

**Zeitschrift:** Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino  
**Herausgeber:** Stiftung Filmbulletin  
**Band:** 63 (2021)  
**Heft:** 397

## 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



**Werner  
Herzog**

**Einfach  
machen!**

NR. 6/21 DEZ

FOKUS **WERNER HERZOG –  
«IN CELLULOID WE TRUST»**

KRITIKEN **PLEASURE, ANNETTE,  
BENEDETTA, SCENES FROM  
A MARRIAGE, PASSING**

INTERVIEW **GREG DE CUIR JR.**





S. 81 Sex Education 2019–, Laurie Nunn

Auch die lang ersehnte dritte Staffel der britischen Erfolgsserie, in der Jugendliche auf der Toilette ihrer Schule Sexratgeber\*innen für ihre Mitschüler\*innen spielen, vermag das Netflix Publikum mit sehenswerter Unterhaltung zu versorgen.



S.34 Nosferatu 1979, Werner Herzog

Grob bis zu diesem Film könnte man Werner Herzogs erste Werkphase ansetzen, jene, die unter der Flagge «Neuer Deutscher Film» steht. Hier natürlich mit dem wütigen Klaus Kinski in der Rolle des Unsterblichen.



S. 29 Cave of Forgotten Dreams 2010, Werner Herzog

Im Film erfahren wir, dass es Herzog und seinem Team nur kurzfristig erlaubt war, in die Chauvet-Höhle zu gehen, um dort die Wandmalereien zu drehen. Auf diese Weise wird Herzogs Schaffensprozess auch stets zur Prämisse seiner Werke.



S. 69 The Whaler Boy (Kitoboy) 2020, Philipp Yuryev

Regisseur Philipp Yuryev verflucht geschickt Szenen aus dem harten Alltag der sibirischen Walfänger mit universellen Fragen des Erwachsenwerdens. Und schafft einen ungewöhnlichen Coming-of-Age-Film.



S. 53 The Wild Blue Yonder 2005, Werner Herzog

In seinen Dokumentarfilmen zeigt Herzog oft eindrückliche Natur – diese wird bei ihm aber immer wieder zum Anlass, in sich selbst zu blicken.



S. 68 Benedetta 2021, Paul Verhoeven

Lieber grob als subtil, lieber drastisch als subversiv inszeniert das Entant terrible Paul Verhoeven diese Geschichte einer lesbischen Liaison.



S.45 Jeder für sich und Gott gegen alle 1974, Werner Herzog

«Ich versuchte aber, sehr realistisch zu sein: Die Figuren sollten dargestellt werden, wie sie so leben und wie sie sich fühlen», meint Kostümbildnerin Gisela Storch-Pestalozza zu ihrer Zusammenarbeit mit Werner Herzog. Keine einfache Aufgabe, wenn der Film in der Biedermeierzeit spielt.

## Werner Herzog – Einfach machen!

Sein vorletztes Projekt, Family Romance, LLC (2019), über einen Familienmitglieder-Verleihservice in Japan, habe Werner Herzog «einfach gemacht», wie das jüngste Buch zum Regisseur, Josef Schnelles «Eine Welt ist nicht genug», anhand der Aussagen von Herzog selbst zu berichten weiss. Bevor man einen Film «einfach machen» kann, braucht es aber Übung, im Fall von Werner Herzog in Form von knapp 60 Jahren Filmpraxis. Dieser hat sich im Verlauf seiner Karriere mehrmals neu erfunden: vom Vertreter des Neuen Deutschen Films hin zum Naturdokumentarfilmer, vom Literaten zur schrulligen One-Scene-Wonder-Ikone im amerikanischen Mainstream. Es ist geradezu leicht, einzelne Ansichten von Herzogs tausend Gesichtern zu vergessen: Seinen Schuh musste er nach verlorener Wette essen (Werner Herzog Eats His Shoe, 1980), er war Klaus Kinskis liebster Feind (Mein liebster Feind, 2000), «Auftraggeber» ferner Galaxie-Imperien (The Mandalorian, 2019–) oder ehrerbietender Gast von Filmkritiker-Ikone Lotte Eisner (Roman «Vom Gehen im Eis», 1978).

Dabei hat er auch genügend Brücken hinter sich brennen lassen: In Interviews beklagt sich der Deutsche im fernen Los Angeles nicht nur darüber, dass ausgerechnet sein Heimatland ihn nicht mehr kennen möge, im gleichen Atemzug geht er auch der Akademie an den Kragen, deren erschöpfenden Ausführungen zu seinen Filmen er wenig abgewinnen kann, genauso dem Direct Cinema, einer Strömung des Dokumentarischen, die ans puristische Erfassen der Welt glaubt, während Herzog ihr trotzig seine Reenactments und gewaltsame Eingriffe ins gefilmte Umfeld entgegensetzt. «Einfach machen!» erscheint dann plötzlich weniger als esoterischer Appell an das humane Bauchgefühl (obwohl Herzog bestimmt über ein solches verfügt); der Spruch wird eine Aufforderung zur Ästhetik des Trotzes und des filmischen Widerstands.

Dann noch das Ding mit der Ironie: Er verstehe sie nicht, meint Herzog selbst. Und doch scheint seine Filmografie geradezu vor ihr zu strotzen. Alles ein Zeichen dafür, wie fest Herzog die Mystifizierung seiner Werke und seiner Persona selbst zu lenken vermag – oder diese auch absichtlich auf Abwege steuert. Weil Herzog so schwer zu fassen ist, haben wir gleich fünf Autor\*innen (natürlich nach dem Motto: Einfach machen!) auf den Weg geschickt, Aspekte von Herzogs Schaffen zu erfassen. Literatur, Naturfilme, Neues Deutsches Kino und Herzog vor der Kamera ergänzen als Themenschwerpunkte das Interview mit seiner langjährigen Kostümbildnerin Gisela Storch-Pestalozza, die von den Herzog-Kinski-Sets der Siebzigerjahre zu berichten weiss.

Zu Beginn der Ausgabe finden Sie ein weiteres Highlight: Ein Interview mit dem Kurator und Schriftsteller Greg de Cuir Jr., der für das Zürcher Kino Xenix die Reihe «Meta Hiphop» zusammengestellt hat, in der sich auch weniger offensichtliche Titel – Vorläufer von Videoclip und Co. aus Blaxploitation-, Gangster- oder Kung-Fu-Filmen – finden lassen. Ausserdem liefern wir die neueste «Episode» der «Serie» Lex Netflix: Das Schweizer Parlament brütete über dem Entscheid, ob Streaminganbieter hier 4% ihrer Gewinne wieder als Produktionsmittel ins Schweizer Filmemachen einfliessen lassen müssen. Just da erste Serien in Koproduktion mit internationalen Streamern in der Schmiede liegen, gehen die jungen Freisinnigen auf die Barrikaden und schreiben eine weitere Episode in der Politdrama-Serie mit. Mehr dazu lesen Sie in unserem Hintergrund.

Selina Hangartner, Michael Kuratli



S.80 Wolfe 2021–, Paul Abbott

Er ist kein gewöhnlicher Ermittler – oder doch? Denn Detektive wie Wolfe (Babou Ceesay), die skurril und eigenwillig daherkommen, kennt die Fernsehgeschichte schon. Hier wird er um ein sehenswertes Figurenensemble ergänzt.

- 7 EDITORIAL
- 10 SICHTWECHSEL  
Loop  
Johannes Binotto
- 13 BACKSTAGE  
Box Office, Berlinale etc.
- 15 5 FILME  
Filmische Weihnachten!
- 17 AGENDA
- 18 MISE EN SCÈNE  
Bac Nord, die unmögliche  
Fiktion  
Noémie Luciani
- 20 INTERVIEW  
Greg de Cuir Jr.  
Marius Kuhn, Michael Kuratli

## FOKUS

### WERNER HERZOG

- 28 Into the Wild  
Michael Pekler
- 33 Herzog und der Neue  
Deutsche Film  
Teresa Vena
- 42 Interview mit Gisela  
Storch-Pestalozza  
Silvia Posavec
- 48 Das finstere Herz der  
Sprache  
Michael Pfister
- 52 Die Entdeckung der  
Selbstironie  
Marius Kuhn

## KRITIKEN

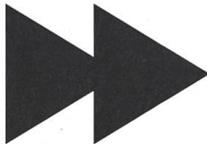
### FILME

- 58 ANNETTE  
von Leos Carax
- 59 TOVE  
von Zaida Bergroth
- 60 LAST NIGHT IN SOHO  
von Edgar Wright
- 63 PLEASURE  
von Ninja Thyberg
- 64 THE POWER OF THE  
DOG  
von Jane Campion
- 65 THE TRUFFLE HUNTERS  
von Michael Dweck,  
Gregory Kershaw
- 67 STÜRM: BIS WIR TOT  
SIND ODER FREI  
von Oliver Rihs
- 68 BENEDETTA  
von Paul Verhoeven
- 69 THE WHALER BOY  
(KITOBOY)  
von Philipp Yuryev
- 72 PETITE MAMAN  
von Céline Sciamma
- 73 HARALD NAEGELI  
von Nathalie David
- 74 THE FRENCH DISPATCH  
von Wes Anderson
- 75 MADRES PARALELAS  
von Pedro Almodóvar

- 76 NO TIME TO DIE  
von Cary Joji Fukunaga

- 77 PASSING  
von Rebecca Hall

### SERIEN

- 78 SCENES FROM  
A MARRIAGE  
von Hagai Levi
- 80 WOLFE  
von Paul Abbott
- 81 SEX EDUCATION  
von Laurie Nunn
- 81 MEIN EIGENES  
BEGRÄBNIS  
von Jón Gunnar Geirdal
- 82 ON THE VERGE  
von Julie Delpy
- 
- 84 KURZ BELICHTET  
Bücher, Lego, Blu-ray und  
Co.
- 90 HINTERGRUND  
Kommt das Referendum  
zur «Lex Netflix»?  
Jonathan Brogin
- 94 ESCHKÖTTERS  
ERSCHEINUNGEN  
Game on  
Daniel Eschkötter
- 96 ABSPANN  
Impressum



# Loop



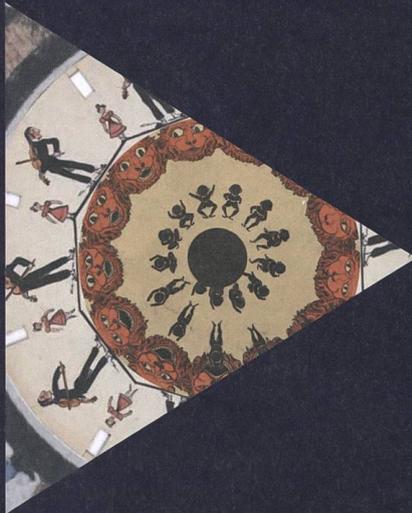
TEXT Johannes Binotto

Bevor Film ein scheinbar lineares Medium war, gab es ihn in Endlosschleife. Kolumnist Johannes Binotto erkundet, wann uns der Loop noch heute begegnet.

Ein Film hat einen Anfang und ein Ende. Am einen steht der Vor-, am anderen der Abspann, und was dazwischen passiert, kennt nur eine Richtung: vorwärts. Das wäre ein banaler Gemeinplatz, wenn er denn stimmen würde. Tatsächlich ist nämlich der Film zu Beginn gar kein lineares, sondern vielmehr ein zirkuläres Medium gewesen. Bereits bei den direkten Vorläufern des Kinos liefen die Bewegtbilder im Kreis. Beim sogenannten Wunderrad, dem Phenakistiskop, waren die Bilder von Bewegungsphasen rundherum auf einer drehbaren Scheibe aufgezeichnet, beim Zoetrop standen sie in einer sich drehenden Trommel, und weil der Zeichnungsstreifen einen Ring bildete, wiederholten sich entsprechend die dargestellten Bewegungen vor unseren Augen unablässig. Auch im Guckkasten von Thomas Edisons Kinetoskop, der ersten Filmbetrachtungsmaschine überhaupt, liefen die Kurzfilme als Endlosschleifen. Der einfacheren Handhabung wegen und damit man die Bildstreifen nicht immer wieder neu einfädeln musste, liess man sie ringsum laufen. Attraktionskino als ewiger Loop.

Diese frühe Tradition habe das Kino im selben Masse aufgegeben, wie sich seine Technik stabilisierte und es sich vermehrt an längere Erzählformen wagte, so lehrt es uns die Filmgeschichte. Filme in Endlosschleife liefen derweil in Genres wie dem pornographischen Kurzfilm oder dem Cartoon weiter.

Ganz verschwunden ist die Loop-Struktur indes auch aus dem klassischen Erzählkino nicht. Noch bis in die Sechzigerjahre war es in den USA durchaus verbreitet, nicht auf Filmbeginn, sondern zu einem beliebigen Zeitpunkt ins Kino zu gehen und solange sitzen zu bleiben, bis der in andauernder Wiederholung gezeigte Film wieder an dem Punkt ankam, an dem man angefangen hatte, mitzuschauen. Der Satz «This is where we came in» entwickelte sich denn auch zu einem stehenden Begriff für diese gängige Kinopraxis. So machte das Publikum aus allen linearen Filmen kreisförmige Loops – sehr zum Ärger von Regiegrößen wie Cecil B. de Mille und Kinobetreiber\*innen, die in den Dreissigerjahren sogar gerne mittels Kampagne das Publikum dazu hätten erziehen wollen, Filme ab Anfang zu sehen. Eine der Innovationen von Alfred Hitchcocks Psycho von 1960 war bekanntlich auch die, das Publikum nach Beginn des Films gar nicht mehr einzulassen und so den Filmkonsum nach dem Prinzip «This is where we came in» zu verunmöglichen.



Tatsächlich kann man den Ärger der Filmschaffenden über die Publikumspraxis des variablen Filmbeginns nur zu gut verstehen. Wenn das Publikum an zufälligen Punkten in einen Film ein- und aus ihm aussteigt, macht es damit unweigerlich dessen sorgfältig gebaute Dramaturgie zunichte. Stellen wir uns vor, wie absolut unterschiedlich Psycho aussehen würde, wenn man ihn statt ab der ersten erst ab Minute 50, nach dem Mord unter der Dusche, zu schauen anfinge, um erst dann, wenn der Film bereits wieder von vorne anfängt, zu begreifen, dass da ja noch eine andere Figur und eine andere Geschichte war.

Zugleich kann man aber an diesem Beispiel auch sehen, welche Faszination und was für ein kritisches Potential in so einer geloopten Sichtweise drinsteckt: Statt eines geradlinigen Krimis, der auf Aufklärung zielt, würde sich dann Psycho als grausiges Karussell entpuppen, in dem die Verhaftung eines Killers nie das Ende darstellt, sondern die Gewalt immer wieder von vorne anfängt. Und ist das insgeheim nicht auch, was uns Hitchcocks Film immer schon, heimlich,

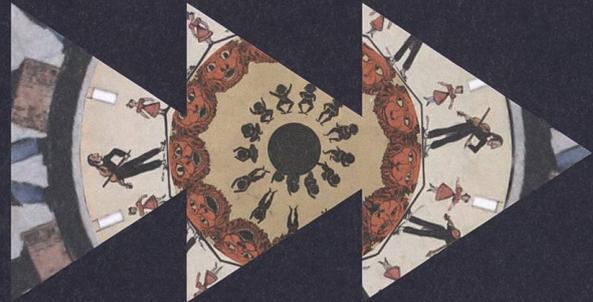
miterzählen wollte? Dass es eben kein Ende und schon gar kein Happy End gibt, sondern nur laufend sich wiederholende Zyklen aus Trauma, Verdrängung und Wiederkehr des Verdrängten?

Der Loop würde dann nur etwas sichtbar machen, was ohnehin im Film versteckt war. Er wäre eine Entstellung zur Kenntlichkeit.

Als solch erhellende Entstellungen wurden sie denn auch in der künstlerischen Avantgarde verstanden, wo jene audiovisuellen Loops umso stärker wiederkehrten, je mehr sie aus dem Kino vertrieben wurden: Zu den wichtigsten musikalischen Experimenten der *musique concrète* gehörte die Analyse von zusammengeklebten Tonbändern und hakenden Schallplatten, die es ermöglichten, dass Klangphänomene nicht mehr in einer Melodie untergingen, sondern als eigenständige und eigensinnige Objekte hervortreten konnten. Die Popmusik mit ihren sich wiederholenden Samples und Loops hat das dann kommerziell erfolgreich weitergedacht. Yoko Ono klebt in den Sechzigern ihre 8- und 16mm-Filme wieder zu geschlossenen Schleifen zusammen, wie einst die Techniker\*innen des Kinetoskops am Ende des 19. Jahrhunderts, und lässt sie im

Kreis laufen. Und wenn in der Videokunst der Siebziger die Kamera auf den Monitor gerichtet wird, dann sind die dabei entstehenden Feedback-Effekte nichts Anderes als der engste Loop, den man sich vorstellen kann: die Bilder so schnell kreisen lassen, bis sie zu schmelzen beginnen. Und auch das Kino erinnert sich immer wieder an diese radikalen Möglichkeiten des Loops. In Alain Resnais' *Je t'aime, je t'aime* von 1968 steckt der Loop nicht nur im Titel, sondern auch die Hauptfigur durchlebt dank einer Zeitmaschine eine vergangene Liebe in immer wieder neuen und sich dabei laufend verschiebenden Wiederholungen. Und Jacques Rivettes *Céline et Julie vont en bateau* von 1974 erzählt seine verspielte Geschichte zweier Frauen als ringförmig angeordnete Serie von Loops, die sich mit jedem Durchgang neu umbauen, teilweise mit mikroskopischen, dann wieder mit extremen Veränderungen.

An all das muss ich denken, wenn ich heute den Kopf schüttele über die Filmchen auf Tiktok und ihren Erfolg. Auch auf Tiktok laufen die Bewegtbilder in Loops. Instagram und Facebook machen es ebenso. Dabei wird die automatische Wiederholungsfunktion zu einer interessanten Gegenstrategie zur begrenzten Lauflänge: Clips in den sozialen Netzwerken müssen kurz sein, dadurch aber, dass sie in Loops laufen, werden sie endlos. Natürlich ist es von den Plattformen nicht vorgesehen, dass man ein und denselben Clip immer und immer wieder anschaut, ihr Geschäftsmodell beruht vielmehr darauf, dass man weiterscrollt. Eine subversive Haltung gegenüber diesem allzu glatten Konsum aber wäre es, bei den sich wiederholenden Clips nicht weiterzugleiten, sondern stehen zu bleiben und sich zu fragen, was die Loops mit den Filmen und mit uns machen.



Der Blick auf die Tiktok-Clips könnte so den Blick dafür schärfen, dass auch die angeblich linearen Filme, die einen Anfang und ein Ende haben, in unseren Köpfen, in unserer Erinnerung zu kreisen beginnen. Und wie sich nicht nur ganze Filme wiederholen, sondern einzelne Momente, einzelne Szenen herauslösen aus dem linearen Fluss der Sequenzen und stattdessen in sich zu drehen anfangen. Dieser Kameraschwenk, jene Bewegung einer Hand, der Körper, der sich zu Boden fallen lässt, und der Schatten, der sich auf ein Gesicht senkt – die filmischen Momente sind in unseren Hirnen eingebraunt, nicht als Standbilder, sondern als kurze Clips in Endlos-Loops. Und wenn wir sie später im betreffenden Film wieder sehen, reagieren wir entsprechend darauf. Dann ist es, als würde der Film ins Stocken, ins Stottern geraten. Als wären die Momente wie der Kratzer auf einer Schallplatte, der die Nadel immer wieder zurückspringen lässt. Die vibrierende, auf sich selbst zurückgebogene Mikrosensation inmitten des Films. Und so hat das, was wir den Zauber des Kinos nennen, vielleicht genau mit solchen sich loopenden Clips zu tun, die die postkinematografischen Medien bevölkern und mit denen doch einst das Kino im vorletzten Jahrhundert überhaupt erst begonnen hatte. Ende und Anfang – ein Loop.

BOX OFFICE

## Hier und jenseits des Teichs

Man kann es sich aus europäischer Sicht kaum vorstellen: Der Neuste in der James-Bond-Reihe lieferte sich im Herbst in den USA ein Kopf-an-Kopf-Rennen mit der Ikone des Horrors. Halloween Kills, der mittlerweile zwölfte Film der Halloween-Reihe, die 1978 von John Carpenter mit dem gleichnamigen Film und minimalem Budget, aber maximalem Effekt losgetreten wurde, soll allein am ersten Wochenende sagenhafte 50 Millionen US-Dollar an amerikanischen Kinokassen eingehandelt haben. Und das, obwohl der Film parallel auf dem US-Streamingdienst Peacock ausgewertet wurde (gute Neuigkeiten für besorgte Kinobesitzer\*innen!).

Dass der neue Bond-Film ein Wochenende zuvor, als er Premiere feierte, nur 6 Millionen US-Dollar mehr einspielte, ist diesseits des Atlantiks kaum nachvollziehbar: Halloween Kills ging, wie so viele Horrorfilme im Deutschsprachigen, mit knapp 14 000 verkauften Billetts im Vergleich zu den USA beinahe unter, während No Time to Die hier dank phänomenalem Ticketverkauf bereits – mit grossem Abstand! – der meistgesehene Film des Jahres ist (Fast & Furious 9 kommt als Zweites, dann Dune). Der einzige Horrorfilm, der es in der Schweiz auf die Top-25-Rangliste von 2021 schafft, ist The Conjuring: The Devil Made Me Do It. Immerhin: Fast 70 000 Zuschauer\*innen soll der Teufel ins Kino gelockt haben. (sh)

Halloween Kills 2021, Regina King  
In den USA ein riesiger Box-Office-Hit, konnte der zweite Teil des Halloween-Reboots hier nicht gleich die Kassen klingeln lassen. Der dritte Teil, Halloween Ends, ist übrigens auf den Oktober kommenden Jahres angesagt.



BERLINALE

## M. Night Shyamalan wird Chef-Juror

Das ist ein Twist, mit dem gerade niemand gerechnet hat: M. Night Shyamalan, amerikanischer Regisseur, Drehbuchautor und Produzent, wird an den 72. Internationalen Filmfestspielen Berlin, der Berlinale, im kommenden Februar die Internationale Jury als Präsident anleiten. Die Wahl hat insofern erstaunt, als dass der amerikanische Filmemacher, der 1999 mit The Sixth Sense einen riesigen Kinohit landete, hauptsächlich mit populären Genres und seit seinem Durchbruch auch beinahe konstant mit grossen Budgets hantierte. Auch machte er sich mit Filmen wie The Village, The Happening oder jüngst mit Old nicht immer zum Kritiker\*innen-Liebling. «Der Filmfestival-Zirkus ist ein Universum, in dem man gerne unter sich bleibt – einer, der Genre-Kino macht, ist eine aussergewöhnliche Wahl als Jurypräsident», kommentierte etwa auch die «Süddeutsche» den überraschenden Entscheid.

Die Berlinale-Leitung steht wiederum felsenfest hinter ihrem Entscheid: «Er hat mit seinen Filmen ein Universum geschaffen, in dem Ängste und Sehnsüchte eng beieinanderstehen und junge Menschen nicht nur die Hauptfiguren, sondern auch die treibenden Kräfte sind, um Ängste zu überwinden. Im US-Filmgeschäft ist Shyamalan eine einzigartige Figur, ein Filmemacher, der seiner Vision treu geblieben ist. Diese wahrhaftige innere Haltung suchen wir auch bei der Auswahl unserer Filme», lässt Carlo Chatrian, Künstlerischer Leiter des Festivals, verlauten. Wir sind gespannt, was dies für die Jury-Entscheidungen im kommenden Jahr bedeutet. Wartet hier der nächste Twist? (sh)

**«Im US-Filmgeschäft ist Shyamalan eine einzigartige Figur, ein Filmemacher, der seiner Vision treu geblieben ist.»**

Carlo Chatrian, Künstlerischer  
Leiter Berlinale

## Filmische Weihnachten!

### 1—We're No Angels, Michael Curtiz, 1955



Drei Kriminelle fliehen in Französisch-Guyana aus dem Gefängnis und wollen eine Familie ausrauben. Sie heuern als Handwerker an, werden dann von den gutmütigen Menschen dazu eingeladen, mit ihnen Weihnachten zu feiern. Ihren Plan lassen sie fallen und helfen der Familie aus der Misere. Kitschig, doch Peter Ustinov und Humphrey Bogart unter der Regie von Michael Curtiz machen diesen Film zu einem ganz besonderen.

### 2—Gremlins, Joe Dante, 1984



Ein vielbeschäftigter Vater muss in letzter Minute ein Geschenk für seinen Sohn kaufen und wird in Chinatown

fündig. Wenn der Film eines lehrt, ist es, dass Haustiere keine Weihnachtsgeschenke sein sollten. In diesem Fall ist die Rache der überaktiven, zerstörungswütigen kleinen Monster gnadenlos. Horror (-Parodie) paart sich besonders gut mit dem Weihnachtsthema, da hier die Stimmung des vermeintlichen «Festes der Liebe» konterkariert wird.

### 3—El día de la bestia, Alex de la Iglesia, 1995



Ein katholischer Priester hat ausgerechnet, dass genau an diesen Weihnachten der Antichrist auf die Erde kommen und die Apokalypse auslösen wird. Um dies zu verhindern, sucht er Hilfe bei einem Fernsehguru und einem Hobby-Satanisten. Stilsicher, kompromislos und bitterböse nimmt Alex de la Iglesia die christliche Symbolik aufs Korn. Statt der Geburt des Heilands fiebern seine Protagonisten derjenigen Satans entgegen.

### 4—Wir sagen Du, Schatz!, Marc Alexander Meyer, 2007



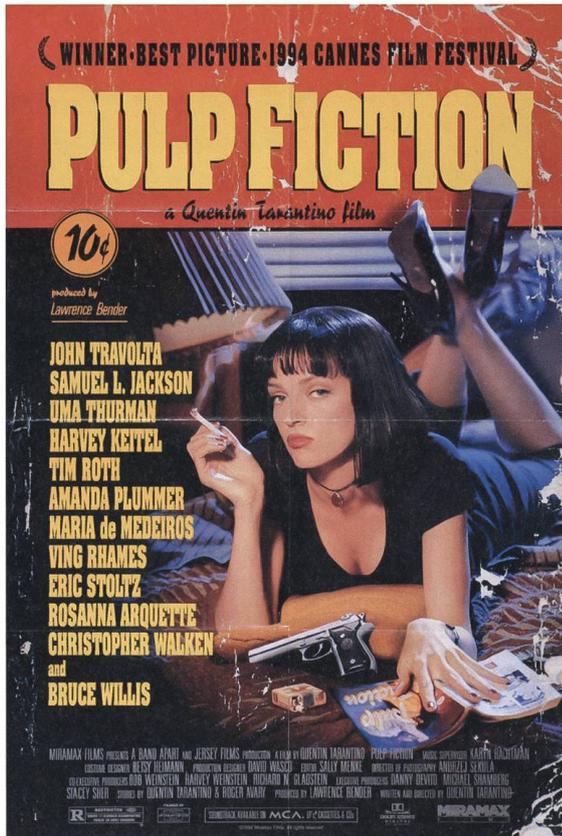
Oliver hat keine Familie, und bevor er Weihnachten alleine verbringen muss, entführt er sich eine neue Frau, Kinder und Grossmutter in ein verlassenes Berliner Miethochhaus. Kampflos wollen sich diese aber nicht der Idylle der Feiertage ergeben. Gekonnt mokiert sich der Film über überhöhte Erwartungen an die Weihnachtszeit und macht gleichzeitig darauf aufmerksam, dass viele in unserer Gesellschaft genauso einsam sind.

### 5—Merry Christmas Mr. Mo, Lim Dae-hyung, 2016



Herr Mo hat ein Leben lang davon geträumt, Schauspieler zu sein, genauso wie sein Idol Charles Chaplin. Als er erfährt, dass er bald sterben muss, überzeugt er seinen Sohn und angehenden Regisseur, mit ihm einen Film zu drehen. Diesen möchte er seinen Freunden zu Weihnachten schenken. In Schwarz-Weiss fängt dieses Spielfilmdebüt aus Südkorea eine melancholische Stimmung ein und überzeugt durch subtile, liebevolle Ironie.

(tev)



AUKTION

## Deine digitalen Münzen für exklusives Tarantino-Material

Quentin Tarantino möchte bis zum Ende seiner Karriere genau zehn Filme drehen. Nicht neun, nicht elf. Das liess der amerikanische Regisseur zumindest 2014 – zum Bedauern seiner Fans – verlauten. Nach seinem letzten, Once Upon a Time in Hollywood von 2019, dem neunten, soll es also nur noch einen letzten geben.

Wo kriegt man dann noch kostbare Extraminuten her? Wer eine Spürnase für Tarantinos Werke hat und damit durch Film- und Fernsehgeschichte schnuppert, findet immerhin noch die eine oder andere: Eine Szene in Robert Rodriguez' Sin City von 2005 hat er gedreht (im Gegensatz zu Rodriguez' Filmmusik für Kill Bill: Vol. 2), auch gibt's die Emergency-Room-Episode «Motherhood», ein Segment im Anthologie-Film

Four Rooms und eine CSI-Episode, für die Tarantino höchstpersönlich verantwortlich zeichnete. Aber hartgesottene Anhänger\*innen haben natürlich auch das schon längst gesichtet.

Für sie, die immer noch mehr wollen, und über das nötige Kleingeld verfügen, soll der Kult-Filmemacher nun sieben nie gesehene Szenen in Form von exklusiven Seiten aus dem Originaldrehbuch von Pulp Fiction auktionieren. «Bloomberg» berichtet, dass er diese als sogenannte «Non-Fungible Tokens», kurz NFTs, also als nicht ersetzbare digitale Objekte, feilbieten möchte. NFTs sind im Digitalen als Einzelstücke markiert und darum, wie physische Kunstgegenstände, exklusiv zu ergattern (kaum zu glauben, dass es das noch gibt: Benjamins Aura kehrt ins Netz ein). Der Handel mit digitaler Kunst und anderen virtuellen Gegenständen als NFTs ist darum gerade hoch im Kurs. Und Tarantino will ein Stück vom Kuchen, offensichtlich.

Die Auktion soll im Netz, auf dem digitalen Marketplace «OpenSea», stattfinden. Wer nicht zu den glücklichen Sieben gehört, muss aber auch danach weiterhin mit den paar Extraminuten aus ER, CSI und Co. vorliebnehmen. (sh)

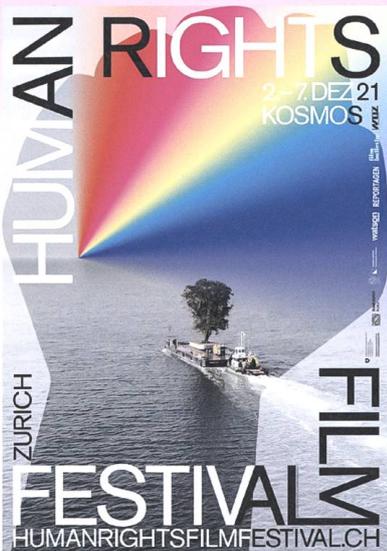
2. BIS 7. DEZ

## Human Rights Film Festival in Zürich

In den wenigen Jahren, in denen das Human Rights Film Festival in Zürich existiert, hat es sich bereits zum wichtigen Termin in der hiesigen Kulturagenda entwickelt.

Eröffnet wird das Festival von der Migrationsgeschichte Flee, die – um die Identität des Erzählenden zu schützen – als Animationsfilm inszeniert ist. Regisseur Jonas Poher Rasmussen wird anwesend sein, um gemeinsam mit HRFF-Direktorin Sascha Lara Bleuler, Präsidentin Katharina Morawek und dem Botschafter für Frieden und Menschenrechte des EDA, Simon Geissbühler, den Auftakt zu fünf Tagen Festival zu gestalten.

DO 2.12. bis DI 7.12.  
Kosmos, Zürich  
➤ [humanrightsfilmfestival.ch](http://humanrightsfilmfestival.ch)



3. BIS 18. DEZ

## Revolutionär des Kinos

Letztes Jahr wurde der Übervater des französisch-schweizerischen Kinos 90, nur leider war das mit den grossen Feiern 2020 so eine Sache. Just zum 91. startet im Kino Rex in Bern eine Retrospektive zum diversen Filmschaffen des JLG. In 20 Filmen von A bout de souffle bis Le livre d'image ist während zwei Wochen das Programm im Rex den Filmen Godards – von seinem Art-Pop der Sechziger bis zum Unerklärlichen und Unbegreifbaren seiner gegenwärtigeren Werke – gewidmet.

FR 3.12. bis SA 18.12.  
Kino Rex, Bern  
➤ [rexbern.ch](http://rexbern.ch)

19. BIS 26. JAN

## Solothurner Filmtage

Es war nicht gerade eine Periode der Stabilität für die Filmtage. Die ein Jahr zuvor noch gefeierte, neue Künstlerische Leiterin Anita Hugi ist nicht mehr im Amt. Die kommende Ausgabe steht also unter dem Stern des Übergangs – nicht nur der Leitung, sondern auch der Welt von der Pandemie zurück in so etwas wie Normalität. Was die Schweiz dazu in ihren Filmen sagt, darauf sind wir zweifellos gespannt.

SO 19.1. bis SO 26.1.  
➤ [solothurnerfilmtage.ch](http://solothurnerfilmtage.ch)

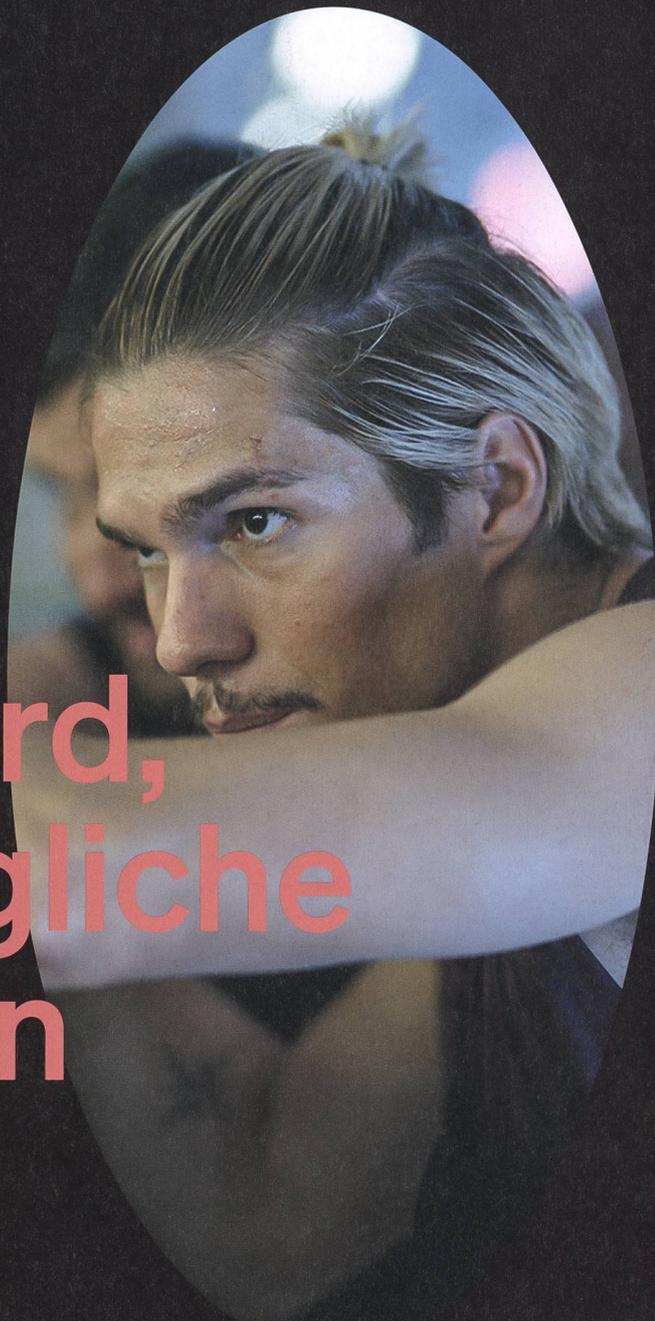
21. BIS 30. JAN

## Les Films indépendants



Diesseits des Röstigrabens ist das Filmfestival in Genf, das seit 30 Jahren internationale Independentfilme in die Schweiz holt, noch immer weitgehend ein Geheimtipp. Ursprünglich dem Filmschaffen aus Afrika gewidmet, hat sich das Black Movie mit Maria Watzlawick und Kate Reidy ab 1999 einen etwas breiteren Fokus gegönnt. Erst in diesem Jahr hat Reidy das Festival verlassen, Watzlawick bleibt erhalten. Black Movie ist damit in Sachen Kontinuität das Gegenteil von Solothurn. Statt auf Wettbewerb setzen die Genfer\*innen seit jeher auf eine fein kuratierte Filmauswahl. Und legendäre Parties, die dieses Jahr hoffentlich wieder steigen dürfen.

FR 21.1. bis SO 30.1.  
➤ [blackmovie.ch](http://blackmovie.ch)



# Bac Nord, die unmögliche Fiktion



TEXT Noémie Luciani

Was unserer Pariser Kolumnistin fast wie ein unbedarfter Actionfilm erschien, erwies sich als Öl im politischen Feuer, das via Netflix bald auch uns ergreift.

13. Juli 2021 – Auf der Zielgeraden der Filmfestspiele von Cannes vertreibe ich in den frühen Morgenstunden die Müdigkeit, indem ich mir Bac Nord (The Stronghold) von Cédric Jimenez ansehe. Inspiriert durch einen Skandal, der die Anti-Kriminalitäts-Brigade von Marseille im Jahr 2012 in Stücke riss, folgt der Film drei unterversorgten Polizeibeamten bei ihrem Versuch, den Drogenhandel zu zerschlagen. Straff, sauber strukturiert, mit starken Actionszenen (der Überfall auf die Wohnsiedlung ist eine Lektion in Sachen Montage), ohne die Figuren zu vernachlässigen, ist Bac Nord für mich gute Unterhaltung, weder präntentios noch albern. Ich ging munter nach Hause. Aber man muss mit den Eindrücken in Cannes jeweils vorsichtig sein: Der Kontext des Festivals wiegt schwer, die Masse der Filme, die Erschöpfung. Andere, die aufmerksamer waren, sahen den Elefanten im Raum früher: Auf der Pressekonferenz benannte Fiachra Gibbons von «The Guardian» bereits das Problem, zu dem Bac Nord seither geworden ist: «Es ist ein grossartiger Film, sehr stark. Da gibt es nur eine Sache, die mich gestört hat. Es ist Wahljahr in Frankreich, und aus der Sicht eines Aussenstehenden dachte ich: Vielleicht wähle ich danach Le Pen.» Jimenez antwortete mit Unbehagen, dass er hoffe, dass Marine Le Pen, die Vorsitzende der rechtsextremen Partei Rassemblement National, nicht «dank ihm» gewinnen würde. «Das würde mich wütend machen», resümiert er, bevor er uns daran erinnert, dass der Film nur eine «Sichtweise» vermittele und nicht dazu da sei, «Wut zu schüren».

Marseille erlebte einen blutigen Sommer. Am Tag der Veröffentlichung von Bac Nord, dem 18. August, wurde ein Jugendlicher vor einer Wohnsiedlung im 14. Arrondissement mit einem Sturmgewehr erschossen. Die Medien machten aus der Abrechnung einen düsteren Fortsetzungskrimi. Die Nachricht lenkte auch die Scheinwerfer auf den Film, der einen starken Start hinlegte (483 000 Besucher\*innen in der ersten Woche), in kurzer Zeit zum Hit wurde und Mitte Oktober die 2-Millionen-Marke überschritt.

Oder ist es Bac Nord, der ein weiteres Schlaglicht auf die Nachrichten wirft? Am 1. September twitterte Marine Le Pen: «Die Realität ist dieser Film», und erinnerte während eines Besuchs des Präsidenten in Marseille an die «dringende Notwendigkeit, die Kontrolle zurückzuerlangen». Am nächsten Tag lobte der Polemiker Eric Zemmour, ein weiterer möglicher Kandidat der extremen Rechten für 2022, auf «CNews» den vermeintlich «erschreckenden Realismus» des Films: «Wir sehen, dass die Polizei den Befehl hat, nicht gegen den Drogenhandel vorzugehen.»

«Wir sehen»: Welch Unbehagen steckt in diesem Ausdruck! Bac Nord, eine von der Realität inspirierte Fiktion, scheint seinen Charakter geändert zu haben im Munde von Politiker\*innen, die uns auffordern, ihn als Dokumentarfilm zu lesen. «Wir sehen»: als ob das Bild und das Zeugnis unserer Augen den Wert eines Beweises hätten, erst recht das Filmbild. Am 5. Oktober kommentierte Marine Le Pen eine neue Episode des Krieges in Marseille: «Und einige Leute behaupten immer noch, dass der Film Bac Nord keine Realität widerspiegelt...». Gekränkt prangerte Jimenez auf «France Inter» die «politische Vereinnahmung» an, die seinem Film widerfahren sei. Gegen diese von Le Pen und Zemmour gebrandmarkte «Realität» wiederholte er, dass Bac Nord eine «Fiktion» sei und als solche rezipiert werden müsse: «Wenn man Präsidentschaftskandidat\*in der Republik ist, nimmt man keinen Film als Beispiel. Das ist nicht seriös.» Und er erinnert daran, wie um seine eigene Seriosität zu bestätigen, dass er in Marseille, in den nördlichen Bezirken, aufgewachsen sei, dass er dort auch «viele Freundschaften geschlossen» und «tolle Erinnerungen» gesammelt habe.

Ich frage mich, ob diese Erinnerung ungeschickt oder notwendig ist. Sie unterstreicht allenfalls, wie sehr das Kino unsere Fähigkeit schon immer überstiegen hat und weiterhin übersteigen wird, die Erfahrung, die es bietet, sein Wesen, zu erfassen, geschweige denn in Worte zu fassen. «Realität», «Fiktion»: zwei Begriffe, die Filme verzehren und uns verknäult zurückgeben, um den Streit zu nähren. (Bac Nord von Cédric Jimenez wird im Deutschsprachigen unter dem Titel Bac Nord – Bollwerk gegen das Verbrechen auf Netflix verfügbar sein.)



# Dieser Kurator zeigt den Zürcher\*innen filmischen Hiphop

INTERVIEW Marius Kuhn, Michael Kuratli

Von Hollywood nach Belgrad, von Locarno nach Mainz: Kurator Greg de Cuir Jr. lebt, doziert und programmiert über Länder- und andere Grenzen hinweg. Im Zürcher Kino Xenix läuft derzeit seine neue Reihe «Meta Hiphop». Mit Filmbulletin spricht er über die Folgen von BlackLivesMatter, die Zukunft des Mediums Film und was es heisst, für ein Weisses Publikum zu programmieren.



**FB** «Black Cinema» ist ein zentrales Thema Ihrer kuratorischen Arbeit. 2019 haben Sie beim Locarno Film Festival etwa die Reihe «Black Light» kuratiert. Und gerade haben Sie die Filmreihe «Meta Hiphop» fürs Zürcher Kino Xenix zusammengestellt: Ist sie eine Fortsetzung bisheriger Projekte oder sind Sie neue Wege gegangen?

**GDC** Es ist ein neuer Ansatz, und zugleich eine Weiterführung, sofern ich mich kontinuierlich mit Black Cinema und Black Cultures auf der Leinwand auseinandersetze. Das Xenix-Programm dreht sich aber nicht primär um Black Cultures, auch wenn diese essenziell für Hiphop sind. Wenn wir über Hiphop reden, sprechen wir von einer transgenerationalen und transkulturellen Gruppe von Pionier\*innen, von Puerto-Ricaner\*innen oder Jamaikaner\*innen etwa, die damals in der Bronx die Hiphop-Kultur geschaffen haben. Hiphop war also von Beginn an multikulturell, obwohl es heute am ehesten mit

**FB** Die Reihe beinhaltet vorhersehbare Titel wie Brian De Palmas Scarface, aber auch Filme von Jean-Luc Godard oder Agnes Varda, die man nicht sofort mit der Hiphop-Kultur in Verbindung bringt. Was war Ihre Absicht?

**GDC** In einigen Fällen geht es mir um den soziohistorischen Hintergrund, zum Beispiel bei Vardas Film Black Panthers. Ich wollte, dass man versteht, wie wichtig die Black-Panther-Bewegung und ihr Einfluss auf Hiphop war. Für mich ist sie Meta-, oder fast Proto-Hiphop in ihrer Haltung, ihrer Ethik oder Politik. Bei Godard geht es um die Ästhetik, spezifisch den Jump Cut, den Bildsprung mitten in der Aufnahme. À bout de souffle wird oft als Jazz-Werk gesehen. Für mich gibt es aber auch eine Verbindung zwischen dem Jump Cut und dem musikalischen Scratchen und Mixen, was sozusagen der Big Bang war, der molekulare Crash, der Hiphop hervorbrachte. Ich versuche diese Verbindung und

## «Es gibt eine Verbindung zwischen Jump Cuts und musikalischem Scratchen und Mixen, was der Big Bang, der molekulare Crash war, der Hiphop hervorbrachte.»

Schwarzen Kulturen assoziiert wird. Kurz: Es ist ein neues Programm, das aufgrund meiner Interessen semantisch verwandt ist mit der Locarno-Retrospektive. Nennen wir es einen Cousin des Locarno-Programms.

**FB** Einige stolpern vielleicht über das «Meta» im Titel und erwarten selbstreflexive Filme über die Hiphop-Kultur. Können Sie erläutern, was Sie damit meinen?

**GDC** Für mich bedeutet es vielmehr die Idee, im Dunstkreis von Hiphop zu existieren oder die Kultur zu reflektieren, in der Hiphop entstanden ist. Ich lade das Publikum ein, durch diese Filme Hiphop neu zu denken. Dies kann auf einer thematischen, stilistischen oder historischen Ebene passieren, oder auch in Bezug auf die Musik. Um diese Verbindungen zu verdeutlichen, läuft vor den Filmen jeweils ein Hiphop-Track. Ich benutze die Filme also, um die Hiphop-Kultur zu spiegeln und das Publikum dazu zu bewegen, die vielfältigen Bezüge zwischen ihr und der Filmgeschichte zu entdecken.

die damit einhergehende Einstellung zusammenzubringen und aufzuzeigen: Was bedeutete dieses Werk für das Kino und was bedeutete Hiphop für die Musikwelt? Wenn wir von Hiphop sprechen, sprechen wir von *break beats*. Ich glaube, man kann Godards Film als einen der essenziellen *break beats* des europäischen Kinos betrachten.

**FB** In der Locarno-Retrospektive haben Sie die Auswahl oft mit persönlichen Anekdoten verbunden und machten keinen Hehl daraus, dass die Filme Teil Ihrer Biografie sind. Wie wichtig ist der persönliche Faktor beim Kuratieren?

**GDC** Es ist bei mir nie einfach nur Business oder nur Persönliches, obwohl ich beim Kuratieren gerne etwas objektiver wäre. Aber natürlich wissen wir, dass das nur begrenzt möglich ist. Subjektivität ist immer gegeben. Meine Biografie spielte automatisch eine Rolle bei der Filmauswahl in Locarno. Als Witz habe ich immer den Vergleich zu Scorseses My Voyage to Italy gemacht: Dies war meine persönliche Reise durch das Black Cinema. Mit vielen dieser

Filme bin ich aufgewachsen oder ich kenne sie durchs Studium. Bei «Meta Hiphop» ist das Gefühl noch 10-fach stärker. Es gibt nicht oft die Möglichkeit, so persönlich zu kuratieren, und ich brauche nicht zu betonen, dass mir diese Gelegenheit viel Spass bereitet hat. Ich betrachte mich selbst als einen Hiphopper der ersten Generation. Es ist eine Einladung, diese Filme durch meine Erfahrung und meine Augen zu betrachten, aber hoffentlich ist es noch mehr als das. Ich will diese Kultur teilen und eine spezifische Ansicht verbreiten und herausfinden, was diese Meta-Schiene für das Publikum bedeutet.

**FB** Was, glauben Sie, kommt dabei heraus?

**GDC** Jedes Programm ist für mich ein Experiment und ein Theorem, bis ich es mit einem Publikum sehe und die Theorie damit bestätigt oder widerlegt wird. Es gibt verschiedene Gründe dafür: Viele Filme

eines Programms habe ich vorab nicht auf der grossen Leinwand mit einer Vorführkopie gesehen. Oft kenne ich sie nur von Videokassetten, aus dem Fernsehen oder von einer schrecklichen illegalen Kopie. Wie und wo man einen Film sieht, verändert derart viel an seinen Nuancen und Konturen.

**FB** Welche Bedeutung hat der Filmkanon für Ihre Arbeit?

**GDC** Der Kanon ist immer präsent und damit die Frage, wie man ihn unterwandern kann oder ihm Respekt zollt. Es ist eine Hassliebe. Mit dem Locarno-Programm wollte ich den Kanon erweitern und zeigen, dass das Black Cinema eine offene Frage ist. Dafür habe ich Klassiker mit unbekanntem Werken kontrastiert. Dasselbe ist im Xenix-Programm der Fall: Ich mag es, ungleiche Werke in einen Dialog zu stellen. Es entstehen Reibungen und damit neue Bedeutungen.

«Ich will neue Ideen an ein neues Publikum herantragen, so entstehen Dialog und Verständnis.»

The Warriors 1979, Walter Hill



**FB** *In Zürich zeigen Sie Ihre Reihe, die eng mit Black Cultures verbunden ist, einem mehrheitlich Weissen Publikum. Ist das für Sie relevant?*

**GDC** Das ist von grosser Bedeutung für mich, denn ich will nicht, wie wir in den USA sagen, *preach to the choir* – offene Türen einrennen. Ich will neue Ideen an ein neues Publikum herantragen, so entstehen Dialog und Verständnis. Meine Realität ist, dass dort, wo ich den Grossteil meines Lebens gearbeitet habe und arbeite, die Menschen nicht aussehen wie ich. Und das ist OK. Ich würde meine Programme aber genauso einem durchwegs Schwarzen Publikum zeigen.

**FB** *Bei «Black Light» wurde auch auf das Manifest «Reclaiming Black Film and Media Studies» von 2019 verwiesen. Dieses fordert, dass man die Repräsentation von Schwarzen in Filmen nicht einfach mit Fortschritt gleichsetzt, sondern die Themen und*

**GDC** Es findet tatsächlich eine grosse Verschiebung statt. Aber Dinge hören nicht auf, in Mode zu kommen oder ausser Mode zu geraten. In den Siebzigern war Blaxploitation populär und in den Neunzigern New Black Cinema. Wir sind gerade wieder in einer Phase, in der sich Menschen stärker mit Black Cinema auseinandersetzen, und wenn die Möglichkeit besteht, verdient Hollywood natürlich gerne ein wenig Geld damit. Meine Haltung dazu ist sehr gespalten. Es ist natürlich gut, dass Schwarze in der Folge von BlackLivesMatter mehr Möglichkeiten bekommen, und das sollte über alle Genres und Strukturen hinweg Normalität sein. Aber ich bin im Zwiespalt bei bestimmten Regisseur\*innen. Sie laufen Gefahr, von Hollywood aufgesogen zu werden. Ich will, dass diese bekannten Gesichter wichtigere Projekte machen als Sequels, Prequels und millionenschwere Blockbuster. Jetzt müssten wir über Kapitalismus und die Filmindustrie sprechen,

## «Ich bin vielleicht nicht an der Front im Kampf für benachteiligte Leute, aber ich kann sie mit meiner Arbeit unterstützen.»

*Ideen hinter den Darstellungen diskutiert. Welche Bedeutung hat das Manifest für Ihre Arbeit?*

**GDC** Das sind Worte von Michael Gillespie, und ich finde seine Arbeit grossartig. Er sagt, dass Schwarze Filme keinen Repräsentationsanspruch haben sollen. Er sieht Black Cinema als offene Frage. Ich sehe das genauso und will die Komplexität dieses Begriffs sichtbar machen und die Fragen stellen, was Black Cinema bedeutet hat, welche Widersprüche sich darin finden und wie es sich weiterentwickelt, sein könnte und sollte. Die Definition von Black Cinema ist nicht auf einen Schwarzen Körper vor oder hinter der Kamera limitiert. Nur weil eine Regisseurin oder ein Schauspieler Schwarz ist, bedeutet das nicht, dass es sich um Black Cinema handelt. Gillespie spricht sich am Ende für Ambivalenz aus. Das tun nicht viele Filmtheoretiker\*innen, und ich finde das ein starkes Statement.

**FB** *Wie beurteilen Sie die Entwicklung in Hollywood, dass Black Cinema bei Filmen wie Black Panther zum Verkaufsargument wird und Menschen wie Ava DuVernay, Barry Jenkins oder Jordan Peele zu wichtigen Stimmen der Filmbranche werden? Findet gerade eine signifikante Verschiebung statt?*

und das könnte lange gehen... Sagen wir einfach, dass ich es problematisch finde, wenn diese grossen Themen aufgekauft werden.

**FB** *Wie nachhaltig ist denn die aktuelle Auseinandersetzung, die mit BlackLivesMatter angestossen wurde?*

**GDC** Es gibt einen Fortschritt, aber wenn wir über echten Wandel und echten Fortschritt sprechen wollen, müssen wir über Gatekeeper diskutieren: zum Beispiel Produzent\*innen, Agent\*innen, Studios und Art Directors an Filmfestivals. Wenn wir einen Wandel an diesen Stellen sehen, können wir von einer systemischen Veränderung sprechen. Alles darunter wirkt nur kosmetisch. Es ist gut, dass Leute wie Ava DuVernay nun mehr Möglichkeiten haben, aber das heisst noch lange nicht, dass sie in einer Position sind, wo sie Projekte Anderer bewilligen können.

**FB** *Sie nennen sich einen Internationalisten und sehen sich in Ihrer Arbeit als Aktivist. Was bedeutet das?*

**GDC** Grenzen werden meiner Meinung nach zu oft zur Unterdrückung benutzt, als dass man auf sie stolz sein könnte. Ich bin ein Internationalist in dem Sinne, dass ich grenzübergreifende Partnerschaften

anstrebe. In einem ästhetischeren oder kreativeren Sinn liebe ich es, Künstler\*innen zu feiern und eine Bühne zu bieten, die international denken und arbeiten. Ein Aktivist bin in mit meiner Schreib- und Kurationsarbeit insofern, als dass ich damit Aufmerksamkeit auf Themen zu lenken versuche, die meines Erachtens zu wenig beachtet und erforscht sind. Ich bin vielleicht nicht an der Front im Kampf für benachteiligte Leute, aber ich kann sie mit meiner Arbeit unterstützen. Ich zitiere immer Tupac Shakur, der damit konfrontiert wurde, dass er mit seiner Musik die Welt nicht verändere, und entgegnete: «Ich sage nicht, dass ich die Welt verändere, aber ich garantiere, dass ich den Geist inspiriere, der die Welt verändert.» Das ist die Richtschnur bei meiner Arbeit.

**FB** *Ihr akademischer Hintergrund ist in Ihrer Arbeit sichtbar, und Sie sehen sich auch in erster Linie als Schriftsteller. Welche Rolle spielt die Wissenschaft in Ihrer Arbeit, und was würden Sie Werner Herzog erwidern, der sagt: «Die Wissenschaft ist der Tod des Kinos»?*

**GDC** (Lacht) Im gleichen Atemzug würde Herzog vielleicht sagen, dass Filmkritiker\*innen der Tod des Kinos sind.

**FB** *Die sind wohl mitgemeint.*

**GDC** Und im nächsten Atemzug vielleicht Filmfestivals. Die Leute reden ja immer den Tod des Kinos herbei, und ich finde das sehr unterhaltsam. Aber um auf die Akademie zurückzukommen: Ich bin nicht als Filmnerd aufgewachsen, ich bin über die Universität zur Filmkultur gekommen. Eine richtige Einführung in die Filmgeschichte habe ich erst durch mein Studium erfahren. Deshalb sehe ich mich auch zuallererst als Schreibender. Ich habe mich immer wohl gefühlt mit einem Stift in der Hand, auch schon in der High School, wo ich Musikkritiken geschrieben habe.

**FB** *Sie arbeiten stark medienübergreifend. Vor kurzem haben Sie eine Online-Fashion-Show mitorganisiert. Können Sie ein wenig von dieser Arbeit zwischen den Medien erzählen?*

**GDC** Es ist für mich eine Art Metapher für den Internationalismus. Ich liebe es, den Raum zwischen den Medien zu erforschen und Brücken zu finden, Reibungsflächen. Wie viele im letzten Jahr, als wir alle zuhause waren, habe ich mich mehr und mehr mit Online-Kultur auseinandergesetzt, aber was mich am meisten fasziniert hat, sind Desktop-Filme. Also der Desktop als Leinwand und Inhalt von filmischem Ausdruck zugleich. Über diese Brücke bin ich tiefer in transmediale Arbeiten eingetaucht, hin zu digitaler Kunst und neuen Medien wie Virtual Reality und selbst Mode, die auch immer im Zusammenhang mit Musik und Film steht.

**FB** *Wie ändert die Online-Kultur das Medium Film?*

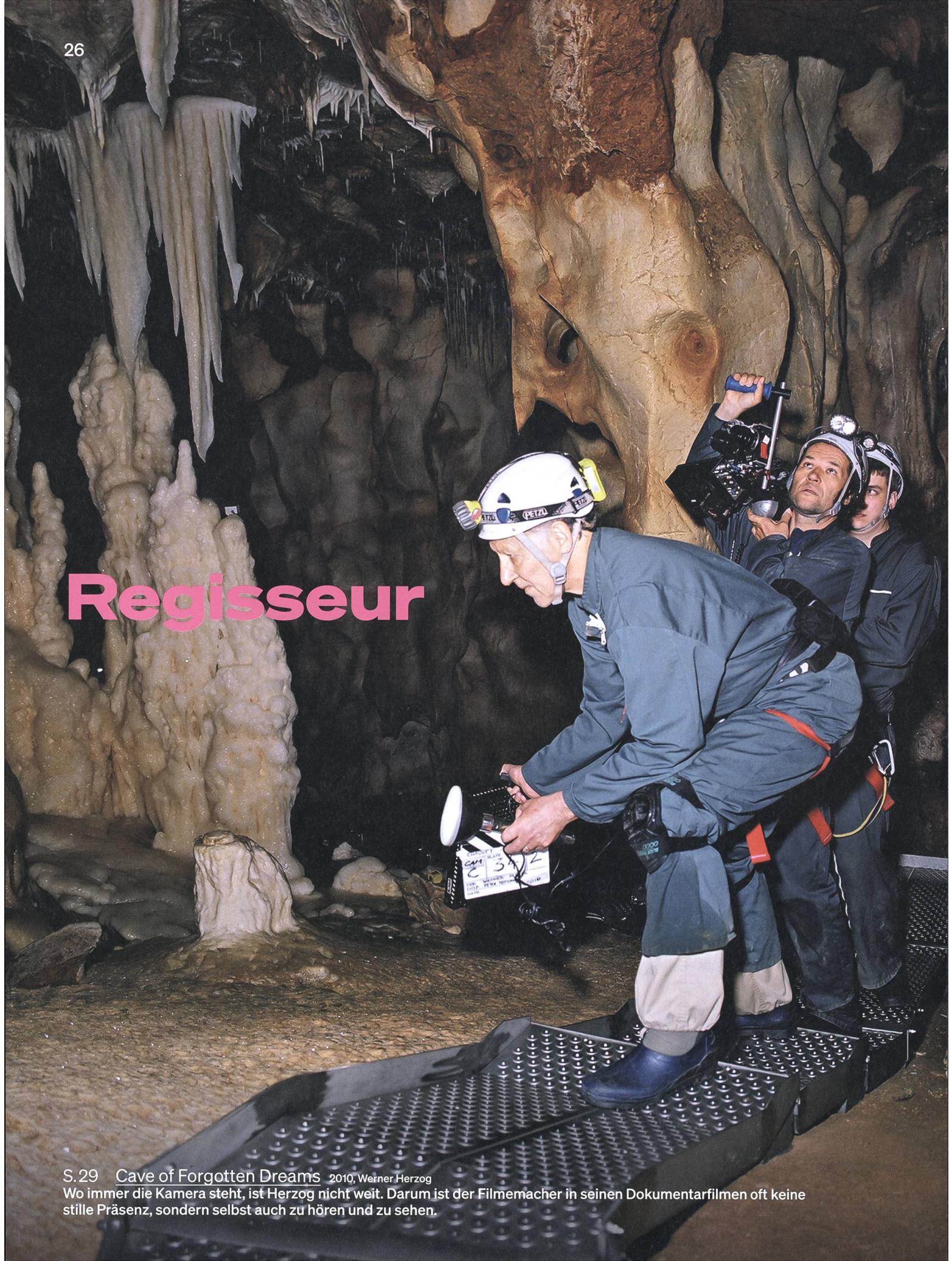
**GDC** Viele Filmliebhaber\*innen weigern sich, sich mit Online-Kultur auseinanderzusetzen. Sie wollen Materialität und das Kino. Ich glaube, das ist sehr oberflächlich. Für mich geht es um die Künstler\*innen hinter dem Medium und um das, was sie ausdrücken wollen. Film wird sich und muss sich verändern, wie er sich immer schon verändert hat in seiner kurzen Geschichte. Filmkultur ist manchmal etwas konservativ mit der Vorstellung, dass ein Film über einen Projektor laufen und man dieses Kinoerlebnis haben muss. Ich will nicht, dass uns diese Vorstellung von Kino darin hindert, was Kino noch sein könnte. Wir leben in einem Zeitalter der «Explosion des Kinos» («relocation of cinema»), um Prof. Francesco Casetti zu zitieren und wir wissen noch nicht, wo es hingehen wird. Das Medium ist sehr jung, und ich meine: Lassen wir es aufwachsen. ■

GREG DE CUIR JR. kommt aus Los Angeles und lebt in Belgrad, wo er als unabhängiger Kurator und Schriftsteller arbeitet. Er ist Redaktionsleiter von NECSUS und Autor von «Yugoslav Black Wave» (2019). Als unabhängiger Kurator hat er u.a. für die National Gallery of Art in Washington DC, das Los Angeles Filmforum oder die Kurzfilmtage Oberhausen gearbeitet. In der Schweiz kuratierte er 2019 die Retrospektive «Black Light» für das Filmfestival Locarno. Ausserdem war er als Jurymitglied 2018 am Videosex Festival und ist an den diesjährigen Kurzfilmtagen Winterthur in der Jury des internationalen Wettbewerbs.

# Regisseur

S. 29 Cave of Forgotten Dreams 2010, Werner Herzog

Wo immer die Kamera steht, ist Herzog nicht weit. Darum ist der Filmmacher in seinen Dokumentarfilmen oft keine stille Präsenz, sondern selbst auch zu hören und zu sehen.



**Werner**

**Herzog**

# Into the Wild

TEXT Michael Pekler

In den Dokumentarfilmen von Werner Herzog ist die Natur markanter Schauplatz von Auseinandersetzungen: In ihr blicken die Menschen in sich selbst.

Werner Herzog ist erstaunt, dass er überhaupt mitgenommen wurde. Denn er habe «gleich klargestellt, dass ich nicht noch einen dieser Filme über Pinguine machen würde. Ich teilte ihnen mit, dass ganz andere Dinge mich bewegen.» Wie in jedem seiner Dokumentarfilme erweist sich Herzog auch in Encounters at the End of the World (2007), noch im Militärtransportflugzeug unterwegs Richtung Südpol, nicht nur als Führer, sondern auch als Spurenleger. Denn welche «ganz anderen Dinge» ihn bewegen, erfährt man erst, nachdem der Filmemacher in McMurdo, der grössten Forschungsstation des Kontinents, angekommen ist. Die Pinguine tauchen später natürlich trotzdem auf, allerdings in der für Herzog einzigartigen Weise.

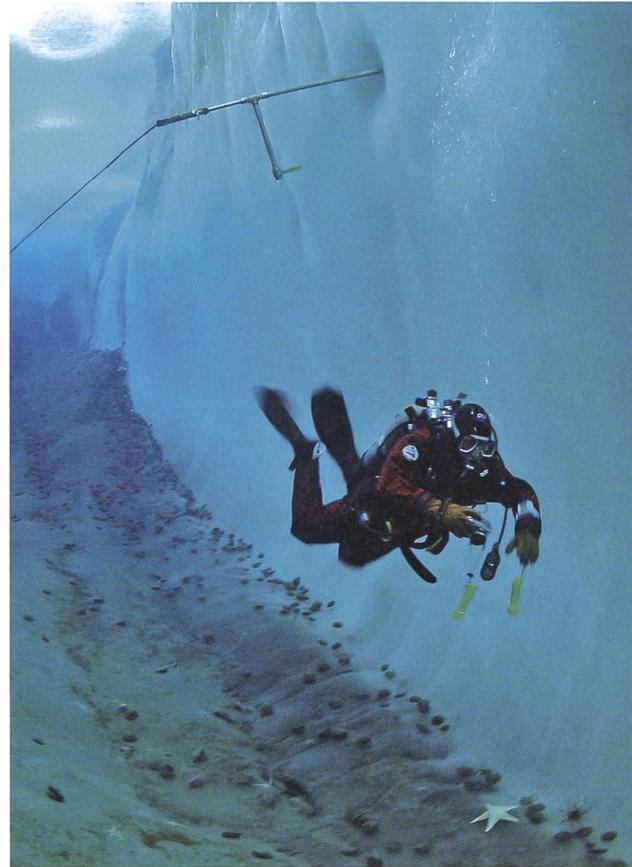
### Ringen mit der Natur

Herzogs dokumentarischer Zugang zur Natur ist wenig überraschend minder komplex als jener in seinen Spielfilmen. Denn im Gegensatz zum konventionellen Wildlife-Film, der seinem Publikum eine Ästhetik aufdrängt, die das «natürliche Wunder» der Schönheit preist, hat Herzog ein anderes Bild vor Augen: Er ist Reiseführer durch eine Natur, die gespeist wird von menschlichen Sehnsüchten, Ängsten, Einsamkeit, Wahnvorstellungen und - immer wieder - Träumen.

Wo Menschen mit der Natur ringen, darauf konzentriert sich Werner Herzog; was die Natur aus ihnen macht. «Uns interessierte nicht so sehr, einen Film über die bergsteigerische Tat oder Klettertechnik zu machen», erzählt er in Gasherbrum – Der leuchtende Berg (1985), in dem er mit dem Schweizer Kameramann Rainer Klausmann die Bergsteiger Reinhold Messner und Hans Kammerlander zu deren Überschreitung zweier Achttausender in den Himalaya begleitete. «Was wir wissen wollten, war: Sind diese Berge und Gipfel nicht etwa eine Eigenschaft im Innersten von uns allen?» Man sieht Aufnahmen aus dem letzten erreichbaren Dorf in Pakistan, den mühsamen Aufstieg durch reissende Bäche, die letzte Nacht im Basislager. Messner hat für sich alles geregelt, sollte er am Berg ums Leben kommen, Kammerlanders Habseligkeiten könne Herzog in eine Gletscherspalte schmeissen. Doch als die beiden Alpinisten «nach siebeneinhalb Tagen bangen Wartens» wieder auftauchen, möchte er zuallererst die Spuren in ihren Gesichtern lesen: «Kannst du die Brille abnehmen, bitte?».

In seiner legendären «Minnesota-Erklärung» (1999) spricht Herzog dem Cinéma vérité dessen Anspruch auf Wahrheit ab: Im Film liege die Wahrheit tiefer, gebe es «so etwas wie poetische, ekstatische Wahrheit», der man nur durch Dichtung, Erfindung und Stilisierung beikomme. Denn Herzog weiss genau, dass das eigentliche Wesen der Natur nicht zu

Encounters at the End of the World 2007, Werner Herzog



fassen ist; dass Kino und Fernsehen jede Natur in Landschaft verwandeln, selbst und vor allem die sogenannte *Wilderness*. So ausgedehnt und «wild» können Antarktis, Himalaya, Taiga und Dschungel – Herzog hat alle Erdteile bereist und gefilmt – nämlich gar nicht sein, dass sie nicht auf eine Leinwand oder einen Fernsehschirm passten. Während der Mensch die Natur mit allen Sinnen erfahren kann, macht das Kameraauge aus ihr immer ein wohlproportioniertes Stück Landschaft. Was wiederum die Natur zur statischen Kulisse degradiert, in der sich im Wildlife-Film möglichst interessante Tiere tummeln, um sie «zu Gesicht» zu bekommen. Bei Herzog hingegen sehen wir Wissenschaftler\*innen mit dem Bauch auf dem antarktischen Eis liegen, um dem Gesang der Robben zu lauschen. Nachdem sie ihnen einen Sack über den Kopf gezogen haben, um ihnen zu Forschungszwecken Milch abzusaugen.

Zu dieser Wahrheit, der Herzog nachspürt, zählt auch das Ausstellen der eigenen Präsenz im Film: Er macht kein Geheimnis aus der Kamera, sondern verweist auf sie als unabdingbaren Bestandteil seines dokumentarischen Instrumentariums. In Cave of Forgotten Dreams (2010) wird gewissenhaft auf den exklusiven und zeitlich beschränkten Zugang zur Chauvet-Höhle



Into the Inferno 2016, Werner Herzog



und ihren Wandmalereien – maximal vier Mitgliedern wurde der Zutritt erlaubt – hingewiesen. «Ich nehme auch eine Lampe, wir haben eine Stunde», sagt Herzog und verwandelt die Wandmalereien mit Tieren in ein Höhlenkino, das davon erzählt, wovon die Menschen bereits vor Tausenden Jahren träumten. In The White Diamond (2004), in dem er den britischen Luftfahrt-Ingenieur Graham Dorrington in den Urwald von Guyana begleitet, lässt sich ein Crewmitglied am Rande des riesigen Kaieteur-Wasserfalls am Seil hinab, «in der Hoffnung, ins Unbekannte zu schauen. Später entschlossen wir uns, die Aufnahmen unter Verschluss zu halten. Wir zeigen jedoch das Bild von der kreiselnden Kamera, als sie wieder hochgezogen wurde.» Als er am ersten Flugversuch des Zeppelins teilnimmt, gilt der Kamera die höchste Aufmerksamkeit. «In celluloid we trust», meint Herzog, wohingegen sein Vertrauen in das Flugschiff eher gering ist. So wie sein Interesse an den giftgrünen Fröschen und Schlangen, die in wenigen Einstellungen als Geschöpfe einer dem Menschen grundsätzlich fremden Welt präsentiert werden. Nur der rote Hahn eines Einheimischen bekommt seine eigene Geschichte.

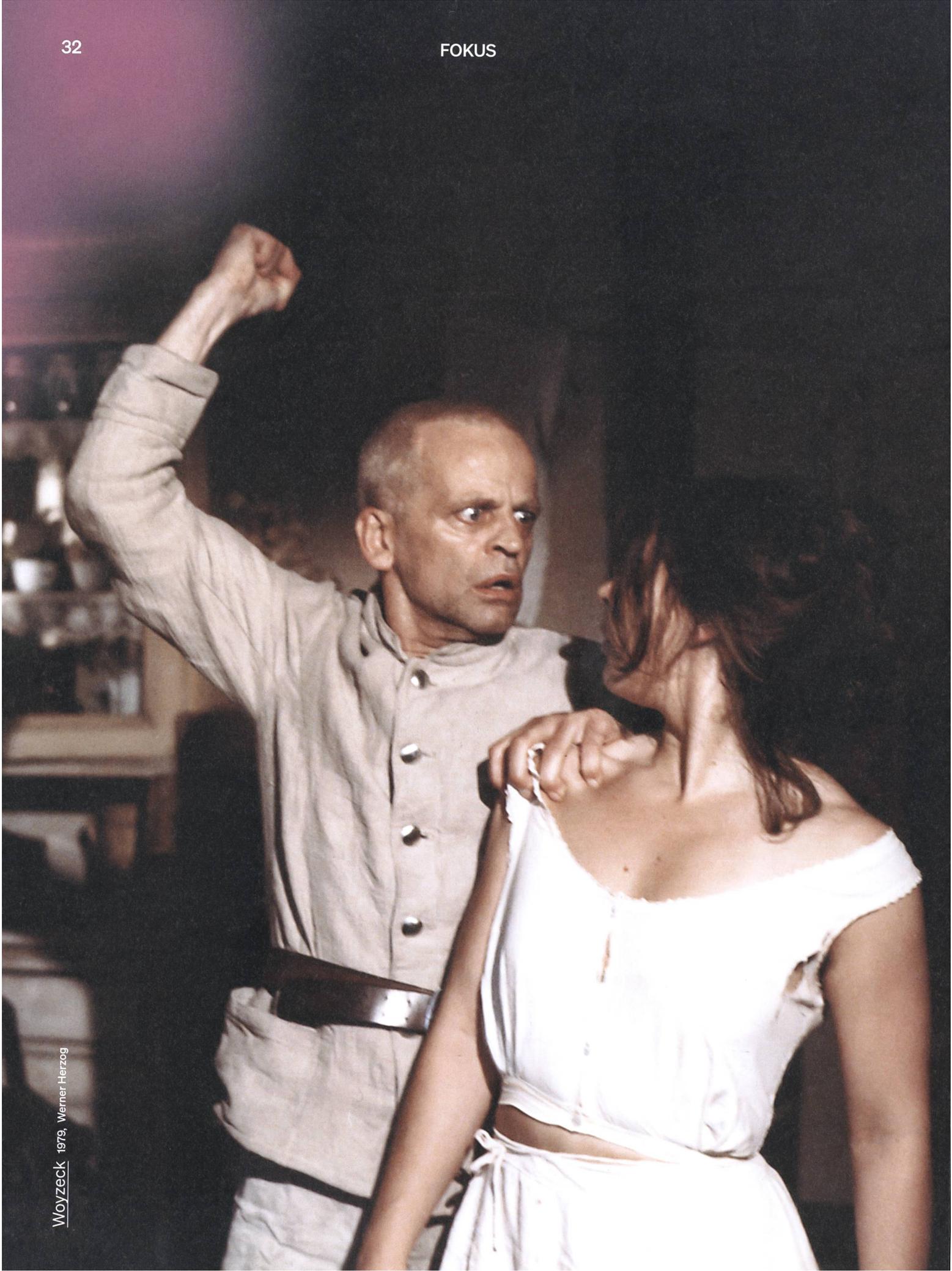
### Überwältigende Gleichgültigkeit

In den Filmen von Werner Herzog ist die Natur zuvorderst das, was sie aus den Menschen macht. In ihr müssen wir uns seit Jahrtausenden zurechtfinden (weshalb die Mythen und Riten in diesen Filmen eine so grosse Rolle spielen), sie wird noch existieren, wenn der Mensch von diesem Planeten verschwunden sein wird (wovon Herzog überzeugt ist). Deshalb gilt sein Interesse Menschen wie Juliane Koepcke in Wings of Hope (1998), die sich als einzige Überlebende eines Flugzeugabsturzes schwer verletzt zehn Tage durch den peruanischen Dschungel schlug. Oder den Jägern in dem monatelang unzugänglichen Dorf in Happy People – Ein Jahr in der Taiga (2010), die sich der – aus menschlicher Sicht – lebensfeindlichen Natur angepasst haben. «Er wirkt wie ein Mensch aus der Vorgeschichte», so Herzog zu den Bildern eines vermummten, durch den tiefen Schnee stapfenden Mannes, «wie ein Überlebender aus einer fernen Eiszeit».

Herzog untersucht die Beziehung zwischen «wilder» Natur und Mensch stets in kulturhistorischem Kontext, führt die individuellen Erzählungen seiner Gesprächspartner\*innen zu einer grossen gemeinsamen zusammen. Bewusst verweist er deshalb wiederholt auf die Möglichkeiten des Kinos, aber auch der Fotografie, als Bildermaschine, die das kollektive Gedächtnis und die menschlichen Träume und Ängste speist: Archivmaterial von Flugpionieren (The White Diamond), von Shackletons Endurance-Expedition

(Encounters at the End of the World), von Vulkan- ausbrüchen (Into the Inferno, 2016) und Home-Movies von Meteoriteneinschlägen (Fireball. Visitors from Darker Worlds, 2020) bilden eine Brücke zum historischen Genre des Expeditionsfilms als populärkultureller Attraktion. Weshalb es am Ende vielleicht auch gar nicht so wichtig ist, ob nun ein russischer Jäger davon berichtet, wie er eine winter-sichere Falle baut, oder eine australische Ureinwohnerin ihr bizarr anmutendes, einem Meteoriten nachempfundenes Gemälde erklärt (Fireball. Visitors from Darker Worlds). Natürlich möchte Werner Herzog wissen, was seine Protagonist\*innen antreibt. Im Grunde aber möchte er wissen: Was treibt uns als Menschen an?

«Ich selbst habe Erfahrungen mit wilder Natur, von Dschungeln, aber jenseits eines reinen Naturfilms fand ich hier eine Geschichte von erstaunlicher Schönheit und Tiefe, von Ekstase und tiefer innerer Verstörung», behauptet er in Grizzly Man (2005) über den selbsternannten Bärenschützer Timothy Treadwell, der 13 Sommer lang im Katmai-Nationalpark in Alaska unter wilden Grizzlys verbrachte – bis er von einem der Bären zerrissen und teilweise aufgefressen wurde. Herzog stützt sich überwiegend auf gefilmtes Material von Treadwell, der wiederum vor allem die eigene körperliche Präsenz und Nähe zu den Tieren inszeniert. Seinen Wunsch, damit in einen natürlichen Urzustand zurückzukehren – angewidert von der zerstörerischen Zivilisation –, betrachtet Herzog indes als Überschreitung einer «unsichtbaren Grenze». Treadwells Vorstellung von einer Natur, die ein harmonisches Ganzes bildet, kann Herzog nichts abgewinnen; er sieht eine «überwältigende Gleichgültigkeit der Natur», wenn er in das Auge eines von Treadwell so geliebten Bären blickt. Deshalb ist Grizzly Man, wie Herzog anmerkt, «nicht so sehr ein Film über wilde Tiere als vielmehr ein tiefer Blick in uns selbst. In unsere Natur.» ■



Woyzeck 1979, Werner Herzog

# **Das Enfant Terrible des Neuen Deutschen Films**

TEXT Teresa Vena

Werner Herzog begann 1962, in der Geburtsstunde des Neuen Deutschen Films, mit dem Filme-machen. Von Anfang an war er ein umtriebiger, wenn nicht ruheloser Schöpfer von Dokumentar- und Spielfilmen, deren Form und Inhalt vielfach ineinander übergehen.

Sein allererster Kurzfilm Herakles (1962), der in erster Linie Experiment mit Kamerastellung, Beleuchtung und Schnitt ist, enthält bereits eines der entscheidenden Motive des Werner-Herzog-Universums: den isoliert stehenden Helden, der sich gegen etwas aufzulehnen versucht, das es als Feindbild nur in der eigenen Wahrnehmung gibt. Die jungen Männer, die Gewichte heben und ihre Muskeln zur Schau stellen, genauso wie die Bilder einer massiven Autokarambolage, stehen für eine Energie, die im Nichts mündet. Aus ihr erwächst nicht etwa eine neue Ordnung oder ergeben sich weiterreichende Veränderungen: Sie ist allenfalls selbstzerstörerischer Natur.

### Der Ausgestossene

Herzogs Helden sind Kraftmenschen. Sie hadern mit ihrer Existenz, aber meist nicht im intellektuellen Sinn. Es ist immer die feindliche Umwelt, die sie herausfordert, der sie sich stellen und schliesslich oft resignierend und entkräftet ergeben müssen. Als politische Parabeln wollte Herzog seine Filme nie verstanden wissen.

Offenbar hat sich Herzog Zeit seines Lebens missverstanden gefühlt. Die Deutschen würden ihn nicht kennen, nicht akzeptieren, behauptete er in einem Interview mit der New York Times 2011. Bereits 1978, in einem Gespräch mit dem Filmkritiker Hans Günther Pflaum, hatte er sich frustriert über den Mangel an Anerkennung im eigenen Land gezeigt; die Kritik verstehe seine Intentionen nicht. Tatsächlich erfuhr Herzog weit grössere Achtung in Frankreich und später in den USA als in Deutschland.

Herzog hat sich 1962 zum Oberhausener Manifest bekannt, das den Neuen Deutschen Film begründen sollte. Abseits des kommerziellen Kinos, das in Deutschland aus romantischen Liebeskomödien, Heimatfilmen und Krimireihen wie den Edgar-Wallace-Stoffen bestand, wollte man künstlerisch anspruchsvolle Filme machen. Seine Hochphase hatte der Neue Deutsche Film in den Sechziger- und Siebzigerjahren. Mit dem Tod von Rainer Werner Fassbinder 1982 wird auch das Ende dieser Welle als besiegelt angesehen. Ausgegangen sind die Impulse von verschiedenen Gruppen, wobei die Münchner Szene mit Fassbinder, Hans-Jürgen Syberberg, Edgar Reitz, Alexander Kluge, Wim Wenders und eben auch Herzog quantitativ und qualitativ herausragt. Genauso wie in der französischen Nouvelle Vague lässt sich im Übrigen auch hier kein gemeinsamer Stil der Autoren feststellen, im Vordergrund steht der Wunsch nach Erneuerung. Dass zwischen Herzog und einem der Genannten eine engere Verbindung bestanden hätte, ist nicht zu erkennen. Er steht auch in seiner Themenwahl weitgehend für sich.

Das Fernweh, das Herzog so sehr bestimmt, findet sich bei kaum einem seiner Kollegen wieder. Auf der Suche nach exotischen Schauplätzen, seien es Griechenland (Lebenszeichen, 1967), die Kanarischen Inseln (Auch Zwerge haben klein angefangen, 1970), Ostafrika (Fata Morgana, 1971), die USA (Stroszek, 1976) oder der Amazonas (Aguirre, der Zorn Gottes, 1972; Fitzcarraldo, 1982; Cobra Verde, 1987), scheinen ihm viele seiner Filmthemen erst vor Ort eingefallen zu sein. Sein ganzes Werk hat den Charakter des Improvisierten. Viele seiner früheren Filme bestritt er mit Laiendarsteller\*innen, die nicht selten mit einer gewissen Unbeholfenheit agieren. Abgesehen von seinem Fetisch-Schauspieler Klaus Kinski, der ohne ihn, vielleicht nicht ganz zu Unrecht, wohl seine Karriere in den Edgar-Wallace-Filmen «verspielt» hätte, kümmert sich Herzog nicht um eine Kontinuität in Bezug auf seine Darsteller\*innen. Darin verhält er sich ganz anders als Fassbinder, der um sich einen Kreis von Mitstreiter\*innen scharte, die für ihn zur Ersatzfamilie wurden.

Das Verhältnis zu Kinski hat viel Aufmerksamkeit auf sich gezogen, und Herzog selbst machte es zum Gegenstand seines Dokumentarfilms Mein liebster Feind (1999). Das Berserkerische und Manische Kinskis kommt darin zum Ausdruck. Der Film wirft aber unfreiwillig ein Licht auf eine manische Disposition, die auch Herzog selbst eigen ist. Dass er seine Gedankenwelt manchmal nicht unter Kontrolle hat, zeigt auch das erwähnte Interview von 1978, in dem er Truffaut als aufgeblasenen «Schnösel» beschreibt, was vielleicht noch hingehen könnte, bis er dann vom «versoffenen, widerlichen, engerlinghaften und unerträglichen Stück Fett» Orson Welles spricht.

### Zum Scheitern verurteilt

Herzog löst immer wieder die Grenzen zwischen Dokumentarischem und Fiktion auf und ähnelt dabei Autoren wie Kluge und Reitz, auch wenn diese im Vergleich zu Herzog mehr Wert auf eine sorgfältig entwickelte Form legen. Oftmals inspirieren ihn die Arbeiten an einem Spielfilm wie bei Lebenszeichen zu einem Dokumentarfilm (Letzte Worte, 1968) oder umgekehrt, wie bei Die fliegenden Ärzte von Ostafrika (1969) und Fata Morgana (1971). In seiner ersten Werkphase, die man vielleicht grob bis Nosferatu (1979) ansetzen könnte, lösen sich Dokumentar- und Spielfilme ab, während im späteren Schaffen die Dokumentarfilme vorherrschen.

Ausnahmslos alle Stoffe kreisen um aussenseitige Protagonist\*innen, die nie Intellektuelle sind. Herzogs Figuren unterscheiden sich dadurch grundlegend von denen Fassbinders. Die Figuren des Letzteren betreiben keine irrationale Selbstzerstörung, sondern verzehren sich in nicht erwideter Sehnsucht



Auch Zwerge haben klein angefangen 1970, Werner Herzog

nach Liebe. Auch von Kluges Pseudo- und von Syberbergs megalomanischen Intellektuellen wie Ludwig II. oder Karl May setzen sie sich ab. Für Frauen interessiert sich Herzog in seinen Filmen übrigens nicht.

Lebenszeichen fängt in Schwarz-Weiss die vermeintliche Idylle einer griechischen Insel ein, auf der der Soldat Stroszek mit ein paar Kameraden in den letzten Jahren des Zweiten Weltkriegs fernab des Gefechts eher pro forma ein Munitionslager bewachen soll. Statt zur Ruhe zu kommen, setzt ihn der erzwungene Müsiggang unter Druck, bis er dem Wahnsinn verfällt. Er zettelt eine Revolte ohne Anlass oder Gegner an, die deswegen von Anfang an zum Scheitern verurteilt ist.

Ähnlich geht es auch den Kleinwüchsigen in Auch Zwerge haben klein angefangen. Sie toben und beschimpfen ihren Erzieher in der Anstalt (der wieder Stroszek heisst), in der sie leben, doch mangels konkreter Forderungen bleibt auch dieser «Zwergenaufstand» aussichtslos, vielmehr wendet er sich gegen die Gemeinschaft selbst, die erst mit zerstörerischem Drang agiert und schliesslich implodiert.

Die Landschaft wird bei den Zwergen zu einem eigenen Akteur und wie in Lebenszeichen zum Gefängnis für die Protagonist\*innen. Mit vielen und langen Kamerafahrten, wie man sie in Reisedokumentationen verorten würde, fängt Herzog sie ehrfürchtig ein und opfert dabei oft die formale Geschlossenheit und den Erzählrhythmus der Filme. Als Extrembeispiel kann hier Aguirre gelten, in dem die Bilder des tobenden, einer Schlammlawine gleichenden Flusses die an sich spannungsgeladene Handlung immer wieder durchbrechen.

Fitzcarraldo 1982, Werner Herzog



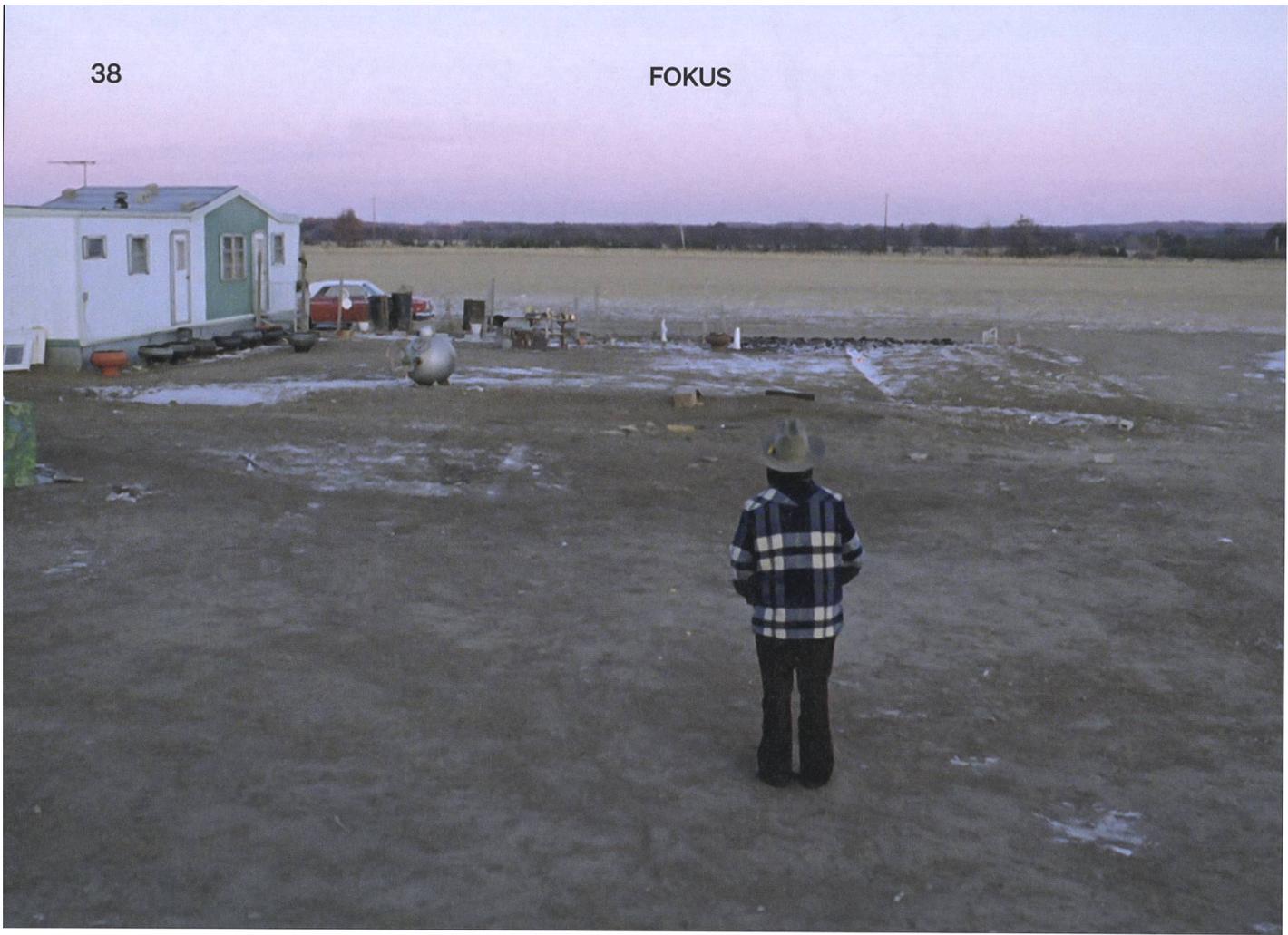


Aguirre, der Zorn Gottes 1972, Werner Herzog



Jeder für sich und Gott gegen alle 1974, Werner Herzog





Stroszek 1976, Werner Herzog

In Jeder für sich und Gott gegen alle (1974), in dem Herzog die Legende von Kaspar Hauser verarbeitet, ist die Natur ebenfalls unfreundlicher Bote. Hausers existenzielles Verlorensein und vor allem die Loslösung vom «normalen» bürgerlichen Leben treiben Herzog als Grundgedanken an. Für die Hauptrolle hat Herzog Bruno S. aufgetrieben, der hier, wie auch in Stroszek, eine überzeugende Konstante bildet. Der Laie, der durchaus reizvoll agiert, hat etwas Kindlich-Naives und oft unfreiwillig Komisches. Letzteres fällt bei Herzog besonders auf, da im Gesamtwerk, sieht man vom Versuch mit absurdem Humor in den frühen Kurzfilmen wie Massnahmen gegen Fanatiker (1969) ab, die komische Dimension fehlt. Stroszek ist einmal mehr Alter-Ego des Regisseurs, der auf der Suche nach dem Glück die einengende Heimat verlässt, aber ein weiteres Mal kläglich versagt.

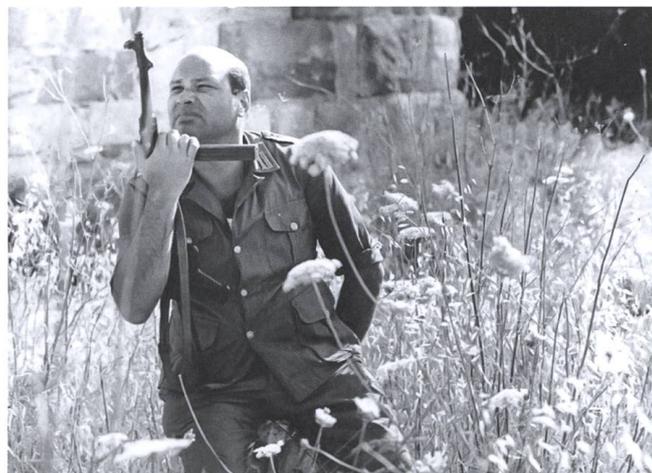
### Formungenaugigkeit

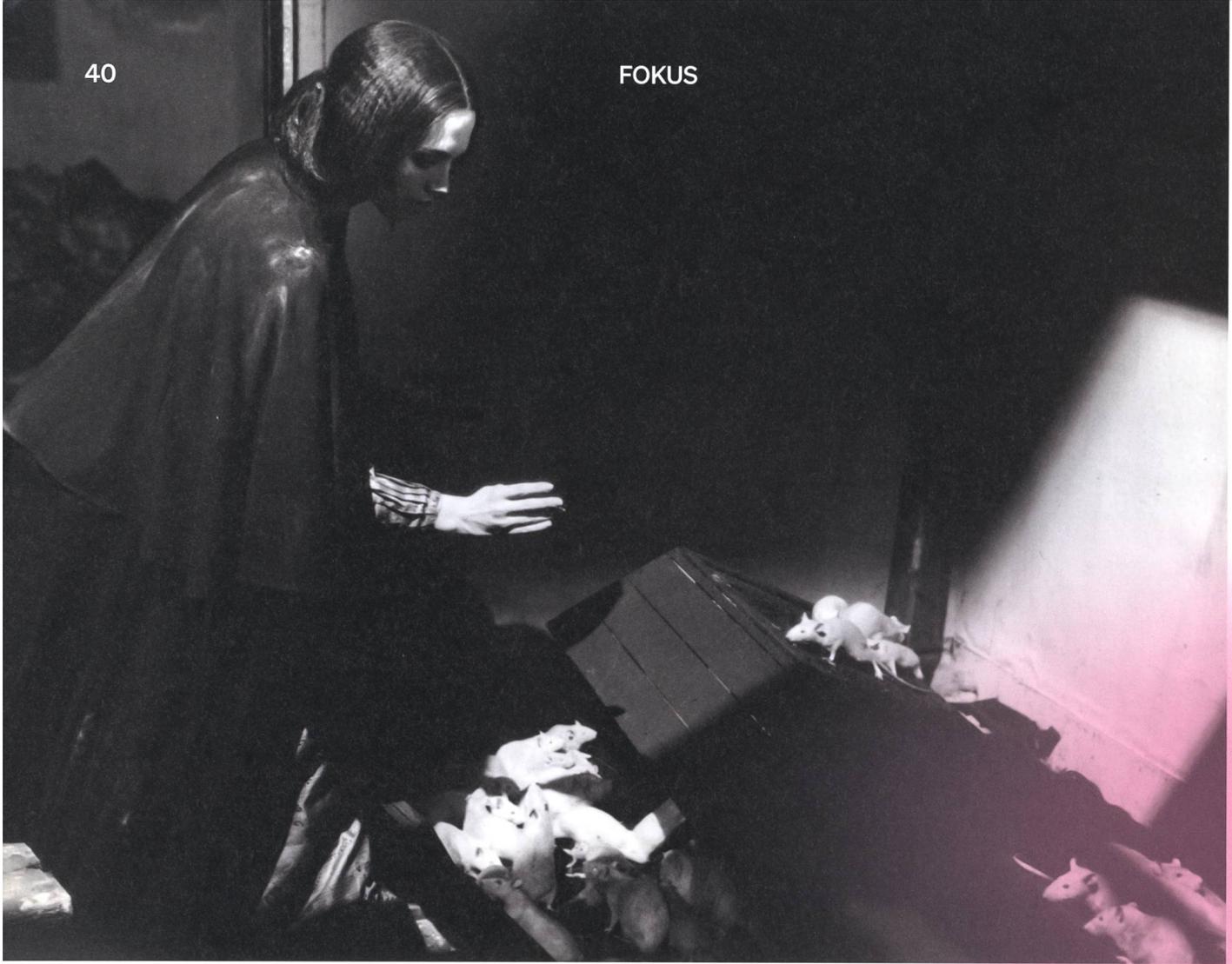
Von den Dokumentationen der früheren Zeit ragt Land des Schweigens und der Dunkelheit (1971) hervor, in dem Herzog die Mittfünzigerin Fini Straubinger begleitet. Die charismatische Protagonistin ist taubblind und betreut andere Menschen mit der gleichen Behinderung. Herzog bietet hier im übrigen Anlass zu Überlegungen, wieviel manipulierendes Eingreifen des Autors ein Dokumentarfilm erträgt. Denn er hat seine Protagonistin eine erfundene Kindheits-erinnerung sprechen lassen und Zwischentitel montiert, die fälschlicherweise als Zitate von ihr suggeriert

werden – eine mehr als fragwürdige Vorgehensweise angesichts der Tatsache, dass Straubinger den Film nie selber sehen konnte. Cinéma vérité sei nie sein Anspruch gewesen, bestätigte er im Interview von 1978, denn er suche die Wahrheit unter der Oberfläche. Die Taubblinden weisen nicht nur zu Kaspar Hauser, sondern zu den meisten von Herzogs Figuren Parallelen auf. Eine eindeutige Faszination geht für Herzog offenbar von der menschlichen Sprachfähigkeit aus (so auch in Letzte Worte, 1968, und How Much Wood Would a Wood-Chuck Chuck..., 1976).

Abgesehen von der wiederkehrenden Thematik, die Herzogs filmische Welten bestimmt, ob dokumentarisch oder fiktional, fällt sein Zugang zum Formalen auf, mit dem er in der deutschen Entwicklung weitgehend als Solitär dasteht. Die Handkamera ist wild in das Geschehen integriert und überschlägt sich manchmal in der Hast, das Vorhandene einzufangen, weswegen es regelmässig zu Unschärfen, Überbelichtungen, Reflexionen oder Verschmutzungen der Linse, beispielsweise mit Wassertropfen, kommt. Wenn Herzog also teilweise in seiner unbändigen Neugierde mit Fellini verglichen werden könnte oder durch die offene Form mit Syberberg und Ulrike Ottinger, so grenzen sich doch alle von ihm durch eine genau komponierte, sehr stilisierte, tableauhafte Bildsprache ab. Einzig in Jeder für sich und Gott gegen alle, in Woyzeck (1979) und Nosferatu (1979), in dem er einzelne Szenen aus Murnaus Vorlage bis ins Detail nachstellt, wird erstmalig in dieser Hinsicht ein ernsthaftes Bemühen um eine präzisere Form sichtbar. ■

Lebenszeichen 1967, Werner Herzog

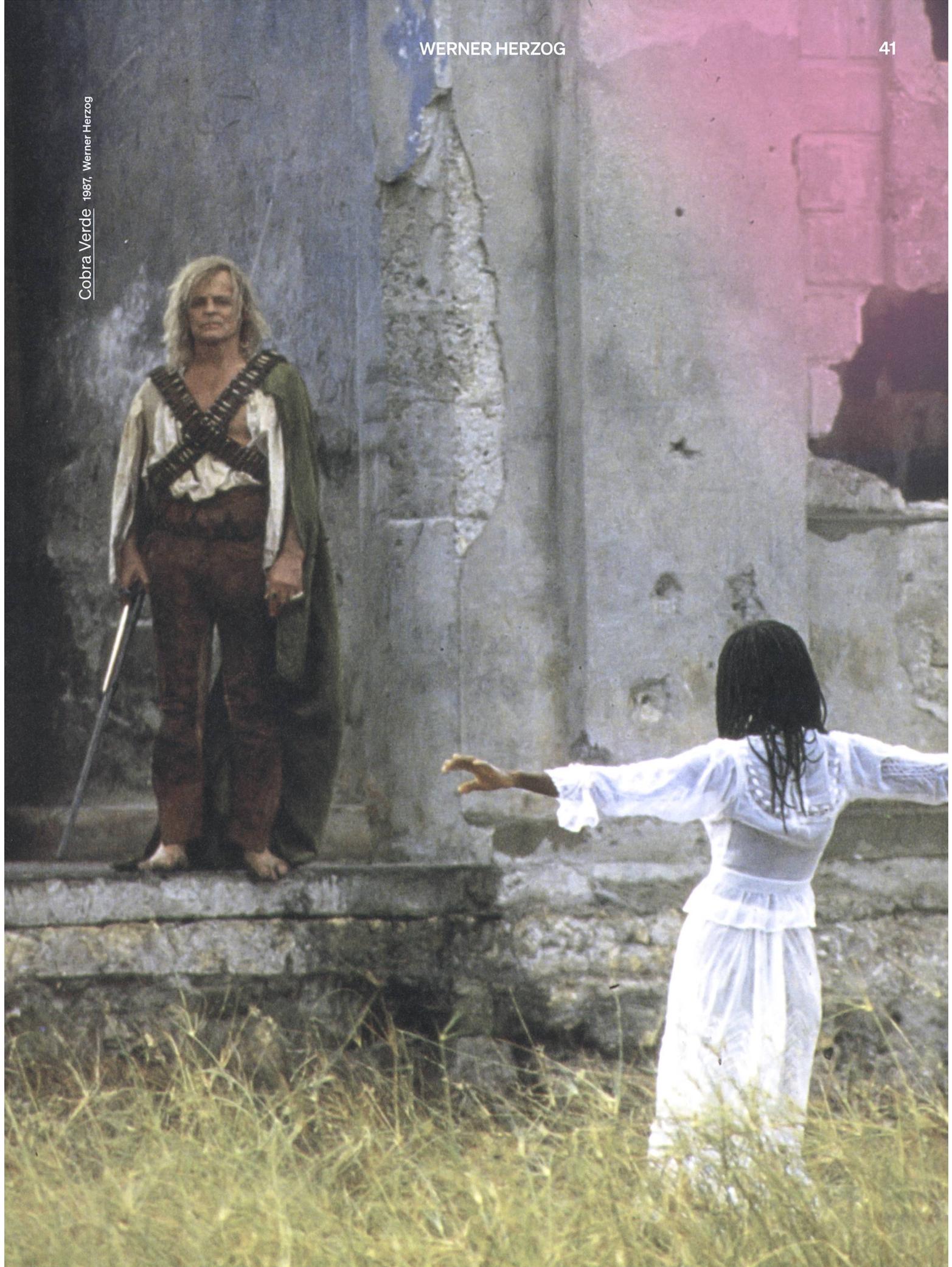




Nosferatu 1979, Werner Herzog



Cobra Verde 1987, Werner Herzog





Fitzcarraldo 1982, Werner Herzog

# «Ich hatte sehr freie Hand bei der Gestaltung der Kostüme»

INTERVIEW Silvia Posavec

Als Kostümbildnerin war Gisela Storch-Pestalozza seit 1974 fester Bestandteil von Werner-Herzog-Projekte. Sie erarbeitete einige der ikonischsten Kostüme des Neuen Deutschen Films, etwa jene von Klaus Kinski in Nosferatu (1978), Woyzeck (1979) und Fitzcarraldo (1982) – und schneiderte so Filmgeschichte mit.

**FB** *Ihr ganzes Leben steht im Zeichen des Nähens. Wie kamen Sie zum Kostümbild?*

**GS** Der Faden und der Stoff als solcher haben mich schon immer fasziniert. Von der Wiege bis zum Grab sind wir von Stoff umgeben. Und das Erste, was ich als etwas ganz Zartes und Sensibles empfunden habe, das war ein altes Seidenkleid meiner

Mutter, das ich auf dem Dachboden gefunden hatte. Das hat bei mir die Faszination für Stoffe ausgelöst. Ich habe dann später eine klassische Ausbildung gemacht, um das Handwerk von der Pike auf zu lernen. Nachdem ich den Meister an der Modeschule absolviert hatte, dachte ich aber: Es gibt ja noch viel mehr, ich muss noch so viel dazulernen



Herz aus Glas 1976, Werner Herzog

aus Literatur und Kunst. Ich habe mich dann an die Hamburgische Staatsoper gewandt und erst mal ein Praktikum gemacht. Dort habe ich alle Abteilungen besuchen können und die verschiedenen Handwerke gesehen. Alles, was man so für eine Inszenierung braucht. Die Teamarbeit hat mich fasziniert! Danach war ich Assistentin am Theater und bin zum Hamburger Fernsehballt gegangen. Bevor ich zum Film kam, habe ich an der Schaubühne am Hallenschen Ufer als Gewandmeisterin gearbeitet.

**FB** *Ihr Interesse für die Kultur hat Sie also zum Theater und Film gebracht...*

**GS** Ja, richtig. Weil ich ja davor gar keine Zeit hatte, alles kennenzulernen. Aber mit jeder neuen Möglichkeit, zu arbeiten, lernt man dazu. Man begibt sich in die Kultur, in die Epochen, in die Politik einer Zeit und studiert so die einzelnen Charaktere und ihre Sozialisation. Das ist so faszinierend! Und ich durfte so schon immer mit grossen Künstler\*innen zusammenarbeiten. Zum Beispiel dem Choreografen George Balanchine, der machte in Hamburg die Strawinsky-Oper. Das waren fantastische Ausstattungen und alles war mit so viel Liebe und Fantasie gemacht. Da habe ich Theater wirklich noch vom Feinsten erlebt.

**FB** *Erzählen Sie uns von einer Ihrer ersten Inszenierungen!*

**GS** Also im Theater nimmt man sich ja erst mal gemeinsam einen Autor vor, macht eine Leseprobe. Dann probieren sich die Schauspieler\*innen an den Rollen aus, man geht irgendwie ganz anders heran. Etwa diskutiert man lange darüber und ist morgens bis abends am Theater. Tagsüber in den Werkstätten und später auf den Proben. So bekommt man natürlich viel mit, die Bewegung, die Ausstrahlung und das Zusammenspiel der Schauspieler\*innen. Mit den Bühnen- und Kostümbildner\*innen hat man pausenlos zu tun. Man kann die Farben entwickeln und die Ausstattung besprechen. Beim Film ist dann doch oft jede\*r erstmal für sich. Aber bei diesen Autorenfilmen – wie bei Werner Herzog – war immer das Schöne, dass wir während dieser ganzen Produktionszeit jeweils alle zusammengelebt haben. Da sassen wir auch von Anfang an schon gemeinsam in einem Boot. Ich habe die Teamarbeit bei Herzog sehr genossen, auch Ulrike Ottinger machte das so. Wir standen alle im ständigen Austausch.

**FB** *Der erste Film, an dem Sie mit Werner Herzog gearbeitet haben, war der über Kaspar Hauser, Jeder*

Nosferatu 1979, Werner Herzog



für sich und Gott gegen alle, von 1974. Was war daran die Herausforderung?

**GS** Davor hatte ich auch schon einen Film gemacht, aber Kaspar Hauser war wirklich der erste Film, an dem ich von A bis Z dabei war. Werner Herzog wollte eine richtige Ausstattung für seinen Spielfilm. Der spielt in der Biedermeierzeit, da musste man die Kostüme auch wirklich herstellen und schauen, was zu diesen Charakteren passt. Die ganze Ausstattung war so poetisch. Ich versuchte aber, sehr realistisch zu sein: Die Figuren sollten dargestellt werden, wie sie so leben und wie sie sich fühlen. Schön war, dass wir oft in der Natur zusammen waren. Das hatte auch dann etwas Athletisches, anders als im Theater, dort sitzt man ja stets in geschlossenen Räumen. Beim Film konnten wir uns frei bewegen und hatten die Landschaft um uns herum.

**FB** Und danach wurden Sie zum festen Bestandteil von Werner Herzogs Team?

**GS** Ja, nachdem wir uns da alle so kennengelernt haben, blieben wir dann auch zusammen. Wir waren jeweils nicht mehr als zehn Personen, und das war fantastisch! Wir haben zusammen gekocht und sassen abends am gleichen Tisch. Alles war dabei:

Requisite, Maske, Ausstattung, Produktionsleitung, Skript... traumhaft! Es war eine so schöne Erfahrung, wir konnten uns aufeinander verlassen. Wir hatten Respekt vor den einzelnen Gewerken und konnten uns doch auch immer wieder einbringen.

**FB** Wie haben Sie Klaus Kinski kennengelernt?

**GS** Werner Herzog stellte mir Klaus Kinski vor, als wir Nosferatu machten, und es war wunderbar. Ich fand ihn einen grossartigen Schauspieler, der sich bewegen konnte. Da fallen einem eben viele Sachen ein für die Rollen.

**FB** Hat er sich kein einziges Mal gewehrt, etwas anzuziehen?

**GS** Das ist eine gute Frage, eigentlich überhaupt nicht (lacht). Oder habe ich es einfach vergessen? Jedenfalls hat er alles angezogen und wir sind auch nie aneinandergeraten. Ja, das erstaunt mich selbst.

**FB** Welches war der anspruchsvollste Film von Werner Herzog?

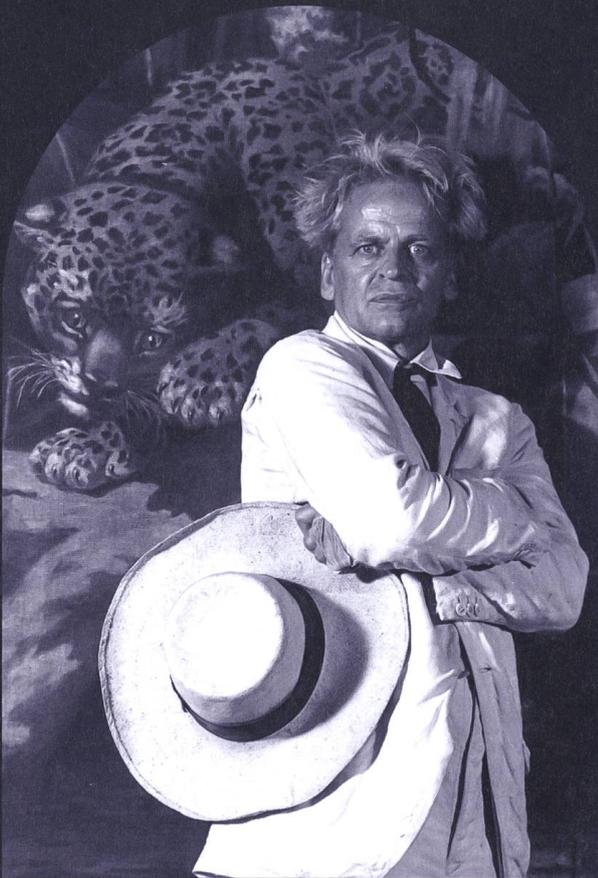
**GS** Die längste Arbeit war natürlich Fitzcarraldo, das ging doch zwei Jahre mit Unterbrechungen. Da sassen wir ja wirklich alle zusammen ums Boot und das Produkt musste fertig werden. Ich hab' nicht locker gelassen. Es war mir ein grosses Bedürfnis, diese ganze Produktion mitzuretten!

**FB** Hat Werner Herzog sich eigentlich mit den Kostümen beschäftigt?

**GS** Ja, hat er schon. Bei Fitzcarraldo zum Beispiel brauchten wir für all die ganzen Ureinwohner\*innen, die am Boot und am Ufer standen, unheimlich viele gebrauchte Sachen. Da hat er mich vorab nach Brasilien geschickt und ich habe gedacht, ich könne alte, gebrauchte Kleider irgendwo finden. Aber das war gar nicht möglich. Die Bevölkerung war da so verarmt, dass sie selber schon kaum etwas zum Anziehen hatten. Das war schon alles aufgetragen oder verbraucht. Ich habe dann versucht, aus alten Hemden und anderen Sachen selber etwas herzustellen.

**FB** Viel ist also vor Ort entstanden – oder haben Sie auch Kostüme schon in Deutschland vorbereiten können?

**GS** Teilweise. Wenn ich genug Zeit hatte und auch die Schauspieler\*innen schon kannte, dann gab es in Deutschland Anproben. Aber trotzdem musste man mit dem ganzen Material vor Ort sein. Die Nähmaschine hatte ich immer dabei und ich habe mir für die Drehzeit eine eigene Werkstatt aufgebaut. Die Kostüme mussten immer behandelt und weiter hergestellt werden.



**FB** *Haben Sie vor Ort mit den Leuten zusammengearbeitet?*

**GS** Ja, mit den Einheimischen in Ghana, Brasilien oder auch in Peru. Die kannten noch nicht, wie man zur Jahrhundertwende Kleider hergestellt hat. Da hatte ich dann auch etwas Entwicklungsarbeit geleistet und ihnen das Nähen solcher Kleider beigebracht. Es war mir aber auch ein grosses Bedürfnis, die Frauen vor Ort in das, was wir machen, mit einzubeziehen.

**FB** *Durch das Internet sind Informationen heute sehr leicht abzurufen, aber wie haben Sie damals Ihre Kostüme recherchiert?*

**GS** Ich habe wirklich an Originalen recherchiert. In Berlin wohnte ich in der Nähe des ehemaligen Ethnologischen Museums und des Museums für Asiatische Kunst in Dahlem, da war ich fast zu Hause. Ich habe dort im Archiv etwa asiatische Schnitte studiert. Und es gibt die Lipperheidesche Kostümbibliothek. Damals bekam ich die tollen klassischen Kostümbücher über die Jahrhundertwende, die da in der Sammlung waren, zur Verfügung gestellt. Das ist ein spannendes Gebiet. Ich hatte die Zeit zum Recherchieren und vor allem auch Zeit,

in Ausstellungen zu gehen. Ich besuchte Gemäldegalerien, schaute mir Johannes Vermeer und die Maler der Renaissance an. Das gehört alles zusammen. Für mich ist sie das A und O, die Kunstgeschichte.

**FB** *Haben Sie ein Beispiel dafür, wo Sie sich von der Kunst haben inspirieren lassen für ein Kostüm?*

**GS** Oh ja, bei Vermeer natürlich. Oder vom Licht her; bei *Herz aus Glas* habe ich mit dem Kameramann Jörg Schmidt-Reitwein gesprochen, er sollte sich doch Georges de La Tour anschauen, weil das Licht auf den Gemälden so schön ist. Ich habe oft mit den Leuten von der Kamera oder der Ausstattung über Kunst gesprochen, wenn mir aufgefallen ist, was da hineinpassen würde.

**FB** *Klingt so, als hätten Sie von Anfang an Werner Herzogs Filme mitgestalten können?*

**GS** Im Grunde ja. Ich hatte sehr freie Hand bei der Gestaltung und bei den Kostümen. Ich habe mir die Schauspieler\*innen angesehen und mit denen Sachen ausprobiert. Es hat mir da niemand reineredet (lacht).

**FB** *Es ist interessant, wie eng Sie die Recherche mit Ihrer Arbeit verbinden. Glauben Sie, das ist heute immer noch so?*

**GS** Ich habe mir das aus eigenem Interesse so beigebracht und ich weiss nicht, ob man sich heute noch so viel Zeit nimmt. Oder ob die Zeit gegeben ist. Wenn ich mit ehemaligen Assistent\*innen rede, die jetzt selbstständig arbeiten, beschreiben sie einen anderen Zustand. Das Team wird sehr viel grösser und die Zeit knapper. Während der Produktion müssen sie sich durchbeissen. Filme sind zu Finanzobjekten geworden. Das ist bedauerlich. So empfinde ich das auch am Theater: Ich sehe kaum noch fantastische Kostüme. Dabei haben sie doch so viel Fantasie, da möchte man doch was zaubern! Die Schneider\*innen bekommen Kostüme vorgesetzt, die einfach eingekauft sind. Ich glaube auch nicht, dass es am Budget liegt, das muss nicht teuer sein. Es gibt so viele Abfallprodukte in den Werkstätten und in den Stofflagern, man muss sich nur bemühen und hingehen. ■

Das Interview ist in Zusammenarbeit mit dem Stadtkino Basel entstanden, wo Gisela Storch-Pestalozza im November 2021 zu Gast war, und gemeinsam mit Fotograf Beat Presser auf das Werk Herzogs zurückblickte.

Woyzeck 1979, Werner Herzog



# Das finstere Herz der Sprache

TEXT Michael Pfister

Herzog als Schriftsteller? Nicht allen ist diese Seite des Regisseurs bekannt. Gerade ist sein Buch «Das Dämmern der Welt» erschienen, das – genau wie Herzogs Filme – die Geister zu scheiden vermag.

Für flachere Geister ist ein Mann ein Mann und ein Krieg ein Krieg. Darum enervieren sich einige Kritiker\*innen über «Das Dämmern der Welt», das 2021 erschienene, neue Buch von Werner Herzog, es sei machoid und heroisiere Krieg und Militär. Andere sind begeistert – im September war es auf Platz 1 der renommierten SWR-Bestenliste.

Das Buch – vom Verlag klugerweise nicht als «Roman» präsentiert – erzählt die Geschichte des japanischen Offiziers Hirō Onoda, der 1945 das Ende des Zweiten Weltkrieges verpasste und fast 30 Jahre lang den Auftrag zu erfüllen versuchte, die kleine philippinische Insel Lubang durch Guerillakriegsführung bis zur Rückkehr der kaiserlichen Armee zu verteidigen. Zunächst zusammen mit drei Soldaten, die nach und nach bei Scharmützeln mit Filipinos getötet werden, dann allein, lebt Leutnant Onoda im Dschungel, perfekt getarnt und dauernd in Bewegung – ein geisterhafter Kobold der Camouflage. Er stiehlt Reis bei einheimischen Bauern, schießt gelegentlich einen Wasserbüffel und übersteht nach eigener Aussage 111 Hinterhalte. Flugblätter und Durchsagen, der Krieg sei zu Ende, hält er für tückische Fallen. Erst als sein ehemaliger Major, unterdessen ein Greis, auf die Insel gebracht wird und die japanische Kapitulation bestätigt, lässt er ab von seinem Kampf und übergibt sein Samurai-Schwert, «ohne jeden Hauch von Rost».

1997, im Zusammenhang mit einer Operninszenierung in Japan, begegnete Werner Herzog Onoda, der über 90 Jahre alt wurde, persönlich. Dessen Geschichte «hätte auch ein Film werden können», sagt er, doch wie er sie stattdessen in Sprache fasst, das ist das Gegenteil von Kriegsverherrlichung. Als Onoda, dieser Seelenverwandte von Aguirre und Colonel Kurtz, 1974 erklärt, warum er sicher war, dass der Krieg nicht zu Ende sei, verweist er auf die amerikanischen Flugzeuge, die er zu Beginn der Fünfzigerjahre, aber auch in den Sechziger- und Siebzigerjahren am Himmel gesehen habe. Man erzählt ihm vom Korea- und Vietnamkrieg. Aber im Grunde hat er Recht: Der Krieg ist wirklich nie zu Ende gegangen.

### Die Banalisierung der Welt rückgängig machen

Wenn Onoda und seine Gefährten Satelliten beobachten und sich zu erklären versuchen, wenn sie darüber sinnieren, ob ihr Kalender noch stimmt, wirken sie wie Figuren aus einem Stück von Samuel Beckett – grosse Wartende und absurde Paranoiker, die sich an dem alten, vergeblichen Spiel versuchen, Welt und menschliches Denken zur Übereinstimmung zu bringen: «Die Wirklichkeit ist mit versteckten Codes ausgestattet, oder Codes sind mit Wirklichkeit angereichert, wie Adern von Erz im Gestein.»

Onoda versucht sich eine eigene Welt zusammenzureimen, an der er umso starrköpfiger festhält, je weniger sie aufgeht. Es kann kaum eine spöttischere Kritik des Krieges geben als Werner Herzogs Onoda, diesen tragikomischen Don Quixote des Dschungels, dessen «fast schon religiösen Glauben an Fälschungen und die Ignoranz des Feindes» der Autor weder verherrlicht noch wohlfeil verurteilt. Wie in seinen Filmen führt uns Herzog das Wundersame, Fremdartige und Radikale vor Augen, das im menschlichen Leben aufscheint, wenn sich dieses nicht in der Alltagsroutine der sogenannten Zivilisation und des Konsums verschanzte. Der ewige Soldat im Dschungel ist ein idealer Stoff für den Romantiker Herzog. Sein Schreiben lebt von der Sehnsucht, die Spaltung und Banalisierung der Welt rückgängig zu machen. Als Erbe von Kleist, Eichendorff, Friedrich Schlegel und Karoline von Günderode vertieft er diesen Riss noch, macht ihn immer schmerzlicher spürbar. Das «Dämmern der Welt» ist ein Heraufdämmern, eine Form der künstlerischen Welt- und Selbsterschaffung. Aber es ist auch der Nebel, der den Soldaten im Dschungel Schutz bietet, der zwielichtige Dämmerzustand der zeitlosen Unentschiedenheit zwischen Wirklichkeit und Traum.

Kreative Kraft und trügerischer Nebel der Illusion. Herzogs Werk ist eine grandiose Parabel auf die Literatur, auf das Kino – auf die Kunst. Für diese unetere, kaum fassbare Wirklichkeit der Fiktion und Poesie findet Herzog eine pathetische, aber auch sinnliche, bildstarke Sprache, die dunkel aufblitzt wie ein Gemälde von Johann Heinrich Füssli: «In den Schrecken der Nacht war da ein Pferd mit glühenden Augen, das Zigarren rauchte. Ein Heiliger hinterliess einen tiefen Abdruck im Fels, auf dem er schlief. Elefanten, nachts, träumen im Stehen.»

### Journals eines Flüchtenden

«Meine letzte Zuflucht war immer die Sprache», sagt Werner Herzog in einem Clip seines Verlags. Dabei bezieht er sich auf seine Drehbücher, die er fast immer selbst schrieb, aber eben auch auf sein literarisches Werk, das nur drei Bände umfasst, die innerhalb von 43 Jahren erschienen sind.

«Vom Gehen im Eis» hiess Herzogs schriftstellerisches Debüt, das 1978 zum ersten Mal erschien. Es handelt sich um das Tagebuch einer Fusswanderung von München nach Paris, aber auch um das Protokoll einer magischen Praxis. Was würden wir «Normalen» tun, wenn wir hörten, dass eine geliebte Person im Sterben liegt, die über 800 Kilometer entfernt von uns wohnt? Vermutlich würden wir das nächste Flugzeug besteigen. Werner Herzog hingegen, als er im November 1974 hört, dass die von ihm verehrte, in Paris lebende Filmhistorikerin Lotte Eisner todkrank ist, sagt,

«der deutsche Film könne sie gerade jetzt noch nicht entbehren», und bricht, um ihren Tod aufzuhalten, zu Fuss auf. Die Logik ist bestechend: Wenn er Eisners Sterben verlangsamen will, darf Herzog nicht eilen, sondern muss selber langsam werden.

Mit Jacke, Kompass und «Matchesack» wandert er durch eine schneeverwehte, stürmische, regnerische Landschaft in 22 Tagen von München nach Paris – über «Tailfingen – Pfeffingen – Burgfelden – Schalksburg – Dürrwangen – Frommern – Rosswangen» usw. Meistens übernachtet er in leer stehenden Häusern oder Schuppen, die er aufbricht, und täglich notiert er, was er sieht, was ihm durch den Kopf geht und was er träumt. Es entsteht das melancholische, ja vielleicht depressive Journal eines einsamen Flüchtlings: «Als ich aus dem Fenster sah, sass da auf dem Dach gegenüber ein Rabe mit eingezogenem Kopf im Regen und bewegte sich nicht. Viel später sass er immer noch da, reglos und frierend und einsam und still an einem Rabengedanken. Da fuhr ein brüderliches Gefühl in mich hinein und eine Einsamkeit füllte die Brust.»

Das Eis, in dem er geht, ist eine Hommage an die «Eisnerin», aber auch ein Bild für die Kälte der deutsch-französischen Geschichte. Im französischen Dorf «La Petite-Raon» stösst er auf «Gedenktafeln für Deportierte durch die deutsche Gestapo, 196 Personen». Das Eis steht auch für die Erstarrung des deutschen Films in der Nazizeit. Es geht darum, dass der Junge Deutsche Film den Anschluss an die Grosselterngeneration findet: «Wir sind Waisen. Wir haben nur Grossväter, also Murnau, Lang, Pabst, die Generation der zwanziger Jahre.»

### Delirium des Dschungels

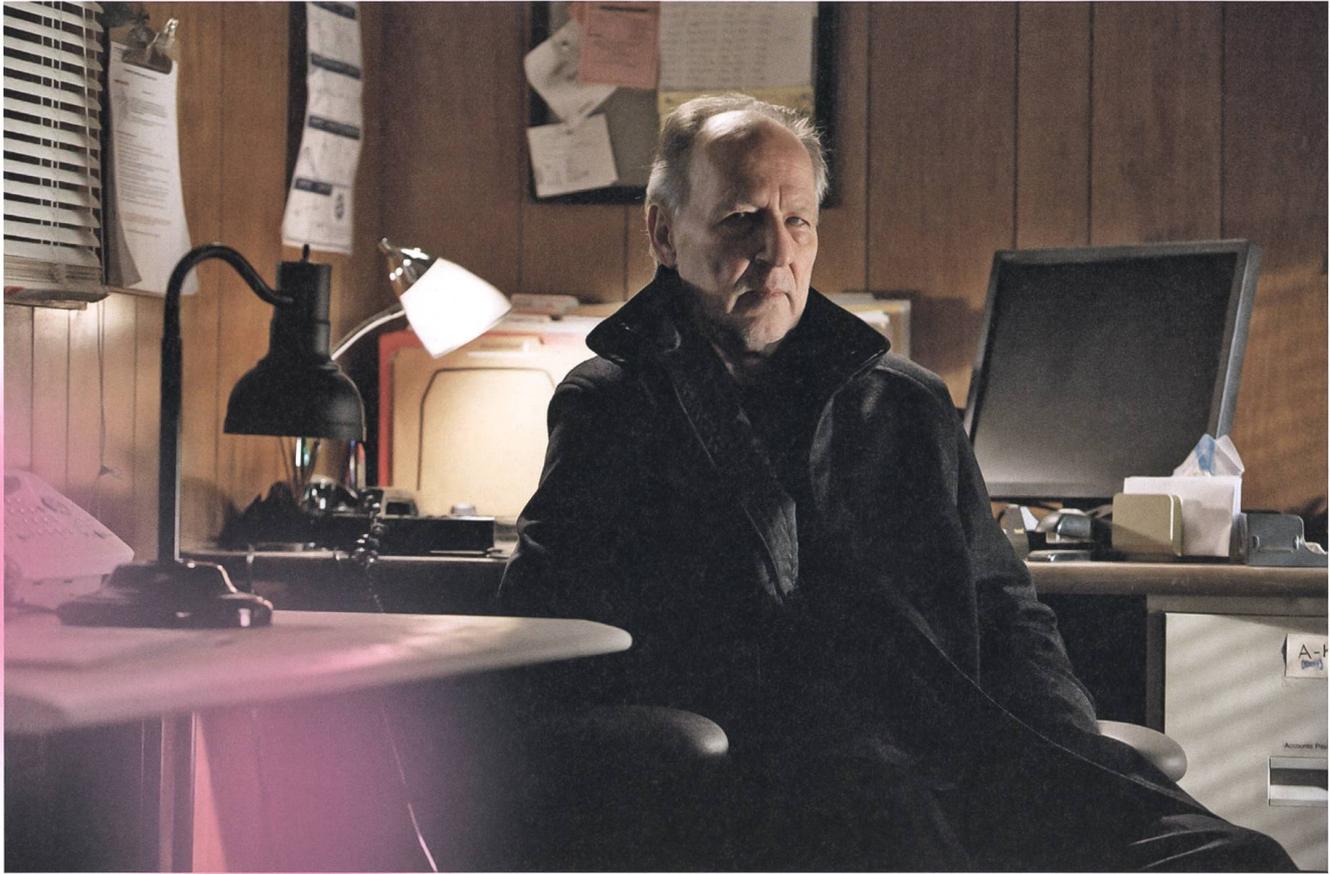
2004 erschien «Eroberung des Nutzlosen», auch das ein programmatischer Titel. Das Buch enthält tagebuchartige Notizen aus der Zeit zwischen Juni 1979 und November 1981, als Herzog am Amazonas und dessen Zuflüssen an Fitzcarraldo arbeitete. Doch die verheerenden Finanzierungsprobleme, die Konflikte mit dem divenhaften Jason Robards und mit Mario Adorf, «der vor Feigheit fast stirbt», später die Tobsuchtsanfälle Klaus Kinskis sind eher Randnotizen. Herzog nennt seine Tagebücher «innere Landschaften, aus dem Delirium des Dschungels geboren». Und wirklich sind sie ein barockes Bestiarium, voll von urweltlichen Schildkröten, Ameisen und Käfern in der Suppe, giftigen Vogelspinnen, unverschämt lachenden Papageien, Geiern, «die ihre Flügel ausstrecken wie der Gekreuzigte», Hühnern, die an einem sterbenden Kätzchen herumspicken. Im Holzkäfig sitzt ein Affe, dann ein Ozelot und einmal eine Boa constrictor, die «mir lange und unverwandt ins Auge sah». Das Bedrohlichste aber sind die zauberdunklen Wasserläufe mit

ihren Piranhas, Alligatoren und Stromschnellen: «Die Flüsse haben Nachts Fieber.»

Auch dieses Naturtheater der Grausamkeit verkörpert Werner Herzogs Poetik und seine Philosophie. In Fremde, Verlassenheit und Nutzlosigkeit findet er die Schönheit der Einheimischen, die ihn erschrecken lässt, und seine eigene Seelenruhe: «Ein solcher Friede kam über mich, dass ich etwas zu entdecken glaubte, was mir aus meinem Leben abhanden gekommen war.»

Vor allem aber findet er das, worum es in der Kunst geht, im Film wie in der Literatur – das unauf löbliche Geheimnis: «Lohnt es sich, da draussen in einer entschlüsselten Welt zu leben, bewohnt von entschlüsselten Menschen?» ■





Jack Reacher 2012, Christopher McQuarrie

# Die Entdeckung der Selbstironie

TEXT Marius Kuhn

Werner Herzog behauptet, Ironie nicht zu verstehen. Seine jüngsten Gastauftritte zeichnen aber ein anderes Bild. Sie erweitern selbstironisch den Blick auf den deutschen Regisseur und laden zur Neubetrachtung seines Werks ein.

Die Werbung zu Werner Herzogs Onlinekurs auf der Plattform «MasterClass» bedient perfekt das Image des deutschen Regisseurs. Aufnahmen von waghalsigen Dreharbeiten wechseln sich mit Monologen ab, in denen er eindringlich und mit unverkennbarem deutschem Akzent direkt zum Publikum spricht: Herzog predigt Draufgängertum und schießt scharf gegen das Direct Cinema («Only losers are a fly on the wall») oder Hollywood («A storyboard is an instrument of the cowards»).

Neben Serena Williams oder James Patterson war Herzog 2016 der erste Regisseur auf der neu lancierten Plattform, die für je 90 US-Dollar Videolektionen von Berühmtheiten anbietet. Mag die Wahl auf den ersten Blick überraschen, hatte sie doch ihre Logik. Dank unzähliger Interviews ist Herzogs provokative Haltung als Filmemacher bekannt, und seit den frühen Nullerjahren erlebt er insbesondere in den USA mit Filmen wie Grizzly Man (2005) eine Art Renaissance.

Zur Kultfigur avancierte er aber weniger mit seinen eigenen Produktionen als vor der Kamera: Auf YouTube verbuchen Clips aus Burden of Dreams (Les Blank, 1982) mit ihm und dem tobenden Klaus Kinski oder davon, wie er bei Dreharbeiten in Los Angeles tatsächlich von einer «insignificant bullet» getroffen wird, hohe Klickzahlen. Im Hollywood-Blockbuster Jack Reacher (Christopher McQuarrie, 2012) verkörpert er mit diabolischer Freude, starrem Auge und abgenagten Fingern den Bösewicht und spielt damit (nach eigener Aussage) sein Gegenüber Tom Cruise an die Wand. Bei The Simpsons (1989-) leiht er deutschen Figuren regelmässig seine Stimme, und in der Comedyserie Parks and Recreation ist er der schrullige Besitzer eines Geisterhauses. Herzog funktioniert in diesen Beispielen bereits losgelöst von seinem Werk. Nur andeutungsweise ein Spiel mit seinem Image als Filmemacher, steht vielmehr jenes mit Deutschen-Stereotypen im Zentrum – wozu Herzogs (scheinbar) ironiefreies Auftreten und Sprechen passt.

«I dwelled among the humans»

Viele Produktionen machen aber direkte Anspielungen auf sein Werk. Diese bleiben einem Grossteil des Publikums wahrscheinlich verborgen, geraten für die Anderen aber zur lustvollen Entdeckungstour. In der Animationsserie Rick and Morty erzählt er als Alien von seinen Erlebnissen auf der Erde und wie sich die Kultur der Menschen auf plumpe Peniswitze beschränke. Mit einem Augenzwinkern verneigen sich die Serienproduzenten vor Herzogs Dokumentarfilmen Lektionen in Finsternis (1992) und The Wild Blue Yonder (2005), die die Erde eben als genau jenen fremden Planeten zeichnen.

Der Beginn des Animationsfilms Penguins of Madagascar (Simon J. Smith, Eric Darnell, 2014) kopiert Herzogs Encounters at the End of the World (2007). In Letzterem macht er wiederholt spitze Kommentare gegen die Vermenschlichung der Pinguine in La marche de l'empereur (Luc Jacquet, 2004). In Penguins of Madagascar ist es dann Herzog, der die flauschigen Tiere und ihr tollpatschiges Verhalten verniedlicht und in der Voice-over herzhaft lachen(!) muss. Das ironische Spiel geht noch weiter, wenn er als Dokumentarfilmer ins Bild tritt. Sein Kommentar über die Pinguine ist eine offensichtliche Verfremdung des Geschehens, und als die Seevögel nicht machen, was er will, lässt er sie von Tonmann Gunther brutal über die Klippe schubsen. Es ist eine Satire auf Herzogs eigenes Credo als Dokumentarfilmer. 1999 hatte er in seiner Minnesota-Erklärung das Cinéma vérité (und wohl auch das Direct Cinema) angegriffen: «Das Cinema verité verwechselt Faktum und Wahrheit und beackert nur ein Feld von Steinen.» Laut Herzog muss man als Dokumentarfilmer\*in aktiv in die Realität eingreifen, dichten, erfinden und stilisieren. Deshalb gibt er seinen Gesprächspartner\*innen mitunter vorgeschriebene Dialoge oder stellt ganze Szenen nach. Wie Alejandro Bachmann und Michelle Koch festhalten, sollte Herzogs dokumentarisches Schaffen vielleicht gar nicht als «authentische Auseinandersetzung mit der Welt gelesen werden», sondern «als alternative Möglichkeit, die Welt zu denken».

Rick and Morty und Penguins of Madagascar sind in diesem Sinne ironische Kommentare zu Herzogs Überzeugung. Gemeinsam mit anderen Beispielen entsteht ein Netz aus Referenzen, das auf Herzogs Werk zurückverweist, spielerisch damit bricht und es gleichzeitig weiterspinn. Mit der Wahl seiner Gastauftritte bestimmt Herzog diese Weiterentwicklung des eigenen filmischen Universums entscheidend mit. Er,



The Wild Blue Yonder 2005, Werner Herzog

der sich zum «secret mainstream» zählt, schlägt hier dank Schauspielertalent und der Bereitschaft zur Selbstparodie die Brücke zum Mainstream.

### Ramin Bahrani, Harmony Korine und Zak Penn

Eine tiefgehende Auseinandersetzung mit dem Herzog'schen Universum findet aber in Filmen von jungen Regiekollegen aus dem Independentkino statt, für die Herzog offensichtlich ein Vorbild ist. In Ramin Bahrani's Kurzfilm Plastic Bag (2009) spricht er mit bekanntem Duktus die Voice-over und schlüpft dafür in die Rolle eines Plastiksacks. Indem Bahrani dem leblosen Gegenstand eine Stimme gibt, klagt er aus ungewohnter Warte unsere Wegwerfgesellschaft an. Gleichzeitig wird es zwangsläufig zu einem Film über Herzog. Die Stimme in Verbindung mit dem Schicksal des Plastiksacks lässt uns wiederholt schmunzeln und adaptiert Herzogs Ansatz, die Welt durch Dichtung alternativ zu denken.

Harmony Korine schafft es wiederum am besten, Herzogs Qualitäten als Schauspieler für eine Ergründung von diesem selbst zu nutzen. Das zeigt sich besonders deutlich im Dogma-Projekt Julien Donkey-Boy (1999) mit Herzog als herzlosem Familienvater. Korine gab seinen Darsteller\*innen nur grobe Angaben für die Szenen. Durch die Improvisation eignet sich Herzog die Rolle komplett an, und Korine spielt gerne mit: Wenn der Vater am Esstisch das Gedicht seines Sohnes als «artsy-fartsy» kritisiert, hören wir den Regisseur Herzog. In einer anderen Szene spricht er aus dem Off über die Inspiration für Aguirre, der Zorn Gottes (1972), und sein Kopf drängt durch eine langsame Überblendung immer stärker in den Vordergrund. Eine bildliche Entsprechung vieler Filme und Rollen von Herzog, in denen die Selbstbezüge und Referenzen zum eigenen Werk mitunter dominieren.

In Zak Penn's Incident at Loch Ness (2004) spielt Herzog dann sich selbst und genussvoll mit dem eigenen Mythos. Die Mockumentary erzählt von seinem neuesten Filmprojekt: der Suche nach dem Ungeheuer von Loch Ness. Der Dreh steht von Beginn an unter einem schlechten Stern. Herzog ist genervt vom Produktionsteam, das die Planung unnötig verkompliziert. Als er dann noch die Sichtung des Ungeheuers als Inszenierung des Produzenten entlarvt, kämpft ausgerechnet Herzog gegen das Eingreifen in die Realität und für Fakten.

### Herzog über Herzog

Die Filme seiner Regiekollegen verdeutlichen, was Herzogs Werk inhärent ist. Egal ob Spiel- oder Dokumentarfilm, er eignet sich die Themen oder Träume

seiner Figuren an und macht die Filme auch zu einer Auseinandersetzung mit sich selbst. Dieses Wechselspiel macht einen Grossteil ihrer Faszination aus und schafft ein Herzog'sches Universum. Wenige Regisseur\*innen sind in ihren Filmen so präsent wie er. Ohne dass wir ihn sehen, ist Fitzcarraldo (1982) gleichzeitig ein Film über den Opernbewunderer Fitzcarraldo, der als wahnwitziges Projekt seinen Flussdampfer über einen Berg hievt – und Dokument für Herzogs unglaublichen Willen, tatsächlich das Schiff über den Berg zu ziehen.

Retrospektiv geben Herzogs jüngste Auftritte vor der Kamera auch die Leseanleitung, insbesondere sein dokumentarisches Werk stärker auf selbstironische Bezüge abzuklopfen. Dies geht bis in die Anfänge zurück. In Die große Ekstase des Bildschnitzers Steiner (1974) stellt er seine Obsession fürs Skispringen aus und inszeniert sich – an der Grenze zur Parodie – als leidenschaftlicher Sportmoderator. Momente, in denen ihm Walter Steiner vor der Kamera widerspricht oder er nur ans eigene Projekt denkt, lässt er im Film und liefert damit selbst den Hinweis, seinen Bildern nicht immer zu trauen.

Aber eigentlich hätte man spätestens nach Les Blanks Werner Herzog Eats His Shoe von 1980 wissen können, dass sich bei Herzog zum grossen Ego auch der Wille zur Selbstparodie gesellt: Während er mit ernster Miene und leicht gequält als Wetteinsatz seinen gekochten Schuh verspeist, philosophiert er über das Leben als Filmemacher: «It makes you a clown.» ■

Am 14.12.2021 um 18:15 Uhr wird Autor Marius Kuhn gemeinsam mit Studierenden des Seminars für Filmwissenschaft der Universität Zürich als Teil der Retrospektive zu Werner Herzog im Zürcher Filmpodium einen Vortrag zum Thema «Werner Herzog vor der Kamera» halten. Filmbeispiele und Diskussionen werden den Vortrag begleiten.



AB 9.12.21 IM KOSMOS-KINO

# GAGARINE

Tickets auf [kosmos.ch](https://www.kosmos.ch)

**KOS  
ZOS**

FILM COOP  
ZÜRICH



S. 65 The Truffle Hunters 2020, Michael Dweck, Gregory Kershaw

Sie wissen, was sie tun: «Mit einer kleinen Portion Kapitalismuskritik (böser Zwischenhändler) und einem leisen Hauch von Nostalgie (ehrenwerte Jäger), eingebettet in ästhetisch gefällige Bildkompositionen», werde Dwecks und Kershaws melancholisch-schöne Doku kurzum zum Festival-Liebling.

## FILME

ANNETTE  
von Leos Carax

TOVE  
von Zaida Bergroth

LAST NIGHT IN SOHO  
von Edgar Wright

PLEASURE  
von Ninja Thyberg

THE POWER OF THE DOG  
von Jane Campion

THE TRUFFLE HUNTERS  
von Michael Dweck, Gregory  
Kershaw

STÜRM: BIS WIR TOT SIND  
ODER FREI  
von Oliver Rihs

BENEDETTA  
von Paul Verhoeven

THE WHALER BOY (KITO-  
BOY)  
von Philipp Yuryev

PETITE MAMAN  
von Céline Sciamma

HARALD NAEGELI –  
DER SPRAYER VON ZÜRICH  
von Nathalie David

THE FRENCH DISPATCH  
von Wes Anderson

MADRES PARALELAS  
von Pedro Almodóvar

NO TIME TO DIE  
von Cary Joji Fukunaga

PASSING  
von Rebecca Hall

## SERIEN

SCENES FROM A MARRIAGE  
von Hagai Levi

WOLFE  
von Paul Abbott

SEX EDUCATION  
von Laurie Nunn

MEIN EIGENES BEGRÄBNIS  
von Jón Gunnar Geirdal

ON THE VERGE  
von Julie Delpy

## In einer Welt voller schriller TV-Celebrity-Shows, Laser-Performances und Kinderstars besingt und errettet Leos Carax' Rock-Musical ausgerechnet das reine Spektakel. Und dies auf eine rührend lyrische Weise.

Annette von Leos Carax ist ein schöner Film, aber er wäre noch schöner, wenn nicht die ganze Zeit über musiziert und gesungen würde. Es sei denn, man ist ein grosser Fan der Sparks, die für Carax Drehbuch und Score schrieben. Herausgekommen ist jedenfalls ein (Rock-)Musical, in dem Carax eine Welt des reinen, kalten und verallgemeinerten Spektakels besingt, eine Welt, aus der jeder Lyrismus verschwunden zu sein scheint – und das auf ungeheuer lyrische Art und Weise.

Also ein Musical. Man braucht dazu, und Carax zeigt es von der ersten Szene an, Leute, die Musik spielen (die Sparks in einem Studio), und jemanden, der sie mixt (er selbst, in einem Tonstudio, in Gesellschaft seiner Tochter). Man braucht Sängerinnen und Schauspieler, die sie singen und verkörpern und die wir in einer langen Plansequenz abfangen, wie sie das Studio verlassen, raus auf die Strassen gehen. Da wäre einmal Henry, gespielt von Adam Driver, ein Stand-up-Comedian, und Marion Cotillards Ann, eine Opernsängerin. Zwei Stars, die ein Liebespaar sind. Sie besteigt eine Limousine, die sie zur Oper bringt; er setzt sich auf sein Motorrad und rast zu seiner allabendlichen Show. Wie ein Boxer im Bademantel bereitet er sich auf seinen Auftritt vor, zerdrückt Bananen im Aschenbecher und schlurft auf die Bühne, wo er sein Publikum mit geschmacklosen Zoten zum Lachen zwingt, als würde er es kitzeln, was durch einen mechanisch-stechenden «Ha-ha-ha»-Gesang hervorragend zur Geltung kommt. «I killed them», sagt Henry später zu Ann, die, ganz ätherische Diva, ihm antwortet: «And I saved them».

Das Publikum töten, das Publikum retten, das sind die letzten und radikalen Optionen, zwischen denen alle Kunst, und damit die Kunst des Kinos, bei Carax heute zögert. Es gibt keine Zwischentöne mehr, keine Nuancen, dazu sind die Dinge zu ernst. In seinem letzten Film, dem genialen Holy Motors, ging es noch darum, durch den Reigen der vielen

ein wenig Poesie zurückgeben. Nun aber, knapp zehn Jahre später, sind die Kameras überall, sodass wir sie nicht mal mehr wahrnehmen. Das Spektakel ist total geworden. Daher das permanente Gesänge, auch wenn es, wie gesagt, nerven kann.

Das Spektakel gebiert seinerseits nur neues Spektakel. Der destruktive Henry und die erlösende

VON LEOS CARAX

# ANNETTE



von Denis Lavant verkörperten Rollen eine Welt, aus der die alten Götter verschwunden waren (die grossen Maschinen, die Mitchell-Kameras, mit denen Carax seine ersten Filme gedreht hatte und die er in Interviews immer wieder erwähnt, der Glanz des alten Kinos), erneut zu verzaubern: Da die Welt zunehmend voller kleiner digitaler Kameras steckt, kann jede\*r zum Schauspielenden werden und ihr

Ann zeugen und kriegen ein Kind, die titelgebende Annette. Die ist eine Puppe, was eine irre Idee ist und wunderbar animiert. Die Puppe ist dermassen rührend, dass man für sie weit mehr Empathie aufbringt als für sämtliche Menschen, die sich in dem Film herumtreiben. Annette erweist sich als Wunderkind mit einzigartig schöner Stimme, woraufhin der destruktive Henry «Baby Annette»

zum Weltstar macht und auf sämtliche Bühnen des Planeten zerrt, um seine Taschen zu füllen.

Das Spektakel untergehen lassen, das Spektakel retten: Es gibt nur noch diese beiden Optionen, und Carax geht bei beiden in die Vollen. Er zeigt uns eine Show-Welt in ihrer brachialen Hässlichkeit. Henry hat seinen MeToo-Moment, wenn ihm verschiedene Frauen sexuellen Missbrauch vorwerfen. Ansonsten gibt es schrille TV-Celebrity-Formate, Lasershowbefeuerte Massenveranstaltungen in Football-Stadien und Kinder-Stars wie Baby Annette, die wie ein digitaler Klon als austauschbares, auf sämtlichen Bildschirmen vervielfältigbares Maskottchen erscheint, über das alle Welt verfügen kann. Die Szenen, in denen Annette mit

ihrem Kuscheltier auf der Bühne steht, sind grossartig; ein einsames Kind, durch dessen Mund, wie eine Rache an Henry und ein Trost für das Mädchen, die Stimme der abwesenden Mutter zurückkehrt. Auf der Seite der «Rettung» finden sich ausserdem Rückprojektionen wie im alten Kino, Opernbühnen, die sich zu Wäldern hin öffnen, magische Laternen und Einblendungen von Ann, die Henry vor Augen treten, bei einer nächtlichen Motorradfahrt durch die Wüste: Trugbilder der Schönheit in einer trostlosen Einöde.

Die Frage ist, ob das Publikum für diese Rettung des Spektakels bereit ist. Denn diese hat einen Preis: Das Publikum muss seine geliebten Figuren loslassen. Mit Henry schickt Carax einen dezidierten

Kotzbrocken ins Rennen, mit dem es sich kaum identifizieren kann. Als würde Carax die Zuschauer\*innen auffordern, sich nicht den Charakteren, sondern den Formen zuzuwenden: dem Dekor, der Kamera, der Mise en Scène, dem Blick des Autors – und Annette. Gerade sie verkörpert das Schicksal von hölzernen, ausgesaugten Charakteren, die nur durch das Begehren und die Identifikation der Anderen existieren (der Eltern, der Zuschauer\*innen) – und gleichzeitig, als Artefakt, die Rache der Form an der Inhaltssucht: eine Wunderpuppe des Kinos, ausgestattet mit der rührenden Fähigkeit, die Liebe zu ihm erneut zu erwecken. **Philipp Stadelmaier**

START 30.12.2021 REGIE Leos Carax BUCH Leos Carax, Ron Mael, Russell Mael KAMERA Caroline Champetier SCHNITT Nelly Quettier MUSIK Ron Mael, Russell Mael DARSTELLER\*IN (ROLLE) Adam Driver (Henry McHenry), Marion Cotillard (Ann Desfranoux), PRODUKTION CG Cinéma, Arte France Cinéma, F/USA/MEX/CH/BE/J/DE 2021 DAUER 140 Min. VERLEIH Filmcoopi

VON ZAIDA BERGROTH

## TOVE



Ihre Figuren sind weltberühmt: die Mumins – nilpferdartige Trollwesen, die im Mumintal über Sein und Schein, Glück und Unglück philosophieren. Die finnisch-schwedische Schöpferin dieser melancholisch-

verspielten Kreaturen ist Tove Jansson (1914–2001) – eine komplexe, vielseitig begabte Persönlichkeit, die im Spannungsfeld der Kunst agierte. Ihr Vater war Bildhauer und hätte sie gern als berühmte Malerin gesehen. Sie sich selbst auch. Doch das Schicksal verhalf ihr vor allem als Mumins-Autorin ab Ende der Vierziger zu Anerkennung, ja Welt-ruhm.

Der Film Tove zeigt nun dicht, subtil und mitreissend eine Dekade aus ihrem Bohème-Leben, in der das Wechselspiel zwischen Liebe, Leidenschaft und künstlerischem Schaffen besonders ungestüm war. Ab den letzten Kriegsjahren war Tove mit dem sozialistischen Politiker Atos Wirtanen, dann in stürmischer Leidenschaft auch mit der notorisch untreuen, aus der reichen Bourgeoisie stammenden

Theaterregisseurin Vivica Bandler liiert – als Paar trifft man sie als «Tovslan» und «Vifslan» auch in den «Mumins» wieder. Die finnische Regisseurin Zaida Bergroth zeichnet Tove als die temperamentvolle, offene, um ihre Identität ringende Künstlerin, die sie war und die durch ihr Fühlen, Denken, ihre Sensibilität die Mumins als ebenso wie charmante Geschöpfe schuf. Alma Pöysti ist in ihrer ersten Filmhauptrolle überhaupt zu sehen und verkörpert Tove mit ausgesuchter Mimik, ebenso einfühlsam wie kraftvoll, was den Film rundum zu einem Ereignis macht.

**Doris Senn**

START 02.12.2021 REGIE Zaida Bergroth BUCH Eeva Putro, Jarno Elonen KAMERA Linda Wassberg SCHNITT Samu Heikkilä MUSIK Matti Bye DARSTELLER\*IN (ROLLE) Alma Pöysti (Tove Jansson), Krista Kosonen (Vivica Bandler), Shanti Roney (Atos Wirtanen), Joanna Haartti (Tuulikki Pietilä) PRODUKTION Helsinki Film, Anagram, FIN 2020 DAUER 103 Min. VERLEIH DCM

## Mit Last Night in Soho hinterfragt Edgar Wright zusammen mit Drehbuchautorin Krysty Wilson-Cairns die eigene Nostalgie für die Swinging Sixties in einem virtuosen Genre-Mix, der die Grenze zwischen Wunsch- und Alptraum zusehends verwischt.

Irgendwo in Cornwall tanzt die 18-jährige Ellie durch ihr mit Sixties-Postern tapeziertes Kinderzimmer, wo sie auf die Zulassung zum Modedesignstudium in London wartet. Dazu singen Peter and Gordon «please lock me away / and don't allow the day / here inside where I hide / with my loneliness». Ellies selbstvergessene Rollenspiele vor dem Spiegel täuschen denn auch kaum über die unterschwellige Angst hinweg, von den Reizen der Hauptstadt überwältigt zu werden. Dass ihre geliebte Grossmutter von Rita Tushingham gespielt wird, die in A Taste of Honey 1961 ebenfalls eine einsame Achtzehnjährige verkörperte, ist nur der erste Hinweis, dass über Last Night in Soho zahlreiche Geister der Filmgeschichte schweben. Wo Edgar Wright seine filmischen Vorbilder direkt zitiert, unterläuft er die Erwartungen allerdings subtil. So erinnert Ellies Taxifahrt zur Kunstschule an entsprechende Szenen aus Argento-Filmen. Doch während die Protagonistin in Suspiria im Taxi Zuflucht sucht, entzieht sich Ellie dem zudringlichen Fahrer stattdessen so schnell wie möglich.

Gleichzeitig öffnet dieser Verweis auf den Altmeister des italienischen Giallos das Tor zu einem Strudel aus Versatzstücken verschiedenster Horrorgenres. Horror-Stilmittel gehörten schon immer zu Wrights bisweilen stenographischer Filmsprache: In Hot Fuzz etwa wirkten die übertriebenen Tonakzente zwar parodistisch, ihre emotionalisierende Funktion erfüllten sie trotzdem. In Last Night in Soho vermittelt uns der exzessive

Einsatz solcher Effekte nun die Perspektive der hypersensiblen Ellie, die sich mit Hilfe der Platten ihrer Grossmutter von der Gegenwart abkapselt. Wie in Baby Driver prägen diese Popsongs und Teile des vorgängig aufgenommenen Scores den gesamten Inszenierungsrhythmus bis hin zu den Neonschildern, die im Takt blinken, und den Schreien, die im rhythmischen Echo zu Polizeisirenen werden.

VON EDGAR WRIGHT

## LAST NIGHT IN SOHO



Als sich Ellie in ihrer neuen Unterkunft eines Nachts in die Sechzigerjahre träumt, begegnet sie im Spiegel eines Clubs in Soho der selbstsicheren Sandie. Damit beginnt ein faszinierendes Spiel um Wahrnehmung, Voyeurismus und Identifikation. Mal befinden wir uns auf dieser, mal auf jener Seite des Spiegels, mal berühren sich die Frauen, dann wieder scheint es, als ob sie ein und dieselbe Person seien.

Choreographiert ist diese hypnotische Szene zu Cilla Blacks Liebeslied «You're My World», das im Prinzip von weiblicher Selbstaufgabe handelt.

Edgar Wright trug die Grundidee zu Last Night in Soho übrigens seit Jahren als Playlist mit sich herum. Dass sich die Protagonistinnen schliesslich aus ihren Rollenklischees befreien, ist wohl massgeblich der Koautorin Krysty Wilson-Cairns zu verdanken, die früher in jenem Pub in Soho gearbeitet hat, das auch im Film eine zentrale Rolle spielt. Sie brachte nicht nur eigene Erfahrungen ein, sondern baute Sandie von einer stummen Traumgestalt zur sprachgewandten Persönlichkeit aus.

Natürlich funktioniert der Film auch als atemloser Rollercoaster, der mit jeder Runde mehr zur Geisterbahn wird und in einem unvergleichlichen Farbrausch kulminiert. Was Last Night in Soho jedoch von rückwärtsgewandten Zeitreise-Fantasien wie Back to the Future abhebt, ist die Einsicht, dass sich die Gegenwart nicht in der Vergangenheit korrigieren lässt. Als Ellies Traum in einen Alptraum umschlägt, führt uns der Film zudem vor Augen, was wir ausblenden, wenn wir ein für Frauen toxisches Milieu durch die Nostalgiebrille betrachten. Gewidmet ist der Film passenderweise den ehemaligen Bondgirls Margaret Nolan und Diana Rigg, die hier ihren letzten Auftritt haben. **Oswald Iten**

START 11.11.2021 REGIE Edgar Wright BUCH Edgar Wright, Krysty Wilson-Cairns KAMERA Chung-hoon Chung SCHNITT Paul Machliss MUSIK Steven Price DARSTELLER\*IN (ROLLE) Thomasin McKenzie (Ellie), Anya Taylor-Joy (Sandie), Michael Ajao (John), Matt Smith (Jack) PRODUKTION Focus Features International, Working Title Films, Film 4 u.a., UK 2021 DAUER 116 Min. VERLEIH Universal



Last Night in Soho 2021, Edgar Wright



Film: Les Olympiades (2021) / xenix.ch

KINO xenix

DEZEMBER 2021

JACQUES AUDIARD, CINÉASTE

Silkwood, Mike Nichols, US, 1983

**CAMEO**

Meryl Streep – brillante  
Charakterdarstellerin  
Dez. – Jan. 21/22  
[www.kinocameo.ch](http://www.kinocameo.ch)

OFFICIAL SELECTION  
FESTIVAL DE CANNES

OFFICIAL SELECTION 2021  
sundance  
INTERNATIONAL

NORDIC COMPETITION  
Göteborg Film Festival

Official Selection  
Göteborg Film Festival

AB 13. JANUAR IM KINO

A FILM BY NINJA THYBERG STARRING SOFIA KAPPEL

**PLEASURE**

## In ihrem Spielfilmdebüt wirft Newcomerin Thyberg einen provokativen Blick auf die amerikanische Pornoindustrie. Eine junge Schwedin möchte in L.A. zum nächsten grossen Star werden, doch der Aufstieg an die Spitze ist gepflastert von Demütigung und Verrat an der eigenen Menschlichkeit.

«Business or Pleasure», geschäftlich oder zum Vergnügen, fragt der Immigrationsbeamte Linnéa (Sofia Kappel), als sie zum ersten Mal die USA betritt. «Pleasure», erklärt diese lapidar. Und das meint sie auch so. Die junge Schwedin will unter dem Pseudonym Bella Cherry in der Pornoindustrie Karriere machen. Warum, fragt sie ein Co-Star später, sie könne doch

VON NINJA THYBERG

### PLEASURE



so viel Anderes mit ihrem Leben machen. Die Antwort: «Ich bin hier, weil ich ficken möchte.»

Regisseurin Ninja Thyberg, deren Spielfilm-Debüt auf ihrem gleichnamigen Kurzfilm von 2013 beruht, stellt somit gleich zu Beginn klar, dass es ihr nicht darum geht, Bella Cherrys Berufswahl oder die Industrie wertend oder generalisierend darzustellen. Sie beschäftigt vielmehr die universelle Frage, wie

weit man für einen Beruf gehen will, der zu viel von einem verlangt.

Bellas naive Anfänge sind geprägt davon, erst einmal simple «boy/girl»-Szenarien zu spielen und ausgelacht zu werden, weil sie nicht weiss, was eine Vaginaldusche ist. Doch die junge Frau lässt keine Zweifel daran, dass sie Ambitionen hat, ganz nach oben zu kommen. So fällt ihr Blick schon früh auf die Elite des Business, Darstellerinnen wie Ava (Evelyn Claire), die dem Star-Agenten Spiegler (Mark Spiegler als er selbst) unterstehen. Diese müssen zu jeder Zeit verfügbar sein und dürfen keine Limits haben. Bella hingegen hat einen mittelmässigen Agenten und verbringt ihre Zeit mit der impulsiven Joy (Revika Anne Reustle).

Diese Freundschaft wird zum Gradmesser für Bellas Dehumanisierung. Während Joy der Newcomerin zwar als Mentorin dient, fällt sie selbst vor allem durch Konfrontationen auf. Nachdem sie Superstar Caesar Rex (Lance Hart), der sie als «trailer trash» beschimpft und sexuell belästigt, in den Pool geschubst hat, wird sie für Bella, die gerne dramafrei bleiben möchte, zunehmend zur Belastung. Der Bruch, bei dem sie sich zwischen Karriere und weiblicher Loyalität entscheiden muss, steht unweigerlich bevor.

Thyberg vermeidet es dabei, Bellas Aufstieg in der Industrie von nur einer Seite zu zeigen. In einem Shoot, der von Frauen geleitet wird, steht Bellas emotionales und physisches Wohlbefinden an erster Stelle. Sie wird mit Wasser und Signalwörtern versorgt – «safewords»,

sollte es zu viel werden. Dem gegenüber inszeniert sie eine Szene an einem Männer-Set, bei dem Bella gedemütigt und attackiert und ihr emotionaler Zusammenbruch instrumentalisiert wird. Immer wieder werden Attribute wie «wunderbar» und «so stark» als Köder in den Raum geworfen.

Kamerafrau Sophie Winqvist hält diese Szenen mit der nötigen Eindringlichkeit fest. Die Linse der Set-Kamera, in die Bella beim Drehen immer wieder starren muss, wechselt in der Nuance zwischen liebevoller Beobachterin und herrischer Voyeurin. L.A. ist nicht die Stadt des Glitzers, sondern steriler Sets in pompösen Villen und fahlen Lagerhallen. Hauptdarstellerin Sofia Kappel gelingt das Kunststück, gleich in ihrem Spielfilmdebüt einerseits die naive Gutgläubigkeit Bellas, andererseits aber auch deren kompromisslosen Hunger nach Geltung zu verkörpern.

Doch so sehr Thyberg hier auf schonungslosen Realismus pocht, so sehr enttäuscht die finale Auflösung des Konflikts. Die Themen der Fügung in eine oft sexistische, rassistische Arbeitswelt sowie der Adaption dieser Praxis für die eigene Karriere sind erzählerisch ein Minenfeld, in dem sie über den Grossteil der Laufzeit hinweg geschickt navigiert. Doch letztendlich entgleitet ihr die Pointe ihrer Provokation, die Zuschauer\*innen müssen sich mit aufgesetztem, unverdientem Wohlgefallen zufrieden geben. **Susanne Gottlieb**

START 13.01.2022 REGIE Ninja Thyberg BUCH Ninja Thyberg, Peter Modestij KAMERA Sophie Winqvist Loggins SCHNITT Amalie Westerlin Tjellesen, Olivia Neergaard-Holm MUSIK Karl Frid DARSTELLER\*IN (ROLLE) Sofia Kappel (Bella), Revika Anne Reustle (Joy), Evelyn Claire (Ava), Chris Cock (Bear) PRODUKTION Plattform Produktion, Film i Väst u.a., SWE/NL/F 2021 DAUER 109 Min. VERLEIH Xenix

## Benedict Cumberbatchs Burbank ist ein Mann mit überschrittenem Haltbarkeitsdatum – ein Cowboy, der selbst dann noch fest im Sattel sitzt, wenn um ihn herum die Modernisierung anbricht. Jane Campion zeigt die Einsamkeit hinter brutaler Männlichkeit.

Phil Burbank (Benedict Cumberbatch) ist ein Mann, der Angst und Respekt einfordert. Ungewaschen, doch keinesfalls ungebildet, lebt er abseits der feinen Gesellschaft der Zwanzigerjahre. Die endlosen Stunden im Sattel haben die Beine dieses Mannes geformt, den John Savage in seiner Romanvorlage aus zwei gänzlich unterschiedlichen Männlichkeitsentwürfen zusammensetzt. Als habe das Pferd einen permanenten Abdruck auf ihm hinterlassen, stiefelt er mit breiten Schritten, den Oberkörper kerzengerade, über die Ranch. Der einzige Mann, in dessen Schatten er sich stellt, ist der Mann, der ihn das Reiten lehrte. Bronco Henry, ein legendärer Cowboy, der den Film durch Phils Erzählungen als Phantom aus der guten alten Zeit heimsucht.

Heute fährt die Welt rund um den älteren der beiden Burbank-Brüder längst im Auto. Auch der jüngere, George (Jesse Plemons) – Phil nennt ihn «Fatso» –, scheint das Auto vorzuziehen, obwohl er ebenfalls Rancher ist. Phil teilt sein Bett mit ihm, wartet bis in die Nacht auf den Bruder und schaut dennoch auf ihn, seine Defizite und seine Hinwendung zum modernen, industrialisierten Lebensstil herab. Auf dem Trail, vor dem pittoresken Bergland Montanas, ist Phil das Zentrum des Universums; in der Rückansicht, die die Strasse zeigt, die sich längst über besagte Berge gelegt und den Weg in die industrialisierte Welt der Zwanziger freigegeben hat, ist er aber ein Mann mit überschrittenem Haltbarkeitsdatum.

George wird über diese Strasse fahren, um mit der Witwe Rose (Kirsten Dunst) anzubandeln. Nach der Heirat, die im Off stattfindet, strahlt die dämonische Autorität des älteren Burbank Rose und ihrem Sohn Peter (Kodi Smit-McPhee) entgegen. Der Klang der Stiefel, sein durchdringendes Pfeifen und das Banjo tragen Phils Drohverhalten in jeden Winkel des

VON JANE CAMPION

## THE POWER OF THE DOG



Hauses. Überall ist Gewalt zu spüren, nie ist Gewalt zu sehen. Als Rose sich auf Drängen ihres Mannes wieder am Piano versucht, ist der neue Schwager als feindseliger Zuhörer immer anwesend, pfeift dazwischen und begleitet ungefragt mit dem Saiteninstrument. Das Glück des jüngeren Bruders – das auch ohne Phils Anwesenheit nie das Glück seiner Ehefrau ist – fordert nicht nur das Wesen des älteren heraus, es offenbart auch die

Einsamkeit hinter dessen brutaler Maskulinität.

Jane Campion begleitet ihn fasziniert in diese Einsamkeit – in das leere Bett und in sein Refugium an der Badestelle. Wir blicken mit ihm auf die nackten Körper der anderen Cowboys, sehen ihn träumen – das Tuch eines Mannes über dem Gesicht, die Hand im Schritt. Je weiter sich die Persönlichkeit des Protagonisten auffaltet, desto ungewisser erscheinen die Machtverhältnisse im Haus. Wo Phils Feindseligkeit durch die Luft hallt, wo Komponist Jonny Greenwood das Klavier helle Töne des Deliriums anschlagen und die Geigen vor Zorn im Kreis drehen lässt, inmitten dieser Klangkulisse macht Campion mit fantastischem Gespür einen sanften, therapeutischen Ton zum dominanten Klang der Erzählung: Peters Finger, die über einen Kamm streichen. Als seine Mutter zunehmend in Alkohol und Depressionen versinkt, nähert sich Phil auch ihm, lehrt ihn das Reiten, das Flechten von Rohleder, die Männlichkeit nach Bronco Henry. Bald darauf fließt das erste Blut. Es tropft auf das weisse Präriegras. Ein sinnliches, pathetisches Schauspiel, in dem Gewalt keine Rolle mehr spielt. Phil ist verwundbar geworden, seine Erzählungen von Bronco Henry intimer. Eine gefährliche wie zärtliche Beziehung bahnt sich in der Schweben von Gewalt und Sinnlichkeit an, bis Campion mit sanfter Gnadenlosigkeit den Finger wieder auf die Waagschale legt. **Karsten Munt**

START 18.11.2021 REGIE, BUCH Jane Campion VORLAGE John Savage KAMERA Ari Wegner MUSIK Jonny Greenwood DARSTELLER\*IN (ROLLE) Benedict Cumberbatch (Phil Burbank), Jesse Plemons (George Burbank), Kodi Smit-McPhee (Peter Gordon), Kirsten Dunst (Rose Gordon) PRODUKTION See-Saw Films, Brightstar, BBC Films u.a., UK/AU/USA 2021 DAUER 125 Min. VERLEIH Ascot Elite STREAMING Netflix

## Kauzige alte Männer suchen mit ihren Hunden in den Wäldern Norditaliens nach der begehrten Albatruffel. Ein Dokumentarfilm über die Letzten ihrer Art, der sich, humorvoll und geschickt inszeniert, bereits als Festival-Darling einen Namen gemacht hat.

Einer der alten Männer hat keinen Spass mehr an der Trüffel-suche. Lieber als durch den Wald zu streifen, bleibt er zuhause oder arbeitet in seiner Werkstatt. Als ihn der Händler, der ihm stets die edle Ware abkaufte, zum Weitermachen überreden will, ist er nahe dran, seinem Besucher das Hackbeil nachzuwerfen. Denn er weiss genau, dass dieser die begehrte Albatruffel

VON MICHAEL DWECK,  
GREGORY KERSHAW

# THE TRUFFLE HUNTERS



um den vielfachen Preis an reiche Unternehmer und korrupte Politiker weiterverkauft. Also an jene Leute, die mit ihrer Gier seine Arbeit zu einem gefährlichen Geschäft gemacht haben – jedenfalls für seinen Hund, ohne dessen feine Nase nicht die kleinste Knolle gefunden würde. Doch das hinterhältig in Ködern ausgelegte Gift kann sein treuer Begleiter nicht riechen, fremde Trüffeljäger machen ihm solcherart das Revier streitig. Später setzt

sich der Verweigerer in seinem kargen Häuschen für eine letzte Erklärung, einem Manifest gleich, an seine alte Schreibmaschine: Die Trüffeljagd ist für ihn zu Ende.

Es sind Szenen wie diese, die The Truffle Hunters von Michael Dweck und Gregory Kershaw zu einem melancholischen und gleichzeitig humorvollen Film machen. Melancholisch, weil die Suche als ehrbare – und schon deshalb vom Aussterben bedrohte – Tätigkeit dargestellt wird; einem alten Handwerk gleich, bei dem wie in vergangenen Zeiten die Verbundenheit von Mensch und Tier den Ausschlag für den Erfolg gibt. Humorvoll deshalb, weil man den alten Käuzen dabei zusehen kann, wie sie ihre Schrulligkeit ausleben und dabei auf die Kamera – möglicherweise sogar bewusst – keine Rücksicht nehmen.

Seit vielen Jahren durchstreifen die Männer in den Wintermonaten die Bergwälder des Piemont. Keiner von ihnen ist jünger als 70 Jahre. Und alle wirken sie erwartungsgemäss verschroben, als ob das Eigenbrötlerische die Voraussetzung für ihre Arbeit wäre: Der Jüngste spielt in seiner Freizeit gerne Schlagzeug, der Älteste spricht lange mit seiner Hündin am Küchentisch über seinen bevorstehenden Tod. Ein Anderer stiehlt sich des Nachts aus dem Fenster, weil ihm seine Frau die Trüffelsuche aus gesundheitlichen Gründen untersagt hat, er von seiner Leidenschaft aber nicht lassen kann.

Dennoch ist The Truffle Hunters keineswegs, wie sich vermuten liesse, ein kleiner italienischer Film

mit saalem Budget, sondern – und das sieht man ihm auch an – eine von Sony Pictures vertriebene US-Produktion, die sich nicht zuletzt deshalb bereits als internationaler Festival-Darling erwiesen hat. Denn der Fotograf Michael Dweck und Gregory Kershaw, die auch als Kameramänner fungieren, wissen sehr gut, wie sie ihren Film einem grösseren Publikum schmackhaft machen: mit einer kleinen Portion Kapitalismuskritik (böser Zwischenhändler) und einem leisen Hauch von Nostalgie (ehrenwerte Jäger), eingebettet in ästhetisch gefällige Bildkompositionen. Schon lange nicht mehr hat man etwa Tomaten, dank perfekter Lichtsetzung und Farbkorrektur, in so sattem Rot leuchten gesehen.

Die Tableau-artigen Totalen, in denen die knorrigen Alten häufig gezeigt werden, gleichen oft einem Gemälde, dem die rasanten Aufnahmen ihrer Lieblinge gegenüberstehen, die mitunter selbst die Perspektive vorgeben: Einem trüffelsuchenden Hund bei seiner Hetze durch den Wald eine Action-Cam umzuzschnallen, ist in The Truffle Hunters jedoch weniger eine Frage des dokumentarischen Zugangs als des Attraktionsgewinns. Wie die edle Knolle, nach der alle lechzen, ist auch The Truffle Hunters zumindest als Augenschmaus somit kulinarisch perfekt aufbereitet.

Michael Pekler



Stürm: Bis wir tot sind oder frei 2021, Oliver Rihs



**Was bedeutet Freiheit? Die Antwort darauf soll der «Ausbrecherkönig» Walter Stürm geben. Dieser ungewöhnlichen Figur aus der Schweizer Geschichte widmet Oliver Rihs Stürm: Bis wir tot sind oder frei, eine Mischung aus Abenteuerfilm, Liebesgeschichte und Gesellschaftsstudie der Achtzigerjahre.**

Walter Stürm war eine schweizweit bekannte Persönlichkeit. Der Unternehmersohn verbüßte ab den Siebzigerjahren aufgrund seiner wiederholt verübten Einbrüche, Diebstähle oder Raubüberfälle eine Reihe von Haftstrafen. Berühmt wurde er dafür, dass er im Laufe von etwa 20 Jahren immer wieder aus dem Gefängnis ausbrach und sich dabei mit kindlich-foppenden Sprüchen auf Zetteln verabschiedete. Während er den Einen ein Dorn im Auge war, weil er mit seinem Verhalten die Autorität des Staates untergrub, erfüllte er für die Anderen die Rolle eines bewundernswerten Rebellen und Freiheitskämpfers. Dass die Zeit seines Wirkens mit den Jugendunruhen der Achtzigerjahre zusammenfiel, muss allerdings als Zufall angesehen werden. Auch wenn das Ziel hinter den «Züri brännt»-Revoluten selbst etwas schwammig war: Stürm bekannte sich nie zu einer politischen Ideologie. Er war ein Individualist, der die Grenzen der bürgerlichen Gesellschaft austestete und sich einer hedonistischen Lebenseinstellung hingab.

Diesem Lausbuben, als den man ihn sehen kann, widmet Oliver Rihs seinen neuesten Film. Nach Achtung, fertig, WK! (2013) ist das die zweite Arbeit des Regisseurs, die sich explizit mit einem Schweizer Stoff auseinandersetzt. Ganz lässt er aber auch hier den deutschen Markt nicht ausser Acht, indem er mit Darsteller\*innen wie Jella Haase und Bibiana Beglau arbeitet und einen inhaltlichen Exkurs ins Nachbarland unternimmt. Mit Hilfe seiner politisch engagierten Anwältin

Barbara Hug (Marie Leuenberger) flieht Walter Stürm (Joel Basman) nämlich einmal nach Deutschland. Dabei kommt es zur Konfrontation zwischen den beschriebenen verschiedenen Mentalitäten, die den Kern von Stürm: Bis wir tot sind oder frei ausmacht. Das flatterhafte Wesen des Dandys Stürm trifft auf die angespannte Haltung der RAF-Sympathisant\*innen. «Diese

VON OLIVER RIHS

## STÜRM: BIS WIR TOT SIND ODER FREI



Schwaben nehmen alles viel zu ernst», sagt Stürm denn auch.

Der Film wechselt zwischen humorvollen Repliken, die meist von der Figur Stürms ausgehen, und einer ernsthaften Auseinandersetzung mit Themen wie den Haftbedingungen in Schweizer Gefängnissen in den Achtzigerjahren oder auch dem labilen Gesundheitszustand der Anwältin Hug. Sowohl Joel Basman – auch wenn er immer dann am besten ist, wenn er mög-

lichst trocken und reduziert agiert – als auch Marie Leuenberger geben ihren Rollen einen eigenen Charakter. So richtig scheint allerdings die Chemie zwischen den Darsteller\*innen nicht zu stimmen. Die erotische Spannung zwischen ihnen, von der die Geschichte erzählt, lässt sich auf jeden Fall nicht nachempfinden. Doch angesichts der Tatsache, dass die beiden wirklich Typen spielen, die völlig verschiedene Standpunkte im Leben einnehmen, passen diese latente Distanz und dieses Unbehagen zwischen ihnen schliesslich auf ihre Art trotzdem zur Gesamtwirkung des Films.

Neben einer recht sorgfältigen Rekonstruktion der Zeit konzentriert sich Rihs in der Bildfindung auf bewährte Mittel. Mit der Handkamera-Ästhetik erzeugt er eine eigene Dynamik im Erzählfluss, der stellenweise, auch durch die beachtliche Länge des Films von zwei Stunden, zum Stocken kommt. Eine Straffung des Materials hätte dem Ganzen mehr Geschlossenheit gegeben, während pointiertere Szenen – wie derjenigen im Anwaltsbüro zwischen Pascal Ulli und Philippe Graber – der Geschichte noch mehr Substanz verliehen hätten.

Getragen wird Stürm von den beiden Hauptfiguren und ihrer Komplexität. Ihre innere Stärke und insbesondere ihr Verständnis von Freiheit, auch wenn es zum Teil im Film mit viel Pathos vorgetragen wird, kann für uns heute vorbildlich sein. **Teresa Vena**

START 25.11.2021 REGIE Oliver Rihs BUCH Dave Tucker, Oliver Rihs, Oliver Keidel, Norbert Maass, Ivan Madeo KAMERA Felix von Muralt SCHNITT Andreas Radtke MUSIK Ramon Orza, Tom Weber DARSTELLER\*IN (ROLLE) Joel Basman (Walter Stürm), Marie Leuenberger (Barbara Hug), Jella Haase (Heike) PRODUKTION Contrast Film, Port au Prince, SRF u.a., CH 2020 DAUER 117 Min. VERLEIH Ascot Elite

**Paul Verhoeven gefällt sich noch immer in der Rolle des *Enfant terrible*. Da passt dieser «Nunsploitation» perfekt in die Reihe: Lieber grob als subtil, lieber drastisch als subversiv inszeniert er die Geschichte einer lesbischen Liaison.**

83 Jahre alt und kein bisschen weise. Paul Verhoeven gefällt sich noch immer in der Rolle des *Enfant terrible*, das das Publikum gerne provoziert. Schon seine Romanze *Turk Fruit* liess 1973 an ruppigen Sexszenen nichts zu wünschen übrig, *Spetters* sorgte 1980 mit einer brutalen, homosexuellen Massenvergewaltigung für einen Skandal, in *Basic Instinct* (1992) ging Sharon Stone ohne Schlüpfers aufs Polizeirevier, und dann ist da noch *Showgirls* (1996), ein weithin unterschätzter Film, mit dem Verhoeven die Nähe zum Trash suchte. Man schaue sich nur einmal die ekstatisch-zitternde Sexszene zwischen Elizabeth Berkley und Kyle MacLachlan in einem traumhaften Swimmingpool an, bei dem die Wasserfontänen (und der Champagner) nur so spritzen. Nun hat Verhoeven sich das Sachbuch «Immodest Acts: The Life of a Lesbian Nun in Renaissance Italy» vorgenommen, das die amerikanische Historikerin Judith C. Brown 1986 geschrieben hatte. Es geht darin um den wahren Fall der Benedetta Carlini, die mit 30 Jahren zur Äbtissin des Theatiner-Klosters in Pescia in der Toskana gewählt, aber 1623 wegen einer lesbischen Liaison abgesetzt wurde.

Verhoeven hat aus diesem Stoff einen erotischen Film gemacht. Er ist unmissverständlich, was nackte Tatsachen anbelangt, er ist gelegentlich vulgär und manchmal auch abstoßend. «Nunsploitation» könnte man sagen, jenes Untergenre des Trash-Films, in dem Nonnen, dieser Inbegriff von Jungfräulichkeit und Unschuld, sexuell aktiv sind und für ihre Sünden bestraft werden. Dazu passt auch, dass Virginie Efira, sonst vorwiegend in

freundlichen Komödien zu sehen (*Un homme à la hauteur*, *Le goût des merveilles*), jetzt freizügig und dominant die Titelrolle verkörpert. *Benedetta*, ein Trash-Film? Nein – dafür ist sich Verhoeven seiner inszenatorischen Mittel zu sehr bewusst, dafür ist sein Film zu teuer inszeniert, dafür hat er zu viele hochkarätige Stars.

VON PAUL VERHOEVEN

## BENEDETTA



Italien im 17. Jahrhundert: Benedetta wird als Kind im Theatiner-Kloster in Pescia, zwischen Lucca und Pistoia gelegen, abgegeben. Doch schon auf dem Weg dorthin wird die Familie von Räufern bedrängt. Nur die kleine Benedetta stellt sich den Männern mutig entgegen – sie habe eine direkte Verbindung zur Jungfrau Maria. Wie zum Beweis scheisst ein Vogel einem der Kerle auf den Kopf, die

Räuber lassen von der Familie ab. Ein erstes Zeichen für eine überdeutliche Inszenierung: lieber grob als subtil, lieber drastisch als subversiv. Im Kloster dann die zweite Irritation: Die Oberin Felicità (Charlotte Rampling) feilscht um die Aufnahmegebühr wie eine Teppichhändlerin. Schnell macht die Novizin auf sich aufmerksam, durch

ihre Intelligenz, aber auch durch ihren Dickkopf. Als das Bauernmädchen Bartolomea auf der Flucht vor ihrem Vater Schutz im Kloster sucht, setzt sich Benedetta für sie ein. Einmal sitzen die jungen Frauen auf der Latrine nebeneinander und furzen – ein weiteres Zeichen, dass Verhoeven den Zuschauer\*innen nichts erspart. Bartolomea schämt sich ihres Körpers nicht. Sie führt Benedetta in die Geheimnisse

der Lust ein. Immer intimer werden sie miteinander, Verhoeven stellt die Nacktheit des weiblichen Körpers unverhohlen aus, einmal kommt sogar ein holzgeschnittener Dildo zum Einsatz. Währenddessen hat Benedetta immer öfter irritierende Visionen von Jesus, wie er mit ihr spricht, wie er sich ihr nähert, sogar seine Wundmale sind an ihren Händen und Füßen zu sehen. Das kann dem Vatikan nicht recht sein, der Nuntius oder päpstliche Gesandte (Lambert Wilson) soll nach dem Rechten sehen.

Verhoeven hat nach Elle erneut mit Drehbuchautor David Burke zusammengearbeitet. Kein Zweifel: Es geht ihnen um Nacktheit, um Erotik, um Sex, bizarren Sex vor allem. Doch so ganz nebenbei erörtern die Filmemacher auch

Fragen um Glauben und Religion, Macht und Politik. Verhoeven sät dabei immer auch Zweifel an Benedettas Berufung, an ihren Visionen, ihren Stigmata und ihrer fast schon teuflischen Stimme in Momenten grosser Erregung. Einmal zeigt er, wie sie sich mit Tonscherben die Wunden selbst beibringt, doch ihre Voraussage, dass sie Pescia von der Pest befreien könne, tritt tatsächlich ein. Eine Ambiguität zieht sich durch den Film, bei der man sich nie sicher sein kann.

Mit Auftauchen des päpstlichen Gesandten verlagert sich das Interesse auf patriarchale Macht und politische Vorteilsnahmen, denen sich die Frauen unterwerfen müssen, es geht um Gehorsam und Protest. Die lesbische Liebesgeschichte hingegen verweist auf die

Lustfeindlichkeit der katholischen Kirche und bedeutet so etwas wie einen autonomen Rückzugsraum. «Dein grösster Feind ist dein Körper», sagt eine Nonne einmal, und dem setzt Verhoeven Szenen von verführerischer Intimität entgegen. Der Vorwurf des Voyeurismus ist ihm dabei herzlich egal. Was Michael Powell und Emeric Pressburger 1947 in Black Narcissus nur andeuteten, die unterdrückten Gefühle und die unausgesprochenen Leidenschaften, die romantische Hysterie und die zerstörerische Eifersucht, liegt nun offen. Ein Schelm, der Böses dabei denkt. **Michael Ranze**

START 02.12.2021 REGIE Paul Verhoeven BUCH David Birke, Paul Verhoeven VORLAGE Judith C. Brown KAMERA Jeanne Lapoirie SCHNITT Job ter Burg MUSIK Anne Dudley DARSTELLER\*IN (ROLLE) Virginie Efira (Benedetta Carlini), Charlotte Rampling (Felicita), Daphne Pataika (Bartolomea), Lambert Wilson (Alfonso Giglioli) PRODUKTION SBS, Pathé, France 2 Cinéma u.a., FR 2021 DAUER 131 Min. VERLEIH Pathé

VON PHILIPP YURYEV

## THE WHALER BOY (KITOBOY)



Mit weit aufgerissenen Augen winkt sie in die Kamera. Hält stets den Blickkontakt, während sie mit den Haaren spielt, die weisse Reizwäsche zurechtzupft oder eine bequemere Position auf dem rosa Bett

einnimmt. Dass «Hollysweet\_999» aus Detroit ein neues Publikum hat, kann sie nicht ahnen. Fast reglos starrt eine Gruppe nordrussischer Walfänger auf den matten Bildschirm und beobachtet das Schauspiel. Das Internet hat neuerdings auch ihre kleine Insel in der Beringstrasse erreicht. Während sich die Alten unbeeindruckt abwenden, können sich Leshka und sein bester Freund dem Bann des blonden Mädchens nicht entziehen. Tausend Fragen brechen über die Jugendlichen herein, nicht nur über das Internet und das mysteriöse Wesen, sondern auch über sich, über Frauen und Sexualität. Geschickt verflicht Regisseur Philipp Yuryev Szenen aus dem harten Alltag der Walfänger mit universellen Fragen des Erwachsenwerdens. Leshka und Kolyan sind dicke

Freunde, doch geraten sie aneinander, als Leshkas Verliebtheit immer ernstere Züge annimmt. Die Szenen, in denen er heimliche (Selbst-) Gespräche vor dem flimmernden Bildschirm führt, sind von glaubwürdiger Intensität. Ironisch kontrastierend erklingen amerikanische Klassiker wie «Only the Lonely (Know the Way I Feel)» von Roy Orbison, und Twin-Peaks-Fans werden durch die Musik auf falsche Fahrten gebracht. Obwohl die Reise nach Detroit, auf die sich Leshka aufmacht, letztlich doch auch unwirkliche Züge annimmt. Ein Kniff, der The Whaler Boy zu einer mehrdeutigen und tragisch-schönen Coming-of-Age-Erzählung macht.

**Silvia Posavec**

START 11.11.2021 REGIE, BUCH Philipp Yuryev KAMERA Mikhail Khursevich, Yakov Mironichev MUSIK Krzysztof A. Janczak DARSTELLER\*IN (ROLLE) Vladimir Onokhov (Leshka), Kristina Asmus (Mädchen), Vladimir Lyubimtsev (Kolyan) PRODUKTION Rock Films, Orka, Man's Films Production, RU/PL/BE 2020 DAUER 90 Min. VERLEIH Xenix

# Kunst & Nachhaltigkeit

## Vol. 14

### 25 Jahre Prix Mobilière

A pink, glossy fiberglass hand is shown holding a pair of black, shiny vinyl pants. The hand is positioned at the waistband of the pants, which are hanging down. The background is a plain, light color.

Sylvie Fleury, *Comme des Garçons*, 2021  
Fiberglass, car paint, vinyl pants, 135 x 40 x 35 cm  
Foto: Marc Asekhome

Öffentliche Ausstellung mit Werken der Preisträgerinnen und Preisträger aus 25 Jahren Prix Mobilière, dem Kunstförderpreis der Mobiliar. Bis 31.03.2022.

#### **Die Mobiliar**

Bundesgasse 35  
3001 Bern

[mobiliar.ch/kunst](https://mobiliar.ch/kunst)

Was immer kommt –  
wir engagieren uns für  
die Zukunft der Schweiz

**die Mobiliar**



FESTIVAL DE CANNES  
SÉLECTION OFFICIELLE 2020



Official  
Selection  
Zurich Film Festival

ALSÉNI BATHILY    LYNÀ KHOUDRI    JAMIL McCRAVEN    FINNEGAN OLDFIELD    FARIDA RAHOUDJ    DENIS LAVANT

# GAGARINE

EIN FILM VON FANNY LIATARD UND JÉRÉMY TROUILH

III  
COUP DE  
CŒUR  
CINÉMAS  
ART & ESSAI  
DE L'AFCAE



«Ein kühner Film, der  
nach den Sternen greift.»

SCREEN DAILY

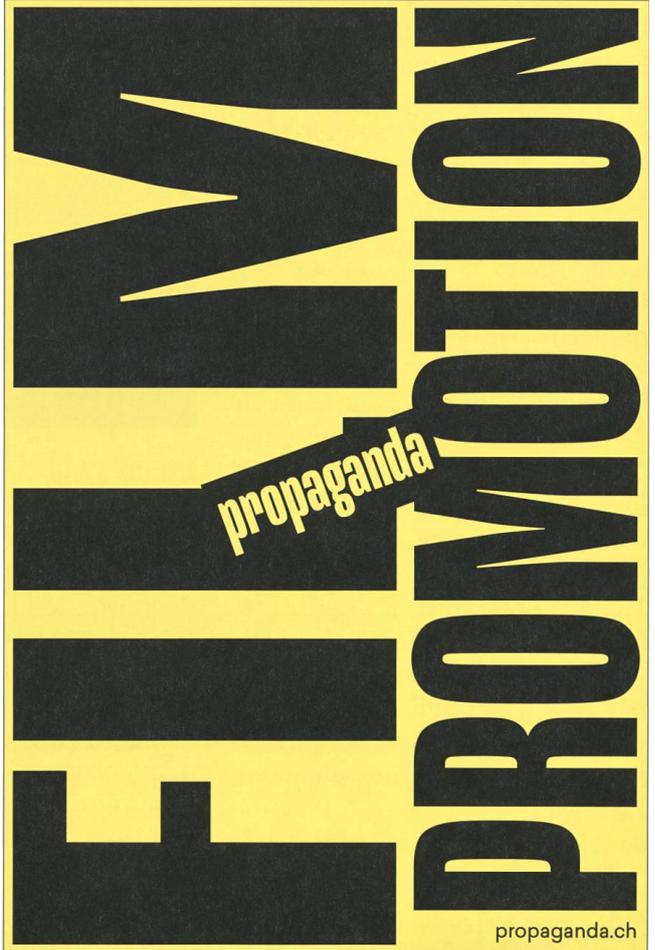
**Ab 9. Dezember im Kino**

# MADRES PARALELAS

EIN FILM VON ALMODÓVAR  
PENÉLOPE CRUZ    MILENA SMIT



AB 16. DEZEMBER IM KINO



propaganda.ch

**Nach dem gefeierten Portrait de la jeune fille en feu mit erwachsenen Protagonistinnen kehrt die Filmmacherin Céline Sciamma mit einer wunderschönen, unter Pandemiebedingungen inszenierten Meditation über das Abschiednehmen in die Gedankenwelt der Kinder zurück.**

«Au revoir». Mit diesen Worten verabschiedet sich die achtjährige Nelly von drei Altersheimbewohnerinnen, um ein leeres Zimmer zu betreten. Dort ist ihre Mutter gerade dabei, die letzten Habseligkeiten der verstorbenen Grossmutter einzupacken. Trotz der nüchternen Inszenierung liegt ein Hauch von Traurigkeit über dieser Eingangsszene, denn Nelly tut sich schwer damit, dass sie sich von der Grossmutter nicht richtig verabschieden konnte. Beim Räumen von deren abgelegenen Haus droht zudem ein weiterer verpasster Abschied: Die Mutter, an deren Seite Nelly eben noch auf dem Sofa geschlafen hat, ist am Morgen weg und lässt Mann und Tochter alleine jenes Haus räumen, das für sie mit so viel Erinnerungen verbunden ist.

Da wir durchgehend die Perspektive des schweigsamen Mädchens teilen, bleibt vieles in der Schwebel. So ist es uns überlassen, die Zeichen zu deuten, als Nelly wenig später im Wald hinter dem Haus die gleichaltrige Marion kennenlernt. Dass ihr das (von der Zwillingsschwester gespielte) Mädchen aufs Haar gleicht, scheint sie nicht zu überraschen. Die Begegnung mit dem eigenen Spiegelbild und die temporäre Trennung der Eltern erinnern an Das doppelte Lottchen, dessen Verfilmung von 1950 in Frankreich als Petite maman bekannt ist. Doch der Titel von Sciammas Film hat viel konkretere Bezüge. Zum Einen sehen wir, wie Nelly sich zu Beginn intuitiv um ihre trauernde Mutter kümmert. Zum Anderen ist diese Marion, mit der sich Nelly im Wald hinter dem

Haus anfreundet, niemand Anderes als ihre eigene Mutter als Kind.

Und damit wird Petite maman zu einem Zeitreisefilm ohne Special Effects. Als Zeitmaschine fungiert der Wunsch, Verwandtschaftsbeziehungen jenseits von Alters- und Hierarchieunterschieden neu zu denken. Als gleichaltrige beste Freundin kann Nelly mit der Mutter in einen Dialog treten, der ihr bisher verwehrt blieb.

VON CÉLINE SCIAMMA

## PETITE MAMAN



Inspirieren liess sich Sciamma vom japanischen Animationsmeister Hayao Miyazaki: Petite maman erinnert an My Neighbor Totoro, in dem zwei Mädchen mit Hilfe von Fantasiewesen ihre Ängste im Zusammenhang mit einer abwesenden Mutter verarbeiten. Und während in Totoro eine Spur aus Eichelzungen zu den Fabelwesen führt, pfeift Nelly unmittelbar vor Marions erstem Auftritt auf einem Eichelhütchen.

Sciamma verzichtet weitgehend auf Musik. Erst nach einer Stunde entladen sich die Emotionen in einer «Musique du futur», welche Synthesizerklänge mit einem stakkatoartigen Kinderchor verbindet. Im Vergleich zur ähnlichen Musiksequenz in Portrait de la jeune fille en feu ist der französische Text hier jedoch geradezu verheissungsvoll. Überhaupt verhandelt Petite maman schwere Themen wie Einsamkeit und Verlustängste auf eine derart leichte und spielerische Weise, dass der Film für die ganze Familie funktioniert. Sciammas grösster Trumpf ist ihr unerschütterliches Vertrauen in die emotionale Intelligenz von Kindern. Obwohl die Regisseurin grossen Wert auf präzise Gesten legt, verzichtet sie mit Kindern auf Proben. Wie in all ihren Filmen begegnet die Kamera den Protagonistinnen buchstäblich auf Augenhöhe, oft im Profil, sodass direkte Blicke ins Gesicht besonderes Gewicht erhalten. Immer wieder liegen Sciammas Hauptfiguren schweigend auf dem Bett. Gesellt sich jedoch eine weitere Person hinzu, artikulieren sie oft ihre wahren Sorgen konzis, undramatisch und mit empathischer Ehrlichkeit. So stellt sich wie im grossen Liebesfilm Portrait de la jeune fille en feu auch in diesem konzentrierten Kleinod wieder jenes Gefühl von emotionaler Erfüllung ein, das sich nur schwer in Worte fassen lässt. Auf ein baldiges Wiedersehen. **Oswald Iten**

START 04.11.2021 BUCH, REGIE Céline Sciamma KAMERA Claire Mathon SCHNITT Julien Lacheray MUSIK Para One (Jean-Baptiste de Laubier) DARSTELLER\*IN (ROLLE) Joséphine Sanz (Nelly), Gabrielle Sanz (Marion), Nina Meurisse (Mutter), Stéphane Varupenne (Vater), Margot Abascal (Grossmutter) PRODUKTION Lilies Films, F 2021 DAUER 72 Min. VERLEIH Cineworx

**Schweizer Künstler\*innen von Rang, denen noch kein Dokumentarfilm gewidmet wurde, sind mittlerweile rar. Dass es Harald Naegeli so spät trifft, ist eher überraschend, da seine interventionistische Kunst per se schon viel Spannungspotential und Unterhaltung bietet.**

Im Laufe der Siebzigerjahre nahm Naegeli an Zürcher Jugendprotesten teil, die später in die Krawalle der Achtzigerjahre mündeten. Wie Andere sprayte er politische Parolen und freche Sprüche auf Banken und weitere Gebäude des Establishments. Dann fiel ihm plötzlich ein, dass er ja eigentlich viel lieber zeichnet: Statt Worten krochen fortan einfache, aber lebendige

VON NATHALIE DAVID

## HARALD NAEGELI – DER SPRAYER VON ZÜRICH



Figuren aus der Spraydose. Ein folgenschwerer Einfall für ihn, Zürich und die Kunst.

Falls es Ziel der Kunst ist, möglichst viele Menschen zu erreichen und sie zu sensibilisieren, dann ist Naegelis Werk wohl eine der grössten Erfolgsgeschichten der Schweizer Kunstszene. «Der Sprayer von Zürich» beschäftigt bis heute nicht nur Kunstkritiker\*innen und

-liebhaber\*innen, sondern auch die Polizei, den Justizapparat, der sogar einen internationalen Haftbefehl gegen ihn ausstellte, und Politiker\*innen. Über Naegeli wurden unzählige journalistische Artikel und Berichte verfasst, sogar Lieder komponiert. Er wurde weit über Kantons- und Landesgrenzen hinaus bekannt, besonders in Deutschland, wo er viele Jahre im Exil lebte und ebenfalls sprayte. Und nicht nur erzürnte Liegenschaftsbesitzer\*innen haben eine klare Meinung zum Sprayer, auch Nichtbetroffene fühlen sich betroffen und äussern sich: Wand- und Nestbeschmutzer, Sachbeschädiger, egozentrischer Provokateur, Rebell, Terrorist, Sauhund wird er genannt. Andere sehen ihn hingegen als prominenten Street Artist, Graffiti-Ikone, als gewieften, kompromisslosen, hinterfragenden Künstler, als schalkhaften und klugen Gesellschaftskritiker und Denker.

All das arbeitet der Film von Regisseurin Nathalie David, die auf eine Idee und langjährige Vorarbeiten des Filmemachers Peter Spoerri zurückgreifen konnte, ausführlich auf. Wer dabei am meisten über Naegeli spricht, ist von der ersten Sekunde an klar: Es ist Naegeli selbst. Der Film ist über weite Strecken eine Gesprächseinladung an den Künstler, heftet sich unablässig an seine Worte, Gedanken und Selbstdeutungen, ohne viel Anderes entlarven oder hinzufügen zu wollen. Neben Interviewsituationen und vielen Archivaufnahmen werden auch Auszüge aus den Nachrichten gelesen, die «Harry Wolke» – so das selbstgewählte

Pseudonym des Künstlers – an seine «Freunde der Wolke» seit 2013 in unregelmässigen Abständen schickt. Darin werden das künstlerische Credo und der anvisierte Befreiungsschlag durch eine politisch-philosophische Utopie weiter konkretisiert. Auch das Presseheft zum Film gibt unumwunden zu: «Der Film ist Naegelis Testament und eine Hommage an den Utopisten.» Testament auch, weil der angeschlagene, von einem unheilbaren Krebsleiden gezeichnete Künstler dem Tod nahe ist. Das schlägt sich auch in seinen letzten nächtlichen Aktionen nieder: Während des Corona-Lockdowns sprayte er an mehrere prominente Zürcher Wände bizarre Skelettfiguren, die sich so zu einem persönlichen und gesellschaftlichem Totentanz vereinen.

Einige davon sind noch erhalten, viele aber bereits wieder abgekratzt, übermalt, verschwunden. Auch frühere Werke sind in Zürich nur noch spärlich zu finden, obwohl einige der anfangs aufgebrachten Eigentümer\*innen bei steigendem internationalem Bekanntheitsgrad Naegelis damit anfangen, seine «Schmierereien» mit einer Schutzschicht oder gar Plexiglas zu konservieren. Der Flüchtigkeit von Naegelis Oeuvre entgegen wirkt zum Glück auch ein sauber dokumentiertes und nummeriertes Werkregister einschliesslich guter fotografischer Erfassung: Der Dank geht an die Stadtpolizei Zürich.

Till Brockmann

## Ein Liebeslied für das Printmedium, gesungen auf der grossen Leinwand? Wes Anderson bietet in seinem neuesten Bilderbuch-Werk Mediennostalgie in Reinform.

In einem kleinen Band zur Filmtheorie schreiben Thomas Elsaesser und Malte Hagener, dass es jene Filme gebe, die wie Fenster seien: Ihre Machart will transparent sein, sie öffnen den Blick in die Welt und erzählen möglichst realistisch von ihr. Dem gegenüber stehen die Rahmen-Filme, die die Aufmerksamkeit auf ihre Komposition, die Fabrikation lenken. Viele Filme verschreiben sich wohl Ersterem, dem Naturalismus, und das meiste, was wir heute auf der Kinoleinwand sehen, befindet sich irgendwo auf dem Spektrum hin zur ausgesetzten Künstlichkeit. Dass Wes Anderson zeitlebens ein puristischer Vertreter der zweiten Variante ist, ist hingegen unbestritten. Seine Filme sind nicht nur fabriziert und komponiert (das sind alle), der springende Punkt ist, dass wir das beim Schauen nie vergessen. Hier zeigt sich nicht das Leben, sondern das Kino selbst.

Auch *The French Dispatch* ist eine Kette glorioser filmischer Einfälle, bis ins letzte Detail durchdachter Tableaus, fantastischer Farbkompositionen und kalkulierter Choreografien. Hier ist es der französische Ableger einer Tageszeitung aus Kansas, der «French Dispatch», der den Rahmen gibt und eine kleine Redaktion in Frankreich umspannt, *Americans in Paris*. Oder besser gesagt in Ennui-sur-Blasé, wie die Imagination einer französischen Grossstadt bei Anderson heisst. Der Film ist in drei grössere Kapitel geteilt, die jeweils dem Inhalt eines Zeitungsbeitrags gewidmet sind. Den Chefredakteur spielt Bill Murray (natürlich), unter

ihm versammelt hat er ein buntes Ensemble an Auslandskorrespondent\*innen, die bei ihren Ressort-Beiträgen auf Abwege geraten. Das Herz, ihnen deswegen die Sätze oder das Honorar zu streichen, hat der gute alte Chef aber nicht.

Umso kurioser sind die Geschichten, die sich entspinnen. So führt uns der Beitrag der Kunstkritikerin (Tilda Swinton, natürlich!)

VON WES ANDERSON

# THE FRENCH DISPATCH



in die dunklen Gänge eines Gefängnisses, die Politik-/Poetik-Korrespondentin (Frances McDormand) erzählt von einer allzu tragischen Liebesgeschichte im Rahmen einer Student\*innenrevolte. Die Bilder sind symmetrisch, die Kamerafahrten rasant, das kennen wir. In *The French Dispatch* ist fast jede Einstellung, jede Szene mit einer neuen Idee, einem neuen Bildwitz angereichert. Durch dieses fast überwältigende Arrangement trägt der

grossartige Cast, der natürlich aus den Anderson-Alumni besteht, aber in dem auch Anderson-Neulinge wie Timothée Chalamet, Benicio del Toro (grossartig!) oder Jeffrey Wright brillieren. Der Film ist derart voll von guten Schauspieler\*innen, dass sogar kleinste Rollen mit ihnen gefüllt sind, und es gehört zum Spass des Zuschauens, sie dort zu entdecken – etwa Willem Dafoe als ein im Hühnerkäfig eingesperrter Buchhalter (wer denkt, dass diese Konstellation innerhalb des Filmkonstrukts sehr viel mehr Sinn ergibt, täuscht sich). *The French Dispatch* ist mit einer Hastigkeit inszeniert, die an die Screwball-Komödien der Vierziger erinnert und dem Zeitungsbusiness gerade so gerecht wird.

Klar kann man dem Hipster Anderson vorwerfen, dass er es mit seiner Detailtreue schlicht übertreibt. Entweder mag man sein reines Ästhetikfest oder nicht. Mit seinen abgehobenen Geschichten, die stets von der Kreativität oder der Eigenheit eines verkannten Genies oder hoffnungslosen Träumers erzählen, befindet er sich natürlich auch weit weg von jeglicher weltlicher Brisanz. Dafür, und das gilt für *The French Dispatch* gar noch mehr als für seine vorangehenden Filme, weiss er sein Publikum zum Staunen zu bringen ob der unerschöpflichen Kreativität seiner Einfälle. Und so muss Kino ab und an auch sein. **Selina Hangartner**

START 21.20.2021 REGIE Wes Anderson BUCH Wes Anderson, Jason Schwartzman, Roman Coppola, Hugo Guinness KAMERA Robert D. Yeoman DARSTELLER\*IN (ROLLE) Bill Murray (Arthur Howitzer Jr.), Frances McDormand (Lucinda Krementz), Tilda Swinton (J.K.L. Berensen) PRODUKTION American Empirical Pictures, Indian Paintbrush, Studio Babelsberg, USA 2021 DAUER 108 Min. VERLEIH Disney

## Zu Beginn von Madres paralelas verlangt Janis genetische Beweise für eine schreckliche Wahrheit, verborgen in einem Massengrab eines Massakers der spanischen Faschisten: Sie vermutet ihren Urgrossvater unter den Opfern. Aber nicht nur dieses Geheimnis kommt an den Tag.

Der Film beginnt auf einem Fotoset: Hinter der Kamera gibt eine Frau Anweisungen. Vor dem Objektiv lächelt ein Mann. Das Auge hinter dem Sucher gehört Janis (Penélope Cruz). Sie lichtet das Lächeln des Anthropologen Arturo (Israel Elejalde) ab. Ihre Blicke treffen sich im Sucher. Noch ehe das Fotoshooting zu Ende ist, nehmen uns die «Madres paralelas» gefangen – mit den Augen von Penélope Cruz.

Doch bevor die Geschichte der Liebe der Fotografin und des Anthropologen Fahrt aufnimmt, spielt der Tod die Hauptrolle. Die Fotografin möchte, dass er ihren Urgrossvater exhumieren lässt. Janis wünscht den genetischen Beweis, dass er unter den ermordeten Widerstandskämpfer\*innen liegt. Kaum hat der Anthropologe den Antrag auf Exhumierung gestellt, kommt mit einem Liebesakt ein weiterer genetischer Schwung in die Geschichte. Janis wird schwanger.

Erst als Janis in der Geburtsklinik einer anderen Mutter begegnet, findet der Film zu seinem Kern der Parallel-Mütter. Auf einer dreijährigen Zeitachse entwickelt der Altmeister die Geschichte zweier Parallelen, die sich bekanntlich auch in der Ewigkeit nie schneiden. Ein paar Worte im Korridor der Geburtsklinik machen aus einer flüchtigen Zufallsbekanntschaft der beiden alleinstehenden Frauen eine Schicksalsgemeinschaft. Zwei Kinder erblicken das Licht der Welt und eine Wahrheit kommt an den Tag. Für Janis ist der Entscheid, ein Kind zu bekommen, die späte Chance, Mutter zu werden. Für die

jugendliche Ana beginnt die Mutterschaft aus einer angstbeladenen Entscheidung. Die wenigen Worte, die sie miteinander tauschen, und die nahezu zeitgleiche Niederkunft sind der Beginn einer Geschichte, die weit über das Schicksal der beiden alleinerziehenden Frauen hinausweist.

In der cleanen Geburtsklinik findet aber mehr als nur eine pri-

VON PEDRO ALMODÓVAR

# MADRES PARALELAS



vate Geschichte ihren Anfang. Almodóvar zieht uns in einen raffiniert gespiegelten Diskurs über das genetische Besitzrecht an einem Kind. Auf dem Weg in den Kreissaal begegnen sich, spiegelbildlich gleich gekleidet, zwei werdende Mütter. Auch die Männergeschichten spiegeln sich – verkehrt: Der eine Vater will das Kind nicht anerkennen, der andere bleibt unkenntlich anonym, als einer von drei Vergewaltigern.

Vergnüglich treibt Almodóvar sein Vexierspiel weiter. Die Kindsver-tauschung führt zu einem gemeinsamen Alltag – und damit ist nicht zu viel verraten, denn mit dieser Wendung kommt sehr früh eine weitere Geschichte einer Geheimhaltung in Gang. Im gemeinsamen Alltag finden sich die beiden Mütter zusammen, zu Melodien von Janis Joplin.

Die Ana von Milena Smit bleibt dabei unberechenbar, ihrer Zeit ausgesetzt und ganz gegenwärtig tapfer ihrem Geheimnis gewachsen. Penélope Cruz spielt ihre Mutter mit südamerikanischer Verve, unwiderstehlich hip, fast wollte man sagen: an der Grenze zum Pathos, wären da nicht die langen Nahaufnahmen aus der Kamera von José Luis Alcaine, mit denen Almodóvar die Szenen ausklingen lässt.

Almodóvar, der Meister der schrillen Entlarvung von Doppelmoral, führt uns erst auf das Glatt-eis der Geschlechter-Konventionen, ehe er uns schliesslich elegant gleichgeschlechtlich vom Eis holt. Aus der oft gehörten Parallel-Geschichte der Mütter wird so weit mehr als eine Kindsverwechslung. Almodóvar zeichnet ein umfassendes Sittenbild urbaner Weiblichkeit, oder besser: Selbstverwirklichung. Nicht zufällig rahmt er die Geschichte der heutigen alleinerziehenden Frauen in einen historischen Kontext männlicher Perversi-on: den Faschismus. **Hansjörg Betschart**

START 16.12.2021 REGIE, BUCH Pedro Almodóvar KAMERA José Luis Alcaine SCHNITT Teresa Font MUSIK Alberto Iglesias DARSTELLER\*IN (ROLLE) Penélope Cruz (Janis), Rossy de Palma (Elena), Israel Elejalde (Arturo) PRODUKTION El Deseo, Pathe, RTVE, Remotamente Films, ESP 2021 DAUER 120 Min. VERLEIH Pathé

## An den Kinokassen hat er, wie erwartet, Rekordsummen eingespielt: No Time to Die soll Daniel Craigs letzter grosser Auftritt als Bond sein. Und vermag mit seinem Tiefgang zumindest einen Teil des Publikums zu überzeugen.

Craigs Rücktritt als Titelheld James Bond schien in diesem Jahr nichts weniger als das gesamte Franchise in Frage zu stellen: Im Trailer zu No Time to Die war die Rede von einem «epischen Abschluss». Und Barbara Broccoli, die langjährige Produzentin, behauptete in einer Kurzdokumentation sogar, dass sie sich James Bond ohne Daniel Craig überhaupt nicht mehr vorstellen könne.

Nach diesen Aussagen brodelte es natürlich in der Gerüchteküche. Würde Bond am Ende des Films sterben? Würde es in No Time to Die Hinweise auf Craigs Nachfolge geben? Oder würde es vielleicht nie wieder einen 007-Film geben?

Was wir mit Sicherheit wissen, ist dies: In dieser neusten Ausgabe spielt Christopher Walz wieder den Bösewicht Ernst Stavro Blofeld alias Franz Oberhauser, der uns aus Spectre bekannt ist. Aus einem britischen Hochsicherheitsgefängnis leitet er die Geschäfte seiner Organisation und veranlasst ein Attentat auf Bond.

Bond treffen wir zu Beginn als Mann im Ruhestand an. Mit seiner Geliebten, der Psychologin Madeleine Swann, geniesst er den italienischen Sommer. Am Grab von Vesper Lynd, Bonds kurzer, aber intensiver Liebschaft aus den Zeiten von Casino Royale, fliegen ihm allerdings die Steine um die Ohren – eben Blofelds Werk.

So weit, so grossartig. Bond ist jetzt endgültig ein Mann mit einem Gewissen geworden. Einer, der an inneren Konflikten zu beissen hat. Bond bittet die tote Vesper Lynd im Stillen um Vergebung und will mit Swann endlich, endlich ein neues Leben beginnen – ein Leben in Frieden.

Doch dieser ist ihm nicht vergönnt. Für einmal sind die Verhältnisse umgekehrt. Der Streifen beginnt zwar mit der obligaten Verfolgungsjagd, doch ist hier Bond niemandem auf den Fersen. Vielmehr hat man es auf ihn abgesehen. Er verdächtigt die Frau, mit der er gerade noch folgenreiche Zärtlichkeiten ausgetauscht hat, ihn verraten zu

steht, und versucht darum, Bilanz zu ziehen. Und er weiss, dass diese Bilanz ziemlich durchzogen ausfallen wird. Bond ist unsicher, traurig und mürrisch geworden. Aber er weiss auch, dass noch nicht alles vorbei ist. Das treibt ihn an.

Daniel Craig schafft es, dieser Figur, von der wir geglaubt hatten, dass wir alles über sie wissen,

VON CARY JOJI FUKUNAGA

# NO TIME TO DIE



haben, schüttelt sie bei erstbesten Gelegenheit ab, flieht nach Jamaika. Und kommt vom Regen in die Traufe.

Wann immer Bond dabei ins Nachdenken kommt, denkt er über sich nach; und damit auch über die 24 vorangehenden Filme. Er zweifelt an seinen Überzeugungen, fragt nach dem Wert dessen, wofür er ein Leben lang gekämpft hat. Er weiss, dass er am Ende seiner Karriere

immer noch mehr Facetten zu verleihen. Er spielt den Agenten einen Tick einfühlsamer und noch etwas verletzlicher.

Auf der Karibikinsel verbringt der Mann mit der Walther PPK-Waffe erst einmal fünf Jahre, bevor er auf Felix Leiter trifft. Wir wissen, dass die Arbeit nicht weit ist, wo der Amerikaner auftaucht. Denn dieser wendet sich nur an den Briten, wenn die grosse CIA im

Schlamassel steckt und Hilfe aus Europa benötigt. Das Problem dabei ist, dass Bond beim MI6 inzwischen ersetzt wurde: Eine junge Frau hört neuerdings auf das Kürzel 007.

Weil nun aber Bonds Ehrgeiz geweckt ist, vertagt er seine Pensionierung ein weiteres Mal und wirft sich in einen letzten Kampf; ohne Doppelnullstatus und zunächst auch ohne offiziellen Auftrag. Blofeld und seine Untergebenen haben nämlich eine hoch-effiziente Biowaffe gestohlen, mit der die gesamte Weltbevölkerung ausgelöscht werden kann. Auf komplizierten Wegen, die Felix Leiter das Leben kosten, gerät die Waffe in die Hände eines gewissen Lyutsifer Safin.

Von hier an entfaltet No Time To Die seine ganze Raffinesse.

Alle Stränge der vorhergehenden Erzählungen seit Casino Royale beginnen nun, auf einen einzigen Punkt zuzulaufen. Wo es vorher lose Verwandtschaften gab, stehen jetzt intime Beziehungen. Was beiläufig erschien, wird zentral. Alles, was seit Anbruch der neuen Zeitrechnung geschehen ist, steht jetzt in einem grösseren Kontext, der die losen Fäden aufnimmt und zusammenwachsen lässt.

Dass sich in diesem Bond fast alles verändert hat, trifft übrigens auch auf die Frauenrollen zu. Mit Léa Seydoux als Madeleine Swann hat Bond nicht nur eine Frau an der Seite, die ihm ebenbürtig ist. Es ist vielmehr eine Frau, zu der er aufschaut, die er eben nicht nur begehrt, sondern bewundert. Sie kämpft mit denselben Dämo-

nen wie 007, aber Swann hat sich von diesem Kampf weit weniger brechen lassen als der mittlerweile ziemlich abgehalfterte Geheimagent. Kein Wunder, ist der kaputte Bond so unsterblich in sie verliebt.

Seydoux verkörpert damit einen Typ Frau, der in der Agentensaga bis anhin noch keinen Platz hatte. Warum Bond die Liebe der warmherzigen Dr. Swann am Schluss dennoch verwehrt bleibt und warum dies das erste Ende eines Bond-Films ist, das einen zu Tränen rühren kann, das kann hier nicht gesagt werden, ohne dass allzu viel Entscheidendes verraten würde. Es sei aber versprochen: Der Abschluss der Craig-Bonds ist tatsächlich episch. **Oliver Camenzind**

START 30.09.2021 REGIE Cary Joji Fukunaga BUCH Neal Purvis, Robert Wade, Cary Joji Fukunaga, Phoebe Waller-Bridge VORLAGE Ian Fleming KAMERA Linus Sandgren MUSIK Hans Zimmer DARSTELLER\*IN (ROLLE) Daniel Craig (James Bond), Rami Malek (Lyutsifer Safin), Léa Seydoux (Madeleine Swann) PRODUKTION MGM, Universal Pictures, GB, USA 2021 DAUER 163 Min. VERLEIH Universal

Der Film handelt von zwei afroamerikanischen Frauen, Irene Redfield (Tessa Thompson, bereits aus dem der *Race*-Problematik gewidmeten Dear White People bekannt) und Clare Kendry (Ruth Negga), die beide aufgrund ihrer hellen Hautfarbe die Möglichkeit haben, zu *passen*, sich also als Weiss auszugeben. Im nostalgischen New York Ende der Zwanzigerjahre schlüpft Irene lediglich ab und zu «for convenience» in die Rolle der Weissen Frau. Ganz anders das *passing* ihrer Sandkastenfreundin Clare Kendry, die sich gegenüber ihrem Mann (Alexander Skarsgård) als Weiss inszeniert, um sich dasjenige Leben zu ermöglichen, welches sie sich immer gewünscht hat. Jedoch klagt sie nun über ihr «blasses» Leben.

Erstaunlich ist es nicht, dass «Passing» fast hundert Jahre nach der Publikation im aktuellen kulturellen Kontext adaptiert wird. Passend ist die Inszenierung in Schwarz-

VON REBECCA HALL

## PASSING



weiss; gespiegelt in der Ästhetik des Films, zeichnet sich auch der Akt des *passing* als jenes verschwommene Bild, mit welchem der Film beginnt. Die explizite Farbgebung dessen, was tatsächlich ist, bleibt dem Zuschauenden überlassen. Es geht um die Komplexität einer fragilen menschlichen Identität, die nicht bei Fragen der Ethnie aufhört. Allerdings werden andere Schlüsselthemen, etwa das lesbische Begehren, lediglich feinfühlig impliziert. Am Ende stehen die amerikanisch geprägte Frage der Freiheit und deren Preis am Pranger. Oder, wie Irene treffend festhält: «Things aren't always what they seem.» **Stella Castelli**

START 10.11.2021 REGIE Rebecca Hall BUCH Rebecca Hall, Nella Larsen (Roman) KAMERA Eduard Grau SCHNITT Sabine Hoffmann MUSIK Devonté Hynes DARSTELLER\*IN (ROLLE) Tessa Thompson (Irene Redfield), Ruth Negga (Clare Kendry) PRODUKTION Significant Productions, Picture Films, Flat Five, USA 2021 DAUER 98 Min. STREAMING Netflix

**Es gibt geringere Herausforderungen, als ein Werk von Ingmar Bergman neu zu verfilmen. Besonders eines, das Fernsehgeschichte geschrieben hat, in Schweden in den Siebzigern zu Sendezeiten die Strassen leerfegte und dabei mit immenser Wucht auf die Ehen kriselnder Paare prallte.**

Die Voraussetzungen sind zunächst mal nicht ungünstig. Für HBO entworfen hat die Serie Hagai Levi, der sich auskennt mit Fernseharbeiten über intime Situationen (*In Treatment*) und emotionale Verwerfungen von Paaren (*The Affair*). Statt Liv Ullmann und Erland Josephson agieren nun die beiden amerikanischen Stars Jessica Chastain und Oscar Isaac die Probleme ihrer zerbröckelnden Ehe aus. Und der Stoff ist ideal für die Arbeit unter Pandemie-Bedingungen: wenige Darsteller\*innen, wenige Drehorte, wenig logistischer Aufwand. Darin ähnelt Levis Serie den vielen Ein-Personen-Filmen (à la Pedro Almodóvars *The Human Voice*) oder Zwei-Personen-Stücken (wie Sam Levinsons *Malcolm & Marie*) der vergangenen Monate.

Für seine Neuauflage hat sich der israelische Regisseur nah ans Original gehalten – so nah, dass die fünf Episoden beinahe identische Titel tragen. Der letzte Drehbuch-Satz, gesprochen von Jessica Chastains Mira, ist eine innige Hommage an Bergman. Dennoch nennt Levi die Serie lieber ein «Remake» und vergleicht sie mit der Praxis am Theater, wo Meisterwerke auch über Jahre, Jahrzehnte, ja Jahrhunderte neu interpretiert werden.

Anders als Bergmans Original spielt die neue Serie, mit Ausnahme der letzten Folge, ausschliesslich im und vor dem Haus von Mira und ihrem Mann Jonathan. Das macht die Atmosphäre noch enger und beklemmender. Und tatsächlich nimmt das Nicht-

Atmen-Können buchstäblich (für den Asthmatiker Jonathan) und metaphorisch (für die an der Ehe erstickende Mira) eine zentrale Rolle ein. Abgesehen von einem selbstreflexiven Kunstgriff – jede Episode beginnt und endet auf dem tatsächlichen Set der Serie – ist der entscheidende Unterschied aber ein anderer: Levi dreht den Spiess um und macht die Frau zur Ehebrecherin.

VON HAGAI LEVI

## SCENES FROM A MARRIAGE



Mira, die in der Privatwirtschaft deutlich mehr verdient als der Universitätsphilosoph Jonathan, verliebt sich in einen jüngeren Mann. Sie verlässt deshalb die Familie und lässt Jonathan mitsamt der fünfjährigen Tochter zurück. Darin liegt sicherlich der Wunsch, die Frauenfigur selbstbestimmter und den Mann als liebevollen Erzieher moderner erscheinen zu lassen, aber es verschiebt auch die Sympathien zu Ungunsten der Frau.

Dazu kommt, dass Jessica Chastain ihr Spiel oft bis zum emotionalen Anschlag forciert. Dadurch wirkt die Serie manchmal gekünstelt, gerade im Vergleich zum Bergmanschen Naturalismus. Dennoch: Levis Neuauflage wird sich nicht einfach versenden – dafür ist sie zu gekonnt gemacht. Und vielleicht liegt das Reizvolle des Vergleichs der beiden Serien ja auch eher darin, was sie über die jeweiligen Medienkonstellationen aussagen, in die sie eingebettet sind. Hier könnte der Unterschied kaum grösser sein. Bergman brachte seine Miniserie zu einer Zeit heraus, als das Fernsehen noch Leitmedium war und es in Schweden zwei Kanäle gab. Nur so konnte *Scener ur ett Äktenskap* die Scheidungsrate seinerzeit signifikant nach oben treiben. Levis *Scenes from a Marriage* hingegen ist Teil unseres hyperaktiven 24/7-Medienpluriversums. Sich hierin zu behaupten – das ist vielleicht die eigentliche Herkulesaufgabe. **Julian Hanich**

START 19.11.2021 REGIE Hagai Levi BUCH Hagai Levi, Amy Herzog KAMERA Andrij Parekh SCHNITT Yael Hersonski MUSIK Evgueni and Sacha Galperine DARSTELLER\*IN (ROLLE) Jessica Chastain (Mira Phillips) Oscar Isaac (Jonathan Levy) PRODUKTION HBO, USA 2021 DAUER 296 Min. STREAMING Sky



Scenes from a Marriage 2021, Hagai Levi

**Wolfe ist kein gewöhnlicher Ermittler – oder doch, denn der schrullige Detektiv mit aussergewöhnlichen Fähigkeiten gehört in die Fernsehgeschichte wie die Kuh zum Bauernhof. Der Wolf ist er aber kein einsamer, sondern wird mit einem sehenswerten Ensemble an eigenwilligen Individualist\*innen ergänzt.**

Wolfe Kinteh (Babou Ceesay) ist kein gewöhnlicher Ermittler – jedenfalls nicht, wenn man die meist wenig glamouröse Realität der Polizeiarbeit zum Massstab nimmt. Weil der Titelheld aus der von Shameless-Macher Paul Abbott produzierten britischen Krimiserie das aber mit so ziemlich allen gemein hat, die in den letzten Jahrzehnten auf der Leinwand, im TV oder zwischen Buchdeckeln Verbrechen aufzuklären versuchten, ist er es dann wohl doch irgendwie. Wolfe zählt zur Garde jener exzentrischen und verschrobenen Genies, die wie Monk (2002–2009) oder Dr. House (2004–2012) ihr Privatleben nur mit Ach und Krach und allerhand Tabletten in den Griff bekommen, aber in ihrem Metier derart brillant agieren, dass es für Aussenstehende wie Magie anmutet.

Wolfe, der Professor für Forensik, schlägt sich mit einer bipolaren Störung herum und lebt getrennt von seiner Frau Val und der heranwachsenden Tochter Flick. Nachdem Val ihn vor die Tür gesetzt hat, versucht er nun alles, um sie wieder zurückzugewinnen. Am Anfang der ersten Episode, zu der Abbott auch das Drehbuch verfasst hat, ist zu sehen, wie Wolfe im Ganzkörperplastikanzug durchs Fenster in Vals Schlafzimmer steigt und dort vom Bettlaken eine Spermaprobe ihres neuen Freundes kratzt. Auf diese Weise will er mehr über seinen Rivalen herausfinden. Wolfe kann das, weil er als Tatortermittler eng mit der Polizei zusammenarbeitet. Er hat Zugriff auf ein Labor und kann in den einschlägigen Datenbanken recherchieren (lassen).

Dieser eher klamaukige Auftakt setzt den Ton zu Beginn der ersten Staffel. Wolfes vorbildlich diverses Team besteht aus lauter eigenwilligen Individualist\*innen: einer fachlich virtuos, aber zwischenmenschlich fürchterlich unsensiblen jungen IT-Expertin, einer hemmungslos zupackenden Pathologin mit pink gefärbtem Haar sowie der ebenso talentierten wie undurch-

VON PAUL ABBOTT

## WOLFE



sichtigen Dominique, die erst kürzlich neu zur Gruppe gestossen ist und sich mit Steve, dem neben Wolfe einzigen Mann im Team, auch privat trifft. Davon sollen die Anderen nichts mitbekommen; tun sie aber natürlich doch.

Im Zentrum der Sky-Serie steht also ein Ensemble origineller, starker, moderner Charaktere, verkörpert von charismatischen und schauspielerisch durchweg überzeugenden Darsteller\*innen.

Angereichert wird diese bunte Melange durch einen schonungslos detaillierten Blick auf grotesk verstümmelte Mordopfer oder sezierte Leichname. Wolfes Leute kommentieren das blutige Handwerk mit lakonischen Scherzen. Die makabre Patina kann jedoch nicht darüber hinwegtäuschen, dass hinter dem bizarr schillernden und ein wenig selbstgefälligen Anstrich nur wenig dramaturgische Substanz steckt. Die forensische Expertise wird dem dilettierenden Publikum vorgegaukelt wie das Schachspiel in The Queen's Gambit (2020–): inhaltlich kaum nachvollziehbar. Die einzelnen Züge spielen im Grunde keine Rolle, allein der Kontext zählt. Da aber hat Wolfe nicht sonderlich viel zu bieten.

Als Krimis liefern die einzelnen Episoden soliden Durchschnitt. Das schrille Drumherum im Hochglanzdesign ist dem Suspense oder auch der detektivischen Neugier eher abträglich. Allerdings wird der Erzählton stiller, ernsthafter, nachdenklicher, je länger die Serie dauert. Ein melancholischer Schleier legt sich über die Gags. Dieser Stimmungswandel hat offenbar etwas mit Dominiques Rolle im Team zu tun. Schon gegen Ende der ersten Folge ist zu sehen, wie sie sich heimlich in Wolfes Büro schleicht. Der episodенübergreifende Handlungsfaden, der sich daraus entspinnt, verleiht der erstklassig inszenierten und schnell getakteten Serie dann doch noch einen tragfähigen Spannungsbogen. **Stefan Volk**

START 04.11.2021 IDEE Paul Abbott BUCH Paul Abbott, Furquan Akhtar, Cat Jones etc. KAMERA Tony Slater Ling SCHNITT Chris Gill, Sarah Louise Bates, Kyle Ogden MUSIK Vince Pope DARSTELLER\*IN (ROLLE) Babou Ceesay (Wolfe Kinteh), Natalia Tena (Val Kinteh), Amanda Abbington (Dot), Adam Long (Steve) PRODUKTION Abbott Vision, Sky Studios, GB 2021 DAUER 6 Episoden à 60 Min. STREAMING Sky

Die lang ersehnte dritte Staffel der britischen Serie Sex Education beginnt bezeichnenderweise mit einer Art Collage von Sexszenen: Sex im Auto, in Alienkostümen oder über die Webcam – unterdessen scheinen alle im Figurenensemble herausgefunden haben, wie sie zum Höhepunkt kommen. Es gibt also keinen offensichtlichen Grund mehr für die «Sexklinik» der Schüler\*innen Otis (Asa Butterfield) und Maeve (Emma Mackey), die während der ersten beiden Staffeln in den leerstehenden Toiletten ihrer Schule noch Sexratgeber\*in für Mitschüler\*innen gespielt haben. Doch gleich zu Beginn der ersten Episode kündigt sich Veränderung in Form einer neuen Rektorin an, die die Schule von ihrem schlechten Ruf befreien soll. Die Massnahmen

beinhalten grau gestrichene Schliessfächer und ebenso graue Schuluniformen.

VON LAURIE NUNN

## SEX EDUCATION STAFFEL 3



START 17.09.2021 IDEE, BUCH Laurie Nunn REGIE Ben Taylor, Runyararo Mapfumo KAMERA Tom Walden MUSIK Oli Julian DARSTELLER\*IN (ROLLE) Asa Butterfield (Otis Milburn), Emma Mackey (Maeve Wiley), Connor Swindells (Adam Groff), Aimee Lou Wood (Aimee Gibbs), Patricia Allison (Ola Nyman), Jemima Kirke (Hope Haddon) PRODUKTION Eleven, UK 2021 DAUER 8 Episoden à 45 Min. STREAMING Netflix

Das bedeutet, dass Otis und Co. sich nun nicht mehr für Safer Sex und Orgasmen für alle einsetzen, sondern das immer strikere Schulregime bekämpfen. Diese Storyline ist zugleich der mehr oder wenige einzige rote Faden, der sich durch alle Episoden zieht. Was ebenfalls thematisiert wird, sind die Liebesleben so ziemlich aller Figuren, die bisher vorgekommen sind, und jene der neuen.

Schliesslich will man auch wissen, wie es den von Staffel 1 an gut geschriebenen und gespielten Charakteren weiter ergeht. Sex Education ist auch in seiner dritten Staffel sehenswerte Unterhaltung. Wer aber den Witz und die Originalität der ersten beiden Staffeln erwartet, könnte leicht enttäuscht werden. **Noemi Ehrat**

VON JÓN GUNNAR GEIRDAL

## MEIN EIGENES BEGRÄBNIS



In den letzten Jahren konnte Island mit einigen erfolgreichen Film- und TV-Produktionen beeindrucken: Baltasar Kormákurs Krimiserie Ófærð etwa wurde nach heimischem Zuspruch von der BBC über-

nommen, und Netflix hat internationalem Publikum Zugang zu weiterem nordischem Detektivfernsehen wie Þórður Pálssons Brot und Kormákurs Katla verschafft. Weniger bekannt sind hingegen Komödien von der nordischen Insel, obwohl es die durchaus gibt (die ebenfalls 2020 von Glassriver produzierte Serie Venjulegt Fólk von Fannar Sveinsson etwa).

Mein eigenes Begräbnis steht mit seinem dunklen Humor fest in dieser Tradition: Die erste Episode beginnt mit Protagonist Benedikt, dem Blut aus der Nase rinnt – bald wird er feststellen, dass er einen unheilbaren Hirntumor hat und die Überlebenschancen mit einer Operation bei nur rund 20 Prozent liegen. Zudem hat er sich mit seiner Exfrau sowie dem Sohn und dessen Familie zerstritten und

wurde gerade pensioniert. Nicht gerade ein Ausgangspunkt, der nach Lachern schreit. Doch Benedikt, ein alter Griesgram, will nach der Diagnose und dem Entschluss zur riskanten Operation nur Eines: eine grosse, letzte Party veranstalten – sein eigenes Begräbnis, bei dem er dabei sein will.

Was nach einem originellen Ansatz für eine universelle Komödie klingt, lebt vom Insiderwitz unter Isländer\*innen. Immerhin kriegt man einen ziemlich guten Einblick in die moderne isländische Gesellschaft; schlagfertige Baristas, vegane Katzen-Cafés und spirituelle Kakao-Zeremonien inklusive. Zudem ist die Serie stimmungsvoll mit einem guten Mix aus traditionellen isländischen Liedern und moderneren Pop- und Rap-Songs untermalt.

**Noemi Ehrat**

START 02.09.2021 IDEE Jón Gunnar Geirdal REGIE Kristófer Dignus BUCH Hekla Elísabet Aðalsteinsdóttir, Jón Gunnar Geirdal, Sólmundur Hólm, u.a. KAMERA Snorri Fairweather SCHNITT Stefania Thors MUSIK Petur Jonsson DARSTELLER\*IN (ROLLE) Þórhallur Sigurðsson (Benedikt), Birta Hall (Sís), Harpa Arnardóttir (Sigriður) PRODUKTION Glassriver, IS 2020 DAUER 6 Episoden à 25–38 Min. STREAMING Arte

## Delpy dokumentiert den L.A.-Alltag von vier Freundinnen in ihren Vierzigern. Und zeigt, dass auch Frauen im mittleren Lebensalter nicht alles auf die Reihe bekommen. Nur taumelt dabei auch die Serie selbst.

So weit das Auge reicht: Versprechungen. Allein die Signatur «Created by Julie Delpy» lässt weltweit Filmfan-Herzen höher schlagen. Schliesslich gesellt sich die franko-amerikanische Autorin zur illustren Runde von Kinomacher\*innen, die das boomende Fernsehserienformat für kreative Erkundungen nutzen. In diesen anspruchsvollen Erwartungshorizont

VON JULIE DELPY

# ON THE VERGE



schickt die Serie ein Intro, das den ganz grossen Wurf verspricht: Aus vielen kleinen Papierfetzen setzt sich nicht weniger als eine bunte Bilderbuchcollage der internationalen Frauengeschichte zusammen. Dass all das auch noch spannend werden soll, bringt der Titel auf den Punkt: Während filmische Grenzgänge von Frauen bei Pedro Almodóvar ausufernd Women on the Verge of a Nervous Breakdown hiessen und in einer neueren briti-

sehen Fernsehserie noch Women on the Verge, suggeriert die Überschrift hier besonders dringliche Brisanz.

Tatsächlich bietet die Serie nicht viel Spannung und bei Weitem keinen grossen Wurf. On The Verge fehlt es inmitten all der Ansprüche entscheidend am Charme der leichten Lebensschläue, wie man ihn von Delpys Filmen kennt. Angesichts des umfassenden Aufgabenbereichs als Showrunnerin, Autorin, Hauptdarstellerin, Regisseurin und ausführende Produzentin räumt Delpy im Gespräch mit CNN eine gewisse Angestrengtheit ein – diese durchzieht auch das fertige Produkt. Gespiegelt in der blassen Einstiegsmetapher eines Lochs im Leben, das die Hauptfigur Justine (Delpy) beim mühseligen Schreiben ihres Kochbuchs pseudo-literarisch zwischen Rezepten und Lebensweisheiten mit absurden Brüchen identifiziert («A giant hole in her stomach. A giant hole in her ... butt»), umkreist die Serie eine Vielzahl bourgeoiser Alltäglichkeiten zwischen bemühter Küchenpsychologie und holprigem Humor.

In zwölf halbstündigen Episoden versammelt On the Verge verschiedene Momente aus dem Leben von Justine und ihren Freundinnen. Neben ihrem Buchprojekt leitet Justine ein Restaurant mit ihrem Partner Jerry (Giovanni Ribisi) und arrangiert sich zuhause, so gut es geht, mit ihrem nörgelnden arbeitslosen Ehemann Martin (Mathieu Demy), dem Sohn Albert (Christopher Convery) und einer anscheinend unsterblichen Katze. Parallel stolpern auch Justines 40-somet-

hing-Freundinnen zwischen Orientierungs- und Krisenmomenten: Yasmin (Sarah Jones) etwa taumelt zwischen Hausfrauenrolle und politischer Vergangenheit, Elli (Alexia Landeau) jongliert ein Leben mit drei Kindern von drei verschiedenen Männern. Das lose Erzählkonzept streut hauptsächlich altbekannte, auserzählte Skizzen des wohlstuierten Dahinlebens und bewegt sich oft sehr nahe am Soap-Opera-Format, mit viel Smalltalk, ob auf Englisch oder Französisch, jedoch weit weg von den alltagsphilosophischen Dialogen der Before-Trilogie, mit der Delpy berühmt wurde.

Glücklicherweise kommt Delpys Serie nicht ganz ohne treffende Akzente aus. Poetische Lebensweisheiten blitzen auf, als Justine in der Pilotfolge über den Morgengesang der Vögel nachdenkt. Komische Highlights wie die zweite Folge zelebrieren soziale Spannung im Stil von Curb Your Enthusiasm. Poesie und Humor verzahnen sich in reflexiven Absurditäten wie der medialen Transformation von Ellis Familie zu Internetstars oder Justines kafkaesker Verwandlung in ein Huhn. Sogar Spannung liefert die Serie in den letzten Folgen. Neben neuen Lebenswegen, die die Figuren lebendiger machen, ergibt sich eine unerwartet intensive dramatische Ironie durch die Bespiegelung der hereinbrechenden Coronapandemie. **Alexander Kroll**

IDEE, BUCH Julie Delpy REGIE Julie Delpy, Mathieu Demy, David Petrarca KAMERA Doug Emmett, Nicole Hirsch Whitaker SCHNITT Liza Cardinale, Fabienne Bouville, Sam Seig MUSIK James Bladon, Bruce Gilbert DARSTELLER\*IN (ROLLE) Julie Delpy (Justine), Elisabeth Shue (Anne) PRODUKTION Canal+, Netflix, The Film TV, F/USA 2021 DAUER 12 Episoden à 35 Min. STREAMING Netflix

HUMAN

RIGHTS

2.-7. DEZ 21  
KOSMOS

ZÜRICH

Bild: Grosser Baum auf Reise

FESTIVAL

HUMANRIGHTSFILMFESTIVAL.CH



# KURZ BELICHTET



BLU-RAY

## Hitchcock in maximaler Auflösung

Was genau da im anderen Mietshaus geschieht, auf der anderen Seite des Hofes, sehen wir nun gemeinsam mit James Stewart durch sein Kameraobjektiv hindurch in fantastischer Auflösung. Gibt es eigentlich eine bessere filmische Metapher für diese Ultra-HD-Restaurierungen, mit denen gerade die Kultklassiker der Filmgeschichte aufgewischt werden, als diesen übergwundrigen Hitchcock-Protagonisten, der mit seinem Objektiv und ein bisschen Fantasie fast schon in die Seele seiner Nachbarn starren will?

Hitchcocks Rear Window und Vertigo sind in dieser Form gerade bei Universal im Sammler-Steelbook erschienen, mit jeweils zwei Scheiben pro Box, als Blu-ray und Ultra-HD. (sh)

Das Fenster zum Hof (Rear Window) und Vertigo von Hitchcock.  
2-Disc-Steelbox-Edition (UHD + Blu-ray), mit Bonusmaterial. Universal 2021. Je ca. CHF 40 / EUR 35

LEGO

## Spieltrieb

Seinfeld, 9. Staffel, Folge «The Merv Griffin Show», der gewöhnliche Irrsinn der späten Jahre: Beim Date der Woche entdeckt Jerry eine Spielzeugklassikersammlung, unberührt. Da wird die Freundin eben allabendlich betäubt – nicht mit Rohypnol, dafür Truthahn –, damit Jerry, George und Elaine ungehemmt spielen können. Ausgerechnet Kramer buchstabiert, wenn auch im Medium einer Fake-Talkshow, die üblen Implikationen dieses Regress-Exzesses aus.

Für den Spiel- und Sammeltrieb der Fans hat Lego in seiner Fansourcing-Sparte «Ideas» nun das Set von Jerrys Manhattan-Apartment im Programm, 1326 Teile, Altersempfehlung 18+. Kein schlechtes Supplement zur kleinteiligen Sozialkunde der kinderlosen Sitcom-Welt und ihrer Analyse erwachsener Adoleszenz. Ein Gedächtnistheater, voller kleiner Wiedererkennungs-Gimmicks. Die Brezeln der Neunziger machen immer noch durstig. (de)

Seinfeld (Larry David, Jerry Seinfeld, 1989–1998), 180 Folgen, seit 01.10. bei Netflix

Seinfeld Lego, 1326 Teile, 5 Figuren, CHF 99.90 / EUR 75



BUCH

## Den Eisernen Vorhang lüften

Am Anfang dieses Buchs steht die Frustration. Über die «Funktionärs-Filmkultur», wie sie Co-Autor Dominik Graf nennt, über die Mediokrität des deutschen Filmschaffens und die «Zerstörung des Cineastentums». Na gut, fairerweise beginnt dieses Buch mit der Faszination von Lisa Gotto, Professorin für Theorie des Films an der Universität Wien, und Dominik Graf (*Die Katze, Fabian oder der Gang vor die Hunde*) für das Filmschaffen hinter dem Eisernen Vorhang. Und der Frage, weshalb heutige Filmschaffende nicht – als Beispiel – von den Strategien der Zensurvermeidung im Osten lernen. Mit dem Zusammenbruch des Ostblocks zerbrach schliesslich auch ein ganzes System der Filmproduktion, das immer den internationalen Wettbewerb und die Kritik am eigenen System suchte. Damit schuf der Ostblock cineastische Strategien und Bilder, die bei allem Triumph des Westens wertvolle Lektionen des Kinos bleiben. Doch Gotto und Graf klagen nicht einfach vor sich hin, sondern leisten Erinnerungs- und Wiederentdeckungsarbeit für zum Teil in Vergessenheit geratene Filmschaffende wie Zbyněk Brynych und Judit Elek. In 16 Filmessays gilt es zu entdecken, zu erinnern und mit Blick auf die Gegenwart zu lernen. (mik)

Lisa Gotto, Dominik Graf: Kino unter Druck. Filmkultur hinter dem Eisernen Vorhang. Alexander Verlag Berlin 2021. CHF 23 / EUR 17

BUCH

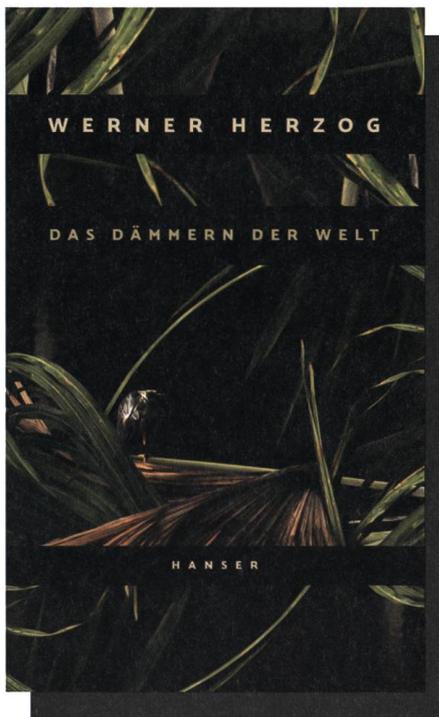
## The World Is Not Enough

Was soll man über Herzog noch schreiben? Dieser Herausforderung stellt sich ein neues Buch zum Deutschen und langjährigen Wahl-Amerikaner, das in der Tradition von Reiseführern durch die verschiedenen «Orte» von Herzogs Schaffen führt. Autor Josef Schnelle fängt dabei mit den fast Neuesten an, dem Film *Family Romance, LLC* (2019), einer dramatisierten Erzählung echter Gegebenheiten: In Japan gibt es «falsche» Familienmitglieder zu mieten, und Herzog lässt in seinem Film den Besitzer einer solchen Agentur einen – nun – Besitzer einer solchen Agentur spielen. Damit ist das Thema «Herzog» schon perfekt eingeführt, denn genau mit solchen Verwischungen und Grenzgängen, mit ironischen Doppelungen und schwer Definierbarem hat man es beim Regisseur immer wieder zu tun.

Ein weiteres Kapitel gilt etwa Herzog als Schauspieler, wie er seinen eigenen Mythos formt, ein nächstes seinen Anfängen als Filmautor des Neuen Deutschen Kinos.

Dabei liefert Schnelle einiges an Material mit: So hat der Autor Herzog nach einem Screening von *Family Romance, LLC* gleich selbst interviewt, auch verfügt sein Buch über Randnotizen und Infokästchen, in denen Ergänzungen, Filmplots oder die Biografien verbandelter Regisseure notiert stehen. Das alles macht Schnelles Buch zugänglich. Genauso zugänglich ist die Länge: Schnelle liefert auf nur 171 Seiten allerlei Spannendes. (sh)

Josef Schnelle: Eine Welt ist nicht genug. Ein Reiseführer in das Werk von Werner Herzog. Schüren Verlag 2021. CHF 50 / EUR 20



BUCH

## Das Wesentliche im Dschungel

Sein Kalender stimmt nicht mehr, hinkt fünf Tage hinterher – so merkt es, fassungslos, der Leutnant Hirō Onoda, der als isolierter Guerilla-Krieger der kaiserlichen japanischen Armee auf der philippinischen Insel Lubang den Zweiten Weltkrieg weitergekämpft hatte, als er seinen Kampf auf Anweisung seines ehemaligen Vorgesetzten 1974 beendet. Sie sind 29 Jahre hinterher, so der Major. Herzogs «Das Dämmern der Welt» ist das Protokoll dieses Kampfes. Es findet in der gedruckten Erzählung fast einen weniger angemessenen Aggregatzustand als in der Autorenlesung, in der intensiven Monotonie Werner Herzogs, der auch in seiner Herkunftssprache so klingt wie seine teutonisch-englisch-sprechenden Filmbösewichte («Did I have a neif in Zeibiria?»), jedes Wort eine scharfe Klinge, vor Rost geschützt mit Palmöl, jeder Satz ein gerader Schnitt, ohne Modulation, ohne Pointe. Die Pointe, das ist die Zeit, ihr Stehenbleiben, ihr Leerlauf, ihr plötzliches Hasten, ihre «Ekstasen», zwischen Erinnerung und verregneter, vermodernder Gegenwart, zwischen Traum und Wachen.

Die Zeit der Weltgeschichte zieht an Onoda vorüber, in Form von immer neuen amerikanischen Militärflugzeugen, auf dem Weg zu immer neuen Kriegstheatern, in Form von Satelliten, Zeitungen, Sendungen aus den Transistorradios der philippinischen Bauern. Onoda macht sich seinen Reim auf die Gegenwart, oft verkehrt, oft beinahe richtig. Aber wo die Wirklichkeit bestimmt wird von der Überzeugung, dass Japan den Krieg noch kämpft, dass er ihn noch kämpfen muss, kann nichts ganz stimmen. Herzogs Text wird da zur Studie: Wie sich ein Holdout, ein Durchhaltender oder Überbleibsel des verlorenen Krieges, die Realität baut: «Die Wirklichkeit ist mit versteckten Codes ausgestattet, oder Codes sind mit Wirklichkeit angereichert, wie Adern von Erz im Gestein.» Herzogs geologischer Text ist einer über diese Ambivalenz, dieses Oszillieren, das aus dem Dschungel aufsteigt wie der Nebel: das Dämmern der Welt. Immer weiterkämpfen, aus der Kraft der Pflicht und der Eigenevidenz; woanders würde sie Wahn heißen. Eine paradigmatische Herzog-Figur also, unendlich interessanter als der japanische Kaiser, den der Herzog-Erzähler am Anfang verschmäht. Tägliche Verrichtungen eines Unzeitgemässen. Da muss doch irgendwo eine Allegorie drin stecken. (de)

Werner Herzog: Das Dämmern der Welt. Hanser Verlag 2021. CHF 28 / EUR 18

Ungekürzte Autorenlesung. tacheles! / ROOF Music 2021. 1 MP3-CD. 207 Min. CHF 25 / EUR 19



BLU-RAY

## Hügel der blutigen Augen

Nicht immer sind die deutschen Kinotitel so wunderbar schrullig wie die damalige Eins-zu-eins-Übersetzung des 1977er Kultklassikers, den die deutsche Turbine im November im Doppelpack als Blu-ray und 4K Ultra-HD herausgebracht hat. Und selten hat Hügel der blutigen Augen a.k.a. The Hills Have Eyes so gut ausgesehen wie in dieser 4K-restaurierten Version. Regisseur Wes Craven erzählt in ihm von einer amerikanischen Mittelstands-Durchschnittsfamilie, die sich im Urlaub samt Camper und Hund nach Kalifornien aufmacht. Um Zeit zu sparen, durchquert sie die gottverlassene Wüste, in der sie nach einer Autopanne selbstverständlich eine böse Überraschung in Form eines Mutanten-Clans erwartet.

Was den zahlreichen Sequels und Reboots bisher mehrheitlich entging, ist die wunderbar kritische Anti-Western-Stimmung, die Craven in seinem Original zwischen gnadenlosen Horror-Sequenzen durchschimmern lässt. Auch der deutschen Synchronisationsfassung der Siebziger war damals die Gesellschaftskritik offensichtlich durch die Finger gegliiten: In seinen Dialogzeilen ersetzt Hügel der blutigen Augen diesen Kampf zwischen der Mittelstandsfamilie und jener aus dem schattigen Untergrund kurzum mit der Auseinandersetzung mit einer Alien-Bande, die sich in der Mojave-Wüste niedergesetzt hat.

Auf den Turbine-Scheiben kriegen wir sie dank multiplen Audiospuren beide zu Ohr und Gesicht: die Kannibalen aus dem Original, die zu Aliens in der Synchronisation werden. Zur 4K-Restaurierung in deutscher und englischer Fassung kommen ein Audiokommentar vom Regisseur und satte 107 Minuten Bonusmaterial; zahlreiche Interviews mit der originalen Cast und Crew, Schnittmaterial vom Dreh, eine Mini-Doku über den Film und ein alternatives Ende. (sh)

The Hills Have Eyes von Wes Craven,  
USA 1977. 4K Ultra HD und Blu-Ray,  
mit 107 Minuten Bonusmaterial.  
Turbine 2021. CHF 65 / EUR 45



Eine Kulturinstitution  
der Stadt Zürich

# filmpodium

**WERNER HERZOG**

**16. November bis 31. Dezember 2021**  
[www.filmpodium.ch](http://www.filmpodium.ch)

© Werner Herzog Film



**SCHÜREN**

**Eine Welt ist nicht genug**

Ein Reiseführer in das Werk von Werner Herzog

SCHÜREN

176 S., Pb., 149 Abb., € 19,80  
ISBN 978-3-7410-0372-1

Eine Reiseführer in das Werk von Werner Herzog: seine Dokumentarfilme (GRIZZLY MAN, DIE HÖHLE DER VERGESSENEN TRÄUME) und -serien (IM TODESTRAKT), seine Literaturverfilmungen (WOYZECK, COBRA VERDE) und Spielfilme (FITZCARRALDO), die Hintergründe und Zusammenarbeit mit seinen Kameramännern, seine Begegnungen mit Künstlern (Bruce Chatwin) und Politikern (Michael Gorbatschow).

[www.schueren-verlag.de](http://www.schueren-verlag.de)



**RE  
X<sup>12</sup>  
21**

KINO *Rex* BERN

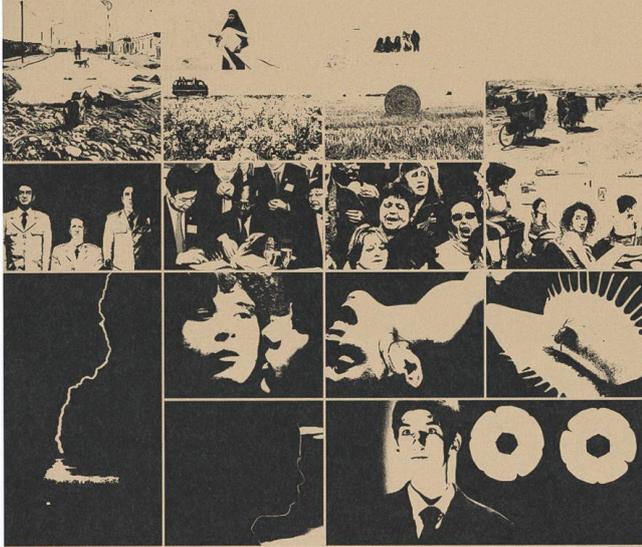
**JEAN-LUC  
GODARD:  
REVOLUTIONÄR  
DES KINOS**  
2.12.21 - 5.1.22

Hommage zum  
91. Geburtstag:  
Zwanzig Filme von  
*A bout de souffle*  
bis *Le livre d'image*

Gesamtes  
Programm:  
[rexbern.ch](http://rexbern.ch)



21-30.01.2022



Black Movie

I

P

BRYAN  
ADAMS

"EXPOSED"  
18. NOV. 21 - 6. FEB. 22  
IPFO HAUS DER  
FOTOGRAFIE OLTEN  
IPFO.CH

O

F



EIN FILM VON  
PAUL  
VERHOEVEN

# BENEDETTA

VIRGINIE  
EFIRA

CHARLOTTE  
RAMPLING  
DAPHNÉ  
PATAKIA  
LAMBERT  
WILSON  
OLIVIER  
RABOURDIN



FESTIVAL DE CANNES  
COMPETITION  
OFFICIAL SELECTION 2021

JETZT IM KINO



TEXT Jonathan Progin

Das Parlament hatte eigentlich das Happy End des Politdramas «Lex Netflix» beschlossen. Doch dann ergriffen rechte Jungparteien das Referendum und drohen nun mit einer weiteren Staffel. Derweil blicken alle Augen auf die Schweizer Serie Tschugger, den Prototyp für die Heiminvestition, der vor einer Woche Premiere feierte.

# Kommt das Referendum zur «Lex Netflix»?>

In der Mitte eines dunklen Raums im alten Industriequartier von Zürich sind Holzstühle fein säuberlich vor einer Bühne aufgereiht. An der Mauer hängt eine grosse Leinwand. Gemächlich trudeln mehr oder weniger prominente Gäste ein, kriegen ein Glas Rosé und beginnen mit den Nächstbesten zu plaudern. Gesprächsthemen: wer schon da ist, wer noch kommt, und eine Walliser Polizeistation.

Auf dem Programm an diesem Freitagnachmittag Anfang November stehen nämlich die ersten zwei Folgen der neuen Polizeikomödie Tschugger, die im Wallis spielt. Sky Schweiz hat zum exklusiven Screening in die Amboss Rampe geladen. Anwesend sind die Darsteller\*innen Anna Rossinelli, David Constantin und Cédric Schild und die Produzentin Sophie Toth. Der Einladung gefolgt sind unter anderem Social-Media-Star Zeki Bulgurcu und Ex-Bachelor

Patric Haziri, die das Bad in der Menge (und die angebotenen Walliser Spezialitäten) sichtlich geniessen.

Tschugger ist eine fünfteilige Serie, entstanden in Co-Produktion von SRF, der Shining Films AG und Sky, die Ende November auf SRF und Sky Show Premiere feierte. Dass sich beim Screening Branchenleute und Promis die Klinke in die Hand geben, mag zwar aufregend sein, ist aber bei Weitem nicht der einzige Grund, sich für die neue Serie zu interessieren. Denn Tschugger ist ein Novum in der Schweizer Filmwelt: Für die drei Millionen Franken teure Produktion spannte SRF erstmals mit einem internationalen Streamingdienst zusammen. Zustande gekommen sei diese Kooperation an den Solothurner Filmtagen, erzählen Fabian Stein, Head of Content bei Sky Schweiz, und Bettina Alber, Serien-Leiterin bei SRF, kurz vor dem eigentlichen Screening der ersten beiden Folgen.

SRF habe schon an der Serie gearbeitet, bevor Sky hinzusties, schiebt Fabian Stein nach. Bei diesem einen Mal soll es nicht bleiben: Die zweite Staffel von Tschugger befindet sich bereits im Dreh, und diesmal ist Sky von Anfang an mit an Bord.

### 18 Millionen Franken pro Jahr dank «Lex Netflix»

Was die Zusammenarbeit von SRF und Sky aber wirklich spannend macht, ist ihre politische Brisanz: In der vergangenen Herbstsession hat das Parlament die Revision des Filmgesetzes verabschiedet. Künftig haben Streaming-Anbieter und private Fernsehstationen mindestens vier Prozent ihrer jährlichen inländischen Bruttoeinnahmen in die Schweizer Filmproduktion zu investieren. Damit wollen National- und Ständerat für gleich lange Spiesse sorgen. Schon heute müssen Schweizer Privatsender wie 3+ vier Prozent ihres Umsatzes in die einheimische Filmwirtschaft stecken –

eine Praxis, die in umliegenden Ländern auch für internationale Anbieter bereits etabliert ist. Die Idee: Wer Geld mit der Ausstrahlung von Filmen verdient, soll dafür sorgen, dass auch hier produziert wird. Mit der Gesetzesrevision werden neu auch internationale Streaming-Giganten wie Netflix, Amazon Prime Video, Sky oder Disney+ zur Kasse gebeten. Nicht zuletzt wegen des prominenten Anbieters ist von der «Lex Netflix» die Rede.

Wie umfangreich die zusätzlichen Mittel effektiv wären, die dem Filmwesen zustünden, kann nicht genau beziffert werden. Netflix zum Beispiel publiziert keine Zahlen über seinen Umsatz in der Schweiz. Das Bundesamt für Kultur rechnet insgesamt mit jährlich 18 Millionen Franken, wovon ein Grossteil von den ausländischen Online-Anbietern und den Betreibern internationaler Werbefenster stammen würde. Verglichen mit den jährlichen Fördergeldern der öffentlichen Hand für Film und Kino, die sich 2018 auf knapp 80 Millionen Franken beliefen, wären die Erlöse der «Lex Netflix» also beachtlich.

Im neuen Filmgesetz sind Kooperationen von Streamingdiensten mit einer SRG zwar nicht explizit vorgesehen, sie werden aber mit dieser Investitionspflicht wahrscheinlicher. Wer sich am Screening von Tschugger schlau macht, hört deshalb häufig, dass die Walliser Polizeikomödie als «Prototyp der «Lex Netflix» bezeichnet werden könne, auch wenn sie nicht im direkten Zusammenhang mit dem politischen Geschäft steht.

### Gegner\*innen warnen vor höheren Abo-Kosten

Dass Netflix-Abonent\*innen aber jemals Schweizer Produktionen mitfinanzieren, ist noch alles andere als in trockenen Tüchern. Eine breite Allianz aus den Jungfreisinnigen, den Jungen Grünliberalen, der Jungen SVP, Digitalverbänden und dem Schweizerischen Konsumentenforum hat das Referendum gegen das revidierte Filmgesetz ergriffen. Als «Frontalangriff auf unser Portemonnaie» beschreibt Matthias Müller die geplanten Änderungen. Müller ist Präsident der Jungfreisinnigen und führt das Referendumskomitee an. Er ist sich sicher: Wenn die «Lex Netflix» in Kraft ist, werden Streaming-Abos teurer. «Die Rechnung ist einfach: Streaming-Anbieter sind private Unternehmen, die nach betriebswirtschaftlichen Grundsätzen funktionieren. Wenn sie neu Millionenbeträge abliefern müssen, dann ist doch sonnenklar, dass sie diese Kosten auf die Konsument\*innen abwälzen», so Müller gegenüber Filmbulletin. Mit diesem Argument will das Komitee in erster Linie Junge von seinem Anliegen überzeugen. Müller befürchtet aber nicht nur teurere Abos, sondern auch höhere Abgaben für Netflix, Disney+

Tschugger 2021-, Leandro Russo, David Constantini





Tschugger 2021-1, Leandro Russo, David Constantin

und Co. «Im Gesetz steht, dass Firmen mindestens vier Prozent investieren oder abgeben müssen. Damit ist man sehr weit über dem europäischen Durchschnitt. Der Bundesrat kann die geplante Ersatzabgabe im Übrigen jederzeit erhöhen. Das ist ein Fass ohne Boden. Warum hat man nicht einen maximalen Wert oder eine Bandbreite definiert?»

Für den Politiker, der selber ein Netflix-Abo besitzt, ist die vorgesehene Investitionspflicht also nicht der einzige Grund, weshalb er gegen das «missratene Gesetz» ins Feld zieht. Ihn störe auch die neu enthaltene Regel, wonach mindestens 30 Prozent des Angebots europäische Filme sein sollen. «Ich verstehe nicht, warum der Staat uns Konsument\*innen vorschreiben will, welche Filme ich schauen soll», kritisiert Müller. Eine solche «staatliche Zwangsquote» führe dazu, dass beispielsweise erfolgreiche US-Serien aus den Katalogen der Streamingdienste herausfallen würden. «Die Unternehmen richten sich ganz einfach an ihren Kund\*innen aus. Wenn die Leute lieber US-Serien oder andere Filme aus dem Ausland schauen statt europäische Produktionen, dann ist das so und von der Filmlobby zu akzeptieren.»

### Kein Zwang, sondern eine Investition

Ob Quote oder nicht – mit der Investitionspflicht der «Lex Netflix» würde auf jeden Fall mehr Geld in die Schweizer Filmbranche fliessen. Einheimische Filmschaffende können diesen finanziellen Zustupf gut gebrauchen. Im europäischen Vergleich liegt die Schweiz mit 1,8 Millionen Franken Produktionsbudget pro Film

unter dem europäischen Durchschnitt von 2,2 Millionen Franken. In den Augen von Müller liegt dies aber nicht am fehlenden Geld: «Wenn man alle verfügbaren Fördermittel für Filme zusammenrechnet, kommt man auf 150 Millionen Franken pro Jahr. Wenn das nicht genug ist, muss die Frage gestellt werden, ob die Subventionen richtig eingesetzt werden.» Jedenfalls hätte man sich sachgerechterweise direkt an den Staat gewendet, statt erfolgreiche Firmen und die Konsument\*innen zu «bestrafen», meint Müller. «Man hätte im Parlament zum Beispiel über Steuererhöhungen verhandeln können, um die zusätzlichen Mittel zu beschaffen.»

Eine, die den eingeschlagenen Weg der «Lex Netflix» hingegen genau richtig findet, ist SP-Politikerin Sandra Locher Benguerel. Die Nationalrätin aus Graubünden sitzt in der Kulturkommission und hat sich intensiv mit der Revision des Filmgesetzes befasst. Sie sagt: «Die Investitionspflicht von vier Prozent ist nicht willkürlich beschlossen oder überrissen, sondern zweckgebunden und sauber eingebettet. In Frankreich zum Beispiel beträgt die Abgabe 12 bis 22 Prozent, in Italien zehn Prozent und in Dänemark zwei Prozent. Die schweizerische Lösung ist also moderat.» Zudem verstehe sie nicht, warum nun ausgerechnet junge Politiker\*innen das Referendum ergriffen haben. «Mit dem Referendum stellen sich die Jungparteien schützend vor grosse Konzerne wie Netflix oder Disney+, die das gar nicht nötig haben.»

Auf die Argumente der Gegner\*innen hat die Politikerin jeweils eine Antwort parat: «Die «Lex Netflix» ist kein Zwang, sondern eine Investition ins Filmwesen.» Die Unternehmen würden zwar verpflichtet,

Geld zu investieren oder abzugeben, räumt Locher Benguerel ein. «Aber wenn ausländische Streaming-Anbieter in eine erfolgreiche Produktion in der Schweiz investieren, können sie auch Geld verdienen.» Die Befürchtung, dass die Abo-Preise von Netflix und Co. steigen könnten, teilt sie ebenfalls nicht: «Wenn die Firmen wirklich die Gebühren erhöhten, dann würden sie sich ins eigene Fleisch schneiden. Sie müssten dann auch gut begründen, warum sie ausgerechnet in der Schweiz die Preise erhöhen, während sie dies in den umliegenden Ländern, in denen bereits ähnliche Gesetze gelten, nicht taten.»

Für Locher Benguerel ist klar: Für den Schweizer Film braucht es mehr Geld. «Die Schweiz muss sich auf einem anspruchsvollen Markt behaupten und mit den aktuellen Entwicklungen mithalten können. Mit der Gesetzesänderung stärken wir unser Kulturgut.» Und: Wer ins hiesige Filmwesen investiere, fördere auch die wirtschaftliche Leistung der Schweiz.

### Bessere Perspektiven, mehr Diversität

Ähnliches hört man auch im Umfeld von jungen Schweizer Filmschaffenden, für welche Streamingdienste schon längst Teil des Geschäfts sind. Die 26-jährige Regisseurin und Filmstudentin Aiyana De Vree stellt sich klar hinter das neue Filmgesetz: «Die ‹Lex Netflix› ist sehr wichtig, um das Schweizer Filmschaffen auf das nächste Level bringen zu können. Für eine junge Filmmacherin gibt es hier nicht viele moderne und zukunftsweisende Perspektiven.» Serien seien fast unmöglich zu finanzieren. Für einen Langspielfilm müsse man mindestens die drei grossen Förderinstitutionen überzeugen, also das Bundesamt für Kultur, die SRG und die Zürcher Filmstiftung. «Und selbst dann reicht es meistens nicht», so De Vree. Dazu komme, dass staatliche Fördergelder mit starren Vorschriften verbunden seien. «Es ist immer ein Bezug zur Schweiz gefordert. Doch das interessiert mich nicht, ich will nicht zum tausendsten Mal einen ‹Heidi›-Film drehen.»

Die vorgesehene Investitionspflicht bezeichnet die Regisseurin als «gute Lösung». Schliesslich würden damit grosse Unternehmen wie Amazon dazu verpflichtet, Geld in der Schweiz zu investieren. «Das Geld, das Streamingdienste hier verdienen, geben sie ja ohnehin irgendwo wieder aus. Mit der ‹Lex Netflix› bleibt wenigstens ein Teil in der Schweiz.» De Vree findet auch klare Worte zum befürchteten Anstieg der Abo-Kosten: «Es ist extrem unwahrscheinlich, dass die Preise steigen. Die Konkurrenz ist zu gross, als dass sich einzelne Streaming-Anbieter dies einfach erlauben könnten. Die Gegner\*innen wollen mit dieser Polemik nur Angst schüren.» Begrüssenswert findet De Vree zudem die zweite grosse Neuerung des revidierten Gesetzes: die vorgesehene 30-Prozent-Quote

für europäische Produktionen im Angebot. Wobei das gar keinen unmittelbaren Einfluss auf die Streamingkataloge hierzulande habe: «Die neusten Zahlen des Bundesamtes für Statistik zeigen, dass schon heute knapp 30 Prozent der angebotenen Filme bei Netflix und Co. europäisch sind.»

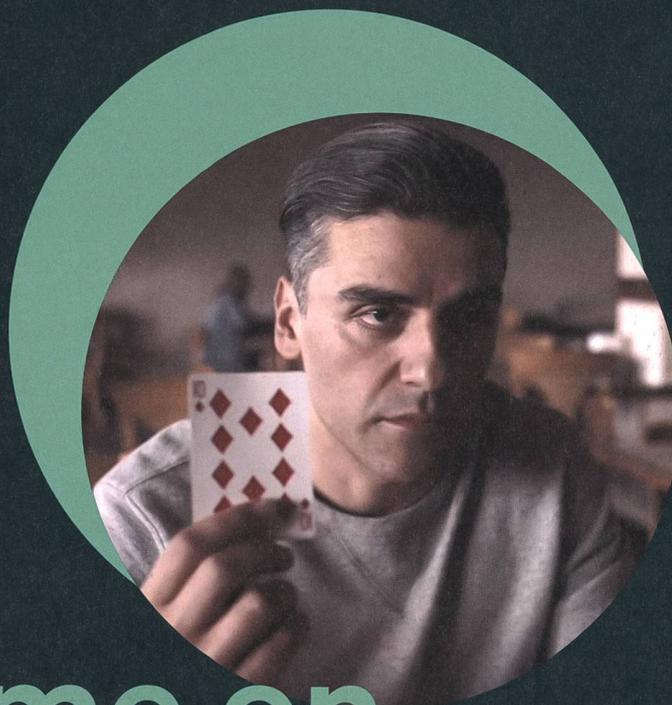
Ins gleiche Horn wie Aiyana De Vree bläst auch Andreas Elsener, 29, Regisseur und Archäologe aus Zürich. «Schweizer Filme können sich kaum selbst finanzieren. Streamingdienste wären hier ein willkommenes zusätzliches Standbein, das auch mehr Diversität in hiesige Produktionen bringen würde.» Denn aus der Sicht von Elsener gehen die Fördergelder oft an die gleichen bekannten Personen. Dabei sei es wichtig, dass in der Schweiz auch mal experimentiert wird, sei es mit anderen Genres oder mit speziellen Figuren. «Mit Netflix oder anderen Streamingdiensten könnten Produktionen realisiert werden, die mit der SRG derzeit nicht möglich sind», ist der Filmemacher überzeugt.

Elsener bezeichnet die einheimische Filmproduktion als «weichgespült». Zu oft würden sich Filmemacher\*innen generische Familiendramen oder Komödien mit gesellschaftsrelevanten Themen ausdenken, weil sie mit grösseren Chancen auf Fördergelder rechnen. Das sei eine Wechselwirkung, aus der es laut Elsener eben diesen möglichen Ausweg gäbe: «Investitionen von Netflix, Amazon oder Disney.»

### Nächste Schritte im Kampf um die Millionen

Klar ist, dass nach einem langen Hin und Her im Parlament ein überarbeitetes Filmgesetz bereit liegt, dass mehr Geld in die Kassen der Schweizer Filmförderung spült und dabei ohne einen Franken Steuergeld auskommt. Ob die Stimmbevölkerung darüber befinden wird, hängt ganz vom Erfolg des Referendumskomitees unter Matthias Müller ab. Bis zum 20. Januar müssen die Gegner\*innen mindestens 50 000 Unterschriften sammeln. «Wir sind auf Kurs», gibt sich Müller zuversichtlich.

In der Zwischenzeit wird sich zeigen, ob der «Prototyp der ‹Lex Netflix›» auch beim Publikum ankommt. Tschugger feierte am 28. November auf SRF 1, Play Suisse und Sky Show Premiere. Und die Auswertung der Serie beweist, dass nicht nur das Schweizer Filmschaffen von der engeren Verzahnung mit Streamingdiensten profitieren kann, sondern auch die Firmen: Obwohl Sky weniger Geld in die Produktion investiert hat, kann der Streaming-Anbieter gleichzeitig mit dem SRF die erste Staffel Tschugger zeigen. Kein schlechter Deal. ■



# Game on



TEXT Daniel Eschkötter

Der grosse Gambler Bond ist erst mal Geschichte. Neben den tödlichen Varianten koreanischer kids & squid games gibt es ja auch noch andere Spiele, um sich die Zeit zu vertreiben.

«It Is Safe to Say I Have Lost Many Games of Spades». Man kann mit Sicherheit sagen, dass ich viele Runden Spades verloren habe. Also nicht ich, ich habe das noch nie gespielt. Auch nicht Verwandtes, Skat oder Bridge, und Doppelkopf vielleicht zweimal in der Kindheit. Konfessionell über seine Niederlagen, über seine Spiele mit Freunden, über die Geschichte von Spades schreibt unter diesem Titel Hanif Abdurraqib, Kritiker, Essayist und Lyriker aus Columbus, Ohio. Spades, das spielt man zu viert, überall anders, regional spezifisch, ausdifferenziert. House rules. Das Haus, um das es in dem Essay und in der Sammlung, die diesen Text enthält, geht, das ist das Schwarze Amerika. «A Little Devil in America: Notes in Praise of Black Performance» ist ein Buch über afroamerikanische Erfahrung, diejenige Abdurraqibs, die der Freunde, mit denen er Karten spielt, die bekannter und weniger bekannter Musiker\*innen, Bands, Comedians. Ein Buch eben über Black Performance, Singen, Spielen, Dance Moves und Zaubertricks, auf grossen und kleinen Bühnen, Bildschirmen, Platten, Tapes, Tanzflächen. Beyoncé beim Superbowl; Merry Clayton, wie sie hochschwanger in einer Nachtschicht im Studio die zweite Stimme zu «Gimme Shelter» einsingt; die Bühnenmagierin Ellen Armstrong. (Auch über Dave Chapelle hat Abdurraqib eine Karte im Ärmel.) Die Texte sind Suchbewegungen. Sie flippert herum, lassen es überall mal blinken und klingeln, ändern die Adressierung, sind intim, dann wieder allgemein und kulturgeschichtlich, bekenntnismässig, dann wieder kritisch. Immer aber erzählen sie von, und konstruieren, Erfahrungsgemeinschaften.

«It Is Safe to Say I Have Lost Many Games of Spades»: Ich habe an diesen Freundschafts- und Gemeinschaftstext gedacht, als mich Paul Schraders The Card Counter und Oscar Isaacs kartenzählender Ex-Folterer William Tell [sic!] auf die Suche geschickt hatten nach Kontra, anderen Karten, anderen Spielen jenseits der grossen amerikanischen Allegorien, jenseits des Kasino-Existenzialismus. In Schraders Limbo der Gnadenlosigkeit, im Militär- oder Schuldknast und Gefängnis brütend-introspektiver Maskuliniät, da muss eben die Zeit vertrieben werden, Routine, Struktur, Disziplin, das Immergleiche: Karten zählen. Die Skills kommen mit der langen Weile. Kein Problem, halt noch ein Quasi-Remake von Robert Bressons Pickpocket (The Filmzitat-Counter: Schraders viertes, fünftes?). Zumal wenn die finale Gnadengeste mit den Fingernagel-extensionen von Tiffany Haddish daherkommt. Aber für ein anderes Erzählen müssen wohl andere Spiele, andere filmische Modelle her. Vielleicht doch mal die Würfel und das Brett rausholen. Backgammon habe ich auch noch nie gespielt. Jonathan Lethems Roman «Anatomie eines Spielers», schon fünf Jahre alt, aber kürzlich nun auf Deutsch erschienen, macht da eigentlich wenig Lust drauf. Alexander Bruno, der Bond- oder Will-Tell-mässig von Spiel zu Spiel jettende Back-

gammon-Profi mit telepathischem Tumor und Sichtfeldverzerrung, ist noch so ein brütender Blot von einem Mann. Der blot, so heisst sein tumorinduzierter Fleck in der Wahrnehmung (und so heisst auch das kulturtheoretisch mään-dernde, Filmzitate abarbeitende kleine Gesprächsbuch, das Lethem zusammen mit Laurence A. Rickels als Supplement zum Roman gemacht hat), ermöglicht Bruno nur noch Seitenblicke auf das Spielbrett. Es geht eben doch nie ums Spielen, selbst in diesen Geschichten. Aber es gibt ja auch andere Seitenblicke. In Ramin Bahrans neorealisticem Kurzfilm Backgammon von 1998 ist das Spiel auch eine Männerangelegenheit. Die Kinder in der augenscheinlich wohlhabenden Einwandererfamilie sollen lieber Videospiele machen. Das Mädchen, das mit dem iranischen Grossvater spielen will, aber immer abgewiesen wird, holt sich am Ende den amerikanischen Nachbarsjungen dazu. «Das ist Backgammon. – Aber ich kenne die Regeln nicht. – Egal, lass uns einfach spielen.» Genau. «Who got next?»

Notes in Praise of Black Performance

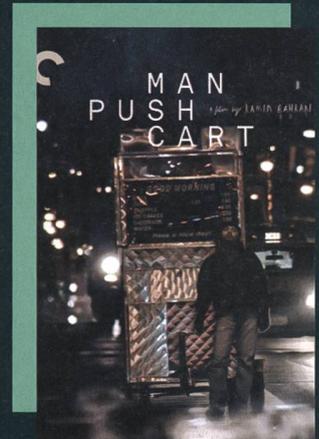
## A LITTLE DEVIL In AMERICA



HANIF ABDURRAQIB

NEW YORK TIMES BESTSELLING AUTHOR OF LO ABER IN THE FIRM

1. Hanif Abdurraqib: A Little Devil in America: Notes in Praise of Black Performance. Random House. CHF 25 / EUR 16 2. The Card Counter (Paul Schrader, USA 2021; Streaming derzeit nur über amazon.com) 3. Jonathan Lethem: Anatomie eines Spielers. Roman. Tropen Verlag. CHF 28 / EUR 24 4. Jonathan Lethem & Laurence A. Rickels: The Blot: A Supplement. Anti-Oedipus Press. CHF 1 als E-Book 5. Backgammon (Ramin Bahrani, USA 1998; als Bonusmaterial enthalten in der Blu-ray/DVD von Bahrans Man Push Cart, USA 2005, The Criterion Collection 2021)





**Rick and Morty** 2013– Justin Roiland, Dan Harmon

Sogar im Weltall wird Weisheit am liebsten mit viel Pathos und unverkennbarem, dick aufgetragenem deutschem Akzent kommuniziert. Das zumindest suggeriert eine Episode der zweiten Staffel dieser Adult-Cartoon-Serie, wo man Werner Herzog diesen altklugen Alien-Diplomaten synchronisieren liess. «Ihre ganze Kultur dreht sich um Penisse. Sie lachen, wenn sie zu gross sind, sie lachen, wenn sie zu klein sind» – Herzogs Figur «Old Reptile» weiss nur wenig Schmeichelhaftes von der Menschheit zu berichten. Beinahe wie in allen anderen Werner-Herzog-Filmen.

#### IMPRESSUM

##### VERLAG FILMBULLETIN

Verena-Conzett-Str. 9  
CH-8004 Zürich  
+41 52 550 50 56  
info@filmbulletin.ch  
www.filmbulletin.ch

##### HERAUSGEBERIN

Stiftung Filmbulletin

##### REDAKTION

Selina Hangartner (sh)  
Michael Kuratli (mik)

##### VERLAG UND INSERATE

Stefanie Fülleemann  
+41 52 550 05 56  
inserate@filmbulletin.ch

##### KORREKTORAT

Sandra Ujpétery, Zürich

##### KONZEPT UND GESTALTUNG

Büro Haerberli, Zürich

##### DRUCK, LITHOGRAFIE, AUSRÜSTUNG, VERSAND

galledia ag, Bernece

##### TITELBILD

Into the Inferno (2016)  
von Werner Herzog

##### MITARBEITENDE DIESER NUMMER

Hansjörg Betschart, Johannes  
Binotto, Till Brockmann, Stella  
Castelli, Oliver Camenzind, Noemi  
Ehrat, Daniel Eschkötter (de),  
Susanne Gottlieb, Oswald Iten,  
Till Kadritzke, Alexander Kroll,  
Marius Kuhn, Noémie Luciani,  
Michael Pekler, Michael Pfister,  
Silvia Posavec, Jonathan Progin,  
Michael Ranze, Doris Senn,  
Philipp Stadelmaier, Teresa Vena  
(tev), Stefan Volk.

##### FOTOS

Wir bedanken uns bei: Alexander  
Verlag Berlin; Arte; Ascot Elite;  
Seraina Boner; Cinémathèque  
Suisse; Cineworx; Criterion  
Collection; Disney; DCM;  
Filmcoopi; Hanser Verlag; Netflix;

Pathé; Praesens; Random House;  
Schüren Verlag; Sky; SRF; Turbine;  
Universal; Xenix Filmdistribution.

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

##### VERTRIEB DEUTSCHLAND

Schüren Verlag, Marburg  
www.schueren-verlag.de

##### ABONNEMENTE

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

© 2021 Filmbulletin

63. Jahrgang  
Heft Nummer 397  
NR. 6/21–DEZ  
ISSN 0257-7852  
Pro Filmkultur

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

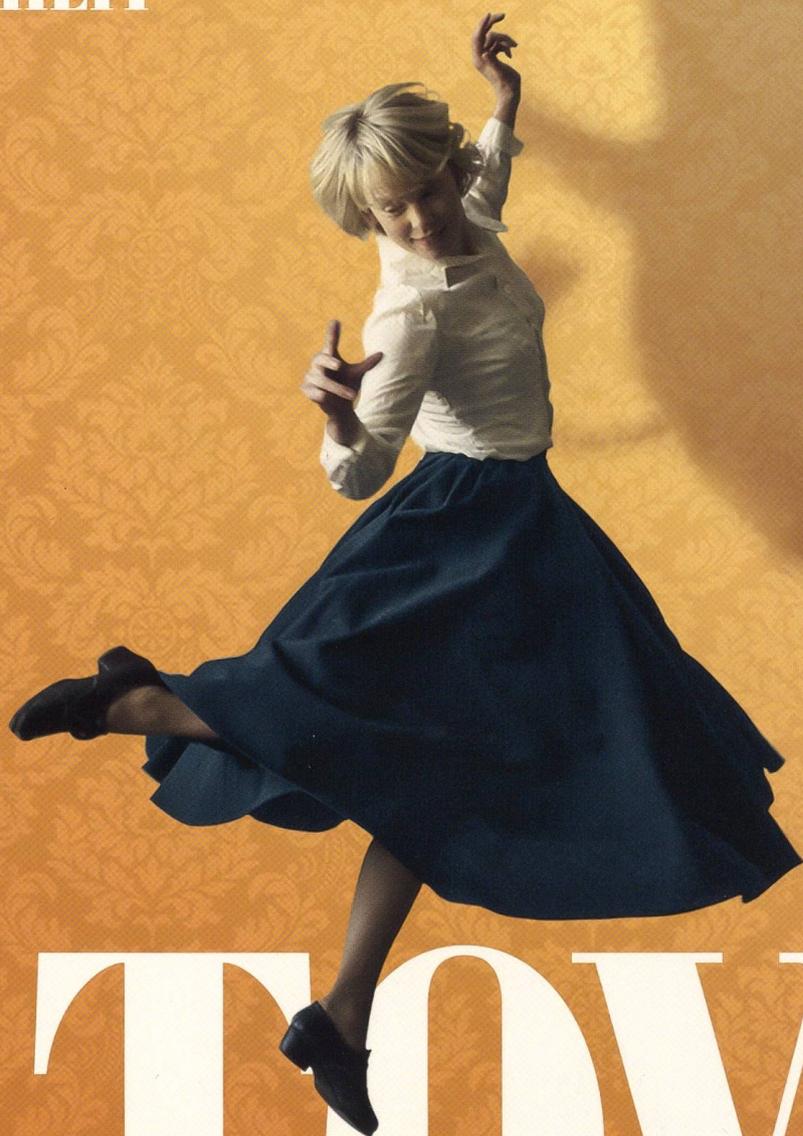
 Schweizerische Eidgenossenschaft  
Confédération suisse  
Confederazione Svizzera  
Confederaziun svizra

Eidgenössisches Departement des Innern EDI  
Bundesamt für Kultur BAK



 Kanton Zürich  
Fachstelle Kultur

**TOVE JANSSONS  
SEHNSUCHT NACH  
FREIHEIT**



# TOVE

**JETZT IM KINO**

**EIN FILM ÜBER DIE SUCHE NACH IDENTITÄT, LIEBE  
UND FREIHEIT, DER VOM MYTHISCHEN GEIST DER MUMINS UND  
IHRER FABELHAFTE ABENTEUERWELT DURCHWEHT WIRD.**



BRING A  FRIEND

ZU ZWEIT FÜR JE 8.-\* IN DIE KINOS  
BOURBAKI, HOUDINI UND RIFFRAFF  
FÜR ALLE ZWISCHEN 12 UND 22 JAHREN



Infos auf [riffraff.ch](http://riffraff.ch) / [kinohoudini.ch](http://kinohoudini.ch) / [kinobourbaki.ch](http://kinobourbaki.ch)

\*exkl. Zuschläge wie Überlänge und 3D