

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 64 (2022)
Heft: 398

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: 04.08.2025

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

filmbulletin

Make Room!

Frauen im
Regiesessel



NR. 1/22 JAN/FEB

KRITIKEN **THE WORST
PERSON IN THE WORLD,
SPENCER, LA MIF**

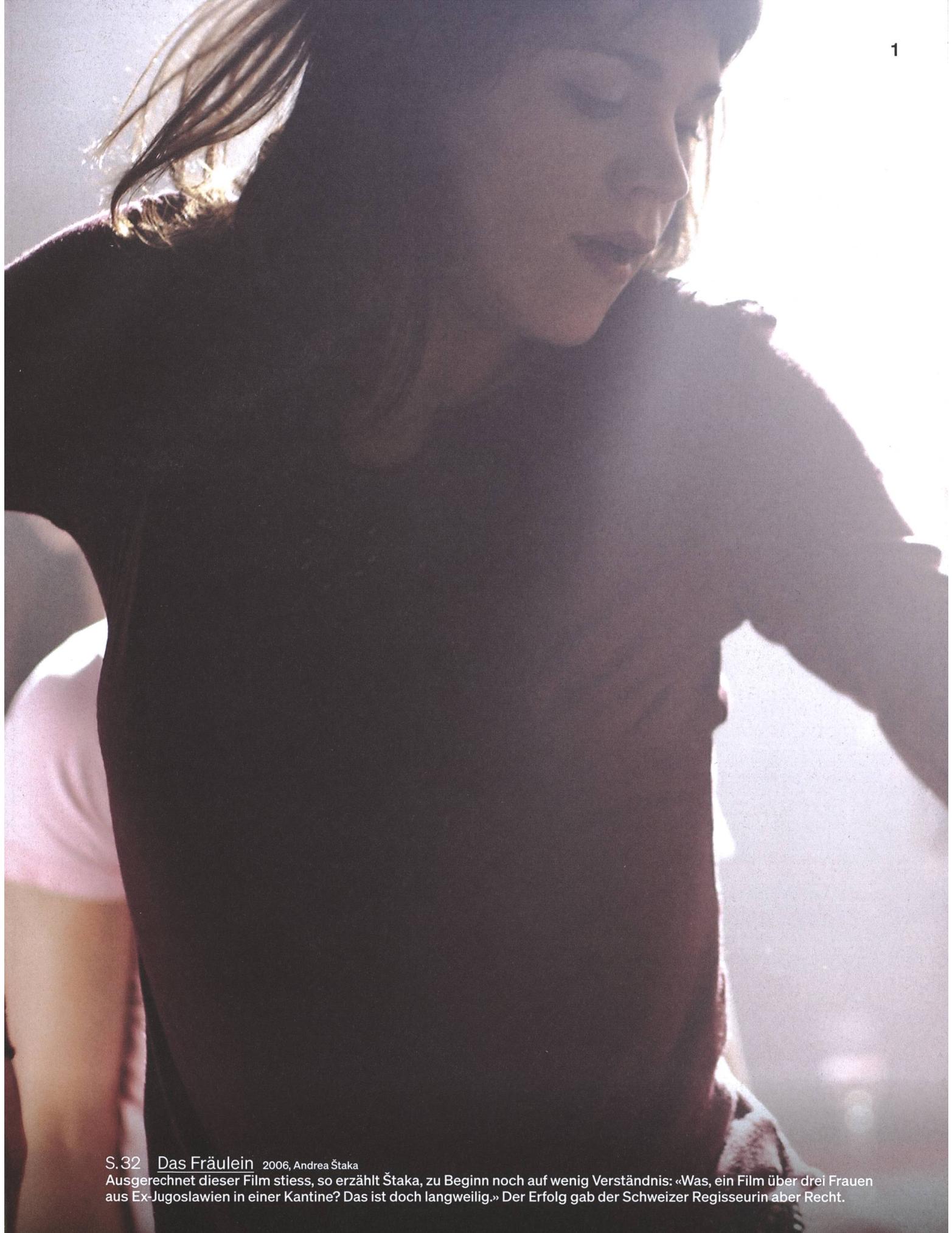
FOKUS **ANDREA ŠTAKA
LISA BRÜHLMANN
URSULA MEIER**

INTERVIEW **ANDREAS DRESEN**





S. 60 The Worst Person in the World 2021, Joachim Trier
Anders, als man es vermuten könnte, ist Protagonistin Julie gar nicht die schlimmste Person auf dieser Welt.
Sondern eigentlich nur ein typischer Millennial.



S.32 Das Fräulein 2006, Andrea Štaka

Ausgerechnet dieser Film stiess, so erzählt Štaka, zu Beginn noch auf wenig Verständnis: «Was, ein Film über drei Frauen aus Ex-Jugoslawien in einer Kantine? Das ist doch langweilig.» Der Erfolg gab der Schweizer Regisseurin aber Recht.



S.77 Spencer 2021, Pablo Larrain

Die Amerikanerin Kristen Stewart mimt Lady Di in diesem gelungenen und frei erzählten filmischen Porträt mit der Zerbrechlichkeit, die wir aus den Reporter-Aufnahmen der Neunzigerjahre kennen.



S. 39 Blue My Mind 2017, Lisa Brühlmann

«Manche Szenen sind gerade für junge Schauspieler:innen hart, und ich musste sagen: Hey, wir drehen das jetzt – heute noch!», meint die Regisseurin zur Zusammenarbeit mit den jungen Darsteller:innen in ihrem Coming-of-Age-Erfolg.



S.44 Sister – L'enfant d'en haut 2011, Ursula Meier

«Das Schweizer Kino berührte mich emotional auf grundlegende Weise durch seine Konkretheit», meint Ursula Meier im Interview mit Filmbulletin. Eine filmische Qualität und ein Erbe, das sie selbst weiterträgt.

Make Room!

Wann werden die Spezialausgaben zu Frauen im Regiesessel sich endlich erübrigen? Noch lange nicht, wie die Statistiken zeigen: Erst einer von fünf Filmen ist aus Frauenhand, wie eine länderübergreifende Studie des European Women's Audiovisual Network kürzlich aufzeigte. Im Jahr 2021 erhob auch das Schweizer Bundesamt für Kultur Zahlen dazu, und obwohl hierzulande im Grunde genommen so viele Frauen wie Männer Filmschulen abschliessen, bleiben sie im tatsächlichen Berufsleben untervertreten. In diesem Heft zeigen wir, wo die Probleme liegen.

«Frauen reichen oft Projekte für weniger Geld ein und bekommen entsprechend auch weniger», erklärt etwa Azra Djurdjevic, Produzentin und Co-Präsidentin ad interim des Swiss Women's Audiovisual Network (SWAN), im Gespräch mit Noemi Ehrat. Ein weiteres Problem seien die Zweitprojekte nach dem Erstling: Dort sinkt die Quote der Regisseurinnen nochmals. Die BAK-Studie zeigt, dass die Unterbesetzung nicht am Talent liegt, sondern systematisch ist. Etwa wegen der Familienbetreuung fehlt es vielen weiblichen Filmschaffenden an Kapazität, die weit über 100 Prozent Arbeit zu liefern, die in der Filmbranche oft gefordert sind.

Dass es an Talent nicht fehlt, zeigt nicht nur die BAK-Studie, sondern auch der Blick in die Schweizer Filmgeschichte: Venus Boyz von Gabriel Baur, Das Fräulein von Andrea Štaka, Stina Werenfels' Nachbeben oder Home von Ursula Meier sind die früheren Beispiele eines erstarkten Frauenkinos und Belege dafür, wie kreativ Schweizer Regisseurinnen mit unserem Film-erbe und den eigenen kreativen Ambitionen Anfang der Nullerjahre umgegangen sind. Seit damals haben sich die Beispiele für gute Schweizer Filme aus Frauenhand noch vervielfacht. Mit Andrea Štaka und Lisa Brühlmann haben wir uns für dieses Heft über ihre Karriere, die Filme und die Herausforderungen unterhalten. Und auch mit Ursula Meier, deren La ligne gerade eine Nomination für den Goldenen Bären an der Berlinale erhalten hat.

Die drei Regisseurinnen zeigen auch, dass nicht nur der Blick zurück, sondern besonders jener in die Zukunft vielversprechend ist: Internationale Kooperationen, auch mit Streaming-Services, winken. Und schaffen es hoffentlich bald, der chronischen Ungleichheit in der Filmbranche entgegenzusteuern.

Selina Hangartner, Michael Kuratli



S.59 Aline 2021, Valérie Lemerrier

Eine unautorisierte, fiktionale Biografie von Céline Dion? Kann das gut gehen? So viel ist klar: Valérie Lemerrier geht mit ihrem Film, der schon das Publikum in Cannes erstaunt hat, neue Wege.



S.58 **Ninjababy** 2021, Yngvild Sve Flikke

Unaufgeregt und zugleich filmisch experimentell erzählt Yngvild Sve Flikke in diesem norwegischen Film die Geschichte von Rakel, die Mutter wird und sich in eine Fantasiewelt flüchtet.



S. 68 The 355 2022, Simon Kinberg

Regisseur Simon Kinberg schickt ein schlagkräftiges Frauenteam auf Agentenhetzjagd. Herausgekommen ist ein Film, der dementsprechend selbstbewusst weiblich inszeniert ist und deutlich mit den männlichen Genrekonventionen bricht.

- 5 EDITORIAL
- 10 SICHTWECHSEL
Skalieren
Johannes Binotto
- 13 BACKSTAGE
Corona, Kinos etc.
- 15 5 FILME
iMadre mía! Mutterliebe
im Grossformat
- 17 AGENDA
- 18 MISE EN SCÈNE
Mehr Céline Sciamma!
Noémie Luciani
- 21 INTERVIEW
Andreas Dresen
Selina Hangartner,
Jörg Schweinitz

FOKUS

- 30 Interview
Andrea Štaka
Silvia Posavec
- 36 Interview
Lisa Brühlmann
Silvia Posavec
- 41 5 x Filmtipps
Schweizer Frauenkino
der Nullerjahre
Marius Kuhn
- 44 Interview
Ursula Meier
Silvia Posavec
- 50 Der zähe Kampf um
gleich lange Spiesse
Noemi Ehrat

KRITIKEN

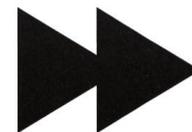
FILM

- 56 THE TRAGEDY
OF MACBETH
von Joel Coen
- 57 DAS MADDOCK
MANIFEST
von Dimitri Stapfer,
Benjamin Burger
- 58 NINJABABY
von Yngvild Sve Flikke
- 59 ALINE
von Valérie Lemercier
- 59 OUISTREHAM
von Emmanuel Carrère
- 60 THE WORST PERSON
IN THE WORLD
von Joachim Trier
- 62 ANTLERS
von Scott Cooper
- 63 NIGHTMARE ALLEY
von Guillermo del Toro
- 64 STAND UP
MY BEAUTY
von Heidi Specogna
+ Interview
- 67 TRE PIANI
von Nanni Moretti
- 68 THE 355
von Simon Kinberg
- 68 BELFAST
von Kenneth Branagh
- 69 CYRANO
von Joe Wright
- 71 DON'T LOOK UP
von Adam McKay

- 72 THE MATRIX
RESURRECTIONS
von Lana Wachowski
- 75 LA MIF
von Fred Baillif
- 76 HOUSE OF GUCCI
von Ridley Scott
- 77 SPENCER
von Pablo Larraín
- 78 LICORICE PIZZA
von Paul Thomas
Anderson
- 80 UN TRIOMPHE
von Emmanuel Courcol
- 80 PARALLEL LIVES
von Frank Matter

SERIE

- 83 TSCHUGGER
von David Constantin,
Mats Frey



- 84 KURZ BELICHTET
Bücher, Blu-rays,
Mediatheken, 16mm
- 90 HINTERGRUND
Georges Franjus
Maskeraden
Olaf Möller
- 94 ESCHKÖTTERS
ERSCHEINUNGEN
Working Girls vor Ort
Daniel Eschkötter
- 96 ABSPANN
Impressum



Skalieren



TEXT Johannes Binotto

Filme, extrem herunterskaliert, verlieren Einzelheiten. Doch was, wenn stattdessen etwas Neues sichtbar wird?

Wer auf Youtube auf das Rädchensymbol an der unteren Bildleiste klickt, kann dort die Einstellungen ändern, unter deren Bedingungen ein Video abgespielt werden soll. Dort findet sich auch die Einstellung mit dem recht ominösen Titel «Qualität» – dahinter verbirgt sich die Auswahl der Bildauflösung: 144p, 240p, 360p, 480p, 720p, 1080p, 1440p oder 2160p – die stetige Entwicklung dieser Zahlen nach oben in den letzten Jahren gibt Aufschluss darüber, was unter Qualität offenbar zu verstehen sein soll: Je höher die Auflösung, umso besser. Dabei wäre es doch auch ganz interessant, wenn Youtube nicht nur immer höhere, sondern auch immer tiefere Auflösungen anbieten würde. Es wäre herauszufinden, ob man bei niedrigerer Pixelzahl nicht vielleicht etwas Anderes besser sieht.

Bildauflösung war lange eine Grösse, die uns nichts anzugehen hatte. Sie war abhängig von Filmmaterial und Leinwandgrösse und damit unserem Zugriff weitgehend entzogen. Dass die Urlaubsaufnahmen unserer Eltern auf Super 8 weniger scharf waren als der 35-mm-Filme im Kino, nahmen wir schon immer wahr, wir akzeptierten es aber als gegeben. Gegessen wird, was auf den Teller kommt – so geht Konsum. Auch die Zeilenzahl unseres alten Fernsehers und damit die Auflösung all jener Videokassetten, die ich mir auf ihm ansah, waren Sehbedingungen, über die ich mich nur selten ärgerte, weil ich sie ja ohnehin nicht ändern konnte.

Doch damit, dass wir auf unseren Computern Filme nicht nur schauen, sondern auch selber machen, und mit unseren Smartphones zugleich immer höher auflösende Kamera mit uns herumtragen, hat sich verändert, was wir noch als annehmbare Bildqualität tolerieren. Beim Heimgebrauch ebenso wie unter Profis. Für die Illustrationen in einem Filmmagazin wie diesem macht das Grafikbüro Vorgaben dazu, über welche Auflösung sie mindestens verfügen müssen. Und als ich an einem Filmfestival einen meiner Videoessays einreichte, wurde nachgefragt, ob ich ihn nicht bitte in 2K statt nur HD liefern könnte.

Dabei wäre doch gerade die Tatsache, dass wir unterdessen alle nicht nur Filme konsumieren, sondern auch produzieren, die ideale Voraussetzung, auch mit Bildauflösungen vermehrt zu experimentieren, statt sie bloss laufend zu erhöhen. Wir könnten endlich alle anfangen, mit Skalierungen zu spielen, statt diese als Industrienormen und angebliche Sehstandards nur stillschweigend hinzunehmen. Und wo wir früher vor dem schummrigen Fernseher nur davon träumen konnten, den Samstagabendfilm gestochen scharf zu sehen, ist es heute, angesichts des 5K-Computerbildschirms vor meiner Nase, ja vielleicht gerade umgekehrt interessant, die Auflösung nicht zu erhöhen, sondern runterzuschrauben.

Eine spannende Übung beispielsweise ist es, die Clips eines uns bestens bekannten Kinoklassikers auf eine briefmarkengrosse Auflösung von gerade mal einer Handvoll Pixel zu reduzieren und danach bildschirmfüllend abzuspielen. Derart extrem runterskaliert, verschwinden aus dem Film alle Einzelheiten. So konnten wir den Film buchstäblich noch nie sehen.

Wovon wir hier Zeug:innen werden, nennt man in der Techniktheorie «Skalierungsprobleme»: Damit ist der Umstand gemeint, dass sich durch die blosser Vergrösserung oder Verkleinerung eines Prozesses dieser Prozess selbst verändert. Chemische Substanzen beispielsweise verhalten sich unterschiedlich, je nachdem, ob ihre Mischung im Reagenzglas oder in Grosstanks geschieht. Das Kleine ist nicht einfach das Grosse, nur kleiner, sondern funktioniert grundlegend anders. Genauso ist auch das Filmbild mit geringerer Auflösung nicht einfach das hochaufgelöste Bild, bloss kleiner. Vielmehr ändert es sich bei besonders starker Skalierung fundamental.

So ist etwa ab einem bestimmten Punkt der Reduktion der Bildauflösung im betrachteten Clip kein Gesichtsausdruck, kein einzelnes Kleidungsstück mehr zu identifizieren, stattdessen sind menschliche Figuren vom sie umgebenden Dekor nicht mehr zu trennen. Zugleich macht diese extreme Verfremdung nur deutlich, dass die Filmkamera – im Unterschied zu unserer Wahrnehmung – ja tatsächlich gar nie einen Unterschied gemacht hat zwischen belebten und unbelebten Objekten. Aber erst die Skalierung des Filmbildes macht das auch meinen Augen klar.



Verfahren wir beispielsweise so mit der berühmten Gesangsnummer «Diamonds Are a Girl's Best Friend» von Marilyn Monroe im Film *Gentlemen Prefer Blondes*, wird aus der Szene ein abstrakter Animationsfilm. Die Diamanten, von denen Monroe singt, sind nicht mehr zu sehen, stattdessen beginnt das ganze Filmbild, das sich in einzelne Farbfelder zerspalten hat, einem Prisma zu gleichen. Nicht der Schmuck im Film, sondern der Film selbst und seine Optik sind der Diamant, um den es hier geht.

Die Skalierung hat das Filmbild merkwürdig veredelt. Und im selben Zug erinnert es in seiner extremen Verpixelung an jene «poor images», von denen die Videokünstlerin und Theoretikerin Hito Steyerl schreibt: «Das ärmliche Bild ist ein Fetzen oder Riss; ein AVI oder ein JPEG, ein Lumpenproletarier in der Klassengesellschaft der Erscheinungen, geordnet und bewertet nach seiner Auflösung. Das ärmliche Bild wurde

hochgeladen, heruntergeladen, geteilt, neu formatiert und bearbeitet. Es wandelt Qualität in Zugänglichkeit, Ausstellungswert in Kultwert, Filme in Clips, Kontemplation in Ablenkung. Das Bild wird aus den Gewölben von Kinos und Archiven befreit und auf Kosten seiner eigenen Substanz in die digitale Ungewissheit getrieben. Das ärmliche Bild neigt zur Abstraktion: Es ist eine visuelle Idee, die im Werden begriffen ist.»

Das ärmliche Bild, so Steyerl, macht Arbeits- und damit Ausbeutungsprozesse, kapitalistische Globalzirkulation und Strategien der Entwendung und Aneignung sichtbar, jedoch nicht als Bildinhalt, nicht als Sujet, sondern in seiner Formatierung selbst. Das ärmliche Bild von geringer Auflösung birgt also nur scheinbar weniger Information. Mag seine Pixelzahl auch geringer sein, es wird dadurch auch reicher, weil es uns neue Assoziationen, neue Zusammenhänge eröffnet.

Entsprechend wäre auch das Skalieren von Filmbildern nicht einfach nur eine Spielerei, sondern tatsächlich eine Strategie, um unserem Denken auf die Sprünge zu helfen. Eine Methode, um beim Betrachten der alten Filme auf so neue Ideen zu kommen, dass sie – wie Steyerl schreibt – erst noch im Werden sind.

In Ridley Scotts *Blade Runner* kann der Protagonist Deckard an seinem Fernseher ein Bild analysieren, indem er immer weiter hinein zoomt, bis er darin sieht, was mit bloßem Auge nicht sichtbar gewesen wäre. Das Science-Fiction-Element dieser Szene ist dabei nicht nur, dass Deckard sogar im Bild selbst um die Ecken schauen kann, sondern auch, dass auf Deckards Schirm trotz jeder Skalierungsveränderung alles immer scharf bleibt. Was mich als jugendlichen Betrachter daran faszinierte, dieses Versprechen einer endlos steigerbaren Auflösung, kommt mir heute eher albern vor. Wäre es nicht fast spannender, auf Deckards Schirm würden sich die Bilder so verhalten, wie sie es tatsächlich tun? Mit sich verändernder Skalierung wären sie dann nämlich nicht einfacher zu lesen, sondern würden immer noch mehrdeutiger. Was würde der *Blade Runner* dann wohl sehen?

**«Wir wissen,
dass wir uns
ausserhalb
des Gesetzes
bewegen.
Wir riskieren,
sanktioniert
zu werden.
Aber es ist Zeit,
unsere Wut
auszudrücken;
zu zeigen,
dass wir es
satt haben.»**

Eric Franssen, Kinoleiter
Le Palace, Brüssel

CORONA

Belgiens Kinos trotzen Verbot

Sie haben gekämpft – und sie haben Recht bekommen: Belgische Kinogänger:innen und -betreiber:innen haben lautstark gegen neuerliche Schliessungen infolge der steigenden Corona-Fallzahlen protestiert. Am 26. Dezember haben sich gemäss dem französischen Sender TF1 5000 Menschen in Brüssel versammelt, um die Entscheidung der Regierung anzufechten. Gewisse Kinos und Theater, wie etwa das Kino Le Palace in Brüssel, haben sich ganz einfach über den Schliessungsentscheid hinweggesetzt und ihr Publikum mit Covid-Zertifikat, Abstandsregeln und Masken empfangen.

Zwei Tage nach den Protesten hat das höchste Verwaltungsgericht des Landes die Protestierenden gestützt. Die Regierung habe nicht darlegen können, weshalb von Kinos und Theatern eine besondere Gefahr für die Öffentlichkeit ausgehe, schrieb das Gericht in seinem Entscheid. Für die Betriebe schreibt das Gericht aber eine Platzbeschränkung auf 200 Personen vor; ein Entscheid, den Betreiber:innen mit der Begründung angefochten haben, dass dafür die wissenschaftliche Grundlage fehle. (mik)

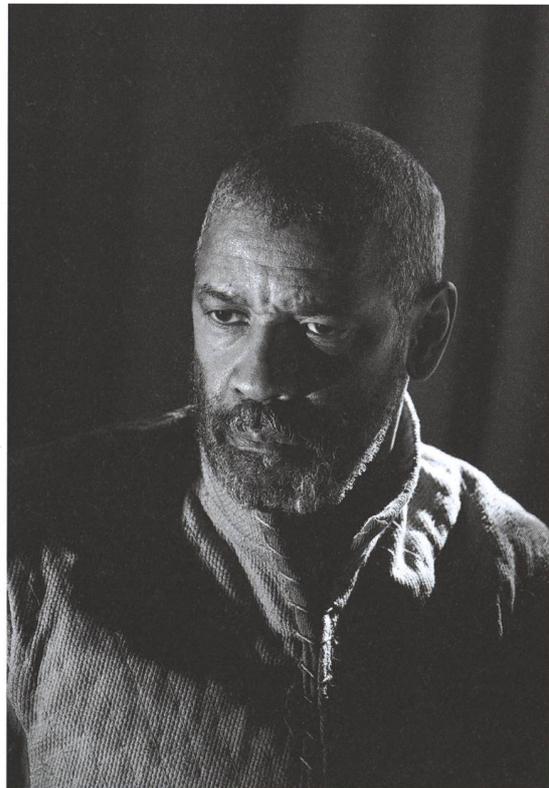
KINOKRISE

Schwache Erholung der US-Kinos

Die Statistik für das Jahr 2021 ist für die nord-amerikanischen Kinos ernüchternd. Während sich die Menschen wieder massenhaft an Sportanlässe wagten, entwickelten sich die Zahlen der Kinobesuche im vergangenen Jahr im Vergleich zur Prä-Covid-Ära nur schleppend. Gemäss einer Studie von Comscore machen die Eintritte nur 88 Prozent im Vergleich zu 2019 aus, wie «Bloomberg» berichtet.

Darin spiegeln sich verschiedene Faktoren, welche die Kinos umtreiben: Während einerseits die Bedingungen für einen Kinobesuch im letzten Jahr unterschiedlichen Restriktionen unterworfen waren, fanden andererseits ältere Besucher:innen ihren Weg gar nicht mehr zurück in die Kinos. Dies trotz vielen attraktiven Filmstarts gegen Jahresende. Die langsame Erholung macht sowohl grossen Ketten als auch Einzelunternehmen Mühe.

Obendrauf kommt der generelle Strukturwandel in der Branche: Unzählige Filme grosser Studios starten derzeit mit einer sehr kurzen exklusiven Kinoauswertung oder erscheinen schon parallel zum Kinostart als Stream. Kleinere Produktionen gehen derweil an den Kinokassen ganz unter. A24, das Studio hinter The Tragedy of Macbeth (der bei uns nur als Stream auf Apple TV+ startet), wagte es etwa nicht einmal, Umsatzzahlen zu veröffentlichen, wie «Variety» schreibt. Gemäss der Comscore-Untersuchung muss damit gerechnet werden, dass sich die Branche nur sehr langsam erholen wird. Ganze 8 Prozent des Publikums werden aber wohl gar nicht mehr zurück in die Säle finden. (mik)



The Tragedy of Macbeth 2021, Joel Coen
 Von den prestigeträchtigen US-Indie-Studios A24 produziert, prall gefüllt mit Hollywood-Grössen – und doch an den Kinokassen gefloppt. Der Fall zeugt vom Wandel des Filmgeschäfts. Bei uns läuft der Film gar direkt im Streaming an (Filmkritik auf S. 56).

iMadre mía! Mutterliebe im Grossformat

1—Flodder, Dick Maas, 1986



Familie Flodder richtet in einem Villenviertel Chaos an. Die alleinerziehende Mama Flodder wird von ihren fünf Kindern respektiert, doch um Konventionen kümmert sie sich nicht. Sie schwankt zwischen Fürsorglichkeit und Verantwortungslosigkeit. Ihr Markenzeichen sind eine brennende Zigarre im Mund, eine verdreckte Schürze, fettiges Haar und ihr Geschäft mit selbstgebranntem Schnaps im Keller.

2—Todo sobre mi madre, Pedro Almodóvar, 1999



Als ihr Sohn bei einem Unfall stirbt, sucht eine Mutter nach dem Kindsvater, der mittlerweile als Frau lebt. In seinem

Umfeld trifft sie auf weitere Transfrauen, die an der Armutsgrenze mit Drogensucht oder Aids kämpfen. Indem sie sich um sie kümmert, verarbeitet sie langsam ihre Trauer. Almodóvars Sicht auf Mütter ist eine heroisierende, und er zeichnet sie als aufopferungsvoll bis zur Selbstaufgabe.

3—Mother, Bong Joon-ho, 2009



Weil ihr Sohn geistig zurückgeblieben ist, zweifelt keiner daran, dass er der gesuchte Mörder einer jungen Frau sein muss. Nur seine Mutter kämpft dafür, dass nach stichfesten Beweisen gesucht wird. Da ihr aber keine:r glaubt, kippt schliesslich ihre jahrelang erduldeten Erniedrigung in Rachsucht, sodass aus der friedfertigen Frau eine unaufhaltsame Löwenmutter wird.

4—Precious, Lee Daniels, 2009



Die 16-jährige Precious wurde von ihrem Vater geschwängert. Statt bei ihrer Mutter Beistand zu finden, wird sie vielmehr von ihr weiter gedemütigt und ausgenutzt. Gespielt wird die exzentrische, selbstsüchtige und offen bösartige Lady Macbeth von Mo'Nique, die ihre Rolle beängstigend konsequent ausfüllt und die Vorstellung einer liebenden Mutter kategorisch konterkariert.

5—Little Big Women, Joseph Hsu, 2020



Sie will unbedingt die Trauerfeier für ihren Mann durchführen, obwohl dieser sie vor zwei Jahrzehnten verlassen hat. Mit strengem Regime herrscht die Matriarchin über ihre erwachsenen Töchter, erlaubt ihnen und sich keine Schwäche. Gefühle bleiben unterdrückt und die emotionalen Bindungen angespannt.



STUDIO BABELSBERG

Deutsche Filmgeschichte wechselt Besitzer

Der Verkauf des 1912 gegründeten Studios Babelsberg an die TPG Real Estate Partners (TREP) ist abgeschlossen. Der zweitgrösste nordamerikanische Studiobetreiber hatte im September angekündigt, Babelsberg übernehmen zu wollen. Anfang Januar teilte das Unternehmen mit, dass der Kauf eines Anteilspekts der Filmbetriebe Berlin Brandenburg GmbH (FBB) abgeschlossen sei. Babelsberg wird damit Teil der globalen Studioplattform Cinespace.

Seit der Wende 1991 hat das ehemalige DEFA-Studio mehrmals die Hand gewechselt und war zunächst in französischem Besitz, bevor 2005 die Aktiengesellschaft Studio Babelsberg gegründet wurde. In seiner über hundertjährigen Geschichte wurden in Berlin Grossproduktionen unter wechselnden politischen Voraussetzungen gefilmt, darunter M – Eine Stadt sucht einen Mörder, die DDR-Produktion Jakob der Lügner oder zuletzt die Serie Babylon Berlin sowie The Matrix Resurrections. (mik)

KULTURBETRIEBE

Coronahilfe verlängert

Mitte Dezember konnten viele Schweizer Kulturbetriebe aufatmen. Die eidgenössischen Räte haben kurz vor Jahresende die Verlängerung der Unterstützungsmassnahmen aus dem Covid-19-Gesetz beschlossen. Damit verlängerte das Parlament konkret die Ausfallentschädigungen für Kulturbetriebe und selbstständige Kulturschaffende bis Ende 2022. Diese Massnahmen kommen zum Tragen, solange behördliche Einschränkungen wie die Zertifikatspflicht gelten.

(mik)

FESTIVAL

European Film Awards in Luzern

Die 37. Ausgabe der European Film Awards wird 2024 in Luzern stattfinden. Seit 1988 werden die Filmpreise vergeben und finden jedes zweite Jahr in Berlin und dazwischen in wechselnden europäischen Ländern statt. Vorhergehende Austragungsorte waren unter anderem London, Barcelona, Riga oder Sevilla. Schweizer Filmschaffende konnten schon mehrere Preise nach Hause nehmen, so etwas 2009 Peter Liechti für Das Summen der Insekten oder 2016 Claude Barras für Ma vie de Courgette. (mik)



27. JAN

Test of Time

In der neuen Xenix-Programmschiene «Test of Time» wollen Xenix und Filmbulletin Lieblingsfilme erneut sehen und gemeinsam mit dem Kinopublikum testen, wie gut der Film gealtert ist – mit Blick auf Inhalte und Bilder, deren Wirkung sich im Verlauf der Zeit bestimmt verändert hat.

Zum Einstieg: American Beauty von Sam Mendes (USA 1999). Zu seiner Zeit gefeiert, gilt der Film in unseren Köpfen noch als Liebling. Wäre da nicht die diffuse Sorge, dass er doch nicht so gut gealtert sein könnte: War die Ehefrau nicht allzu hysterisch gezeichnet? Wie sieht es mit der Sexualität der Teenager aus oder mit dem versteckt homosexuellen Nachbarn? Dass Kevin Spacey mittlerweile der sexuellen Übergriffe gegen junge Menschen beschuldigt worden und in Ungnade gefallen ist, mag den Blick zurück zusätzlich trüben. Aber da war doch noch ein hoffnungsvoll im Wind wirbelnder Plastiksack...

DO 27.1.
Kino Xenix, Zürich
American Beauty,
mit anschliessendem
Gespräch zwischen
Jenny Billeter (Kino Xenix),
Marius Kuhn (Uni Zürich,
Kino Cameo) und Selina
Hangartner (Filmbulletin)
➤xenix.ch

16. BIS 26. FEB

Daniel Schmid à Paris

Er ging von Flims in die Welt hinaus, bewegte sie und kehrte wieder in sein Heimatdorf zurück. Doch sein Werk blieb da draussen und bewegt noch heute. Zu sehen ist eine Retrospektive Schmidts im Februar in der Cinémathèque française, von Heute Nacht oder nie (1972) über Il bacio di Tosca (1984) bis zu Beresina oder Die letzten Tage der Schweiz (1999). Am 24. Februar trifft man in Paris ausserdem Bulle Ogier an, die Schauspielerin von Notre Dame de la Croisette, und am 19. jenen, der sie vor der Linse hatte: Schmidts treuen Kameramann, Renato Berta.

MI 16.2. bis SA 26.2.
Cinémathèque
française, Paris
➤cinematheque.fr

10. BIS 20. FEB

Berlinale präsent?

«Wer ist denn bitte ein Fan von Online-Festivals?», fragte Carlo Chatrian, der künstlerische Leiter der Berlinale, im Interview mit Filmbulletin im Herbst 2020. Konsequenterweise will das Festival um jeden Preis daran festhalten, im Februar wieder live stattzufinden. Dies nach einer notgedrungenen gespaltenen Ausgabe im letzten Jahr mit kleinen Live-Veranstaltungen im Februar und einem Industry-Event im Sommer. Im Dezember liess das Festival verlauten, dass

für die kommende Ausgabe 2G gelten wird. Mit einem Programm hält sich Berlin aber bis zum 1. Februar noch bedeckt. Ob die explodierenden Fallzahlen der Leitung nicht doch noch einen Strich durch die Rechnung machen, wird sich wohl erst kurzfristig zeigen.

DO 10.2. bis SO 20.2.
➤berlinale.de



2. BIS 26. FEB

Übers Kuckucksnest hinaus

Im Februar widmet das Basler Stadtkino einen Fokus dem tschechischen Regisseur Miloš Forman, respektive seinem Kino, dessen Aufmerksamkeit meistens den liebenswerten Aussenseiter:innen, den unangepassten und charismatischen Rebell:innen galt. Sie müssen in den Filmen nicht selten in repressiven Systemen navigieren, sowohl in jenen der osteuropäischen Neuen Welle, die Forman noch in Tschechien drehte (Černý Petr oder Schwarzer Peter, 1964; Lásky jedné plavovlásky oder Liebe einer Blondine, 1965), als auch in den US-amerikanischen (am bekanntesten: One Flew over the Cuckoo's Nest, 1975).

MI 2.2. bis SA 26.2.
Filmreihe «Miloš Forman»
Stadtkino Basel
➤stadtkinobasel.ch



Mehr Céline Sciamma!



TEXT Noémie Luciani

Ihr Name fällt nicht nur bei Preisverleihungen, sondern leuchtet auch an Protestmärschen. Eine Laudatio von unserer Frankreich-Kolumnistin.

Am 25. April 2021, dem Vortag des Lesbian Visibility Day, fand in Frankreich ein Marsch für die künstliche Befruchtung für gleichgeschlechtliche Paare statt. Eine Demonstrantin hatte auf ein Schild geschrieben: «- de patriarcat, + de Céline Sciamma». Es war nicht das erste Mal, dass ihr Name im öffentlichen Raum auftauchte, und Sciamma selbst ist eine vertraute Figur auf solchen Kundgebungen. Aber es ist mir dieses Mal aufgefallen, es hat mich bewegt. Es haben so wenige Worte auf einem Schild Platz, und ihr Name ist so gross geschrieben. Das Kino, ihr Kino musste Flügel verleihen, um zum Slogan zu werden. Ihr Name auf diesem Stück Pappe, ihr leuchtender Blick über der Gesichtsmaske, als sie der Demonstrantin begegnete, sind Bilder, die ich mir an Abenden in Erinnerung rufe, an denen mich mein Beruf erschöpft, an denen das Schreiben über Filme keinen Sinn mehr zu ergeben scheint.

Diesen gross geschriebenen Namen hat sich Céline Sciamma durch eine lange, geduldige und kraftvolle Schreiarbeit verdient. In der französischen Filmszene, in der Drehbuchautor:innen eher zu den Schattenwesen gehören, ist sie eine Seltenheit: Sie ist für ihre Drehbücher ebenso bekannt wie für ihre Regiearbeiten. *Ma vie de Courgette*, ein animiertes Porträt eines jungen Waisenkindes, wird in Frankreich als «Film von Céline Sciamma» bezeichnet. Sie hat ihn geschrieben, aber Regie führte Claude Barras. *Ma vie de Courgette* wurde schnell zu einem festen Bestandteil der Schulprogramme, ebenso wie *Tomboy*, die Geschichte der kleinen Laure, die sich Mickaël nennt, die sie 2011 geschrieben und inszeniert hatte. *Tomboy*, der erst 2020 in die südkoreanischen Kinos kam und dort zum Phänomen wurde, zeigt, dass diese einzigartige Handschrift durch ihre zeitlose Modernität universell übersetzt werden kann.



Die Feinheit ihrer Schrift entspricht jener ihres Blicks. Mit einer bemerkenswerten Sparsamkeit der Mittel, ohne die Technik zur Schau zu stellen oder die Einstellungen eine Sekunde länger als nötig zu machen, hat sich Céline Sciamma als eine der Filmemacherinnen durchgesetzt, die am besten die Kindheit und die Adoleszenz verfilmen. Auch das erklärt die Präsenz ihres Namens auf der Strasse: Sie lädt unsere Blicke dazu ein, mit Zärtlichkeit, Aufmerksamkeit und Geduld auf die kommende Generation zu schauen. *Petite Maman*, der 2021 in die Kinos kam, kehrt die Rollen gar um: Das Kind schaut darin auf seine Mutter, die durch die Trauer zerbrechlich und klein wird und die es unterstützt.



Männer sind in diesem Kino selten. Frauen lieben sich untereinander (*Naissance des pieuvres*), erheben sich (*Bande de filles*), stehen wieder auf. Die Einen legen Worte über das Schweigen der Anderen. Céline Sciamma schreibt sie, ihre Schauspielerinnen bringen sie zu Gehör. In *Naissance des pieuvres* lieb Adèle Haenel, ihre ehemalige Lebensgefährtin und unerschütterliche Verbündete, ihre sanfte und herbe Stimme für die Worte des Erwachens der Weiblichkeit. In *Portrait de la jeune fille en feu* sprach sie die Worte des Erwachens der Liebe, die sie umgaben, ohne das eine auszusprechen: «Liebe», ein schwieriges, vielleicht veraltetes Wort, das im Kino so viel gesagt worden ist und vor dem die Angst herrscht, es zu übertreiben.

Im Jahr 2020 kam Adèle Haenel aus dem Saal der César-Verleihung und rief: «Eine Schandel!», weil man Roman Polanski statt Céline Sciamma für die beste Regie ausgezeichnet hatte. Die Schauspielerin ihrerseits fasst das Schweigen der anderen Frauen – und der Filmemacherin – in Worte. Sie geht hinaus, Céline Sciamma folgt ihr. Auf der Strasse, am Tag des Marsches für die gleichgeschlechtliche Reproduktion, gingen sie Seite an Seite: kein Paar mehr, sagen sie, ganz sicher nicht Muse und Dichterin, sondern eine Vision von strahlender Schwesternschaft, in der Stadt, auf der Leinwand.



Sommer vorm Balkon 2005, Andreas Dresen

«Man verfremdet, um wieder in der Realität anzukommen»

INTERVIEW Selina Hangartner, Jörg Schweinitz

Andreas Dresens Rabiye Kurnaz gegen George W. Bush geht an der Berlinale gerade für den Goldenen Bären ins Rennen. Uns berichtet der Regisseur von den mühsamen Dreharbeiten während Corona und der Freude eines «Realisten» am Opern-Stoff.

FB *Ihr vorletztes Projekt, Rabiye Kurnaz gegen George W. Bush, haben Sie im Sommer 2021 beendet?*

AD Wir hatten es erst im Sommer in der Türkei abgedreht. Die Corona-Bedingungen haben die Arbeit extrem aufwändig gemacht. Im Film geht es um die Mutter von Murat Kurnaz, einem in Bremen aufgewachsenen Deutsch-Türken, durch die Bild-Zeitung leider mit dem Stempel «Bremer Taliban» versehen. Murat hat von 2001 bis 2006 unschuldig in Guantánamo gesessen. Ich habe mich seit 2008 mit seiner Geschichte beschäftigt, traf ihn auch mehrfach in Bremen. Die Arbeit am Drehbuch gestaltete sich dann aber ziemlich kompliziert, weil es wirklich sehr schwierig ist, Guantánamo zu erzählen. Was Murat dort Schreckliches erlebt hat, das ist wie bei Kafka und kaum dramaturgisch fassbar. Es gibt keine Perspektive, auch keine Hoffnung. Die Gefangenen sitzen da ohne Urteil, ohne Prozess, auch ohne Fluchtmöglichkeiten und

und auch über die Arbeit redet. Das fand nicht statt. Alles war reduziert auf das absolut Notwendige. Und das in dieser dunklen Jahreszeit.

Dann kam noch dazu, dass wir zwei Auslandsblöcke hatten, in Washington und in Ankara, was am Ende erst in diesem Jahr möglich wurde. Wobei, im Januar 2020 gab's in Washington zusätzlich noch den Sturm aufs Kapitol, da ging erst mal gar nichts mehr. Die ganze Stadt war gesperrt, wir kriegten keine Genehmigungen, also neben Corona war dann auch noch das. Wir haben dann im April dort gedreht unter extrem schwierigen Bedingungen, da die Stadt immer noch nicht wirklich geöffnet war. Vor zwei Wochen haben wir den Film dann in Ankara mit einem türkischen Team endlich beendet. Das war schön und hat Spass gemacht. Jetzt muss ich nur noch die Bilder aus der Türkei einfügen, ansonsten ist der Film fertig geschnitten.

«Arbeiten während Corona waren in jeder Hinsicht einfach nur deprimierend, weil keine soziale Interaktion mit dem Team ausserhalb der Arbeit möglich war.»

soziale Kommunikation, sie wissen nicht, was mit ihnen geschehen wird. Alle Spielarten des klassischen Gefängnisdramas sind damit ausser Kraft gesetzt. Das Einzige, was man zeigen könnte, sind Folterszenen, aber wer will sich das anschauen über einen ganzen Film hinweg? Gut, Vernehmungen wären noch möglich, sich immer wiederholende.

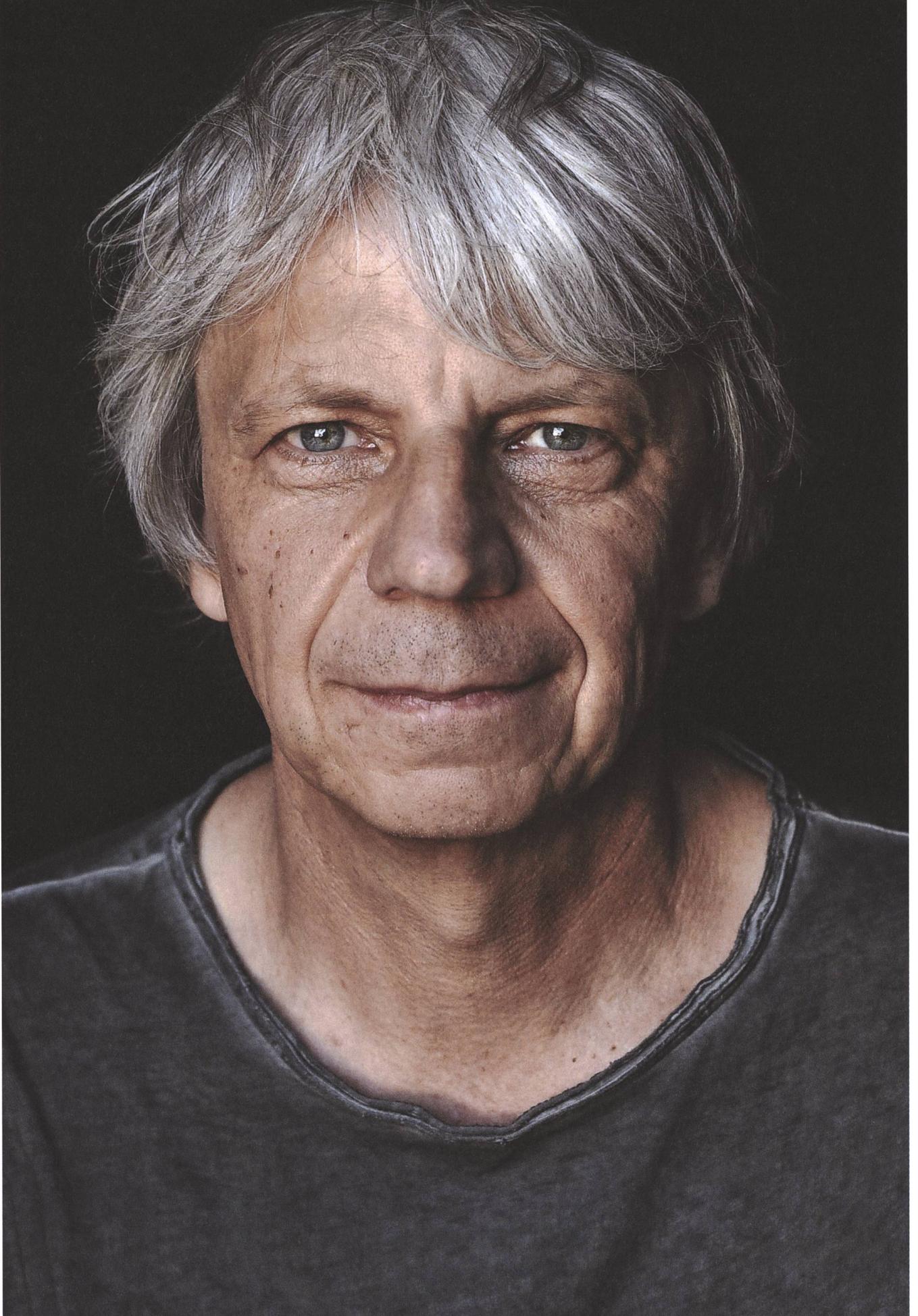
FB *Sie haben vorhin gesagt, dass Corona die Dreharbeiten erschwert hat?*

AD Wir haben mitten in der zweiten Welle den Hauptteil in Deutschland gedreht, Oktober, November, Dezember 2020. Das war in jeder Hinsicht einfach nur deprimierend, weil keine soziale Interaktion mit dem Team ausserhalb der Arbeit möglich war, jeder ging am Abend nach Drehschluss auf sein Zimmer. Wir waren in irgendwelchen Hotels unterwegs, die sonst geschlossen hatten, als einzige Gäste. Es gab keine Bar, meist kein Frühstück. Natürlich auch nicht die üblichen Feste, die beim Drehen gefeiert werden, die sehr wichtig sind, da man da mit Schauspieler:innen und Team zusammen ist

FB *Über Sie ist oft zu lesen, dass Sie der Regisseur für das «Sozialrealistische» im deutschen Kino seien. Ihre Filme werden z.B. mit denen der Dardennes gerne verglichen. Wie sehen Sie das?*

AD Weiss nicht. Das kann man selber gar nicht wirklich beurteilen. Ich finde es aber toll, mit den Dardenne-Brüdern verglichen zu werden, denn ihre Filme sind grossartig. Ich habe sie auch mal kennengelernt, auf einer langen Autofahrt, sie sind herzallerliebste. Ich liebe die Typen. Man kann mit ihnen auch gut über Fussball reden ...

Aber ich kann den Vergleich nicht beurteilen, ich bin kein guter Beobachter meiner eigenen Tätigkeit. Das sollten andere Leute machen. Ich gehe auch nicht so bewusst vor bei der Auswahl meiner Stoffe, wie man das vielleicht denkt, das ergibt sich halt. Manche Stoffe entwickeln sich ja über eine halbe Ewigkeit. Als Gundermann rauskam, haben alle gesagt: «Das ist der Film zur rechten Zeit», dabei habe ich mit Laila Stieler zwölf Jahre daran gearbeitet. Wir waren froh, dass wir ihn endlich machen konnten, und dachten nicht an die «rechte Zeit». Da steckt keinerlei Kalkül



dahinter. Und bei Rabiye Kurnaz ist das sogar noch schlimmer, da bin ich ja, wie schon gesagt, seit 2008 dran. Das sind über 13 Jahre, wenn er 2022 rauskommt. Was weiss ich, ob der Film dann passt. Ich hätte ihn auch gerne früher gemacht, wenn wir mit dem Drehbuch fertig gewesen wären, aber wir haben's nicht hingekriegt. Irgendwann fädelt sich ein Film dann ein, oder er stirbt, das ist mir auch schon öfter mit Projekten passiert.

Dann bin ich auch nicht jemand, der eine ästhetische Monstranz vor sich herträgt. Die Stilistik ergibt sich aus dem Stoff. Ich würde beispielsweise auch bei dem neuen Film sagen, das ist Sozialrealismus, aber in einem völlig anderen Milieu als bisher. Das ist schon sehr dicht an dieser türkischen Familie dran. In diesem Film ist Guantánamo eigentlich nur auf einem sehr bekannten Foto zu sehen, sonst kommt es nicht vor. Es findet alles nur in den Köpfen der Familie und der Zuschauer

statt. Im Prinzip ist der dramaturgische Trick, dass wir Guantánamo in der Alltagserfahrung einer türkischen Familie in Deutschland spiegeln.

FB Was sind Ihre Erfahrungen mit Improvisation beim Dreh? Und stimmt der Eindruck: Haben Sie im Lauf der Jahre immer weniger improvisieren lassen?

AD Ich würde es eigentlich gerne mal wieder machen. Als wir Halbe Treppe drehten, gab's das ja so gut wie gar nicht. Wir haben uns damals die Cassavetes-Filme angesehen, der ja ein Meister darin war. Die haben wir extrem geliebt, und sogar mit an den Drehort in Frankfurt an der Oder genommen, um sie gemeinsam zu sehen. Aber im deutschen Film gab es das damals im Prinzip nicht. Irgendwann später wurde das zu einer gewissen Mode, es gibt inzwischen sogar Tatort-Krimis, die improvisiert sind, und irgendwelche Fernseh-Dinger. Ich finde das meiste, ehrlich gesagt, ziemlich schlecht. Es ist

«Ich bin nicht jemand, der eine ästhetische Monstranz vor sich herträgt.
Die Stilistik ergibt sich aus dem Stoff.»



Halbe Treppe 2002, Andreas Dresen

auch nicht so einfach, diese Filme herzustellen. Ich habe drei gemacht, Halbe Treppe, Wolke 9 und Halt auf freier Strecke, die voll improvisiert sind, und Sommer vorm Balkon ist zumindest teilweise improvisiert, Nachtgestalten und Die Polizistin auch. Ausserdem gibt's in vielen meiner Filme solche Elemente. Mal mehr, mal weniger.

Klar, ich hätte durchaus wieder Lust, einen Impro-Film zu machen, aber dafür braucht man eine richtig gute Idee, die das Konzept trägt. Und die letzten Filme waren viel zu komplex, als dass man sie hätte improvisieren können. Schon wenn es historische Stoffe sind, fängt es an, schwierig zu werden... Und ich schätze auch die Arbeit von guten Autoren. Filme wie die von Wolfgang Kohlhaase, da kann man zwar reinimprovisieren, wie wir's bei Sommer vorm Balkon gemacht haben, aber nicht grenzenlos, da muss man vor dem Autor und seinem Wort auch Respekt haben. Bei Laila Stieler ist

Es ist ein Stoff, den Laila Stieler geschrieben hat, über Hilde und Hans Coppi, zwei Widerstandskämpfer – nein, das klingt irgendwie schon falsch, ich würde eher sagen: über ein Liebespaar, das bei der von den Nazis so genannten Roten Kapelle mitmachte und später umgebracht wurde. Eine grosse Liebesgeschichte.

FB *Eine ganz andere Frage: Sie haben Ihre Karriere hindurch mit verschiedenen Finanzierungsmodellen gearbeitet. Welche präferieren Sie?*

AD Kino-Co-Produktionen mit dem Fernsehen mache ich am meisten, wohl wissend, dass das wohl ein Auslaufmodell ist. Weil die Gelder für Kino und Fernsehen immer knapper werden. Es gibt eine Konkurrenz zu den Streaming-Diensten, ich glaube, dass sich über kurz oder lang die Finanzierungsmodelle verändern werden – die ganze Landschaft. Ich bin ein Dinosaurier. Die Filme, die sich

«Klar, ich hätte durchaus wieder Lust, einen Impro-Film zu machen, aber dafür braucht man eine richtig gute Idee, die das Konzept trägt.»

es genauso. Ihre Sachen haben relativ wenig Improvisationspotential. Man braucht halt bestimmte Stoffe... Also, ich hätte Lust, zu improvisieren, das macht mir Spass. Wenn die richtige Idee kommt, bin ich sofort wieder dabei.

Momentan mache ich andere Sachen, bei denen es sich nicht so anbietet. Und wie gesagt, ich setze auch nicht mit einer ästhetischen Form an. Die ergibt sich aus der Erzählung. Auf diese Weise entwickelt sich etwas, was man interessant findet und vielleicht noch nie gemacht hat.

Nächstes Jahr mache ich wohl wieder einen historischen Film. Wahrscheinlich werde ich dann das erste Mal in die Nazizeit gehen. Dabei versuche ich, dem üblichen Sepia-Ton aus dem Weg zu gehen. Für diese Geschichte entsteht bei mir also eine ästhetische Form aus der Ablehnung der gängigen formalen Umsetzung dieser Stoffe. Die geht mir auf den Geist, weil alles plötzlich so museal wird. Darum werde ich es anders filmen. Ich bin gespannt, ob das funktioniert. Es wird bestimmt kein Impro-Stoff, und auch formal anders als alles, was ich bisher gemacht habe, dramaturgisch interessant.

aus verschiedenen Quellen speisen, so wie meine, bewahren schönerweise davor, dass einem jemand allzu sehr in die Arbeit eingreift. Wenn niemand den majoritären Finanzierungsanteil hat, kann auch niemand die Produktion dominieren. Wenn hingegen die ARD, das ZDF oder Netflix einen Film komplett finanzieren, wollen sie natürlich auch, dass das so besetzt wird, wie sie das möchten, dann wollen sie, dass das so geschnitten wird, wie sie das möchten... Sie sagen: ich habe drei oder gar fünf Millionen hier reingesteckt, jetzt will ich das auch mit dem Schauspieler besetzt haben, den ich will – und das ist möglicherweise nicht der, den ich will. Die Finanzierung aus einer einzigen Quelle schwächt die Autorenposition – und zwar beträchtlich, denke ich. Die Art, wie ich jetzt produziere, ist eine Finanzierung, bei der aus allen möglichen Quellen Gelder fließen. Und der, der den Hut aufhat, ist der Produzent. Das bin auch nicht ich, klar. Ich muss mich mit dem Produzenten verständigen. Wenn ich mich aber mit ihm gut verstehe, habe ich relative künstlerische Freiheit, den Film zu machen, den ich will.

In meinen Verträgen habe ich nie den «Final Cut», praktisch habe ich ihn aber im Prinzip immer gehabt. Ich habe noch keinen meiner Filme anders als gewollt schneiden müssen.

Andererseits bin ich aber auch nicht sehr kompliziert. Ich verlange nicht nach unmöglichen Sachen oder überziehe das Budget, ich bin pflegeleicht. Und im Prinzip drehe ich den Film, auf den man sich am Anfang verständigt hat. Das lief ohne grössere Konflikte bisher. Ich könnte mir aber vorstellen, dass, wenn es wieder zu einer Finanzierung kommt, in der nur einer das ganze Geld gibt, die Sache konflikthaltiger wird. Verstehe ich im Grunde auch, denn wenn ich das alles bezahle, will ich meinen Willen durchsetzen. Das ist ja nicht ungewöhnlich... Aber eben: Meines ist ein Auslaufmodell, ich versuche das noch auszusitzen, mal sehen, vielleicht schaff ich es noch bis zur Rente (lacht).

FB *Sie inszenieren ja auch fürs Theater. Das ist bestimmt eine ganz andere Arbeit?*

AD Ich finde, die Bühne ist tatsächlich ein anderes Handwerk. In den letzten Jahren habe ich eigentlich nur Oper gemacht, da ist die Verfremdung nochmal einen Zacken schärfer. Es wird nur gesungen. Aber ich finde das extrem anregend, denn ich muss ganz andere Mittel benutzen. Die Bühne verlangt Überhöhung, Verfremdung. Darum würde ich auch nie mit einer Kamera auf der Bühne arbeiten, was Theaterregisseure lustigerweise oft machen. Ich finde das nicht attraktiv, denn am Theater und in der Oper liebe ich gerade, dass die Schauspieler:innen eine andere Formsprache pflegen, dass sie ihr Spiel über die Rampe transportieren müssen. Ich mag die Verfremdung, ich mag das Unnatürliche. Das ist genau der Reiz, wieso soll ich das umgehen? Ich versuche, wenn gesungen wird, das so zu inszenieren, dass man komplett

«Ich verlange nicht nach unmöglichen Sachen oder überziehe das Budget, ich bin pflegeleicht.»



Halt auf freier Strecke 2011, Andreas Dresen

verfremdet, um dann wieder in der Realität anzukommen. Das ist Aufgabe der Kunst. Wir müssen Wege suchen, so zu erzählen, dass es dem Publikum Spass macht. Und ich möchte, dass es Spass macht, egal ob in Theater oder Film. Die Leute sollen sich nicht durch die Sache durchquälen, sie sollen im Fremden das Eigene sehen. Und in dem, was ganz anders ist, plötzlich sagen: Genau so ist mein Leben. Selbst wenn gerade Mozart oder Richard Strauss gesungen wird. Ist egal: «So ist mein Leben, hier finde ich mich wieder.» Das ist meine Aufgabe.

FB *Bis zur Kenntlichkeit verzerrt?*

AD Ja, das ist eine super Formulierung! Und du sitzt im Kino und sagst: Genau so, so ist es! Auch wenn ich selber Bücher lese, im Kino sitze oder im Theater, liebe ich den Moment, in dem man denkt: Das hätte ich selbst nie so ausdrücken können, aber

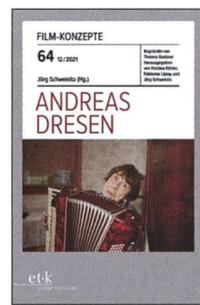
und sie ein schlechtes Gewissen hat. Sie ist getrieben von dem Gefühl, dass sie nun darstellen muss, wie sie sich für ihre Ehre und ihren Vater einsetzt. In Wirklichkeit ist es etwas Anderes, das dahintersteckt, und Mozart komponiert das mit; bis in die kleinste 32stel-Note reflektiert er das in seiner Musik. Folgt man dieser Linie, entschlüsselt sich das ganze Stück von Anfang bis Ende. Alles ist klar. Fange ich aber als Regisseur an, Donna Anna als grosse tragische Figur zu zeigen, dann bin ich total auf dem Holzweg. Was ist der Schlüssel? Dieses eine «piano».

Das finde ich so spannend an der Oper. Es ist sehr erhellend, wenn man solch schlaue Komponisten folgen kann. Und es macht mir einfach Spass, ein solches Werk, Text und Musik, zu analysieren, zu entblättern und dann zu inszenieren. Dabei nimmt man ungeheuer viel für den Film mit. ■

«Momente, die schön sind, und das kann man eben in der grössten Verfremdung entdecken, gerade dann wird es interessant.»

hier bringt's einer auf den Punkt. Plötzlich spiegelt man sich selbst. Man fühlt sich ertappt. Das sind Momente, die schön sind, und das kann man eben in der grössten Verfremdung entdecken, gerade dann wird es interessant. Und es sind die Momente, für die man arbeitet. Es ist interessant, danach zu suchen, das zu reizen – via Stilisierung, via Improvisation oder wie auch immer. Auch im Gesang der Oper kann man das Leben entdecken.

Mozart ist der grösste Realist überhaupt. Ich habe zwei seiner Opern inszeniert. Bei «Don Giovanni» geht es mit einer versuchten Vergewaltigung und einem Mord los, ziemlich dramatisch also. Ich habe mich gewundert, dass Mozart über den Hilfeschrei der von Giovanni bedrängten Donna Anna «piano» schreibt. Danach habe ich den Dirigenten gefragt. «Na, vielleicht meint sie den Schrei nach Hilfe ja gar nicht so», sagte er. Das war eine für mich verblüffende Erkenntnis. Wer diesem Gedanken dann durch die gesamte Oper folgt, bemerkt: Donna Anna schwingt sich zum grossen Racheengel auf, sie lügt im ganzen Stück, weil ihr Vater aufgrund ihres Begehrens umgebracht wird



Dieses Interview ist in Kooperation mit der wissenschaftlichen Publikation «Film-Konzepte» entstanden. Das vollständige Interview mit Andreas Dresen erscheint im Februar 2022 im Heft Nummer 64.



S. 30 Home 2008, Ursula Meier

Obwohl in Bulgarien gedreht, ist die titelgebende Schweizer (Co-)Heimat für Ursula Meier ein Fixpunkt ihres Schaffens. Als eine der wenigen Frauen ihrer Generation schaffte sie es, mit ihrem Werk internationale Ausstrahlung zu erlangen.

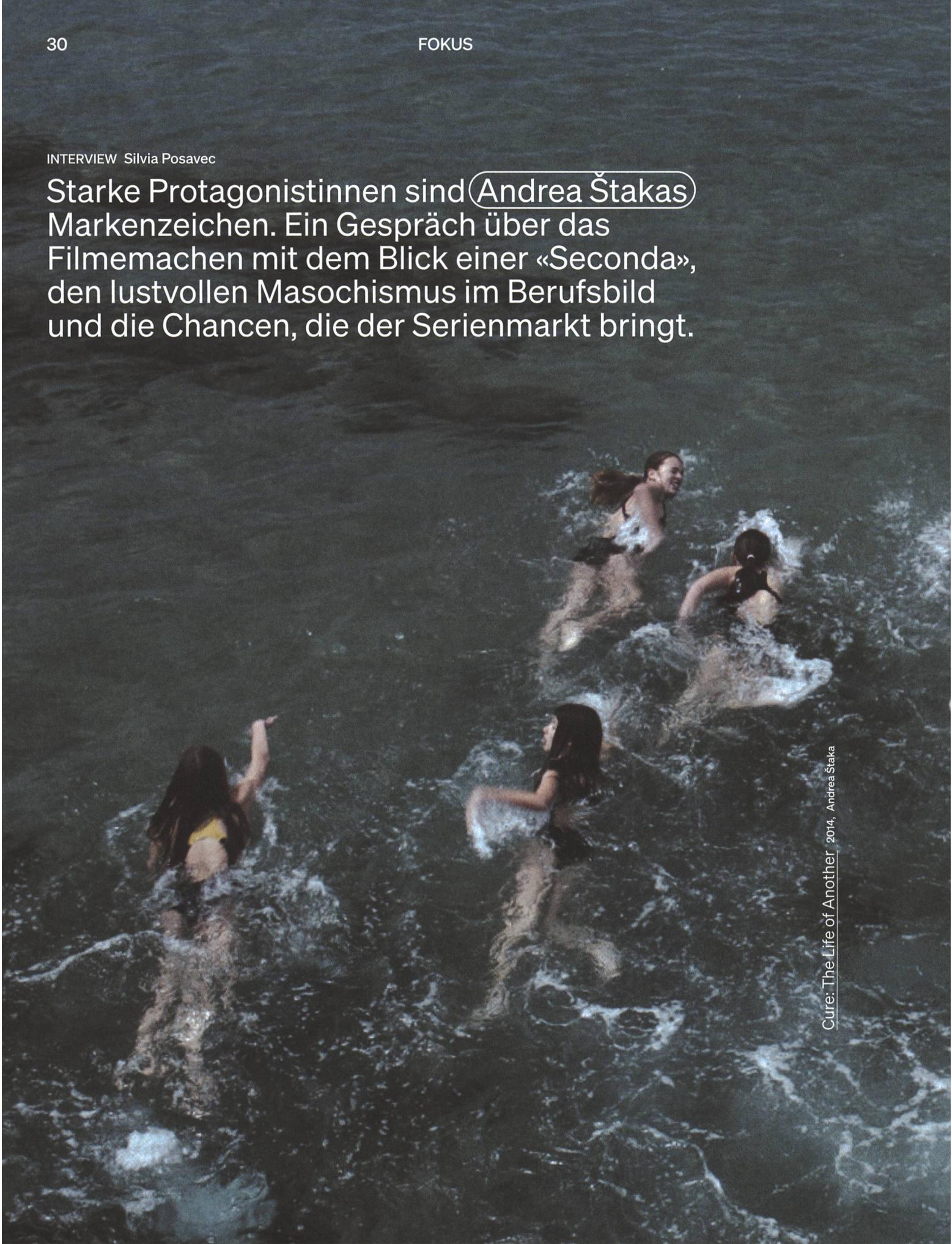
Make Room!

Frauen im
Regiesessel

INTERVIEW Silvia Posavec

Starke Protagonistinnen sind **Andrea Štaka** Markenzeichen. Ein Gespräch über das Filmmachen mit dem Blick einer «Seconda», den lustvollen Masochismus im Berufsbild und die Chancen, die der Serienmarkt bringt.

Cure: The Life of Another · 2014, Andrea Štaka



«Ich wollte
etwas erzählen,
wofür es noch
keine Worte gab»





Andrea Štaka

FB *Wir reden über Frauen in der Regie. Andrea Štaka, welches waren Ihre Vorbilder?*

AŠ Mein Einstieg in die Filmwelt ging über die frühen Meister wie Tarkowski, Bergman, Kurosawa. Die Klassiker! Damals war es mir egal, ob ich einen Mann bewundere, der Regie macht, oder eine Frau. Erst viel später habe ich realisiert, wie wichtig mir Regisseurinnen als Vorbilder sind. Über Jane Campion, deren Arbeit ich liebe, Věra Chytilová mit ihrem Film *Die kleinen Margeriten* und Agnès Varda entdeckte ich eine neue filmische Sprache, die mich stark geprägt hat. Während meiner Studienjahre an der ZHdK lernte ich die Zürcherinnen Tania Stöcklin und Anka Schmid kennen, die mich inspirierten und unter ihre Fittiche nahmen. Schon in den Neunzigerjahren war Frauen-Power zu spüren, einfach feiner und kleiner. Momentan gibt es eine riesige Welle von Frauen im Regiebusiness, die erfolgreich sind – endlich, das finde ich toll.

FB *Gab es für Sie einen Schlüsselmoment, der Sie dazu motiviert hat, Regisseurin zu werden?*

AŠ Ich hatte früh das Bedürfnis, Emotionen und Erlebtes in Bilder umzusetzen. Zuerst wollte ich Fotografin werden und ging mit 18 ans London College of Printing, wo ich einen Vorkurs absolvierte. Dann brach der Krieg im ehemaligen Jugoslawien, der Heimat meiner Eltern, aus und veränderte alles. Der Krieg hat Fragen, auf die ich keine Antwort fand, Wut und Ohnmacht ausgelöst. Ich habe nicht lange überlegt, mir wurde klar: Ich will Filme machen, um mir eine Stimme zu geben und den Menschen, denen es in dem Moment schlecht geht.

Die Schweizer Medien stellten ein eindimensionales Bild von Krieg und Land dar. Das wollte ich durchbrechen und zeigen, dass dort nicht nur Männer mit Gewehren und Landbevölkerung leben, sondern auch junge und kluge Frauen. Städterinnen, verliebte Menschen, Familien, Leute «wie du und ich» halt... Für mich ist es das Natürlichste auf der Welt, dass meine Protagonistinnen Frauen sind. Es ist ein tiefes Bedürfnis von mir, einen anderen Blick auf Geschichten zu geben, Klischees aufzubrechen. Das ist das Politische an meinen Filmen: Ich gebe Frauen und Jugos eine Stimme. Ich mache Menschen aus ihnen, Schweizerinnen und Europäerinnen.

FB *Welches Publikum hatten Sie für Ihre Filme vor Augen?*

AŠ Damals gab es wenige Filme, die über das Leben zwischen unterschiedlichen Welten erzählten. Das kam erst in den Neunzigerjahren auf. Samirs Film *Babylon 2* war der erste, der von Secondos und Secondas sprach. Vorher war ich Ausländerin in der Schweiz, ich war die Jugoslawin. Und plötzlich wurde mir klar: Ach ja! Ich bin Schweizerin und aus einem anderen Land. In *Hotel Belgrad* (1998), *Yugodivas* (2000) und auch in *Das Fräulein* (2006) geht es immer um Menschen, die sich zwischen zwei Welten bewegen. Personen, die in beiden eine Heimat suchen – und sie finden oder nicht finden. Diese Menschen sind auch mein Publikum. Ich finde, im Kino und im Fernsehen ist die kulturelle Vielfalt der Schweiz immer noch nicht ausreichend vertreten.

FB *Im Rückblick haben Ihre Filme zum Thema Migration wichtige Vorarbeit geleistet. Wie war das für Sie?*

AŠ Es war wahnsinnig anstrengend. Ich wollte über etwas erzählen, wofür es noch keine Worte, noch keinen Platz gab. Bei meinem Kurzfilm *Hotel Belgrad* sprang ich ins kalte Wasser. Bis zur Premiere wusste ich nicht, ob irgendjemand das Dilemma einer jungen Frau, die zwischen zwei Ländern steht, versteht. Doch es kam an! Bei *Das Fräulein* gab es anfangs kritische Stimmen, die meinten: Was, ein Film über drei Frauen aus Ex-Jugoslawien in einer Kantine? Das ist doch langweilig. Als der Film in Locarno lief, den Goldenen Leoparden gewann und später ins Kino kam, sprach man in den Medien plötzlich sehr viel über Migration. Sieben Jahre zuvor, als ich mit dem Film anfang, gab es diesen Diskurs so noch nicht.

FB *Hatten Sie den Eindruck, dass *Das Fräulein* auch bei der Diaspora ankam?*

AŠ Ja. Mit der grossen Mirjana Karanović in der Hauptrolle und durch die Auszeichnung in Locarno

wurde die Diaspora aufmerksam. Und es sprach endlich ein Film über ihre Realität, also gingen sie ins Kino. Das hat mich berührt. Ich glaube, wichtig ist, dass Das Fräulein diese Frauen im Film ernst genommen hat, sie als Menschen, nicht als Migrantinnen behandelte. Im Film geht es um Einsamkeit, Freundschaft, Schmerz und eine kleine Grossstadt.

FB *Hatten Sie damit gerechnet, dass Ihre Themen so viel Resonanz finden?*

AŠ Eine Seite von mir zweifelt ständig an dem, was ich erzählen will. Aber die andere hat ein sehr klares Gespür dafür, was Menschen interessiert. Ich denke, wenn ich ein Thema aufrichtig erzähle, dann wird es Leute ansprechen. Mare ist ja auch nicht nur ein Film über eine Frau, die neben einem Flughafen wohnt und eine Affäre hat. Es geht um eine Frau, die in einer Beziehung ist, die eine Mutter ist, die in einem Rollenspiel steckt, die ausbrechen will und Fragen an ihr Leben hat. Mir war klar, dass das interessieren wird. Aber ich gehe meine Themen nicht strategisch an und es gibt immer das Risiko, dass ein Film nicht ankommt.

FB *Ihre Figuren sind immer sehr nah am Leben, sie sind authentisch. Wie viel von Ihnen steckt da drin?*

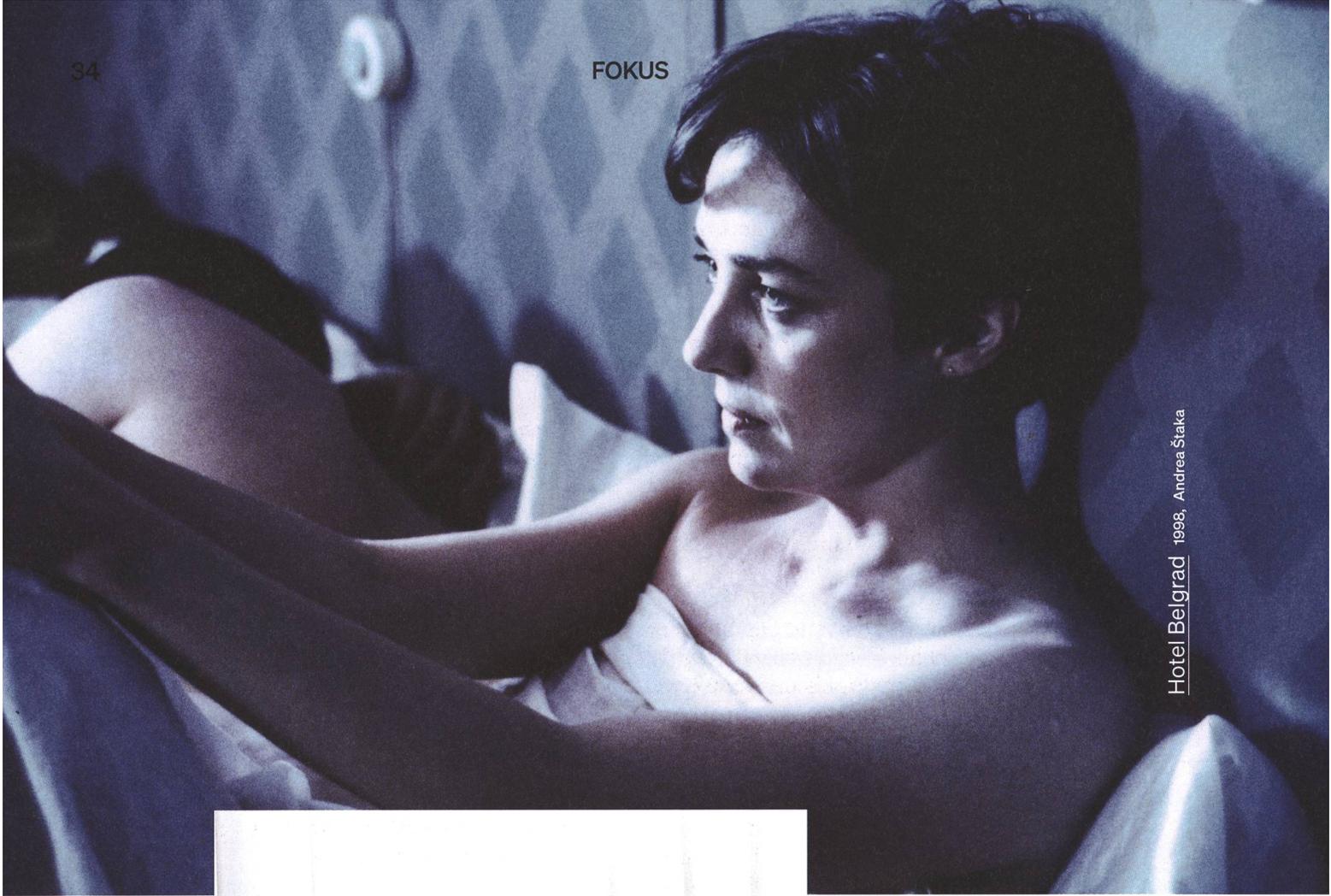
AŠ Der Ausgangspunkt für ein Projekt ist meist ein starkes Gefühl. Bisher fiel es mir einfacher, Themen zu behandeln, die ich kenne. Einsamkeit bei Das Fräulein, Identitätsschwund bei Cure, eine Lebensphase des Frau- und Mutterseins in Mare. Das sind autobiografische Momente, doch beim Schreibprozess komme ich rasch vom Ausgangspunkt weg und tauche in die fiktionale Welt ein, erfinde und ergänze.

FB *Sie verweben also autobiografische Gefühle in Ihren Spielfilmen. Wie stehen Sie zu dokumentarischen Formaten?*

AŠ Mein erster Langfilm war der Dokumentarfilm Yugodivas, und ich habe während des Lockdowns mit My Mom, my Son and Me einen dokumentarischen Kurzfilm realisiert. Was mir beim dokumentarischen Arbeiten gefällt, ist, dass der Prozess organischer verläuft, man nicht alles planen kann und man auf die Menschen, die man porträtiert, reagieren muss. Am liebsten würde ich parallel Spiel- und Dokumentarfilme drehen.

Mare 2020, Andrea Štaka





Hotel Belgrad 1998, Andrea Štaka

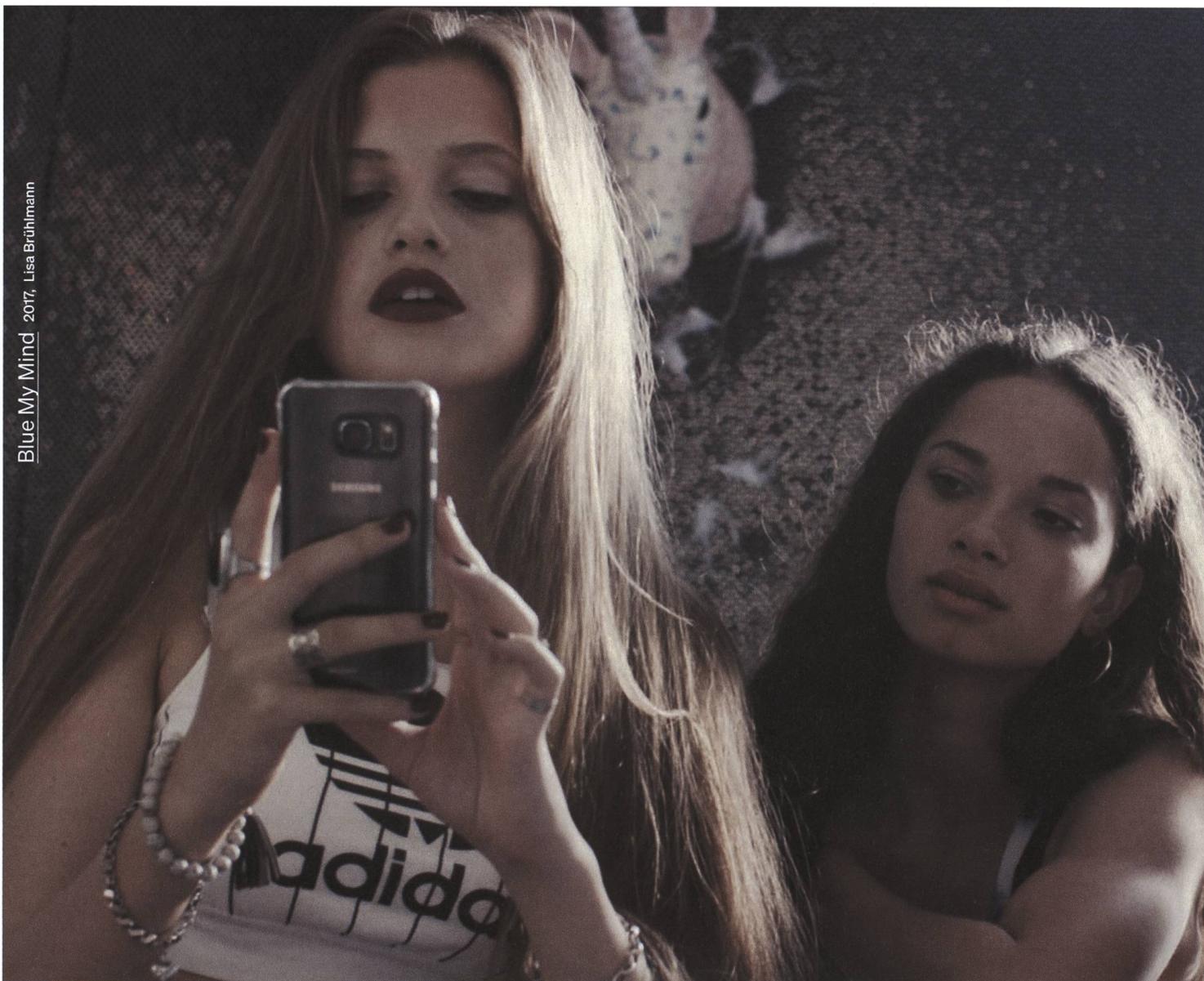


Das Fräulein 2006, Andrea Štaka

- FB** *Sie haben Ihre Drehbücher alle selber geschrieben. In welchem Verhältnis stehen die Arbeit am Filmset und der Schreibprozess bei Ihnen?*
- AŠ** Es sind ganz unterschiedliche Dynamiken. Ich schreibe sehr intuitiv und denke in Bildern. Beim Schreiben ist alles möglich und ich bin alleine. Das ist nicht immer einfach. Beim Schreiben bin ich also ganz nah bei mir, ich muss meine Ideen niemandem erklären, aber das kann auch nerven und anstrengend sein. In der Umsetzung kommen andere kreative Menschen dazu, man kann sich an einander reiben und wachsen. Mein Lieblingsprozess ist es, wenn das Wort zum Bild wird. Wenn ich mit dem Kameramann oder der Kamerafrau aushecke, wie wir diesen Satz oder diese Szene am besten in einem Bild erzählen.
- FB** *Bei Dreh selbst greifen Sie gerne auf Super 16 mm zurück, woher kommt die Liebe zum Analogem?*
- AŠ** Zelluloid hat für mich etwas Sinnliches, Raues, Fragiles, das je nach Projekt Sinn macht. Zudem ist die Atmosphäre auf dem Filmset eine andere, wenn man auf Super 16 mm dreht. Alle lauschen dem Rattern der Kamera und sind konzentriert. Man hat weniger Filmmaterial, muss genauer wissen, was man will, und da man zwei Tage auf die Muster warten muss, kommt so eine Art kindliche Aufregung mit ins Spiel.
- FB** *Wie darf man sich Andrea Štaka als Regisseurin am Set vorstellen?*
- AŠ** Vor Kurzem habe ich beim Zappen eine Dokumentation auf ARTE über John Huston gesehen. Er ist der Prototyp des alten «Meisters»: Autoritär, laut, launisch – das war früher auch in meiner Vorstellung das Bild eines Regisseurs. Ich habe aber schnell gemerkt, dass ich nicht so bin. Ich musste mir meine Art, Regie zu führen, aneignen.
- FB** *Hat es geholfen, dass Sie von Anfang an mit so erfahrenen Schauspielerinnen wie Mirjana Karanović zusammenarbeiten konnten? Wie war das für Sie?*
- AŠ** Ich bewundere Mirjana Karanović sehr, sie ist seit 40 Jahren erfolgreich in diesem Business. Wir haben schon drei Filme zusammen gedreht und sie ist eine Freundin und kreative Partnerin geworden. Als ich sie 2004 in Sarajevo in einem Café am Miljacka-Fluss zum ersten Mal für Das Fräulein traf, hatte ich Angst. Sie war für mich eine unnahbare Heldin. Ich habe mit ihr einen Kaffee getrunken und gesagt: «Mirjana, das ist mein erster langer Film. Wie sollen wir das machen? Sie haben so viel mehr Erfahrung als ich!» Da hat sie mich angeschaut und cool gesagt: «Hör mal, mich interessiert nicht, wie viele Filme du gemacht hast. Ich brauche eine Regisseurin.» Das war für mich ein Schlüsselmoment. Ich habe verstanden, was zu tun ist für mich! Ich versuche stets ehrlich, aber auch streng zu sein und zuzugeben, wenn ich etwas nicht weiss. Ich kann Zweifel haben, aber es braucht eine Vision. Denn wenn ich sie nicht habe, wer hat sie dann?
- FB** *Nach dem ersten erfolgreichen Film folgten bei Ihnen noch weitere, das schaffen nicht alle Regisseurinnen. Wie haben Sie das erlebt?*
- AŠ** Filmemachen braucht wirklich enorme Ausdauer, man muss ziemlich hartnäckig sein. Ich finde den Prozess geradezu lustvoll masochistisch. Manchmal frage ich mich, warum ich das alles auf mich nehme. Kontinuität bei Regisseurinnen hat sicher auch mit der Frage der Familienplanung zu tun, die meist nach dem ersten langen Film aufkommt. Nachdem mein Sohn auf die Welt kam, hatte ich viel Unterstützung, und trotzdem war ich langsamer. Einen Kinospießfilm zu stemmen, ist ein Kraftakt. Ich finde, es braucht gesellschaftliche Strukturen, damit Frauen kontinuierlicher arbeiten können. Das ist heute besser, denn junge Regisseurinnen und Regisseure können nach dem ersten Film bei Serien einsteigen.
- FB** *Sie arbeiten momentan an einer Serie für das SRF, erzählen Sie uns davon...*
- AŠ** Ja, ich übernehme die Regie in der zweiten Staffel der Serie Neumatt für vier Folgen, weitere vier Folgen macht mein Kollege Christian Johannes Koch. Neumatt spielt auf einem Bauernhof in der Nähe von Zürich, zwischen Stadt und Land. Es ist die Geschichte einer typisch dysfunktionalen Familie in der heutigen Zeit. Da sind wir jetzt voll drin, und ich finde es super! Ich arbeite das erste Mal an einer Serie und habe ein tolles Team um mich. Neu ist, dass ich etwas umsetze, was nicht ich schreibe, sondern ein Autorinnen-Team um die Show-Runnerin Marianne Wendt. Ich muss ihre Vision verstehen und realisieren. Eine Herausforderung, die Spass macht. Und dann habe ich noch zwei neue Spielfilmprojekte. Das eine ist eine Buchadaptation eines Romans von Eveline Hasler. Dieses Mal mache ich es umgekehrt, ich lasse die Schweizer auswandern. ■

INTERVIEW Silvia Posavec

Lisa Brühlmann redet mit uns über die Vorteile einer internationalen Karriere, den Fachwechsel vom Schauspiel zur Regie und Zukunftspläne nach der nächsten HBO-Serie.



Blue My Mind 2017, Lisa Brühlmann

«Jetzt versuche
ich zu verhindern,
was mich selbst
bei den Castings
damals gestört hat»



Lisa Brühlmann

- FB** Sie sind als Regisseurin bekannt, doch zuerst standen Sie vor der Kamera. Wurden Sie damals «entdeckt»?
- LB** Nein, ich wurde gar nicht entdeckt. Das kommt selten vor, und bei mir war es auch nicht so. Ich habe schon früh angefangen, Theater zu spielen, und habe mit meinen Klassenkamerad:innen Stücke inszeniert, aber ich war auch ein schüchternes Kind. Nach der Schule war ich noch nicht so weit, um an die Vorsprechen der Schauspielschulen zu gehen. Also fing ich bei einem kleinen TV-Sender als VJ an, ich habe selber geschnitten, machte Interviews

und kleine Reportagen. Ich durfte an Filmsets gehen, um Regisseure bei ihrer Arbeit zu begleiten: Samir etwa, als er Snow White drehte, und auch Michael Steiner beim Dreh von Grounding. Da dachte ich: Diese Welt ist gar nicht mehr so weit weg! Dann machte ich doch noch die Schauspielschule in Berlin.

FB *Wie haben Sie die Zeit in Berlin und an der Schauspielschule erlebt?*

LB Ich hatte eine tolle Zeit in der Stadt und mit den Leuten dort, künstlerisch war es wiederum keine gute Phase. An meiner Schule herrschte ein bitteres Klima, das Umfeld war immer sehr negativ. Der Tenor war: Als Frauen habt ihr eh keine Chance. Auch stereotype Rollenbilder waren sehr stark verankert. Damals war mir nur unbewusst klar, dass das nicht OK ist. Vielleicht auch, weil ich schon zu sehr damit aufgewachsen bin und daran gewöhnt war. Das Studium hat mich leider nicht zum Blühen gebracht, es hat mir eher ein bisschen die Lust am Spielen verdorben.

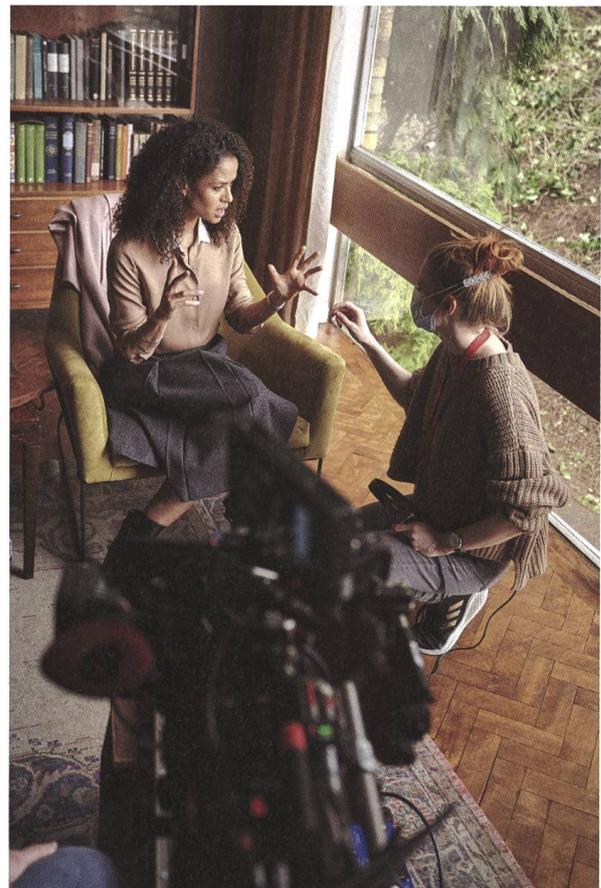
FB *Sie haben dann aber doch einige Rollen angenommen, erzählen Sie uns davon!*

LB In der Schweiz bekam ich eine durchgehende Rolle in der TV-Serie Tag und Nacht. Es war lustig, ich mochte die Figur, aber sie war nicht so gut durchdacht. Zu der Zeit habe ich immer ähnliche Rollen angeboten bekommen: die Zicke im Minirock. Ich dachte, irgendwie sind da noch mehr Geschichten, die man erzählen sollte. Auf den Sets konnte ich die Regisseur:innen beobachten. Ich wollte gerne diese andere Person da drüben sein, die die Skripte vorbereitet und tausend Ideen hat. Schon während der Schauspielschule hatte ich angefangen, zu schreiben, aus einer meiner Geschichten habe ich dann einen Kurzfilm gemacht. Das fand ich toll und es fühlte sich ganz organisch an.

FB *Sie haben sich also Schritt für Schritt vorgetastet bis zum Regiestuhl, es folgte ein Filmstudium an der ZHdK. Was haben Sie von der Arbeit vor der Kamera für diejenige dahinter mitgenommen?*

LB Das Bewusstsein, dass man sich vor der Kamera oft ausgeliefert und nackt fühlt. Das fängt schon beim Casting an. Jetzt versuche ich zu verhindern, was mich damals selbst bei Castings gestört hat. Die Schauspieler:innen sollen eine gute Erfahrung machen, es geht darum, sich kennenzulernen. Wir gehen gemeinsam durch die Sache. Es soll nicht einfach sein: Hey, jetzt zeig mal, was du kannst. Auch in der Zusammenarbeit beim Dreh ist mir ein freundschaftlicher Austausch wichtig. Ich nenne es jetzt Freundschaft, obwohl es keine Freundschaft

Am Set von The Girl Before 2021, J.P. Delaney





ist, das ist klar. Aber ich möchte einen liebevollen Umgang zwischen Regie und Schauspieler:innen. Manche Leute brauchen Reibung, das ist mir klar, aber das gilt nicht für mich. Ich denke, dass man sich nur in einer vertrauensvollen Atmosphäre sicher genug fühlt, um vor der Kamera Unsicherheit zuzulassen. Als Schauspieler:in muss man die Kontrolle abgeben und loslassen können. Für mich muss dieser Raum dafür da sein, das finde ich schön. Dann kommt auch ganz viel zurück, all die tollen Geschenke, die Schauspieler:innen mitbringen.

FB *Das hört sich nach einem sehr intensiven Prozess an. Glauben Sie, dass man konkrete Unterschiede ausmachen kann, wie Männer und wie Frauen Regie führen?*

LB Nein, das kann man nicht so runterbrechen. So zu denken, wäre gefährlich, weil es wieder Rollenbilder reproduziert. Obwohl ich es schon kenne, dass sich männliche Regisseure ein bisschen hinter der Technik verstecken, aber auch nicht immer. So müssen Frauen auch nicht immer emphatisch und mütterlich sein. Einen solchen Moment hatte ich beim Dreh von *Blue My Mind* von 2017. Manche Szenen sind gerade für junge Schauspieler:innen hart, und ich musste sagen: Hey, wir drehen das jetzt – heute noch! Dann gab es Stimmen aus der Crew, die meinten: Aber wie kann die so hart sein.

Die ist ja auch Mutter. – Ja, ich bin auch Mutter, aber jetzt bin ich Regisseurin und ich habe ein Budget. Jeder Drehtag kostet Geld. Wenn etwas auf dem Drehplan steht und du das Drehbuch gelesen hast, dann machen wir jetzt diese Szene. Ich muss das jetzt drehen. Das ist einfach der Job.

FB *Blue My Mind war Ihr erster langer Spielfilm. Wie autobiografisch ist die Erzählung?*

LB Es ist auf jeden Fall ein sehr persönlicher Film, in dem ich viele Erinnerungen und Gefühle verarbeitet habe. Sie stammen von meinem Teenage-Alter-Ego, aber natürlich erzählt aus der Perspektive einer erwachsenen Frau. Diese Geschichte zu erzählen, war eine sehr erfüllende Erfahrung. Ich habe wahnsinnig viele positive Reaktionen auf meinen Film bekommen, das fand ich wirklich schön. Viele Menschen können sich mit meinen Figuren identifizieren.

FB *Ein junges Mädchen namens Mia steht im Mittelpunkt der Geschichte. Wie haben Sie diese Figur geschrieben?*

LB Mia ist in einem Alter, in dem man sich eigentlich total unsicher und fehl am Platz fühlt. Ich kenne das aus meiner eigenen Erfahrung. Es war so, dass ich mich nie wirklich ganz zugehörig fühlte. Gleichzeitig ist da dieser Hunger aufs Leben und auch die Lust, Sexualität auszuprobieren. Man will all das erleben und erfahren in diesem Alter. Für den Film musste es eine Figur sein, die eine Stärke hat. Am Ende sollte sie ganz genau wissen, was sie will. Es durfte keine zu zerbrechliche Figur sein. Deshalb war das auch so toll, Luna Wedler für die Rolle zu finden, es hätte niemand Anderes so spielen können.

FB *Momentan sind Sie mit Serien beschäftigt. Wie kam es eigentlich dazu?*

LB Es ist mir einfach passiert! (lacht) Ich muss dazu sagen, dass ich immer schon eine Affinität zu England hatte: Ich mag den Akzent und bewundere die Filmtradition. Nach *Blue My Mind* habe ich viele E-Mails von Agent:innen bekommen, aber irgendwie haben die Angebote mir nie richtig zugesagt. Bis sich dann jemand aus England meldete. Meine Agentin ist eine super coole Frau, sie hat erkannt, wer ich bin. So habe ich mich für diese Zusammenarbeit entschieden. Nach zwei Monaten kam die Anfrage für die Serie *Killing Eve* – es ging sehr schnell!

FB *Nicht nur schnell, sondern auch unkompliziert...*

LB Ich finde, man muss den Mut sehen, den die Engländer:innen hatten. De facto hatte ich bis dahin

«nur» einen Spielfilm realisiert. In der Schweiz geht es viel länger, bis man ein junges Talent einmal machen lässt. In England hatte man wohl nicht so viel zu verlieren, das müsste man viel mehr praktizieren. In der Schweiz bekomme ich jetzt Angebote, nachdem ich im Ausland gearbeitet habe.

FB *Kannten Sie die Serie Killing Eve davor schon?*

LB Nein! Aber ich kannte die Schauspielerinnen Sandra Oh und Fiona Shaw, Jodie Comer war bei uns wiederum überhaupt nicht bekannt. Ich fand es total krass, sie alle zu treffen. Sandra Oh vor allem! Sie hat mir das Gefühl gegeben, dass ich ihre Regisseurin bin. «My Director» hat sie immer gesagt, es war ihre volle Absicht, das so zu tun. Sie hatte auch angestossen, dass ich bei den Episoden davor schon dabei sein konnte. Nach Killing Eve kamen weitere Angebote. Dieses Jahr habe ich die Mini-Serie The Girl Before (2021) für BBC und HBO gedreht, und ich werde eine Folge der Serie Three Women (2021) abdrehen. Aber danach mache ich eine Pause von den Serien und konzentriere mich wieder auf das Schreiben. Insgesamt war es aber ein toller Start in dieser internationalen Industrie!

FB *Wie unterscheidet sich die Arbeit im Ausland von der in der Schweiz?*

LB Ausserhalb der Schweiz ist es viel mehr eine Industrie, wie die Finanz- oder Versicherungsindustrie. In Amerika sind die Leute stolz, Teil der *industry* zu sein, und man ist natürlich besser bezahlt. Man erfährt auch mehr Wertschätzung, weil es ein Teil der etablierten Kultur ist. Hier ist das immer noch so ein bisschen elitäre Nische. Es gibt schon noch Leute, die ins Kino gehen, aber schon die Grösse der Schweiz ist ein Faktor. Gleichzeitig ist es hier auch ganz bequem. In dieser Welt, in der man nicht so ganz ernst genommen wird, kann man auch in Ruhe Projekte schmieden. Es ist gut, wenn man ein bisschen unterschätzt wird. Man hat sehr viele Freiheiten und muss nichts beweisen, kann mehr seiner eigenen Stimme folgen.

FB *Wie gehen Sie mit dem Druck um, einen zweiten langen Spielfilm vorzubereiten?*

LB Ich glaube, in erster Linie ist es bei allen so: Der zweite Film bedeutet mehr Druck. Man muss sich am ersten messen lassen und natürlich erst einmal eine gute Idee haben. In der Zwischenzeit hatte ich mindestens zwei Projekte, die doch wieder in der Schublade landeten. Meine Filme entstehen aus dem Emotionalen heraus. Aber es geht immer auch um eine Kommunikation mit der Welt und mit dem Publikum. Obwohl ich es schwierig finde, zu früh ans Publikum zu denken. Man muss sich fragen:

Wieso willst du den Film machen? Es darf aber auch nicht nur um Selbstbefriedigung gehen. Wenn man das nicht beantworten kann, dann muss man vielleicht noch abwarten.

FB *Die #MeToo-Bewegung nahm 2017 ihren Lauf, wie haben Sie diese Entwicklung empfunden?*

LB Als Schauspielerin hatte ich immer wieder unangenehme Momente, als Regisseurin nie. Und gerade merke ich auch, dass der internationale Markt nach Frauen verlangt. Ich habe tolle Kollegen, die jetzt eben hinten anstehen müssen. Das neue Bewusstsein im internationalen Markt hat mir geholfen, ich ergatterte momentan viele Jobs, sicher auch wegen #MeToo.

FB *Wie beurteilen Sie die Situation in der Schweiz?*

LB In der Schweiz fängt das erst jetzt an. Man weiss, dass es mehr Frauen braucht, aber für die gut bezahlten Jobs – sagen wir, die grossen Schweizer Serien beispielsweise –, da werden doch immer wieder die Männer gefragt. Hier muss was passieren! Die Produktionen und die Sender müssen ein anderes Bewusstsein entwickeln. Ich erinnere mich an eine Studie, die mich schockiert hat*. Und ich glaube, es ist leider einfach wahr: In allen Berufen, in denen Frauen kürzlich vorgedrungen sind und sich ein Standing erarbeitet haben, ist das Lohnniveau sofort gesunken. Das muss man künftig verhindern. Da geht's mit der Bezahlung los: Wie wird man vergütet und an wen gehen die gut bezahlten Jobs? Da denke ich: Klar machen Frauen jetzt die tollen Arthouse-Filme, die auf Festivals gewinnen. Aber warum gehen die Aufträge, bei denen man viel verdienen kann, immer noch an die Männer?

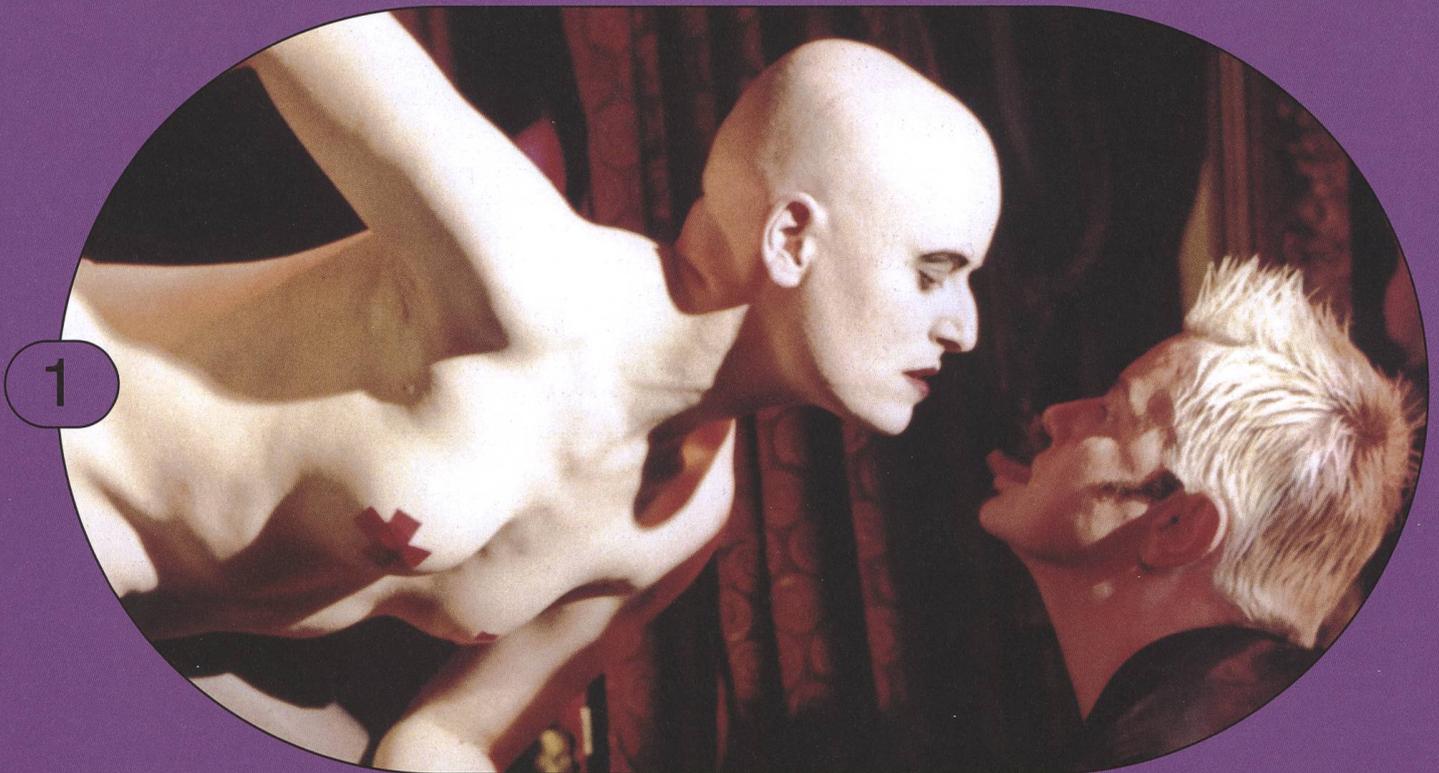
FB *Was erwarten Sie vom Schweizer Filmmarkt?*

LB Streaming-Plattformen kommen jetzt auch hier an. Man muss akzeptieren, dass die Leute zuhause Filme gucken, und man muss sich als Regisseurin anpassen. Es ist nicht das Ende der Welt, solange die Filme geschaut werden. Und da muss man sich zusammentun, es braucht mehr Einfachheit für Benutzer:innen. ■

* Claire Cain Miller: *As Women Take Over a Male-Dominated Field, the Pay Drops*, in: «New York Times», 18.03.2016

Schweizer Frauenkino der Nullerjahre

Schweizer Regisseurinnen liefern nicht erst seit gestern qualitativ hochstehendes Kino. Etwa ab den Nullerjahren, so wird ein Filmprogramm im Winterthurer **Kino Cameo** diesen März und April zeigen, ermöglichten ein allmählicher Generationenwechsel, aber auch die sich anbahnende Digitaltechnologie vermehrt Frauen den Zugang zum Schweizer Film. Wir haben bereits unsere Lieblinge aus dem Filmprogramm ausgesucht.



1

Venus Boyz
Gabriel Baur
2001

Mit Drag Kings in New York beginnt der Dokumentarfilm *Venus Boyz*, irgendwann wechselt er nach London, wo Frauen mit Hormonen experimentieren. Bei seiner Premiere 2001 sorgte der Film über alternative Geschlechtsidentitäten noch für grosses Aufsehen. Aber er passte perfekt zur damals in der Schweiz (verzögert) geführten Theoriedebatte um Gender, die etwa von der US-amerikanischen Wissenschaftlerin Judith Butler angestossen worden war. Gabriel Baur's Film überzeugt als intimer Blick auf Menschen, die sich der normativen Geschlechterzuschreibung verweigern.

Das Fräulein

Andrea Štaka

2006

Über 30 Jahre nach Höhenfeuer gewann mit Das Fräulein endlich wieder ein Schweizer Film den Hauptpreis am Filmfestival Locarno. Mit grosser Souveränität erzählt Štaka von drei Migrantinnen aus verschiedenen Generationen, die sich in der Schweiz zurechtfinden müssen. Behutsam tasten wir uns an die Protagonistinnen heran und erfahren Stück für Stück mehr von ihren Problemen und Wünschen. Entstanden ist ein empathischer Film, der dezidiert aus einer weiblichen Perspektive Themen wie Heimat und Fremdsein verhandelt.

2

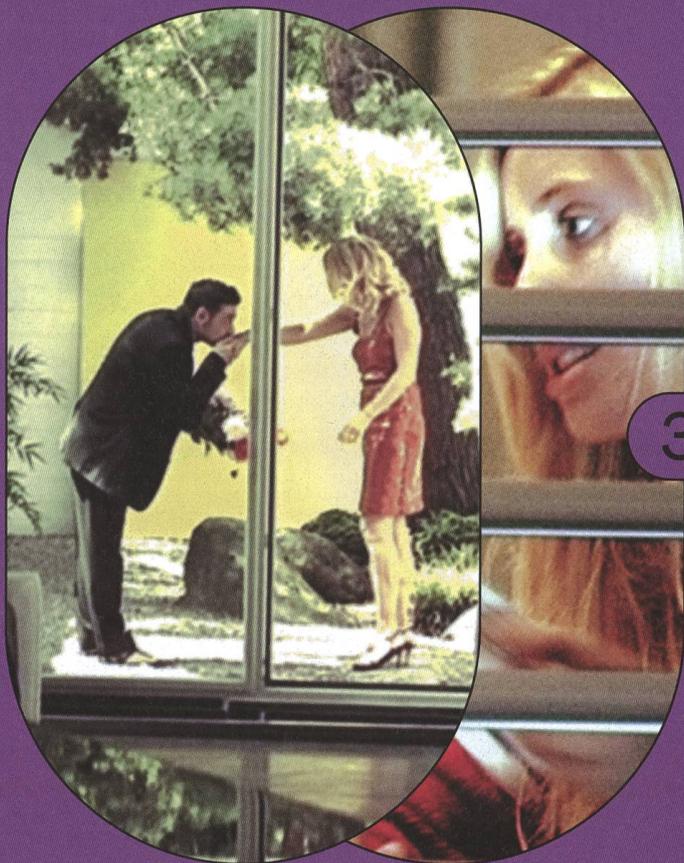


Nachbeben

Stina Werenfels

2006

Eine sommerliche Grillparty in einer Villa an der Goldküste ist Ausgangspunkt für einen gnadenlosen Blick auf die Zürcher Bankenszene. Neben der fiebrigen Videokamera erinnert vor allem die Handlung an Thomas Vinterbergs Festen: Unter der gleissenden Sonne und mit zunehmendem Alkoholpegel offenbaren sich in Nachbeben die Abgründe der schwitzenden Protagonist:innen. Getragen von einem überragenden Schauspielensemble und präzisen Dialogen, blickt Werenfels ohne Häme oder Hochmut hinter die makellose Fassade und schafft mit ihrem Kammerenspiel ein umso eindringlicheres (und zeitloses) Porträt einer korrupten und egoistischen Schweizer Finanzwelt.



3

Home

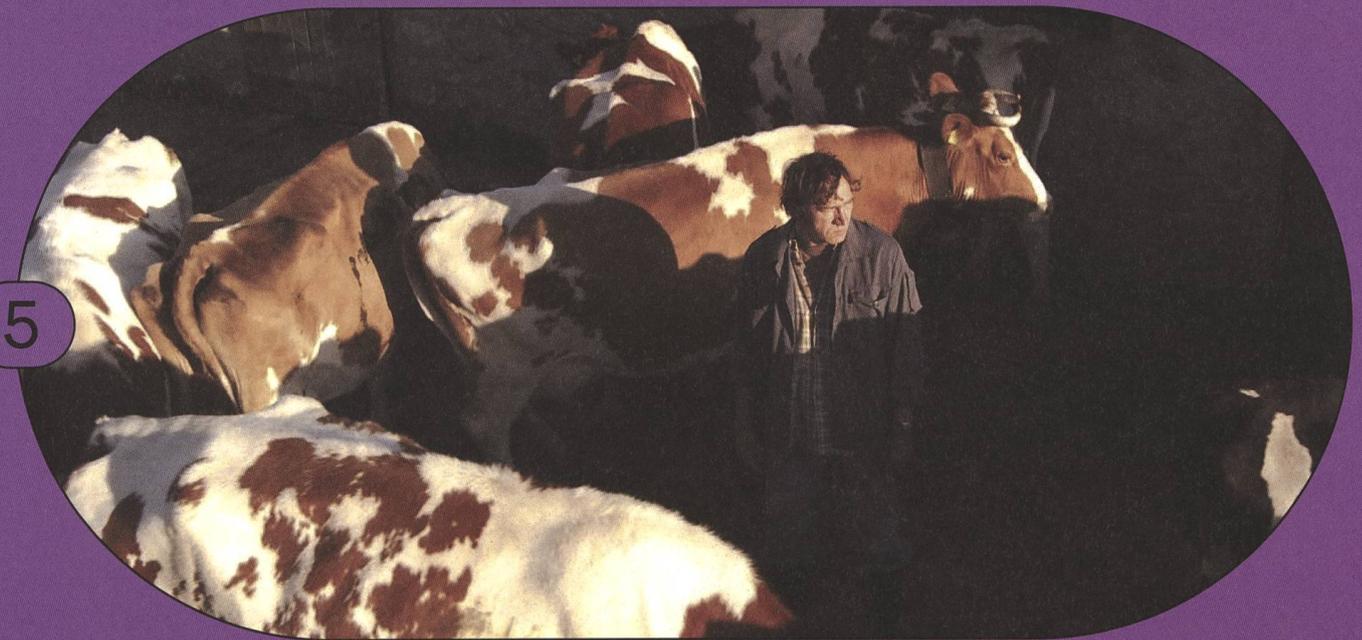
Ursula Meier

2008

Mit der grossartigen Isabelle Huppert und der damaligen Entdeckung Kacey Mottet Klein erzählt Meier in ihrem Anti-Roadmovie die Geschichte einer fünfköpfigen Familie, die direkt neben einer halbfertigen Autobahn lebt. Als diese überraschend doch fertiggestellt wird, ändert sich ihr Leben auf einen Schlag. Gekonnt zwischen Komödie und Tragödie wechselnd, besticht Meiers Film durch eine Originalität, wie man sie im Schweizer Film selten sieht. Bei seiner Premiere in Cannes ein Grosse Erfolg, lancierte *Home* endgültig die internationale Karriere der französisch-schweizerischen Regisseurin.



4



5

Coeur Animal

Séverine

Cornamusaz

2008

Rosine (Camille Japy) ist auf einer abgelegenen Alp gefangen. Hier lebt sie mit ihrem herzlosen Mann Paul (Olivier Rabourdin), der sie wiederholt misshandelt. Eines Tages wagt sie die Flucht. Gemeinsam mit Luc Bessons Kameramann Carlo Varini (*Subway*) zeigt Cornamusaz atemberaubende Bilder der Waadtländer Alpen. *Coeur Animal* reiht sich damit in die lange Tradition der Schweizer Bergfilme ein und setzt mit der präzisen Sektion der zwischenmenschlichen Beziehungen und dem schonungslosen Blick auf die toxische Maskulinität einen eigenen Akzent.

«Frauen haben
mir mit ihrer
Arbeit **(sehr viel
gegeben)**»



INTERVIEW Teresa Vena

Mit Regisseurin **Ursula Meier** unterhalten wir uns über weibliche Vorbilder, die Förderung junger Regisseur:innen und das «Schweizerische» am eigenen Werk.



Ursula Meier

FB Sie haben sich anfangs für eine Ausbildung an einer Hochschule in Belgien entschieden. Hätte die Schweiz zu diesem Zeitpunkt eine gleichwertige Alternative geboten?

UM Ich erinnere mich, dass ich bereits in meinem ersten Jahr am IAD (Institut des arts de diffusion) war, als sich die Kinoabteilung der ECAL (École cantonale d'art de Lausanne) formierte. Mich reizte das Neuartige. Ich glaube, es war Wim Wenders, der erzählte, dass es ihm gefiel, an einer neuen Filmschule zu lernen, weil alles noch zu erarbeiten war und sich dies nach Freiheit anfühlte. Es lockte mich, die Aufnahmeprüfung bei der ECAL zu versuchen, doch schliesslich bin ich am IAD geblieben, das mich gut empfangen hat.

FB Welche Rolle spielt Belgien für Ihre filmische Entwicklung?

UM Bei meiner Ankunft in Brüssel war es Liebe auf den ersten Blick für diese Stadt. Es gab etwas in Belgien, das mich auf sehr persönliche Weise berührte. Gleichzeitig hat für mich das Land etwas Surreales. Hier schien es möglich, die Dinge aus einem anderen Blickwinkel anzusehen. Die Geschichte und diese schräge Seite, die das Land hat, haben mich auch immer angesprochen.

Belgien war eine Art jungfräuliches Gebiet für mich, das meine Fantasie beflügelte. Es war weder mit meinem Vater, der Deutschschweizer

Home 2008, Ursula Meier



ist, noch mit meiner Mutter, die Französin ist, verbunden. Chantal Akerman, deren Arbeit ich in Brüssel kennenlernte und die für mich eine wichtige Rolle als Frau und Filmemacherin spielte, hat meine Liebe zu Brüssel, das sie so gut filmte, zusätzlich genährt.

FB *Wieso haben Sie sich dann entschieden, Filme in der Schweiz zu drehen?*

UM Ich liebe es, in der Schweiz zu drehen. Abgesehen von Home, der eine Fabel ist und den wir aus Gründen der Machbarkeit in Bulgarien gedreht haben, sind meine Filme in der Schweiz verankert. Ich denke, ich brauche diesen Abstand, diesen Umweg über Belgien, um besser auf dieses Land, das die Schweiz ist, schauen zu können. Es handelt sich vielleicht um einen etwas verschobenen Blick.

FB *Ihre Filme widerspiegeln Ihre eigene Multinationallität. Würden Sie sagen, dass Sie sich künstlerisch einem bestimmten Land näher fühlen als einem anderen?*

UM Ich sehe mein Kino an der Schnittstelle aller drei Länder, Belgien, Schweiz und Frankreich. Umso mehr, als dass meine Filme von Räumen sprechen. Ich bin an der Grenze zwischen der Schweiz und Frankreich aufgewachsen und war fasziniert vom Grenzübergang, von diesem *No Man's Land*. Für mich ist es ein imaginärer Raum, der mich träumen lässt. Kino ist für mich das Imaginäre. Meine Sehnsucht nach dem Kino geht vom Imaginären aus.

FB *Welche Rolle haben Schweizer Filmemacher und ihre Filme für Ihre Entwicklung als Filmemacherin eingenommen?*

UM Ich war schon sehr früh kinobegeistert. Ich habe mich von Filmen aller Art ernährt, Truffaut, Pialat, Bergman, Bresson genauso wie Ozu. Doch es gab auch Schweizer Filmemacher. Eines Tages habe ich Alain Tanner angerufen, den ich nicht kannte. Er gab mir eine Chance, mit ihm zusammen zu arbeiten. Er zeigte mir, durch die bloße Zugänglichkeit, dass auch für mich Filmemachen möglich war. Das Gleiche löste auch Höhenfeuer von Fredi Murer aus. Der Film wühlte mich auf. Er handelte von den Bergen, enthielt die Landschaften und die Akzente, die ich kannte. Das Schweizer Kino berührte mich emotional auf grundlegende Weise durch seine Konkretheit.

FB *In Ihren Filmen setzen Sie sich mit vielen unterschiedlichen Themen auseinander. Wie finden Sie Ihre Filmstoffe?*

UM Ein Film entsteht bei mir auf eine halb-bewusste Weise. Der Weg dahin ist für mich etwas vom

Wichtigsten im ganzen Prozess. Es handelt sich um eine Art Reifung von Idee und Bild gleichzeitig, die aus einem Verlangen und einer Intuition heraus entsteht. Das ist wenig kopfgesteuert, die Bilder bewegen sich in alle Richtungen und nehmen dann nach und nach Form an, während des Schreibens und dann nochmals während der gesamten Produktion.

FB *Welchen Einfluss haben dabei Überlegungen, Rollen schaffen zu wollen oder zu müssen, die klassische Rollen abbilden oder von der Emanzipation der Frau handeln?*

UM Keinen, weil da alles so sehr unbewusst passiert. Es stellt sich dann aber am Schluss heraus, dass es sich auf natürliche Weise fügt. La ligne hat beispielsweise vier Frauen als Protagonistinnen.

FB *Schreiben Sie bereits mit einer konkreten Darstellerin im Kopf?*

UM Das ist von Fall zu Fall unterschiedlich. Jetzt bei La ligne, den ich gemeinsam mit Stéphanie Blanchoud, die die Hauptrolle im Film spielt, und Antoine



Jaccoud geschrieben habe, hatte ich sofort Valeria Bruni-Tedeschi im Kopf. Bei Home war es Isabelle Huppert, bei L'enfant d'en haut hingegen kam Léa Seydoux erst später dazu. Ich hatte sie bereits für eine Rolle in Home kennengelernt. Es war mir damals klar, dass sie sehr begabt ist und eine erfolgreiche Schauspielerinnen werden würde, aber es war nicht die richtige Rolle für sie. Für L'enfant d'en haut hingegen war sie ideal, um dem Film eine andere Ebene als nur die sozialrealistische zu geben. Sie half mir zudem, den letzten Teil des Films zu finden. Sie war interessant für die Rolle, weil man ihr kein festes Alter geben konnte.

FB *Inwiefern achten Sie darauf, dass Sie in Ihrem Team ein Gleichgewicht zwischen Männern und Frauen herstellen?*

UM Als wir L'enfant d'en haut vorbereiteten, sassen wir einmal an einem Tisch, und als ich mich umschaute, sah ich, dass wir alle Frauen waren. Von der Kostümbildnerin und Kamerafrau über die erste Kameraassistentin und Aufnahmeleiterin bis zur Schweizer Produzentin. Aber das war keine Berechnung,

es hat sich auf natürliche Weise ergeben. So war es auch bei Home und bei Journal de ma tête. Darüber hinaus bin ich eine sehr treue Person. Ich arbeite oft mit den gleichen Menschen zusammen. Es ist mir wichtig, ein freundschaftliches Verhältnis mit meinem Team aufzubauen.

FB *Hatten Sie jemals das Gefühl, in der Schweizer Filmindustrie wegen Ihres Geschlechts im Nachteil zu sein?*

UM Nein, ich hatte grosses Glück. Aber als ich die Filmschule besuchte, waren wir nur zwei Frauen. Im Nachhinein sehe ich, dass dies wenig war. Doch damals realisierte ich es nicht. Mein einziger Drang war es, Filme zu machen und dafür zu kämpfen. Da ich eine Frau bin, focht ich unbewusst vielleicht auch einen zweiten Kampf aus.

FB *Wie sehen Sie es heute? Wie wichtig ist eine gezielte Förderung von Frauen im Filmgeschäft?*

UM Ich erkenne mich in ihnen wieder und finde das sehr wichtig. Selbst mache ich es auf persönliche, individuelle und intime Weise, weniger öffentlich.



L'enfant d'en haut 2012, Ursula Meier

«Das Schweizer Kino berührte mich emotional auf grundlegende Weise durch seine **Konkretheit.**»

Ich nehme mir Zeit, um junge Filmemacher:innen zu treffen, sie zu beraten und ihre Projekte zu begleiten.

FB *Ihre Arbeit bei der Produktionsfirma Bande à part bietet sicherlich auch Gelegenheit dazu.*

UM Aktuell begleite ich das Filmprojekt Jouer le mal einer jungen Filmemacherin (Elena Avdija) über Stuntfrauen. Anhand des Repertoires an Stunts, die von ihnen verlangt werden, zeigt sich das Frauenbild im Film insgesamt und erzählt von den Machtstrukturen zwischen den Geschlechtern. Stuntfrauen müssen oft Frauen spielen, die vergewaltigt oder geschlagen werden, nur selten sind sie Superheldinnen. Dies widerspiegelt die Gewalt und die Darstellung von Gewalt gegen Frauen.

FB *Wie wichtig waren für Sie weibliche Filmemacherinnen?*

UM Für mich waren Chantal Akerman, Jane Campion, Agnès Varda oder Kathryn Ann Bigelow wesentliche Einflüsse. Sie bildeten meine filmische Nahrung und waren meine Vorbilder. Jeanne Dielman von Akerman sowie Sweetie und An Angel at my Table von Campion haben mich sehr geprägt. Weibliche Filmemacherinnen haben mich immer begeistert. Später kamen Lucrecia Martel, Kelly Reichardt und Naomi Kawase dazu. Zu jedem Zeitpunkt meines Lebens und meiner Karriere habe ich mich Filmemacherinnen nahe gefühlt. Unbewusst war es vermutlich eine Art, mir Kraft zu geben. Diese Frauen haben mir mit ihrer Arbeit sehr viel gegeben.

FB *Sowohl mit Home als auch mit L'enfant d'en haut haben Sie die Schweiz bei den Oscars vertreten. Diese Filme wie auch mehrere Ihrer Kurzfilme wurden beim Schweizer Filmpreis ausgezeichnet. Welche Bedeutung hat es für Sie, im eigenen Land diese Wertschätzung zu erfahren?*

UM Es ist wichtig für mich, von einem spezifischen, fest verankerten Territorium auszugehen, in meinem Fall von der Schweiz, um zu etwas Allgemeingültigem zu tendieren. Für mich ist es sehr wichtig, dass meine Filme eine internationale Verbreitung erfahren. Ich begleite meine Filme, um die Verleiher dabei zu unterstützen, aber auch, weil ich neugierig darauf bin, wie die Filme in anderen Kulturen wahrgenommen werden. Preise und Anerkennung erleichtern die internationale Verbreitung.

FB *Stimmt es, dass Sie Ihren ersten englischsprachigen Film vorbereiten?*

UM Ja, der Film heisst Quiet Land und wird sowohl von der Schweiz und Frankreich als auch von den USA produziert. Während der Pandemie den Film in

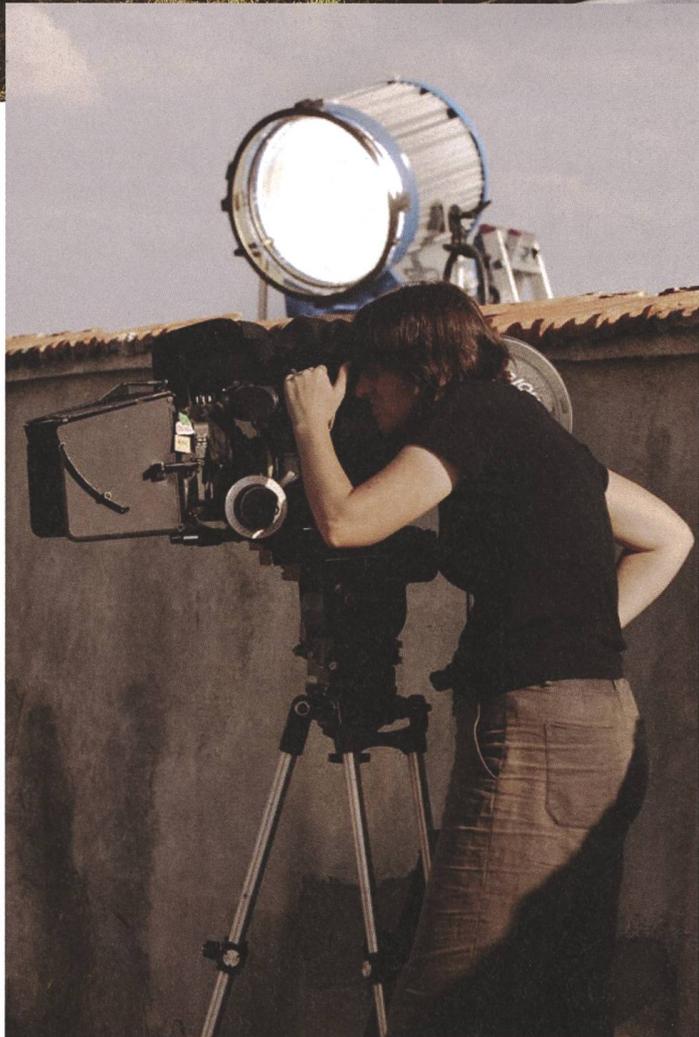
den USA vorzubereiten und zu drehen, ist aber zu kompliziert. Deswegen haben wir uns erst einmal auf die Fertigstellung von La ligne konzentriert und werden, sobald möglich, die Produktion wieder aufnehmen.

FB *Wie kam es zur Verbindung mit den anderen Regisseuren der Westschweiz und der Gründung von Bande à part?*

UM Wir haben uns bei einem Dokumentarfilmprojekt kennengelernt, bei dem mein Film Pas les flics, pas les noirs, pas les blancs entstanden ist. Seitdem verbindet uns eine Freundschaft, die mir sehr wichtig ist. Es ist vielleicht etwas merkwürdig, aber in unserem Beruf sind wir zwar von vielen Menschen umgeben, aber man kann sich manchmal alleine fühlen. Unsere Verbindung erlaubt es uns, uns weniger alleine zu fühlen, uns gegenseitig zu unterstützen und Spass zu haben! Ich mag diese familiäre Atmosphäre. Das ist auch der Grund, wieso ich gerne bei meinen Filmen mit dem immer gleichen Team arbeite.

FB *Sie haben in einigen Filmen von Lionel Baier kleinere Rollen als Schauspielerin übernommen. Was gefällt Ihnen daran? Inwiefern hilft Ihnen diese Erfahrung bei Ihrer eigenen Arbeit mit Darsteller:innen?*

UM Meine Anfänge im Kino waren als Darstellerin, als ich mit 15 Jahren im Film meiner Schwester spielte. Sie war damals im Beaux-Arts in Paris und heute ist sie Fotografin. Das hat mich begeistert. Ich liebe es, zu spielen, und ich hege eine absolute Liebe zur Schauspielerei. Mich verbindet meist eine Freundschaft mit meinen eigenen Schauspieler:innen. Wir erleben etwas Intensives, das nach dem Dreh nicht einfach verschwindet. Wenn etwas mit dem Spiel nicht ganz klappt, gehe ich nie davon aus, dass es an den Darsteller:innen liegt. Es muss ein Problem im Drehbuch oder der Inszenierung sein. Es ist dann von Vorteil, die Inszenierung von innen zu fühlen, um herauszufinden, was nicht funktioniert. Gerne würde ich noch mehr spielen. Vielleicht irgendwann mal eine kleine Rolle in einem meiner Filme, doch das traue ich mich noch nicht. ■



Home 2008, Ursula Meier

Der zähe Kampf um gleich lange Spiessesse

TEXT Noemi Ehrat

Frauen bleiben in der Filmindustrie nach wie vor hartnäckig untervertreten. Die Erfahrung von Organisationen wie SWAN und Co. zeigt: Es braucht harte Fakten und finanzielle Anreize, um mehr Gleichstellung und Diversität zu erreichen.

Wie der deutsche Dokumentarfilm The Case You zeigt, sind sexuelle Belästigung und Gewalt selbst nach #MeToo noch nicht vom Tisch. Fünf Schauspielerinnen sprechen darin über ihre Erfahrungen bei einem traumatischen Casting mit einem Schweizer Regisseur. Doch eigentlich stellt dieser frappante Missbrauch nur die Spitze des Eisbergs einer fest verwurzelten Kultur von Sexismus und Misogynie in der Filmindustrie dar. Diese wird seit einigen Jahren unter anderem von verschiedenen Nichtregierungsorganisationen anhand von Zahlen und Statistiken sichtbar gemacht. Das European Women's Audiovisual Network (EWA), das in einer Studie die Situation in sieben europäischen Ländern untersuchte, spricht etwa von einer «signifikanten Unterrepräsentation» weiblicher Regisseurinnen «auf allen Ebenen der Industrie». Konkret heisst das: Zwar schliessen fast gleich viele Frauen wie Männer Filmschulen ab, doch verbleibt nur ein Anteil von 24 Prozent in der Industrie, und sogar nur 16 Prozent Frauen kommen an öffentliche finanzielle Mittel. Zudem: Bei bloss einem von fünf Filmen wird von einer Frau die Regie geführt.

In der Schweiz sieht die Situation nicht anders aus. Gemäss einer Studie zu Gleichstellung im Schweizer Filmschaffen, die 2021 im Auftrag des Bundesamtes für Kultur (BAK) veröffentlicht wurde, machen Frauen in filmrelevanten Berufsverbänden bloss 37 Prozent der Mitgliederzahl aus – obwohl etwa gleich viele Frauen wie Männer Schweizer Filmschulen abschliessen. In der Kategorie «Kamera» sinkt der Wert sogar auf magere 13 Prozent.

Zwei, die sich intensiv mit diesen Zahlen beschäftigen, sind Julie Billy, Produzentin und Co-Präsidentin des französischen Collectif 50/50, sowie Azra Djurdjevic, Produzentin und Co-Präsidentin ad interim des Swiss Women's Audiovisual Network (SWAN).

Daten und Zahlen als Kampfmittel

«Die Anerkennung für Frauen in der Filmindustrie hat sich in den letzten Jahren zwar geändert, aber die Zahlen sind gleich tief geblieben», betont Billy. Deswegen sei es so wichtig, dass ein Film wie Titane die Palme d'or gewonnen hat: «Titane hat den Preis nicht gewonnen, weil Julia Ducournau eine Frau ist. Sondern weil der Film sehr mutig und innovativ ist», sagt sie.

Weil sich die Zahlen nicht oder nur träge verändern, gibt es eben Organisationen wie das EWA, das Collectif 50/50 oder SWAN. Was sie eint, ist ihr Ziel und ihre Strategie: Gleichberechtigung der Geschlechter und mehr Diversität in der Filmindustrie zu erreichen und durch Daten und Zahlen auf die fehlende Gleichstellung aufmerksam zu machen.

«Frauen reichen oft Projekte für weniger Geld ein und bekommen entsprechend auch weniger.»



Azra Djurdjevic, Produzentin und Co-Präsidentin ad interim des Swiss Women's Audiovisual Network (SWAN)

Das Collectif 50/50 entstand 2018 aus der Organisation *Le Deuxième Regard* und ist sowohl auf nationaler als auch auf europäischer Ebene tätig. Heute hat das Collectif 900 Mitglieder – und durch seine vielen innovativen und erfolgreichen Projekte international eine Vorreiterrolle inne. So arbeitet die Organisation etwa mit Netflix an einem Mentoring-Programm für «junge Talente diverser Herkunft», hat gemeinsam mit der staatlichen Filmförderungsbehörde CNC einen «parity bonus» eingeführt, indem Produktionen, deren Crew ein ausgeglichenes Geschlechterverhältnis hat, Anspruch auf einen finanziellen Bonus von 15 Prozent haben, und hat die «50/50-Bibel» erarbeitet, ein Verzeichnis von Frauen und Menschen mit diversen sozialen, ethnischen und kulturellen Hintergründen oder Handicaps, die in der Filmindustrie arbeiten. «Es ist wie ein LinkedIn der Diversität und Gleichstellung

im Film», erklärt Billy die «Bibel». Viele Produzenten sagten, sie wüssten nicht, wo sie eine diverse Crew finden könnten. «Dies ermöglicht uns, auf die Website zu verweisen: «Hier ist ein Tool, nutzt es, ruft die Registrierten an», sagt Billy. Das französische Staatsfernsehen France TV hat letztes Jahr sogar angekündigt, 30 Prozent weibliche Filmschaffende in seinen audiovisuellen Programmen zu beschäftigen, und legt seinen Produzent:innen nahe, das Directory zu benutzen. Aktuell richtet sich das Verzeichnis ausschliesslich an französische Filmschaffende. «Ich würde gerne eine Bibel auf europäischer Ebene haben, das wäre der nächste Schritt», so Billy.

Regisseurinnen verschwinden

Die «50/50-Bibel» mag zwar noch nicht ganz Europa umfassen, doch auch SWAN hat ein eigenes Verzeichnis für Filmschaffende in der Schweiz etabliert. «Wir haben über 200 Mitglieder, die sich angemeldet haben», führt Djurdjevic aus. «Das Directory existiert und wird genutzt, aber es hätte noch Potential.» Tatsächlich kennen sich die beiden Organisationen und sind in regem Austausch, sowie in Kontakt mit weiteren Partnerorganisationen. Denn die Probleme, gegen die sie ankämpfen, sind oft dieselben.

Da wäre etwa die Frage nach der Finanzierung von Projekten. «Frauen reichen oft Projekte für weniger Geld ein und bekommen entsprechend auch weniger», so Djurdjevic. Als Frau getraue man sich dann auch viel seltener, ein grösseres Projekt einzureichen, wenn man ja immer nur sieht, dass Frauen weniger Geld bekommen und für kleinere Projekte gebucht werden. Ein Teufelskreis. Dass Spielfilme mit einem Budget von 2.5 bis 5 Millionen CHF vor allem an Männer gehen, belegt auch die BAK-Studie.

Billy holt weiter aus, um das Phänomen zu erklären. Generell sei es so, dass ein Film mehr Erfolg habe, je grösser das Budget ist. «Frauen erhalten rund 37 Prozent tiefere Budgets für ihre Filme als Männer», sagt sie. «Wir haben soeben die Resultate einer neuen entsprechenden Studie veröffentlicht und die Diskrepanz ist... offensichtlich». Zudem sei immer wieder die Frage aufgekommen, wieso Frauen nach ihrem ersten Feature Film regelrecht «verschwinden»: Während in Frankreich bei 43 Prozent aller ersten Langspiel-filme von Frauen Regie geführt wird, sind es bei darauffolgenden zweiten Projekten nur noch 24 Prozent. Gerade wenn der erste grosse Film nicht so erfolgreich ist, würden sich viele Regisseurinnen nicht «legitimiert» fühlen, einen weiteren Film zu drehen. «Deswegen wollen wir Frauen bestärken, indem wir viel über die Filme von Regisseurinnen sprechen, Networking-Anlässe organisieren und sie auf unseren Social-Media-Kanälen ins Rampenlicht stellen.»

«Wir müssen uns bewusst werden, wie **Weiss und bourgeois** die Industrie ist und wie prekär die Arbeitsbedingungen sind, gerade für Kreativschaffende.»



Julie Billy, Produzentin und Co-Präsidentin des französischen Collectif 50/50

Und Frauen sind nicht nur in der Unterhaltungsindustrie untervertreten. SWAN hat Zahlen zu den gesamten EDIs, den Schweizer Auftrags- und Werbefilm-preisen, für die letzten sieben Jahre erhoben. Generell gebe es kaum Frauen im Auftragsfilm, so Djurdjevic. «In den Kategorien mit den üblicherweise kleineren Budgets gibt es 55 Prozent Produzentinnen und ab und zu eine Frau in der Regie oder beim Schnitt. Und im kommerziellen Bereich, wo man die grossen Budgets hat, da sinkt die Zahl der Frauen in der Produktion auf 30 Prozent.» In den kreativen Produktionen Regie, Kamera, Schnitt sei 2021 keine einzige Frau zu finden.

Dies ist auch insofern problematisch, als dass Frauen somit oft grosse Projekte fehlen, um ihr Port-

folio aufzubauen. «Frauen bleiben dann zurück und verpassen diesen Schritt», so Djurdjevic. Gerade, wenn man eine gewisse Zeit nach dem Uni-Abschluss nichts Grösseres machen kann, werde es immer schwieriger.

Boys' Clubs und unbezahlte Arbeit

Was sie an der Studie des BAK speziell begrüsse, sei die klare Aussage, dass die fehlende Gleichberechtigung eben nicht auf einen Mangel an Interesse oder Talent seitens der Frauen zurückzuführen sei, sondern eben am System liege. Als strukturelle Hindernisse werden in der Studie ein erschwerter Zugang zum «Buddy-System» für Frauen und Arbeitsbedingungen, die die Vereinbarkeit von Beruf und Familie erschweren, genannt. «Durch diese Boys' Clubs, also Männer, die mit Männern beispielsweise ein Bier trinken gehen, werden Aufträge auch schneller unter Männern verteilt, und das erschwert Frauen den Einstieg sowie das Netzwerk zur Industrie», erläutert Djurdjevic.

Zudem sei es in der Filmbranche üblich, dass man oft weitaus mehr als 100 Prozent arbeitet. Gleichzeitig falle die Zeit der Familienplanung häufig in die Zeit, in der man den zweiten grossen Spielfilm drehen würde. «Mit Familie ist es noch schwieriger, ein Drehbuch zu schreiben oder Regie zu führen, und ein Zimmer für sich selbst zu haben, wie Virginia Woolf schon sagte», so Billy.

Doch auch die Arbeit, die die Vorstände des Collectif 50/50 und von SWAN leisten, ist grösstenteils unbezahlt und verschlingt viel Zeit. «Unsere Projekte sind zwar finanziert, doch das Fundraising für die Projekte sowie die Struktur, tägliche Arbeit und 20 Prozent unserer Arbeit innerhalb der Projekte sind Freiwilligenarbeit», erzählt Djurdjevic. Sie selbst investiert einen Grossteil ihrer Zeit für SWAN – nebst ihrer Vollzeitstelle als Produzentin. «Es gibt so viel, das man noch machen müsste, und es ist schwierig, nicht alles bedienen zu können», meint sie. Zudem: «Wir alle bei SWAN würden uns gerne aufs Filmmachen fokussieren, statt für Gleichstellung zu kämpfen. Aber solange die Zahlen zeigen, dass Frauen nach wie vor untervertreten sind, braucht es SWAN leider.»

Billy sieht dies ähnlich. Ihre Arbeit beim Collectif 50/50 ist ebenfalls unbezahlt. «Nun haben wir ein Team von vier Personen angestellt, damit wir nicht alles selbst machen müssen», erklärt sie. Das Komitee besteht aus 20 Leuten, und Billy selbst bildet gemeinsam mit den Produzentinnen Laurence Lascary und Sandrine Brauer das o-Präsidium. «Wir alle haben Filme zu produzieren, zu schreiben, zu programmieren oder Regie zu führen», betont auch sie.

«Wir müssen uns bewusst werden, wie Weiss und bourgeois die Industrie ist und wie prekär die Arbeitsbedingungen sind, gerade für Kreativschaffende», sagt Billy weiter. Es liege an Filmschaffenden, die Branche zu öffnen, und es liege in der Verantwortung der Produzent:innen und Regisseur:innen, die Filmindustrie für Angehörige diskriminierter Gruppen zugänglicher zu machen. Auch Djurdjevic bekräftigt, wie wichtig es ist, eine diverse Crew oder ein diverses kreatives Team am Set zu haben: «Dann werden diese Aspekte viel eher umgesetzt, als wenn nur Weisse Männer an einem Film arbeiten.» Tatsächlich zeigen auch die Ergebnisse der BAK-Studie, dass Regisseurinnen eher Frauen einstellen.

Und doch: Es habe in den letzten Jahren Veränderungen gegeben, sagen beide Produzentinnen unabhängig voneinander. «Es hat sich einiges getan, seit ich in der Branche angefangen habe», meint Djurdjevic. Es sei nur schon wichtig, dass die Diskussion rund um Gleichstellung und Diversität angestossen wurde und das BAK mit der Gender Map seit 2017 für jeden fertiggestellten öffentlich finanzierten Film Daten zur Geschlechterverteilung vor und hinter der Kamera erfasst. «Dies gibt einem endlich ein Tool, um in Diskussionen auf Zahlen und Studien verweisen zu können», so Djurdjevic. Zudem sei es ein langer Prozess, denn: «Man kann nicht eine Branche komplett umkrepeln, es braucht die ganze Gesellschaft, die umdenkt». ■



S. 71 Don't Look Up 2021, Adam McKay

Ein bisschen Katastrophe gefällig? Jenen, denen das echte Leben momentan nicht genug ist, liefert Adam McKay eine gekonnte Satire über ein Endzeitszenario, getragen von einem exzellenten Schauspieler:innen-Ensemble.

FILM

THE TRAGEDY OF
MACBETH
von Joel Coen

DAS MADDOCK MANIFEST
von Dimitri Stapfer,
Benjamin Burger

NINJABABY
von Yngvild Sve Flikke

ALINE
von Valérie Lemerrier

OUISTREHAM
von Emmanuel Carrère

THE WORST PERSON
IN THE WORLD
von Joachim Trier

ANTLERS
von Scott Cooper

NIGHTMARE ALLEY
von Guillermo del Toro

STAND UP MY BEAUTY
von Heidi Specogna

TRE PIANI
von Nanni Moretti

THE 355
von Simon Kinberg

BELFAST
von Kenneth Branagh

CYRANO
von Joe Wright

DON'T LOOK UP
von Adam McKay

THE MATRIX
RESURRECTIONS
von Lana Wachowski

LA MIF
von Fred Baillif

HOUSE OF GUCCI
von Ridley Scott

SPENCER
von Pablo Larraín

UN TRIOMPHE
von Emmanuel Courcol

PARALLEL LIVES
von Frank Matter

LICORICE PIZZA
von Paul Thomas
Anderson

SERIE

TSCHUGGER
von David Constantin,
Mats Frey

In seinem ersten Film ohne Bruder Ethan inszeniert Joel Coen (Fargo, No Country for Old Men) die Shakespeare-Tragödie um den schottischen Thron als einen hypnotisch-expressionistischen Fiebertraum über Macht, Einsamkeit und das Aufbegehren gegen die Sinnlosigkeit.

Nachdem dem Kriegshelden Macbeth (Denzel Washington) von drei Hexen prophezeit wird, dass er zum König bestimmt sei, mordet er sich auf den Thron Schottlands, wo er freilich nicht lange ungestört sitzen darf. Seine Intrige führt zu einem Bürgerkrieg, der tobt, bis Macbeth selbst sein unvermeidliches gewaltsames Ende findet. Der Stoff passt zu Regisseur Joel Coen, der hier erstmals ohne seinen Bruder und langjährigen Mitstreiter Ethan arbeitet: Seit ihrem ersten Film, Blood Simple von 1984, arbeiten sich die Coen-Brüder an Charakteren ab, die über ihrer Gewichtsklasse boxen; die sich in ihren eigenen Plänen verheddern, bis sie zu Fall kommen, und deren scheinbar narrensichere Pläne sich bald als Todesfallen herausstellen. Ob das nun durch Western- oder Film-Noir-Reminiszenzen vermittelt wird: Hybris wird bei den Coens oft noch ganz klassisch bestraft. Wer betrügen will, steht bald betrogen da; wer auftrumpfen will, wird nicht alt. Mal artikuliert sich das in Pointen, wie in der hämischen Spionage-Komödie Burn After Reading, wo niemand auch nur halb so gewitzt ist, wie sie oder er meint. Das gleiche Weltbild unterfüttert auch die rührende existenzielle Ratlosigkeit von Larry Gopnik aus A Serious Man, dessen Versuche, seinem Schicksal einen Sinn abzugewinnen, allesamt ins Nichts führen. Und auch mit Macbeth kann es natürlich kein gutes Ende nehmen – auch er und Lady Macbeth üben sich im Ränkeschmieden, bis ihnen alles über den Kopf wächst, und auch er ringt mit der Sinnlosigkeit,

wenn er vom Leben sagt: «It is a tale / told by an idiot, full of sound and fury / signifying nothing.»

Inszeniert hat Coen den Stoff als Fiebertraum in Schwarzweiss, gedreht auf beengten Sets. Dialogzeile folgt eng auf Dialogzeile, und was der Regisseur an gewohnt virtuoser Komposition und Montage zu zeigen hat, läuft stets parallel zum Gesprochenen ab. Der

VON JOEL COEN

THE TRAGEDY OF MACBETH



Effekt ist irritierend, aber bestechend: ein Eindruck von zwingendem Fortgang, ohne einen Moment zum Atmen, in dem noch irgendetwas offen erscheinen könnte. Macbeths Grab ist von Anfang an fühlbar ausgehoben. Die visuelle Sprache ist merklich geschult am deutschen Filmexpressionismus der Zwanzigerjahre, mit seinen langen Schatten und gewagten Bildkompositionen. Raum gibt es hier nur als desorientierende Geometrie

von Licht und Schatten. Strenge Kompositionen wechseln sich mit dem symbolisch aufgeladenen Bild (Blutstropfen, Raben und dergleichen schicksalsschwangere Symbolik) ab: ein Sog aus Kargheit und Kitsch, geerdet von einem fantastischen Denzel Washington, der einen stillen Macbeth spielt, der erst aufgehetzt wird, sobald er seine Ausweglosigkeit begriffen hat. Wann immer Action ausbricht, ist sie schnell, scharf und effektiv, aber die glänzendsten Momente von Coens Macbeth sind diejenigen, in denen er die Figuren vereinsamen lässt, im isolierenden Close-up oder zwischen harten Mauern verschwindend, bis ihre grandiosen Pläne aussehen wie irrationaler, hilfloser Trotz gegen die kalten Schatten um sie herum und das Licht, das sie zu verschlingen droht.

Man könnte natürlich am Endresultat herumklügeln und sich fragen, ob es nicht ein interessanterer Film geworden wäre, wenn Coen statt dieser hypnotischen Gewichtigkeit das schwarzhumorige Register von Filmen wie Burn After Reading oder Blood Simple aufgeföhren hätte: Macbeth als die grimme Komödie eines Narren, der meint, er könne die Welt zum Narren halten. Aber das Stück bleibt nun auch hier Tragödie, wenig überraschend, aber virtuos.

Marco Neuhaus

START 14.01.2022 REGIE Joel Coen BUCH Joel Coen nach William Shakespeare KAMERA Bruno Delbonnel SCHNITT Joel Coen, Lucian Jonston MUSIK Carter Burwell DARSTELLER:IN (Rolle) Denzel Washington (Macbeth), Frances McDormand (Lady Macbeth), Brendan Gleeson (Duncan), Corey Hawkins (Macduff) PRODUKTION A24, IAC Films, USA 2021 DAUER 105 Min. STREAMING Apple TV+

The Tragedy of Macbeth 2021, Joel Coen



VON DIMITRI STAPFER,
BENJAMIN BURGER

DAS MADDOCK MANIFEST



Wenn einer vor leeren Rängen spielt, ist das entweder eine Probe, eine mentale Verwirrung – oder die Auswirkung der Pandemie. In Das Maddock Manifest kommen alle drei Faktoren zusammen. Ausgangslage

für das Regiedebüt des gefeierten Schweizer Schauspielers Dimitri Stapfer (Beyto, Frieden) bildet das gleichnamige Theaterstück von Benjamin Burger, dessen Tournee Corona zum Opfer fiel. Die Not macht erfinderisch, und Stapfer/Burger reizen die visuellen Möglichkeiten der Leinwand mit einer aufs Essentielle heruntergebrochenen Crew geschickt aus.

In einem leeren Theater probt ein Schauspieler die Revolution. Würde er nur die richtige Abfolge von Wörtern finden, so glaubt er, könnte er die Welt verändern: «Kunst ist eine Massenvernichtungsmasse». War das seine Idee oder jene der Stimme am Telefon? Akribisch dokumentiert er die gescheiterten Versuche. Oder hat er die Welt längst zerstört? In Zeiten, da die Kultur notgedrungener denn

je betont, wie systemrelevant sie sei, wirkt der alte Glaube an die politische Wirkungsmacht des Theaters umso rührender.

Das Maddock Manifest windet sich aber in exzentrischen Schlaufen bald aus der desolaten Bühnensituation heraus, vom Lockdown in den bildgewaltigen Flockdown in den Tessiner Bergen, wo Burger der Anbindung an die Welt in Form eines Telefonkabels nachjagt. Statt einer Lösung stellt die enigmatische Roboterstimme am Apparat aber nur neuerlich stehende Fragen: «Sie werden voraussichtlich für lange Zeit kein Publikum mehr haben. Für immer. Macht Sie das traurig?» Man wünscht dieser erfrischend surrealistischen Reflexion der letzten zwei Jahre das Gegenteil.

Michael Kuratli

START 27.01.2022 REGIE Dimitri Stapfer BUCH Benjamin Burger KAMERA Simon Bitterli SCHNITT Wolfgang Weigl MUSIK Hans Flimmer (David Jegerlehner) DARSTELLER:IN (ROLLE) Benjamin Burger (Ben), Clarisse Mialet (Hundegestalt) PRODUKTION Lomotion, CH 2022 DAUER 86 Min. VERLEIH Filmbringer STREAMING Play Suisse

Amüsant und eindringlich, aber auch unaufgeregt erzählt Yngvild Sve Flikke die Geschichte von Rakel, die Mutter wird und sich in eine Fantasiewelt flüchtet. Eine norwegische Komödie im experimentellen Format.

Das Leben von Rakel, *Twenty-something*, ist im Fluss: Partys, kreatives Chaos, tausend Projekte. Seit Neuestem tausendundeines: Rakel ist schwanger. Aber das erfährt sie erst, nachdem ihre Mitbewohnerin Ingrid sie zum Aikido-Training mitgenommen hat und sie dazu drängt, die sanften Anzeichen, die ihr Körper seit Längerem aussendet, ernst zu nehmen. Rakel macht den Test... Zum Glück hat sie im Aikido als Allererstes die Fallübung Ukemi gelernt: für eine «Situation, in der man auf die Nase fällt, diese dann aber in etwas Anmutiges verwandelt, das einem wieder auf die Beine hilft».

Rakel, die nebst Astronautin und Bierverkosterin auch gern Comiczeichnerin wäre, versucht nach dem positiven Test erst mal, den Ball flach zu halten. Mit wenig Erfolg. Wegmachen. Behalten. Weggeben. Ihre Gedanken laufen Sturm. Gleichzeitig hält «Ninjababy» Einzug in ihr Leben: Mit Glubschaugen taucht es aus der Teetasse auf, als Kribbeleien an Wand und Decke und natürlich auf unzähligen Skizzen. Es ist da und will bleiben. In Bild und Wort. Frech und unverblümt. Und entgegen allen Vorbehalten seiner Schöpferin.

Noch selten wurde die Auseinandersetzung ums Kinderhaben, um Mutterschaft und ums Muttersein so amüsant, so eindringlich und unaufgeregt in eine Geschichte gepackt. Ausgangspunkt für *Ninjababy* ist die preisgekrönte norwegische Graphic Novel «Fallteknikk» («Die Kunst des Fallens») von Inga H. Sætre. Darin geht es um die ungewollte Schwangerschaft

einer Minderjährigen. In *Ninjababy* ist die Hauptfigur älter – die Turbulenzen um die (richtige) Entscheidung aber kaum weniger gross.

Ninjababy ist nach *Women in Oversized Men's Shirts* (2015) der zweite Kinospießfilm der Filmemacherin Yngvild Sve Flikke, die verschiedentlich fürs norwegische TV arbeitete und mit Vorliebe Storys aus Frauensicht erzählt. Mit

VON YNGVILD SVE FLIKKE

NINJABABY



Ninjababy wagte sich Flikke nicht nur an eine komplexe Geschichte, die in der einen oder anderen Form die meisten Frauen irgendwann – oder besser: immer wieder – umtreiben dürfte. Die Filmemacherin umkreist das Sujet ohne jedes Klischee und ohne den Dingen ihren Ernst zu nehmen, in einer ebenso unkonventionellen wie unbeschwerteren Art. Dazu trägt auch das experimentelle Format bei, greifen doch in der Inszenierung immer wieder

Tagtraum und Realität ineinander, manchmal in derselben Szene, manchmal als Kombination von animierten Zeichnungen, die sich über die real gespielten Geschehnisse legen. Darin prominent: das Baby in spe, das mit schwarzer Zorro-Maske, mit Fantasie und Überzeugungskraft um sein Leben feilscht.

Entstanden ist eine herzerwärmende Komödie mit Tiefgang und viel Charme. Diesen verdankt sie den unkonventionellen, mit viel Empathie gezeichneten Charakteren ebenso wie den Akteur:innen – ganz besonders aber Kristine Kujath Thorp, die als Rakel ihre erste Hauptrolle in einem Kinofilm spielt: Flapsig trollt sie sich durch ihren Alltag, nennt die Dinge beim Namen und scheint überhaupt wie gemacht für die Rolle. Dazu passt auch, dass sie in ihrem wirklichen Leben tatsächlich Illustratorin ist (und ein preisgekröntes Kinderbuch gezeichnet hat).

Ninjababy, der als Film gerade mit dem Europäischen Filmpreis als beste Komödie ausgezeichnet wurde, ist aber nicht nur eine hoch amüsante Auseinandersetzung mit dem Thema Kinder, sondern handelt in einem weiteren Sinne auch von der Bewältigung von Lebenskrisen, meint die 47-jährige Regisseurin. Und ein einfühlsames und ungemein unterhaltsames Plädoyer für unkonventionelle Entscheidungen, möchte man hinzufügen.

Doris Senn

Eine unautorisierte, fiktionale Biographie von Céline Dion: 1968 als letztes von 14 Kindern in Québec geboren, überrascht «Aline» die Familie mit ihrer kraftvollen und hohen Stimme. Ihre Mutter schickt eine Kassette an den Musikproduzenten Guy-Claude Kamar, der nach anfänglichem Desinteresse anbeißt. Erste Plattenaufnahmen, 1988 der Gewinn des Grand Prix d'Eurovision. Die internationale Karriere ist nicht mehr aufzuhalten. Immer an ihrer Seite: Guy-Claude Kamar, den Aline trotz des grossen Altersunterschiedes heiraten wird. Eine fast schon distanzlose Hommage an «Der Welt liebste Heulboje» (Stern) ist so entstanden. Schauspieler:in und Regisseur:in Valérie Lemerrier will Dion huldigen; Abgründe oder Abstürze,

Risse oder Krisen, Skandale oder Fehlverhalten, wie sie in Rocketman, Bohemian Rhapsody oder zuletzt Respect trotz aller Verehrung für

VON VALÉRIE LEMERCIER

ALINE



die Stars verhandelt wurden, stören da nur. Lemerrier kratzt nicht am Image der Diva, sie hinterfragt ihre Hingabe nicht. Der Film ist somit so etwas wie das Pendant zu Dions Liedern: ohne Widerhaken, ohne Tiefgang, ohne Geheimnisse. Leicht zu konsumieren eben. Lemerrier geht in ihrer Verehrung sogar so weit, trotz ihrer 57 Jahre Céline Dion selbst zu verkörpern, und zwar in jedem Lebensalter, also auch als Zwölfjährige, fast so, als wolle sie bis zur Unkenntlichkeit in dem Star aufgehen. Eine irritierende, kuriose Entscheidung, die dem Film nicht gut tut. Um Ähnlichkeit darf es nicht gehen, zumal Lemerrier nicht selbst singt, sondern – lippensynchron – Victoria Sio. **Michael Ranze**

START 23.12.2021 REGIE Valérie Lemerrier BUCH Brigitte Buc, Valérie Lemerrier KAMERA Laurent Dailland SCHNITT Jean-François Elie MUSIK Steve Bouyer, Pascal Mayer DARSTELLER:IN (ROLLE) Valérie Lemerrier (Aline Dieu), Sylvain Marcel (Guy-Claude Kamar), Danielle Fichaud (Sylvette Dieu) PRODUKTION Rectangle Production, Gaumont u.a., CAN/FR 2020 DAUER 128 Min. VERLEIH Ascot Elite

VON EMMANUEL CARRÈRE

OUISTREHAM

Erfahrung kommt nur die Arbeit als Putzfrau, oder in den Worten der Arbeitsagentur, als «Reinigungsfachkraft», in Frage. Also beginnt sie für ein Putzunternehmen zu arbeiten: Knochenarbeit, die schlecht bezahlt ist. Dabei freundet sie sich mit Frauen, mit denen sie ihre Schichten teilt, an, wie etwa Chrystèle und Marilou.

Das Problem ist nur: Marianne ist eine bekannte Schriftstellerin, die für ihr neues Buch über prekäre Arbeitsbedingungen inkognito recherchieren will. «12% unsichere Arbeitsplätze, das sagt mir nichts. Ich muss es erleben, um es zu verstehen», erklärt sie der Sozialarbeiterin, als diese ihr auf die Schliche kommt.

Zwar hat Regisseur Emmanuel Carrère die Nebenrollen mit Laienschauspieler:innen besetzt und die Journalistin Florence Aubenas, auf

deren Buch «Le Quai d'Ouireham» der Film basiert, hat am Drehbuch mitgeschrieben. Doch leider reproduziert Ouistreham die bestehenden Gesellschaftsverhältnisse: Juliette Binoche ist der Star des Films, die Protagonistin, durch deren Blickwinkel wir in die Welt der Putzequipen eintauchen. Dabei hätte man gerne mehr über Chrystèle und Marilou erfahren, die von «echten» Reinigungsfachkräften gespielt werden – dies wären Geschichten, die es für einmal auf die Leinwand schaffen müssten. **Noemi Ehrat**



In Ouireham geht Marianne Winckler (Juliette Binoche) auf Jobsuche: Sie, die seit ihrem Studium Hausfrau war, braucht nach dem Scheitern ihrer Ehe ein eigenes Einkommen. Aufgrund ihrer fehlenden

START 03.03.2022 REGIE Emmanuel Carrère BUCH Florence Aubenas, Emmanuel Carrère, Hélène Devynck KAMERA Patrick Blossier SCHNITT Albertine Lastera MUSIK Mathieu Lamolet DARSTELLER:IN (ROLLE) Juliette Binoche (Marianne Winckler), Hélène Lambert (Chrystèle), Léa Carne (Marilou), Emily Madeleine (Justine) PRODUKTION Curiosa Films, France 3 Cinéma, u.a., FR 2021 DAUER 107 Min. VERLEIH Frenetic Films

Joachim Triers The Worst Person in the World stillt den Hunger nach einer komplexen, zeitgemässen Liebesgeschichte mit endorphingeladener Energie und traurigem Wirklichkeitssinn. Getragen wird der Film von seinen Schauspieler:innen und einem sezierenden Blick auf Millennials und ihre Beziehungen.

Die Geschichte wird vom Leben geschrieben. Julie (Renate Reinsve, ausgezeichnet mit dem Preis für die beste Schauspielerin in Cannes) hängt in ihren Zwanzigern zwischen verschiedenen Studien und in einer Beziehung mit dem 44-jährigen Comiczeichner Aksel (Anders Danielsen Lie). Sie legt sich nicht gern fest, driftet umher und versucht sich zu verwirklichen, weiss aber noch nicht ganz, wie. Aksel möchte eine Familie gründen, Julie zögert. Eines Tages trifft sie Eivind (Herbert Nordrum) auf einer Party. Die beiden beginnen eine rauschhafte Affäre, die sich aber eher aus dem Konjunktiv als den schwierigen Realitäten eines gemeinsamen Lebens nährt. Aus dieser klassischen Narration schält Joachim Trier die existenzialistische Verlorenheit einer Generation, die alles hat und trotzdem nicht glücklich wird.

Nun scheitern Filme, die bewusst einen Kommentar auf das Heute abgeben wollen, nur allzu gern. Das liegt zweifelsfrei auch daran, dass das Kino zu langsam produziert wird und die Gefühle, die eben noch auf der Strasse lagen, bereits ein Jahr später vergessen sind. Im Fall von The Worst Person in the World transportiert sich ein Lebensgefühl, das in seinen besten Momenten immer zurück auf die Betrachter:innen fällt. Diese durchaus an das französische Kino der Sechzigerjahre erinnernde Gegenwartsanalytik ist nichts Neues im Kino von Trier und seinem langjährigen Co-Autor Eskil Vogt. In den ersten beiden Teilen der sogenannten Oslo-Trilogie, Auf Anfang und Oslo, 31. August, widmete sich der Filmemacher ebenfalls den Seh-

süchten, Ängsten und Lebensweisen junger Erwachsener in der norwegischen Hauptstadt. In The Worst Person in the World tritt nun erstmals eine Frau ins Zentrum der Erzählung.

Julie ist so vieles zugleich, dass sie jeder Beschreibung spottet. Sie blüht vor Lebensfreude und

wie der Titel vermuten lassen könnte, als schlechten Menschen. Nein, er zeigt sie als Mensch heute. Der Narzissmus hat sich wie eine Volkskrankheit über den allgegenwärtigen Individualismus des wohlständigen Europa gelegt. Trier demonstriert das wie wenige andere Filmemacher:innen. Freilich ist

VON JOACHIM TRIER

THE WORST PERSON IN THE WORLD



zerbricht an Unsicherheiten. Sie ist übereifrig und zögert trotzdem. Wie so viele Figuren ist sie aber vor allem mit sich selbst beschäftigt: Lange Zeit fällt sie ihre Entscheidungen einzig und allein aus egoistischen Gründen. Das gilt für ihre nicht immer schöne Beziehung mit Aksel, aber auch für ihren Umgang mit dessen Freunden, ihrem Vater oder den sozialen Medien. Dabei zeigt der Film Julie nie,

seine Arbeit auch Produkt ebenjenes Narzissmus: Das zeigt sich schon daran, dass man sich die ganze Zeit selbst auf der Leinwand zu erkennen glaubt. Der Regisseur macht kein Kino, das einem das Andere näherbringt, er dreht Filme, in denen man sich selbst entdeckt.

Trier legt die Empfindlichkeiten einer Generation offen, die noch erfahren hat, sich im echten Leben zu sehen, aber ebenso gelernt hat,

sich in der virtuellen Welt zu lieben. Man könnte auch schreiben: endlich ein Film, der ein Gespür für den Alltag der Millennials hat! Nicht ganz falsch liegen jene, die Trier hier eine Nähe zu Sally Rooney attestieren. Die Faszination für die verzweifelte und sexuell gelebte Freiheit stets neu erfundener und zerschlagener Lebensentwürfe kann sich hier wie dort nur schwer des Verdachts erwehren, gefälliger Zeitvertreib für die obere Mittelschicht zu sein. Die Generation Y wird in all ihren Facetten abgebildet. Extreme Auswüchse wie der plötzliche Lebenswandel von Eivinds Ex-Freundin aufgrund einer Begegnung mit einem Rentier werden genauso gezeigt wie die hinterfragende, aber doch alles ausprobierende Prinzipienlosigkeit dieser Generation. Der Ton wandelt entlang einer Komödie und bleibt dennoch nahe am Drama gebaut.

Trier begegnet den Menschen hier durchaus auch mit ironischer Distanz, er versteht sie aber zu gut, um nicht mit ihnen zu fühlen. Es ist ein schmaler Grat zwischen der fehlenden Distanz des Films und der aufregenden Nähe, die Trier zu seinen Figuren hat. Sein enormes Gespür zeigt sich in der Art und Weise, in der die Menschen miteinander sprechen, sich ansehen, oder daran, wie sie ihre Wohnungen einrichten und vor ihren Bildschirmen sitzen. Sehnsüchte entwickeln sich aus Distanzen – etwa wenn den Ex-Freunden auf Instagram gefolgt wird. Verantwortung wird zum Angstwort. Neurosen werden in der Selbstoptimierung ertränkt. Der Film lässt konsequent zwei Welten aufeinanderprallen. Hier, die angeblich fortschrittliche Freiheit, in der jederzeit alles möglich wäre, aber nichts passiert. Und dort die reaktionäre Ignoranz einer Gesellschaft, die nicht an diese Freiheit glaubt. Beide Weltansichten sind fehlerbehaftet.

Aksel und Julie entstammen diesen zwei verschiedenen Generationen. Neben dem Altersunterschied gibt es auch einen Klassenunterschied, natürlich einen Geschlechterunterschied und Unterschiede bezüglich der Stufen, die beide Partner auf ihren Karriereleitern bereits erklommen haben. Trier neigt dazu, derartige Konflikte zu forcieren. So gerät Aksel in einen kleinen Sexismus-Skandal aufgrund seiner Comics, während Julie einen Text über Oralsex im Zeitalter von #MeToo verfasst.

Ohnehin will The Worst Person in the World sehr viel Zeitgenössisches unterbringen, was nicht immer aufgeht, denn man beginnt, das Drehbuch mitzulesen. Das gilt auch für manchen Regieeinfall; etwa in der aus dem Film fallenden Szene, in der Julie die Zeit anhält, um durch die Stadt zu rennen und sich mit Eivind zu treffen. The Worst Person in the World ist rein filmisch dennoch nicht besonders aufregend: Wann immer Trier versucht, Kunst zu machen, reißt er seine fein gezeichneten Charaktere aus deren Wirklichkeit. Was den Film auszeichnet, geschieht inhaltlich und ist dem Drehbuch zuzuordnen. Die zwölf Kapitel samt Prolog und Epilog, in die sich die Geschichte unterteilt, zeigen bereits, dass man diesem Film meist begegnen kann wie einem Buch. Was die genannte Szene letztlich rechtfertigt, ist die Antagonist:in, die Trier etabliert, um der sich im Kreis drehenden Selbstbezogenheit ein Ende zu setzen.

Es ist die unerbittlich fortschreitende Zeit, die sich nicht kümmert um Lebensentwürfe und Karriereplanung. Sie zeigt sich in Krankheit, Tod, Vergesslichkeit und ihrer zermürbenden Wirkung auf Gefühle. Konsequenz und dann eben doch auch mit filmischen Mitteln macht Trier das Vergehen dieser

Zeit spürbar. Mal schwirrt sie nur so an Figuren und Zuschauer:innen vorüber, und alles erscheint wie im Zeitraffer. Dann aber verharrt die Kamera auf einem Detail und taucht langsam in die Zeit eines scheinbar beliebigen Augenblicks ein. Dabei kann es sich um ein langes Gespräch oder einen vielsagenden Blick handeln. Die Zeit hält an. Es ist ein wenig so, als würde Trier durch das Leben von Julie scrollen und skippen und fast-forwarden, während diese sich langsam bewusst wird, dass genau das passiert: ein Leben im Zeitraffer.

Im letzten Drittel des Films wird die Protagonistin dann in einer tragischen Wende mit den Konsequenzen ihrer Entscheidungen und Nicht-Entscheidungen konfrontiert. Damit entpuppt sich The Worst Person in the World endgültig als Coming-of-Age-Drama, an dessen Ende die Frage steht, ob man auch spät noch erwachsen werden kann. Nah an der Zeit gebaut ist das Timing. Das kommt ins Spiel, wenn mehrere Zeiten synchronisiert werden müssen. Das gilt für das Liebesleben genauso wie für die Wahrnehmung dieses Films in der Wirklichkeit. In diesem Fall stimmt das Timing, aber das könnte morgen schon ganz anders aussehen. **Patrick Holzapfel**

Obwohl hier mit Scott Cooper und Guillermo del Toro einige der kreativsten Köpfe der Horrorfilm-Industrie zusammengearbeitet haben, schafft es Antlers nicht, den Erwartungen gerecht zu werden. Ein Film über Generationentraumata, der erstaunlich blass bleibt.

Was, wenn der Schmerz und die Exploitation der Gesellschaft übernatürliche, rachsüchtige Wesen erwecken? In Scott Coopers Adaption der Nick-Antosca-Kurzgeschichte «The Quiet Boy» von 2019 sind es anthropomorphe geweihtragende Gestaltwandler, Wendigos, die durch die Wälder Oregons huschen. Produziert von Monsterspezialist Guillermo del Toro, scheint das zunächst auch ein Garant für fein ausgearbeitete Gruselmomente zu sein. Doch leider kann das Resultat dieses Versprechen nur bedingt einlösen. Denn irgendwo, ganz tief unter der schweren Symbolik von Missbrauch, Abhängigkeit und Armut, liegt eigentlich ein guter Film begraben.

Die Handlung spielt in einer Bergbaustadt in Oregon, ein abgehalftertes Sammelbecken für drogensüchtige Arbeitslose. Hierhin hat es auch Lehrerin Julia Meadows (Keri Russell) zurück verschlagen. Einst war sie vor der Misshandlung durch ihren Vater geflohen. Nun wohnt sie bei ihrem Bruder Paul (Jesse Plemons), der sich als Sheriff um die gebrochene Gemeinschaft kümmern muss. Julia trifft in ihrem Job als Lehrerin auf traumatisierte Kinder. Ganz besonders hat es ihr der kleine Lucas (Jeremy T. Thomas) angetan. Er ist zu ruhig, zu nervös, und die Zeichnungen, die er in der Schule anfertigt, sind zu düster. Julia ist sich sicher, hier stimmt etwas nicht. Die Mutter von Lucas scheint schon lange tot zu sein, Lucas' Vater Frank Weaver (Scott Haze) kümmert sich alleine um ihn und seinen Bruder Aiden (Sawyer Jones). Doch niemand hat Frank oder Aiden seit

Wochen gesehen. Man vermutet eine instabile Familiensituation, doch bestehen weder Zeit noch Ressourcen, um dem auf den Grund zu gehen.

Die Zuschauer:innen wissen, dass bei Lucas mehr als nur ein Junkie-Vater haust: Frank und Aiden wurden zu Beginn von einem mysteriösen Wesen attackiert. Nun verbringen die beiden ihre

VON SCOTT COOPER

ANTLERS



Zeit eingeschlossen im Haus. Die Hoffnung Lucas', dass diese «Krankheit» vorübergeht, scheint aussichtslos. Frank wird immer animalischer und bedrohlicher. Es ist somit nur eine Frage der Zeit, bis es zur Katastrophe kommt.

Dieser Fokus auf gebrochene Menschen und Orte ist ein wiederkehrendes Motiv sowohl bei Antosca und Cooper (Crazy Hearts, Out of Furnace, Hostiles) als auch bei Guillermo del Toro. Visuell

macht Antlers auch alles richtig. Der Film fängt die rurale, düstere Stimmung dieser Welt ein und kultiviert den undurchsichtigen Horror, der in den dunklen Ecken der Stadt lauert. Das Problem von Antlers ist jedoch, dass der Fokus auf seine Protagonistin nicht funktioniert: Ob Julia nun ihre eigene Geschichte und Erfahrung von Missbrauch auf Lucas projiziert, wie ihr Bruder Paul vermutet, oder ob sie wirklich die Möglichkeit hat, hier einen Gewaltzyklus zu durchbrechen – ihre Geschichte ist einfach nicht so interessant wie die der Weavers.

Ebenso lässt der Film seinen Nebendarsteller:innen, wie Amy Madigan oder Graham Greene als ehemaliger Sheriff, wenig Raum zum Atmen. Dass Greene als einziger Native American hier nur als Stichwortgeber dient, um die Wendigo-Legende der Ureinwohner:innen zu erklären, ist unverzeihlich.

Stattdessen ist Antlers überladen mit dramatischen Allegorien, die jeglichen Unterhaltungswert aus der Geschichte saugen. Es fehlen die leichteren Momente. Am Ende ist dann auch nicht mehr viel mehr als ein wenig blutiger, plastischer Body Horror drinnen.

Antlers wird somit zu einem verworrenen Haufen von Ideen zu Missbrauch und Ausbeutung, der sich immer weiter von der eigenen Botschaft entfernt. Eine vertane Chance für den so populären «elevated horror» der Gegenwart.

Susanne Gottlieb

START 05.01.2022 REGIE Scott Cooper BUCH C. Henry Chaisson, Nick Antosca, Scott Cooper KAMERA Florian Hoffmeister DARSTELLER:IN (ROLLE) Keri Russell (Julia Meadows), Jesse Plemons (Paul Meadows), Jeremy T. Thomas (Lucas Weaver) PRODUKTION TSG Entertainment, Phantom Four Films, Double Dare You Productions, USA/MEX/CAN 2021 DAUER 99 Min. VERLEIH Searchlight Pictures STREAMING Disney+

Stan Carlisle, narzisstischer Manipulator und falsches Medium, steigt vom Jahrmarkt in die High Society auf, aber seine Vergangenheit wird er so schnell nicht los. Guillermo del Toros opulenter Noir-Thriller leidet an einem unebenen Tempo und dem Gegensatz zwischen Stoff und Gestaltungsmitteln.

Stan (Bradley Cooper) hat ein charmantes Lächeln, aber kein Geld und eine düstere Vergangenheit. Ende der Dreissiger heuert er bei einer eher schäbigen Jahrmarktshow an: Neben Klassikern wie Kraftmenschen und Beweglichkeitskünstler:innen werden Suchtkranke rekrutiert und misshandelt, bis sie als geistig gebrochene *Carnival geeks* dem sensationslüsternen Publikum

VON GUILLERMO DEL TORO

NIGHTMARE ALLEY



vorgeführt werden. Von der «Hellscherin» Zeena (Toni Collette) und ihrem Mann Pete (David Strathairn) lernt Stan die psychologischen Kniffe, mit denen die beiden ihre Tricks abziehen. Doch Stan will mehr vom Leben; er umgarnt Molly (Rooney Mara), um den Jahrmarkt mit ihr zu verlassen. Bald führen sie in New York eine Show, in der Stan als falsches Medium die Elite zur Kasse bittet, die sich nach Vergebung durch verstorbene Geliebte sehnt.

Spätestens hier erweist sich der scheinbar charmante Stan als zerstörerische Persönlichkeit: Er genießt es, Andere zu durchschauen und zu kontrollieren, weil er sich und seiner Vergangenheit nicht in die Augen blicken kann. Nachdem er auf die Psychologin Lilith (Cate Blanchett) und den Geschäftsmann Grindle (Richard Jenkins) trifft, wird auch Stan klar: Um unter so rücksichtslosen Leuten obenauf zu bleiben, braucht es mehr als einen manipulativen Charakter und ein paar Jahrmarktkunststücke.

Guillermo del Toro bräuchte hier hingegen mehr als seine mit nerdiger Exzentrizität gewürzten Genre-Pastiches, um zweieinhalb Stunden Film-Noir-Psychothriller am Laufen zu halten. *Nightmare Alley*, einer seiner schwächeren Filme, kommt zu spät in Gang, um der Handlung noch Schwung zu geben, und muss dann nach zwei Dritteln der Laufzeit Plot-twist-Sau um Plot-twist-Sau durchs Dorf jagen, um noch den Bogen abzuschliessen. Als harte kleine Grotteske hätte das sehr gut aufgehen können, aber dafür hätte man eine Stunde Film einfach wegschnippeln müssen. An eleganten Kompositionen und blendend aufgelegten Schauspielleistungen fehlt es jedenfalls nicht. Wirklich überraschend ist aber, dass der Film auf formaler Ebene nicht viel wissen will von den Parallelen zwischen den psychologischen Manipulationen der Figuren und der Art, wie del Toro die emotionalen Knöpfe des Kinos zu drücken weiss. Das wäre ein Knotenpunkt, den del Toro hätte ausloten können, erst recht, zumal er einiges an hocheffizient

gemachten Genreperlen (*Blade II*, *Hellboy*) und gross-artigem Edelkitsch (*The Shape of Water*, *Pans Labyrinth*) für sich verbuchen kann. Wenn Zeena vom ethischen Mass der Trickerei spricht, die nicht in Betrug enden darf, und Stan im Weiteren trotzdem Kapital daraus schlägt, Leuten emotionale Befreiung zu geben, dann wird der grosse Illusionismus ins Zwielficht gerückt, ob er nun auf dem Jahrmarkt oder im Kino stattfindet. Del Toros elegantes Handwerk bleibt dabei aber eines, das an die Unschuld des Zeigens und Schauens glauben muss, an die Strahlkraft von Dreissiger-Ambiente und Luxusdekor, an die Kraft der grossen Effekte und Momente, an die Intaktheit der Zauberkunst. Auch wo von Misshandlung, Elend und Verzweiflung erzählt wird, erlaubt er sich keine Schrammen auf der glänzenden Oberfläche. Wo der Plot den Jahrmarkt als Ausbeutungsmaschinerie überführen will, den Illusionismus als Manipulation und die oberen Zehntausend als Schlangengrube, bleibt die Kamera verliebt in all die morbide Opulenz. Der Konflikt zwischen einem Plot, der entlarvt, und einer Filmkunst, die mit Gothic-Schauern und Noir-Eleganz veredelt, wird nicht zur produktiven Reibung, sondern bleibt Riss im Gefüge.

Marco Neuhaus

START 20.01.2022 REGIE Guillermo del Toro BUCH Guillermo del Toro, Kim Morgan VORLAGE William Lindsay Gresham KAMERA Dan Laustsen DARSTELLER:IN (ROLLE) Bradley Cooper (Stanton Carlisle), Cate Blanchett (Dr. Lilith Ritter), Toni Collette (Zeena the Seer) PRODUKTION Searchlight Pictures, TSG Entertainment, Double Dare You Productions; USA 2021 DAUER 150 Min. VERLEIH Disney

Selbstermächtigung in einem Umfeld, wo diese keine Selbstverständlichkeit ist: Heidi Specogna begleitet in ihrem einfühlsamen Film eine Sängerin, die mit poetisch-fröhlicher Musik in Äthiopien Gesellschaftskritik übt, und findet dafür berührend-allegorische Bilder.

Laut Unicef werden in Äthiopien immer noch 40 Prozent der Mädchen zwangsverheiratet. Die Zahlen sind gesunken, aber immer noch auf einem erschreckend hohen Niveau. Besonders auf dem Land ist dies eine Tradition, über die kaum gesprochen wird. Liebe, selbstbestimmte Sexualität und zärtliche Intimität haben diese Frauen selten kennengelernt. Das Leben ist von unzähligen Entsagungen und frühen Mutterpflichten geprägt; während die Männer so dahinleben, fallen Haushalt und Kinder in die weibliche Zuständigkeit.

Die junge Sängerin Nardos möchte diese Schicksale in ihren Liedern ansprechen. Sie ist eine Azmari. Das sind Sänger:innen, die in einer Mischung aus doppeldeutiger Poesie und fröhlich-musikalischer Unterhaltung eine bestimmte Art der Sozialkritik betreiben. Diesem Erbe fügt Nardos eine deutlich feministische Stimme hinzu, indem sie die Rolle der Frauen zum Thema macht. Gemeinsam mit der Dichterin Gennet, die mit ihren Kindern auf der Strasse lebt, arbeitet sie an ihrem ersten Stück, sucht nach Worten, die gleichzeitig die gegebenen Verhältnisse anprangern und gelebte Selbstermächtigung sind.

In den Dienst dieser Selbstermächtigung stellt sich die renommierte Filmemacherin Heidi Specogna (*Cahier Africain*) in ihrem neuen Dokumentarfilm *Stand Up My Beauty*. Zunächst scheint die Kamera Nardos auf ihrem intensiven Weg durch dieses komplexe Land und seine Gesellschaft lediglich zu begleiten und ihr Leben zum Thema zu machen. Wir sind dabei,

wie sie ihre Mutter besucht, die sie aus finanziellen Gründen in jungem Alter an Verwandte in der Stadt abgeben musste. Nur so konnte die Musikerin einer Kinderehe entgehen.

Doch Specogna macht keine Bilder über die Köpfe der Frauen hinweg. Vielmehr unterläuft sie konsequent jede eurozentrische Perspektive, indem die Musik von

VON HEIDI SPECOGNA

STAND UP MY BEAUTY



Nardos den Rhythmus bestimmt, die Bilder sich an Gennets Poesie anschmiegen und die Montage das Individuell-Biografische einfühlsam mit der gesellschaftlichen Perspektive zu verbinden weiss. *Stand Up My Beauty* fächert sich auf, lässt Raum für Prozesse, nur um sie im nächsten Moment zu Zeitbildern zu verdichten.

Da ist einerseits die sich dynamisch entwickelnde Hauptstadt Addis Abeba mit ihren neu entste-

henden Hochhäusern, durchfurcht von tiefen Schneisen der Armut. So lebt Gennet mit ihren Kindern in einem Bretterverschlag am Rande einer belebten Strasse, die Schutzlosigkeit der Frau wird ins Räumliche übersetzt. Dieses kaum schützende Heim hält nicht mal den Lärm der Stadt draussen. Alle wollen überleben, und für das Überleben braucht es Geld. Doch der rein ökonomische Fokus auf die Armut in diesem Land verdeckt den damit verwobenen Gender-Aspekt. Diesen legt Specogna gemeinsam mit ihren Protagonistinnen in einfühlsamen und berührend-allegorischen Bildern frei.

Gelungene Dokumentarfilme bringen uns nicht einfach ein Thema näher. Nein, durch sie lernen wir das Sehen einer Welt in der Welt. Und fürwahr, das ist die Kunst von *Stand Up My Beauty*. Wenn Gennet an einer Stelle im Film sagt, dass sie Frauen wie ein Land betrachte, beschreibt dies die ästhetische Methode dieses Films. Über ihre Gedichtzeilen werden zurückhaltende Porträtaufnahmen von Frauen gelegt, die unterschiedlicher kaum sein könnten. Die Worte verbinden sich mit diesen individuellen Gesichtern und formen eine verborgene Landschaft, die ganz Äthiopien durchzieht: die Weiblichkeit als Bodenschatz, der trotz all des Drucks, der auf ihm lastet, dabei ist, sich selbst zu heben.

Sebastian Seidler

HEIDI SPECOGNA, REGISSEURIN
VON STAND UP MY BEAUTY

«Fragen zu stellen, ist der erste Schritt zur Emanzipation»



FB *Frau Specogna, in Stand Up My Beauty verbinden sich mehrere Themen zu einer komplexen Form. Mit welcher Fragestellung hat der Film seinen Ausgang genommen?*

HS Ursprünglich interessierte mich, warum die Jazzmusik in Äthiopien anders als in anderen afrikanischen Ländern klingt. Da spielen die armenischen Einflüsse eine grosse Rolle. Letztlich war darüber aber kein Film zu machen. Während der Recherche habe ich dann ein Konzert unserer Hauptprotagonistin Nardos Wude Tesfaw gesehen und war von der Kraft dieser Frau beeindruckt. Durch sie konnte ich an eine Frage am Ende meines letzten Films, Cahier Africain, anknüpfen: Welche Vision für die Zukunft gibt es? Nardos lebt so eine Vision. Von da an hat sich alles entwickelt.

FB *Die Rolle der Frau und die Zwangsehen minderjähriger Frauen spielen eine grosse Rolle im Film. Gibt es darüber in Äthiopien eine Debatte?*

HS Einerseits werden diese Zwangsehen seit den Siebzigern diskutiert. Die Politik hat ein Gesetz zur Schulpflicht von Mädchen erlassen und positioniert sich gegen diese Tradition. Andererseits ist es

auf dem Land nach wie vor die gängige Praxis, Mädchen bereits nach ihrer Geburt zu verheiraten. Jede:r weiss das, nur wird im Privaten einfach nicht darüber gesprochen. Nardos gibt den Menschen durch ihre Musik und Texte eine Sprache, die es braucht, um Dinge zu verändern. Sie traut sich, Fragen zu stellen, was der erste Schritt hin zur Emanzipation ist.

FB *Sie erzählen auch von einer Vielzahl anderer gesellschaftlicher Probleme, die Sie in Ihrem Film zu formal anspruchsvollen Bildsequenzen verdichten – der zunehmende Einfluss von China oder die schwierige wirtschaftliche Situation des Landes. Wie haben Sie sich das Material erarbeitet?*

HS Die Arbeit an dem Film hat insgesamt fünf Jahre gedauert. Im Schneiderraum waren wir davon fünf Monate. Bei unseren insgesamt vier Besuchen in Addis Abeba, der Hauptstadt Äthiopiens, haben wir immer wieder an den gleichen zehn Standorten gedreht, die Veränderungen eingefangen und Eindrücke gesammelt, ohne dass wir wussten, was passieren würde. Diese Aufnahmen nannten wir «Lauf der Zeit». Dadurch war es in der Montage möglich, die wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Veränderungsprozesse zum Erscheinen zu bringen, um sie mit den Biografien unserer Protagonist:innen zu verbinden.

FB *Dieses Verbinden von kleinen und grossen Entwicklungen in einer Gleichzeitigkeit – lässt sich das ästhetische Vorgehen des Films auf diese Art beschreiben*

HS Im Film kollaboriert Nardos mit der Dichterin Gennet. Gemeinsam arbeiten sie an einem Text, der das Schicksal der Frauen zum Ausdruck bringt. Irgendwann ist nicht mehr klar, welche Sätze von wem stammen. Es kommt zu einer Durchmischung. Mir war es wichtig, einem Miteinander den notwendigen Raum zu geben und eine visuelle Nachvollziehbarkeit herzustellen – wie im gemeinsamen Konzert von Nardos' Band mit den italienischen Musikern. Da entsteht nach und nach etwas völlig Eigenes. Ich möchte also keine Erkenntnisse vorlegen. Das ist nicht die Aufgabe von Dokumentarfilmen. Es geht darum, Prozesse nachvollziehbar zu machen.

INTERVIEW Sebastian Seidler

OhNE
MEdiEn
keINE
DEMOKRATIE

JA JA JA JA JA

ja-zur-medienvielfalt.ch
am 13. Februar

PROPAGANDA
PROMOTION

propaganda.ch

Impodium

Eine Kulturinstitution der Stadt Zürich

GEORGES FRANJU: POESIE DER ANGST
16. Februar bis 31. März 2022
www.filmpodium.ch

Ein Haus als küchenpsychologische Allegorie, drei Stockwerke voll moralischer Fallstricke. Nanni Moretti adaptiert in seinem neusten Werk eine Romanvorlage mit einem Ernst, den man vom italienischen Regisseur nicht gewohnt ist.

Es ist Nacht. Eine junge Frau verlässt hochschwanger ihre Wohnung und wartet am Strassenrand auf ihr Uber-Taxi, das sie zur Entbindung ins Spital fahren soll. Es braust jedoch ein anderes Auto herbei, am Steuer ein betrunkenen junger Mann, der erst eine Frau überfährt, um dann die Mauer einer Wohnung im Erdgeschoss zu durchbrechen. Ein dort lebender junger Familienvater betrachtet ungläubig den Schaden und spricht den reungslos sitzenden Fahrer mit Namen an. Damit sind die drei Stockwerke (ital.: *tre piani*) eines Hauses in einem recht noblen Quartier Roms und seine Bewohner:innen eingeführt. Drei bürgerliche Familien, die trotz dieser Anfangsszene von der Handlung her recht lose, durch das Thema einer allgegenwärtigen Lebensangst jedoch stark miteinander verbunden sind.

Als Erkundungstour der menschlichen Psyche hält sich Morettis Film stark an den Roman des israelischen Autors Eshkol Nevo (auf Deutsch unter dem Titel «Über uns» erschienen). Geradezu pedantisch werden die (vielen) verschiedenen Figuren in einer ambivalenten Ausdifferenzierung vorgelegt. Nirgendwo ist da eine Linie zu ziehen, die das Gute vom Schlechten im Individuum selbst oder bei den Menschen untereinander trennt. Wenn es einen roten Faden gibt, dann den der elterlichen Verantwortung, bei der sich Liebe und Besorgnis, gewährte Entfaltungsräume und gut gemeinte Kontrolle gegenüber dem Nachwuchs oft in die Quere kommen. Oder den der individuellen Freiheit, die sich

an gesellschaftlichen oder eben diesen familiären Vorgaben und Erwartungen immer wieder die morschen Zähne ausbeisst. In diesem Sinne ist der Film ebenso eine Betrachtung des Daseinsschlamassels wie ein Aufruf zum gegenseitigen Verständnis oder, wie es der Regisseur selbst formuliert, «eine Einladung, sich der Aussenwelt, auf unseren Strassen und in unseren Häusern, zu öffnen».

Getragen von einem starken Schauspielerei:innenensemble, in dem

VON NANNI MORETTI

TRE PIANI



Margherita Buy und Alba Rohrwacher, aber auch Moretti selbst – der einen strengen Richter und Vater spielt – herauszuheben sind, artikuliert *Tre piani* seine Geschichte(n) in schnörkelloser ästhetischer Eleganz. Diese formale Nüchternheit wird lediglich durch leicht kenntliche Symbolbilder durchbrochen. Wie im Roman stehen die drei Etagen des

Hauses auch für das freudsche Es, Ich und Über-Ich. Der jungen, von unergründlichen Ängsten heimgesuchten Mutter flattert regelmässig ein schwarzer Vogel in die Wohnung, der sie anschaut. Ob sich diese ominösen Besuche allerdings nur in ihrer Fantasie abspielen, wird nie klar. Etwas zu dick aufgetragen ist vielleicht auch die Schlusszene, in der alle Bewohner:innen des Hauses einer vorbeiziehenden Tanzveranstaltung zuschauen, in der das Leben als grosser Reigen nochmals allegorisch inszeniert wird.

Was man als Moretti-Fan diesem durchaus gelungenen Film allerdings vorwerfen kann, ist überdies, dass er sich stark von der Handschrift des sonst so eigenwilligen Regisseurs entfernt. Es ist nun mal so: Der Status eines Autors lässt automatisch nach dieser suchen. Die allgegenwärtige moralische Ernsthaftigkeit, die streckenweise an einen Kieślowski-Film erinnert, ist sicherlich schon in früheren Werken wie etwa *La stanza del figlio* (2001) anzutreffen, der noch am ehesten als Vergleichsbasis taugt. Doch wo ist die manchmal verspielte, manchmal bittere, fast zynische, doch immer tragende und als Katharsis taugliche (Selbst-)Ironie geblieben? Wir haben sie vergeblich gesucht. **Till Brockmann**

START 03.02.2022 REGIE Nanni Moretti BUCH Nanni Moretti, Federica Pontremoli, Valia Santella VORLAGE Eshkol Nevo KAMERA Michele D'Attanasio SCHNITT Clelio Benevento MUSIK Franco Piersanti DARSTELLER:IN (ROLLE) Riccardo Scamarcio (Lucio Polara), Margherita Buy (Dora Simoncini) PRODUKTION Sacher Film, Fandango, Rai u.a., IT/F 2021 DAUER 120 Min. VERLEIH Filmcoopi Zürich

In den letzten Jahren hat es so einige Versuche gegeben, den Actionfilm weiblicher werden zu lassen. Vom Killermädchen in Joe Wrights Hanna und Steven Soderberghs Haywire bis zu David Leitch Atomic Blonde war vor allem die Figur der einzelgängerischen Kampfmaschine dominant. Regisseur Simon Kinberg schickt nun in The 355 ein schlagkräftiges Frauenteam auf Agentenhetzjagd.

Das Staraufgebot ist hochkarätig: Zu den Waffen greifen Jessica Chastain, Penélope Cruz, Diane Kruger, Lupita Nyong'o und Bingbing Fan. Das allein macht schon Spass. Nach anfänglicher Konkurrenz sind die Frauen dazu gezwungen, ihre Fähigkeiten im Kampf für die gute Sache zu vereinen; schliesslich gilt es bösen Jungs eine gefähr-

liche Cyberwaffe vor der Nase wegzuschnappen. So weit, so typischer Agentenplot. Doch wenn sonst die harten Männer irgendwelchen

VON SIMON KINBERG

THE 355



McGuffins hinterherjagen, warum sollten das nicht auch die Frauen dürfen?

Der Film ist dementsprechend selbstbewusst weiblich inszeniert und bricht deutlich mit den männlichen Genrekonventionen: Hier geben die Frauen den Ton an. Da ist das klappernde Drehbuch bei einigen feministischen Pointen zu verschmerzen: The 355 ist eine unterhaltsam-verspielte Kritik an männlicher Dominanz. Allein die Actionszenen wirken seltsam blutleer. Der Wille, alles realistischer und weniger breitbeinig anzulegen, mag ja lobenswert sein, für den nötigen Punch hätte man sich dennoch an Atomic Blonde und Charlize Theron's knallhartem Kampf im Treppenhaus ein Vorbild nehmen können. **Sebastian Seidler**

START 06.01.2022 REGIE Simon Kinberg BUCH Theresa Rebeck, Simon Kinberg, Bek Smith KAMERA Tim Maurice-Jones SCHNITT John Gilbert, Lee Smith MUSIK Junkie XL DARSTELLER:IN (ROLLE) Jessica Chastain (Mace), Penelopé Cruz (Graciela), Diane Kruger (Marie), Lupita Nyong'o (Khadijah) PRODUKTION Universal Pictures, FilmNation Ent. u.a. USA 2022 DAUER 124 Min. VERLEIH Universal

VON KENNETH BRANAGH

BELFAST



Eine Reise in die Vergangenheit, von den farbigen Luftaufnahmen der Stadt zu Beginn in eine einzelne Strasse in Schwarzweiss. Ein Arbeiterklassenviertel, wo Protestant:innen und Katholik:innen in

Harmonie leben, wo man sich gegenseitig hilft. Bis eines Tages ein Akt der Gewalt die Idylle nachhaltig beschädigt. Man schreibt das Jahr 1969, dies ist der Anfang vom Ende. Die Familie, bestehend aus dem neunjährigen Buddy, seinem Bruder Will, den Eltern und den Grosseltern, die mit ihnen unter einem Dach leben, wird am Ende nicht mehr dieselbe sein.

Belfast ist ein autobiografisch inspirierter Film, mit dem Regisseur Kenneth Branagh (Jahrgang 1960) vom jähren Ende (s)einer Kindheit erzählt und dabei auch das Erinnern selber zum Thema macht. Theater- und Kinobesuche sorgen für die einzigen Farbtupfer, dort regiert Eskapismus in Gestalt einen fliegenden Autos (Chitty Chitty Bang Bang) oder von Raquel Welch im Fellbikini (One Million Years B.C.),

auch wenn das Kunstwerk mit dem grössten Einfluss in Schwarz-Weiss ist: High Noon (zu dem sich die Familie vor dem Fernsehgerät versammelt) beeindruckt Buddy nachdrücklich und erweitert sich später ins wirkliche Leben hinein, wenn sein Vater sich den gangsterhaft auftretenden, radikalen protestantischen Wortführern entgegenstellt. Zwischen dieser überhöhten Szene und realistischen Alltagsbeschreibungen, zwischen nostalgischen Erinnerungen und brutalen Einschnitten findet der Film seine Balance, unterstützt von einprägsamen Schauspielleistungen, nicht zuletzt des zehnjährigen Jude Hill in der Hauptrolle. **Frank Arnold**

START 24.02.2022 REGIE, BUCH Kenneth Branagh KAMERA Haris Zambarloukos SCHNITT Úna Ní Dhonghaile MUSIK Van Morrison DARSTELLER:IN (ROLLE) Jude Hill (Buddy), Lewis McAskie (Will), Caitriona Balfe (Ma), Jamie Dornan (Pa), Judi Dench (Granny), Ciarán Hinds (Pop) PRODUKTION TKBC, UK 2021 DAUER 98 Min. VERLEIH Universal

Statt einer prominenten Nase hat Cyrano in dieser Neuverfilmung des klassischen Bühnenstücks eine nicht so prominente Statur. Nach wie vor verfügt er aber über eine feine Schreibe und Hauptdarsteller Peter Dinklage über ein grossartiges Schauspielertalent.

Bei seinem ersten Auftritt hört man ihn zunächst nur: Eine Stimme aus dem Off, die dem Schauspieler, der gerade auf der Bühne seinen Monolog vorträgt, jedwedes Talent abspricht.

Von grossem Selbstbewusstsein zeugt diese Attacke, umso überraschter ist man dann, wenn die Person zu sehen ist, denn Cyrano ist nicht von grosser Statur.

VON JOE WRIGHT

CYRANO



Dass er nicht nur über eine scharfe Zunge, sondern auch über ein scharfes Schwert verfügt, erfahren wir gleich darauf, wenn es auf der Bühne zu einer handgreiflichen Auseinandersetzung der Kontrahenten kommt. Deren Ausgang zeigt, dass das Komische und das Tragische hier eng beieinander liegen.

Trotz dieser doppelten Begabung wird Cyrano von Selbstzweifeln geplagt. Aufgrund seiner Kleinwüchsigkeit hält er sich nicht für

würdig, Roxanne (seiner besten Freundin seit Kindertagen) seine Liebe zu gestehen.

Cyrano, das war bislang der mit der grossen Nase. Das Theaterstück von Edmond Rostand, erstmals 1898 aufgeführt, ist ein Klassiker, seine Titelfigur ein tragischer Held, der sich aufgrund seines Aussehens für unwürdig hält, seiner grossen Liebe den Hof zu machen – und stattdessen für einen anderen Mann, der weit weniger eloquent ist als er selber, die Rolle des Ghostwriters übernimmt, für ihn Liebesbriefe an die Frau verfasst, die er doch eigentlich in seinem eigenen Namen schreiben sollte.

Die falsche Nase erwies sich durchaus als attraktive (und preisgekrönte) Herausforderung für Schauspieler, davon zeugen die drei bekanntesten Verfilmungen des Bühnenstücks: José Ferrer brachte Cyrano 1950 einen Oscar ein, Gérard Depardieu (1990 unter der Regie von Jean-Paul Rappeneau) konnte neben dem Oscar noch zahlreiche weitere Preise einheimen, und Steve Martin (der die Rolle in dem 1980 in die Gegenwart versetzten Roxanne verkörperte) konnte immerhin zwei Kritiker:innenpreise und einen weiteren für seine Drehbuchadaption verbuchen.

Für ihre musikalische Neuadaption im Theater ersetzt die Autorin Erica Schmidt die grosse Nase durch die Kleinwüchsigkeit des Protagonisten und verleiht dem Ganzen einen bodenständigen Realismus, dem auch das Spiel der drei Hauptdarsteller:innen verpflichtet ist. Man könnte das Werk auch als einen Liebesbrief Schmidts an ihren Ehemann

Peter Dinklage lesen, der die Rolle, ebenso wie seine Filmpartnerin Haley Bennett, bereits auf der Bühne verkörpert hat.

Die Verbindung zwischen dem physischen Unterboden des Films und der kunstvollen Inszenierung, die sich immer wieder in luftige Höhen erhebt, kulminiert, wenn die Truppen später in den Krieg ziehen. Der Film zeigt sie im verschneiten Gebirge, wo in einer Kampfpause Briefe nach Hause geschrieben werden, und macht klar, dass für einige der Soldaten dies das letzte Lebenszeichen an ihre Angehörigen und Geliebten in der Heimat sein wird. Drei Soldaten intonieren dazu ein eindringliches Lied, einer von ihnen ist, wie der Nachspann bestätigt, tatsächlich der Musiker Glen Hansard, einem grösseren Publikum bekannt geworden durch den Film Once. Dafür (der Gesang wurde live während des Drehs aufgenommen) hat Regisseur Joe Wright sie tatsächlich in den Bergen um den Ätna antreten lassen.

«The craziest production of my career» nennt Wright, der mit intelligenten literarischen Adaptationen wie Pride and Prejudice und Atonement bekannt wurde, diesen Film, den er komplett in Sizilien gedreht hat. Ein so aufwändiges Werk inmitten der Pandemie zu drehen, scheint ihn inspiriert zu haben. Ein Film, der den Zuschauer:innen in düsteren Zeiten ein Stück Hoffnung vermittelt. **Frank Arnold**

START 03.03.2022 REGIE Joe Wright BUCH Erica Schmidt VORLAGE Edmond Rostand KAMERA Seamus McGarvey SCHNITT Valerio Bonelli MUSIK Aaron Dressner, Bryce Dressner DARSTELLER:IN (ROLLE) Peter Dinklage (Cyrano), Haley Bennett (Roxane), Kelvin Harrison Jr. (Christian) PRODUKTION Universal Pictures, MGM, Working Title Films, Bron Studios, UK 2021 DAUER 124 Min. VERLEIH Universal



Don't Look Up 2021, Adam McKay



Mit dem Kometen leben: Adam McKay gibt sich lustvoll dem Zustand der Apokalypse hin und leistet metaphorische Übersetzungsarbeit. Was als Farce gedacht ist, erweist sich als plausible Darstellung der Gegenwart.

Ein Film auf der Suche. Es braucht ein Narrativ. Denn ein «Etwas» kommt, das unsere Vorstellungen von dem bedeutet, was sich Leben nennt. Es muss also erzählt werden, damit wir das «Etwas» begreifen und die Katastrophe verstehen, sie ansatzweise denken können, um zu handeln. Zwar geht es in *Don't Look Up* nicht um pandemische Erfahrungen, auch nicht um

VON ADAM MCKAY

DON'T LOOK UP



die Klimakrise – und doch leistet Adam McKay metaphorische Übersetzungsarbeit, wenn er darin einen Kometen Richtung Erde schickt. Ein Film, der die Warnung schon im Titel trägt, bei gleichzeitiger Tendenz zur Realitätsverdrängung: Solange wir nicht hochschauen, ist doch alles in Ordnung.

Sechs Monate und 14 Tage bis zum Einschlag, erinnert das Smartphone von Doktorandin Kate (Jennifer Lawrence), die den Him-

melskörper zufällig bemerkte und deren Nachnamen die Entdeckung deswegen erhielt. «Komet Dibiasky», so rechnet sie mit ihrem Chef, dem Astronomie-Professor Randall Mindy (Leonardo DiCaprio) aus, ist aufgrund der Flugbahn und des Durchmessers von circa zehn Kilometern eine existenzielle Bedrohung. Nun sind Kate und Prof. Mindy eben Naturwissenschaftler:innen und nicht Bruce Willis: Sie rufen erstmal bei der NASA an, wo sie in der Warteschlange festhängen.

Damit setzt McKay den Ton für einen Film, in dem die Forscher:innen darum kämpfen, dass ihnen in einer multimedialen Öffentlichkeit zugehört wird. «Sie müssen nur eine Geschichte erzählen, möglichst einfach, ohne Mathe», wird Prof. Mindy geraten, bevor er in einer TV-Show zu Gast ist. Nach dem Bemerkten des Kometen schlägt *Don't Look Up* ein auffallend rasantes Schnitt-Tempo an, als müsste der Film selbst eine adäquate Haltung zum drohenden Weltenende finden. Über Close-ups scheint McKay das Personal und seine Gesten darauf hin abzuscannen, wer wie mit der Situation umgeht und wem bei der Einschätzung der eigentlich unmissverständlichen Lage überhaupt zu trauen ist.

Denn *Don't Look Up* verschiebt die Perspektive auf die Apokalypse mit dem festen Enddatum, indem nicht die Rettung, sondern die Interessen hinter der Rettung in den Fokus geraten. Per Militärflugzeug werden Kate und Prof. Mindy von Michigan nach Washington gebracht, wo sie auf Präsidentin Orlean (wer sonst: Meryl Streep)

mitsamt Stab und Koksnasen-Söhnchen Jason (Jonah Hill) treffen. Wieder heisst es erstmal: Warten, denn der Porno-Skandal in der Partei hat Priorität. Da passt so ein Komet eben nicht recht in den Zeitplan der Präsidentin.

Prof. Mindy, komplett auf Xanax abonniert, gefällt sich zunehmend in seiner öffentlichen Rolle als AILF (*Astronomer I'd Like to Fuck*) und betrügt die Ehefrau mit der durchoperierten Klatschshow-Moderatorin (Cate Blanchett); Ariana Grande und Kid Cudi schmettern auf dem «letzten Konzert der Welt» eine Pop-Ballade über den Zauber der Wissenschaft; 30% der Amerikaner:innen wollen laut Umfrage nicht, dass der Komet unseren Planeten zerstört.

Was McKay als Farce anlegt, ist nach den medialen Diskursverschiebungen à la Trump und in einer Zeit, wo manche die Existenz eines weltweit grassierenden Virus leugnen und Superreiche Welt-raumtourismus betreiben, erstaunlich plausibel. Es mangelt *Don't Look Up* nicht an Schärfe in den Dialogen und an Genauigkeit des Drehbuchs, und doch ist der neue Film von McKay genau dann am tollsten, wenn die Sprache fehlt. Immer wieder sind Menschen zu sehen, die nur stumm in den Himmel starren oder auf Apparate. In allem Zynismus zeigt sich in diesen Szenen der Weltverbesserer McKay, der eben doch noch hofft: Auf einen Blick nach oben, der Erkenntnis verspricht und Erlösung von der Annahme bedeutet, dass wir die Krone der Schöpfung seien.

Anne Küper

START 09.12.2021 REGIE Adam McKay BUCH Adam McKay, David Sirota KAMERA Linus Sandgren SCHNITT Hank Corwin MUSIK Nicholas Britell DARSTELLER:IN (ROLLE) Jennifer Lawrence (Kate Dibiasky), Leonardo DiCaprio (Randall Mindy), Meryl Streep (Janie Orlean), Jonah Hill (Jason Orlean) PRODUKTION Hyperobject Industries, Bluegrass Films, USA 2021 DAUER 145 Min. VERLEIH Ascot Elite STREAMING Netflix

Noch einmal mit Gefühl! 20 Jahre nach der filmischen Revolution kommt die Wiederauferstehung der Matrix-Saga. Schafft es der vierte Teil, die erdrückenden Erwartungen zu erfüllen, oder will die Regisseurin etwas ganz anderes?

Ein weiteres Sequel, auf das niemand gewartet hat. Zuallerletzt Neo alias Thomas Anderson, der eines Tages ins Büro seines Chefs gerufen wird. Thomas soll einen Nachfolger zu seiner erfolgreichen Game-Serie entwickeln, der Mutterkonzern Warner Bros. will es so. Aber Halt: Vermischt sich da nicht gerade etwas? Doch, und das mit voller Absicht. Denn wenn The Matrix Resurrections etwas ist, dann meta.

20 Jahre nach der Matrix-Trilogie gibt sich Regisseurin Lana Wachowski im vierten Film der Reihe verspielt. Keanu Reeves in seinem Jesus-Look, dem er seit der John-Wick-Reihe treu bleibt, schlüpft erneut in die Rolle des Neo, beziehungsweise des ahnungslosen Thomas Anderson. Erneut ist dieser in der Matrix gefangen und spürt, dass etwas nicht stimmt, etwas, das ihn verrückt macht, «like a splinter in your mind». Doch statt in einer generischen Bürowelt sitzt Neo in einer, in der er mit dem Computerspiel «Matrix» Berühmtheit erlangt hat und die unserer Realität wiederum verdammt ähnlich sieht.

Mehr «Bullet Time»

Nun soll er also ein Sequel designen, und die Kreativsitzung dafür wird zur selbstreferenziellen Farce: «Wir brauchen mehr «Bullet Time»», bringt einer aus dem Team es auf den Punkt (wir werden sie später selbstverständlich kriegen). In selbstironischer Manier wird das Erfolgsrezept des Originals analysiert, ein Drehbuchentwurf für «Matrix 4» herumgereicht und krampfhaft versucht, einen neuen Spin für die Fortsetzung herauszuschälen. Ein Satz, der nicht nur für

die Welt im Film gilt, sondern auch für die Realität. Meta eben.

Diesem Anfang des Films ist ein Humor eigen, der neu ist für die Reihe und erst erfrischend wirkt, sich leider aber allzu schnell abnutzt und im Tonfall zu sehr an die allgegenwärtigen Marvel-Verfilmungen erinnert, die in The Matrix Resurrections ironischerweise

umgesetzt ist, als dass die Mise-en-Abyme der Welt in der Welt über die vierte Wand in die Köpfe der Zuschauenden zu springen vermöchte – eine vertane Chance.

Neo ist auf alle Fälle ganz schön verwirrt. Ist die Matrix nun einfach in seinem Kopf? Also wirklich nur seinem Kopf? Eine Welt, die er als Game erschaffen hat?

VON LANA WACHOWSKI

THE MATRIX RESURRECTIONS



im gleichen Atemzug kritisiert werden. Während The Matrix mit seinem Genre-Mash-up ein kunstvolles, philosophisch-religiöses Versatzstück war und die Fortsetzungen Reloaded und Revolutions ganz auf archaischen Freiheitskampf setzten, strotzt The Matrix Resurrections vor postmoderner, ausgestellter Gemachtheit, die den Film über weite Strecken trägt, aber leider doch zu inkonsequent

Oder lebt er tatsächlich in einer Computersimulation? Um sich nicht in scheinbar psychotischen Episoden zu verlieren, schluckt er massenhaft blaue Pillen und besucht regelmässig einen Therapeuten (Neil Patrick Harris). Natürlich nützt das bei all den plottreibenden Reminiszenzen, von Morpheus über Agent Smith bis hin zu Trinity (zum Glück auch wieder Carrie-Anne Moss), nichts. Noch einmal

muss Neo also seinen Geist befreien und die wahre Welt wiederentdecken.

Auf dem Weg dahin fröhnt Wachowski in Rück- und Überblendungen, Reinszenierungen, Anspielungen und Gastspielen aus dem Matrix-Inventar der Auferstehung oder eben Resurrection. Manchmal ist das gelungen. Etwa wenn die Schlüsselszene mit der roten und der blauen Pille dekonstruiert wird, passend inszeniert auf einer Theaterbühne, das Original im Hintergrund projiziert. Unglücklicher geraten sind dagegen andere Griffe in die Mottenkiste, wie das neuerliche, unfreundliche Zusammentreffen mit dem Merovingian (Lambert Wilson), inzwischen ein heruntergekommener Clochard, der unverhohlen mit mehr Sequels und Spinoffs droht.

Fragwürdige Plot-Twists

Diesen aneinandergereihten Revue-Nummern wird leider die Kohärenz der Erzählung geopfert. Was zum Beispiel genau die Motivation des zur unwichtigen Nebenfigur umprogrammierten Agent Smith ist, bleibt reichlich obskur. Oder auch, weshalb Neo (ausserhalb der knallharten kommerziellen Logik der echten Warner Bros.) in seinem mentalen Gefängnis zu einer Traumata triggernden Fortsetzung getrieben wird. Da hilft auch die Postmoderne nicht weiter. Entweder wird hier auf ein weiteres Sequel hingearbeitet, oder der gute Smith musste einfach der Vollständigkeit halber auftauchen.

Natürlich schafft es unser Held letztlich unbeschadet aus den Fängen des Programms. Alles also gut soweit? Keineswegs, schliesslich braucht auch der zweite Teil des Films noch eine blockbusterrechte Handlung. Diese kommt in

Form der Rettung von Trinity, die ebenfalls unter den Vorzeichen psychologischer Zwänge in der Matrix gefangen gehalten wird. Einem epischen Actionthriller gerecht, wird sodann ein komplexer Plan gezückt, der unweigerlich zu gefährlichen, zeitkritischen Action-Manövern, Massenszenen – die den Covid-Safety-Verantwortlichen schlaflose Nächte bereitet haben dürften – und ganz vielen Gefühlen führt. Schliesslich fusst die ganze Erzählung auf den explosiven Emotionen, die freigesetzt werden, wenn Neo und Trinity sich nahe kommen.

Gefühle sind aber nicht nur zentral im Film, weil die Liebesbeziehung zwischen Neo und Trinity im Fokus steht. Lana Wachowski sagte zu ihrem neusten Werk, dass sie alle ihre Filme von den Gefühlen her denke und dass sie das Herz, mit dem sie zuvor *Cloud Atlas* und die Netflix-Serie *Sense 8* gemacht habe, in das Matrix-Universum habe bringen wollen. Die physische und physikalische Grenzen überwindende Liebe zwischen Individuen bildet in diesen beiden Werken der Wachowskis schliesslich den Kern der Erzählung.

Den veränderten Anspruch der Regisseurin, der wohl stark mit ihrer persönlichen Geschichte und Wandlung zwischen der Trilogie und deren Fortsetzung zusammenhängt, spürt man über weite Strecken des Films. Der achtsame und fluide Umgang zwischen – das Wort passt nirgends besser – *woken* Maschinen, Menschen und Programmen in allen Formen und Farben, die sich eine neue Welt bauen, in der Harmonie herrscht und wieder Erdbeeren wachsen können, ist Zeugnis davon. Die «echte» Welt von Mensch und Maschine jenseits der Matrix ist ein kleines Paradies für die progressiven Paradigmen der Gegenwart.

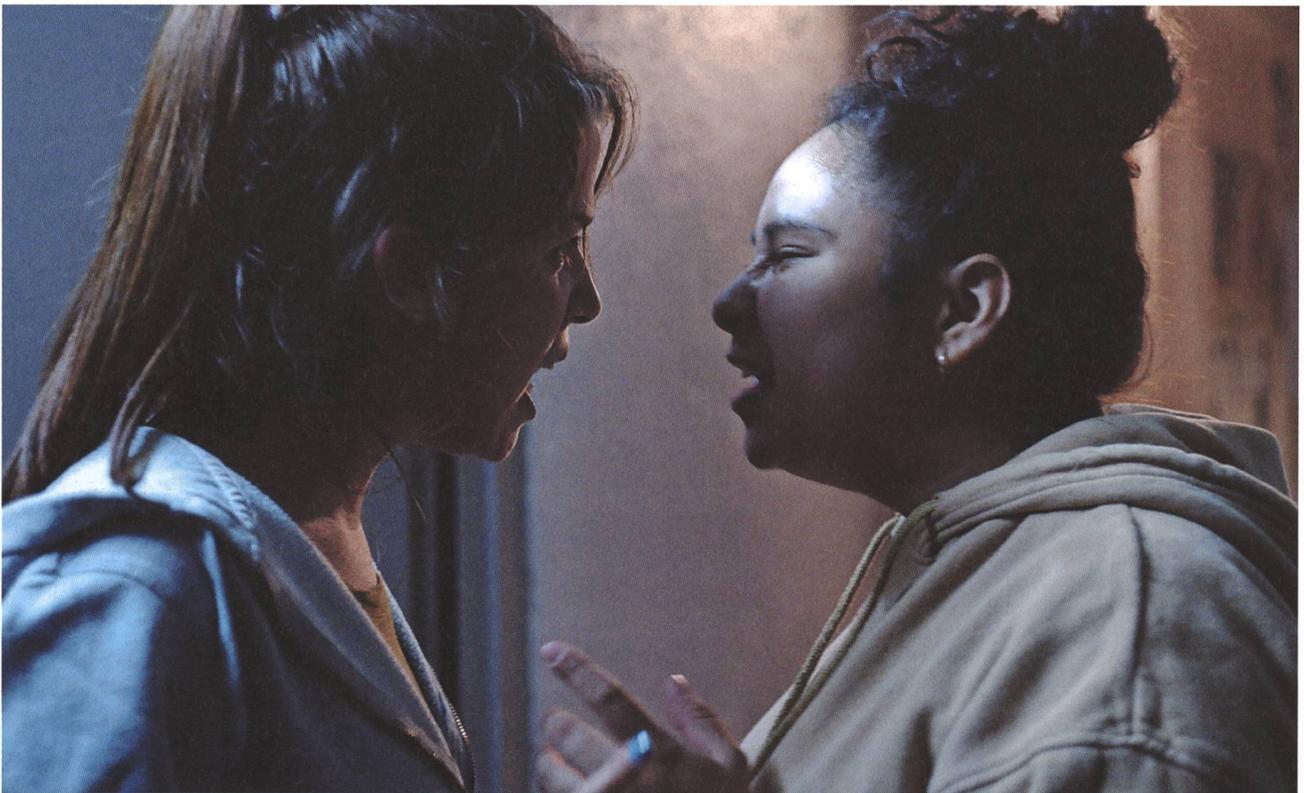
Regenbogenmatrix

Wer jetzt befürchtet, dass die gute alte Matrix zu einem politisch korrekten Kuschemarathon verkommen ist, behält nur zur Hälfte Recht, auch wenn die Guten – Spoiler – ohne Ausnahme im entscheidenden Moment gerettet werden. Bei zweieinhalb Stunden Laufzeit kommen auch die Cyberpunk-Fans, die den harten Lack- und Leder-Internetlook der ausgehenden Neunzigerjahre vermissen, auf ihre Kosten.

Langweilen werden sich hingegen Philosoph:innen, die sich eine tieferschürfende Fortsetzung der platonischen Versuchsanordnung des ersten Films erhofften. Vielleicht holen Warner Bros. und Lana Wachowski diese in einer weiteren Fortsetzung wieder an Bord, wenn es darum gehen könnte, wie man den idealen Staat programmiert und wer darin das Sagen haben soll. Dass an dessen Himmel ein Regenbogen strahlen wird, ist aber schon mal gesetzt. **Michael Kuratli**



La Mif 2021, Fred Baillif



Fred Baillif zeigt ein alternatives Wohnprojekt, in dem soziale Ordnungen wie Familie und Freundschaft neu erlernt werden müssen. Unterdessen greift der Film selbst auf klare Strukturen zurück, um mit seinem weiblichen Personal umzugehen.

Es geht gleich «zur Sache» in *La Mif*, als sich die Figuren während der Eröffnungssequenz anschreien und schubsen; ein Film, der mit einem Zerwürfnis beginnt, und doch muss es ein Davor gegeben haben, das die handfeste Auseinandersetzung auslöste und nach dem es sich suchen lässt, ein Grund, der ausfindig gemacht, der im besten Fall behoben werden kann. «Zur Sache»

VON FRED BAILLIF

LA MIF



wird dieser Film also erst noch kommen, wenn er sich in Bewegung setzt, um über koordinierte Zeitsprünge und Szenenwechsel den Blick auf einen Anfang zu erneuern.

So chaotisch *La Mif* in der ersten Einstellung nämlich wirken mag, so sehr ist der Film von Fred Baillif an Strukturen interessiert. Ein Heim in der Westschweiz dient als Schauplatz für eine alternative Ordnung, innerhalb deren Mädchen verschiedener Altersstufen

gemeinsam wohnen. Zu Beginn ist ein einziger Junge dabei – er verlässt das Wohnprojekt aber, nachdem er und Audrey (Anaïs Uldry) miteinander geschlafen haben. Denn zwischen den beiden Teenagern liegen drei Jahre und ein Gesetz, das Audreys schnelle Nummer – halb aus Lust, halb aus Langeweile geschehen – mit dem minderjährigen Mitbewohner verbietet. Eine Betreuerin informiert die Polizei. Unterdessen wird bei den jungen Frauen diskutiert: War das wirklich einvernehmlich? Muss Audrey jetzt gehen?

Einfach ist es nicht bei Baillif, der selbst Sozialarbeit studierte und zuvor überwiegend dokumentarisch drehte. Mit den Laiendarsteller:innen entwickelte er das Drehbuch, die Dialoge, wuchtige Prozesse der Emanzipation und des Aushandelns vom Zusammenleben in der Einrichtung, sind improvisiert. *La Mif* ist ein Film der Konfrontation, der abseits der lauten, groben Momente zusätzliche Qualitäten in den Szenen entwickelt.

«Wir alle, wir sind jetzt eine Familie», stellt Alison einmal fest. Was in anderen Beiträgen eines sozialpädagogischen Kinos eine Floskel ist, ähnelt bei Baillifs Ensemblefilm stärker einer Aufgabenstellung à la *doing family*. Das filmische Personal bringt Erfahrungen von Gewalt und sexuellem Missbrauch mit, die das Konstrukt «Familie» zerstört haben. Folglich lassen sich in *La Mif* Menschen dabei beobachten, wie sie für sich entwerfen, was eine Familie sein könnte und welche Rollen sie in diesem Vorstellungsbild spielen wollen. Nicht immer läuft das reibungslos ab.

Als *ice breaker* funktioniert die Frage «Und, warum bist du hier?», mit deren Hilfe sie über die traumatischen Erfahrungen, über Einsamkeit und Suizidgedanken ins Gespräch kommen. Baillifs Film nimmt sich dafür die Zeit, lässt laufen, hüpfert mit den Figuren von einem Stein zum nächsten, den das Leben ihnen in den Weg legt. *La Mif* ist beeindruckend, weil er von der Arbeit zeugt, die es bedeutet, Verständnis und Ermutigung zu lernen, um Widerständen entgegenzutreten zu können.

All das wird anhand klar komponierter Kapitel erzählt, die einzelne Personen, einmal ein Paar, in den Fokus rücken. Konsequenter greift der Film dabei auch auf die Perspektive derjenigen zurück, die als Betreuer:innen in der Einrichtung arbeiten. Das letzte Kapitel widmet sich also Direktorin Lora (Claudia Grob), die ihren Schützlingen in Einigem nähersteht, als sie es vielleicht zugeben möchte. Was parallel passiert, überführt Baillif durch die Kapitel in ein filmisches Nacheinander. Szenen werden aus anderen Perspektiven wiederholt und ergänzt, weitere Perspektiven auf das, was es zu sehen gibt, nach und nach entfaltet. Wir springen zurück und wieder voraus. Die Figuren in diesem Film bekommen Chancen, zweite, dritte, vierte Gelegenheiten, sich uns zu zeigen, mit uns «zur Sache» zu kommen, wenn schon die nächste Runde «Wahrheit oder Pflicht» beginnt. **Anne Küper**

START 17.03.2022 REGIE, BUCH, SCHNITT Fred Baillif KAMERA Joseph Aredy MUSIK Grégoire Maret DARSTELLER:IN (ROLLE) Claudia Grob (Lora), Anaïs Uldry (Audrey), Kasia Da Costa (Novinha), Amélie Tonsi (Alison), Amandine Golay (Caroline) PRODUKTION Fresh Pod, CH 2021 DAUER 111 Min. VERLEIH Aardvark Film Emporium

Genau wie das Modelabel Gucci selbst wartet Ridley Scotts Film über die italienische Dynastie, die hinter dem Label steht, mit Extravaganz und einer ironischen Lust an «Fakeness» auf. Eine Geschichte zwischen Mord, Gier und Glamour.

Das wiederbelebte Fashionlabel Gucci brachte vor Kurzem eine ironische Kollektion auf den Markt. Auf Taschen, Schuhen und Kleidungsstücken im klassischen Gucci-Design prangen in riesigen grell-gelben Buchstaben die Worte «FAKE» bzw. «NOT». So macht man aus dem Ruf, das meistkopierte Label der Welt zu sein, noch ein gutes Geschäft. Hinter der Idee

VON RIDLEY SCOTT

HOUSE OF GUCCI



steht die Geschichte des Hauses Gucci *in a nutshell*: auf der einen Seite ein Traditionsunternehmen, das Wert legt auf seine hochwertigen Materialien und ein kultiviertes Image, auf der anderen ein hemmungslos expandierender Konzern, der sich nicht darum schert, wenn unterwegs auch ein bisschen Ramsch entsteht. Ridley Scotts *House of Gucci* erzählt den Niedergang der Familiendynastie anhand dieser beiden gegensätzlichen Pole. Der Film hat viel zu tun mit dem «Fake/Not»-Design: das Grelle, die

Übertreibung, die Selbstironie, der Hang zu einfachen Botschaften, die Versalien, der Spass.

Anfang der Siebziger ist für Patrizia Reggiani, die im Lastwagen-Unternehmens ihres Vaters als Sekretärin arbeitet, die Bühne viel zu klein. Mit ihrer kernigen Exzentrik sprengt sie anfangs noch jedes Bild. Als sie auf einer Kostümparty in Mailand dem angehenden Anwalt Maurizio begegnet, fällt die Liebe mit dem Namen Gucci vom Himmel. Dem schüchternen jungen Mann muss zwar erst noch ein bisschen nachgeholfen werden, doch dann nimmt er für die Ehe mit ihr sogar den Bruch mit dem Vater Rodolfo in Kauf. Der Familienpatriarch missbilligt die Verbindung mit Patrizia, die einen Klimt nicht von einem Picasso unterscheiden kann, Klassendünkel mischt sich mit Behüterinstinkten – «she is after your money».

Der Untertitel der Romanvorlage, auf der *House of Gucci* basiert, fasst die Elemente des Films zusammen: «A Sensational Story of Murder, Madness, Glamour, and Greed». Als Aldo, Rodolfos Bruder, Maurizio wieder zurück in die Familie bringt – der eigene Sohn Paolo ist für ihn ein Idiot und taugt auch für Scott nur zur Karikatur – versucht Patrizia ihrem Mann die Vorherrschaft in der Firma zu erkämpfen. Ständig werden Pläne ausgeheckt, werden irgendwelche Papiere vor die Nase gelegt und Unterschriften erzwungen. Die durch Intrigen verursachten Brüche innerhalb der Familie beschädigen aber auch die Beziehung. Der vor-

läufige Tiefpunkt erfolgt an Weihnachten: Die Stimmung ist frostig, Patrizia schenkt ihrem Mann einen Gürtel, seine Fantasie hat gerade mal für eine Geschenkkarte bei Bloomingdale's gereicht. Schliesslich verlässt Maurizio seine Frau für eine andere, wenig später muss er unter finanziellem Druck seine Anteile an ein US-bahrainisches Investmentunternehmen verkaufen. 72 Jahre nach der Unternehmensgründung durch Guccio Gucci zerbricht die Union von Familie und Modehaus.

Als Blick in eine unheilvolle Zukunft sieht man Maurizio und Patricia einmal beim Besuch einer Modeschau von Versace: Gianni Versace wird 1997 erschossen, Maurizio Gucci zwei Jahre zuvor. Patrizia, in Verzweiflung und Rachsucht von der TV-Wahrsagerin Pina angefeuert, gibt den Mord in Auftrag. Scott ist jedoch weniger an True Crime und Modewelt interessiert als an den dynastischen Macht- und Intrigenspielen der Seifenoper. Achtzigerjahre-Pop und schmetternde Opernarien werden ebenso aufgeföhren wie Englisch mit wild wuchernden italienischen Akzenten, auch die Schauspielstile sind ein fröhlicher Mix aus seriöser Charakterstudie (Adam Driver), alberner Farce (Jared Leto) und Lady Gagas ganz eigener Kategorie von Überspanntheit und Turbulenz. Die Disparität mag vielleicht nicht immer gewollt sein, macht aber absolut Sinn: Die unterschiedlichen Triebkräfte des Hauses Gucci könnten kaum treffender erzählt sein.

Esther Buss

START 02.12.2021 REGIE Ridley Scott BUCH Becky Johnston, Roberto Bentivegna, Becky Johnston VORLAGE Sara Gay Forden KAMERA Dariusz Wolski SCHNITT Claire Simpson MUSIK Harry Gregson-Williams DARSTELLER:IN (ROLLE) Patrizia Reggiani (Lady Gaga), Maurizio Gucci (Adam Driver), Aldo Gucci (Al Pacino), Radolfo Gucci (Jeremy Irons), Paolo Gucci (Jared Leto) PRODUKTION BRON Studios, MGM, Scott Free Productions, Universal Pictures, USA 2021 DAUER 158 Min. VERLEIH Universal

Genau im richtigen Moment scheint Pablo Larraíns Spencer über die Leinwand zu flimmern: Das Interesse an der unglücklichen Monarchin scheint gerade grösser denn je. Kristen Stewart mimt sie mit der notwendigen Tragik.

Goodbye, England's Rose. Der Tod von Princess Diana gehört zu diesen auserwählten weltpolitischen Ereignissen, an die wir uns fast alle erinnern können. Und seit damals, seit 1997, scheint die Faszination für die Lieblingsprinzessin der Brit:innen kaum nachgelassen zu haben. Oder ist sie kürzlich sogar erstarkt? Vielleicht im Zuge unserer kulturellen Werteumwälzung; nun, wo man über die Machtstrukturen scheinbar differenzierter den je nachdenkt, verstehen wir die Prinzessin von Wales vielleicht noch besser.

Anyway: Genau im richtigen Moment scheint Pablo Larraíns Spencer nun auf die Leinwand zu kommen. Zu einer neuen Wahrnehmung der tragischen Prinzessin passen dann auch die ersten Filmminuten, in denen wir Diana sehen: Am Steuer eines flitzigen Cabriolets, lautet die erste Dialogzeile aus ihrem Mund «Where the fuck am I» – alles so gar nicht royal, weder das Gefährt noch das Fluchen. Nach ihrer Irrfahrt kommt sie viel zu spät beim Palast an, wo man sie bereits mit hochgezogener Augenbraue fürs Weihnachtsfest erwartet. Dass sie und Charles nicht gleichzeitig erscheinen, ist jedem aufgefallen.

Der Film baut gänzlich auf dieser Dramatik auf. Langgezogen sind die Szenen, in denen nur vorwurfsvolle Blicke ausgetauscht werden, Diana – die Queen – Charles – wieder die Queen – nochmals Diana. Das weibliche Leiden steht in Spencer im Vordergrund: Diana scheint an ihrer Perlenkette fast zu ersticken. Lieber würde sie Schwarz

tragen als das salbeigrüne Kleid, das die Bedienstete und Anvertraute Maggie (Sally Hawkins) für sie vorbereitet hat. Besonders die musikalischen Kompositionen erscheinen zum Herausstreichen der Emotionen zentral: Die Streicher erklingen selbst wie Gequälte, während Diana nach Luft ringt. Als Zuschauer:in wird man auch etwas atemlos, denn Princess Di kann in

VON PABLO LARRAÍN

SPENCER



keiner einzigen Szene, nicht einmal im Zusammensein mit ihren geliebten Söhnen, entspannt sein. Die Tränen stehen ihr selbst dann in den Augen, ihre Stimme klingt erstickt.

Die Besetzung mit Stewart passt in jedem Sinne: Auch ihr denkt man seit ihrer Durchbruchs-Rolle als Romantic Lead in der Twilight-«Saga» (2008–2012) eine Verken- nung, ein missverstandenes Leben zu. Zu unglücklich sah sie auf den Paparazzi-Fotos aus, und gross war

der mediale Skandal um sie, als sie ihren Co-Star und Kurzzeit-Boyfriend Robert Pattinson damals betrogen haben soll. *How dare she.* Der heimliche Verdacht, dass hinter dem Vampirtraum «Bella Swan» eigentlich eine verletzte, künstlerische Seele steckt, verstärkte sich seither dank interessanteren Filmrollen wie in Personal Shopper (Olivier Assayas, 2016) oder Seberg (Benedict Andrews, 2019). Spencer scheint es bei der Besetzung von Stewart also weniger um visuelle Proximität von Schauspieler:in und historischem Vorbild zu gehen (Stewart erkennt man jederzeit unter dem ikonischen blonden Kurzhaarschnitt). Stattdessen spielt Stewart die Prinzessin eben mit jener Distanziertheit, jener Zerbrechlichkeit, wie man die echte Diana noch von den Fernsehaufnahmen aus den Neunzigern kennt. Aufgebracht, dahinter tieftraurig – das scheint die beiden Frauen ohnehin zu vereinen.

Auch die, denen das alles nicht zusagt, diese Verwandtschaft weiblichen Leidens; selbst jene, die Spencer wegen des manikürten Looks sehen möchten, der die Serien und Filme über das Königshaus prägt, mit den zurechtgestutzten Buchsbäumen in den geometrischen Gärten, den schönen Eingangshallen und herrschaftlichen Essräumen, kommen auf ihre Kosten. Es mag Diana gar nicht gefallen, wie poliert es bei den Royals aussieht – den Kinozuschauer:innen schon. **Selina Hangartner**

START 13.01.2022 REGIE Pablo Larraín BUCH Steven Knight KAMERA Claire Mathon SCHNITT Sebastián Sepúlveda MUSIK Jonny Greenwood DARSTELLER:IN (ROLLE) Kristen Stewart (Diana), Timothy Spall (Major Alistar Gregory), Maggie (Sally Hawkins) PRODUKTION Shoebox Films, Komplizen Film u.a.; DE/CL/UK/USA 2021 DAUER 111 Min. VERLEIH DCM

Aus dem Wunderland Los Angeles erzählt der Kultregisseur seine neueste Liebesgeschichte. Und schält aus dem explosiven Schauspielduo Haim/Hoffman eine poppige Schwelgerei heraus, die begeistert.

Gary Valentine ist sich seiner Sache ziemlich sicher. Das wäre wohl nicht jeder 15-Jährige, der ein bisschen zu viel Speck auf den Hüften und Pickel im Gesicht hat. Für die Frisur kann er wohl nichts, das sind halt einfach die Siebziger. Als er jedenfalls die einige Jahre ältere Alana auf dem Schulhof anspricht, sieht man schon, welches Talent in diesem Teenager – und im

VON PAUL THOMAS ANDERSON

LICORICE PIZZA



Schauspielduo Alana Haim/Cooper Hoffman – steckt. Seine besten Tage als Kinderschauspieler hat Gary zwar schon hinter sich, doch das Ende einer Gelegenheit sieht er nur als Sprungbrett für die nächste. Insofern ist er so etwas wie die Verkörperung des *American dream*. Passend dazu strotzt die Liebesgeschichte zwischen Alana und Gary, die uns Paul Thomas Anderson in *Licorice Pizza* erzählt, vor poppiger Americana.

Doch kurz zurück zu dieser ersten Szene, der als Auftakt schon

alles an Dynamik innewohnt, was uns in den nächsten zwei Stunden erwartet. Auf der einen Seite steht Gary mit seiner Mission, Alana zu bezirzen, auf der anderen Seite Alana, die nichts so recht mit ihrem Leben anzufangen weiss; zurzeit arbeitet sie als Assistentin des Schulfotografen. Ganz sicher weiss sie aber, dass sie keinen Minderjährigen daten will.

Doch Gary lässt nicht locker, und die beiden schreiten bei ihrem ersten Treffen durchs Schulgelände, wo gerade Fotos der Schüler:innen gemacht werden. Auf dem Weg erfährt Alana von ein paar weiblichen Fans von Garys Schauspielkarriere, sein Foto wird geknipst, und am Ende sagt sie zu, sicher nicht in der Bar aufzutauchen am Abend – und kommuniziert wie noch so oft genau das Gegenteil. Gary tritt in das gleisende Licht L.A.s und Alana zurück in die Turnhalle. Dort gibt ihr Chef, der Fotograf, ihr einen Klaps auf den Hintern, der, also der Klaps, stellvertretend für all den Machismus älterer Herren steht, mit dem sie sich in der Folge noch auseinandersetzen muss.

Von diesem Moment an dreht der Film immer weitere Schlaufen in der Beziehung dieses für einander geschaffenen und sich doch stets sabotierenden Paares, das mit ein paar Sidekicks und findigen Geschäftsideen durch das San Fernando Valley, das L.A. der Reichen und Berühmten, der Exzentrischen und Durchgeknallten rennt. Das ist ganz wörtlich zu nehmen, denn durch Strassenzüge gerannt wird hier so oft wie sonst nur in Musicals. Im

verzettelten Valley muss das ziemlich anstrengend sein, und dramaturgisch ergibt es eigentlich nur zur dargestellten Ölkrise Sinn (die auch gleich Garys und Alanas erstes Geschäft mit Wasserbetten zunichte macht). Man lässt sich von diesem Gimmick aber genauso mitreißen wie vom Soundtrack, der randvoll mit Hits aus der Zeit ist.

Licorice Pizza reitet im Galopp von erfrischendem Einfall (zuoberst: Alanas halsbrecherische Talfahrt im Transporter rückwärts, auf leerem Tank) zu peinlich-berührendem Ausfall (glänzend: Filmlegende Sean Penn als Filmlegende William Holden). Anderson erweist sich einmal mehr als Meister im Schaffen von Kultfilmen mit dem Händchen für Charakterschauspieler:innen. Wie so oft bei seinen verspielten Filmen tritt man auch hier mit dem Gefühl aus dem Kino, etwas Grosartiges gesehen zu haben, ohne genau zu wissen, ob der Film denn so etwas wie eine Botschaft hat.

Das kann man leicht für affektiertes, selbstverliebttes Kino halten, nur gelingt es Anderson diesmal, den Bogen rund zu machen wie kaum zuvor. Wem der Froschregen in *Magnolia* einen Tick zu biblisch-pathetisch und *Inherent Vice* insgesamt zu kryptisch-cool war, wird dieser neusten Iteration Paul Thomas Andersons Geschichten aus dem San Fernando Valley begeistert applaudieren können. **Michael Kuratti**

START 20.01.2022 REGIE, BUCH Paul Thomas Anderson KAMERA Paul Thomas Anderson, Michael Baumann SCHNITT Andy Jurgensen MUSIK Jonny Greenwood DARSTELLER:IN (ROLLE) Alana Haim (Alana), Cooper Hoffman (Gary), Mary Elizabeth Ellis (Anita), Tom Waits (Rex Blau), Sean Penn (William Holden), Bradley Cooper (Jon Peters) PRODUKTION Bron Studios, Focus Features, Ghoulardi Film, USA/CAN 2021 DAUER 133 Min. VERLEIH Universal

Licorice Pizza 2021, Paul Thomas Anderson



Etienne (Kad Merad), ein Schauspieler, der seit Jahren nicht mehr auf der Bühne stand, probt mit Gefängnisinsassen Becketts «Warten auf Godot». Nach anfänglichen Schwierigkeiten machen alle begeistert mit, und die Inszenierung, aufgeführt in einem Theater in Lyon, wird ein voller Erfolg. Die Truppe begibt sich auf Tournée durch Frankreich, und doch bleiben die Gefangenen bei allem Ruhm Gefangene – mit Fluchtgedanken.

Der Film von Emmanuel Courcol basiert auf einer wahren Geschichte, die sich 1986 in Schweden zugetragen hat. Man denkt an Cesare deve morire (2012) der Taviani-Brüder, die Insassen eines römischen Gefängnisses beim Shakespeare-Spielen dokumentierten.

Bei den Tavianis wurde das Gefängnis zur Bühne und die Mise en Scène zur Zelle, verschwammen Realität und Spiel, entstand die

VON EMMANUEL COURCOL

UN TRIOMPHE



Freiheit und Weite des Shakespeare'schen Universums aus der Enge heraus. In Courcols Film hingegen bleiben Gefängnis und Theater getrennt, verschafft das leere Versprechen der Hochkultur Menschen ohne Perspektive nur kurze Ausflüge in eine Welt, an der sie doch nicht teilhaben dürfen. Einmal nur verwandeln auch Etiennes Schauspieler den Knast in eine Bühne, rufen sich nachts durch die Gitterfenster ihre Repliken zu. Es ist die freieste Szene des Films, der, bei allen komischen und rührenden Momenten, ein dumpfes Gefühl der Ohnmacht im Umgang mit diesen Marginalisierten reproduziert, mit denen die Gesellschaft nach ein paar denkwürdigen Auftritten nichts mehr anzufangen weiss.

Philipp Stadelmaier

START 23.12.2021 REGIE Emmanuel Courcol BUCH Emmanuel Courcol, Khaled Amara, Thierry de Carbonnières KAMERA Yann Maritaud SCHNITT Gueric Catala MUSIK Fred Avril DARSTELLER:IN (ROLLE) Kad Merad (Étienne Carboni), David Ayala (Patrick Le Querrec), Lamine Cissokho (Alex) PRODUKTION Agat Films & Cie, Les Productions du Ch'timi, F 2021 DAUER 105 Min. VERLEIH Filmcoop

VON FRANK MATTER

PARALLEL LIVES



Frank Matter ist am 8. Juni 1964 im beschaulichen Sissach in der Schweiz geboren. Schnell schnürt ihm die Enge der behüteten Kindheit die Luft ab. Beseelt von grossen Idealen, geht es hinaus in die

Welt. Während sich dieses Leben entspinnt, tragen sich in diesen Jahrzehnten grosse Ereignisse zu – von der Mondlandung bis zu 9/11.

Was aber haben diese Markierungen der Geschichte mit uns zu tun? Wie ist Frank Matter zu dem geworden, der er heute ist? Diesen Fragen geht der Filmemacher in radikal subjektiver Weise nach, indem er seine eigene Geschichte mit den Lebensgeschichten von vier fremden Menschen überblendet. Vor dem Hintergrund der historischen Gegebenheit sucht Matter in einfühlsamen Porträts nach Ähnlichkeiten in den Unterschieden. Das Besondere daran ist, dass alle am selben Tag geboren wurden; jedoch an völlig anderen Orten.

Parallel Lives ist von der philosophischen Frage danach beseelt,

was uns alle verbindet, ohne in Pathos und Kitsch abzudriften. Vielmehr durchzieht den Film eine zarte Melancholie des Über- und des Erlebens, deren Bilder oftmals doch sehr nahe beieinander liegen. Das hängt vor allem mit dem Erzähler aus dem Off zusammen, der die Perspektive des Filmemachers ausdrückt. Während den Gesprächen mit den Protagonist:innen eine suchende Offenheit inneohnt, haben wir es hier mit einem ausformulierten Monolog zu tun, der das biografische Puzzle etwas zu gefällig ineinanderfügt; den Zuschauer:innen werden dadurch Freiräume für die eigene Auseinandersetzung genommen.

Sebastian Seidler

START 10.02.2022 REGIE, BUCH Frank Matter KAMERA Steff Bossert SCHNITT Konstantin Gutscher, Frank Matter, Rebecca Trösch MUSIK Christian Brantschen MIT Melissa Hensy, Zukiswa Ramncwana, Li Pujian, Michel Berandi, Stefan Kurt (Erzählerstimme), PRODUKTION Recycled TV AG, soap factory, SRF, CH 2021 DAUER 139 Min. VERLEIH Cineworx



Stefan Kramer
Der chinesische Film
Januar 2022, 152 Seiten,
zahlreiche s/w-Abbildungen
€ 19,-
ISBN 978-3-96707-565-6

Die Reihe »Filmgeschichte kompakt« richtet den Blick auf den internationalen Film und bietet eine kompakte, verlässliche und leicht zugängliche Einführung für den cineastisch interessierten Leser. Der neue Band gibt einen umfassenden Überblick über die Geschichte des chinesischen Films – von den frühen lokalen Pekingoperfilmen über die Werke des Sozialistischen Realismus unter Mao Zedong bis hin zum Filmschaffen im 21. Jahrhundert.

Dabei zeigt sich, dass China zu den vielfältigsten, produktivsten – wenn auch oft unterschätzten – Filmnationen weltweit gehört.

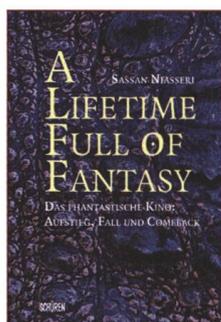
et+k

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

Kino Lesen !



Cinema 67: Trennlinien | Schweizer Filmjahrbuch | 216 S. | Klappbr. | zahlr. Abb. | € 25,00 / SFr 32,00 UVP
ISBN 978-3-7410-0467-4
Trennlinien – CINEMA fragt, welche gesellschaftlichen und kulturellen Trennlinien sich durch die Schweizer Film- und Medienlandschaft ziehen. Wie können soziale und kulturelle Ausgrenzung verhandelt und gesellschaftliche Diversität bekräftigt werden?
Wie gewohnt: 40 Filmkritiken würdigen das Schweizer Filmschaffen.



Sassan Niasseri | **A Lifetime Full of Fantasy** | Das Phantastische Kino: Aufstieg, Fall und Comeback
258 S. | Pb. | 85 Abb. | € 28,00
ISBN 978-3-7410-0396-7
«Die Lesenden erwartet ein sehr gut recherchiertes Buch, das sich nicht mit Inhaltsreferat aufhält, sondern sich detailreich mit den Produktions- und Rezeptionsumständen befasst, an denen sich die Entwicklung des Fantasy-Genres insgesamt ablesen lässt. Gerne empfohlen.»
ekz.bibliotheksservice

www.schueren-verlag.de **SCHÜREN**



CB
CINEBULLETIN

**Für den Blick hinter
die Leinwand**

Abonnieren Sie Cinébulletin: abo@cinebulletin.ch



Tschugger 2021, David Constantin, Mats Frey



Diese Schweizer Serie riecht nach Kult und dominierte bei ihrem Release die Streaming-Charts. David Constantin spielt in der von ihm co-kreierten Comedy den narzistischen Alpen-Cop. Bereits ist die zweite Staffel im Tun.

Tschugger dreht sich um den Walliser Polizisten Bax (David Constantin), der seine besten Tage hinter sich hat. Der letzte Erfolg, der ihm damals einiges an Medienpräsenz und den Status als Polizeiheld eingebracht hatte, liegt schon Jahre zurück. Auch die Freundin hat ihn verlassen. Sein Polizei-Partner Pirmin (Dragan Vujic) ist ihm nicht cool genug. Lieber würde er für eine Spezialeinheit der Bundespolizei arbeiten – und glaubt, die vom Fedpol ins Wallis beordnete Annette Brotz (Anna Rossinelli) sei hier, um ihn dafür zu rekrutieren. Kurz: Die Welt ist für Bax eine Projektionsfläche seiner eigenen Unzulänglichkeit.

Zu sagen, er balanciere auf der Grenze zwischen charmant und narzisstisch, wäre zu viel der Anerkennung. Nein, eher taumelt Bax auf dieser Grenzlinie, führt sich auf, als wäre er der Protagonist in einem Hollywood-Film. Gerade in den ersten Episoden erinnert Bax darum an Jake Peralta aus der US-Polizei-Comedy-Serie Brooklyn 99. Ähnlich wie bei Peralta gibt auch Bax' Übereifer, sich unbedingt einen nächsten grossen Fall angeln zu wollen, seinen Kolleg:innen Anlass zu einigem Spott. Bis er und der ganze Polizeiposten – insbesondere der Zürcher Praktikant Smetterling (fast nicht wiederzuerkennen: Cedric Schild) – dadurch letztlich ins Chaos stürzen.

Dabei gibt es in den fünf Halbstündern gar nicht so viel Plot, wie man an dieser Stelle meinen möchte, im Gegenteil. Der Plot ist nicht treibende Kraft, sondern Ve-

hikel für das, was Tschugger eigentlich ausmacht: Slapstick, groteske Figuren, eine Menge Klischees, postmoderne Referenzialität und popkulturelle Anspielungen von Loredana bis Benissimo. Ganz entsprechend dem Trash-Zeitgeist.

Oft ist es die ganze Mise en Scène, die den Witz in Tschugger dann gelingen lässt: Da wäre zum

VON DAVID CONSTANTIN,
MATS FREY

TSCHUGGER



Beispiel ein mafiöser Bauunternehmer, der kalte Tomatensauce aus dem Glas auf seine Spaghetti kippt, während er in der Badewanne liegt. Oder der Polizeikommandant, der besorgt blickend am Ort eines Unglücks steht, auf dem Kopf eine Kappe mit Unia-Logo. Beide Szenen sind durchkomponiert – wie ein Gemälde. Noch zentraler erscheint in Tschugger nur der Dialog. Walliserdeutsch kann im richtigen Kontext eine eigene Komik entwickeln: ein

Polizist, der in breiter Mundart Schulkinder beschimpft?

Tschugger ist Komödie durch und durch – Tiefsinnigkeit sucht man vergeblich. Stattdessen existiert sie im selben politischen Vakuum wie jene Cop-Stories der Vergangenheit, die sie ästhetisch zitiert, wie Lethal Weapon oder Starsky & Hutch. Was man als Manko verstehen kann, tut der Serie im Kern gut, und es räumt Platz frei für Slapstick-Humor. In jenen beiden Momenten, in denen Sexismus und Polizeigewalt kurz – und etwas unbeholfen – kommentiert werden, wird nämlich klar, dass Tschugger Gesellschaftskritik nicht leisten kann und auch nicht muss. Das ganz zu Beginn angekündigte Potenzial lokalpolitischer Sprengkraft im Walliser Filz («beruht auf ziemlich vielen wahren Begebenheiten» und «Gemeinsamkeiten mit realen Personen sind nicht immer zufällig»), bleibt für die zweite Staffel aber hoffentlich dennoch eine Ressource.

Tschugger ist nicht wirklich «gut», wie Serien in Zeiten der High-Class-TV-Produktionen «gut» geworden sind. Irgendwie ist es eben doch. Denn die TV-Serie von und mit David Constantin ist ein bewundernswertes Stück Unterhaltung, das der Schweiz erstmals eine Miniserie bringt, die verdächtig nach Kult riecht und auch die Chance hat, sich international zu beweisen. **Robin Schwarz**

KURZ BELICHTET



BLU-RAY

Heimattfilm trifft Exploitation

Sukkubus – Den Teufel im Leib beginnt zwar mit einem spektakulären Lawinensturz, die bedrohlichste Naturgewalt in der mythischen Bergwelt dieses Horrorfilms ist aber die männliche Geilheit. Zwei Hirten und ihr junger Gehilfe leben in einer abgeschiedenen Hütte und leiden unter ihrer sexuellen Enthaltsamkeit. Während Peter Simonischek als gottesfürchtiger Patriarch anfangs noch versucht, die sittliche Ordnung zu wahren, erliegen seine Mitbewohner schon ihrer Fleischeslust. Bei einem Saufgelage basteln die drei schliesslich aus Holz und Stoff eine weibliche Puppe. Dank schwarzer Magie wird diese die Männer wenig später als nackte Sexteufelin mit wirren Haaren und dämonisch leuchtenden Augen heimsuchen.

Basierend auf der Alpensage «Sennentuntschi» drehte Georg Tressler 1989 nach langer Kinoabstinenz im Kanton Uri seinen letzten Film. Mit seinem Debüt Die Halbstarke brachte der österreichische Regisseur 1956 einen Hauch Neorealismus ins deutsche Genrekino, sah sich aber nach einer kurzen, produktiven Schaffensphase gezwungen, ins Fernsehen abzuwandern.

In seinem beklemmenden Sukkubus kreuzt sich ein von jeglicher Romantik und Sentimentalität befreiter Heimattfilm auf eigenwillige Weise mit dem Irrwitz eines Exploitation-Reissers. Eine zu Unrecht vergessene, handwerklich auf hohem Niveau inszenierte Sonderbarkeit, die nun dank dem Liebhaber-Label Subkultur Entertainment hübsch restauriert und mit reichlich Bonusmaterial zum ersten Mal auf Blu-ray erschienen ist. (kie)

Sukkubus – Den Teufel im Leib von
Georg Tressler (D 1989) Dt. mit dt. und
engl. UT, 16 mm, von Subkultur
Entertainment. CHF 45 / EUR 40

MEDIATHEK

Virtuelle Kinemathek

Den Zwiespalt seines Helden trägt der Stummfilmwestern The Good Bad-Man bereits im Titel. Ein junger Douglas Fairbanks spielt den gutmütigen Robin Hood, der von der Rache am Mörder seines Vaters getrieben wird. Über 400 Regiearbeiten hat Allan Dwan während seiner fünf Dekaden umfassenden Hollywood-Laufbahn gedreht. Dieser Film beweist in nur 50 dichten Minuten sein erzählerisches Talent.

Sehen kann man ihn in der kostenlos nutzbaren Mediathek der geschichtsträchtigen Cinéma-thèque française. Die Website funktioniert wie eine virtuelle Kinemathek mit kleineren Reihen und Themenschwerpunkten. Aktuell gibt es etwa Frühes und Randständiges von Größen des Weltkinos wie René Clair, Raúl Ruiz und Otar Iosselliani, eine Leistungsschau des Stummfilmstudios Albatros sowie aktuelle Independentproduktionen aus Japan und den USA. Ein besonderes Augenmerk legt die Website auf Pioniere des frühen Kinos. Während man den Ende des 19. Jahrhunderts entstandenen Tanzfilmen von Paul Nadar noch die schlichte Faszination für Bewegungen anmerkt, lebt Jean Painlevés wegweisendes Oktopus-Porträt La Pieuvre vom Spektakel, in eine Unterwasserwelt einzutauchen. Zu empfehlen sind auch die Kurzfilme von Jacques Rozier, einem weniger bekannten Vertreter der Nouvelle Vague, dessen lässige Sommerkomödie Blue Jeans von den Flirtversuchen zweier Arbeiterjungs handelt. Erst kürzlich entdeckt wurde ein Reisefilm des Dokumentaristen François Reichenbach. Nus masculins ist ein erotisch-impressionistisches Filmgedicht, das zudem einen seltenen Einblick ins schwule Alltagsleben der frühen Fünfzigerjahre gewährt. Nicht zuletzt wegen seiner pulsierenden Farben ist es erfreulich, dass Nus masculins wie das Meiste auf dieser kostbaren Website in neu restaurierter Pracht leuchtet. (kie)

➤ cinematheque.fr/henri

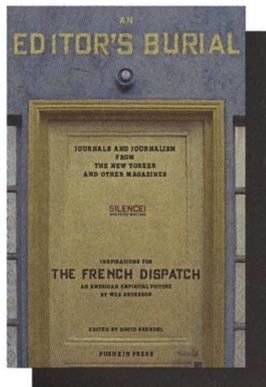


BLU-RAY

Schrecken aus dem Eis

Wenige Filme verlangen so sehr nach einer genauen, hochaufgelösten Neubetrachtung wie John Carpenters The Thing, denn wir wollen sehen, ob die wahnsinnigen Special-Effekte von damals auch heute noch überzeugen. Spoiler Alert: Sie tun's. The Thing, das Body-Horror-Remake von Christian Nybys The Thing from Another World (1951), hält auch dem 4K Ultra-HD dieser Neuaufbereitung aus dem Hause Universal stand. (sh)

The Thing von John Carpenter, USA
1982. 4K Ultra-HD und Blu-ray,
Englisch, Deutsch, Französisch mit UT
in zahlreichen Sprachen, von Universal.
CHF 35 / EUR 22



BUCH

Mediennostalgie

Ältere Cineast:innen werden mit dem Wochenmagazin «The New Yorker» vor allem die Filmkritikerin Pauline Kael verbinden, die dort von 1968 bis 1991 schrieb, ein aktueller Kinobesuch dagegen verknüpft es mit dem jüngsten Film von Wes Anderson. «Inspirations for The French Dispatch» prangt denn auch auf dem Cover dieses Buches, für das Wes Anderson selber 16 Texte von 13 Autoren ausgewählt hat, erschienen zwischen 1929 und 1998.

Gleich drei würdigen den Gründer und ersten Herausgeber H.W. Ross (von dem im Anhang auch viele amüsante Memos abgedruckt sind), Lillian Ross porträtiert Jacques Tati, James Baldwin berichtet von einem Gefängnisarrest in Paris. Der Leser kann Verbindungen zum Film herstellen, zumal bei dem mit 58 Seiten längsten Text, Mavis Gallant's «The Events in May. A Paris Notebook», oder aber sich einfach an gut geschriebenen Texten erfreuen. Vorangestellt ist ein längeres Gespräch mit Wes Anderson, in dem er von seiner langjährigen Faszination für den «New Yorker» erzählt. (fa)

David Brendel (Hrsg.): An Editor's Burial. Journals and Journalism from The New Yorker and Other Magazines, Pushkin Press, 352 S. GBP 11

16 MM

Ehrenrunde

Analog lässt es sich besser feiern. Dachte sich jedenfalls wohl der australische Filmmacher James Thomson. Für das New Yorker Skateboard-Webmagazin «Jenkem» hat er nun eine kleine Serie angefangen, Ground Glass (wie die Framing- und Focusing-Hilfsscheibe in analogen Kameras): kurze Filme, ein:e Skater:in in den Strassen New Yorks, alles auf 16-mm-Kodakfilm gedreht. Eine kleine Verschwendungs- und Souveränitätsgeste. Für allzu viele Trickversuche ist das Material einfach zu teuer. Der zweite Film der Reihe mit dem Skater Mark Suciú ist eine kleine Ehrenrunde: Suciú war nach einem arbeitstierischen Jahr (filmischer und «sportlicher» Höhepunkt: der dritte Teil von Justin Alberts Flora-Videoserie) vor Kurzem der in der Skateboardwelt einzig relevante Titel verliehen worden, SOTY (Trasher's «Skater of the Year»). Bei Thomson geht es aber weniger um Trickleistungsschau als darum, New York noch einmal von der Bordsteinkante aus zu sehen. Die 16 mm versetzen die Bilder in eine Spannung zwischen einem Direct-Cinema-NY der Siebziger und frühen Achtziger und einem aufgeräumten pandemischen Heute. Aber das Skating ist ohnehin reine Gegenwart. Und vielleicht ja auch eine Zukunft für Kodak & Co. (de)

«Ground Glass # 2: Mark Suciú» von James Thomson, 2021.
 ↗ jenkemmag.com



BLU-RAY

Electra Glide in Blue

1973, als der Film in die Kinos kam, muss er für das liberale Publikum wie ein Schlag ins Gesicht gewirkt haben: der Protagonist ein Polizist, der ein Foto aus Easy Rider als Zielscheibe benutzt und dessen Ende wie eine zynische Replik auf das Ende dieses Klassikers der Gegenkultur wirkt. Und dann wagt es der Regisseur als Debütant auch noch, im Monument Valley zu drehen, dem persönlichen Filmterritorium John Fords.

Fast 50 Jahre später kann man einen recht singulären New-Hollywood-Film (wieder-) entdecken, mit ausgeklügelter Mise en Scène, in der Montagen von Nahaufnahmen neben eindrucksvollen Wüstenpanoramen stehen (Kamera: Conrad Hall, der für Butch Cassidy

and the Sundance Kid einen Oscar erhalten hatte), in dem an die Ikonographie des Western angeknüpft wird, es aber auch um eine Mordermittlung geht.

Mittendrin: ein kleingewachsener Motorradpolizist, der von einer Karriere bei der Mordkommission träumt, der dafür den richtigen Riecher hat, aber nicht unbedingt die notwendige Autorität. Man ahnt es, wenn er statt der schwarzen Lederkluft zu Beginn später in einen hellen Anzug samt Stetson schlüpft. Und am Ende scheitert er brutal, zwischen alle Fronten geraten, weil er sich mit dem grosskotzigen Vorgesetzten wie auch mit seinem Hippies hassenden Kollegen anlegt. Dabei ist er nur einer von mehreren Menschen, die ihren Traum begraben müssen.

Der ungewöhnlich pessimistische Film sollte die einzige Regiearbeit des Musikers und Musikproduzenten James William Guercio bleiben; seine letzte Einstellung, eine mehrminütige Kamerafahrt, unterlegt mit einem von Guercio geschriebenen Song, wird man so schnell nicht vergessen.

Die Blu-ray-Premiere bietet zu älteren Extras (Einführung und Audiokommentar des Regisseurs) ein Feature über die Produktionsgeschichte sowie ein Booklet mit einem Essay zum Film im Kontext des New-Hollywood-Kinos. (fa)

Electra Glide in Blue von James William Guercio, USA 1973. Mit Robert Blake, Billy Green Bush., Mitchell Ryan, Elisha Cook, Jr., Royal Dano. 113 Min, Blu-ray im Mediabook, von camera obscura. CHF 45 / EUR 25



BUCH

Subversion in Gelb

Es stimmt, was Autorin Sandra Danneil zu ihrem Untersuchungsgegenstand feststellt: Die Halloween-Episoden von The Simpsons (1989–) sind tatsächlich vernachlässigt in der Analyse der – wie's viele sehen – besten Fernsehserie der Neunzigerjahre. Dabei zeugen sie von einem Ausmass an Fantasie und künstlerischer Freiheit, das die normalen Episoden, die fest an die Logik der Serie gebunden sind, selten hergeben. So haben die Halloween-Folgen ihre eigenen ästhetischen und narrativen Prinzipien: Bart wird zum Vampir, Homer verliert seinen Kopf, Lisa wird Herrin eines Mini-Universums. Im Buch geht es aber nicht einzig um das subversive Potential dieser TV-Gruselwelt. Anhand von ihnen werden vielmehr die fundamentalen Verschiebungen und der Digitalisierung des Fernsehangebots in den Neunzigerjahren nachgezeichnet. Ein ausführlicher, engagierter Beitrag zu den TV-Studies.

(sh)

Sandra Danneil: Trick, Treat, Transgress. The Simpsons' Treehouse of Horror as a Popular-Culture History of the Digital Age, Schüren Verlag, 314 S. CHF 47 / EUR 40

BUCH

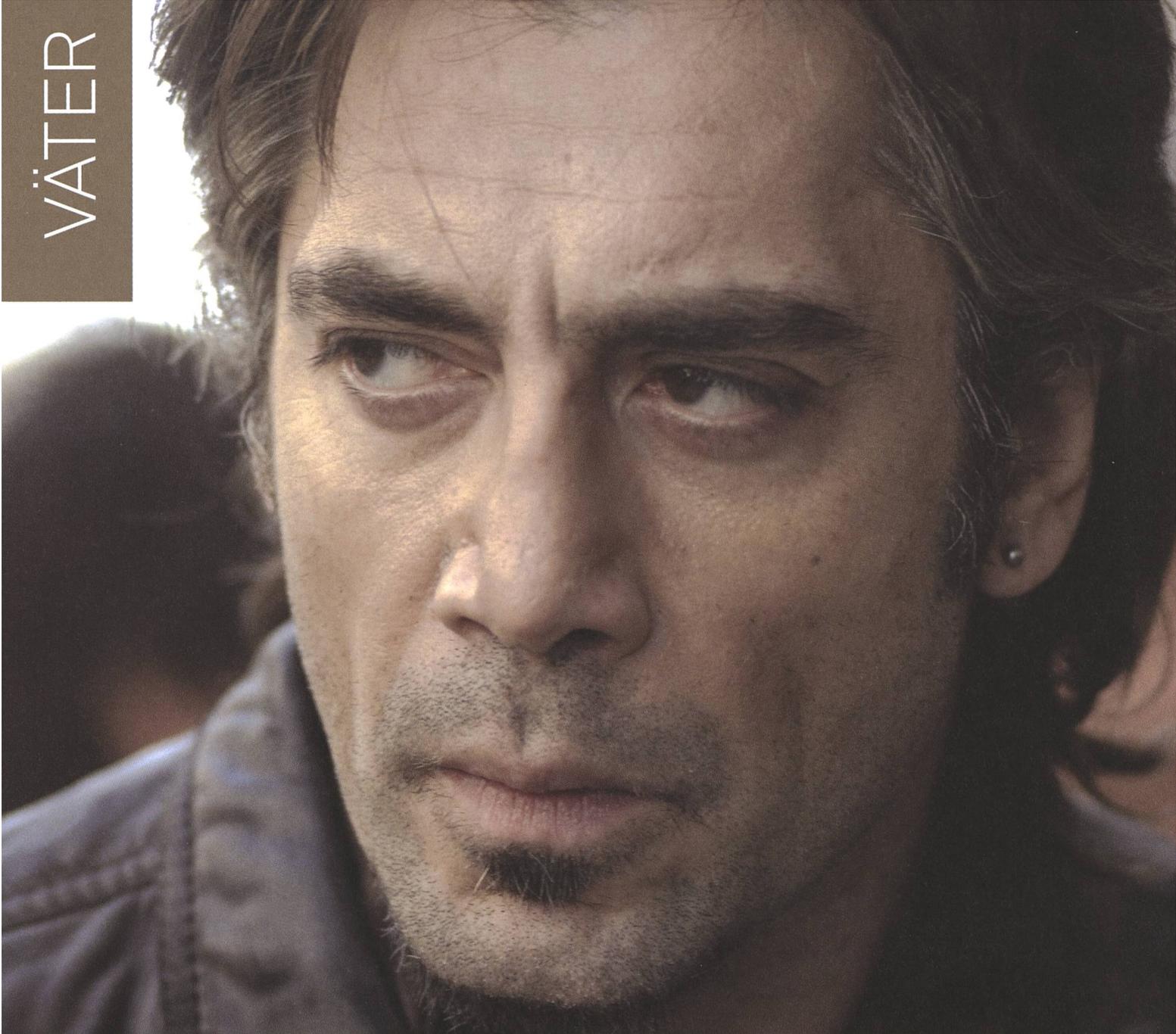
Cineastenklubs für Liebhaber:innen

Eine Frau steigt aus. Viktoria, 42 Jahre alt, seit 15 Jahren mit einem Mediziner verheiratet, freie Lektorin und Autorin in einer kleineren Universitätsstadt, sucht einen Mann «mit dem gleichen Enthusiasmus für abseitige Filme» und tritt dafür dem Club der Cineasten bei, der das Uni-Kino betreibt. Für sie sind Liebe und Film «untrennbar verbunden», doch mit den Männern will es nicht klappen, die befinden sich alle im dort vorherrschenden «Beobachter-Modus» oder sind sogar autistische «Asperger», haben jedenfalls alle ihre eigenen Gründe, sich Viktorias Werben zu entziehen. Viktoria flieht in die Vergangenheit, nach Berlin, wo sie 20 Jahre zuvor Film studierte, und versucht, Beziehungen von damals zu erneuern.

Film und Leben, die Leidenschaft für das Eine und wie sie diejenige für das Andere befördert oder hemmt: Wie eine Reise in die eigene Vergangenheit wirkt der Roman als Ganzes, an Abende, als man nach dem Kino stundenlang zusammen in Kneipen sass, was das Bohème-Personal dieses Buches, viele älter als die Protagonistin, noch heute macht. Prekäre Existenz und Selbstbezogenheit herrschen vor, die Gespräche sind Beziehungsgespräche, wenn es ums Kino geht, wird chiffragehaft mit Filmtiteln jongliert, die beim Gegenüber Assoziationen auslösen, die Leidenschaft fürs Kino verschwindet, «abseitige» Filme kommen so gut wie gar nicht vor, trotzdem fühlt sich der Cineast oft genug dabei ertappt, die eigene Existenz in Gegenwart und Vergangenheit zu reflektieren. Zum Verschenken an jemanden, dem man seine Leidenschaft begreiflich machen will, ist das literarische Debüt der Filmwissenschaftlerin Morticia Zschiesche (*1971) aber eher nicht so geeignet. (fa)

Morticia Zschiesche: Die kleinen Leute gehen ins Kino, Ventil Verlag, 216 S. CHF 20 / EUR 16

VÄTER



In neun Filmen widmet sich *CinemAnalyse 2022* despotischen, geschwächten, enttäuschten, humorvollen, berührenden, liebevollen, angeschlagenen, starken und abwesenden Vätern.

- 24.2. Broken Blossoms. David W. Griffith, 1919
- 31.3. Romeo und Julia auf dem Dorfe. H. Trommer, 1941
- 28.4. Tokyo monogatari. Yasujiro Ozu, 1953
- 19.5. Padre Padrone. Paolo & Vittorio Taviani, I 1977
- 30.6. Le grand voyage. Ismaël Ferroukhi, 2004
- 22.9. Somewhere. Sofia Coppola, USA 2010
- 27.10. Un homme qui crie. Mahamat-Saleh Haroun, 2010
- 24.11. Winter's Bone. Debra Granik, 2010
- 15.12. Biutiful. Alejandro González Iñárritu, 2010

Inserat: Hannelore Wildbolz Fonds / Bild @pathéfilms.ch

Mit psychoanalytischer Einführung und Diskussion.

- Elisabeth Aebi, Sigmund-Freud-Zentrum Bern
- Franz Michel, Psychoanalytisches Seminar Bern
- Katrin Hartmann, Psychoanalytisches Seminar Bern
- Liliane Schaffner, Psychoanalyse am Werk Bern
- Maria Luisa Politta Loderer, Psychoanalyt. Sem. Bern
- Mechtild Dahinden, Sigmund-Freud-Zentrum Bern
- Patrick Schwengeler, Sigmund-Freud-Zentrum Bern

Lichtspiel / Kinemathek Bern
Sandrainstrasse 3
3007 Bern
www.lichtspiel.ch

CinemAnalyse 2022



Judex 1963, Georges Franju

Les Yeux sans visage 1960, Georges Franju



Georges Franjus Maskeraden

TEXT Olaf Möller

Von unheimlicher Aktualität scheinen viele Filme von Georges Franju zu sein, gerade wenn man sie heute wieder betrachtet. Über das Kino eines dem Toteskult Huldigenden.

Seit fast zwei Jahren nun sind wir es gewohnt, Masken zu tragen und von unseren Mitmenschen meist nur die Augen zu sehen – Augen ohne Gesicht, könnte man sagen, um damit den deutschen Titel des wohl berühmtesten Films von Georges Franju zu zitieren. Franju wäre gerade jetzt als Auteur des Augenblicks – erneut – wieder einmal – zu entdecken, ist doch Les Yeux sans visage (1960) nicht der einzige Film in seinem Werk, der eine unheimliche Aktualität aufweist. Nehmen wir einige Zeit nach COP26 ein weiteres Beispiel: Franjus Kurzdokumentation über den industriellen Aufbau Lothringens nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges, En passant par la Lorraine (1950), betont in ihren Bildern immer wieder die kommende Vernichtung der Umwelt durch die Gifte, welche in die Luft geschleudert werden – ein Thema, dem er sich vier Jahre darauf erneut zuwandte mit einer weiteren Kurzdokumentation, Les Poussières, in der es um Feinstaub und die Notwendigkeit von Masken am Arbeitsplatz geht. Oder andersherum betrachtet: Hwang Tonghyoks Miniserie Ojingö Game (Squid Game, 2021), wie überhaupt alle Stoffe, die sich motivisch auf Richard Connells Kurzgeschichte «The Most Dangerous Game» (1924) zurückführen lassen, erinnert mit ihren grotesken Ansichten einer faschistischen Gesellschaft des Spektakels an Franjus Menschenjagd, erneut in Les Yeux sans visage, aber auch an die Visionen vom Krieg als furchterregendem Kinderspiel in seiner Jean-Cocteau-Adaption Thomas l'imposteur (1965), zudem den fast zwanghaften Sodomasochismus aller sozialen Verhältnisse und Verträge, welche Franju in seiner François Mauriac-Adaption Thérèse Desqueyroux (1962) mit dem Blick eines Insektenforschers untersuchte.

Aber wer ist Georges Franju? Eine Frage, die sich wahrscheinlich viele stellen, auch wenn sie so manches von ihm diskret inspirierte Werk kennen, wie etwa Pedro Almodóvars La piel que habito (2011), der sich aus der Motiv- wie Themenwelt von Les Yeux sans visage speist, oder David Cronenbergs Versuch über die Lust am Betrachten des Verbotenen, Videodrome (1983), was als Fragestellung Franjus gesamtes Schaffen durchzieht. Dasselbe gilt für allerhand einmal mehr, einmal weniger gemeinkultisch gefeierte Horrorkonfektion, von Jess Francos nur ein Jahr nach Les Yeux sans visage entstandenem, uncredited Remake Gritos en la noche (1961) über Claude Mulots erotisch aufgeladene Variation zu dessen Thema in La Rose écorchée (1970) bis hin zu John Carpenters Halloween (1978), bei dem die berühmte androgyn-weiße Gesichtsmaske nicht mehr das Opfer, sondern den Täter verbirgt.

Der einzige andere Film Franjus, der neben Les Yeux sans visage eine nachhaltige filmhistorische Präsenz entwickeln konnte, ist Le Sang des bêtes (1949),

in dem der Tagesablauf eines Pariser Schlachthofs dokumentiert wird. Der Film ist ein wahrer *coup d'éclat*, eine einzigartige Provokation – ein Werk auch, das man wirklich nur einmal machen kann, was sowohl für den Filmemacher gilt als auch für das Kino an sich, da man den Schock dieser Bilder nicht nachschöpfen kann (obwohl sich in der Folge noch allerhand weitere Filmemacher:innen an dem Sujet versuchten).

Eigensinniges Genie

Schon weniger geläufig, wenn auch wenigstens nicht vergessen, ist, dass Franju 1936 ein Mitbegründer der Cinémathèque française war. Gemeinsam mit seinem Zwillingbruder Jacques sowie dem enigmatischen Henri Langlois war er zuvor durch die Flohmärkte von Paris gezogen, wo sie jene Filmkopien fanden und kauften, die zum Grundstock des wohl immer noch berühmtesten Filmarchivs der Welt wurden. Franju verließ den Cinémathèque-Orbit jedoch recht schnell wieder, nach zwei Jahren, um sich weiteren organisatorischen Arbeiten in den Bereichen der Filmpublizistik und des nicht-kommerziellen Abspiels zu widmen. Ein Betätigungsfeld, dem Franju auch in seiner aktiven Filmemacherzeit treu blieb: So gehörte er u.a. 1953 zu den Gründern der Groupe des Trente, einer Initiative zur Verteidigung des Kurzfilms, aus deren (Um-)Feld letztlich die Nouvelle Vague hervorwuchs. Mit Le Sang des bêtes, En passant par la Lorraine und Hôtel des Invalides (1951) gehörte er zu diesem Zeitpunkt zu den Stars dieser Produktionssphäre; und wenn man wie Franju die Arbeit für das Kino genauso wichtig nahm wie das Filmemachen selbst, dann war diese Beteiligung eine Selbstverständlichkeit. All dem zum Trotz blieb Franju eine Randgestalt, ein eigensinniges Genie, dessen Qualitäten sich nicht so leicht in eines der etablierten Filmgeschichtsnarrative packen lassen.

Thomas l'imposteur 1965, Georges Franju



Eines der liebsten Ordnungsprinzipien jeder Geschichtsschreibung ist das Generationenmodell, am besten im Einklang mit dem Nationalkulturmodell. Diese Generationalität wiederum basiert im Kino für gewöhnlich auf dem Zeitpunkt des ersten Langfilms. Dementsprechend wird Franju oft im erweiterten Kontext der Nouvelle Vague verortet, da sein Spielfilmdebüt La Tête contre les murs 1959 in die Kinos kam, zwei Wochen nach dem Start von Claude Chabrols Les Cousins und rund sechs Wochen vor der Premiere von François Truffauts Les quatre cents coups. Allerdings: Franju war zu diesem Zeitpunkt fast 50 Jahre alt (47, um genau zu sein), Chabrol und Truffaut hingegen noch keine 30. Franjus Langfilmschaffen beschränkt sich zudem ziemlich exakt auf die fetten Jahre der Nouvelle Vague: Von seinen sieben bzw. acht Spielfilmen entstanden sechs bis 1965 (Thomas l'imposteur); es folgte 1970 wie ein Epilog noch die Zola-Adaption La Faute de l'abbé Mouret; all die weil der im November 1974 gestartete Nuits rouges eigentlich ein Zusammenschritt der achteiligen TV-Serie L'homme sans visage ist, welche dann zwischen Juni und September des darauffolgenden Jahres ausgestrahlt wurde. So gesehen ist das, was man als Franjus Karriere bezeichnen würde, extrem kurz – aber eben nur, wenn man sich auf die Langfilme konzentriert, wie es die Geschichtsschreibung denn auch leider für gewöhnlich tut, da dies die kommerziellste Form des Films ist, ergo diejenige, der man die breiteste Wirkung unterstellt.

Tendenzen statt Generationen

Realiter erstreckt sich Franjus Schaffen über rund 45 Jahre. Seine erste Regiearbeit entstand schon 1935, Le Metro, eine kurze Dokumentation, vierhändig gestaltet mit Henri Langlois. Danach sollte es allerdings 14 Jahre dauern, bis Franju erneut inszenierte, diesmal alleine, bei Le Sang des bêtes, um sich damit ganz auf diesen Beruf zu konzentrieren. Bis zu seiner letzten Arbeit, Le Dernier mélodrame (1979), entstanden für FR3s Prestige-Sendeplatz Cinema 16, war Franju als Filmemacher gut beschäftigt – allerdings vor allem in jenen Bereichen, welche die offizielle Filmgeschichtsbetrachtung für eher sekundär relevant hält, nämlich Kurzformen sowie für das Fernsehen, für das er ab den späten Sechzigern fast ausschliesslich arbeitete. Wenn man Franju also in den Dreissigern verankert, dann offenbart sich gleich ein Spektrum künstlerischer Nahverhältnisse: zum verspielten Anarchorealismus eines Jean Vigo, zum fröhlich surrealen Wissenschaftskino eines Jean Painlevé sowie selbstverständlich auch zu den kunstvoll artifiziellen Feenspielen eines Jean Cocteau. All das ist Franju näher als – fast – alles, was mehr als zwei Dekaden darauf die Nouvelle Vague

Hôtel des Invalides 1951, Georges Franju



zu bieten hat. Kein Wunder, dass Franju in den späten Fünfzigern so verloren wirkt: Seine Nächsten waren entweder schon tot oder mit ihrem Schaffen fast am Ende.

Franju gehört denn auch nicht zu einer Generation innerhalb des französischen Kinos, sondern zu einer Tendenz, Kunstrichtung, die sich über die Dekaden erstreckte: dem Surrealismus in seinen verschiedenen Spielarten. Mit dem wüst eklektischen Jacques Baratier sowie dem dunklen Schwärmer Jacques Demy gibt es zwar zwei stark surrealistisch inspirierte Filmemacher, die auch zum weiteren Nouvelle-Vague-Umfeld gezählt werden, doch von diesen trennen Franju Welten. Baratier und Demy verzauberten das Leben – Franju sah den Schrecken in der Wirklichkeit, machte den Horror der Normalität sichtbar, demonstrierte drastisch, wozu Menschen fähig sind. Da ist er dann ganz nahe bei seinem grossen Vorbild, Louis Feuillade, dem er gleich zweimal ein Denkmal setzte: ganz direkt mit seinem melancholischsten Werk, einer Neuverfilmung der Superverbrecherphantasie Judex (1963), sowie seiner selbstbewusst billig-pulpigsten Arbeit, L'homme sans visage bzw. Nuits rouges, einem Rip-off des legendären Serials Fantômas (1913), ganz dem Geist des späten frühen Kinos verpflichtet.

Nirgendwo wird dieser Schrecken jedoch derart unverstellt vorgeführt wie in Le Sang des bêtes. Der Schlachthof-Alltag war zu jener Zeit noch ungleich furchtbarer, als er es heute immer noch ist: primitiver, atavistischer, weniger entfremdet-maschinell. Beim Schlachten kamen z.B. schwere Hämmer zum Einsatz, die lange hohle Stahlspitzen hatten, welche als Blutrinnen funktionierten – während das Tier in seinem

Todeskampf zuckte, ergoss sich ein effizient strukturierter Strahl Blut mit Hirnmasse um die Stiefel der Töter. Franju schaut den Tieren dabei immer wieder in die Augen, erforscht, wie sich das Lebensende darin spiegelt, bricht. Angesichts des Produktionsjahres fällt es schwer, den Film nicht als Allegorie über das Massenmorden der Nazis und ihrer Kollaborateure zu verstehen, vor allem wenn da Züge mit Viehwaggons durch das Morgenrauen rollen, obwohl Franju stets darauf insistierte, dass das nicht seine Absicht gewesen sei. Mag sogar sein, vor allem wenn man bedenkt, dass er zwei Jahre darauf mit *Hôtel des Invalides* einen Film ganz direkt über den Krieg bzw. dessen Folgen gestalten sollte. Und dennoch lässt sich der Gedanke schwer ad acta legen, speziell angesichts einer der ausserordentlichsten Szenen von *Thomas l'imposteur*, in der sich das Kriegsgrauen im Leiden eines Pferdes kristallisiert – also eines Tieres, das zu den Schlachtopfern von *Le Sang des bêtes* gehört.

Todeskult

Le Sang des bêtes dokumentiert eine Wirklichkeit, die sich nur schwer mit unserem Ideal von Alltag in Einklang bringen lässt, da sie brutal ist, dabei simpel und für das Tagein-Tagaus relativ notwendig – man könnte es die gewöhnliche Schattenseite nennen, das Schlimme, mit dem wir leben, dessen verworfene Schönheit. In *Hôtel des Invalides* wiederum zeigt Franju Kriegs-Artefakte, das Handwerkszeug des staatlich sanktionierten Massakrierens. Zu sehen sind

Objekte wie etwa mittelalterliche Rüstungen, aber auch moderne Gasmasken, die ein Eigenleben zu haben, sogar zu atmen scheinen. Franju ist dabei vor allem von den diversen Masken angezogen – wie ihn generell alles fasziniert, was die Einzigartigkeit eines Menschen negiert. Masken durchziehen sein gesamtes Schaffen: In *Les Yeux sans visage* verbirgt eine solche das von einem Unfall zerstörte Gesicht einer jungen Frau, das – und nicht: die ... – ein Wissenschaftler per Hauttransplantation wieder heilen will, wozu er andere junge Frauen als Materialquelle ermordet; Judex verbirgt sich hinter einer Vielzahl von Gesichtsverdeckungen, einmal prächtig wie die Vogelmaske, welche er auf einem Kostümball trägt, und einmal banal wie der schwarze Sack, der im Verbrecheralltag genügt; die vielleicht schlimmste aller Maskeraden ist für Franju jedoch die Uniform, da sie das Gesicht freilässt und alles Andere verbirgt.

Franjus Schaffen mag sich immer wieder um Verbrecher und Verbrechen drehen, Mörder und Räuber, mal im grossen Stil und mal im trauten Heim – doch in Wirklichkeit sind sie alle allein Reflexionen des gewaltigsten aller Verbrechen: der modernen, industriellen Gesellschaft, die nichts Geringeres ist als ein Todeskult. Mensch zu sein, bedeutet für Franju, gegen jede Vernunft auch darin Schönheit sehen zu können. ■

Im Filmpodium in Zürich wird vom 16. Februar bis 31. März eine Reihe zu Georges Franju gezeigt. Das Franju-Programm des Filmpodiums schlägt eine Brücke von den Anfängen des Kinos bis in die Gegenwart: von Feuillade über Franju zu Almodóvar.

Judex 1963, Georges Franju





Working Girls vor Ort



TEXT Daniel Eschkötter

Work, work, work. Die Wege dazwischen, die Zeit dazwischen. Auf der Brücke, am Telefon-Switchboard. Am Handy und auf der Tanzfläche. Ein Buch, zwei Filme: über Arbeit, «working girls» und ihren gesellschaftlichen Platz.

Switchboard, Tresen, Brücke: Die Orte, die Verena Munds Studie über «Working Girls» beleuchtet, klingen erst einmal vielleicht fast abgelegen. Und doch sind es paradigmatische «habits and habitats», Orte des Erscheinens eines Typus von Arbeit und von Weiblichkeitszuschreibungen, des Übergangs, der Bildwerdung, der Verdichtung. Verena Munds Buch ist dann beides, weitreichende Geschlechter-Kultur-Geschichte und *close viewing* von paradigmatischen Szenen dieser Verdichtungen, bei Helmut Käutner, Julien Duvivier, Edmund Goulding etwa. Oder, am Ende, von Hitchcocks *Vertigo*, durch einen Barspiegel betrachtet. Und das Buch regt dazu an, diese Working-Women-vor-Ort-Geschichte(n) über andere Orte, andere Arbeit, andere Situierungen weiterzuschreiben, am Rechner, vor der Kamera, mit Hashtags und Handküssen. Mit zwei Rekonstruktionen oder Nacherzählungen von 2021 zum Beispiel:

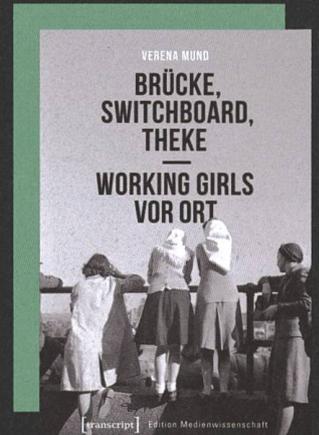
Unter den True-Scam-Dokumentararbeiten des letzten Jahres, die irgendwie im Milieu der Church of Jesus Christ of Latter-Day Saints angesiedelt sind, war *LuLaRich* mindestens meine zweitliebste (die andere: *Murder Among the Mormons*). *LuLa rich* (nämlich milliardenschwer) war für einige Jahre *LuLaRoe*, eine amerikanische Unternehmenserfolgsgeschichte 2014ff. Verkauft wurden Leggings und Röcke, bunt gemustert, billig, bequem, limitiert. Von Frauen (hauptsächlich) an Frauen (fast ausschliesslich). Über *LuLaRoe*-Partys, Direktvertrieb, Facebook Live. Dass die Firmen- und Geschäftsstruktur pyramidenförmig war, dass die Verkäuferinnen sich erst mal mit einigen Tausend US-Dollar in die Arbeit einkaufen mussten, dass einige Mitarbeiterinnen über Prämien für angeworbene Verkäuferinnen und nicht über eigene Verkäufe *rich* wurden: Das stank dann ja eigentlich so heftig wie die «stinky leggings», die von den Verkäuferinnen und Endverbraucherinnen häufig moniert wurden.

Eine White-Working-Women-Story ist die kurze Serie von den *Fyre Fraud*-gehärteten Jenner Furst und Julia Willoughby Nason – sehr Weiss und oft auch sehr platinblond, wie nicht nur zwei der raren WoC (Women of Color) erzählen, die vor der Kamera über Geschäftspraktiken und -färbung Auskunft geben, sondern auch die Videos aus der Hochphase der Firma, mit kultähnlichen Zusammenkünften und Seminaren in Stadien, inklusive Katy-Perry-Auftritt. *I Kissed a Girl* und Empowerment-Rhetorik als Hauptattraktion, dazu die fetten Bonuschecks der Wachstumsjahre. Nachvollziehbar, dass der vom mormonischen Unternehmerpaar DeAnne Brady und Mark Stidham auf den Conventions genauso zuverlässig mitgelieferte patriarchale Bodensatz so besser runterging. Eine genealogische Geschichte über *crowd work*, affektive Verkaufsarbeit am Anfang des *Age of Influence*, steckt in dieser Serie, mit einer gegenderten Distribution, die auf die ungenutzte kapitale soziale Energieressource der Mütter zielt, die von zuhause aus arbeiten sollen. Und sich dabei verschulden, wenn sie nicht Andere in die Verschuldung führen.

“BITCH
LETS GO TO
FLORIDA!”

Y'all wanna hear a story? Also eine andere Working-Girl-Geschichte? Janicza Bravos *Zola* erzählt so eine, also nicht eine, sondern #TheStory, basierend auf 148 Tweets, gepostet am 27. Oktober 2015 von der Tänzerin A'Ziah King, genannt Zola (@_zolarmoon), eine Ausnutzungs-, (Vertrauens-)Missbrauchs-, Mordsgeschichte. Das Pyramidensystem, in das eine Weisse Bekannte (im Film: Riley Keough) die Tänzerin und Kellnerin Zola (Taylour Paige) mit dem Versprechen eines lukrativen Tanzwochenendes in Tampa locken möchte, heisst einfach Prostitution. Der Road- und Bad-Trip ist zugleich glitzerndes Arthouse und filmische Archäologie von Medienunternehmerintention. Das ständige Tweetgezwitscher ist nicht nur Gimmick oder Geste, sondern erinnert uns daran, dass die Leben eben in einer Mediensphäre stattfinden, in

der Gelebtes (und im Film Inszeniertes) parallel in einem anderen Aggregatzustand existiert. Selbst wenn jemand dann mal einen Film aus dem Thread spinnt. That's the end of that. Oder eben nicht.



1. Verena Mund: *Brücke, Switchboard, Theke – Working Girls vor Ort*, transcript 2021, CHF 45; 2. *LuLaRich* (Jenner Furst, Julia Willoughby Nason, USA 2021, Streaming bei Amazon Prime); 3. *Zola* (Janicza Bravo, USA 2020, Blu-ray Artisan/Lionsgate); 4. A'Ziah King: *The Story*, A24 2021, CHF 50 [der Thread als Buch]

«Ich würde gerne (mehr Regisseurinnen) sehen, weil sie die Hälfte der Bevölkerung darstellen und die ganze Welt geboren haben.» Jane Campion

The Power of the Dog 2021, Jane Campion, am Set mit Kamerafrau Ari Wegner

Obenstehenden Satz sagte die erste Cannes-Gewinnerin 2009 an der Croisette. Leider kommen auch 13 Jahre später – trotz einiger prominenter Ausnahmen – weiterhin ernüchternde Zahlen von jenseits des grossen Teichs: Die *celluloid ceiling* zeigte sich gemäss Report des Center for the Study of Women in Television & Film auch 2021 fast undurchdringlich. Bei nur 12 Prozent der Filme in den Top 100 der USA sassen im letzten Jahr Frauen im Regiestuhl.

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

KORREKTORAT

Sandra Ujpétery, Zürich

KONZEPT UND GESTALTUNG

Büro Haeberli, Zürich

DRUCK, LITHOGRAFIE,
AUSRÜSTUNG, VERSAND
cube media AG, Zürich

TITELBILD

Cure – Das Leben einer Anderen
(2014)
von Andrea Štaka

MITARBEITENDE DIESER NUMMER

Frank Arnold (fa), Johannes
Binotto, Till Brockmann, Esther
Buss, Noemi Ehrat, Daniel
Eschkötter (de), Susanne Gottlieb,
Patrick Holzapfel, Michael Kienzl
(kie), Marius Kuhn, Anne Küper,
Noémie Luciani, Olaf Möller, Marco
Neuhaus, Silvia Posavec, Michael
Ranze, Sebastian Seidler, Doris
Senn, Philipp Stadelmaier, Robin
Schwarz, Jörg Schweinitz, Teresa
Vena, Stefan Volk.

FOTOS

Wir bedanken uns bei: Aardvark
Film Emporium; Andre Röhner;
Apple TV+; Ascot Elite;
Cinémathèque Suisse; camera
obscura; Cineworx; Columbia

Pictures; DCM; Disney; Disney+;
Filmcoopi; First Hand Films;
Frenetic Films; Netflix; Outside the
Box; Pushkin Press; Schüren
Verlag; SRF; SRG SSR; Subkultur
Entertainment; transcript; Ventil
Verlag; Warner Bros; Xenix.

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

VERTRIEB DEUTSCHLAND

Schüren Verlag, Marburg
www.schueren-verlag.de

ABONNEMENTE

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

© 2022 Filmbulletin

64. Jahrgang
Heft Nummer 398
NR. 1/22 – JAN/FEB
ISSN 0257-7852
Pro Filmkultur

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

 Schweizerische Eidgenossenschaft
Confédération suisse
Confederazione Svizzera
Confederaziun svizra

Eidgenössisches Departement des Innern EDI
Bundesamt für Kultur BAK



 Kanton Zürich
Fachstelle Kultur

KOS ZOS

AB 15.2.21 IM KOSMOS KINO

STAND UP MY BEAUTY

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

FILM  COOP
ZÜRICH

Jennifer Coolidge Udo Kier

SWAN SONG

Ein Todd Stephens Film

17. Februar im Kino

RIFFRAFF & BOURBAKI

“Extravagant, pfiffig
und wirklich
verdammt witzig!”

Pajiba

“So haben Sie Udo Kier
noch nie gesehen!”

Varicety

