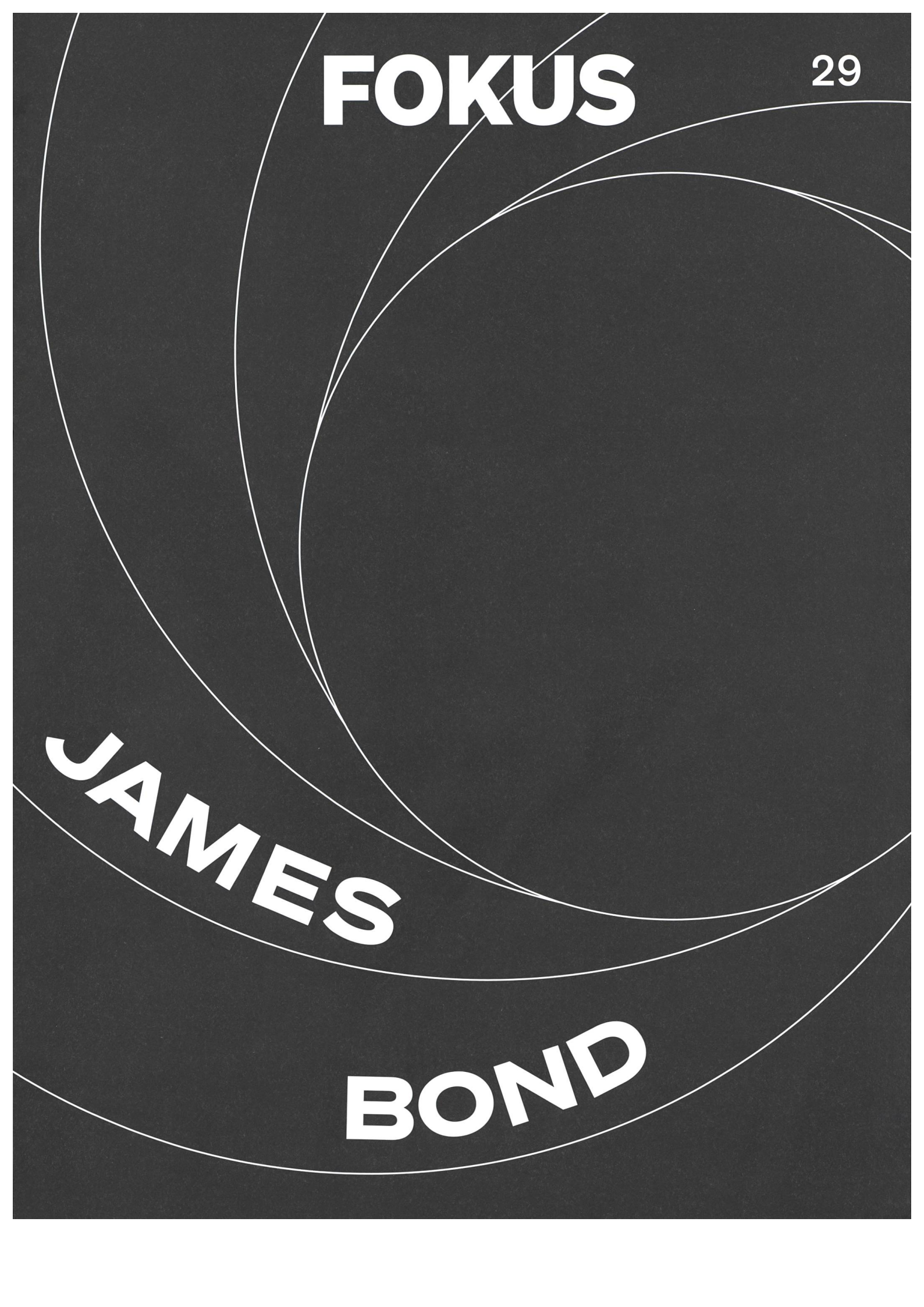
The Man Who Sold His Skin läuft am Zurich Film Festival in der Sektion «Neue Weltsicht».

Filmbulletin präsentiert ihn am 28. September in Zusammenarbeit mit dem ZFF im Zürcher Kino Kosmos. Anschliessend an den Film findet ein Gespräch mit Silvia Posavec und Philosophie-Professor und Kunstkritiker J. Emil Sennwald statt über die ethischen Fragen, die der Film aufwirft.



S.36, 53 The Spy Who Loved Me 1977, Lewis Gilbert

Hier tut sich Bond (Roger Moore) mit einer KGB-Agentin zusammen, um entführte britische und russische Nuklear-U-Boote zurückzuholen. Und lässt kurzzeitig «eine neue Ära anglo-sowjetischer Kooperation» erahnen.



FOKUS

29

JAMES

BOND



TEXT Teresa Vena

Neben spannender Action, futuristischer Technik und Liebesabenteuern lässt sich aus den Bond-Filmen Einiges über das Weltbild des vom Kolonialismus geprägten Grossbritannien herauslesen.

A Very British Gentleman

Bisher umfasst die James-Bond-Reihe 25 Filme und erstreckt sich seit 1962 über die letzten fünf Jahrzehnte. Mit jedem Wechsel des Schauspielers in der Rolle des britischen Geheimagenten 007 veränderte sich auch der Charakter der Figur und schliesslich jener der Filme selbst.

Bis auf wenige Ausnahmen, wie in On Her Majesty's Secret Service (1969), in dem Bond – erstaunlich genug – heiratet, und seine Frau sogleich ermordet wird, oder in Licence to Kill (1989), als er den brutalen Mord an seinem besten Freund Felix Leiter und dessen frisch angetrauter Frau rächt, erlaubt Bond den Zuschauer*innen nur selten einen direkten Einblick in sein Gefühlsleben. Über sein Weltbild oder, besser gesagt, das des typischen Briten, wie es anzunehmen ist, erfährt man hingegen entschieden mehr.

Dies nicht immer zwangsläufig aus Bonds Mund selbst, sondern geradezu systematisch durch ihn umgebende andere Akteur*innen. Er ist nun mal eine eher glatte Figur, soll die Befehle seiner Vorgesetzten ausführen und nicht selber denken – was ihm einige seiner Opponent*innen mehrfach vorwerfen.

Natürlicherweise ist es M, der oder die die politischen Zusammenhänge herstellt. Darüber hinaus spricht auffällig oft der an sich meist prolligere US-Amerikaner in der Geschichte die problematischsten Dinge aus. Diese Konstellation widerspiegelt zum Einen den konstanten unterschweligen Antagonismus zwischen den Vertreter*innen beider Nationen, wobei die Briten mal mehr, mal weniger süffisant mit den Einwohner*innen ihrer ehemaligen Kolonie umgehen. Zum Anderen könnte es auch so gedeutet werden, dass den Autor*innen der Mut gefehlt hat, die entscheidenden Meinungen von Bond selbst äussern zu lassen.

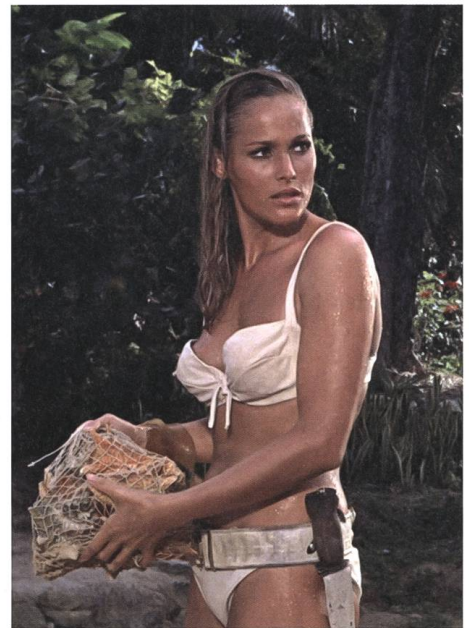
Möchte man die Filme der Reihe bezüglich ihrer politischen Position analysieren und darin insbesondere Einflüsse von kolonialistisch geprägtem Gedankengut auf der Bild- und Textebene ausmachen, so empfiehlt sich eine Konzentration auf die Titel, die bis Ende der Achtzigerjahre entstanden. Mit Pierce Brosnan in der Hauptrolle hat sich der actionistische Aspekt der Filme intensiviert, und ab GoldenEye (1995) war kaum mehr Raum für intellektuelle Diskurse vorhanden. Dies deckt sich im Übrigen mit der Zeit, in der sich die Briten aus fast allen ehemaligen Kolonien,



Live and Let Die 1973, Guy Hamilton



Dr. No 1962, Terence Young



Dr. No 1962, Terence Young

wovon Hongkong bis 1997 die letzte war, (natürlich nicht freiwillig) zurückzogen. Der Niedergang Grossbritanniens als Weltmacht setzte nach dem Zweiten Weltkrieg ein und war in den Sechzigerjahren in Afrika und der Karibik in vollem Gange.

Vereitelte Expansionswünsche

Wegen der eigenen imperialistischen Vergangenheit wirkt es also geradezu lächerlich, wenn Bond eingesetzt wird, um die aus britischer Sicht unverschämten oder gar kriminellen Eroberungspläne Anderer zu vereiteln. Mit der Gewissheit der eigenen Überlegenheit bewegt sich Bond in fremden Sphären und hinterlässt überall Chaos, das die Einheimischen dann aufräumen müssen. Die an ihn gerichtete Ermahnung in *Licence to Kill*, «Wir haben in diesem Land auch Gesetze», prallt schlicht an ihm ab.

Im selben Film treten sogleich mehrere despektierliche, ja, rassistische Konstrukte auf. Neben den als devot und wehrlos gezeichneten Asiat*innen gibt es da etwa den kubanischen Supermafioso, der Menschen den Haien verfüttert und dem das Drehbuch eine animalische Bösartigkeit, aber auch die Geschmacklosigkeit eines Neureichen zuspricht, die natürlich in einem krassen Kontrast zum gediegenen Engländer steht. Dass das Anwesen, die prachtvolle Villa, wie die Rekonstruktion einer Stadt der Maya oder Azteken aussieht, zeugt ebenfalls von wenig Respekt gegenüber der einheimischen Kultur.

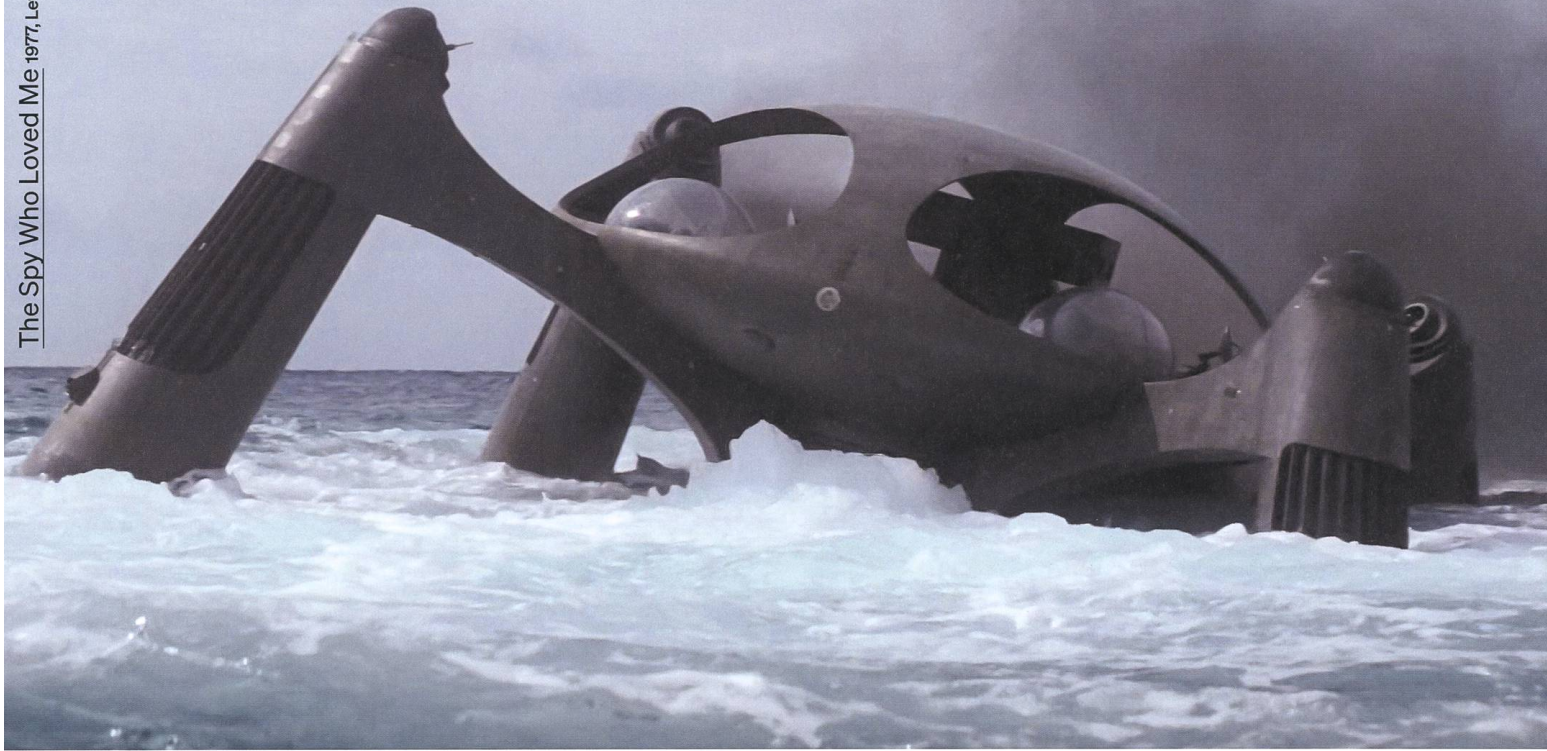
Es liegt in der Natur der Sache, dass 007 als britischer Geheimagent fast immer im Auslandseinsatz tätig ist. Die Sehnsucht nach dem Exotischen erklärt die Verwendung verschiedener Länder als Kulisse. Doch es gibt eine Grenze zwischen touristischer Folklore und Rassismus, die die Bond-Filme verschiedentlich überschreiten. Ian Fleming hatte ein Haus auf Jamaika, weswegen er einige Zeit auf der Insel verbracht haben muss, doch seinem Bild der Einwohner*innen nach zu urteilen gelang es ihm nie, eine reale Verbindung zum Ort aufzubauen. Mehrere Bond-Abenteuer spielen sich in der Karibik ab, oft auf fiktiven Inseln, deren realer Drehort die Bahamas oder eben Jamaika waren.

Verstand gegen Instinkt

In *Dr. No* (1962) mokiert sich Bond über seinen einheimischen Helfer, den er als abergläubischen Einfaltspinsel hinstellt, der aber immerhin gut genug ist, ihm die Schuhe hinterherzutragen. Im Gegensatz zu ihm hat Bond das Wissen über technische Prozesse und muss nicht allein seinem Instinkt folgen. Bond und Leiter machen sich lustig über die Vorstellung, es könnte im Morast einen Drachen geben.

Genauso unbeeindruckt zeigt sich Bond auch gegenüber der Tarot-Hohepriesterin, die er kurzerhand entjungfert und damit ihrer Fähigkeiten beraubt, als er sich in *Live and Let Die* (1973) ins «Voodoo-Land» begibt. In beiden Filmen werden pseudo-authentische Musik, Tänze und Rituale eingeführt, die die Einheimischen wie Trottler erscheinen lassen. Ähnlich sieht es bei der Darstellung der Afroamerikaner*innen aus. Ganz nach dem Schema der Blaxploitation-Filme sind sie Drogendealer und Zuhälter.

In *Octopussy* (1983) steckt Bond einem seiner indischen Hilfsagenten vor Ort gönnerhaft ein paar Geldscheine zu, «das reicht für ein paar Wochen Curry». An sich fährt der Film mit einer ganzen Reihe von Klischees auf, vom Schlangenbeschwörer bis hin zum Guru, der auf Kohlen läuft oder auf einem Nagelbett liegt, als Bond in einer Rikscha an einer Masse verdutzt dreinschauender Einheimischer vorbeijagt. Gut, dass sie Tennis und Cricket spielen, wie es ihnen ihre «Meister» einmal beigebracht haben. ■



Ein zeitgeistiger Kämpfer

TEXT Andreas Scheiner

James Bond spionierte zwar immer für den Westen, aber wie steht es eigentlich um seine politische Haltung?



You Only Live Twice 1967, Lewis Gilbert

Wo eigentlich steht James Bond parteipolitisch? Der Staatsbeamte im Smoking, der aufs Elite-Internat Eton ging und am geschüttelten Martini festhält wie Churchill an der dick gerollten Zigarre: Ist das nicht ein dezidiert konservativer Zeitgenosse? Oder fühlt sich so ein promiskuitiver Abenteurer dann doch mehr dem linksliberalen Lager zugehörig? Fest steht: Bond bekämpft das Böse nicht mit einem Parteibuch in der Westentasche. Innenpolitisches Geplänkel geht dem Weltretter ab. Der Agent arbeitet gerne selbstständig, er lässt sich auch von der eigenen Behörde, dem MI6, nicht sagen, wie er den Job zu erledigen hat.

Das Empire braucht ihn

Aber wie hält er es mit der Aussenpolitik? Ganz klar: Bond ist ein lupenreiner Demokrat. Denn er hat sich als Repräsentant des Westens im Kampf gegen den Kommunismus verdient gemacht. Er ist ja ein Kind des Kalten Krieges: 1953 hatte Bond im Roman «Casino Royale» von Ian Fleming den ersten Auftritt; mit Dr. No (1962) war der Doppelnul-Agent als Kinogrösse etabliert – und Grossbritanniens ganzer Stolz: Das zerfallene Empire brauchte Bond. Die Brit*innen bekamen mit der Figur verlorenes Selbstbewusstsein zurück: Wenigstens auf der Leinwand lag das Schicksal der Welt wieder in den Händen eines der Ihrigen.

Die Bedrohung durch den Kommunismus ist den frühen Bond-Filmen in die DNA eingeschrieben. Ausbuchstabiert wird sie allerdings nicht: Während es Bond in der Buchvorlage mit dem sowjetischen Nachrichtendienst SMERSch zu tun bekam, machten die Filmautoren daraus das fiktive Verbrechersyndikat Spectre unter der Führung eines übergeschnappten Katzenfreundes: Ernst Stavro Blofeld.

Bond fand sich also nicht explizit auf anti-kommunistischer Mission. Aber die Fragilität der bipolaren Welt hielt ihn auch so auf Trab, mehrfach musste er ein Entflammen des Kalten Krieges verhindern. So heckt in You Only Live Twice (1967) eine fernöstliche Grossmacht (gemeint war natürlich China) zusammen mit Spectre einen Plan aus, die Supermächte gegeneinander aufzuhetzen. Er sei dabei, einen kleinen Krieg anzuzetteln, verkündet freudig Blofeld: «In wenigen Stunden, wenn Amerika und Russland sich vernichtet haben, wird eine neue Macht die Welt dominieren.»

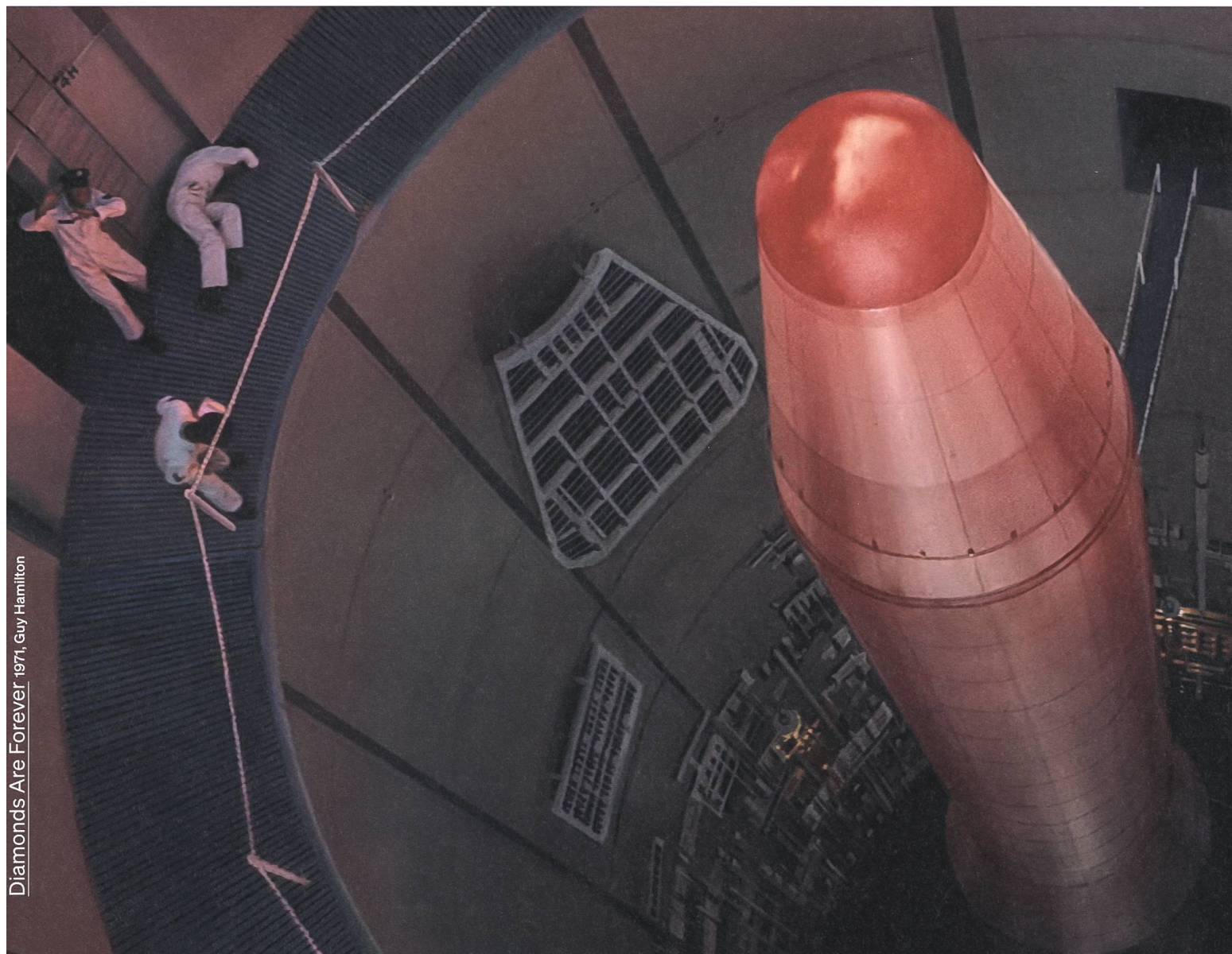
Als sich dann die politische Grosswetterlage entspannte, kam die Détente auch in den Filmen zum Ausdruck: In The Spy Who Loved Me (1977) tut sich Bond mit einer KGB-Agentin zusammen, um entführte britische und russische Nuklear-U-Boote zurückzuholen. Der KGB-Chef beschwört «eine neue Ära anglo-sowjetischer Kooperation».

Bond-Filme sind, was den politischen Subtext angeht, maximal zeitgeistig: In den Bösewichten widerspiegelt sich verlässlich, welche Sorgen die (westliche) Welt umtreiben. Ende der Sechzigerjahre weckte der Wettlauf ins Weltall Ängste – was Diamonds Are Forever (1971) aufgriff: Blofeld baut einen Laser-Satelliten und zerstört eine Atomrakete der USA und ein Atom-U-Boot der Sowjetunion. Und in Moonraker (1979) muss Bond ins Space Shuttle steigen, um Multimillionär Hugo Drax zu stoppen, der von seiner Weltraumstation aus die Menschheit ausrotten und durch Übermenschen ersetzen will.

Bonds War on Terror

Ein fantastisches Abenteuer, wie es auch Bond nicht alle Tage erlebt. The Living Daylights holte ihn dann 1987 aufs harte Pflaster der internationalen Politik zurück und machte den ersten Afghanistankrieg zum Thema; in Licence to Kill kamen 1989 mittelamerikanische Drogenschmuggler dran. Und 007 behauptete sich auch in der unilateralen Weltordnung nach dem Fall der Mauer: Er schaltete postsowjetische Waffenschmuggler aus (GoldenEye, 1995), ebenso einen an Rupert Murdoch erinnernden Medienmogul (Tomorrow Never Dies, 1997). Zuletzt war er mit Spectre (2015) in der Gegenwart von Terror und digitaler Massenüberwachung angelangt.

Bond bekämpfte alle erdenklichen Übel. Nur jüngst wurde es den Drehbuchautor*innen zu blöd: Man habe alles versucht, um Trump aus No Time to Die rauszuhalten, liess sich Daniel Craig zitieren. Zu plump wäre ein trumpartiger Bösewicht. Trotzdem geistere er im neuen Film herum, gesteht Craig. Nun, eine Niederlage hat der Ex-Präsident schon erlitten: Weil der Start des Films verschoben wurde, kam er nicht mehr während Trumps Amtszeit in die Kinos. Ein US-Präsident ohne Bond: Das gab es überhaupt noch nie. Ja, James Bond weiss, wie er den Schurken am meisten wehtun kann. ■



Diamonds Are Forever 1971, Guy Hamilton

Diamonds Are Forever 1971, Guy Hamilton





Bonds



Male

Gaze

TEXT Oswald Iten

Wie selbstverständlich übernahmen die älteren Bond-Filme die Attitüde ihres Frauenhelden-Protagonisten. Bricht nun ein neues Zeitalter an?

Nachdem Phoebe Waller-Bridge (Killing Eve) auf Wunsch von Daniel Craig die Dialoge und Figuren von No Time to Die überarbeitet hatte, stellte sie in einem Interview mit «Deadline» klar, der Film müsse die Frauen zwar respektieren, Bond selbst hingegen nicht. Davon, dass eine Erzählung nicht zwingend die Haltung ihrer schillernden Hauptfigur übernehmen muss, war bei der James-Bond-Reihe lange Zeit wenig zu spüren. Man denke nur an die Vergewaltigung von Pussy Galore, die als Spiel inzeniert und mit romantischer Musik unterlegt wurde. Zudem gehören objektivierte Frauenkörper zu den Hauptattraktionen der Filme.

Die Glasdecke hängt niedrig

Das begann schon 1962, als Ursula Andress die Insel von Dr. No betrat. Eine Szene, wie geschaffen, um das Konzept des male gaze zu illustrieren: Aus sicherer Distanz beobachten wir mit Bond eine Frau im Bikini, die davon nichts weiss und zum Vergnügen des männlichen Publikums inszeniert wird. Wenn 007 seither mit Feldstecher, Zielfernrohr oder Röntgenbrille Frauen belauert, mag das seiner Persönlichkeit geschuldet sein. Dass die Kamera auch sonst gern auf Décolletés statt Gesichtern verweilt und es 1963 zwei prügelnde Frauen ohne inhaltliche Relevanz aufs Filmplakat schafften, zeigt eher, wie unverhohlen die Filme den Voyeurismus zelebrieren. Nicht zufällig tauchten in den Titelsequenzen immer wieder Augen sowie Körper als Projektionsflächen auf.

Inhaltlich will Bond den Frauen meist Informationen entlocken. Die Frauen wiederum verbünden sich mit ihm entweder aus Rachegelüsten, aus geschäftlichen Gründen oder weil sie selbst Agentinnen sind. Während frühe Bond-Girls wie Tatiana oder Domino ihren Peiniger*innen noch persönlich zu Leibe rücken durften, hängt die Glasdecke seither einiges tiefer: Kampfprobt Gefährtinnen wie Octopussy werden vor dem Showdown gefesselt, entführt oder gar vom eigenen Vater k.o. geschlagen. Und wo Diana Rigg noch die Reifen (auf Schnee!) quietschen lassen durfte, wurden Frauen am Steuer von Roger Moore mit Kalauer-Kaskaden erniedrigt.

Zwischen die Beine treten

Apropos divergierender Zeitgeist: 1973 mischte Tamara Dobson im Blaxploitation-Knaller Cleopatra Jones gerade als überlebensgrosse afroamerikanische Geheimagentin die Drogenmafia auf. Gloria Hendry als erste Schwarze Agentin in einem Bond-Film wurde im selben

Jahr dagegen als abergläubische Dilettantin blossgestellt, von Bond vernascht und schnellstmöglich entsorgt. Afroamerikanische Gegenspielerinnen hatten damals mehr Spielraum. Im homophoben Diamonds Are Forever (1971) durfte Trina Parks als angeblich erste Schwarze einen Weissen Helden zwischen die Beine treten. Die Stilikone Grace Jones wiederum stellte in A View to a Kill (1985) nicht nur ihre Muskeln zur Schau, sondern behielt auch im Bett die Oberhand. Im Liebeskummer sprengte sich ihre Figur dann allerdings als Märtyrerin in die Luft.

Mächtige Frauen kamen selten gut an: Das rationale Auftreten von Judi Denchs M (eingeführt als «Evil Queen of Numbers») wurde in der Brosnan-Ära kaum goutiert, doch hatte sie die besten Sprüche drauf. Umgekehrt schien es nach dem Reboot mit Daniel Craig, als Bond vom alterslosen Serienhelden zum gebrochenen Protagonisten eines Mehrteilers mutierte, als stehe «M» für mother. Auch wenn die Bond-Girls unterdessen weniger sexistische Namen tragen und die psychopathischen Züge



A View to a Kill 1985, John Glen

Die Another Day 2002, Lee Tamahori



On Her Majesty's Secret Service 1968, Peter R. Hunt



des Helden gelegentlich mit geistreichen Pointen entlarven, hat sich grundsätzlich wenig geändert: Wenn Bond wie Ursula Andress aus dem Meer auftaucht, teilen wir wiederum seinen Blick auf eine Frau, die aber immerhin nicht erschrickt.

Selbst die Romanze mit Vesper Lynd wird in *Casino Royale* (2006) erwartungsgemäss terminiert. Da Bond nun aber sowas wie ein Innenleben und ein Gedächtnis hat, löst Vespers Tod einen filmübergreifenden Rachefeldzug aus. Kein Wunder, fuhr Bond zuletzt mit einer Psychologin ins Happy End. Hoffen wir, dass sich Phoebe Waller-Bridges Vorliebe für psychologische Bruchstellen in einer gehörigen Portion britischen Humors manifestiert – unabhängig von Geschlecht und Hautfarbe der Figuren. ■

Wodka



Martini

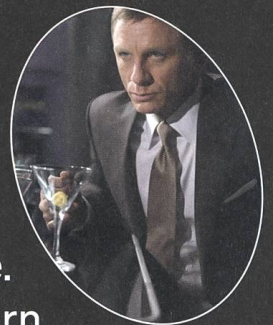
TEXT Oliver Camenzind

Er hat Keine Zeit zum Sterben – aber für einen Drink hat es noch immer gereicht.

Wodka Martini: Mit Abstand am häufigsten lässt sich der berühmteste Geheimagent der Popkultur einen Wodka Martini servieren, ein Getränk, mit dem sich Matteo Moscatelli von der Zürcher Widder Bar besonders gut auskennt. Er weiss auch, was es mit dem berühmten Zusatz «geschüttelt, nicht gerührt» auf sich hat, und erklärt: Der Martini besteht zum grössten Teil aus Wodka, also starkem Alkohol. Nun war der Martini ursprünglich ein Drink, der vor allem Frauen ansprechen sollte. Darum wurde er geschüttelt.



Der Doppelnull-Agent hat viele Privilegien: Er fährt die schnellsten Autos, bezirzt die attraktivsten Frauen und tötet die schlimmsten Bösewichte mit Genehmigung ihrer Majestät. Der grösste Luxus besteht aber darin, dass Bond sich während seiner Arbeit schamlos an Alkoholika seiner Wahl gütlich tun kann. Sei es ein Macallan-Whisky von 1962, Rum Collins, Dom Pérignon (vorzugsweise Jahrgang 1953) oder ein Bierchen, wenn die Mission nach Deutschland führt. Eine Zusammenstellung aller Szenen, in denen 007 Alkohol zu sich nimmt, findet sich auf Youtube. Sie dauert gut 50 Minuten und damit halb so lange wie ein regulärer Spielfilm. Wir haben uns mit Matteo Moscatelli, Barkeeper der Zürcher Widder Bar, auf einen Drink getroffen.

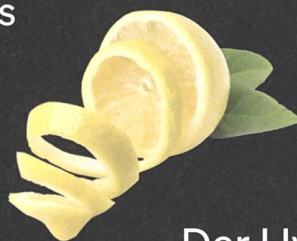


Denn beim Schütteln passieren zwei Dinge. «Zum Einen verkleinern sich die Eiswürfel, wodurch der Cocktail stärker abkühlt und sich mit mehr Wasser vermischt. So treten die alkoholischen Noten etwas in den Hintergrund. Zum Anderen bekommt der Wermut mehr Luft, wodurch sich die süsslichen Aromen besser entfalten.» Es ist also durchaus nicht nur britischer Snobismus, wenn Bond auf den geschüttelten Martini insistiert. So trinken sich die unzähligen scharfen Getränke einfach schneller. Der Agent ist ja schliesslich im Dienst.





esper Martini: Diesen Drink hat Ian Flemmings Romanheld selbst erfunden oder wenigstens einem Barkeeper vorgeschlagen, benannt nach Vesper Lynd aus Casino Royale. Dieser Drink besteht bei Bond aus drei Teilen Gin, einem Teil Wodka und einem halben Teil Kinna Lillet, einem weissen Wermut, der heute nicht mehr hergestellt wird. Matteo Moscatelli in der Widder Bar dagegen mischt Gin und Wodka im Verhältnis 2:1, sodass die Aromen von Wacholder sich nicht allzu stark in den Vordergrund drängen. Anstelle von Kinna Lillet nimmt er einen Wermut aus eigener Produktion, empfiehlt aber beispielsweise auch Noilly Prat aus Frankreich als Ersatz. Dass so starke Getränke wie Wodka Martini heute noch bestellt werden, kommt gemäss Moscatelli und Wolfgang Mayer, dem Manager der Widder Bar, zwar vor, ist



aber seltener geworden.

Der Hype um Wodka und wodkabasierte Cocktails erreichte seinen Zenit in den Neunzigerjahren, als in den USA nach dem Zusammenfall der Sowjetunion plötzlich unzählige sehr hochwertige Wodkas verfügbar wurden. Diese hatte es dort aufgrund des Kalten Krieges nicht zu kaufen gegeben, weshalb die amerikanische Kundschaft in eine Art Wodka-Euphorie verfiel, die schliesslich auch nach Europa überschwappte. Einer, der dem Cocktail freilich treu geblieben ist, ist Pierce Brosnan. Als er 2014 am Zurich Film Festival zu

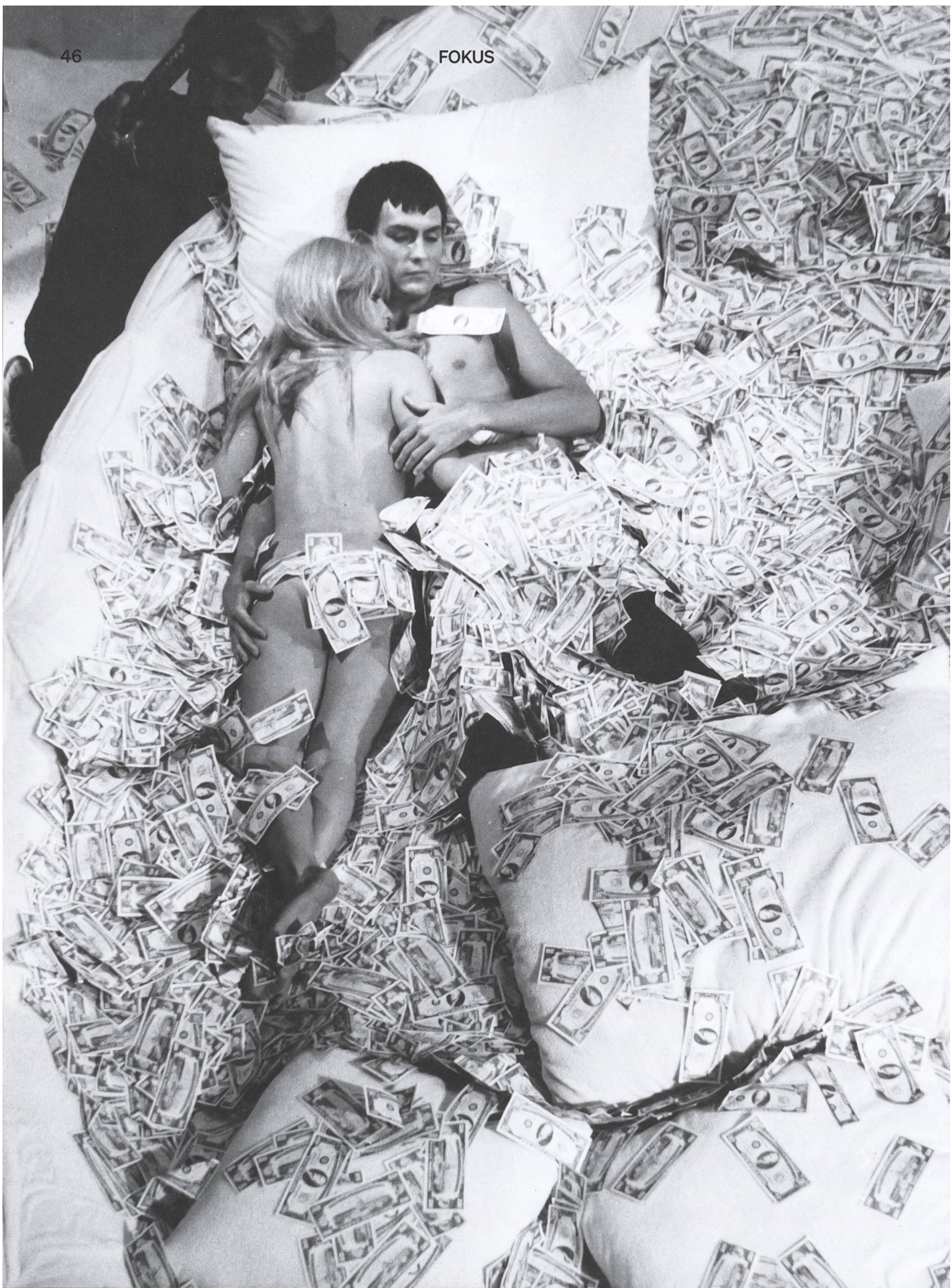


Gast war, tauchte er plötzlich in der Widder Bar auf. Die hatte am frühen Nachmittag eigentlich noch geschlossen. Aber für einen wie Brosnan gibt es natürlich immer einen freien Stuhl, und so bestellte der ehemalige 007-Darsteller sich einen Wodka Martini. Natürlich geschüttelt, nicht gerührt.

Vesper



Martini



Spione im Fahrwasser

TEXT Lukas Foerster

Alles Populäre löst immer auch eine Welle an Imitationen aus. Im Fall von James Bond gehören dazu die sogenannten Eurospy-Filme. Was Mario Bava, Ironie, Marihuana und Psychedelik mit dem britischen Spion zu tun haben.



In der Gegenwart sind die Bond-Filme zweifellos eine konservative, wenn nicht gar staatstragende Institution. Ganze Generationen sind mit den Connery- und Moore-Klassikern im sonntagnachmittäglichen Fernsehprogramm aufgewachsen, und selbst die neuen Beiträge zur Reihe umgibt schon beim Kinostart ein nostalgisches Flair. Fast fällt es heute schwer, sich klarzumachen, dass Mitte der Sechzigerjahre das Gegenteil der Fall war: Zu Zeiten seiner ersten Kino-Abenteuer war Bond nichts Geringeres als der letzte Schrei, *state of the art* der Popkultur. Die der Empire-Ideologie und den Methoden der Geheimdiplomatie des 19. Jahrhunderts verpflichtete Agentenfigur mag schon damals ein Anachronismus gewesen sein; die Filme jedoch waren mit ihren grellen Sex-and-Violence-Attraktionen, ihrem Zynismus in Fragen der Moral, ihrer Nähe zur dekorativen Pop-Art und ihrer weltläufigen Jet-Set-Ästhetik offensichtlich genau das, worauf die Welt gewartet hatte.

Die ganze Welt

Und zwar tatsächlich: die ganze Welt. Dass Bond von Anfang an ein globales Phänomen ist, zeigt sich nicht zuletzt daran, dass die Filme Widerhall in ganz unterschiedlichen, über mehrere Kontinente verteilten Kinetografien fanden. Im Anschluss an den Siegeszug von 007 entstanden unter Anderem in Japan, Hongkong, Indien, natürlich auch in Hollywood sowie im heimischen England Agentenfilme im Bond-Stil – und ganz besonders viele in Italien, wo der Bond-Hype sogar ein eigenes Genre hervorbringt: die sogenannten Eurospy-Filme.

Die meisten Produkte dieser Agentenfilm-Schwemme sind heute vergessen. Dennoch sollte man sie nicht lediglich als blosse Trittbrettfahrer, rein kommerzielle Begleiterscheinung der ikonischen Filmserie abtun. Denn tatsächlich stellen die Bond-Rip-offs, und vielleicht ganz besonders die italienischen, auch eine ästhetische Alternative zum britischen Original dar – weil sie keineswegs darauf angelegt (oder angesichts ihres meist überschaubaren Budgets auch nur in der Lage) waren, die 007-Filme eins zu eins zu kopieren. Eurospy-Filme begreifen Bond, das ist vielleicht die zentrale Unterscheidung, in erster Linie als ein Phänomen der Mode.

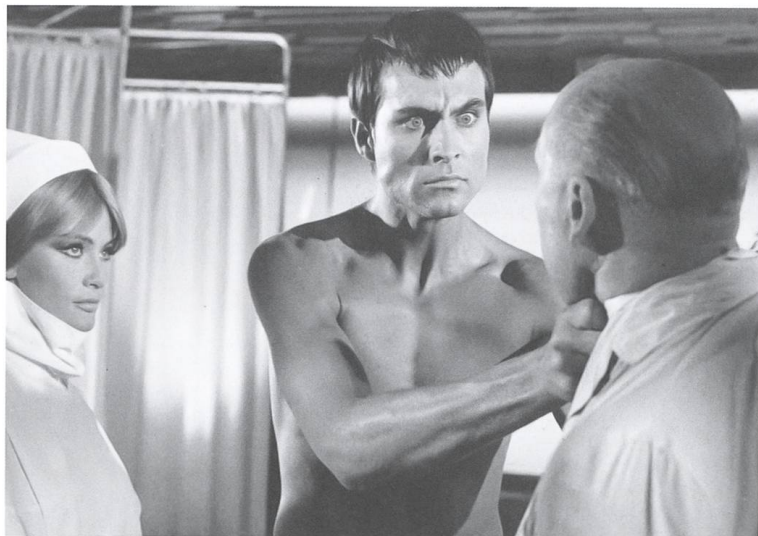
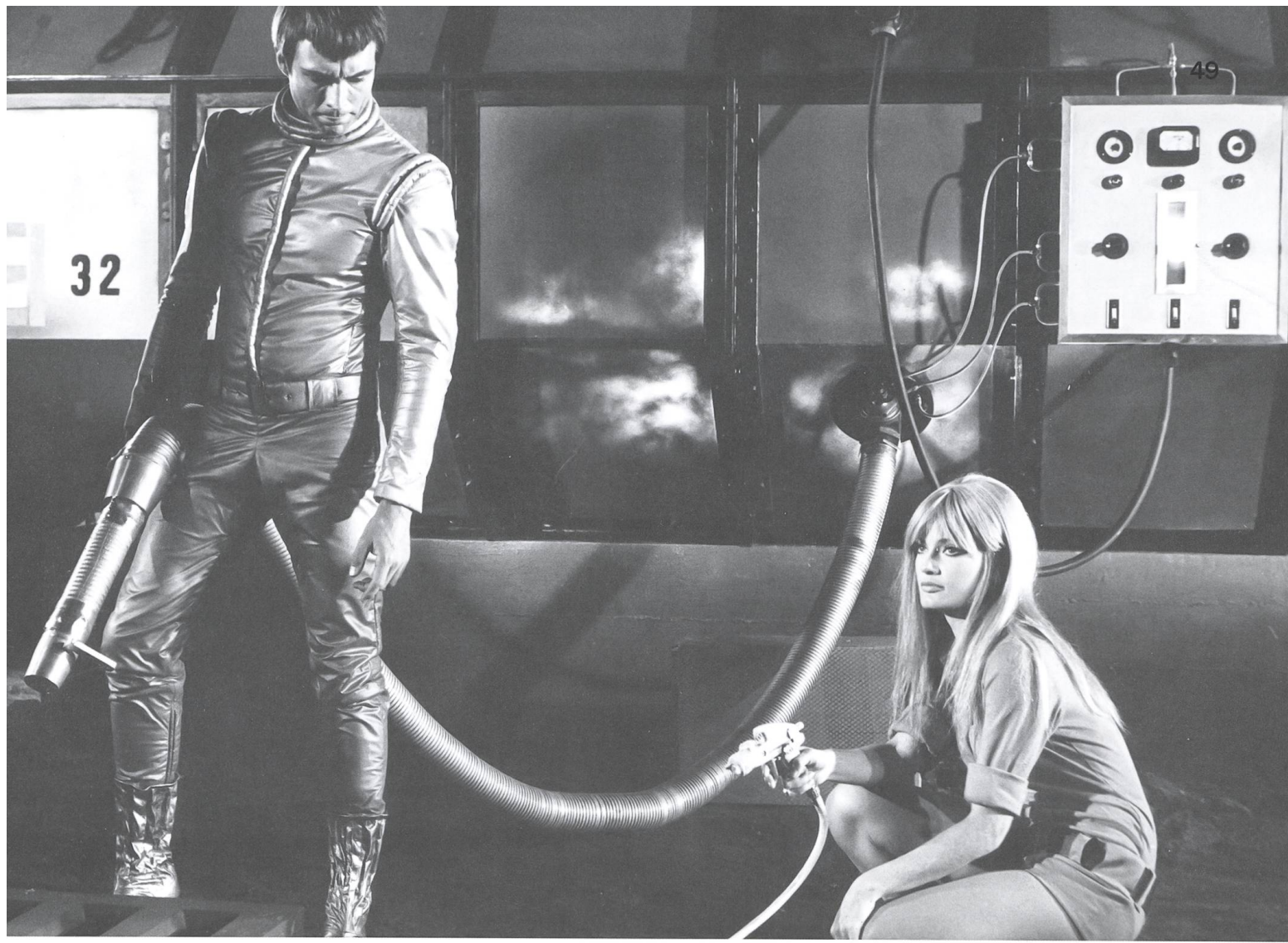
Das nationalistische Pathos der Hauptserie, wie auch deren mal mehr, mal weniger direkte Anbindung an die Freund-Feind-Schemata des Kalten Krieges, bleiben den italienischen Filmen fast durchweg fremd. Stattdessen sind die Filme fast durchgehend alberner, bunter, beweglicher, ironiebegabter als die britischen Vorbilder. Der Geheimagent und gelegentlich (wenn gleich meist nur als Sidekick) die Geheimagentin hat nicht länger die Funktion, das reibungslose Funktio-

nieren der modernen Welt zu gewährleisten – sondern wird ganz im Gegenteil zum Medium der fröhlichen, lustbetonten Unordnung.

Diabolik

Nirgendwo wird das deutlicher als in Danger: Diabolik (1968), dem Höhe- und mindestens in qualitativer Hinsicht auch Endpunkt der Eurospy-Welle. Auf einer populären italienischen Comicbuchvorlage basierend und von Horrorspezialist Mario Bava mit einem unnachahmlichen Gespür für expressive, antirealistische Farbdramaturgie inszeniert, hebt sich der Film schon im narrativen Framing deutlich vom Original ab: Die Titelfigur Diabolik ist kein Agent, sondern ein geheimnisumwitterter Meisterdieb, der gemeinsam mit seiner den grossartigen Namen Eva Kant tragenden Geliebten spektakuläre Coups ausheckt. Auf den ersten Blick und auch in seiner deutlich sexualisierten, mindestens unterschwellig queeren Inszenierung ähnelt er tatsächlich weniger 007 als dessen oft ähnlich flamboyanten Gegenspieler*innen.

Mit so etwas Anstrengendem wie der Weltherrschaft gibt sich der mit Vorliebe in marihuanaschwangeren, psychedelisch ausgeleuchteten Nachtclubs abhängende Diabolik freilich nicht ab. Seine Taten sind nicht eigennützig, sondern ästhetisch und romantisch motiviert: Gleich zu Filmbeginn überfällt er einen Geldtransporter, nur um beim anschliessenden Sex mit Eva das gesamte Bett mit Dollarscheinen bedecken zu können – eine «Veruntreuung», die in ihrer hedonistischen Sinnlosigkeit um ein Vielfaches provokanter daherkommt als die repetitiven, fantasielosen Selbstermächtigungsfantasien von Blofeld und Co. ■



Danger: Diabolik 1968, Mario Bava

Humor als Waffe



Bonditis 1967, Karl Suter

TEXT Michael Kuratli

Parodien begleiten die Bond-Reihe seit ihren Anfängen. Was das fiese Lachen der Bösewichte mit dem Gelächter des Publikums zu tun hat und wie ein Schweizer im Bond-Fieber einen kultigen Abklatsch von 007 schuf.

1967, das Bond-Fieber ist im Inzidenzhoch. Gerade ist mit You Only Live Twice der fünfte Film mit Sean Connery in der legendären Rolle in die Kinos gekommen. Der britische Gentleman schlägt sich mit spektakulärem geheimdienstlichem Kollateralschaden durch Japan, Blofeld streichelt vielsagend seine Katze, und die Welt wird am Ende einmal mehr vom originalen Charmeur gerettet.

Doch nur sechs Jahre nach der fulminanten Etablierung 007s als ikonischer Westagent droht bereits der Bruch: Während der Dreharbeiten wurde klar, dass dies Sean Connerys (vorerst) letztes Abenteuer als material- und frauenverschleissender Spion sein würde. Und auch die Produzenten Albert R. Broccoli und Harry Saltzman hatten mit der Story ihres fünften spektakulären Agententhillers innert kürzester Zeit ihre Mühe. Aufgeboten wurde deshalb das kreative Genie Roald Dahl, der das Skript schrieb und gleichzeitig einen Artikel im «Playboy», wo er die misogyne Prämisse der Bond-Filme zum Besten gab. Nur zwei Dinge waren demnach im Bond-Universum bis dahin fix: Bonds Charakter und die Girl-Formel (drei Girls, eine anti-, zwei pro-Bond, wobei die ersten zwei sterben konnten und das dritte unbedingt überleben musste; ins Bett durfte er natürlich mit allen).

Parodistische Bombe

Doch Dahl war nicht der Einzige, der sich aus der Filmreihe seinen Spass machte. Wenige Monate vor You Only Live Twice startete mit Casino Royale eine Parodie, die in ihrem Produktionsaufwand die ganze bis dahin gediehene Reihe in den Schatten stellte. Der findige Produzent Charles Feldman hatte dem Autor Ian Fleming schon 1954 die Rechte für sein erstes 007-Buch für schlappe 6000 Dollar abgekauft. Erst 2006 konnte deshalb mit der ironiefreien, offiziellen Neuauflage von Casino Royale auch dieser Urbond in den Kanon eingegliedert werden.

Feldman meinte es zu Beginn aber auch ganz ernst. Spätestens nach dem Erfolg von Dr. No aus dem Hause Eon Productions hegte er die Absicht, einen Gegenbond zu etablieren, und fragte selbst Sean Connery für die Rolle an (der unerhörte 1 Mio. Dollar Gage verlangte). Nach dem gescheiterten Versuch einer Koproduktion mit Broccoli/Saltzman entschied sich Feldman schliesslich dafür, eine Parodie zu drehen.

Es folgte ein heilloses Durcheinander in der Drehbuchphase, an der neben diversen Autoren (darunter Billy Wilder) auch die Darsteller Peter Sellers und Woody Allen in einer fast fünfjährigen Produktionszeit beteiligt waren. Die beiden zerstritten sich, fünf Regisseure reichten sich die heisse Kartoffel weiter; im Schnitt endete diese Frankenstein-Produktion in einem ultimativ wirren Plot und einer schrägen

Aneinanderreihung diverser Stars, darunter das Original-Bond-Girl Ursula Andress, Orson Welles sowie Peter O'Toole und Jean-Paul Belmondo in Gastrollen. Bond wird in dieser Scharade ins Lächerliche multipliziert und als Kopie seiner selbst von einer vom Chaos gezeichneten MI6-Zentrale auf ein Himmelfahrtskommando geschickt. Eigentlich wäre damit im Jahr 6 nach Dr. No bereits der Gipfel der Veräppelung erreicht gewesen. Feldman war angesichts der immensen Produktionskosten und des Resultats aber zerknirscht. Das Leidensprojekt setzte zu allem Überduss den Schlusspunkt der Karriere des Produzenten von A Streetcar Named Desire, The Seven Year Itch und What's New Pussycat; er starb 1968 an Krebs.

Humoristische Angriffe

Über Umwege schuf Feldman mit Casino Royale aber dennoch seinen ursprünglich angedachten Gegenbond: Mit der kontinuierlichen Popularität der offiziellen Reihe über die Jahrzehnte tauchten schliesslich immer wieder Filme aus dem Para-Subgenre des parodistischen Agentenfilms auf, 1975 etwa Bons Baisers de Hong Kong (1975), in dem sogar Bernard Lee und Lois Maxwell mitspielten, die vorher und nachher in der offiziellen Reihe «M» beziehungsweise «Money-penny» mimten. Pikanterweise besprechen die beiden im Film Bonds Tod drei Jahre zuvor, ein Seitenhieb auf den letzten offiziellen Bond mit Sean Connery, Diamonds Are Forever. Ganz ungeniert, fast als Requiem, schallt das Bond-Theme hier über wahnwitzige Auto-karambolagen hinweg. Der Humor ist bei Bons Baisers durchaus auf der Höhe der Zeit. Anstelle von Bond fungieren hier die vier Mitglieder der zeitgenössischen französischen Klamaukband Les Charlots als Agenten, und Präsident Nixon kriegt ein gutes Stück Fett weg.

Bond-Parodien tauchten in den Siebzigern und Achzigern immer wieder auf, auch wenn es neben den oft recht klamaukigen Streifen der Roger-Moore-Ära schwerer war, sich vom Original abzugrenzen. Die Parodie ist in gewisser Hinsicht noch mehr gefordert als das Original: sich auf der produktionstechnischen Höhe der Bondfilme zu bewegen, ein feines Sensorium für die Zeichen der Zeit zu beweisen und auch noch einen massentauglichen Humor zu entwickeln, gelingt den wenigsten. Als parasitären Anhängseln zu den Bondfilmen ist den meisten Parodien auch eine Kurzlebigkeit beschieden. Das Schicksal des parodistischen Gegenbond ist damit dasselbe wie jenes der Bösewichte der Bondabenteuer: Beide arbeiten sich stets aufs Neue am ewig reinkarnierten Teflon-Agenten ab.

Um die Jahrtausendwende machten sich dann Austin Powers, Johnny English und jüngst die Neuauflage der französischen Filmreihe OSS 117 im



Casino Royale 1967, Val Guest etc.



grossen Stil über 007 lustig. Alle drei schafften und schafften es, eine Serie aus mindestens drei Filmen zu etablieren, eine beachtliche Festigung des Gegenbonds. Dieser Aufschwung könnte als zeitgeistige Antwort auf die wiedergewonnene Ernsthaftigkeit der Bond-Reihe seit Timothy Dalton gelesen werden. Wahrscheinlicher jedoch ist, dass der Erfolg von GoldenEye 1995 und der darauffolgende neue Aufschwung unter dem Produzent*innenduo Barbara Broccoli/Michael G. Wilson auch die Parodie wieder zur Blüte brachte. Je grösser der Bond-Hype, desto empfänglicher das Publikum für Parodien.

«Swissploitation» trifft Bond

Gekonnt diagnostiziert und inkorporiert hat das ein fast in Vergessenheit geratener Bond-Lacher schon auf dem ersten Gipfel des Bondfiebers: 1967 leiden weite Teile der Bevölkerung an Bonditis, insbesondere der einfache Büroangestellte Frank Born (Gerd Baltus) aus der Schweiz, der sich des Nachts in einen Spionagethriller und sich selbst in die Haut des britischen Geheimagenten träumt. Zur Kur schickt ihn sein Psychotherapeut, der sich ob der aberwitzigen Fantasien seines Patienten krummlacht, in die Alpen. Doch per Zufall bringen sich im Bündner Bergdorf gerade russische, chinesische, britische und amerikanische Agent*innen in Position, um einen Mikrofilm abzufangen, von dem einiges geheimdienstliches Glück abhängt.

Nicht nur er selbst hält sich nun für Bond, auch die ausländischen Spione wollen dem unbescholtenen Born nun zusetzen. Die verschriebene Kur gerät zum Agententhiller, in dem der Bürogummi sein Traum-Ich ausleben muss. Ganz der Girl-Formel folgend umschwärmen ihn auf einmal auch verführerische Frauen, darunter Hata Sari (Marion Jacob), die

sich schliesslich auf seine Seite schlägt und mit deren Hilfe es dem Schlafwandelagenten tatsächlich gelingt, den Mikrofilm zu ergattern.

Köstlich mit anzusehen ist in Bonditis, wie die beiden Klischeewelten Bond und Swissness verschmelzen. Wenn das Chalet explodiert und der Zürcher Sechseläuten-Böögg per Helikopter entführt wird, steht das der Skifahrt von Connery-Nachfolger George Lazenby zwei Jahre später am Piz Gloria in On Her Majesty's Secret Service in nichts nach. Doch so prophetisch das Bond-Abenteuer in den Alpen avant la lettre von Regisseur Karl Suter auch war, an den Kinokassen vermochte Bonditis nicht zu überzeugen. Vielleicht wäre dem Film ein grösserer Erfolg beschert gewesen, wenn er nach On Her Majesty's Secret Service herausgekommen wäre, als die Schweiz vollends im Bond-Delirium fieberte und sich der Film wie eine Zecke an dessen Fell hätte heften können.

Eine Bond-Parodie zu drehen, ist also ein nicht zu unterschätzendes Risiko. Schliesslich bestimmen diverse äussere Faktoren über den Erfolg eines solchen Unterfangens. Im besten Fall steigt man wie Mike Myers als grausiger Austin Powers zur eigenständigen Kultfigur auf und erspielt sich im Bond-Universum einen festen Platz. Im schlechtesten Fall beisst man sich wie der legendäre «Jaws» («Beisser», Richard Kiel in The Spy Who Loved Me und Moonraker) die Zähne am Superagenten aus. Suters Kinokarriere war nach dem Flop auf alle Fälle ausgeträumt, in den Siebzigerjahren durfte er «nur noch» Fernsehfilme drehen. ■

Bonditis ist von Filmo kürzlich in Zusammenarbeit mit der Cinémathèque Suisse restauriert worden und auf diversen Streamingplattformen, darunter Filmingo und Cinefile, zu sehen.



Bonditis 1967, Karl Suter

Zeit zum Sterben?



TEXT Simon Spiegel

Vom Märchenprinzen zum Superhelden – war der Reboot von James Bond mit Daniel Craig etwa ein grosser Irrtum?

Für einen kurzen Moment sah es so aus, als sei die Welt wieder in Ordnung. Am Ende von Skyfall (2012), dem dritten Einsatz von Daniel Craig als Agent im Geheimdienst Ihrer Majestät, hatte James Bond nicht nur gelernt, wie man einen Martini trinkt, Ralph Fiennes hatte zudem die Nachfolge Judi Denchs als M angetreten, und im Vorzimmer bezog Naomie Harris als neue Miss Money Penny Stellung. Und als ginge es darum, alle Zweifel auszuräumen, war auch die Türe zu Ms Büro wie zu Bernard Lees Zeiten beidseitig gepolstert, und selbst der Hutständer neben Money Pennys Schreibtisch fehlte nicht. Wie weiland, als Sean Connery beim Betreten des Vorzimmers jeweils zielsicher seinen Hut durch die Türe warf. Nach einem über drei Filme hinweg inszenierten Reboot war Bond nun endlich der, der er schon immer war.

Zumindest durften die Bond-Fans dies für kurze Zeit hoffen. Doch dann kam Spectre. Wie der unerhört erfolgreiche Skyfall erneut unter der Regie von Sam Mendes, und es schien beinahe, als habe es der Brite in seinem zweiten und vorläufig letzten Bond-Film darauf angelegt, alle Hoffnungen zunichtezumachen, die er mit dem Ende von Skyfall (2012) geweckt hatte. Denn obwohl in Spectre mit Ernst Stavro Blofeld Bonds Lieblingsbösewicht und dessen titelgebende superböse Geheimorganisation auf die Leinwand zurückkehrten – komplizierte Rechtsstreitigkeiten hatten dies während mehr als drei Jahrzehnten verhindert – und der Film so viele Zitate früherer Bond-

Abenteuer enthielt wie kein anderer der Reihe, stimmte an Spectre so gut wie nichts.

Besonders ärgerte die Fans, dass sich die Produzent*innen Barbara Broccoli und Michael G. Wilson, die das Familienunternehmen James Bond in zweiter Generation führen, im Zeitalter von Mega-Franchises und crossmedialen erzählerischen Universen anscheinend genötigt sahen, in einem Akt von *Retconning* alle Craig-Filme nachträglich zu einem grossen erzählerischen Kontinuum zurechtzubiegen. Hinter aller Unbill, die Bond je widerfahren ist, vom Tod seiner grossen Liebe Vesper Lynd am Ende von Casino Royale (2006) bis zum Racheplan Raoul Silvas in Skyfall, soll nun nämlich Blofeld gestanden sein. Dass dies narrativer Unsinn ist, dass etwa Silvas Vendetta ganz persönliche Gründe hatte und sich kaum mit den Zielen von Blofeld respektive Spectre vereinbaren lässt, schien seitens der Produktion niemanden zu stören.

Nun könnte man freilich argumentieren, dass storytechnische Kohärenz noch nie eine Stärke der Reihe war, dass Filme wie Diamonds Are Forever (1971) oder Moonraker (1979) kaum mehr sind als eine Aneinanderreihung von extravaganten Actionvignetten und zweideutigen Sprüchen vor exotischem Dekor. Das ist wohl wahr, doch der pitoyable Versuch, Bond einen übergreifenden erzählerischen Bogen zu verpassen, rührte für viele doch an Grundsätzlicheres, er stellt alles in Frage, was Bond ausmacht.

Bond als Märchenheld

In der längst unüberschaubaren Forschung zum bekanntesten aller Spione kommt einem Aufsatz von Umberto Eco besondere Bedeutung zu. Der Semiotiker und spätere Romancier interessierte sich bereits in den Sechzigerjahren für Mr. Kiss Kiss Bang Bang und ist damit ein Pionier der wissenschaftlichen Bondologie. In seinem Aufsatz, der sich ausschliesslich auf Ian Flemings Romane bezieht, vergleicht Eco Bonds Abenteuer mit klassischen Märchen. Wie diese beruhen Flemings Bücher auf einem sehr begrenzten Repertoire an Motiven, die jeweils neu kombiniert werden. Und wie im Märchen treten keine runden, psychologisch ausgearbeiteten Figuren auf, sondern Typen. Dass die Märchen-Hexe und Blofeld hässlich und abgrundtief böse respektive der edle Ritter und Bond gutaussehend und siegreich sind, ist keine Frage von Psychologie, Fähigkeiten oder Glück. Sie handeln so, wie sie handeln, weil sie die Figuren sind, die sie sind.

«Männer wollen sein wie er, Frauen wollen mit ihm sein», besagt ein oft angeführtes Zitat über Bond, dessen Ursprung allerdings unklar ist. Bond ist, mit anderen Worten, eine Projektionsfläche, eine Chiffre ohne Innenleben. Dies galt, bei allen Unterschieden zur literarischen Vorlage, lange auch für den filmischen

Bond. Deshalb ist es nur konsequent, dass Bonds Ehe mit Teresa di Vincenzo in On Her Majesty's Secret Service (1969) kein Glück beschieden war.

Will man das grosse Missverständnis der Craig-Ära auf ein Bild reduzieren, so bietet sich eine Einstellung in Skyfall an, in der der Grabstein von Andrew und Monique Bond, James' Eltern, zu sehen ist. Zwar fallen deren Namen bereits bei Fleming, aber letztlich ist Bond bei ihm und in den Prä-Craig-Filmen eine Gestalt ohne Privatleben oder Vergangenheit – eine durch und durch apsychologische Figur. Er ist in einem ganz wörtlichen Sinn ein Profi, der erst in dem Moment zum Leben erwacht, wo ihm ein*e M ein Dossier überreicht.

So gesehen kamen die Probleme von Spectre auch nicht von ungefähr, denn die Craig-Filme waren von Anfang als Versuch angelegt, der Figur ein psychologisches Profil zu verpassen. Die Bond-Produzent*innen hatten schon immer ein feines Sensorium für Trends und übernahmen gerne, was sich andernorts als erfolgreich erwiesen hatte. Man nehme etwa die Blaxploitation-Anwandlungen in Live and Let Die (1973), die Ninja-Einlagen in You Only Live Twice (1967) oder den Versuch, mit den Raumschlachten in Moonraker (1979) vom Erfolg des ersten Star Wars-Films (1977) zu profitieren. Der gebrochene und extremen körperlichen Strapazen ausgesetzte Held, den Craig bei seinem Einstand in Casino Royale gab, knüpfte seinerseits an das nach 9/11 im Actionfilm dominierende Muster an, insbesondere an den neuen Typus des Superhelden, wie ihn Christopher Nolan ein Jahr zuvor in Batman Begins etabliert hatte.

Bond vs. Batman

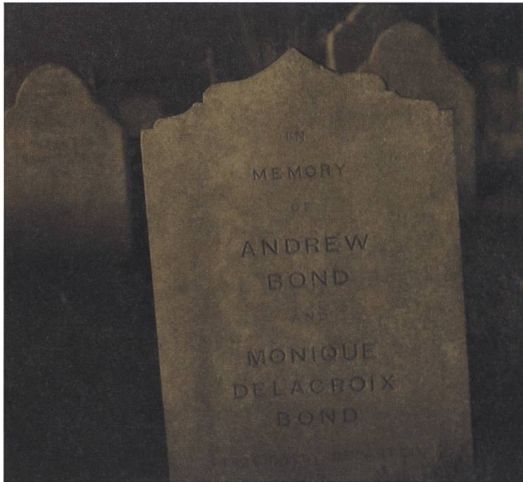
Superhelden wie Batman haben eine *origin story*, ein traumatisches Erlebnis, bei dem sie ihre Superkräfte erlangen und meist auch ihre Liebsten verlieren. Vor Craig kam Bond ohne eine derartige Herkunftsgeschichte aus. Eine alternative Persona wie Bruce Wayne oder Clark Kent, in der sich die Gespaltenheit des Helden ausdrückt, hatte Bond ohnehin nicht nötig, da er nie gespalten war.

Im Rückblick erscheinen die Craig-Filme vielen aber wie ein krampfhafter Versuch, Bond eine *origin story* zu verpassen. Praktisch mit jedem Film wurden ihm mehr seelische Narben hinzugefügt, wurde seine Vorgeschichte ausgebaut. Dass dies dem Wesen der Figur vollkommen zuwiderläuft, dass es gerade das Überlebensgrosse ist, das Bond ausmacht, ist das Eine. Fast noch schwerer wiegt für einige Fans des Franchise aber, dass der ganze Aufwand erzählerisch wenig brachte. So verwendet Spectre – nicht zufällig der bisher längste Film der Reihe – viel Zeit und Energie darauf, die Figur Blofelds als geheimnisvollen Geist

aus der Vergangenheit zu inszenieren. Doch als es schliesslich zur Konfrontation und Auflösung kommt, als Protagonist und Publikum erfahren, dass Blofeld in Wirklichkeit Bonds Ziehbruder Franz Oberhauser ist, geschieht – nichts. Zwischen den beiden entsteht keine Spannung, und Blofeld alias Oberhauser bleibt erstaunlich blass. Das liegt weniger an Christoph Waltz' schauspielerischen Fähigkeiten als daran, dass die ganze *origin story* eben eine behauptete ist, mit der Figur Bonds wenig zu tun hat und nachträglich aufgepfropft wurde.

Und nun also No Time to Die, der fünfte und letzte Bond mit Daniel Craig. Die Frage, wie es mit der Reihe nach dem Abgang des Hauptdarstellers weitergehen soll, stellte sich zwar schon früher, aber so akut wie dieses Mal waren die Probleme noch nie, denn mit dem gewaltsamen Umbau ihrer Hauptfigur vom episodischen Helden zum Protagonisten eines Entwicklungsromans haben sich die Bond-Macher*innen ganz ungewohnte Probleme eingehandelt. Egal, wie No Time to Die ausgeht: Dass danach jemand dort weiterfährt, wo Craig aufgehört hat, dass die mittlerweile mit Traumata und Schrammen regelrecht überhäufte Figur noch weitere Abenteuer bestehen kann, scheint nur schwer vorstellbar. Wer immer in Zukunft Bond spielen wird – es deutet viel darauf hin, dass die Reihe zum dritten Mal komplett neu ansetzen muss.

In seinem letzten Auftritt als Bond scheint Craig damit an einem Punkt angekommen zu sein, den es für seine Figur eigentlich nie hätte geben dürfen: in dem Moment, wo Bond nur noch die Wahl zwischen Tod oder Rückzug ins Privatleben bleibt. Es fragt sich, welche Variante schmachvoller wäre. ■



Skyfall 2012, Sam Mendes





S. 83 Kevin Can F*** Himself 2021, Valerie Armstrong

Wieso sind die Frauen in Sitcoms stets mit einem unreifen Man-Child à la Kevin James oder Tim Allen verheiratet? Dieser Frage geht Valerie Armstrongs Serie als eigenwilliger Drama-Sitcom-Hybrid nach.

FILM

NOTTURNO
von Gianfranco Rosi

APPLES
von Christos Nikou

DEUX – WIR BEIDE
von Filippo Meneghetti

STILLWATER
von Tom McCarthy

NUEVO ORDEN
von Michel Franco

TIDES
von Tim Fehlbaum

SUPERNOVA
von Harry Macqueen

**PREPARATIONS TO
BE TOGETHER FOR
AN UNKNOWN PERIOD
OF TIME**
von Lili Horvát

SPIRAL
von Darren Lynn Bousman

SCHACHNOVELLE
von Philipp Stölzl

MONTE VERITÀ
von Stefan Jäger

TITANE
von Julia Ducournau

HERE WE ARE
von Nir Bergman

OLD
von M. Night Shyamalan

RIDERS OF JUSTICE
von Anders Thomas Jensen

CANDYMAN
von Nia DaCosta

SERIE

KEVIN CAN F* HIMSELF**
von Valerie Armstrong

Der Dokumentarfilmer Gianfranco Rosi setzt seine Erforschung von Grenzregionen und marginalisierten Menschen mit einem grossen Film über die Folgen von Krieg und Vertreibung im Nahen Osten fort. Herausgekommen ist ein verstecktes Plädoyer gegen die willkürliche Zonierung der Welt in Nationen.

Ein Fischer gleitet auf seinem Kanu sanft durch eine nächtliche Flusslandschaft, die unwirklich schön ist. Im Hintergrund glüht der Himmel orangefarben vom Feuer der Ölbohrtürme. Alles ist ruhig; nur in der Ferne knattern Maschinengewehrsalven. Andersorts bewacht eine Gruppe von kurdischen Peschmerga-Kämpferinnen einen verlassenem Grenzposten, hoch über einer Talebene; zur Erholung ziehen sie sich zurück ins Halbdunkel eines Hauses, wo sie schlafen und Videos schauen: Bilder ihres Kampfes gegen den Islamischen Staat, die Terrororganisation, die unsagbares Leid über Region und Menschen gebracht hat. Eine Gruppe von Müttern trauert um ihre gefallenen Söhne; eine Frau hört, mit Tränen in den Augen, Sprachnachrichten ihrer Tochter, die der IS entführt hat, ab. Andere wohnen in einer psychiatrischen Klinik, wo Vergangenheit und Gegenwart der Konflikte in einem Theaterstück verarbeitet werden sollen. Und dann sind da noch die jesidischen Kinder. Sie erzählen ihrer Betreuerin von der Gewalt und der Folter, die sie durch die Islamisten erlitten haben, von Schlägen mit Stromkabeln und verbrannten Fusssohlen.

Selbst in diesen Szenen, in denen so Furchtbares berichtet wird, bleibt die Kamera des Dokumentarfilmers Gianfranco Rosi, der sein eigener Kamera- und Tonmann ist, ruhig, unaufgeregt, auf seltsame Art fast beruhigend. Was soll sie auch tun, als hinzuschauen, zu filmen, wie das Kind spricht und die Lehrerin zuhört, nachfragt, manchmal auch einfach nur schweigt? Die Kraft von *Notturmo*, der letztes Jahr im Wettbewerb der

Filmfestspiele in Venedig lief, liegt nicht zuletzt in dieser entwaffnenden Direktheit, mit der er die verkehrte und zerschundene Welt des Nahen Ostens freilegt. Nichts könnte diesem Zugang fremder sein als die fürs Genre gängigen Talking Heads und Off-Kommentare. Gesprochen wird nicht viel, und wenn, dann nur unter Schmerzen: um Traumata zu vermitteln oder zu

(2016), schilderte mit Blick auf Seenotrettung und die Situation afrikanischer Geflüchteter und Migrant*innen das Leben auf der italienischen Insel Lampedusa. Man könnte nun fragen, «wo» genau der Folgefilm spielt, der sich an die Orte der sogenannten «Fluchtursachen» begibt. Der Vorspann gibt eine ungefähre Antwort: Gedreht wurde in Grenzgebieten des

VON GIANFRANCO ROSI

NOTTURNO



verarbeiten; um Tod und Leid zu beklagen. Mehr als die Klagen wiegen die stummen, leeren, weiten, wolkenverhangenen und regenassen Landschaften des Films: kriegszerstörte Ruinenstätten und No-Go-Areas, Todeszonen und Flüchtlingslager, die im Schlamm versinken.

Rosis letzter Film, der Berlinale-Gewinner *Fuocoammare*

heutigen Irak, in Syrien, im Libanon, in Kurdistan. In Ländern, die von europäischen Kolonialmächten einst willkürlich eingeteilt und festgelegt wurden und die bis heute von Korruption, Terrorismus, ausländischen Invasionen, Machthunger und Tyrannei geprägt sind.

Dennoch verrät Rosi nie, wo wir gerade sind. Eine Reportage würde uns mit Informationen gera-

dezu überschütten, damit wir uns orientieren können, würde die Zuschauer*innen ins Zentrum des Films stellen, als zu informierende Subjekte. Doch Rosi macht seine Filme nicht für seine Zuschauer*innen und im Dienste der Erweiterung ihres Wissens, sondern für die und mit den Menschen, die er filmt. Was das «Zentrum» betrifft, so interessiert es ihn nicht. In seinen Filmen erforscht er im Gegenteil die Grenzen, Ränder und Peripherien der Welt sowie jenen Teil der Menschheit, der an diesen Orten lebt: Grenzgänger*innen, Marginalisierte.

Von den Rändern

In Boatman, seinem Abschlussfilm an der New Yorker Tisch School von 1993, war dieser Ort Indien, genauer der Ganges. Und wenn der vielfrequentierte Heilige Fluss mit Sicherheit nicht als Randgegend bezeichnet werden kann, so ist er doch ein unreines Grenzgebiet, wo die Lebenden und die Toten in chaotischer Unordnung zusammenleben – mit einer gewissen «Verrücktheit» im Herzen, wie der titelgebende Bootsmann dem von ihm chauffierten italienischen Filmmacher in gebrochenem Englisch anvertraut. Vor Rosi's Kamera werden Leichen verbrannt und ins Wasser geschmissen, in dem Andere ein Bad nehmen.

Mit Below Sea Level (2008) begab sich Rosi erstmals in die sozialen Randbereiche, in eine Community von Aussenseiter*innen, die sich von der Gesellschaft in die Einsamkeit der kalifornischen Wüste zurückgezogen haben. In einem Trailerpark hausen Wohnungslose, Enttäuschte, Verlassene und Vagabunden: «reptilian humanoids», wie es ein Bewohner nennt, die der Tierwelt näher sind als der menschlichen, stets umgeben von surren-

den Fliegen, in denen ein Anderer die nächste Evolutionsstufe des Homo sapiens erkennt.

Jahre hat Rosi hier verbracht und die Menschen begleitet, um ihr Vertrauen zu gewinnen, ebenso wie später bei seinen Recherchen im Nahen Osten zu Notturmo. In seinen Filmen interessiert ihn das Phänomen der Dauer hingegen weniger. Anders als bei Wang Bing oder im Slow Cinema sucht man bei ihm vergeblich nach Long Takes. Für einen langsamen Rhythmus sind seine ausgebremsten Figuren zu nervös, zu gebrandmarkt von alten Verletzungen. Wie später die Kinder in Notturmo liefern schon die Trailerpark-Bewohner*innen teils ungeheure Zeugnisse von persönlichem Schmerz. Die Besonderheit von Rosi's Kino besteht nicht zuletzt darin, jene Momente einzufangen, in denen seine Figuren nicht mehr kontrolliert sprechen, sondern es aus ihnen herausbricht. So auch in El Sicario: Room 164 (2010), gefilmt in einem Hotelzimmer in der mexikanischen Grenzstadt Juárez, in dem ein ehemaliger Auftragskiller ausführlich von Kidnapping, grausigen Foltertechniken und Exekutionen im Dienste eines Drogenkartells berichtet, um am Ende zusammenzubrechen, während er sich in einem irren Monolog an seine spirituelle Erlösung durch den Herrn Jesus Christus erinnert.

Mit Tanti futuri possibili (2012) und dem Venedig-Gewinnerfilm Sacro GRA (2013) kehrt Rosi von der mexikanisch-amerikanischen Grenze nach Rom zurück. Jedoch nicht ins Zentrum, sondern in seine Peripherie. Beide Filme sind dem Grande Raccordo Anulare gewidmet, der römischen Ringautobahn. In Futuri ergeht sich der Architekt Renato Nicolini auf einer Fahrt über die Strasse in einer freien Zirkulation der Ideen, Worte

und Assoziationen, ein reines Sprechen und Weitersprechen ohne fixen Rahmen. Ebenso entgrenzt wirkt GRA, wo der Autoring als loses Band zwischen skurrilen und traurigen Randexistenzen dient, die entlang der Schnellstrasse leben: Prostituierte, verarmte Adlige, Rettungssanitäter, ein Aalfischer.

Tödliche Zonierung

In Notturmo ist die Verbindung zwischen den Gefilmten noch lockerer. Die von Krieg und Verfolgung gezeichneten Protagonist*innen sind über den ganzen Nahen Osten verstreut. Sie sind klar im Weltgeschehen verortet, ohne als Träger*innen bestimmter Biographien, Ansichten oder Ziele zu funktionieren: Bei allem, was wir von ihnen erfahren, bleiben sie opak; bei allem, was sie erzählen, umgibt sie die Stille der Orte und Landschaften. Letztlich sind sie einfach Körper, die ein offenes Territorium bewohnen. Mag Notturmo auch in konkreten Grenzregionen spielen, so nimmt dieses Territorium hier nicht die Form eines postkolonialen Grenzregimes an, sondern wird zum offenen, unbenannten und zutiefst versehrten Raum. In dieser Hinsicht ist Rosi's Film eine radikale Kritik an der Zonierung der Welt in Nationalstaaten, die heute so viele Menschen auf der Flucht das Leben kostet. Denkt man an den durch die Nacht gleitenden Fischer, könnte sie ebenso still und friedlich sein, von einer fast poetischen Schönheit, wäre da nicht das dumpfe Knattern der Maschinenpistolen in der Ferne. **Philipp Stadelmaier**

Dass er gerne Äpfel isst – das ist das Einzige, an was sich der Protagonist in Christos Nikous Film noch erinnern kann. Und wie ihm geht's gerade Vielen in Griechenland. Ein Greek-Weird-Wave-Film über mysteriöse Gedächtnisverluste.

Unerklärliche Fälle plötzlichen Gedächtnisverlustes breiten sich in Griechenland aus. Der Protagonist aus Christos Nikous Spielfilmdebüt *Apples – Mila*, ein Mittvierziger mit kurzem, angegrautem Haar und Vollbart, sitzt deprimiert und in sich gekehrt auf dem Sofa, als er im Radio davon hört. Wenig später steigt er in einen Bus, schläft ein und kommt erst wieder zu sich, als ihn der Fahrer an der Endhaltestelle weckt. Auch er erinnert sich jetzt an nichts mehr – nicht daran, wo er einstieg oder wo er hinfahren wollte, und nicht einmal mehr daran, wie er heisst. Nur dass er für sein Leben gerne Äpfel isst, weiss er noch.

Im Krankenhaus erhält er die Nummer 14.842. Die Ärzt*innen diagnostizieren eine Amnesie ohne erkennbaren Anlass, wie bei allen Anderen auch. Die Tests sind entmutigend. Weder kann er verborgene Gegenstände wiederfinden noch bekannte Melodien Bildern zuordnen. Zu «Jingle Bells» wählt er ein Hochzeitsfoto aus. Da niemand nach ihm zu suchen scheint und keine Hoffnung auf Heilung besteht, entschliesst er sich, an einem Programm namens «Neue Identität» teilzunehmen. Aus Patient 14.842 wird Aris.

Aris bekommt eine kleine Wohnung zugewiesen, erhält etwas Geld und neue Kleider, die ihm aber nicht richtig passen – die Hose ist zu kurz, das Sakko zu weit. Die neue Identität muss er sich erst aneignen, indem er eine Reihe von Tagesaufträgen erfüllt, die ihm die Ärzt*innen via Tonbandkassetten stellen. Eine Technologie, die ver-

deutlicht, dass der Film irgendwann in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts angesiedelt ist. Ein Rückgriff auf eine analoge Welt, der sich als Kommentar zur öffentlichen Inszenierung der eigenen Identität im heutigen Social-Media-Zeitalter lesen lässt. Denn egal, ob Aris Fahrrad fahren, einen Horrorfilm anschauen oder eine Rotlichtbar besuchen soll, stets muss er mit

VON CHRISTOS NIKOU

APPLES



einem Polaroid-Selfie seine neuen Erinnerungen dokumentieren.

Daraus ergibt sich die episodenhafte Struktur des Films, dessen Gravitationszentrum der von Aris Servetalis herausragend verkörperte Aris bildet. Sein zwischen unbeholfenem kindlichem Stauen, lakonischem Humor und melancholischer Weisheit changierender Charakter vereint die skurrilen Erfahrungen zur Ahnung einer Persönlichkeit. Mit den surrealen

Szenarien der einzelnen Aufträge, bei denen Aris sich als Astronaut verkleidet in eine Kostümparty mischt oder ein Auto auf einer entlegenen Landstrasse gezielt gegen einen Baum fährt, knüpft Nikou, der einst als Regieassistent bei Yorgos Lanthimos' *Kynodontas* (*Dogtooth*) mitwirkte, an das von seinem Landsmann geprägte Greek-Weird-Wave-Kino an.

Ein traumgleicher, kafkaesker Schleier legt sich über die im anachronistischen 4:3-Format fotografierte Fiktion. So entsteht eine faszinierende, zwingende Atmosphäre, die auf bizarr-komische Weise unser vertrautes Weltbild in Frage stellt. Die erkenntnistheoretische Irritation darüber, was die menschliche Erinnerung und letztlich Persönlichkeit ausmacht, verhallt in *Apples* jedoch im Ungefähren. Eine eher halbherzige Romanze mit einer Leidensgenossin, die Aris im Kino kennenlernt, fungiert als roter Faden, ehe die Handlung noch einmal eine Wendung nimmt, die spät Aris' Vorliebe für Äpfel (griechisch: Mila) erklärt.

So zersplittert dieses kuriose, ambitionierte und gelegentlich etwas präntiöse Werk zu einer Kollektion kinoschöner Momente wie dem, als Aris auf einer Party anfangs noch teilnahmslos, verloren am Rand steht, ehe er zu den Klängen von «Let's Twist Again» mit dem Glas in der Hand und geschlossenen Augen erst zögerlich und schliesslich so hingebungsvoll tanzt, als kumulierte alles, was er einmal war, was er jemals sein wird und was er ist, in diesem einen flüchtigen Augenblick. **Stefan Volk**

START 19.08.2021 REGIE Christos Nikou BUCH Christos Nikou, Stavros Raptis KAMERA Bartosz Swiniarski SCHNITT Giorgos Zafeiris DARSTELLER*IN (ROLLE) Aris Servetalis (Aris), Sofia Georgovassili (Anna) PRODUKTION Boo Productions, GR 2020 DAUER 90 Min. VERLEIH trigon

Endlich erklärt sich Mado (Martine Chevallier) bereit, ihren Kindern von ihrer Beziehung zu Nina (Barbara Sukowa) zu erzählen, damit die beiden Frauen, die seit über 20 Jahren ein Liebespaar sind, aus Paris wegziehen und ihren Lebensabend in Rom verbringen können. Doch dann verlässt Mado im entscheidenden Moment wieder der Mut. Sie erleidet kurz darauf einen Schlaganfall, der sie unselbstständig macht und ihr zwischenzeitlich die Sprachfähigkeit nimmt. Darauf engagiert Anne (Léa Drucker), die Tochter von Mado, eine Pflegerin, die Nina nur zögerlich an Mado heranlässt.

In seinem preisgekrönten Spielfilmdebüt erzählt der in Frankreich lebende italienische Regisseur Filippo Meneghetti, welche Last ein

Leben voller Scham und schlechten Gewissens bedeuten kann und dass es nie zu spät ist, für sich selbst einzustehen. Deux überzeugt in erster

VON FILIPPO MENEGHETTI

DEUX – WIR BEIDE



Linie dank der glaubwürdigen schauspielerischen Leistung der beiden Hauptdarstellerinnen und insbesondere der charismatischen Präsenz von Barbara Sukowa als Nina. Der Schmerz und die Verzweiflung der Figur, die diese auch zu unüberlegten, aktionistischen Handlungen verführen, fühlen sich, genauso wie die Ohnmacht, die Nina gegenüber der leidenden, geliebten Person verspürt, vertraut und authentisch an.

Ein wenig mehr Leichtigkeit hätte dem Film gut getan, der stellenweise doch ziemlich melodramatisch und sentimental wird, wozu beispielsweise eine stärkere Betonung der Rolle der Pflegerin Muriel (Muriel Bénazéraf) hätte dienen können. **Teresa Vena**

START 19.08.2021 REGIE Filippo Meneghetti BUCH Malysone Bovorasmy, Filippo Meneghetti, Florence Vignon KAMERA Aurélien Marra SCHNITT Julia Maby, Ronan Tronchet MUSIK Michele Menini DARSTELLER*IN (ROLLE) Barbara Sukowa (Nina), Martine Chevallier (Mado), Léa Drucker (Anne) PRODUKTION Paprika Films, Tarantula, Artémis Productions, F/LU/BE 2019, DAUER 99 Min. VERLEIH First Hand Films

VON TOM MCCARTHY

STILLWATER



Stille Wasser sind tief? Bei Bill Baker aus Oklahoma drängt sich deutsches Sprichwort-Gut nicht nur wegen seines Heimatortes Stillwater auf: Der introvertierte Mann mit düsterer Vergangenheit ist ein wan-

delndes Wandschrank-Wrack mit schwerem Gang, Goatee und Adler-Tattoo auf dem Oberarm. In fast jeder Szene ein anderes Kurzarm-Karohemd zur Schau stellend, ist er einer jener zurückgelassenen Weissen Bilderbuch-Roughnecks aus dem Mittleren Westen, für die sich spätestens nach der Wahl Trumps auch die Intellektuellen und Künstler*innen zu interessieren begannen. So nun auch Regisseur Tom McCarthy, der mit The Station Agent bekannt wurde und für seinen Journalismus-Spielfilm Spotlight viel Lob erhielt. In Stillwater vermennt er soziales Melodrama mit Feel-Good-Momenten, Action-Elementen und einer detektivischen Spürhundsuche.

Durch einen jener schönen Zufälle, die sich nur das Kino ausdenken kann, lernt Bill in Marseille

die französische Off-Theater-Schauspielerin Virginie und deren Fussballliebende Tochter Maya kennen. Gegen alle Regeln der Plausibilität ziehen sie zusammen und werden, nun ja, ziemlich beste Freunde. Mit Hilfe von Virginie versucht Bill, die Unschuld seiner Tochter Allison zu beweisen, die als Gaststudentin einen Mord begangen haben soll und deshalb in Europa im Gefängnis sitzt. Wem das vage bekannt vorkommt: Ja, der Film lehnt sich an den berühmten Fall von Amanda Knox an. Doch die eigentliche Attraktion ist eine andere: Wie sich Matt Damon, der ehemalige Harvard-Student aus Massachusetts, die Figur des Bill zu eigen macht, ist Schauspieler-Mimikry erster Klasse. Wir ziehen beeindruckt die Baseballkappe: Chapeau! **Julian Hanich**

START 09.09.2021 REGIE Tom McCarthy BUCH Marcus Hinchey, Thomas Bidegain, Noé Debré, Tom McCarthy KAMERA Masanobu Takayanagi SCHNITT Tom McArdle MUSIK Mychael Danna DARSTELLER*IN Matt Damon (Bill), Camille Cottin (Virginie), Abigail Breslin (Allison), Lilou Siauvaud (Maya) PRODUKTION Participant, DreamWorks, USA 2021 DAUER 139 Min. VERLEIH Universal Pictures

Actionfilm oder Gesellschaftskritik, valide Aufarbeitung oder dramatisiertes Geballer? Michel Franco überzeugt wohl mit fulminanter Inszenierung, lässt aber auch Einiges an Potential auf der Strecke.

Zunächst kommt in Nuevo Orden alles ganz romantisch daher: Ein Paar feiert Hochzeit, das weitläufige Anwesen der Brauteltern ist von jungen, unverkrampft attraktiven Menschen bevölkert. Es gibt reichlich zu essen, zu trinken und zu schnupfen; strahlende Gesichter und Gelächter allenthalben. So weit ist die Welt noch in Ordnung. Aber schon bald kippt die Stimmung, und die festliche Idylle stellt sich als Scheinwelt heraus. Der mexikanische Regisseur Michel Franco ist in seinem neuen Film nämlich so gar nicht auf Romantik aus. Stattdessen erzählt er die Geschichte eines gewaltsamen Klassenaufstandes, der schon bald auch die noble Festgesellschaft erreicht.

Und dann stehen da wildgewordene Proletarier mit Pistolen im Garten und fordern ihren Anteil am Reichtum der Welt. Wer nicht sofort hergibt, wird erschossen. Von hier an wird der Film, der wie ein Kammerspiel beginnt, zu einem Actionfilm. Freiheit und Unversehrtheit sind auf einmal kein Vorrecht der Besitzenden mehr, für den Moment gilt das Recht des Stärkeren. Und stärker, weil zahlenmässig überlegen, sind die Armen, Unterdrückten und Benachteiligten. Dass diese Aufständischen allesamt People of Color sind, während unter den Reichen und Mächtigen ausschliesslich Weisse figurieren, mag der globalen Realität entsprechen, in Mexiko wurde denoch schon der Trailer von Nuevo orden für diesen Umstand heftig kritisiert. Und dass Regisseur Franco danach von «Whitexican» faselte und damit den angeblichen Un-

terschied zwischen Weissen und nicht-Weissen Mexikanern wiederum betonte, dürfte dem Ansehen des Films ebenfalls nicht gerade zuträglich gewesen sein. Gleichwohl wurde der Film von der internationalen Kritik gefeiert und gewann bei den Filmfestspielen in Venedig gar den Grossen Preis der Jury.

Was in Italien so viel Eindruck gemacht haben dürfte, ist

VON MICHEL FRANCO

NUEVO ORDEN (NEW ORDER)



unschwer zu erkennen. Francos Dystopie ist mutig, gewaltreich und sehr, sehr zynisch. In ungeschönten Bildern sehen wir, wie skrupellos Reiche und Arme, oder eben Weisse und Nicht-Weisse, sich gegenseitig über den Haufen schiessen. Wir sehen, wie die Armee einschreitet, das Morden und Vergewaltigen in ihren Gefängnissen aber schamlos fortsetzt. Wer Geld hat wie die inzwischen gekidnappte Braut, wird nur gegen happiges Lösegeld

wieder freigelassen. Alle Anderen vermutlich überhaupt nicht mehr.

Die so geschaffene neue Ordnung sieht der alten also zum Verwechseln ähnlich: Wohlhabende lassen es sich nach wie vor in ihren abgeriegelten Wohnsiedlungen gut gehen, während Arme einen erbärmlichen Alltag zwischen den Sperrstunden verleben. Das ist eine provokative Pointe, die nur darunter leidet, dass sich Michel Franco offenkundig mehr für ästhetische als für politische Fragen interessiert. Was seine Bilder und seine Stimmung betrifft, ist der Film grossartig gemacht. Auf verstörende Weise faszinierend ist an dem Film vor allem seine Drastik. Sieht man in einer Einstellung eine Vergewaltigung, kann die nächste Szene schon wieder die pure Gelassenheit eines Herrschaftshauses ausstrahlen. Das macht Nuevo orden zu einem äusserst intensiven Kinoerlebnis.

Inhaltlich aber bleibt allzu vieles im Dunkeln. Vor allem die Figuren der Handlung bleiben unnahbar und ohne Tiefe. Kaum ein Charakter wird näher porträtiert, der Film hat denn auch keine Protagonist*innen. Hätte man zum Beispiel nur wenig mehr erfahren über die Hintergründe der Aufständischen oder über die Motive des Generals, der plötzlich alle Macht innehat, dann hätte Nuevo orden eine scharfe Analyse westlicher, kapitalistischer Gesellschaften werden können. So aber bleibt alles zu sehr im Bereich des Hypothetischen verhaftet. Die Action übertrönt das Gesellschaftsdrama ganz einfach. **Oliver Camenzind**

START 12.08.2021 REGIE, BUCH Michel Franco KAMERA Yves Cape SCHNITT Óscar Figueroa, Michel Franco DARSTELLER*IN (ROLLE) Naian González Norvind (Marianne), Fernando Cuautle (Cristian), Diego Boneta (Daniel) PRODUKTION Les Films d'Ici, Teorema Films, MEX 2020 DAUER 86 Min. VERLEIH Ascot Elite

Eine Mission macht sich von einer Sternenkolonie auf, um nachzusehen, ob die Erde nach ihrem Kollaps eventuell doch wieder nutzbar ist. Alte koloniale Muster erleben in der Folge ein unschönes Revival.

Wenn die Zivilisation einfährt, können Naturvölker nur verlieren. Das war wahr für alle, bei denen eines Tages der Westen mit seinen Schiffen anlegte. Was nicht ins eigene Weltbild passte, wurde passend gemacht oder aus dem Weg geräumt, schliesslich war man von Gottes Gnaden gesandt, sich die Erde untertan zu machen.

Im Fall von *Tides* sind die Vorzeichen etwas anders und führen doch direkt zurück in die gars-tige Kolonialzeit: Die Menschheit hat den Planeten und sich selbst an den Rand der Auslöschung gebracht, nur eine kleine Elite konnte sich auf den halbwegs bewohnbaren Kepler 209 retten. Nur, weil die Menschheit dort unfruchtbar geworden ist und auszusterben droht, sollte eine Mission nachschauen, ob's nicht doch noch Hoffnung auf eine Rückkehr zu Mutter Erde gibt. Nach einer verschollenen ersten Mission fallen also Blake und ihr Astronautenkollege eines nebligen Tages irgendwo vor Mittelamerika in ein Wattenmeer, das bis zum Horizont reicht.

Die Mission ist klar: Allfälliges Leben dokumentieren, die gescheiterte Vorgängermission aufspüren, an der Blakes Vater teilnahm, und Meldung an Kepler erstatten, ob die Erde wieder etwas taugt. Doch schon kurz nach ihrer Ankunft werden die Astronaut*innen von Menschen überfallen, die aus *Waterworld* stammen könnten und die dieses Schwemmland ihr Zuhause nennen: Überlebende der globalen Katastrophe, zurückversetzt in den menschlichen Urzustand des Jagens und Sammelns,

umgeben von rostigen Relikten einer untergegangenen Welt.

In Tim Fehlbaums zweitem Endzeit-Thriller nach seinem Debüt *Hell* vor zehn Jahren geht es in der Folge aber viel weniger um die Endzeit als um eine Kritik des technischen Fortschritts und der Machtmechanismen in seinem Schlepptau. Dazu passt, dass der Film in den USA unter dem weniger subtilen

VON TIM FEHLBAUM

TIDES



Titel *The Colony* vermarktet wird. Wenn die Kepler-Kolonialist*innen zu Kolonialherren auf einem Planeten werden, den sie einst bewohnen, prallt Kolumbus auf die Karibikvölker, Homo faber auf Pocahontas, Impotenz auf Fruchtbarkeit. Der Kompass, mit dem das Publikum in die Geschichte eingestiegen ist, wird dabei kräftig durchgewirbelt. Dass man sich dabei erwischt, die Bestrebungen der Keplerianer*innen für gerecht zu halten – wer

möchte nicht auch einen sauberen Pullover und elektrisches Licht –, gehört dabei zum Plan und ist vor allem Hauptdarstellerin Nora Arnezeder zu verdanken, die ihre ambivalente Rolle präzise ausfüllt und auf der Linie zwischen Menschlichkeit und Allzumenschlichem gekonnt balanciert. Es umweht sie eine Melancholie, die an Ryan Gosling in *Blade Runner 2049* erinnert.

Eine Freude ist die detailverliebte Ausstattung dieser deutsch-schweizerischen Koproduktion. Die beklemmend-prekäre Welt, die der Film entwirft, muss den Vergleich mit teureren Sci-Fi-Filmen nicht scheuen und lässt sich sehen. Ebenso die schauspielerische Leistung des Kerncasts, stark etwa Joel Basman als bedrohlicher Handlanger. Die Erzählung droht zwar hin und wieder, es mit der Symbolik etwas zu übertreiben, wenn etwa Blake als kleines Mädchen in einer Rückblende sich die Finger an einem Streichholz verbrennt und eine Landkarte abfackelt – kurz nachdem ihr Vater kommentierte, die Menschheit habe die Elemente gebändigt. Doch in der Gesamtheit dieses intelligenten Films stören solche aufs Auge gedrückte Zusammenhänge zum Glück nicht übermässig. *Tides* gewann am NIFFF bereits den Publikumspreis, ein grosses Kinopublikum möchte man ihm ebenfalls gönnen.

Michael Kuratli

START 26.08.2021 REGIE Tim Fehlbaum BUCH Tim Fehlbaum, Mariko Minogushi, Jo Rogers, Tim Trachte KAMERA Markus Förderer SCHNITT Andreas Menn DARSTELLER*IN (ROLLE) Nora Arnezeder (Blake), Iain Glen (Gibson), Sarah-Sofie Boussnina (Narvik), Joel Basman (Paling), Sebastian Roché (Blakes Vater) PRODUKTION Constantin Film, Studio Babelsberg, SRF, SRG, D/CH 2021 DAUER 104 Min. VERLEIH Vega

Ein Stern erstrahlt heller den je, bevor er plötzlich erlischt: Das ist eine Supernova. In Harry Macqueens feinfühligem Film kommt das sinnbildlich für die Early-onset-Demenz zu stehen, die sich in einem Beziehungsdrama zwischen Colin Firth und Stanley Tucci abspielt.

Ein nächtlicher Himmel, ein Stern strahlt heller als die tausend anderen Lichtpunkte, wie ein weisses Feuer, bevor er sang- und klanglos erlischt. In Harry Macqueens Supernova kommen die ersten Bilder – das wird bald klar – symbolisch für Tusker (Stanley Tucci) zu stehen, der an einer Early-onset-Alzheimer-Demenz erkrankt ist. Er ist mit seinem langjährigen Lebenspartner Sam (Colin Firth) im Wohnmobil durch die englische Countryside unterwegs.

Die Diskussionen des eingespielten, aber sehr liebevollen Paares wirken zunächst wie alltägliche Kabbeleien zweier Lebenspartner, doch bald zeichnet sich ab, dass Sam grosse Sorge um Tusker hat, ihn zu Medikamenten und frühem Schlafengehen überreden möchte, während Tusker sich so wenig krank fühlen möchte wie nur möglich. Es ist schön und zugleich traurig, dem Paar beim gemeinsamen Trauern zuzusehen, während die wunderbaren saftgrünen Hügel am Fenster des Wohnwagens vorbeifliegen oder sie sich in den kalten Nächten im Schlafen festhalten.

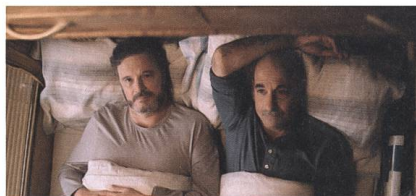
Auch wenn eigentlich das weite Land die Bühne ist: Supernova wirkt wie ein Kammerspiel, in dem zwischen zwei Vertrauten nochmals Nähe und Distanz in einer besonders schweren Situation austariert werden. Tusker scheint sich immer wieder mehr Distanz zu wünschen, wohl um seinem Partner nicht allzu sehr zu Last zu fallen, während Sam nicht loslassen kann. «You're still the guy I fell in love with», meint dieser mal, Tusker antwortet: «No, I'm not. I just look

like him.» Für ihn ist es ein Abschied auf Raten.

Ein Treffen mit der erweiterten Familie, das Tusker als Überraschung geplant hat, ein schönes, schwermütiges gemeinsames Essen, bricht die Zweierdynamik einen Moment lang auf. Wichtig ist auch Tuskers Notizbuch, in dem er, ein gefeierter Buchautor, Notizen für seine Arbeit macht. Das findet

VON HARRY MACQUEEN

SUPER-NOVA



Sam und stellt fest, dass es immer lückenhafter und weniger verständlich bekrizelt ist.

Schwermütig ist der Film von Macqueen, einem britischen Jungregisseur und vormaligen Schauspieler, der mit Supernova seinen erst zweiten Spielfilm abliefert – nach Hinterland (2014), einem bedächtigen Film über das Wiedersehen zweier alter Freunde, in dem er selbst noch eine der Hauptrollen übernahm.

Dass sein zweiter Film nun schon so balanciert wirkt, mag an seinem Talent als Regisseur, bestimmt aber auch am erfahrenen Team liegen. Etwa an der Kamera, für die der erfahrene Dick Pope verantwortlich zeichnet. Dieser war für seine Arbeit an The Illusionist (2007) und Mr. Turner (2014) bereits für Oscars nominiert. Hier liefert er überraschend unaufgeregte Bilder einer Landschaft, die in anderen Händen wohl zum Kitsch geworden wären, und – am anderen Ende des Spektrums – die Festmachung des Spiels der beiden Protagonisten, die die Intimität spürbar macht. Etwas schade ist, dass dem Film nach der Premiere am San Sebastián International Film Festival, wo der Regisseur ihn immerhin noch persönlich vorstellen konnte, wohl eine – durch äussere Umstände – limitierte Kinoauswertung blüht.

Der Film wäre auch nicht gelungen, wenn die Protagonisten nicht derart glaubwürdig das alternde Paar gäben. Tucci und Firth waren beide schon in grösseren Produktionen (The King's Speech, Bridget Jones's Diary, Kingsman, The Devil Wears Prada, The Hunger Games, Captain America) und kleineren (A Single Man, The Children Act) zugegen. Diese Rollen hier gehören definitiv zur zweiten Sorte, Macqueen schafft es, seine «Stars» wie ganz normale Menschen aussehen zu lassen. Und schafft damit einfühlbares britisches Indiekino.

Selina Hangartner

HARRY MACQUEEN, REGISSEUR
VON SUPERNOVA

«Das Thema von Supernova ist aktueller denn je»



FB Wieso ein Film über Early-onset-Demenz?

HM Es ist eine der Krankheiten, für die es keine richtige Heilung gibt; Menschen mit Early-onset-Demenz wissen ausserdem oft sehr lange, dass sie krank sind und wahrscheinlich daran sterben. Das haben mir persönliche Erfahrungen mit der Krankheit in meinem Umfeld gezeigt. Es sind in letzter Zeit auch einige Filme über das Thema herausgekommen, etwa Still Alice (2014), als ich selbst noch mit Schreiben beschäftigt war. Darum war es mir wichtig, eine andere Perspektive zu finden: Hier geht es nicht nur um den Erkrankten, sondern primär um die Beziehung zu einem anderen Menschen, um seinen Lebenspartner und darum, wie dieser damit fertig wird. Seine Erfahrungen – zunächst auf Augenhöhe mit einer Person in einer Beziehung zu sein, und die dann später zu pflegen – fand ich sehr interessant, nachzuerzählen. Für beide ist es ein Rennen gegen die Zeit.

FB Ahnten Sie bereits vorab, dass Stanley Tucci und Colin Firth als Filmpaar funktionieren werden?

HM Ich wusste das ab dem Zeitpunkt, wo ich realisierte, dass sie seit mehr als 20 Jahren eng befreundet

sind. Das wusste ich aber noch nicht, als wir das erste Mal über das Projekt und das Casting nachdachten. Ich denke, das Gute daran war, dass sie bereits eine intime Freundschaft verbunden hatte. Schon beim Casting wollten wir zwei Schauspieler, die sich bereits kennen. Und dann arbeiteten wir – das ganze Team – daran, die Beziehung auch auf die Leinwand zu bringen.

FB Es ist erst Ihr zweiter Spielfilm, wie war es, mit dem erfahrenen, z.B. für seine Arbeit an The Illusionist (2004) Oscar-nominierten Kameramann Dick Pope zusammenzuarbeiten?

HM Ich hatte schon einmal das Vergnügen, mit Pope zusammenzuarbeiten, aber als Schauspieler, nicht als Regisseur. Er ist nicht nur ein grossartiger Kameramann, wenn es um sein technisches Wissen geht, er arbeitet auch intuitiv; sein Vermögen, eine Performance in ihrer rohesten Art einzufangen, zeigt er zum Beispiel auch bei den tollen Mike-Leigh-Filmen, an denen er gearbeitet hat.

FB In San Sebastián haben Sie darüber gesprochen, dass Sie sich als Filmemacher vor allem für die Mikro- und Makro-Aspekte in ihrer Gleichzeitigkeit interessieren. Wo findet sich das im Film?

HM Kinematografisch beeinflusst mich das Konzept enorm; das Kleine und das Grosse sollten in meinem Film verbunden sein und das jeweils andere akzentuieren. In Supernova haben wir es im Grunde genommen mit einer kleinen Geschichte über nur zwei Männern auf kleinem Raum, im RV, zu tun, aber ausserhalb ihrer kleinen Welt gibt es – fast paradoxerweise – die grosse Weite der englischen Landschaft und darüber hinaus den Kosmos, in den Tuccis Figur als Hobbyastronom so gerne blickt. Und der Gedanke, dass jemand, der sterben wird, sich mit den grossen Fragen des Lebens konfrontiert; warum wir hier sind, was das Leben ausmacht. Ich hoffe, dass sich diese zwei Perspektiven nicht zu schwerfällig durch die Geschichte ziehen, es soll eher subtil sein, aber mich interessieren auch beim Schreiben die kleinen Geschichten, die man in einen grösseren dramatischen oder gar metaphorischen Kontext stellen kann.

FB Im Film meint Tusker einmal, man solle nie aufhören, Fragen zu stellen. Nun, wo der Film durch ist: Mit welchen Fragen verbleiben Sie?

HM Ob ich je wieder einen Film machen sollte? (lacht) Nein, ich hoffe, dass vor allem das Publikum noch weitere Fragen haben wird, nachdem es den Film gesehen hat. Denn ich finde es wichtig, immer wieder neue Fragen ans Leben zu stellen.

INTERVIEW Selina Hangartner

Das eigene Glück selbst in die Hand zu nehmen, das hat Márta tatsächlich vor. Die ungarische Regisseurin Lili Horvát zeichnet mit Preparations to Be Together for an Unknown Period of Time das Bild einer ungewöhnlichen Frau, die einem einmal sehr nahe steht und dann wieder äusserst fremd erscheint.

Alles hätte so romantisch sein können: Márta (Natasa Stork) lernt auf einem Medizinkongress in New Jersey János (Viktor Bodó) kennen, in den sie sich sofort verliebt. Die beiden vereinbaren, sich zwei Monate später in Budapest erneut zu treffen. Dort lebt János, und auch Márta ist gebürtige Ungarin. Nach über 20 Jahren im Ausland kehrt sie nun tatsächlich in ihre Heimat zurück, bereit, für die Aussicht auf das gemeinsame Leben mit dem «Richtigen» auch Opfer zu bringen. Umso ernüchternder ist die Tatsache, dass János sie versetzt und, als sie ihn im Medizininstitut aufsucht und damit konfrontiert, behauptet, sie nicht zu kennen. Nachdem sie den ersten Schock überwunden hat, entscheidet sich Márta, scheinbar entgegen jeglicher Vernunft, nicht zurückzuflogen, sondern in Budapest zu bleiben. Sie muss János halt einfach ein zweites Mal für sich gewinnen.

Im Zentrum von Lili Horváts naturalistischem Melodrama steht eine Frau, deren ungewöhnliche Zuversicht und innere Überzeugung sowohl befremdlich als auch ansteckend wirken. Genauso, wie der Titel des Films, «Vorbereitungen, um für eine unbestimmte Zeit zusammen zu sein», nach der Überschrift eines Handbuchs klingt, so geht die Protagonistin auch vor, ohne besondere Hast, aber dennoch systematisch, um die Verbindung zwischen sich und János aufzubauen. Es ist nicht das Werk einer Verrückten, dem man hier beiwohnt. Vielmehr beweist die Hauptfigur eine ausgesprochene Reflektiertheit, die sich auch in den

Gesprächen mit ihrem Psychiater (Péter Tóth) zeigt. Ihn weilt sie ein in diese Besessenheit, die sie im Grunde bereits selbst mit rationalem Verstand analysiert.

Gezeichnet ist Márta als intellektueller, abgeklärter Mensch, der sich nicht ausschweifenden Emotionen hingibt. Die Entschlossenheit, die sie im Aufbau ihrer Beziehung mit János zeigt, zeichnet

VON LILI HORVÁT

PREPARATIONS TO BE TOGETHER

■■■



sie auch in der Ausübung ihres Berufs aus. Als Neurochirurgin bewegt sie sich in einem von Männern dominierten Umfeld, was in einem patriarchal geprägten Land wie Ungarn nicht weniger deutlich ist. Die Herausforderungen, die dies mit sich bringt, beschreibt der Film eindrucksvoll. Erst spät schenken ihr die Kolleg*innen und schliesslich die Patient*innen ihr Vertrauen. Nicht nur ist sie eine Frau, sondern sie kommt zusätzlich

aus dem Ausland und ist vertraut mit der neuesten Forschung und gewöhnt an die aktuellste Technik, was am Stolz der Kolleg*innen kratzt und weswegen ihre Tendenz, zu widersprechen, ihr als Arroganz ausgelegt wird. Unbeirrbar und trocken hält Márta aber ihren Kurs.

Formal experimentiert Horvát mit den Mitteln unterschiedlicher Genres. Zum Einen geht sie fast dokumentarisch vor, nutzt eine Handkameraästhetik, die den Protagonist*innen sehr nahe ist und immer wieder intime Blickwinkel einnimmt. Zum Anderen evoziert sie geschickt Spannung und teilweise eine beinahe bedrohliche Stimmung, indem sie eine suggestive Bildästhetik, geprägt von meist fahlen Farben, verwendet. So richtig einordnen lässt sich der Film nicht. Er bleibt an gewissen Stellen enigmatisch, was man Lücken im Drehbuch zuschreiben könnte, aber durchaus auch als Mut zur Lakonik auffassen kann, die nun mal dem Thema angemessen ist. Denn man kann noch so viele Vorbereitungen im Leben treffen, ob es sich um die Liebe handelt oder um einen anderen Bereich, sei dahingestellt: Die Gewissheit eines sicheren Gelingens gibt es nicht.

Schade ist, dass der Film es nicht ganz schafft, auf Pathos zu verzichten, das sich in einigen konventionelleren, geradezu kitschigen Szenen zeigt und in der Verwendung symbolgeladener klassischer Musik. **Teresa Vena**

START 02.09.2021 REGIE Lili Horvát BUCH Lili Horvát KAMERA Róbert Maly SCHNITT Károly Szalai MUSIK Gábor Keresztes DARSTELLER*IN (ROLLE) Natasa Stork (Márta Vizi), Viktor Bodó (János Drexler), Benett Vilmányi (Alex), Zsolt Nagy (Barna Kriván), Péter Tóth (Psychiater), Andor Lukáts (Dr. Fried), Attila Mokos (Dr. Elkán) PRODUKTION Poste Restante, HU 2020 DAUER 95 Min. VERLEIH trigon

Das Saw-Franchise hatte schon immer die Neigung, der brutalen mechanischen Verstümmelung von Menschen – die zumindest in den Augen des Jigsaw-Killers wahlweise als Rache oder «Erziehung» taugte – weitgehend zahm verhandelte Gesellschaftsfragen anzuhängen, die mit zunehmender Zahl der Fortsetzungen sukzessive im maschinellen Gemetzel untergingen. In Spiral, dem neunten Teil der Reihe, der mehr Spin-off als Fortsetzung ist, macht Jigsaws Nachfolger Jagd auf den korrupten und gewalttätigen Polizeiapparat. Zumindest auf dem Papier wird der sozio-politische Appendix damit zugleich konkreter und zeitbezogener. Der als Nestbeschmutzer gebrandmarkte Detective Zeke Banks (den Chris Rock in wunder-

bar schiefen Tönen wie einen Stand-up-Comedian ohne Publikum spielt) leitet die Ermittlungen gegen den Unbekannten in der

VON DARREN LYNN BOUSMAN

SPIRAL: FROM THE BOOK OF SAW



Schweinemaske, der seine Kolleg*innen der Reihe nach durch den Fleischwolf der Vergeltung dreht. Der Lügner muss seine Zunge durchbeißen, der Schiesswütige seine Finger abreißen etc. Nahezu gänzlich abgeschnitten von der Aussenwelt findet diese, aus Genre-Sicht durchaus kurzweilige und schrottig-schöne, Geisterbahnfahrt statt, die letztlich wenig mehr zeigt als das Suchen und Finden der Polizist*innen, die der Copy-Killer in seine Todesapparaturen gespannt hat. Die Fallen sind sadistisch und konsequent, der politische Subtext ist es nicht. Strukturelle Gewalt ist, so sehr Spiral das herbeizureden versucht, kein Problem, das sich wegfoltern lässt. **Karsten Munt**

START 16.09.2021 REGIE Darren Lynn Bousman BUCH Josh Stolberg Bronner, Pete Goldfinger KAMERA Jordan Oram SCHNITT Dev Singh MUSIK Charlie Clouser DARSTELLER*IN (ROLLE) Chris Rock (Zeke Banks), Max Minghella (William Schenk), Samuel L. Jackson (Marcus Banks), Marisol Nichols (Angie Garza) PRODUKTION Lionsgate, Twisted Pictures, Serendipity Productions u.a., USA/CA 2021 DAUER 93 Min. VERLEIH Ascot Elite

VON PHILIPP STÖLZL

SCHACH-NOVELLE



Ein Mann geht an Bord. Das Schiff wird ihn in die Neue Welt bringen, weit weg von der Nazi-Barbarei, die sich 1938 seine österreichische Heimat einverleibt hat. Dr. Bartok ist noch einmal davongekommen,

jene Monate in einem engen Zimmer des Wiener Hotels, das die SS zu ihrer Zentrale gemacht hat, die wiederholten Verhöre, das sind nur noch verblässende Erinnerungen. Oder doch nicht? Ist es nur die winzige Kabine des Ozeandampfers, die ihn an das Hotelzimmer zurückdenken lässt, an den schöngeistigen SS-Offizier Böhm, der sich mit gepflegtem Umgangston bei ihm einschmeichelt?

Verdoppelt sich nicht der Gegenspieler von einst im Gegenspieler von heute (was der Film durch einen Casting-Coup unterstreicht): Ist die herrische Art des Schachweltmeisters Czentovic nicht ebenso unangenehm wie die falsche Freundlichkeit des SS-Offiziers? Aber Schach ist doch das Einzige, was Bartok geblieben ist, mit dem er den Schmerz ertragen

konnte, mit dem sich die Folter aushalten liess – indem er sich in eine imaginäre Welt rettete, eine Welt der Logik und der Zahlen, die Welt des Schachs.

Den Kurzroman «Schachnovelle» vollendete Stefan Zweig unmittelbar vor seinem Freitod im brasilianischen Exil 1942. Hellsichtiger als sein Protagonist, war er bereits 1934 aus Österreich nach London emigriert, ein Ozeanreise brachte ihn und seine Ehefrau 1940 in die Neue Welt, in der er allerdings nicht heimisch wurde. Anders als die (durchaus achtbare) Erstverfilmung von 1960 wird der Film von Christoph Stölzl der Vorlage gerecht, besticht durch seine Verdichtung, seine Optik und das Spiel der Darsteller*innen.

Frank Arnold

START 23.09.2021 REGIE Philipp Stölzl BUCH Elgar Grigorian VORLAGE Stefan Zweig KAMERA Thomas W. Kiennast SCHNITT Sven Budelmann MUSIK Ingo Frenzel DARSTELLER*INNEN (ROLLE) Oliver Masucci (Dr. Josef Bartok), Albrecht Schuch (Franz-Josef Böhm), Birgit Minichmayr (Anna Bartok) PRODUKTION Walker Worm Film, ARD, BR, Studiocanal, DE/AUT 2021 DAUER 112 Min. VERLEIH Pathé Films



DUISBURGER FILMWOCHE

10. — 14.11.2021

filmforum am Dellplatz

DUISBURG

Museum für
Kultur und Wissenschaft
des Landes Nordrhein-Westfalen



**Film und Medien
Stiftung NRW**

**Sparkasse
Duisburg**

arte

3 sat

duisburger-filmwoche.de
do-xs.de



Retrospektive Henry Brandt in der Cinémathèque suisse (17.11–31.12.21)



**Ausstellung an der Museum
für Kunst und Geschichte
Neuenburg (14.11.21 – 29.05.22)**

**Mehr information auf
henrybrandt.ch
live.cinematheque.ch**



**HENRY BRANDT
CINÉASTE ET
PHOTOGRAPHE
HENRYBRANDT.CH**



MhN
Musée d'art et d'histoire
Ville de Neuchâtel



Préserver le patrimoine
audiovisuel
www.memoriav.ch

Bild: *La Suisse s'interroge* von Henry Brandt (1964). Sammlung Cinémathèque suisse. Alle Rechte vorbehalten.

Monte Verità zeichnet ein stimmungsvolles Bild der historischen Aussteiger*innenkommune im Tessin. Anders als sein Gegenstand zeigt sich Stefan Jägers Film allerdings wenig innovationsfreudig.

Der Monte Verità hiess ursprünglich Monte Monescia. Doch als internationale Künstler*innen, Philosoph*innen und Intellektuelle Anfang des 20. Jahrhunderts auf dem Hügel bei Ascona ihre Heilanstalt errichteten, benannten sie den Berg kurzerhand zum «Berg der Wahrheit» um. Denn die Kommune der alternativen Lebensweisen hatte fantastische Ideen: Sie wollten im Einklang mit der Natur leben, Frauen gleiche Rechte ermöglichen und als besitzfreie Gemeinschaft funktionieren.

Der gleichnamige Film lässt einen die teilweise etwas schräg anmutende Kommune – es gibt viel nackten Ausdruckstanz und lange Gewänder mit zerzausten Haaren zu sehen – durch die Augen der jungen Wienerin Hanna Leitner entdecken. Sie entflieht ihrer ersticken und gewaltvollen Ehe ins Tessin, um da die ihr bisher vorenthaltene Freiheit kennenzulernen. Die Historizität von *Monte Verità* ist dabei Stärke und Schwäche zugleich: Während die Kostüme und eigens nachgebauten Haupthäuser der Kommune einen überzeugend ins 20. Jahrhundert versetzen, lassen die teilweise hölzern wirkenden Dialoge den Film etwas veraltet wirken.

So will sich auch der im Filmtitel versprochene «Rausch der Freiheit» nie wirklich ganz einstellen, denn die Hauptfigur bleibt mehr Beobachterin als aktive Teilnehmerin. Dies wird im künstlerischen Element der Fotografie widerspiegelt: Die fiktive Hanna füllt im Film die Rolle der Chronistin, die einerseits ihre Leidenschaft für das Medium der Fotografie entdeckt

und andererseits die Gemeinschaft und ihre Mitglieder bildlich festhält. Am Ende des Films erfahren wir den Grund hinter der Wahl dieser Perspektive: Die Urheberschaft der meisten Fotografien der Kommune sei nicht klar – «es könnte eine Frau wie Hanna Leitner gewesen sein».

Dafür lockern die eingebauten historischen Fotografien und

VON STEFAN JÄGER

MONTE VERITÀ



Hannas Blick durch die Kamera den Film formal auf und fügen etwas Verspieltes hinzu. Maresi Riegner als Hanna ist eine gelungene Besetzung, auch wenn sie durch die Passivität ihrer Rolle nicht ihr ganzes schauspielerisches Potential entfalten kann. Erwähnenswert ist zudem Joel Basman als junger Hermann Hesse, der auf dem Monte Verità einen Zufluchtsort fand – und in Stefan Jägers Film vor Hannas Kamera alle Hüllen fallen lässt.

Nicht ganz so überzeugend ist hingegen die Konzeption des Psychoanalytikers Otto Gross, dem Hanna in der Hoffnung auf Heilung ihrer «Hysterie» ins Tessin gefolgt ist. Max Hubacher mimt im Film den Frauenversther und Romantiker, während sich die Frage stellt, was die vom historischen Gross idealisierte freie Liebe für seine Geliebten bedeutete. Im Film erklärt er Hanna nach dem Sex, dass die körperliche Liebe eine Form der Therapie sei, worauf sie etwas ungläubig erwidert: «Heisst das, dass du auch mit anderen Patientinnen schläfst?» Der Film geht nicht weiter auf die nachdenklich stimmende Szene ein. Dabei ist bekannt, dass eine Patientin von Gross Suizid beging, nachdem sie von ihm schwanger wurde.

Monte Verità gewährt einen intimen Einblick in ein spannendes Kapitel der Schweizer Geschichte. Leider folgt er in der Umsetzung von Hannas Geschichte grösstenteils traditionellen filmischen Konventionen, anstatt das Potential des Themas voll auszunutzen. Man wünscht sich, dass der versprochene «Rausch» eben auch filmisch rübergebracht worden wäre. Doch das schweizerisch-deutsch-österreichische Ensemble von Riegner, Hubacher, Basman und Co. weiss zum Glück trotzdem der in jedem Sinne historischen Geschichte und ihren Figuren Leben einzuhauchen.

Noemi Ehrat

START 26.8.2021 REGIE Stefan Jäger BUCH Kornelija Naraks KAMERA Name SCHNITT Noemi Preiswerk MUSIK Volker Bertelmann
DARSTELLER*IN (ROLLE) Maresi Riegner (Hanna Leitner), Max Hubacher (Otto Gross), Julia Jentsch (Ida Hofmann), Hannah Herzprung (Lotte Hattemer), Joel Basman (Hermann Hesse) PRODUKTION Tellfilm, KGP, MMC Movies, CH 2021 DAUER 116 Min. VERLEIH DCM Film Distribution

Der Cannes-Gewinner von diesem Jahr ist nichts für Zartbesaitete. Julia Ducournaus Film und besticht mit einer lustvollen Kameraführung, radikalen Mood-Swings und überirdischen Einfällen.

Etwas Seltsames ist mit Alexia passiert, als sie als kleines Mädchen mit ihrem Vater in einen Auto-unfall geraten ist. Das heisst, zusätzlich zur markanten Narbe über ihrem Ohr und zur Titanplatte im Kopf. Seit dem Unfall liebt die kleine Alexia nämlich Autos, viel mehr, als sie z.B. ihre Eltern liebt. Chöre singen für ihre und unsere Ohren, wenn sie ihre Finger über eine Autolackierung streifen lässt. Für ihren Vater, den Arzt, der ihr eigentlich gerade das Leben gerettet und die Platte in den Kopf gesetzt hat, hat sie höchstens Ignoranz übrig.

Und ihre Zuneigung zu schnellen Gefährten scheint sich, das macht ein schneller Schnitt in die Zukunft respektive in die Gegenwart klar, mit den Jahren nur noch zu verstärken: Als junge Frau verdient Alexia ihr Geld damit, an erotischen Autoshown über die Karosserien zu tanzen, im Wettbewerb um die Objektifizierung mit den glänzenden Karren. Und auch im Privaten kann sie nicht von den Gefährten lassen. Für ihre Mitmenschen hat sie im Gegenzug dazu immer mehr nur mörderischen Hass übrig, hier scheint ihr das kühle Metall zu fehlen.

Verzerrung und Zersetzung

Man könnte die ersten Minuten von Titane auch folgendermassen zusammenfassen: Alexia begibt sich, von einem Auto geschwängert, für den Film auf eine brutale Reise und in ein verwirrliches Versteckspiel. An dieser Stelle noch mehr zu verraten, wäre schade. Ohnehin bleibt es eine Herausforderung, einen Eindruck von Titane zu liefern. Der Film ist *weird*, am besten hält er

wohl jenen zahlreichen Vergleichen mit David Cronenbergs Kino (am offensichtlichen natürlich Crash) stand, die in der Kritik nach der Aufführung in Cannes schon mehrfach angestellt wurden: Ähnlich wie in den Achtzigerjahre-Filmen des kanadischen Regisseurs werden (körperliche) Grenzüberschreitungen zelebriert. In Cronenbergs Ge-

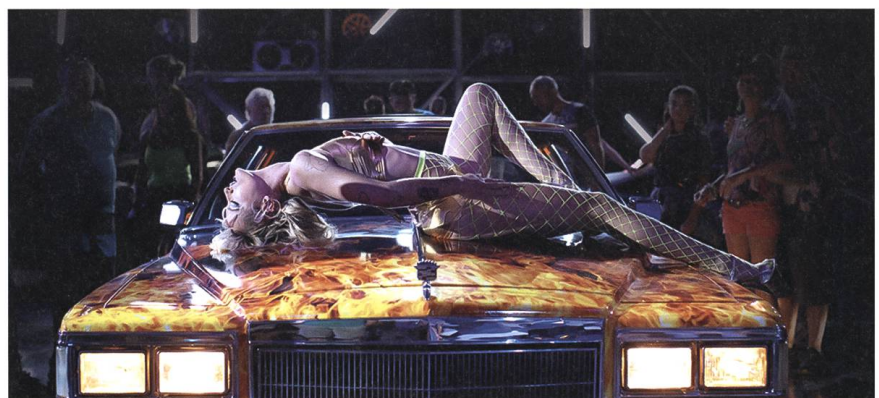
ihre sexuelle Vereinigung mit ihm, eine Überschreitung, und der gesamte Film wird zur Transgression – unserer Sehgewohnheiten und Erwartungen ans Genrekino.

Grenzüberschreitungen

Die Lust an und das gleichzeitige Grauen vor etwas, diese zwei Ge-

VON JULIA DUCOURNAU

TITANE



schichten war stets so gut wie alles möglich, während die Welt, in der sie sich abspielen, der unsrigen auf den ersten Blick doch sehr glich. Es ist Realismus, gepaart mit der fantastischen Verzerrung und Zersetzung menschlicher Körper. Auch in Titane ist Alexias Lust auf Metall,

fühle liegen bei der französischen Regisseurin Julia Ducournau erneut nahe beisammen, insofern erinnert ihr zweiter Film an den ersten. Vielleicht ist an dieser Stelle eine Warnung angebracht: Ducournaus erster Film, Raw (Grave, 2016), stand im Ruf, Leute in Ohn-

macht fallen oder den Saal zumindest in Scharen verlassen zu lassen, besonders bei einer frühen Aufführung an einem schwedischen Filmfestival. Diese *origin story* begleitete Raw dann hinein in jede weitere Aufführung – in einem Kino in Los Angeles verteilte man zur Sicherheit vor dem Screening Kotztüten an die Zuschauer*innen.

Legendenbildung

Solche Legenden umgeben viele Horrorfilme, von denen Raw bestimmt nicht der drastischste ist, aber die Kannibalismusgeschichte – brillant erzählt, weil sie auch als Metapher einer eigenen Sexualität und Identität funktioniert – hat es dennoch in sich. Das Interesse am Fleischlichen hat Ducournau auch in Titane nicht hinter sich gelassen, genau wie das Interesse an Identität und sexueller Ausrichtung, denn die Lesart drängt sich auf: Titane ist eine Entdeckungsreise, das Entdecken des Selbst und der eigenen Vorlieben, wie wunderbar die dem Status quo auch erscheinen mögen, und er erzählt auch von den Komplikationen und Veränderungen, die solche Erkenntnisse haben können.

Und genau wie in Raw ist auch in Titane die Lust zugleich die Zerstörung. Etwas erwacht in einem – in den Frauen –, etwas, dem sie freien Lauf gewähren müssen. Das macht das Individuum, das Selbst bei Ducournau dann wiederum zur grössten Bedrohung: Unter unserer eigenen Haut lauert das Verderben, manchmal bricht es aus. Begleitet werden diese Ausbrüche in Titane von einer überraschend schwungvollen Palette an Liedern, italienische Songs aus

den Sechzigern etwa montiert Ducournau zu den Choreografien brutalster Kampf- und Mord-szenen.

Style / Substance

Manchmal erscheint Titane geradezu wunderbar, es gibt etwa eine Szene mit Feuerwehrmännern, die nach getaner Arbeit im pinken Licht und in Slow-Motion zu einem Popsong tanzen. Solche Momente sind zumindest momentan befreit von narrativen Aufgaben – es scheint, als wollte Ducournau den Kinosaal für einen Moment lang in eine Farbe, in eine Stimmung tauchen, bevor sie die Erzählung radikal umschlagen lässt. Eine andere besonders eindrückliche Szene, eine minutenlange, kontinuierliche Aufnahme, filmt sie mit einer sich stets bewegenden Kamera, die die Figuren umzirkelt, mit ihnen mitwandert und ständig in nächster Nähe ist und das brutale Wüten der Hauptfigur durch eine Villa hindurch, vom Anfang bis zum Ende, mit jeder erschöpften Pause zeigt. Hier zeichnen sich die Qualitäten Ducournaus ab, Geschichten mit aller Intensität zu erzählen.

Aber: Das hat dem Film nach seiner ersten Aufführung am Filmfestival in Cannes 2021 natürlich auch einige kritische Stimmen eingehandelt, nämlich *style over substance* zu sein und mehr Wert auf Inszenierung als auf Bedeutung zu legen. Und Ducournau musste sich, neben Cronenberg, einen zweiten Vergleich gefallen lassen: Jenen mit dem Dänen Nicolas Winding Refn, respektive seinen Filmen nach der gefeierten Pusher-Trilogie (1996–2005) und Drive (2011) mit Ryan Gosling. Only God Forgives von

2013 und The Neon Demon (2016) scheinen für viele an Gewalt- und Horrordimensionen für den reinen ästhetischen Zweck zu basteln.

Palme d'Or

Und doch hat es Julia Ducournau als zweite Frau überhaupt in Cannes auf die oberste Treppe des Siegerpodestes für die beste Regie geschafft (die erste Frau, die für ihre Regiearbeit die Palme d'Or nach Hause nehmen durfte, war Jane Campion – den Preis musste sie sich damals allerdings wegen eines Unentschieden mit Regisseur Chen Kaige teilen). Der Entscheid der Jury, in diesem Jahr angeleitet durch Spike Lee, war also ein mutiger, der Preis aber auf keinen Fall unverdient: Titane zeigt Fertigkeit, Talent und Courage für neue Geschichten – alles Andere ist Geschmackssache. **Selina Hangartner**

START 07.10.2021 REGIE Julia Ducournau BUCH Julia Ducournau, Jean-Christophe Bouzy, u.a. KAMERA Ruben Impens
MUSIK Séverin Favriau, Jim Williams SCHNITT Jean-Christophe Bouzy DARSTELLER*IN (ROLLE) Agathe Rousselle (Alexia Adrien),
Vincent Lindon (Vincent Legrand), Garance Marillier (Justine) PRODUKTION Kazak Productions, Arte, Ciné+, u.a. F 2021 DAUER 108 Min.
VERLEIH Filmcoopi

Organische, symbiotische Beziehungen zwischen Figuren anstelle des ewigen Stereotyps wahnwitziger Inselbegabungen: Nir Bergmans Film erzählt direkt aus dem Leben.

Aharon und sein autistischer Sohn Uri haben ihr Leben im Griff. Gemeinsam. Das liebevolle Vater-Sohn-Gespann meistert die Herausforderungen des Alltags als eingespieltes Team. Wenn Uri sich zum Beispiel nicht auf den Gehweg traut, weil er mitten im israelischen Sommer fürchtet, auf eine Nacktschnecke zu treten, ist sein Vater der Einzige, der ihn beruhigen kann; nicht mit eindringlichen Erklärungen, sondern indem er im Storchenschritt voranschreitet. Diese theatralische Gangart ist eine von mehreren Reminiszenzen an Charlie Chaplins *The Kid*, Uris Lieblings- und Herzensfilm. Ernst und hochkonzentriert stakst er seinem Vater hinterher.

Solche Hommagen an Chaplins Stummfilmklassiker zählen zu den wenigen Momenten, in denen Regisseur Nir Bergman (*Broken Wings*) seine Inszenierung über die Charaktere stellt. Meist aber merkt man *Here We Are* an, dass er vom wahren Leben inspiriert wurde. Drehbuchautorin Dana Idisis verarbeitet in ihrem Skript die innige und, wie sie selbst sagt, einzigartige Beziehung zwischen ihrem autistischen Bruder und ihrem Vater. Die Klischees, mit denen Autist*innen in Filmen wie *Rain Man* oder *Hors normes* zu Inselbegabten Genies verklärt werden, tauchen in *Here We Are* daher auch nur indirekt auf. Nämlich dann, wenn sie in einer Szene selbst thematisiert werden. Während einer nächtlichen Fahrt meint ein Busfahrer, Aharon erzählen zu müssen, dass er auch jemanden kenne, der «so einen» Sohn habe. Als der Fahrer

dann fragt, ob Uri auch irgendwelche aussergewöhnlichen Talente habe, schliesst Aharon gelangweilt die Augen und schläft ein.

Das Besondere in *Here We Are* sind keine zirkusreifen Merk- oder Denkfähigkeiten, es ist vielmehr die symbiotische Beziehung zwischen Vater und Sohn. So sehr scheinen beide zu einer Person verschmolzen, dass Uri sich seiner

VON NIR BERGMAN

HERE WE ARE



Gefühle stets bei seinem Vater vergewissert. «Papa, mag ich Gelb?», will er wissen, wenn er ein T-Shirt anzieht. Und auch als er nach längerer Zeit seine Mutter wiedertrifft, von der Aharon getrennt lebt, fragt Uri sicherheitshalber noch einmal nach: «Mag ich Mama?». Aharon zögert, ehe er nickt. Die Mutter nämlich stört die Vater-Sohn-Harmonie, da sie darauf drängt, für Uri eine betreute Wohngruppe zu suchen. Nur widerwillig

lässt sich Aharon darauf ein. Auf dem Weg ins Wohnheim gerät Uri dann völlig ausser sich. Verzweifelt weinend und schreiend wälzt er sich auf dem Bahnsteig. Als Uris Mutter daraufhin am Telefon droht, ihren Sohn notfalls gegen Aharons Willen ins Heim zu bringen, ergreift Aharon mit Uri kurzerhand die Flucht.

Die beiden fahren ans Meer, besuchen eine alte Freundin und Aharons Bruder, den Aharon lange nicht gesehen hat. Die Reise aber zwingt den Vater dazu, sich nicht nur mit der eigenen Vergangenheit auseinanderzusetzen, sondern vor allem auch mit Uris Zukunft. Denn abseits ihres ritualisierten Alltags entdeckt Aharon unbekannte Seiten an seinem Sohn. Im Pool fühlt er sich zu den jungen Frauen hingezogen, und auf einem Strassenfest bewegt er sich derart fröhlich zur Musik, dass Aharon gar nicht anders kann, als Uris Frage, ob er denn gerne tanze, zu bejahen.

In ruhigen Bildern und zu gut gelaunten, hoffnungsvollen Klängen erzählt *Here We Are* auf humorvoll-liebenswerte Weise vom Erwachsenwerden; allerdings nicht aus der Perspektive des Jugendlichen, sondern aus derjenigen des Vaters. Als der seinen Sohn auf dem Strassenfest aus den Augen verliert, löst sich alles um Aharon herum in Unschärfe auf. Sinnbildlich offenbart sich das Coming-of-Age des Kindes damit als schmerzlicher Kontrollverlust, der Aharon am Ende dazu zwingt, seine väterliche Liebe neu zu justieren.

Stefan Volk

START 19.08.2021 REGIE Nir Bergman BUCH Dana Idisis KAMERA Shai Goldman DARSTELLER*IN (ROLLE) Shai Avivi (Aharon), Noah Imber (Uri), Smadar Wolfman (Tamara), Efrat Ben Zur (Effi) PRODUKTION Spiro Films, ISR 2020 DAUER 94 Min. VERLEIH agora

Was eine nette Lektion zur Vergänglichkeit des Lebens hätte sein können, wird hier zur Schreckensvision des Älterwerdens. Wobei das Einzige, was hier wirklich altert, M. Night Shyamalans Gimmicks sind.

Er soll nun endlich eine Auszeit sein, dieser Urlaub, meint zu Beginn des Films die Mutter zu ihrer scheinbar jungen, glücklichen, gesunden Familie. Natürlich bleibt diese Aussage nicht ungestraft, zumindest nicht in einem Film von M. Night Shyamalan – also jenem Regisseur, der hauptsächlich im Geschäft des narrativen Andeutens und (Nicht-)Einlösens ist.

Um die liebe Zeit soll es in Old gehen, respektive unsere Vergänglichkeit, und im Ensemble an Figuren, das wir in den ersten Minuten des Films im paradiesischen Ferienresort kennenlernen, haben alle eine spezielle Beziehung zu ihr: Da gibt es den Familienvater, einen devoten Versicherungsmann, der alles aufgrund künftiger Potenziale einschätzt. Die eben genannte Mutter ist Archäologin bzw. Museumskuratorin, für die das Jetzt ohnehin immer schon Geschichte zu sein scheint und die sich dafür nach einer neuen Zukunft sehnt. Dann den Chirurgen, der zu viel arbeitet und dem die Zeit davonrennt, und seine junge Frau, die mit ihren gesunden Gemüse-Shakes und viel Make-up die Zeit anhalten möchte, usw.

Die Prämisse des Films ist zugegebenermaßen einladend, und Old hätte ein schöner High-Concept-Horrorfilm werden können oder, wie viele angesichts des fertigen Werks meinen, vielleicht auch eine nette Episode der amerikanischen Sci-Fi-Serie The Twilight Zone, die seit ihrem Anlaufen in den Fünfzigern gerne solche kleine Gedankenexperimente durchspielt, um uns dann zum überraschen-

den Twist-Ending hin eine Lektion in Sachen Humanität oder Naturschutz zu erteilen.

So erscheint auch Old aufgesetzt, in dem der Reigen an Figuren an einem Strand landet, der sie aus unersichtlichen Gründen rapide altern lässt. Die gute Idee adaptiert M. Night Shyamalan vom Comic «Sandcastle» der Westschweizer Pierre Oscar Levy und Frederik

VON M. NIGHT SHYAMALAN

OLD



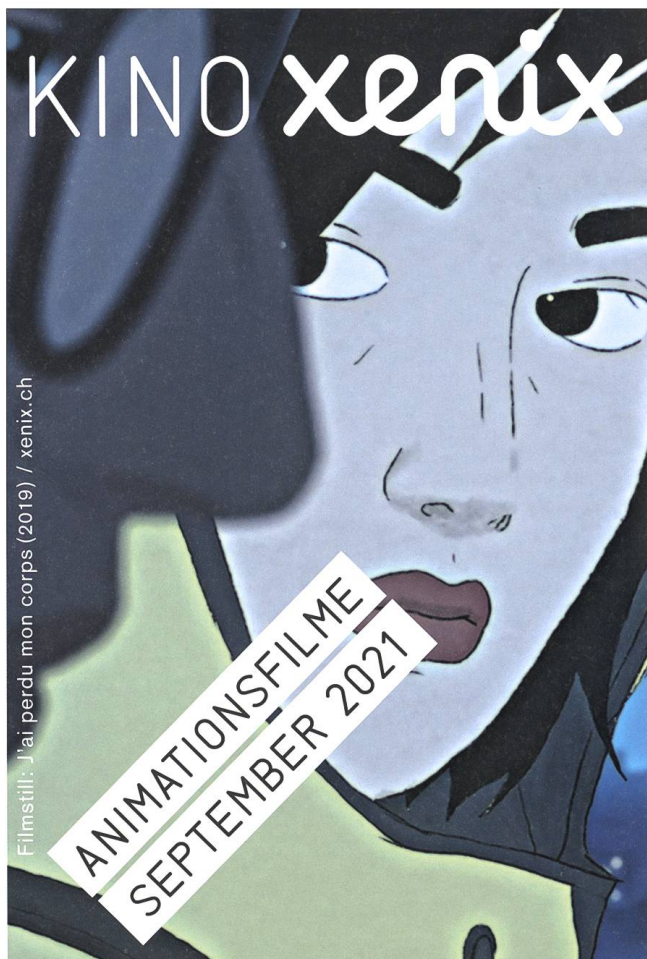
Peeters. Und wie in der Vorlage werden auch hier aus den Kindern, die bei der Ankunft am Strand noch klein sind, plötzlich Teenager, bei den Erwachsenen erscheinen rechts und links von den Augen Krähenfüsse. Die Flucht gelingt nicht, voller Panik versuchen die Gestrandeten zu entschlüsseln, wie sie ihrem Schicksal entfliehen können.

Der Comic denkt diesen philosophischen Gedankenanstoss

auch als solchen durch und stellt heraus, dass uns der eigentliche Wert des Lebens erst deutlich wird, wenn's plötzlich so flüchtig erscheint. Im Film verheddert sich der Regisseur von The Sixth Sense, The Village und The Happening stattdessen einmal mehr in seinen narrativen Gimmicks. Old – mit seinem Wunsch, das Unerklärliche zu erklären – produziert dann eine derart verworrene Prämisse, dass die Figuren ihre oft abstrakten Dialogzeilen darauf verwenden müssen, uns zu erklären, was hier eigentlich gerade vonstatten geht. Die Turbulenzen reichen bis in die visuelle Ebene hinein, auf der Shyamalan (auch das: typisch) mit der übertriebenen Grossaufnahme von Gesichtern, seinen 360°-Kamerafahrten und weiteren barocken Ideen kaum eine Minute zum Verschnaufen gönnt.

Immerhin: Während man dem Verlauf der Geschichte verblüfft zuschaut und gespannt ist, wie sich Old aus dieser Überdeutlichkeit wieder herausbuchstabiert, wird einem bestimmt nicht langweilig. Auch ersetzt Shyamalan den philosophischen Gehalt mit einer anderen Attraktion und deckt dabei fast *en passant* eine zweite, nicht weniger schwerwiegende Wahrheit über Menschen auf: Altern macht Angst, und Old weiss unsere Befürchtungen in verschiedensten Varianten bildlich auszugestalten. Aber dass nicht nur die Protagonist*innen im Film alt geworden sind, sondern auch Shyamalans filmische Gimmicks, ist nach den 108 Minuten dennoch glasklar. **Selina Hangartner**

START 29.07.2021 REGIE, BUCH M. Night Shyamalan VORLAGE Pierre Oscar Levy, Frédéric Peters KAMERA Mike Gioulakis SCHNITT Brett M. Reed MUSIK Trevor Gureckis DARSTELLER*IN (ROLLE) Gael García Bernal (Guy), Vicky Krieps (Prisca), Rufus Sewell (Charles), Alex Wolff (Trent), Abbey Lee (Chrystal) PRODUKTION Binding Edge Pictures, Perfect World Pictures, USA 2021 DAUER 108 Min. VERLEIH Universal





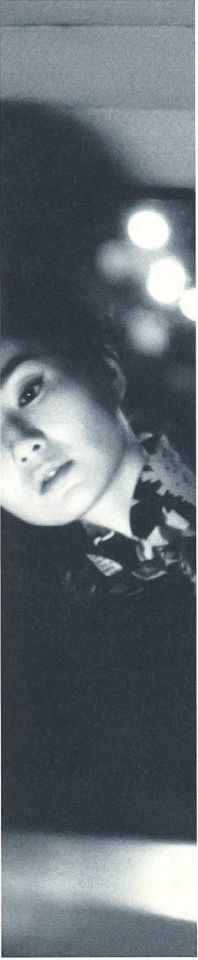
RE X¹⁰₂₁

KINO *Rex* BERN

RETROSPEKTIVE
WONG KAR WAI
30.9.-3.11.21

In the Mood for Love
As Tears Go By
Days of Being Wild
Chungking Express
Fallen Angels
Happy Together
2046
The Grandmaster

rexbern.ch





Videosex 2021
Internationales Experimentalfilm & Video Festival Zürich
23rd Edition

01 – 10 October 2021

International & Swiss Competition

Special Focus: Spain
Filmmakers & Artists Focus
Live Acts
Workshops
www.videosex.ch

Mads Mikkelsen auf einem fragwürdigen Rachefeldzug mit ein paar Nerds. Der Regisseur von Adam's Apples zeichnet in seinem neuesten Film ein altbackenes Männerbild und liefert erschreckend klare Antworten auf komplizierte Fragen.

In Anders Thomas Jensens neuem Film Riders of Justice hetzen drei Technik-Nerds den mürrischen Kriegsveteranen Markus gegen eine Rocker-Gang auf. Denn die Rocker sind für den Tod von Markus' Frau verantwortlich – davon ist die Männerrunde bald überzeugt. Ob sie Recht behalten, lässt Jensens Drehbuch lange in der Schwebe. Markus beginnt einen

VON ANDERS THOMAS JENSEN

RIDERS OF JUSTICE (RETFAER- DIGHEDENS RYTTERE)



Rachefeldzug, allen Widerständen zum Trotz, im sturen Glauben an die Wahrscheinlichkeit eines Zusammenhangs und aus Hilflosigkeit im Umgang mit seiner Trauer. Wer Rachefilme kennt, weiss: Seine Gräueltaten werden natürlich zum Selbstzweck und lassen ihn und seine neuen Freunde unweigerlich auf eine fatale Erkenntnis zusteuern.

Was ernst klingt, entwickelt Jensen zu einem Film voller kurioser Wendungen, womit er seiner

Vorliebe für schwarze Komödien wie Adam's Apples oder zuletzt Men & Chicken treu bleibt. Den Filmen des dänischen Regisseurs und Autors sind ihre zugespitzten, verspielten Drehbücher und ihr Hang zum Genre stets deutlich anzumerken: Während Jensen formal selten eine Regel des Erzählkinos bricht, haben es seine Dialoge auf Political Correctness abgesehen, auf Irritationen, Pointen und grosse Gefühle, die von unberechenbaren Stimmungswechseln flankiert werden.

Innerhalb des dänischen Kinos vertritt der Filmemacher seine Positionen nicht aus Zufall. Er begann Mitte der Neunzigerjahre, Bücher für Filme zu schreiben; zur Zeit, als Lars von Trier und Thomas Vinterberg in Dänemark das Dogma-95-Manifest veröffentlichten. Deren Forderung nach einem Kino ohne Special Effects, das der Wahhaftigkeit verpflichtet sein sollte, versetzte viele in Aufbruchsstimmung und vitalisierte die Filmproduktion des Landes. Der Genrefilm allerdings war in Dogma-Kreisen verschrien.

Jensen schrieb zwar Dogma-Drehbücher, war aber nie ein Dogma-Filmer. Er wollte nicht gegen das Mainstreamkino anrennen, sondern hatte es auf die Regeln der dänischen Filmförderung abgesehen. Als die Darstellung von Waffen im Kino politisch in Frage gestellt wurde, schrieb er In China essen sie Hunde – einen Film für ein breites Publikum, in dem in jeder Szene eine Waffe zu sehen sein sollte. Dieser erschien 1999, unmittelbar nach Vinterbergs Festen und von Triers Idioterne, und wurde

Teil einer ganzen Welle dänischer Actionkomödien, zu der bald auch Jensens eigene Regiearbeiten zählen sollten.

Riders of Justice, sein mittlerweile fünfter Film, ist wieder pointiert geschrieben. Jensens Stammschauspieler Mads Mikkelsen und Nikolaj Lie Kaas kennen den Regisseur schon lange. Sie wirken als Störfaktoren, spielen als ungleiche Männer gegen die Künstlichkeit des filmischen Entwurfs an und versuchen unermüdlich, ihren Figuren Authentizität zu verleihen. Das Resultat ist ein Kampf zwischen absurden Situationen und schauspielerischer Intimität – in einem Film, der Schwergewichte wie Hoffnung und Sinn, Zufall und Glaube verhandeln soll.

Umso erstaunlicher, dass das Skript ohne Geheimnisse auskommt. Jensen will alles erklären, während die Kamera zu den Personen stets einen Sicherheitsabstand wahrt, Ambivalenzen vermeidet und Körper nicht sinnlich werden lässt. Zwischen den Gags gibt es klare Akzente: In Jensens Filmwelt werden Kerle etwa nur nach Missbrauchserfahrungen schwul. Und Markus hat eine Tochter, die am Ende dem mordenden Vater Absolution erteilen muss, ohne seine Morde überhaupt zu verstehen. Weil Logik halt einfach keine Frauensache ist. Jensen inszeniert zum fünften Mal einen Männerbund, der allen, aber auch wirklich allen Sorgen gewachsen ist. **Dennis Vetter**

START 16.09.2021 REGIE Anders Thomas Jensen BUCH Nikolaj Arcel, Anders Thomas Jensen KAMERA Kasper Tuxen SCHNITT Anders Albjerg Kristiansen, Nicolaj Monberg MUSIK Jeppe Kaas DARSTELLER*IN (ROLLE) Mads Mikkelsen (Markus), Nikolaj Lie Kaas (Otto), Andrea Heick Gadeberg (Mathilde) PRODUKTION Zentropa Entertainment, Film i Väst, D 2021 DAUER 116 Min. VERLEIH Ascot Elite



CB
CINEBULLETIN

**Für den Blick hinter
die Leinwand**

Abonnieren Sie Cinébulletin: abo@cinebulletin.ch

FOTOGRAFIE
Dipl. Gestalter/in HF

Anschluss
MA
Newcastle

Infoevent
27. Oktober 2021 | 19 Uhr

Lehrgangsstart
August 2021

gbs
sg.ch

**Kanton St.Gallen
Schule für Gestaltung**

Gewerbliches Berufs- und
Weiterbildungszentrum St.Gallen



Film
in der edition text+kritik



Wolfgang Jacobsen
**Der Film im
Nationalsozialismus**

2021, 133 Seiten,
zahlreiche s/w-Abbildungen
€ 19,-

ISBN 978-3-96707-528-1

Keine Phase der deutschen Filmgeschichte ist so viel diskutiert – und bis heute problematisch – wie die Jahre unter dem Banner des Nationalsozialismus. Die Mehrzahl der Filme dieser Epoche deutscher Geschichte gehören zum Material, das einer Komparserie des Bösen verbunden ist. Sie dienen einer autoritären Eingewöhnung und propagierten das Konzept der »Volksgemeinschaft«. Diese Darstellung des Films im Nationalsozialismus versucht in einer kompakten Montage von Daten, Tatsachen und Befunden sowie szenischen Eindrücken, diesen Abschnitt deutscher Filmgeschichte nachvollziehbar zu beschreiben.

et+k

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



Eine Kulturinstitution
der Stadt Zürich

filmpodium

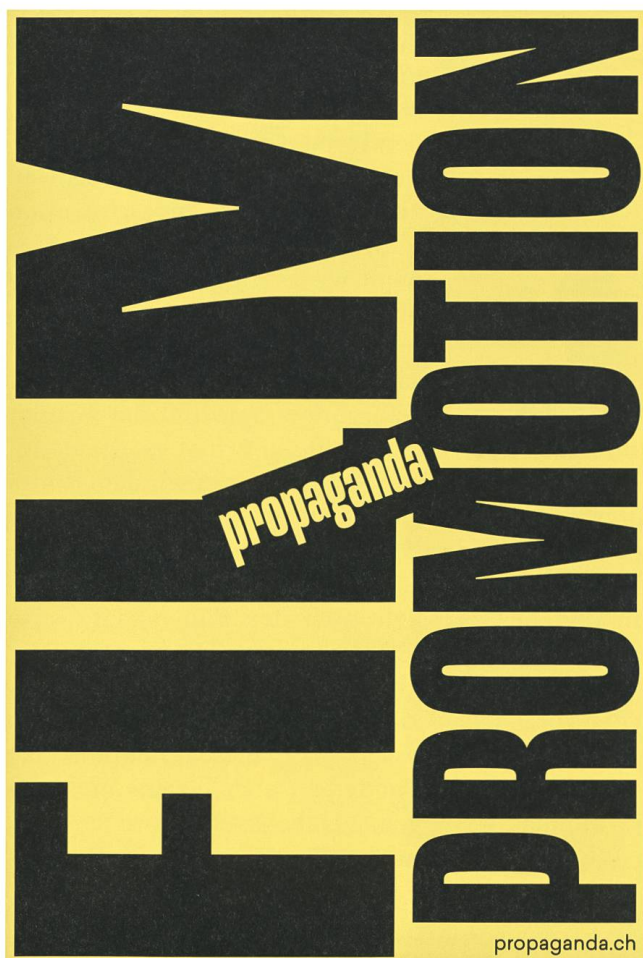
ბილი Brücke
Zürich ბილინი
თბილისი Tbilissi



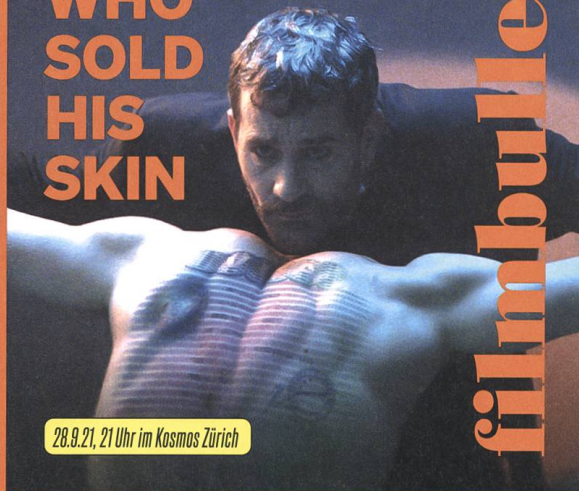
GEORGISCHE CINEASTINNEN

4. Oktober – 15. November 2021

www.filmpodium.ch



THE
MAN
WHO
SOLD
HIS
SKIN



28.9.21, 21 Uhr im Kosmos Zürich

filmbulletin

FILMBULLETIN PRÄSENTIERT

DEN NEUEN FILM
VON KHOUTER
BEN HANIA
AM ZFF



J. EMIL SENNE-
WALD UND
SILVIA POŠAVEC
IM GESPRÄCH

FILMBULLETIN.CH

Niemand Anderes in Hollywood vermag so erfolgreich wie Jordan Peele die Schwarze Geschichte der USA als Horrorfilm zu erzählen. Mit Regisseurin Nia DaCosta schrieb er diese Anknüpfung an alte Legenden und legendäre Filme mit.

Jordan Peeles hintergründige, formal bestechende Produktionen Get Out (2017) und US (2019) loten die Grauzonen des allgegenwärtigen Rassismus aus und erzeugen ein tiefgehendes Unbehagen, das mühelos die Genrevorgaben bedient und gleichzeitig Amerika kritisch durchleuchtet. Candyman knüpft hier nahtlos an. Peele ist dieses Mal Produzent und Co-Autor. Die Regie übernimmt Nia DaCosta, die in ihrem Debütfilm Little Woods bereits einen feinfühligsten Blick für die soziale Realität ihrer Schwarzen Protagonistin bewiesen hat.

Candyman schreibt die Geschichte des gleichnamigen Kultfilms von 1992 fort. Darin forschte Helen Lyle für ihre Dissertation zu Urban Legends in den «Projects», im Chicagoer Ghetto Cabrini-Green, nach dem Serienmörder Candyman. Der Sohn eines Sklaven wurde – so die Legende – von einem Mob umgebracht und sein Geist soll immer dann auftauchen, wenn man seinen Namen fünfmal laut vor dem Spiegel ausspricht. Der Film war in den frühen Neunzigerjahren eine der ersten Genreproduktionen, die über ihren Schwarzen Boogeyman und vor dem Hintergrund des Ghettos explizit Themen wie Segregation und Rassismus ansprachen.

Damit ist der Film auch ein Vorreiter für Peeles Horroruniversum. Die Fortsetzung versteht es, Candyman Respekt zu zollen, aber gleichzeitig die kritischen Elemente aus einer Schwarzen Perspektive in die Gegenwart zu tragen: Lebte 1992 die Weiße Protagonistin in einem schicken Loft, das Reich von

Arm trennt, ist es nun der Schwarze Künstler Anthony, der eine Luxuswohnung im mittlerweile gentrifizierten Cabrini-Green bezieht. Spitz kommentiert der Bruder seiner Freundin, dass nun auch Schwarze der eigenen Community den Lebensraum wegnehmen. Dies bringt Anthony auf die Idee für eine kommende Ausstellung: In der Nachbarschaft sucht er nach den

VON NIA DACOSTA

CANDYMAN



übriggebliebenen Spuren des Ghettos und stößt auf die Geschichte des Candyman. Unter dem Titel «Say His Name» präsentiert er in der Vernissage einen Wandspiegel (die Verneigung an den besten jump scare des Vorgängers), und bald beginnt erneut das Morden.

Während sich der Vorgänger etwas in der Legende verliert und immer mehr auf den Spuren von «Phantom der Oper» wandelt, wobei Helen noch zur White-Savior-

Figur mutiert, korrigieren DaCosta und Peele diese Tendenz. Bei ihnen ist der Candyman enger mit der Schwarzen Geschichte der USA verknüpft. Als wiederkehrende Gestalt steht er in konkreten historischen Momenten für die Qualen und das Unrecht, aber eben auch für den tief verwurzelten Rassismus und die Wut der Schwarzen Community. Dieser Logik folgend, macht der Film mit der jüngsten Beschwörung eine direkte Verbindung zu Black Lives Matter, wodurch «Say His Name» nochmals eine zweite Bedeutung erhält.

Darüber hinaus reflektiert der Film über das Motiv der Kunst und die beleuchtete Kunstszenen auch clever sich selbst (respektive den Hype um Peele) und was passiert, wenn die Darstellung Schwarzer Geschichte im kulturellen Mainstream zum Verkaufsargument wird. Hier erhält auch das Spiegelmotiv eine weitere Bedeutung: Anthonys Kunst wird hauptsächlich wegen seiner Herkunft wahrgenommen und der Bruder der Freundin bringt es erneut auf den Punkt, wenn er vor dem Kunstwerk kritisch sagt: «Black people don't need to be summoning.»

Erst gegen Schluss hintergeht sich der Film ansatzweise selbst und ermüdet mit seinen Erklärungen, die wohl den Weg für zukünftige Fortsetzungen bereiten sollen. Bis zu diesem Zeitpunkt hat Candyman aber bereits mehr als genug Unbehagen verbreitet.

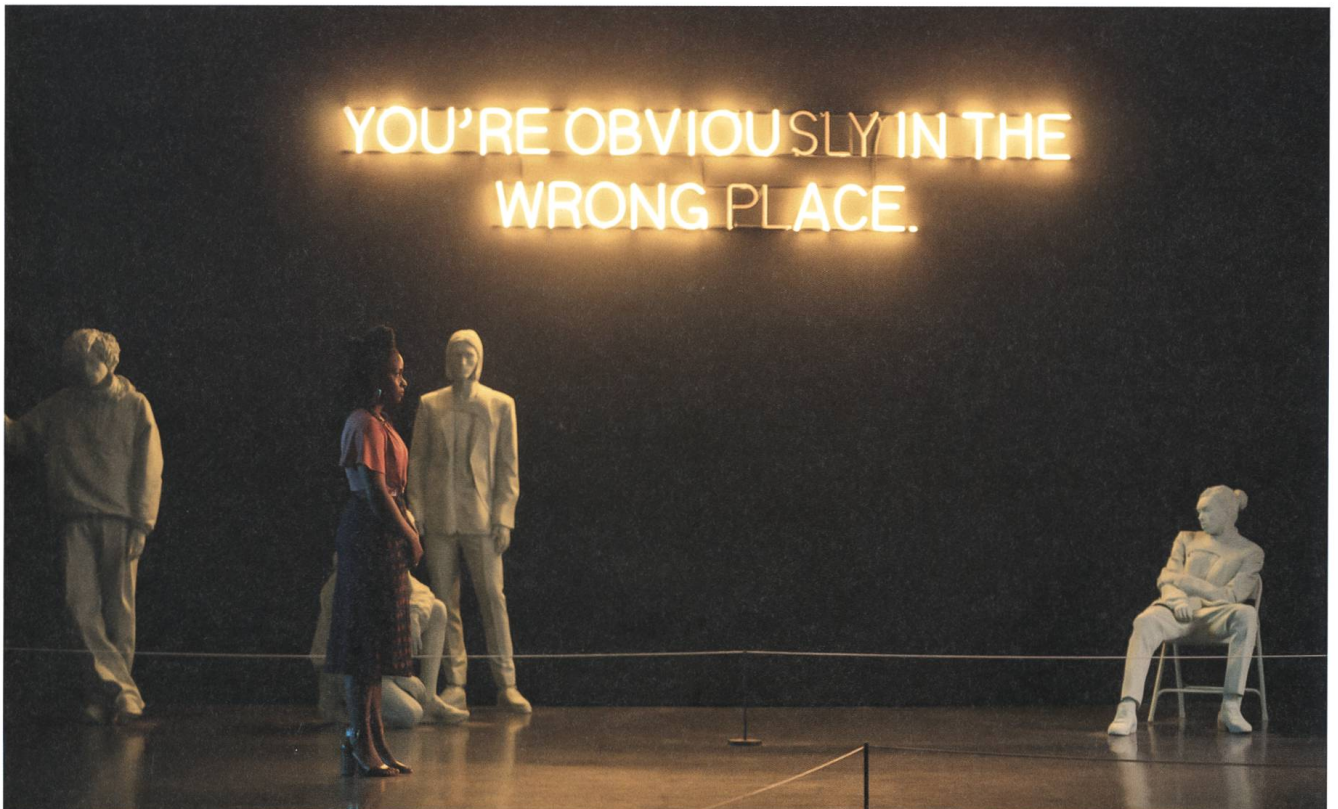
Marius Kuhn

START 26.08.2021 REGIE Nia DaCosta BUCH Jordan Peele, Win Rosenfeld, Nia DaCosta VORLAGE Bernard Rose, Clive Barker KAMERA John Guleserian SCHNITT Claire Simon MUSIK Robert Aiki Aubrey Lowe DARSTELLER*IN (ROLLE) Yahya Abdul-Mateen II (Anthony McCoy), Teyonah Parris (Brianna Cartwright) PRODUKTION Universal Pictures, MGM, u.a. USA 2021 DAUER 91 Min. VERLEIH Universal

FILM



Candyman 2020, Nia DaCosta



**KOS
ZOS**
kosmos.ch

BIGGER THAN US

Ab 7. Oktober im KOSMOS-KINO



Martina Morger
Lèche Vitrines

Manor Kunstpreis
St. Gallen 2021

17.9.21–
6.3.22

**KUNST
MUSEUM
ST. GALLEN**

Eine Sitcom-Ehefrau beginnt die unreifen Anwendungen ihres Mannes zu hinterfragen und möchte aus ihrer Misere ausbrechen. Sowohl in Sitcom- als auch in dramatischen Szenen versucht die Serie, konträre Welten zu vereinen. Eine Hinterfragung der «ewig nachsichtigen» Ehefrau.

In der heilen Welt der Prime-time-Familien-Sitcoms waren die Rollen immer klar verteilt: Im Zentrum stand stets das Mann-Kind von einem Ehemann, das immer wieder klarstellen will, dass es das Zentrum des Universums ist. Seine gütige und nachsichtige Ehefrau erträgt dies, da sie bei seinen Dummheiten stets ein Auge zudrückt. Doch was passiert, wenn die so geduldige Ehefrau durch die Tür verschwindet, die Lachspur plötzlich verstummt und das ganze Drama dieser frustrierenden Existenz plötzlich aufbricht? Wer sind diese Frauen, die so willig ihre egozentrischen, chauvinistischen Ehemänner aushalten? Und warum bleiben sie bei ihren Männern – den Kevin Jameses oder Tim Allens unserer TV-Welt?

Kevin Can F*** Himself versucht, diese Dynamik einzufangen. Dabei vereint die Serie zwei Formate. Immer wenn die Protagonistin allein mit ihrem Umfeld zu sehen ist, spielt sich die Handlung im Single-Cam-Stil eines modernen Dramas ab. Immer wenn der Ehemann im Bild ist, wechselt der Stil zum Sitcom-typischen Multi-Cam-Format, inklusive Lachspur.

Annie Murphy, bekannt aus Schitt's Creek, tauscht hier ihre unbekümmerte Alexis gegen die vom Leben gebeutelte Allison. Die 35-Jährige lebt mit ihrem kindischen, ignoranten Ehemann Kevin (Eric Petersen) in einer heruntergekommenen Stadt in Massachusetts. Ihr Alltag besteht darin, Kevin zu bekochen, zu bedienen und seine egozentrischen Anfälle sowie die Häme seiner idiotischen Freund*in-

nen zu ertragen. Die Lachspur im Hintergrund verschärft diese Dramatik, macht die Momente der Beleidigung noch schmerzhafter.

Diese Art der kritischen Selbstwahrnehmung mag nicht neu sein. Serien wie The Simpsons oder Family Guy machen sich seit Jahren über die Konventionen solcher Sitcoms lustig. Hier durchdringt Allison's Misere langsam, aber stetig

VON VALERIE ARMSTRONG

KEVIN CAN F*** HIMSELF



die heile Welt der Lachspur. Die anfänglich humorvoll wirkenden Sequenzen werden von immer düsteren Momenten durchzogen.

Jede Episode inszeniert einen weiteren Grund für die Figur, gegen ihr Schicksal anzukämpfen. Eine unerwartete Verbündete findet sie in ihrer Nachbarin Patty (Mary Hollis Inboden), dem einzigen weiblichen Mitglied von Kevins Clique. Es ist ihre Information, dass Kevin das gemeinsame Ersparte

verscherbelt hat, die die Handlung in Gang bringt.

In ihren besten Momenten schafft es die Serie auch, diesen Bruch zwischen der simplen Sitcom-Welt und Allison's Drama geschickt zu verbinden. Murphys Spiel verleiht dem Ganzen einen schwarzhumorigen Ton. Das ist notwendig, denn ihre Allison ist nicht so sympathisch gestrickt wie die verwöhnte, aber gutherzige Alexis. Sie ist naiver, egoistischer, aber auch verzweifelter. Eindrucksvoll zeigt sie, wie ihre Figur von der mit Lächeln ertragenen Demütigung zu einem niederschmetternden Racheakt übergehen kann.

Doch so geschickt auch der Aufhänger der gebeutelten Sitcom-Ehefrau ist, so muss Armstrong nach der ersten Staffel noch beweisen, dass das Konzept eine langfristige Lebensdauer hat. Irgendwann ermüden sich diese Konstellationen. Auch hilft es nicht, dass Armstrong Allison in einen abstrusen Plot voller Drogen und Kriminalität verwickelt, was die Sitcom-kritischen Ambitionen der Serie in den Hintergrund stellt.

Immer wieder vermittelt die Serie den Frust von Frauen, die in einer lieblosen Ehe gefangen sind, in der sie ausgenutzt werden. Doch während sich Figuren in Dramen ja stets weiterentwickeln dürfen, stellt sich hier, ob der doppelten Strategie, die Frage, ob die ewig gleiche Sitcom-Welt nicht bald wie ein angehefteter Fremdkörper wirkt, nach dem sich die ganze Handlung richten muss. **Susanne Gottlieb**

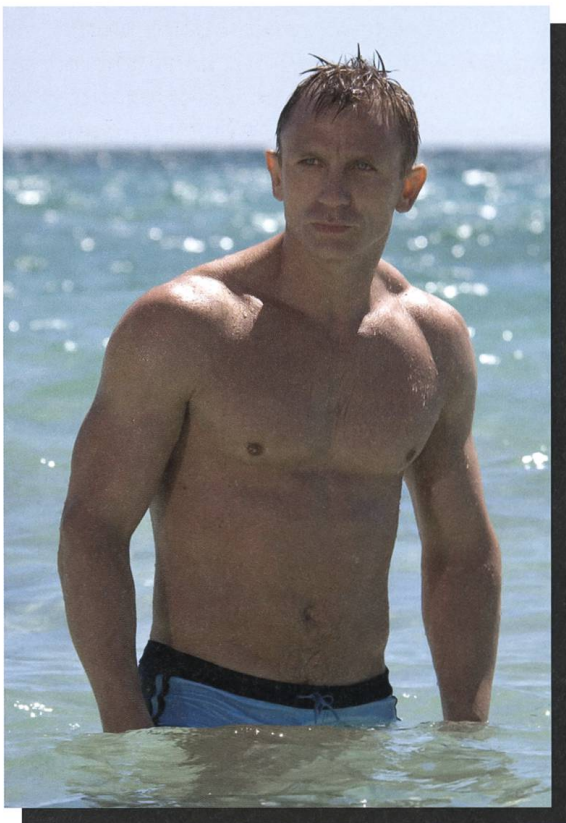
START 27.08.2021 IDEE Valerie Armstrong REGIE Oz Rodriguez, Anna Dokoza KAMERA Adrian Peng Correia MUSIK Keegan DeWitt DARSTELLER*IN (ROLLE) Annie Murphy (Allison McRoberts), Mary Hollis Inboden (Patty O'Connor) PRODUKTION Mr. D Productions, Thank You Sorry Thank You Productions, Le Train Train, AMC Studios, USA 2021 DAUER 94 Min. STREAMING Amazon Prime

KURZ BELICHTET

BOND-SPEZIAL

MODE

Schwimmshort- retrofiktion



Sie sind nur eine Sekunde und nur von hinten zu sehen, die hellblauen Badeshorts, mit denen Daniel Craigs Bond mutmasslich einige kontemplative Runden im Shanghaier Skypool von Skyfall gekrault ist. Der Pool war eigentlich in London, die Kulisse CGI, aber egal, für die Badehosen-Designer*innen von Orlebar Brown reichte das. Die waren dadurch, mit ihrem Ansatz, auch Schwimmshorts als Schneiderhandwerkssache und damit Bond-kompatibel zu betrachten, nun endgültig arriviert. Dass sie in Skyfall auch die Inselschurkenkomparsen ausgestattet haben, interessierte dann eigentlich kaum mehr.

Orlebar Brown macht Männerfreizeitbekleidung im Modus der Retrofiktion. Bond als Moodboard: Hätte es nicht gepasst, wenn Sean Connerrys Poloshirts in Dr. No aus Handtuchfrottee gewesen wären? Und was hätte Bond eigentlich angehabt, wenn wir ihn noch öfter im Freizeitmodus gesehen hätten? Dass Orlebar Brown dann eine «007 Heritage Collection» gestartet hat (natürlich limitiert, das sind sie Bond wohl schuldig): eigentlich zwingend. Zwingend auch, dass das alles seinen Anfang mit Skyfall nahm, dem Bond-Film, der selbst eigentlich vor allem Retrofiktion ist und die eigene Gadgetmottenkiste plündert. Zwingender jedenfalls als die Badeshorts mit Filmpostermotiven. Der Goldfinger-Onesie aus hellblauem Frottee (siehe Cover!) ist wohl schon wieder vergriffen. Sehr schade. (de)

➤ orlebarbrown.com



AUSSTELLUNGEN

Tempel des Kults

Die Auswahl an Reliquien und Wallfahrtsorten des Bond-Universums ist im Laufe der letzten 60 Jahre ins Unermessliche gewachsen. Die materielle Dreifaltigkeit des Filmkults – spektakuläre Locations, schnelle Autos und technische Gadgets – lässt manche*r Jünger*in das Herz höher schlagen. Das wissen auch die Bond-Macher*innen, die 2018 einen Pilgerort der Superlative eröffneten. Auf einem Berggipfel in Sölden in den österreichischen Alpen, den der Gebenedeite in *Spectre* einst mit der Bergbahn erreichte, steht das «007 Elements»-Museum.

Authentisch im Stil eines Bösewichts-Hauptquartiers fanden auf dem Berg, oder vielmehr in ihn hineingefräst, unzählige Gadgets aus dem offiziellen Bond-Archiv eine neue Heimat, darunter Originalkostüme, die die jeweilige Reinkarnation des Spions einst trug, oder die zerbeulten Offroader, die im oben genannten Bond zu Tode gefilmt wurden. Kühle Betonwände, bläuliches Technofetischlicht und gebogene Screens vermitteln in neun Räumen mal die geheimdienstliche Erhabenheit einer Kommandozentrale, mal den Eindruck, in Qs Waffenkammer zu wandeln.

Ebenfalls nicht gerade am Weg liegt die zweite, architektonisch weniger interessante, dafür umso kuriosere Wallfahrtskirche des J.B.: Im schwedischen Nybro hat sich ein fanatischer Fan des Bond-Kults angenommen wie kein Anderer. 2007 änderte Gunnar Schäfer seinen Namen tatsächlich zu – na was wohl – James Bond. Genau genommen Nils Gunnar Bond James Schäfer, aber halten wir uns nicht mit Details auf. Wie der echte, also fiktive Bond hängt seine Geschichte an Ian Fleming. Gunnars, Entschuldigung, James' Vater Johannes Schäfer diente mit Fleming im Zweiten Weltkrieg und verschwand 1959, zwei Jahre nach Gunnars Geburt, aus ungeklärten Gründen. Das traumatische Ereignis brachte den Sohn zum Bond-Kult, dem er seither huldigt.

Doch zurück zu seinem Museum. 2002 öffnete er seine private Sammlung für die Öffentlichkeit. Viel Gezeigtes ist nicht direkt original, aber in diversen Bond-Filmen benutzt worden, etwa ein roter Lotus Esprit S3 Turbo Coupé in *For Your Eyes Only* (1981). Original ist gemäss Bond Schäfer das Hovercraft aus *Die Another Day*, mit dem Pierce Brosnan in Korea über Minen schwebte, ebenso der Bikini von *Golden Eye*-Girl Izabella Scorupco. Zu sehen gibt es ausserdem die «the world's only 007 toilet» mit einem Bond-Logo-Mosaik. Wer nicht demnächst in Nybro vorbeikommt, sollte wenigstens einen Blick auf die ausführliche und wohl unfreiwillig amüsante Webseite werfen, die schon 2002 retro gewesen sein dürfte. (mik)

Die offizielle Bond-Erlebniswelt in Österreich erreicht man unter:
 ↗ 007elements.soelden.com

Und das angeblich älteste Bond-Museum der Welt im schwedischen Nybro hier: ↗ 007museum.com



BLOG

Menswear-fanfiction

Den Sozialtypus Bond-Girl gab es mal in Jungs- und Casting-Fantasien, aber da lange genug. Auf Nimmerwiedersehen. Eher neu ist der Sozialtypus Bond-Influencer. Auch eine Jungs-Fantasie, aber eine ziemlich reale Schnittstelle, an der sich Franchise-PR, Product Placement und mimetisches Begehren begegnen. Bond-Influencer verfahren im Modus der dokumentarischen Fan-Fiction: Jedem Kleidungsstück, jedem Accessoire, jedem Ort und Gadget wird nachgespürt, nacherzählt. Anekdoten und Anzüge werden akkumuliert. Und alles wird anprobiert, vorgeführt. Investigatives Einkleiden ist das mitunter. Imaginäres immer. Bei From Tailors with Love, «a blog, vlog and podcast dedicated to men's cinematic style and costumes», macht Bond nur den Anfang für die phantasmatische Unternehmung, Jungsfilme auf ihre Tragbarkeit hin anzuschauen. Everyone needs a hobby. (de)

➤ fromtailorswithlove.co.uk
 Das Buch zum Blog: Peter Brooker,
 Matt Spaiser: From Tailors with Love:
 An Evolution of Menswear Through
 the Bond Films. BearManor Media.
 CHF 33 / EUR 28

COMIC

Warren Ellis meets Bond

Die Ian Fleming Foundation überrascht 2014 die Comicgemeinde, als sie dem US-Verlag Dynamite Comics – bekannt für ihre TV- und Filmadaptionen – die Rechte für drei neue Bond-Serien übergibt: Romanadaptionen in hochwertigem Graphic-Novel-Format («Casino Royale», «Goldfinger»), ein Prequel über Bonds Jugend- und Kriegsjahre («Origin») und eine monatliche Serie mit einer zeitgemässen Interpretation der Figur. Letztere wurde unter Anderem von Star-Autor Warren Ellis geschrieben, der den Agenten von der klassischen Filmfigur entfernt und ihn dem wenig charmanten, ursprünglichen Romanhelden näherbringt, mit einem Schuss Aktualität. Ellis' «Vargr» oder «Eidolon» werden von manchen Bond-Aficionados als die beste Bond-Interpretation überhaupt angesehen.

Nebst den drei Serien hat der Verlag über die Jahre Spin-offs mit Nebenfiguren aus Flemings Universum veröffentlicht: «Felix Leiter» konzentriert sich auf Bonds Freund und Arbeitskollegen, in «Moneypenny» versucht die Ex-Sekretärin und Bodyguard von M ein Mordkomplott zu stoppen, und Bonds Vorgesetzter M muss in einer Mini-Serie seine Vergangenheit aufarbeiten. Dynamite schafft es geschickt, das Franchise erfolgreich auf Papier fortzusetzen und einem neuen Publikum näher zu bringen. Und während die Fans der Bond-Filme geduldig auf das Erscheinen des neuen Films warten mussten, war Dynamite für seine Leserschaft fleissig. (gp)

«Casino Royale», «Vargr», «James Bond Origin» und weitere Bond-Comics erscheinen seit 2016 auf Deutsch beim Splitter Verlag



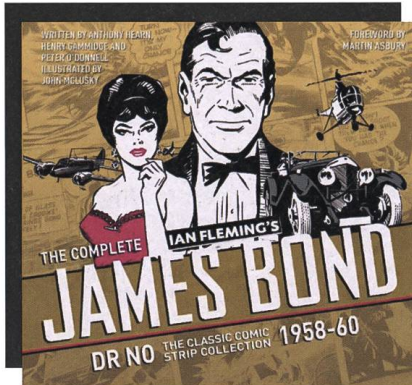
BUCH

Kulturelle Adelung eines Pophelden

Seit Umberto Eco James Bond 1966 als «ein Phänomen unserer Zeit» (so der Untertitel des von ihm mitherausgegebenen Buches) entdeckte, schlägt bei jedem neuen Bond im Kino auch die Stunde der Kulturwissenschaftler*innen. Einer davon (zudem Anglist) ist Wieland Schwanebeck (Jahrgang 1984), der vor einigen Monaten sein Bond-Buch (in der Reclam-Reihe «100 Seiten») vorgelegt hat. 100 Seiten, das ist eine sportliche Herausforderung: einerseits eine kompakte Einführung zu geben für alle, die das jeweilige Universum der Monografie (bis jetzt wurden hier aus dem Filmbereich unter Anderem Star Wars, Game of Thrones, Monty Python und Alfred Hitchcock gewürdigt) zum ersten Mal betreten, andererseits für diejenigen, die damit bereits vertraut sind, noch Einiges

an neuen Informationen und Erkenntnissen bereitzuhalten, dabei umfassend zu sein, ohne den Wald vor lauter Bäumen aus dem Blick zu verlieren. Schwanebeck gelingt der Spagat, bereits auf Seite 3 springt er von seiner eigenen «Bond-Urszene» zum Philosophen Kierkegaard. Von Ian Flemings schriftstellerischen Qualitäten («ein versierter Stilist») über das «gelegentlich verzweifelt Zeitgemässe» einzelner Filme und einer differenzierten Würdigung der unterschiedlichen Bonds und ihrer Darsteller gelangt er – naheliegenderweise in (00)7 Kapiteln – zu Bonds Sexualität, seinen Gegnern, seinem Altern, seiner Britishness und dabei, überraschend, zu Elizabeth II. Dabei sind seine Ausführungen, warum «das Produkt der Trauer über den Bedeutungsverlust des britischen Empires» seit mittlerweile sechs Jahrzehnten im Kino weltweit so erfolgreich ist, so amüsant wie informativ. (fa)

Wieland Schwanebeck: James Bond.
Reclam Verlag. 102 Seiten, CHF 16 /
EUR 10



COMIC

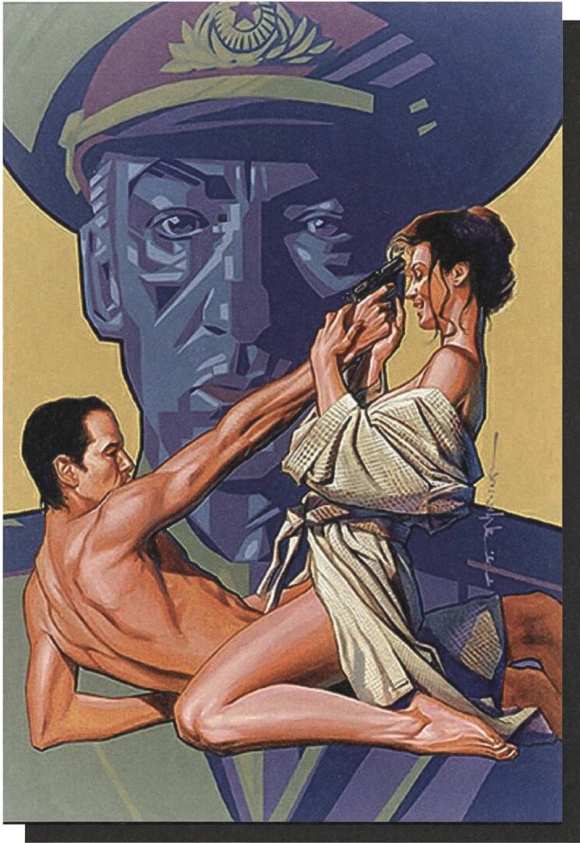
Bond auf Papier

Es kursiert das Gerücht, der Zeichner John McLusky habe den noch unbekannten Schauspieler und Landsmann Sean Connery als Vorlage für seinen Bond-Comicstrip genommen. Dies, obwohl Ian Fleming eine Skizze anfertigen liess, wie 007 im Comic auszusehen habe. McLusky zeigte sich wenig begeistert von Flemings altmodischen Vorstellungen, dessen Vision an die bekannten Sherlock-Holmes-Illustrationen von Sidney Paget erinnert.

Für die Londoner Boulevardzeitung «Daily Express», welche sich die Rechte für eine Comic-Adaption von Fleming erkämpft hatte, zeichnete McLusky eine kantigere, männlichere Figur, die dem Männerbild Ende der Fünfzigerjahre eher entspricht. Sein Comic-Bond erinnert tatsächlich an den zukünftigen ersten Filminterpret. Der Comicstrip wird ein Erfolg und entkräftet Flemings anfängliche Bedenken, ein Comic würde ihm und seiner Romanfigur schaden. 1958 erschien im «Daily Express» die erste Zeitungsstrip-Folge von «Casino Royale», vier Jahre bevor Dr. No in die Kinos kam.

Bis 1984 wurden über 50 Geschichten aus der Feder verschiedener Zeichner und Texter veröffentlicht, neben dem «Daily Express» auch in der englischen «Times» und im «Daily Star». Während anfänglich Flemings Romane adaptiert wurden, schrieben ab Ende 1969 die Comic-Autoren eigene Geschichten. Obwohl einzelne Abenteuer wie «The League of Vampires» (1972/1973) wahre Bond-Fans erschauern lassen, blieb der Comic-Bond in jenem Jahrzehnt der Romanfigur treuer, als es die Filme mit Roger Moore vermögen, und nahm sogar noch härtere und düstere Züge an. Vielleicht auch gezeichnet von der politischen Weltlage jener Zeit. (gp)

Ian Fleming et al.: The Complete Comic Strip Collection. Titan Books.
4 Bände à CHF 45 / 35 EUR



COMIC

Agent versus Velociraptor

Nach dem britischen Erfolg erscheint der Zeitungsstrip weltweit. In Schweden wird er zwischen 1965 und 1996 in Form von Comic-Heften auf Schwedisch, Dänisch, Finnisch und Norwegisch publiziert. In Argentinien und Chile entstehen in den Sechziger- und Siebzigerjahren unkonventionelle Adaptionen, in denen Romanvorlagen, Filmstills und frei erfundene Inhalte als Quelle dienen.

Ein japanischer Verlag erwirbt Mitte der Sechzigerjahre die Rechte, die nach nur vier Ausgaben wieder entzogen werden, da die Comics sich nicht an die Romanvorlagen halten. Deren Autor Takao Saito inspiriert die Arbeit zur eigenen Serie über einen Auftragskiller mit dem Titel «Golgo 13», die seit 1969 bis heute mit anhaltendem Erfolg erscheint.

1963 kommt mit «Dr. No» der erste Bond-Comic auf den US-Markt. Auf 32 Seiten wird darin die Handlung des Films mit einiger Zensur und Whitewashing zusammengefasst, basierend auf das Filmdrehbuch und ein paar Filmstills. Der Erfolg bleibt bescheiden, vermutlich weil der Comic beim Erscheinen des Films bereits wieder aus dem Handel verschwunden ist.

Trotz erfolgreichem Filmfranchising verzichten Comic-Verlage für viele Jahre auf weitere Veröffentlichungen, bis 20 Jahre später Marvel mit «For Your Eyes Only», «Octopussy» und einer «James Bond Jr.»-Serie sein Glück versucht. Bei weiteren Verlagen erscheinen «License to Kill» (Eclipse 1989) – Schauspieler Timothy Dalton soll sich geweigert haben, der Comicfigur sein Antlitz zu geben – oder Original-Geschichten wie «Permission to Die» (Eclipse 1989), die gewisse Erfolge feiert und weitere eigene Bond-Abenteuer hervorbringt: Nennenswert ist «Serpent's Tooth» (Dark Horse 1992), in dem Bond gegen einen Velociraptor kämpft. (gp)

Eine Übersicht interessanter und unkonventioneller Bond-Comics findet man unter comicsroyale.com



Pyjama party im Kinosaal

TEXT Michael Kuratli

In Paris eröffnete diesen Frühling das erste Kinohotel. Dahinter steht das grösste Arthouse-Unternehmen des Landes, das es mit seiner unkonventionellen Idee durchaus ernst meint.

Den Eingang zum Hotel Paradiso in Paris fast am Ende des Boulevard Diderot, der den Gare de Lyon mit dem Place de la Nation verbindet, könnte man für ein gewöhnliches Strassencafé halten. Untergebracht ist er im Parterre eines Gründerzeithauses. Schaut man an der neoklassizistischen Fassade hoch, erwartet man, in ein Zimmer im schmucken Altbau einzuchecken. Gleich nebenan glänzt die Glas- und Beton-Fassade des neuen Cinéma Nation; coronabedingt warten die Leute bei unserem Besuch im Juli dieses Jahres in Schlangen auf dem Trottoir am Samstagmorgen auf den Einlass zu Nomadland und ADN. Passiert man die kleine Bar und die Sitznischen, die die kleine Lobby ausfüllen, gelangt man zur Rezeption, die einen in oranger Neonschrift ganz retro empfängt. Doch der Altbau ist eine Täuschung, sozusagen nur Kulisse, denn zu den Zimmern geht's links die Treppe hoch, und ohne es zu merken, findet man sich in den oberen Stockwerken des Kino-Neubaus wieder.

Leinwandgrosse Fensterfronten mit Sicht auf den Boulevard oder den Innenhof, wo Charlie Chaplins Tramp von der Backsteinfassade des Nachbargebäudes ins Zimmer spienzelt, fluten die Räume mit Licht. Doch der wahre Clou dieses Hotels zeigt sich erst, wenn man die blickdichten Vorhänge zieht und auf dem Tablet den Kinomodus aktiviert. Automatisch gehen die Lichter aus, die Leinwand wird heruntergefahren und der Beamer springt an. Film ab!

Arthouse-Schwergewicht

Geboren sei das Kinohotel aus der Gelegenheit heraus, die der Neubau des Cinéma Nation geschaffen habe, sagt Elisha Karmitz, Geschäftsführer von mk2 (siehe Interview). Die Arthouse-Kinokette, Produktions- und Verleihfirma ist seit ihrer Gründung durch Elishas Vater Marin Karmitz im Jahr 1974 zu erschlagender Grösse herangewachsen. 800 Filme schwer ist der Katalog, aus dem über 500 in der eigenen DVD-Edition erschienen sind, 26 Kinos mit insgesamt 200 Leinwänden zählen zur Kette, monatlich erscheint die hauseigene Gratiszeitschrift «Troiscouleurs», 90 Mio. Euro Ertrag erzielt das Unternehmen nach eigenen Angaben jährlich. Mit dem Generationenwechsel vom Vater zu den beiden Söhnen ist die Expansionslust nur noch gewachsen. mk2 baut neue Kinos – nicht nur in Paris, seit einigen Jahren auch in Andalusien –, hat einen permanenten Ort für Virtual Reality geschaffen, macht seit ein paar Jahren riesiges Openair-Kino vor dem Louvre und veranstaltet alle zwei Jahre einen Monster-Kinoevent mit 80 000 Zuschauer*innen im Pariser Grand Palais.

Das neuste Experiment in Sachen Kinoerlebnis ist nun das Hotel Paradiso. Die Idee, das Kino im privaten Raum neu zu erfinden, scheint auf die Pandemie

zugeschnitten, geplant wurde es aber von langer Hand. Seit März 2021 ist es geöffnet, und die 34 Zimmer und zwei Suiten des Hotels sind gemäss Karmitz durchgehend gut besetzt. Etwas über 100 Euro kostet das Doppelzimmer, so richtig etwas gönnen kann man sich aber mit der Grande Suite Cinéma für 420 Euro – pro Nacht. Dafür wartet dieses Zimmer auch mit einem vollwertigen digitalen Kinoprojektor und dem aktuellen Kinoprogramm in einem separaten Projektionsaal auf. An diesem Service zeigt sich vielleicht am besten, dass das Kinohotel nicht ein Marketinggag eines Hoteliers ist, sondern aus einem Unternehmen heraus entstanden ist, das tief in die Kinokultur investiert ist.

Nebst den Zimmern kann man auch die Karaoke-Lounge oder die Loge mieten, die über dem Hauptsaal des Kinos im Parterre liegt und einer kleinen Gruppe ein privates Kinoerlebnis der regulären Vorstellung hinter einer schalldichten Glasscheibe ermöglicht. Leider brechen hier die Verbunde der Glaselemente etwas die Freude an der exklusiven Vorstellung. An der Bar auf dem Dach kann man sich einen Cocktail gönnen, über die Dächer von Paris blicken und eine Openair-Kinovorstellung geniessen. Neben den Kinozimmern wirkt dieser «Saal» aber eher wie ein nettes Gadget, die Liegestühle versperren sich gegenseitig die Sicht auf die Leinwand, die halb hinter Bäumen steht, und man fängt sich bei Spielfilmlänge im ungünstig flachen Winkel eine Nackenstarre ein.

Qual der Wahl

Dann vielleicht doch lieber im Zimmer bleiben und auf den diversen Streamingportalen von Mubi über Canal+ bis Amazon aus nach eigenen Angaben «Tausenden» Filmen auswählen. Kuratiert ist hier wiederum wenig, weshalb sich die Gefahr einschleicht, die wertvolle Zeit mit endlosem Scrollen durch die Kollektionen zu verlauern. Abhilfe schaffen die Beratung des Hotelpersonals und die Criterion-DVD-Sammlung auf den Gängen. Auch diese Filme kann man sich aufs Zimmer bestellen. Hat man sich einmal entschieden, kann man die Wände mit dem Soundsystem zum Beben bringen. Dabei zeigt sich dann die Qualität des massiven Beton-Neubaus.

Nette Details im elegant gestalteten Hotel runden das Erlebnis ab, etwa die gewellten, filzigen Wandverschalungen in einigen Räumen, die an einen Kinovorhang erinnern. Oder dass man die Rezeption unter der Nummer 007 erreicht. Bei der Gelegenheit sollte man sich das Frühstück aufs Zimmer bestellen und vor dem Auschecken noch ein letztes Mal den Kinomodus aktivieren.

«Das Kino ist weit davon entfernt, zu verschwinden»

Elisha Karmitz, Geschäftsführer von mk2, dem Pariser Arthouse-Unternehmen hinter dem Hotel Paradiso, im Gespräch.

FB Herr Karmitz, Sie waren vor Kurzem in Cannes. Sind Sie zufrieden mit dem Festival?

EK Ja, wir konnten ein paar Erfolge feiern. Zum Beispiel mit unserem Film *The Worst Person in the World*, mit dem die Hauptdarstellerin Renate Reinsve den Preis als beste Darstellerin gewann. Ebenso Jonas Carpignanos *A Chiara*, der den Europa-Cinemas-Label-Preis als Teil der Directors' Fortnight gewann. Wieder unsere Partner aus der Branche zu treffen und zu sehen, was mit der Kinowiedereröffnung für Filme auf uns warten, hat mich enthusiastisch gestimmt.

FB Das Hotel Paradiso ist nun seit rund einem halben Jahr geöffnet. Wie ist Ihre Bilanz soweit?

EK Extrem positiv. Wir haben mitten im Lockdown eröffnet, in einer Zeit, in der die Kinobranche und die Hotellerie stark von der Krise getroffen waren. Trotz der schlechten touristischen Lage konnten wir ein grosses lokales Publikum ansprechen. Das Hotel hat schnell seinen Platz auf dem Pariser Markt gefunden. Unsere Erwartungen wurden übertroffen, das gibt uns eine sehr gute Aussicht für die kommenden Jahre.

FB Ein Hotel zu eröffnen, ist nicht gerade der erwartbare Schritt für eine Filmproduktions- und Kinofirma. Wie spielt das Ihres Erachtens zusammen?

EK Traditionellerweise haben wir bei mk2 immer den

Wunsch nach neuen Ideen und Konzepten. Dieses Abenteuer ist aus der Gelegenheit entstanden, die Baulücke oberhalb des Cinéma Nation zu nutzen. Die Idee eines Hotels hat sich sehr schnell ergeben. Die Entwicklung war aber ein Prozess von sieben Jahren. Wir haben uns lange überlegt, wie wir das ideal umsetzen können. Die Durchlässigkeit zum Kino war dabei essentiell. Die beiden Suiten betrachten wir dabei als die Säle 7 und 8 des Komplexes; sie sind auch als Kinosäle anerkannt. Das heisst, wir können dort das aktuelle Kinoprogramm und das der letzten drei Monate spielen. Das ist weltweit einmalig und darauf sind wir sehr stolz.

FB In den Zimmern hat man eine riesige Auswahl an Filmen auf diversen Streamingkanälen. Läuft das nicht der Idee von mk2 als Kuratorin von Arthousefilmen zuwider?

EK In den normalen Zimmern können wir nicht das Kinoprogramm zeigen, da sie nicht als vollwertige Kinosäle eingerichtet sind, deshalb haben wir das Streamingangebot. Wir kuratieren aber mit unserem zweiwöchentlichen Newsletter, und auch mit dem Magazin «Troiscouleurs» geben wir Empfehlungen ab, ausserdem berät das Personal im Hotel die Gäste bei der Auswahl. Die Gäste können auch ins Kino gehen, das sich ja im selben Haus befindet. In diesem Sinne glaube ich, dass wir unser Metier, Filme zu programmieren, machen.

FB Unter dem Label «Cinéma Paradiso» haben Sie in der Vergangenheit Kino-Grossveranstaltungen organisiert. Wie sehen diese Events nach Corona aus?

EK Trotz der Pandemie glaube ich, dass solche Veranstaltungen eine Zukunft haben. Wir haben gerade Anfang Juli eine erfolgreiche Ausgabe im Louvre gemacht. Zum ersten Mal gab es dabei vor dem Film jeweils ein Konzert, auch das eine Neuerung. Und das alles gratis. 2022 werden wir aber auch auf etwas kleinere Formate unter dem Namen «Ciné Club Paradiso» setzen.

FB Mit «mk2 Curiosity» haben Sie direkt auf die Kinoschliessung reagiert und bieten eine Auswahl von Filmen gratis an. Wird das so bleiben? Kanibalisieren Sie damit nicht Ihre übrigen Auswertungskanäle?

EK Das Ziel war, mit unserem Publikum im Dialog zu bleiben, das war uns bei den geschlossenen Sälen sehr wichtig. Die Auswahl von fünf Filmen pro Woche wird auch weiterhin gratis bleiben. Ob wir in Zukunft das Angebot mit einem Bezahlmodell ergänzen, ist noch offen. Das Angebot konkurrenziert unser Kinoangebot aber keineswegs, es ermöglicht vielmehr, aussergewöhnliche Filme und

Elisha Karmitz (rechts) mit seinem Bruder Nathanaël Karmitz.



solche mit wichtigen Themen, etwa Feminismus oder Rassismus, zu entdecken. Es ist also vielmehr ein komplementäres Angebot, das unser Versprechen einer starken Programmation einlöst.

FB Sie haben die politischen Themen erwähnt. In welcher Rolle sehen Sie mk2 dabei? Wollen Sie aufklären, verfolgen Sie eine gewisse Politik?

EK mk2 hatte schon immer starke politische Positionen und wir sehen uns als einen Ort der Debatte, auch der widersprüchlichen Meinungen. Wir organisieren rund 300 Konferenzen pro Jahr in unseren Sälen mit diversen politischen Themen, mit dem Ziel, einen Reflexionsraum zu schaffen und eine gesunde Debattenkultur zu stärken. Das ist ein gesellschaftliches Engagement unsererseits, genauso wie die tief verwurzelten Bestrebungen auf der Filmproduktionsseite, stark auf Frauen und Diversität zu setzen.

FB Seit 2018 haben Sie viel mit Virtual Reality experimentiert, Ihre Veranstaltungen überschneiden sich stark mit den anderen Künsten. Wo sehen Sie die Grenzen der Verschmelzung mit anderen Kunstformen?

EK Das Kino ist bereits eine totale Kunstform, in dem Sinne, dass es fast alle Kunstformen integriert. Man kann kein Kino ohne Literatur, Dekor, Design, Kostüme, Musik oder Theater machen. Viele

Filme zeigen das exemplarisch, etwa *Drive My Car* von Ryūsuke Hamaguchi, der gerade in Cannes lief: Er basiert zugleich auf einer Kurzgeschichte von Haruki Murakami und bezieht sich auf ein Stück von Anton Tschechow. Wir müssen also nicht an der Natur von Filmen arbeiten, da diese bereits komplett ist. Wir müssen vielmehr darauf achten, wie Filme gemacht werden und dass sie dynamisch auf die Gesellschaft reagieren und diese reflektieren. Unsere Bestrebungen im Bereich der VR sind wiederum vielmehr interessengetrieben, da es sich um einen neuen audiovisuellen Ausdruck handelt. Wir wollten uns ein Know-how erarbeiten, da diese Techniken etwa im Veranstaltungsbereich an Bedeutung gewinnen und wir neue Arten, Kino zu erleben, schaffen wollen. Hier bei der Avantgarde dabei zu sein, war uns sehr wichtig. Das ändert aber nicht unsere Einstellung zum Kino. Das Kino an sich ist stark genug und für die Herausforderungen der Zukunft gerüstet.

FB Das Kino und wie Filme produziert werden, hat sich aber seit der Gründung von mk2 durch Ihren Vater 1974 doch stark verändert. Gerade in den letzten Jahren mit dem Streaming und dem Aufstieg neuer globaler Akteure. Hat das Kino da noch eine Zukunft?

EK Es gab eine starke Globalisierung und Konzentration, und die Gefahr dabei ist, das Vielfalt verloren geht. Das Kino hat aber nach wie vor die unglaubliche Kraft, uns mit der Andersartigkeit zu konfrontieren. Wir versetzen uns in andere Menschen hinein, fühlen mit und entwickeln Empathie für das Andere. Diese Fähigkeit des Kinos ist in unserer Gesellschaft extrem wichtig, vor allem in einer Zeit, in der wir uns im Alltag mehr und mehr von Algorithmen leiten lassen, die unsere Neugierde und die Fähigkeit schwächen, uns mit fremden Ideen zu konfrontieren. Gerade nach der langen Erfahrung der sozialen Isolation merken wir, dass das im Leben fehlt. Das Kino erfüllt die Rolle als soziale, als kollektive Erfahrung extrem gut und ist weit davon entfernt, zu verschwinden.

INTERVIEW Michael Kuratli



Reise um mein Zimmer



TEXT Daniel Eschkötter

Zimmerreisen sind
doppelt an der Zeit: als
Selbsterkundungsmodus
des quarantänierten
Ich. Und als nachhaltigere
Form des Unterwegsseins.
Von Sesselausflügen.

Die Jalousien hochziehen, das Fenster öffnen, das Licht des Tages reinlassen: ein paradigmatischer Filmanfang. *Rear Window* beginnt so, mit einem Kamerablick, der sich erst auf die Reise durch den Innenhof und dann durch das Zimmer des Fotografen begibt. Viele Grüße von Jimmy Stewart und seinem Gipsbein. Aber der Innenhof ist jetzt eine Pariser Vorstadt-Skyline. Drinnen bleiben müssen wir aus anderen Gründen. Und die Jalousie hält es auch nicht mehr am Fenster. Mati Diops Film, der wie Ulrich Köhlers Arno-Schmidt-Paraphrase heisst, *In My Room*, entstanden als 20. Kurzfilm in der Reihe *Miu Miu Women's Tales*, führt nur wenig Prada vor, sondern vor allem seine eigene Verfertigung in der Isolation. Fenster- und Kühlschranksblicke. Und Gespräche mit der Grossmutter, Audioprotokolle der Arbeit und des Alters.

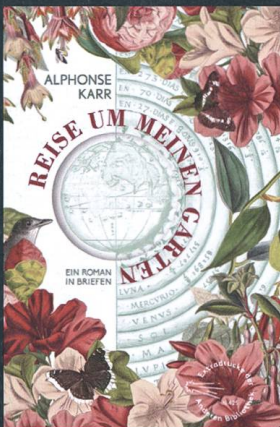
In My Room gehört in ein kleines Genre mit langer literarischer Vorgeschichte und grosser Gegenwarts-, nun ja, -virulenz. Deshalb habe wohl nicht nur ich nochmals nachgelesen, was der Literaturwissenschaftler und Fotohistoriker Bernd Stiegler vor etwas über zehn Jahren in seiner «Kleinen Geschichte des Reisens im und um das Zimmer herum» zu diesem Modus des reisenden Stillstands und verwandten Formen des unbewegten Unterwegsseins gesammelt hat. Selbst die Wohnvoyeurismus-Illustrierte «AD» schien im April 2020 (aka Lockdown 1) Stiegler und mit ihm das minimale Reisen entdeckt zu haben. Eigenwerbung ist's irgendwie auch, klar, aber selbst bei «AD» begann man sich plötzlich für ein Genre zu interessieren, das doch eher auf «Entfamiliarisierung» (Stiegler), auf Selbsterkundung und Fremdwerden des Vertrauten als Kaufanreize und Home Improvement zielt. Einige «Spielregeln» nach Stiegler, abgeleitet vom Genre-begründenden Urtext, Xavier, Comte de Maistres Hausarrest-Travellog «Voyage autour de ma chambre» von 1790: Die voyages sind nicht nur *fantastisch*, keine Traumreisen, keine reinen Gedankenausflüge. Sie verweilen beim Gegebenen. Wir ergänzen, Filme schauend: Ein Studiokammerspiel zu sein wie (nochmal Hitchcock) *Rope*, reicht auch nicht. Es gehört schon ein Reisemodus dazu, eine gesteigerte Aufmerksamkeit für das Zeug des Alltags, für die Konstitution des Gewöhnlichen. Nicht einfach gefilmtes Theater, eher filmisches Parlament der Dinge. Filme von Michael Snow, Chantal Akerman, Vincent Dieutre, dem auch literarisch grossen Zimmerreisenden Georges Perec fallen ein. Olivier Smolders hat de Maistre 2008 einfach direkt adaptiert bzw. irgendwie doch ins Imaginäre gewendet. Mati Diop reiht sich nun ein in diese heterogene Filmografie der Innenraumreise, die einige neue Einträge bekommen hat in den letzten Monaten: Bo Burnhams Blick in *Inside* geht nicht nur in den Seelenhaushalt einer Existenz, die *very online* ist, das Special ist auch eine Registratur eines Raums, ein Dokumentarfilm über Influencer-Ausstattung.

Und Jonathan Glazer ging ganz tief in Epidemiegeschichten und projizierte die kleinen und grossen Alltagsmanien des quarantanierten Ichs, Händewaschen und Hospitalismus, auf eine historische Choreomanie, die Strassburger Tanzwut von 1518. Ein anderes Zimmerexperiment, einige leere oder fast leere enge Räume, einige sich verdrehende Tänzer*innenkörper, eine Beat-Attacke (mit Vogelgezwitscher!) von Mica Levi. Wem das zu klaustrophil ist, wer sich davon dann erholen muss, kann zu einer der vielen Fortsetzungen de Maistres greifen, besonders für alle in der Pandemie Privilegierten: Alphonse Kars schöne autobotanische Brief-Erkundung «Reise um meinen Garten». Beim Aufschauen können wir den Blick dann auch über Fuchsien und Azaleen schweifen lassen. Oder den vertrockneten Basilikum auf der Fensterbank. Wir entkommen uns ja nicht. So oder so: *safe travels*.

BERND STIEGLER

REISENDER STILLSTAND

Eine kleine Geschichte
des Reisens im und um
das Zimmer herum



1. *In My Room* (Miu Miu Women's Tales #20) (Mati Diop, Frankreich/Italien 2020, auf Youtube)
2. *La voz humana* (Pedro Almodóvar, Spanien 2020, Streaming z.B. bei Canal+)
3. *Inside* (Bo Burnham, Netflix 2021)
4. *Strasbourg 1518* (Jonathan Glazer, UK 2020, Streaming bei mubi.com)
5. Bernd Stiegler: *Reisender Stillstand. Eine kleine Geschichte des Reisens im und um das Zimmer herum*. S. Fischer 2010. CHF 25
6. Xavier de Maistre: *Reise um mein Zimmer*. Lesung bei MDR Kultur (in der ARD-Audiothek)
7. Alphonse Karr: *Reise um meinen Garten. Ein Roman in Briefen*. Die andere Bibliothek 2020. CHF 30



On Her Majesty's Secret Service 1969, Peter Hunt

Man muss sich schon fragen, ob Schweiz Tourismus Aktien bei Eon Productions, Bonds Heimstätte, hält. Mal dient das Drehrestaurant auf dem Piz Gloria (im Bild) als Blofelds Hauptquartier, ein andermal macht sich Bond als Snowboard-Pionier auf Schweizer Pisten einen Namen (A View to a Kill, 1985) oder kurbelt den Bungee-Tourismus im Verzascatal an (GoldenEye, 1995). Ob er das nächste Mal den Rhein runterschwimmt oder auf dem Genfersee Stand-up-paddelt?

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 Füllemann
+41 52 550 05 56
inserate@filmbulletin.ch

KORREKTORAT

Sandra Ujpétery, Zürich

KONZEPT UND GESTALTUNG

Büro Haerberli, Zürich

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

TITELBILD

Goldfinger (1974)
von Guy Hamilton

**MITARBEITENDE DIESER
NUMMER**

Frank Arnold (fa), Johannes
Binotto, Oliver Camenzind (cam),
Noemi Ehrat, Daniel Eschkötter
(de), Lukas Foerster, Susanne
Gottlieb, Julian Hanich, Oswald
Iten, Mattia Lento (ml), Noémie
Luciani, Karsten Munt, Giovanni
Peduto (gp), Michael Pekler, Silvia
Posavec, Andreas Scheiner, Simon
Spiegel, Philipp Stadelmaier,
Teresa Vena (tev), Stefan Volk

FOTOS

Wir bedanken uns bei: agora;
Amazon Prime; Ascot Elite; Bear
Manor Media; Cinémathèque
Suisse; Columbia Pictures; DCM
Film Distribution; Disney;
Filmcoopi Zürich; First Hand Films;
mk2; Netflix; Outside the Box;

Pathé Films; Reclam Verlag;
Schüren Verlag; Sky; Titan Books;
trigon; Universal Pictures; Vega
Film; Warner Bros.; Xenix; ZFF

Es ist nicht in allen Fällen
gelingen, die Urheberschaft 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 396
NR. 5/21 – OKT/NOV
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

W.Z. k.

k.

Wir zelebrieren kurz.

25. Internationale Kurzfilmtage Winterthur

The Short Film Festival of Switzerland

9.–14. November 2021, kurzfilmtage.ch

Hauptsponsorin



Zürcher
Kantonalbank

MedienpartnerInnen

SRG SSR

TagesAnzeiger



BOURBAKI

RIFFRAFF



PALME D'OR
FESTIVAL DE CANNES

TITANE

EIN FILM VON JULIA DUCOURNAU

Ab 7. Oktober im Kino

Ein **visueller** und
emotionaler
Schock.

Le Parisien

Blutrünstig
und **rätselhaft.**

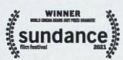
Huffington Post

Radikal,
packend und
ungestüm bis
zum **Taumel.**

Le Journal du Dimanche

Einer der
wildesten Filme,
die je in Cannes
gezeigt wurden.

Indiewire



YLLKA GASHI

ÇUN LAJÇI

HIVE

ZGJOI

A FILM BY
BLERTA BASHOLLI

AB 7. OKTOBER IM KINO

BOURBAKI

RIFFRAFF

FRENETIC
FILMS