

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 64 (2022)
Heft: 399

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: 05.08.2025

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

filmbulletin



ÖSTERREICH

Aussenseiter im Rampenlicht

NR. 2/22 MÄR/APR

FOKUS **ULRICH SEIDL,
KURDWIN AYUB, PETER
BRUNNER**

KRITIKEN **L'ÉVÉNEMENT, C'MON
C'MON, COMPARTMENT N° 6**

INTERVIEW **DIAGONALE:
25 JAHRE GRAZ**





S.69 Die schwarze Spinne 2022, Markus Fischer

Fischer macht aus Göthelofs archaischer und tendenziell frauenfeindlicher Novelle eine moderne Horrorgeschichte. Das löbliche Ansinnen will nicht ganz gelingen, wie Simon Spiegel in seiner Kritik schreibt.

A person in a dark coat and light pants walks away from the camera on a sandy beach. To the left is a row of blue beach huts with white roofs, separated from the beach by a corrugated metal fence. The background is a thick, grey fog that obscures the horizon and the sea. The overall mood is desolate and quiet.

S. 36 Rimini 2022, Ulrich Seidl

Über das eigentümliche Setting seines neusten Films sagt der Regisseur im Gespräch mit Filmbulletin: «Ich glaube, dass kaum ein Mensch auf die Idee kommen würde, in dieser Zeit, wenn der Nebel einbricht, Hotels und Bars geschlossen sind, an die Adria zu fahren. Was mich aber daran fasziniert, ist diese Stimmung der Leere.»



S.64 La panthère des neiges 2021, Marie Amiguet, Vincent Munier

Der Natur- und Tierfilm zeigt die Suche nach dem Schneeleoparden in erhabenen und bildschönen Aufnahmen. Ergriffen geht der Mensch dabei vor der Schönheit der Natur in die Knie.



S.78 Swan Song 2021, Todd Stephens

Mit einer souveränen Gelassenheit trägt Udo Kier den Film über den verstorbenen Pat Pitsenberger alleine. Die Rolle gehört zu den besten in seiner langen Karriere.



S.70 COW 2021, Andrea Arnold

Bekannt als präzise Beobachterin prekärer Milieus, wendet sich Arnold nun der Tierwelt zu. Eng heftet sie sich mit der Kamera an die Kuh Luma und schafft ein lautstarkes Drama shakespearescher Dimension.



S. 66 **Olga** 2021, Elie Grappe

Kunstvoll verknüpft Regisseur Elie Grappe die Anspannung der Kunstturnerinnen mit den Turbulenzen auf dem Maidan. Vor Kurzem noch in Kiew aufgeführt, ist der Film im Angesicht des russischen Angriffskrieges noch relevanter als zuvor.



S. 46 Sonne 2022, Kurdwin Ayub

Ayub sieht sich als Teil des österreichischen Filmschaffens und positioniert sich darin mit ihrem starken Spielfilmdebüt, das an der Berlinale einen Preis gewann, als «neue Stimme»..

Österreich Kino mit Skandal- potential

Wenn die grösste Zusammenarbeit, die zwei vergleichbar grosse, vergleichbar reiche und vergleichbar bergige Republiken im Herzen Europas zustande bringen, eine Fussball-Europameisterschaft ist, dann macht das nachdenklich. Wieso, fragt man sich, sind diese zwei Länder sich so ähnlich und doch ganz anders? Blickt man als Schweizer:in nach Österreich, schwingen widersprüchliche Gefühle mit. Da ist einerseits der Neid: auf die Grossstadt Wien, Sehnsuchtsort für Eidgenoss:innen, die den Kuhdreck von ihren Schuhen abstreifen möchten; vielleicht auf die Literaturtradition, die Weltmusik oder eine Architektur, wie sie undenkbar wäre in der heimischen Kleinkrämerei, und nicht zuletzt auf eine Kinematografie, die in ihrer Formsprache und in ihrer internationalen Ausstrahlung in den letzten 20 Jahren weit vor der westlichen Nachbarin lag.

Auf der anderen Seite ist da eine gewisse Skepsis: Herrscht in diesem Rumpfstaat des einstigen Kakanien nicht immer noch diese katholische Obrigkeitsgläubigkeit, die wir hierzulande seit Zwingli und Calvin kritischer sehen? Brachte dieses Land nicht Hitler hervor? Drehten sich die Schlagzeilen, die uns aus Österreich in den letzten Jahren erreichten, nicht immer um Kinder in Kellern, Politiker auf Abwegen und zügellose Partys während der Pandemie?

Man kann von Weitem Vergleiche anstellen, sich in Städte-Rankings um die höchste Lebensqualität streiten – oder man kann einfach miteinander reden. Und wenn, dann natürlich mit Ulrich Seidl, dessen neuer Film Rimini an der Berlinale im Wettbewerb lief, an der Diagonale erstmals dem einheimischen Publikum gezeigt wird und der sich wie kein Anderer mit den Widersprüchen seines Landes auseinandersetzt. Unser grosses Interview mit dem einstigen Aussenseiter und heutigen Aushängeschild finden Sie in unserem Fokus. Seidl macht aber nicht nur selbst Filme, sondern produziert sie auch. Jüngst etwa das Spielfilmdebüt Sonne von Kurdwin Ayub, mit dem die diesjährige Diagonale eröffnet wird. Ebenso Peter Brunners Luzifer, der vergangenes Jahr in Locarno Premiere feierte und ebenfalls in Graz läuft. Auch sie sind uns zu ihren Werken Rede und Antwort gestanden.

Schliesslich kann man nicht nur reden, endlich kann man auch wieder hingehen und Austria in seiner ganzen Widersprüchlichkeit live erleben. Am besten natürlich an der Diagonale in Graz, die nach zwei pandemischen Jahren wieder in voller Grösse stattfindet. Wohl nirgends bekommt man in so kurzer Zeit einen derart dichten Eindruck davon, was die österreichische Seele sein könnte, wie in der Werkschau an der Mur. Zum Anlass der 25. Ausgabe in Graz mussten wir noch mit zwei Anderen reden, und zwar mit den beiden Intendanten Peter Schernhuber und Sebastian Höglinger über die Rolle des Festivals, Genres im Aufwind und das leidige Thema der Filmförderung.

Selina Hangartner, Michael Kuratli



S. 80 Competencia Oficial 2021, Mariano Cohn, Gastón Duprat

Dank einer grossen Portion Selbstreflexion über Film und Kunst bietet das Schauspieler:innenmanifest mit Penélope Cruz und Antonio Banderas die Bühne für schauspielerische Extravaganz aber auch Introvertiertheit.

7 EDITORIAL

10 SICHTWECHSEL
Beschreiben
Johannes Binotto

13 BACKSTAGE
Oscars, Netflix etc.

17 5 FILMPODCASTS

19 AGENDA

20 MISE EN SCÈNE
Die Nacht der
lebenden Toten
Noémie Luciani

22 INTERVIEW
Sebastian Höglinger
und Peter Schernhuber
Susanne Gottlieb

FOKUS

32 Die Methode Seidl
Michael Kuratli

36 Interview mit Ulrich Seidl
Michael Kuratli

46 Interview mit Kurdwin
Ayub
Selina Hangartner

52 Interview mit Peter
Brunner
Selina Hangartner

KRITIKEN

FILME

62 C'MON C'MON
von Mike Mills

64 LA PANTHÈRE DES
NEIGES
von Marie Amiguët,
Vincent Munier

66 OLGA
von Elie Grappe
+ Interview

68 KING RICHARD
von Reinaldo Marcus
Green

69 DIE SCHWARZE SPINNE
von Markus Fischer

70 COW
von Andrea Arnold

71 PARACELSDUS EIN
LANDSCHAFTSESSAY
von Erich Langjahr

72 SCHWARZARBEIT
von Ulrich Grossenbacher

73 COMPARTMENT N° 6
von Juho Kuosmanen
+ Interview

76 L'ÉVÉNEMENT
von Audrey Diwan

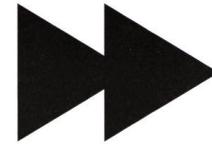
78 SWAN SONG
von Todd Stephens

80 COMPETENCIA OFICIAL
von Mariano Cohn,
Gastón Duprat

SERIEN

82 STATION ELEVEN
von Patrick Somerville

83 SEVERANCE
von Dan Erickson

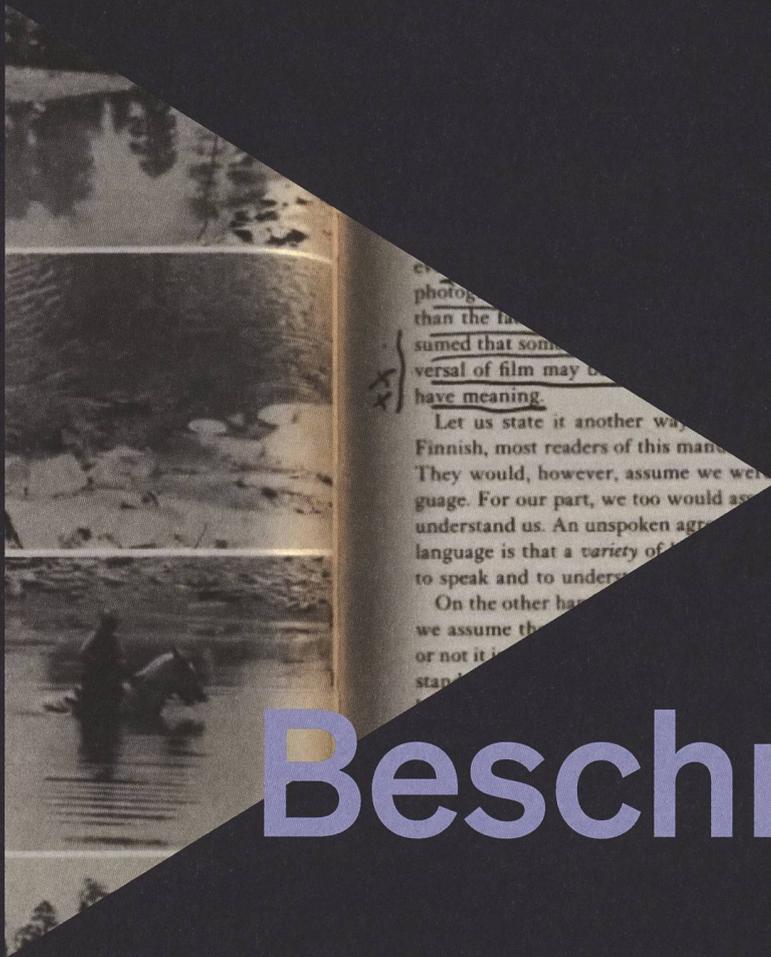


86 KURZ BELICHTET
Bücher, Blu-rays,
Comics

90 HINTERGRUND
Happy Birthday, Sammo
Hung
Karsten Munt

94 ESCHKÖTTERS
ERSCHEINUNGEN
Obsessionenobsession
Daniel Eschkötter

96 ABSPANN
Impressum



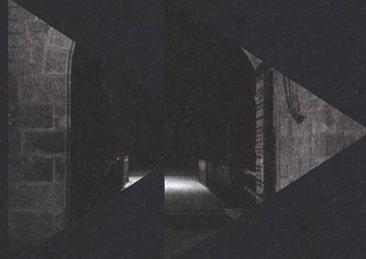
Beschreiben



TEXT Johannes Binotto

Wie erfasst man etwas,
das eigentlich unverfügbar ist?
Manchmal wollen auch
Filmanalytiker:innen auf die
Beschreibung zurückgreifen.

In seinem Aufsatz «Der unauffindbare Text» beschreibt der Kintotheoretiker Raymond Bellour den Film als einen Text, der nie zur Hand ist, der unzitierbar bleibt. Er schreibt dies 1975, in einer Situation, in der man, um Filme sehen zu können, noch ins Kino gehen musste, statt sie sich als digitale Files auf den eigenen Rechner laden zu können. Wer gleichwohl aus einem Film zitieren wollte, musste sich allenfalls mit Screenshots begnügen, die man als Photogramme vom Filmmaterial und später von Videokassetten aufnehmen und als Illustration oder Fotostrecke dem eigenen Text hinzugeben konnte. Der Film an sich aber blieb für jene, die ihn analysieren oder auch zitieren wollten, radikal unverfügbar. Stattdessen waren sie dazu gezwungen, das Objekt ihres Interesses, statt zeigend zitieren zu können, in Worte zu übersetzen: Statt der Vorführung blieb ihnen nur die Beschreibung.



Doch wenn wir unterdessen ganz selbstverständlich nicht mehr nur in Textform, sondern längst auch in Bewegtbildern miteinander kommunizieren, frage ich mich, welche Rolle die Beschreibung eines Films heute noch spielen kann. Warum sollte man sich heute noch extra die Mühe machen, eine Szene zu beschreiben, wenn diese sich doch mühelos auf YouTube finden lässt und man dem Gegenüber den Link dazu schicken kann, anstelle eines mühseligen und notwendigerweise immer unbefriedigenden Versuchs, die dynamischen Bilder in starren Worten zu übermitteln?

Ob mit der erhöhten Auffindbarkeit des filmischen Textes nicht neuerdings die Filmbeschreibung, die früher die Norm darstellte, zur Seltenheit wird? Ob nicht allmählich die Beschreibung selbst zum unauffindbaren Text wird? Was ginge uns damit verloren?

Und ich muss daran denken, wie viele Filme mich geprägt haben, lange bevor ich sie tatsächlich gesehen, ja, die ich oft sogar bis heute nie mit eigenen Augen angeschaut habe, sondern von denen ich immer nur gelesen habe. In Amos Vogels Buch «Der Film als subversive Kunst» etwa, dieser Bibel und Enzyklopädie des Verstörenden, worin lauter Titel und Kurzbeschreibungen zu lesen waren, von obskuren Undergroundfilmen und abseitigen Experimenten, von denen ich nie glaubte, sie irgendwann tatsächlich auch sehen zu können. Vogels Buch aber habe ich so oft gelesen, bis es in einzelne Seiten zerfiel, und die Filme, von denen ich nur in knappen Beschreibungen las, fingen trotzdem an zu laufen – in meinem Kopf. Genauso habe ich mir auch die meisten Hitchcock-Filme lange nur in der Fantasie angeschaut, weil ich sie woanders nicht sehen konnte, ich aber das, was Hitchcock und Truffaut in ihrem Interviewbuch über sie sagten, auswendig wusste.

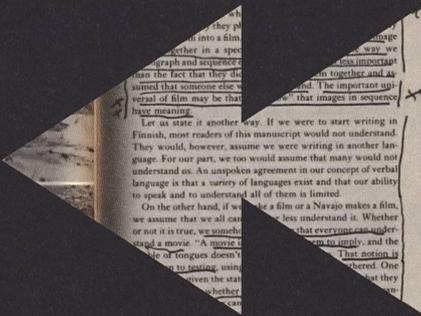
Nicht selten war dann die tatsächliche Vorführung eines Films im Vergleich zum von blossen Beschreibungen befeuerten Kopfkino enttäuschend. Und mir fällt auf, dass ich mir bis heute ganz viele Filme nicht angeschaut habe, gerade deswegen, weil mich ihre Beschreibung so fasziniert. Der existenzielle Schock und der Ekel, den ich mir beispielsweise ausmale angesichts von Pier Paolo Pasolinis *Salò o le 120 giornate di Sodoma*, würde sich vielleicht gar nicht ereignen, wenn ich ihn denn tatsächlich sähe. So bin ich in der merkwürdigen Situation, dass ich so viel über diesen Film weiss, dass ich ihn mühelos beschreiben könnte. Ich kenne alle seine Szenen, weiss, wie er entstanden ist und wie er rezipiert wurde. Ich habe selber das Buch von Sade gelesen, auf das Pasolini sich bezog, und auch der Film selbst steht sogar als DVD in ausgezeichneter Edition in meinem Regal. Nur als Film gesehen habe ich ihn nie. Und ich weiss nicht, ob ich es jemals werde.

Wäre es nicht gerade jetzt, wo es so einfach ist wie nie zuvor, sich all das endlich auch anzuschauen, wovon man früher immer nur lesen konnte – gerade jetzt im Zustand der Allgegenwart der bewegten Bilder –, wieder spannend, sich in Beschreibung zu üben? Nicht zeigen, sondern be- und umschreiben in der Hoffnung, dass damit neben dem tatsächlichen noch ein anderer Film entsteht, der vielleicht noch viel hypnotischer ist, weil man seine Bilder nicht



ausschalten, nicht von ihm wegschauen, wegzappen, wegwischen kann, weil er gar nicht auf einer Leinwand oder einem Screen projiziert wird, dessen Strom man kappen könnte, sondern in uns drin, wo es keinen Ausschaltknopf gibt. Wie hypnotisch könnte es sein, uns gegenseitig nicht zu zeigen, sondern zu sagen, was wir sehen? Ich sehe eine Hand, wie sie ein Zeichen mit Kreide in die Handfläche der anderen Hand zeichnet, in nur vier Strichen, ein Buchstabe, eine Markierung, Siegel und Stigma zugleich. Ich sehe eine Seilrolle im Bug eines Bootes auf dem Meer, die sich abwickelt, rasend schnell, zusammen mit dem Gewicht, das an diesem Seil hängt und in die Tiefe fährt, und ich sehe den Stiefel einer Frau, die sich in diese Rolle stellt, blitzschnell, und die genau weiss, was dann passieren muss, und es genau so will. Ich sehe ein Gesicht, das sich mir zuwendet, Augen, die mich anblicken, obwohl sie mich, der ich im dunklen Kinosaal sitze, doch eigentlich gar nicht sehen können, und ich wende mich ab voller Scham.

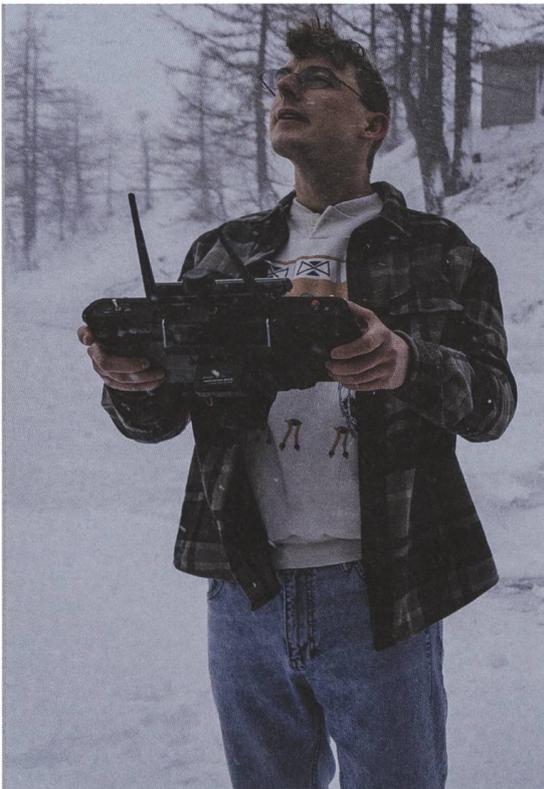
In seinem Film Pleins feux sur l'assassin zeigt Georges Franju eine Open-Air-Aufführung auf einem alten Schloss, bei der eine grausige Eifersuchtsgeschichte aus der Ritterzeit demonstriert werden soll. Doch statt den Darsteller:innen ist allein das Licht eines Scheinwerfers zu sehen, und dazu hört das anwesende Publikum Geräusche sowie eine Erzählerstimme, die berichtet, was dort, wo der Scheinwerfer gerade hinleuchtet, geschieht. Die ganze Szene hat etwas von einer Séance, einer Geisterbeschwörung, in der die Anwesenden etwas zu sehen scheinen, was sich gar nicht zeigen lässt. Die Phantome der Vergangenheit



werden anwesend, und dies umso unheimlicher, gerade weil sie nicht verkörpert werden, sondern als bloße Vorstellung, nur in Form einer Beschreibung präsent sind. Ausgerechnet Franju, der selber mit Henri Langlois zusammen die Cinémathèque Française gründete, die es sich zur Aufgabe machte, all die Filme, von denen man sonst nur lesen konnte, auch wieder sichtbar zu machen, und der in seinen eigenen Filmen wie Le Sang des bêtes oder Les Yeux sans visage auch vor den explizitesten und schockierendsten Bildern nicht zurückschreckte, verfährt hier in einer Praxis der Unsichtbarkeit. Und doch ist diese kein Widerspruch zur sonstigen Bildgewalt in Franjus

Filmen. Vielmehr wird klar, wie gerade der Beschreibung eine Gewalt innewohnt, der man sich noch schlechter entziehen kann als den Bildern. So merkwürdig es klingt, so ist doch die Szene in Pleins feux sur l'assassin, in der das Publikum auf einen scheinbar leeren Schauplatz stiert, doch eigentlich eine perfekte Darstellung davon, wie auch Kino funktioniert: einem herumwandernden Lichtstrahl und seinem Spiel aus Licht und Schatten zusehen und sich dabei Bilder machen. Die Schrift aus Licht – wortwörtlich Photo-Graphie –, auch sie ist vielleicht viel eher Beschreibung als wirkliches Zeigen. Und vielleicht sind wir darum auch dem Wesen eines Films mitunter viel näher, wenn wir ihn sprechend nur umkreisen, anstatt ihn direkt anzuschauen.

Tschugger 2021, David Constantin, Mats Frey
Aus solchen Erfolgen sollen künftig die Einnahmen auch wieder in die Schweizer Filmproduktion fließen. Oder auch nicht, wenn es nach dem Willen des Referendumskomitees geht.



LEX NETFLIX

Streaming-Umsatz fließt in die eigene Kasse zurück

Wie «Variety» berichtet, hat Netflix in gerade unterschriebenen Verträgen dem französischen Filmschaffen für die kommenden drei Jahre 40 Millionen Euro an Investitionen versprochen. Diese Zusage folgt auf den Beschluss von 2021, dass Netflix, genau wie andere Streaming-Anbieter wie Amazon, Disney+ oder Apple TV+, in Frankreich 20% seiner jährlichen Gewinne in die dortige Filmproduktion reinvestieren muss. Die Produktionen sollen zuerst in französischen Kinos starten, bevor sie 15 Monate später auf Netflix verfügbar werden.

Wie Filmbulletin bereits berichtete, standen solche Regelungen unter dem Stichwort «Lex Netflix» auch im Schweizer Parlament zur Debatte. In der Herbstsession 2021 wurde nicht nur beschlossen, dass vier Prozent des hiesig erwirtschafteten Einkommens wieder in die Schweizer Filmproduktion einfließen müssen, sondern auch, dass neu eine Quote von 30% europäischen Filmen im Angebot gefordert wird. Damit soll die Wettbewerbsfähigkeit schweizerischer und europäischer Produktionen im internationalen Vergleich abgesichert werden. Wie gesagt: Für die umliegenden Länder sind solche Quoten festgelegte Sache. Ein Referendumskomitee – hauptsächlich bestehend aus den Jungparteien von FDP, SVP und GLP –, das darin einen unhaltbaren Eingriff in den Wettbewerb sieht und eine schlichte Erhöhung der Abonnementpreise befürchtet, hat genügend Unterschriften gegen die Vorlage gesammelt, um die Revision des Filmgesetzes am 15. Mai vors Volk zu bringen. (sh)

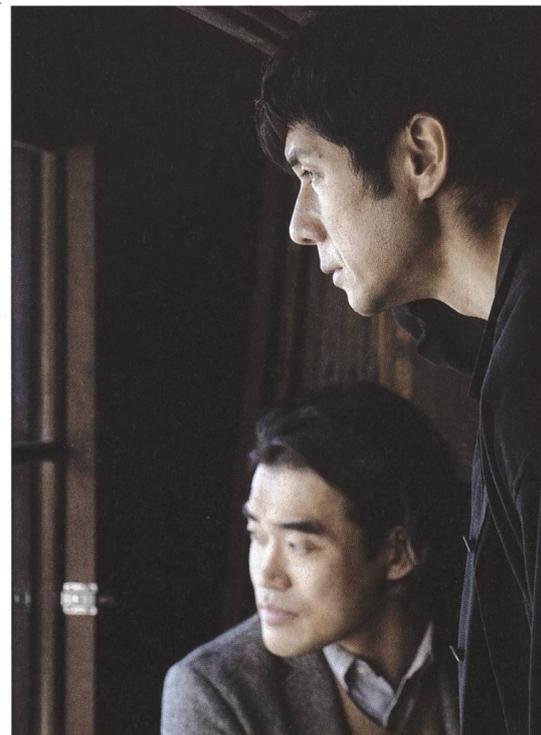
OSCAR-NACHT

Alter Hut?

Prunkvolle Preisverleihungen haben in letzter Zeit Einiges an Kritik einstecken müssen. Allen voran mussten die Golden Globes in diesem Jahr auf ein neues Konzept setzen, nachdem sich die Vorwürfe gegenüber der Hollywood Foreign Press Association (HFPA), dem Auslandspressverband, der als Organisation hinter diesem Preis steht, häuften. Im Fall der Globes gab es vor allem Zweifel wegen der geringen Diversität innerhalb des Auswahlkomitees, die sich wohl auch auf die Nominierungen auswirkte: Im vergangenen Jahr war eine seichte Serie wie Emily in Paris nominiert, nicht aber eine viel interessantere, aber auch herausforderndere Produktion wie I May Destroy You. Hinzu kommt der Vorwurf des Ständesdünkels, und Stars wie Scarlett Johansson und Tom Cruise (die sich sonst nicht unbedingt einen Ruf als politische Aktivist:innen gemacht haben) haben offen Kritik an den Preisen z.B. wegen Sexismus geübt oder gar ihre Preise zurückgegeben. Kurzum: Die Golden Globes stehen im Ruf, von einer Gemeinde veranstaltet zu werden, die eher gerne ihre Öffentlichkeit nutzt, um ein Glas Champagner mit den attraktivsten Sternchen Hollywoods zu trinken, anstatt gutes Filmschaffen auszuzeichnen. 2022 zog man deswegen die Konsequenzen, die Globes wurden nicht mehr auf NBC ausgestrahlt, sie fanden ohne Publikum und Roten Teppich statt; die Gewinner:innen wurden stattdessen von Snoop Dogg verlesen (wirklich!) und in die Welt getwittert.

Die Oscars haben einen besseren Ruf, vor allem da sie sich in der jüngeren Vergangenheit offener für den geforderten Wandel gezeigt haben. Unter dem Hashtag #OscarsSoWhite kumulierte sich ab 2015 der Protest, der die Favorisierung Weisser, männlicher Kandidaten anprangerte (92% aller Nominierungen gingen bis dato an solche). Die Academy reagierte, und seit 2016 stieg die Anzahl nicht-Weisser, nicht-männlicher Kandidat:innen kontinuierlich. An den TV-Ratings für die Fernsehauswertung liess sich damit auch nichts ändern: Letztes Jahr schauten weniger Menschen die Oscar-Verleihung als jemals zuvor. Für den 27. März ist dennoch die gewohnte Oscar-Verleihung geplant, mit vier Nominierungen des japanischen Drive My Car als nur eine der Überraschungen. Denis Villeneuve ist für seine Regiearbeit an Dune entgegen Erwartungen nicht nominiert. Und mit Coda im Rennen um den Besten Film erhielt Apple, die immer mehr Eigenproduktionen mit ihrem Streaming-service anbietet, eine erste Nominierung.

(sh)



Drive My Car 2022, Ryūsuke Hamaguchi

Der neue Spider-Man füllt in der Schweiz Kinokassen und -sessel - und hat auch gute Chancen darauf, beliebtester Film 2022 zu bleiben.

ZWISCHENSTAND

Spider-Man: No Way Home als früher Favorit des Jahres

Immer wieder gibt's trotz Kinokrisen jene Blockbuster-Filme, die alle ins Kino holen. Vergangenes Jahr war das ohne Frage der Neueste aus der James-Bond-Reihe, der zu begeistern vermochte. 2022 wiederum füllt – für viele vielleicht unerwartet – der jüngste Spider-Man-Aufguss, Spider-Man: No Way Home, die Kinoreihen und -kassen, denn er ist mit über 505 000 verkauften Plätzen der mit Abstand erfolgreichste Film seit Anfang des Jahres. Und wenn man mit den Kinobesucher:innenzahlen der Vorjahre rechnet, deutet vieles darauf hin, dass er nicht allzu bald von seinem Thron gestossen wird. Auf dem zweiten Platz fürs Schweizer Kinojahr 2022 befindet sich momentan übrigens Sing 2, mit bedeutend weniger Eintrittten (154 361) – für die Silbermedaille scheint das Rennen also noch offen. (sh)



Spider-Man: No Way Home 2022, Jon Watts

Das Kino Bellaria im Wiener Neubauviertel könnte mittels Crowdfunding bald zu neuem Leben finden.



KINORETTUNG

Ersteht das Bellaria wieder auf?

Eines der ältesten Kinos Wiens musste 2019 nach 107 Betriebsjahren schliessen: Das Bellaria im Neubauviertel. Doch einige kinobegeisterte Köpfe wollen das nicht das letzte Kapitel dieses geschichtsträchtigen Ortes sein lassen und haben es sich zur Aufgabe gemacht, die Kulturstätte wiederzubeleben.

Die Betreiber:innen des ebenfalls am Ring gelegenen Votiv-Kinos sowie zwei Café-Betreiber starteten im Februar eine Crowdfunding-Kampagne mit dem Ziel, 95 000 Euro für nötige Renovationsarbeiten, etwa eine Lärmschutzsanierung oder die Modernisierung der Vorführanlagen, zusammenzubekommen. Das Kino soll «ein Nachbarschaftskino für Stammgäste genauso wie für junge Filmenthusiast:innen werden», erzählte Michael Stejskal, einer der Votiv-Betreiber, dem «Standard». Aber auch ausgefallene Filmreihen und Festivals sollen im Ein-Saal-Kino Platz finden.

Das künftige Bellaria könnte sich, gehen die Pläne auf, auch zu einem Kultcafé mausern. Schliesslich sind beim Projekt die Betreiber der Cafés Liebling und Burggasse 24 mit an Bord. Prominente Unterstützung hat die Bellaria-Rettung bereits, etwa mit der ehemaligen kurzzeitigen Bundeskanzlerin Brigitte Bierlein oder dem Regisseur Josef Hader. Fehlen nur noch die Kinofans von nah und fern. Das Crowdfunding läuft noch bis zum 1. April. (mik)

bellariakino.at

5 FILM- PODCASTS



1—Little White Lies

Das Konzept dieses Podcasts ist so einfach wie produktiv: Londons Filmkritiker:innen, die fürs dortige Filmmagazin «Little White Lies» schreiben, diskutieren die wichtigsten Kino-Neuzugänge der Woche. Wer *up to date* bleiben möchte, hört hier rein – *it's that simple*.



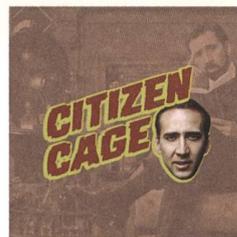
2—Projektionen

Marcus Stiglegger und Sebastian Seidler widmen sich in ihren Eine-Stunde-Plus-Segmenten immer wieder den grossen Themen: Gewalt im Kino, dem griechischen Kino um Yorgos Lanthimos, Politik im Film oder dem Oeuvre von David Lynch. Dazwischen stehen Episoden mit mindestens so tiefgehenden Gesprächen über Neuerscheinungen. Die Februar-Episode zur Funktion der Filmkritik interessierte uns besonders.



3—How Did This Get Made?

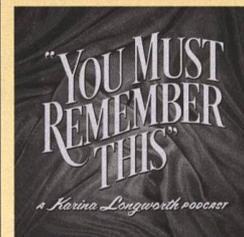
Dieser Podcast widmet sich den Besten unter den Schlechtesten: Die Komiker:innen Paul Scheer (*The League*), June Diane Raphael (*Grace & Frankie*) und Jason Mantzoukas (*Brooklyn 99*) sehen sich Filme mit illustren Titeln wie *Voyage of the Rock Aliens* oder *Solarbabies* an und fragen sich auf humorvolle und unterhaltensame Weise, und nicht ohne gelegentliche Schreierei, wie zur Hölle solche B-Produktionen überhaupt zustande kommen.



4—Citizen Cage

«90 films en 38 ans de carrière» – dem widmet sich dieser französische Podcast. Die Rede ist von Nicolas Cages Karriere, der hier in chronologischer Abfolge und dementsprechend sorgfältiger Manier nachgegangen wird. Episodenmässig befindet sich «Citizen Cage»

schon inmitten der 2010er Jahre – und nimmt nun die späteren Highs and Lows dieser abwechslungsreichen Karriere in Angriff.



5—You Must Remember This

War Joan Crawford tatsächlich eine Rabenmutter? Was hat es mit den unnatürlichen Toden der Hollywood-Blondes, von Jean Harlow über Veronica Lake bis zu Marilyn Monroe, eigentlich auf sich? Dieser Podcast geht mit viel investigativer Lust und Liebe zum historischen Detail den Skandalen der ersten Jahrzehnte Hollywoods nach. Alles wunderbar erzählt von der Filmkritikerin Karina Longworth.

SKANDAL-REMAKE

Netflix-Hit empört Religiöse

Es ist der erste arabischsprachige Film des Streaming-Giganten Netflix – und gleich ein perfekter Skandal: das Remake von Perfetti Sconosciuti von Paolo Genovese aus dem Jahr 2016. In Perfect Strangers beschliesst eine Gruppe von Freund:innen bei einem Abendessen, ihre Handynachrichten und Anrufe, die während des Essens ankommen, für alle öffentlich zu machen. Die Skandalspirale ist im Film Programm, und Netflix dürfte ebenso mit Aufruhr um den Film gerechnet haben. Das arabische Remake kletterte gemäss der «New York Times» im Libanon, in Ägypten, Saudi-Arabien, Katar, Kuwait und den Vereinigten Arabischen Emiraten in der ersten Woche nach seinem Start am 20. Januar an die Spitze der Charts der nicht-englischsprachigen Filme. Die Kritik religiöser Autoritäten und Aktivist:innen in den sozialen Netzwerken ist breit und betrifft mehrere sexualisierte Momente, etwa die Szene, in der die bekannte und beliebte ägyptische Darstellerin Mona Zaki ihre Unterwäsche auszieht, bevor sie sich zu Tisch setzt, oder die Enthüllung der Homosexualität einer Figur.

Netflix wurde unter anderem vorgeworfen, die Moral der arabischen Welt gezielt mit westlichen Wertvorstellungen zu unterwandern. Die ägyptische Schauspiel-Gewerkschaft veröffentlichte nur wenige Tage nach dem Start des Films eine Mitteilung, in der sie dezidiert Angriffe auf Mona Zaki und andere ägyptische Schauspieler:innen im Film verurteilte und mit den Worten «Lang lebe ein aufgeklärtes Ägypten» schloss. Der Aufruhr legt einmal mehr den grundlegenden Konflikt innerhalb arabischer Staaten offen, der sich mit dem Erstarken religiöser Kräfte seit den Achtzigerjahren auch in liberaleren Staaten wie Ägypten verschärft hat. (mik)

Perfect Strangers 2022, Wissam Smayra





4. MÄRZ BIS 2. MAI

Haneke-Retro

Das österreichische Arthouse-Aushängeschild wird diesen Frühling auch in seiner Heimat geehrt. Schliesslich feiert Michael Haneke heuer seinen 80. Geburtstag und schaut auf eine überwältigend erfolgreiche Filmografie zurück. Angefangen mit Der siebente Kontinent (1989) und Benny's Video drei Jahre später, etablierte sich der Regisseur bald mit seinen unerbittlichen Sozialstudien. Im neuen Jahrtausend feierte Haneke mit Caché (2005), Das weisse Band (2009) und Amour (2012) internationale Erfolge. Der Regisseur war zum Auftakt der Reihe im Österreichischen Filmmuseum am 4. März und zur digitalen Neuauflage von Lemminge (1979) einen Tag darauf anwesend. Für alle, die das verpasst haben, lohnt sich eine Reise nach Graz: Den runden Geburtstag feiert nämlich auch die Diagonale, an der Funny Games (1997) und das Shot-by-Shot-Remake Funny Games U.S. (2007) gezeigt werden.

FR 4.3. bis MO 2.5.
Österreichisches
Filmmuseum, Wien
➤filmmuseum.at

1. ARPIL BIS 31. MAI

Durch Joanna Hoggs Augen

Wieso – anstatt Retro – nicht einmal die Lieblingsfilme einer geschätzten Filmemacherin sehen? Das Zürcher Filmpodium gibt der britischen Filmemacherin eine Carte Blanche und lässt unter dem Titel «Cinema Seen Through the Eyes of: Joanna Hogg» die Regisseurin hinter dem autobiografisch geprägten The Souvenir jene Werke präsentieren, die sie am meisten prägten. (Zur Premiere ihres neuen Films, The Souvenir Part II, weiter unten.)

FR 1.4. bis DI 31.5.
Filmpodium, Zürich
➤filmpodium.ch



7. BIS 17. APRIL

Visions du Réal

Zum 28. Mal finden die Visions du Réel, das Schweizer Festival für den internationalen Dokumentarfilm, in Nyon statt. Ehrengast waren bereits Grössen wie Peter Greenaway, Werner Herzog oder Claire Denis.

FR 7.4. bis SO 17.4.
Nyon
➤visionsdureel.ch



2. MAI

Joanna Hogg im Xenix

Joanna Hoggs The Souvenir war eine der grossen Entdeckungen, die uns zunächst die 2019er Ausgabe des Sundance Film Festival, dann das Kino lieferte. Jetzt zeigen dann endlich auch ausgewählte Schweizer Kinos The Souvenir Part II, hier in Zürich das Kino Xenix. Regisseurin Joanna Hogg wird gleich persönlich am 2. Mai zur Aufführung ihres Films zugegen sein. (Infos zur Kooperation zwischen dem Xenix und dem Filmpodium und zur Reihe «Cinema Seen Through the Eyes of: Joanna Hogg» weiter oben.)

MO 2.5.
Xenix, Zürich
➤xenix.ch

Die Nacht der lebenden Toten



TEXT Noémie Luciani

In Paris wurden unlängst die Césars verliehen. Es ist die Nacht der falschen Bescheidenheit, ein Tanz der zu früh Verstorbenen, Totgesagten und anderer Geister.



3. April 1976: Die erste Nacht der Césars war der letzte öffentliche Auftritt ihres Präsidenten, Jean Gabin. Der Schauspieler blieb seiner Legende als wunderbares Grossmaul bis zu dieser letzten Auszeichnung treu. Jean Rochefort, der an diesem Abend ausgezeichnet wurde, erzählte, dass, als er Gabin auf die Schulter klopfte, dieser ihm Folgendes zurückgegeben habe: «Wenn es ein Journalist gewesen wäre, hätte ich ihm eine Backpfeife verpasst.» Ich war damals noch nicht geboren. Dieser alte Mann mit den hellen Augen wurde erst lange nach seinem Tod zu einem meiner ersten Filmhelden.

2. März 1996: Annie Girardot, die sich mitten in ihrer beruflichen Wüstendurchquerung befand, wurde für Claude Lelouchs Les Misérables als beste Nebendarstellerin ausgezeichnet. Ich war zehn Jahre alt. Mir wurde klar, dass Schauspielerinnen nicht immer jung sind. «Ich weiss nicht, ob ich dem französischen Kino gefehlt habe», sagte sie, «aber mir hat das französische Kino wahnsinnig gefehlt... über alle Massen... schmerzhaft. Und eurer Bekenntnis, eure Liebe lassen mich denken, dass ich vielleicht, ich sage wirklich vielleicht, noch nicht ganz tot bin.» Es dauerte 20 Jahre, bis ich diesen Schrei einer 65-jährigen Frau hörte, die aus eigener Kraft ins Licht zurückkehrte. Seitdem verfolgt er mich.

22. Februar 2008: Romy Schneider wurde post mortem ein César verliehen. Im Jahr 1976 hatte sie den ersten César als beste Schauspielerin erhalten. Sie starb mit 43 Jahren und bleibt die berühmteste aller «partis-trop-tôt». Ich hörte bestürzt Alain Delon zu, der mit ihr ein Leben geteilt hatte. Er war 73 Jahre alt, sie wäre 70 geworden. Er erinnerte sich an die Vergangenheit mit einer Mischung aus Prosaismus und Verbissenheit, paraphrasierte Montaigne («Parce que c'était toi. Parce que c'était moi.»), zog theatralisch die Augenbrauen hoch. Sagte, dass er sie «schrecklich» vermisse, schien aber mit den Gedanken woanders zu sein: Vermisst man sich 50 Jahre später immer noch «schrecklich»? Er schien so ideenlos zu sein, dass er auf- und das Mikrophon weitergab: Er forderte das Publikum auf, sich zu erheben und zu applaudieren. Die verlegene Rede verschwand in der Ovation: Ohne seine Worte ergab der Moment einen Sinn.

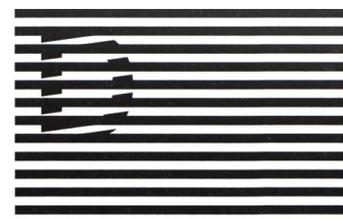
25. Februar 2022: Als diese Zeilen geschrieben werden, hat die 47. César-Zeremonie noch nicht stattgefunden, aber man erahnt bereits, in welchem Geist sie stehen wird. Gaspard Ulliel, 37 Jahre alt, ist vor einem Monat auf die dümmste Weise der Welt gestorben. Ich meide die Césars seit Langem: Die wütenden Possen, die falschen politischen Bissigkeiten in der Bequemlichkeit unter Ihresgleichen haben meine Geduld ausgeschöpft. Als seltene Ausnahme erinnere ich mich an den zweiten César (2017) von Gaspard Ulliel für Juste la fin du monde. Da er nicht anwesend war, hatte er Xavier Dolan gebeten, seine Rede zu verlesen. War es die Bosheit dieses hübschen Tricks, mit dem der Schauspieler den Filmemacher zu seinem verlegenen Dolmetscher machte, die mich bewegte? Das Mass, die Eleganz der Worte? Was für eine Lektion in Bescheidenheit erteilte er an diesem Abend, Gaspard, fernab vom Scheinwerferlicht und Andere erleuchtend: «Meine Figur fungierte als Katalysator eurer Leidenschaften, und so musste ich nur im Rhythmus dieser mächtigen Emotionen schwanken, die euch in jedem Augenblick unaufhörlich beherrschten.» Falsche Bescheidenheit ist bei den Césars wie auf allen Roten Teppichen der Welt eine reine Höflichkeit, aber ich habe an diesem Abend daran geglaubt. In Abwesenheit eines Schauspielers, durch die Vermittlung eines widerspenstigen Boten, waren die Worte nackt, befreit von Glitzer und hochgezogenen Augenbrauen, kraftvoll. Vielleicht werde ich mir dieses Jahr die Nuit des Césars ansehen, auf der Suche nach diesem Toten, der zu Lebzeiten so gut den Geist spielte.





INTERVIEW Susanne Gottlieb

Der österreichische Film gilt im Ausland als kompromisslos und provokant. Die Direktoren des Grazer Filmfestivals Diagonale, Sebastian Höglinger und Peter Schernhuber, zelebrieren diese Unangepasstheit des nationalen Kinos, sehen aber auch Herausforderung in seinem Förderbereich.



«Es ist ein Ringens um radikale, eigenständige künstlerische Formen»

FB *Seit 25 Jahren findet die Diagonale in Graz statt. Welche Rolle übernimmt das Festival in der österreichischen Filmlandschaft?*

SH Die Diagonale ist ein Schaufenster des österreichischen Films. Vor allem in Zeiten, in denen es dem österreichischen Film an der Kinokasse nicht allzu gut geht. Für viele ist es der Startpunkt ins Kino. In Graz werden Filme mitunter das erste Mal gezeigt und diskutiert und bekommen dann die erste internationale Auswertung. Dann gibt es noch die kürzeren Formate und experimentelle Filme,

DIAGONALE

1998

2022



die ausserhalb des Festivalkontexts kaum gesehen werden. Die haben bei der Diagonale historisch gesehen immer einen sehr grossen Raum eingenommen.

FB *Sie sichten bei der Diagonale den breiten Fächer österreichischer Filme. Worüber machen Filmemacher:innen hierzulande gerne Filme?*

PS Wir haben einen sehr breiten Begriff des österreichischen Films. Das sind zum Beispiel auch Filmemacher:innen, die im Ausland leben, aber Österreicher:innen sind. Es können aber auch umgekehrt Leute sein, die keine österreichische Staatsbürgerschaft, jedoch einen Lebens- und Arbeitsmittelpunkt in Österreich haben. Dadurch entsteht eine Vielfalt. Aber natürlich gibt es gewisse klischeehafte Themen im österreichischen Film, die immer wieder kommen. Beispielsweise sieht man einen starken Bezug zu soziokulturellen und politischen Themen im Dokumentarfilm, aber auch einen starken Fokus auf soziale Bewegungen und Veränderungen. Beim Spielfilm muss man sagen, dass sich in den letzten Jahren einiges verändert hat. So ist der Genrefilm viel stärker vertreten, als er das noch vor ein paar Jahrzehnten war.

SH Es gibt noch immer diese Handschriften. Damit ist Österreich ja international auch sehr gefragt. So zum Beispiel in der Fortführung des klassischen Autor:innenkinos. Wenn man jetzt an einen Filmemacher wie Peter Brunner denkt, der bringt seinen neuen Film Luzifer vom Locarno Film Festival nach Graz. Er hat eine sehr kompromisslose Haltung, die man in seiner Generation nicht immer sieht.

FB *Was sind das für Genres, die jetzt weiter Aufwind bekommen?*

PS Es ist ein Ringen um radikale, eigenständige künstlerische Formen. Zuletzt beispielsweise Sandra Wollner und ihr Film The Trouble With Being Born, der bei der Diagonale mit dem Hauptpreis und zuletzt etwa auch vom Verband der deutschen Filmkritik als bester Spielfilm des vergangenen Jahres ausgezeichnet wurde.

SH Das Besondere in Österreich war ja immer dieses Kompromisslose am Kino. Hier lotet man gerne aus, wie weit kann man gehen. Es ist der Versuch, noch mehr an der Schraube zu drehen. Und das gehört dann unbedingt ins Kino. Oder ins Festival: Wenn wir bei solchen Positionen ansetzen können, mit einer gewissen Euphorie, die diesen Prozess antreibt, ist das vielleicht das Beglückendste.

FB *Auch im Ausland ist der österreichische Film nicht nur für seinen frühen Experimentalfilm bekannt, sondern hat auch heute den Ruf, sich neue, provokante Dinge zu trauen.*

SH Ich glaube, dass dieser Ruf nach wie vor nachhallt und dass, wenn man gerade die grösseren Festivalerfolge nimmt, ja tatsächlich auch ein gewisses Risiko immer spürbar ist. Peter Brunners Film in Locarno beispielsweise: Da sind die Leute entweder mit Kopfschütteln oder mit Begeisterung aus den Screenings gegangen. Dasselbe gilt natürlich für Ulrich Seidl, aber auch, wenn man an Kurdwin Ayub denkt. Ihr neuer Film Sonne ist, unserer Meinung nach, tatsächlich wieder so ein Sprung, wo der österreichische Film etwas neu

ERSTE DIAGONALE IN GRAZ, geleitet von Christine Dollhofer und Constantin Wulff. In den ersten Jahren wurden in den unterschiedlichen Programmsektionen rund 100 Filme gezeigt und Preise in drei Kategorien vergeben: ein Hauptpreis, ein Preis für innovatives Kino und ein Nachwuchspreis.

ALS PROTEST GEGEN DIE AUSSCHREIBUNG DER INTENDANZ der Diagonale durch das Staatssekretariat für Film und Medien des Bundeskanzleramts statt der Weiteranstellung von Christine Dollhofer findet eine alternative Diagonale statt, die «Morakonale». Die Protest-Diagonale gewinnt den Machtkampf, indem sie den Grossteil der bisherigen Sponsor:innen zurückgewinnen kann. Im März 2004 findet schliesslich die vereinigte Diagonale unter neuer Intendanz statt.

— 98



03 — 04

zusammensetzt, was eine Zäsur für das hiesige Filmschaffen sein könnte. Diese neuen österreichischen Filme, die wirklich international von sich reden machen, lassen sich in dieses alte Denken von einem mutigen österreichischen Film sehr gut einfügen. Auch beim klassischen Experimentalkino besticht Österreich übrigens nach wie vor international, das merkt man etwa, wenn Peter Tscherkassky einen neuen Film macht und nach Cannes eingeladen wird.

gibt es in Österreich noch den hohen Stellenwert des Theaters. Da kann man nur immer wieder für eine Aufwertung von Film im kulturellen Kanon plädieren. Hinzu kommen infrastrukturelle Fragen: Welche Mittel stehen zur Verfügung, um einen österreichischen Film ans Publikum zu bringen? Gibt es überhaupt noch ausreichend Kinos oder ergänzend moderne Konzepte für eine digitale Auswertung? Wir haben in Graz die glückliche Situation, noch einige Programmkinos zu haben. Das Gleiche gilt für Linz mit dem Festival Crossing

«Natürlich gibt es gewisse klischeehafte Themen im österreichischen Film, die immer wieder kommen.»

FB *Trotzdem gibt es diese Diskrepanz zwischen den Festivalerfolgen und dem österreichischen Film, der im Kino läuft und dort oft besuchermässig sehr schlecht abschneidet. Warum mögen die Österreicher:innen ihre eigenen Filme nicht?*

PS Das beginnt schon einmal mit der grundsätzlichen Frage, welchen Stellenwert Film hierzulande hat – kulturpolitisch, aber auch gesamtgesellschaftlich – und was «Filmkultur» in Österreich überhaupt ist. Das ist nämlich eine andere Situation als beispielsweise in Italien, Spanien oder Frankreich. Dazu

Europe. Noch besser ist es in Wien. Aber darüber hinaus ist es in den anderen Regionen Österreichs wirklich sehr schwierig.

SH Und wenn der österreichische Kinofilm dann im Fernsehen kommt, dann zu Zeiten, die schwer machbar sind für Arbeitende oder junge Menschen, die oft ohnehin ganz andere Interessen verfolgen.

PS Da sagt man dann «Okay, der österreichische Film kommt nicht an», und schnell hört man die Unkenrufe, man müsse mehr in Richtung Publikum

BARBARA PICHLER
übernimmt die Leitung der
Diagonale.

Nach langer Pause wurden wieder Schauspielpreise vergeben, an **JOSEF HADER** für seine Leistungen im österreichischen Film und **BIRGIT MINICHMAYR** für ihre Rolle in Der Knochenmann.

— 09



produzieren. Was heisst das konkret? Sehr tiefsinnig erscheint mir die momentane Auseinandersetzung mit diesem Problem jedenfalls nicht. Die Sehnsucht nach mehr Publikum und grösserer gesellschaftlicher Akzeptanz teile ich zutiefst, wir sollten sie aber nicht mit Populismus verwechseln.

FB *In Österreich scheint es oft schwer zu sein, Förderung für Filmprojekte zu bekommen. Im Oktober 2021 sind gerade erst Mitglieder beim Verband Filmregie*

Man muss sich jetzt grundsätzlich film- und kulturpolitisch überlegen, in welchen Strukturen der österreichische Film künftig stattfinden will, kann und soll. Das betrifft auch den Bereich der rechtlichen Rahmenbedingungen sowie natürlich Themen von der Digitalisierung von Serien und neuen Angeboten grosser Anbieter:innen bis hin zu Nachhaltigkeit und Green Filming. Wer sind die Förder:innen des österreichischen Films sowie seine globalen Verbündeten? Was versteht man über-

«Die neuen österreichischen Filme, die international von sich reden machen, lassen sich in dieses Denken von einem mutigen österreichischen Film sehr gut einfügen.»

Österreich ausgetreten, weil die Geschlechterquote so mangelhaft ist. Frauen erhalten nur ein Viertel des Geldes im Topf. Was muss sich hier ändern?

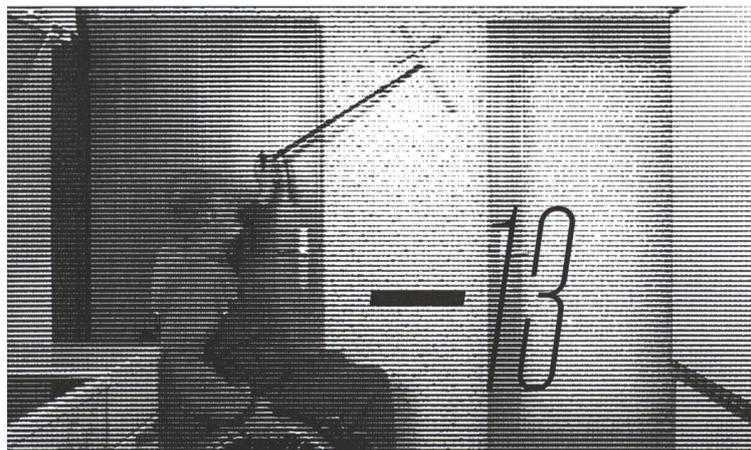
PS Man bespricht dieses Thema immer sehr gross und dadurch sehr ungenau. Die Auseinandersetzung im Herbst zeigt jedenfalls, dass der österreichische Film derzeit mit grossen Zukunftsfragen konfrontiert ist und die Situation prekär ist. Dabei geht es nicht nur um die sogenannte Quotendiskussion.

haupt unter «österreichischem Film» und was wird hier gefördert? Darauf müssen wir Antworten finden. Ich glaube, sonst laufen wir Gefahr, allzu sehr nur mit uns selbst beschäftigt zu sein und zu übersehen, dass der österreichische Film die gesellschaftliche Anbindung verliert.

FB *Die Frage nach der Förderung betrifft auch die junge Generation, die hier nachrücken will.*

DIE KAMERA FRAU AGNÈS GODARD ist als internationaler Spezialgast in Graz, die Diagonale eröffnet mit Ulrich Seidl's **Paradies: Hoffnung** und zeigt die gesamte **PARADIES-TRILOGIE**.

Die Indendanz geht zum Ende des Festivals offiziell an **PETER SCHERNHUBER** UND **SEBASTIAN HÖGLINGER** über.



PS Es gibt so viele Filme wie noch nie zuvor. Das ist aber nicht nur in Österreich so, sondern global. Man muss sich überlegen, wie man von Film heutzutage leben kann. Ist allein das Produzieren von Filmen ein wirtschaftliches Ziel und Überlebensmotor? In dem Fall entsteht die Situation, dass Filme, die man im besten Fall der Kunst und der Filme wegen macht, primär wirtschaftlich funktionieren müssen, weil man Angestellte bezahlen und Verpflichtungen nachkommen muss. Das ist natürlich eine Krux, die dem ganzen System innewohnt.

FB *Das Talent muss dann oft ins Ausland gehen, um gewisse Visionen umsetzen zu können.*

PS Grosse Freiheit ist ein gutes Beispiel. Sebastian Meise macht da, anders als hierzulande, gerade international Furore. Gewinner von Festivals funktionieren zwar auch im Inland, aber da könnte man, finde ich, noch selbstbewusster auftreten. Damit meine ich nicht die Filmemacher:innen selbst oder die Verleiher:innen, sondern das strukturelle Umfeld.

Wenn man sich anschaut, welches Tamtam im Skifahren um das Hahnenkammrennen gemacht wird, würde ich mir wünschen, dass ein vergleichbarer Bahö auch um Österreichs Oscar-Einreichung gemacht würde oder auch um die aktuellen österreichischen Beiträge bei der Berlinale, die allesamt fantastisch sind.

FB *Was ja schon passieren könnte, wenn man von der Academy nominiert wird und tatsächlich gewinnt.*

Auch hierzulande bekommt man als Künstler:in oft erst Anerkennung, nachdem man sie bereits im Ausland erhalten hat.

PS Das ist das Schöne an Sebastian Meises Biografie. Er ist nicht der klassische Regisseur mit einem grossen Erfolg nach dem anderen. Stilleben ist beispielsweise am Box Office nicht so gut gelaufen und er hat trotzdem wieder eine Chance bekommen. Das ist übrigens auch etwas, das man zurzeit am Fördersystem kritisiert. Nach einem Misserfolg ist es hierzulande als junge:r Filmemacher:in ja eigentlich gelaufen.

FB *Sind Sie stolz, wenn junge Talente, die bei der Diagonale ihren Start hatten, später internationale Karrieren hinlegen?*

PS Die Rolle der Diagonale hat sich in all den Jahren immer wieder verändert. Mittlerweile gibt es viel mehr Filme und viel mehr junge Filmschaffende. Das ist das Attraktive daran, dieses Nebeneinander zwischen den arrivierten Stimmen und den jüngeren Filmschaffenden. Natürlich ist es toll, wenn man diese Entdeckungen machen und schöne Filme zeigen kann und man dann merkt, dass Filmografien und Biografien sich auch weiterentwickeln und Sprünge machen.

SH Wir sind ja quasi mit dem Festival gealtert. Vor der Diagonale haben wir das Jugend Medien Festival YOUKI in Wels geleitet. Da gibt es eine Handvoll Namen wie Lisa Weber, die in ganz jungen Jahren noch in Wels zu sehen waren, deren Filme in unseren ersten Jahren bei der Diagonale gelaufen sind und die jetzt tatsächlich zu den Etablierten

HEINZ BADEWITZ, langjähriger Gast des Festivals sowie Gründer und damaliger Leiter der Hofer Filmtage, verstirbt während der Diagonale.

Die Diagonale bekommt ein **NEUES ERSCHEINUNGSBILD**, neu ist auch der «Große Filmpreis» in Form und Grösse einer Muskatnuss.

Die Diagonale wird Covid-19-bedingt als eine der ersten grossen Veranstaltungen des Landes **ZWEI WOCHEN VOR BEGINN ABGESAGT**, in der Festivalwoche geht daraufhin ein umfangreiches Ersatzprogramm online.



—16

—20

gehören. Das sind Geschichten, die für uns persönlich sehr schön sind.

FB Sie leiten das Festival seit sechs Jahren. Welche Veränderungen haben Sie über die Jahre im Filmbetrieb beobachtet?

SH Uns ist beim Festival tatsächlich ein gewisser Generationensprung gelungen. Der war unserer Vorgängerin auch schon wichtig. Seit Jahren kommen Universitäten, Kunstunis, die Filmakademie, aber auch Einzelkämpfer:innen nach Graz und wollen

FB Wohin glauben Sie, dass der österreichische Film sich entwickelt, und welche Funktion wird dabei die Diagonale übernehmen?

SH Im besten Fall hat die Diagonale nach wie vor die Funktion, die Aufmerksamkeit auf gewisse Dinge zu lenken und Vermittlerin zu sein. Zwischen Publikum und Filmschaffenden, zwischen unterschiedlichen Gattungen, zwischen unterschiedlichen Interessen der Filmbranche. Das ist die Herausforderung und die Schwierigkeit, aber auch das grosse Potenzial. Tatsächlich, so glaube ich,

«Sehnsucht nach mehr Publikum und Akzeptanz teile ich, wir sollten sie aber nicht mit Populismus verwechseln.»

hier nicht nur feiern, sondern auch ihre Filme präsentieren und in Austausch treten. Uns stellt sich immer wieder die Frage, wer die österreichische Filmbranche eigentlich ausmacht. Da muss die Diagonale vielleicht stärker Position beziehen, weil sie historisch aus einer Werkschau heraus entstanden ist, an der früher alle Filme laufen konnten, die dann ins Kino gekommen sind, und wo man sich in der Branche gegenseitig kommentiert hat. Jetzt sind wir auch ein Publikumsfestival.

sind wir an einem Punkt, an dem man sagen könnte, dass wir die letzten Vertreter einer eher traditionelleren Kino- und Festivalgeneration sind. ■

SEBASTIAN HÖGLINGER UND PETER SCHERNHUBER sind die Intendanten der Diagonale – Festival des österreichischen Films, die dieses Jahr am 5.–10. April zum 25. Mal in Graz stattfindet.



Die Diagonale wird von **KURDWIN AYUBS Sonne** eröffnet, tags darauf findet die Premiere von **Rimini** von **ULRICH SEIDL** statt.

PETER BRUNNER wird seinen **Luzifer** erstmals dem österreichischen Publikum präsentieren.

OLIVER TESTOR, langjähriger Geschäftsführer der Diagonale (2005–2009), verstarb im Februar 2022.



Diagonale'22
Festival des
österreichischen
Films

Graz, 5.—10.
April 2022
diagonale.at

#Diagonale22
#FestivalOfAustrianFilm

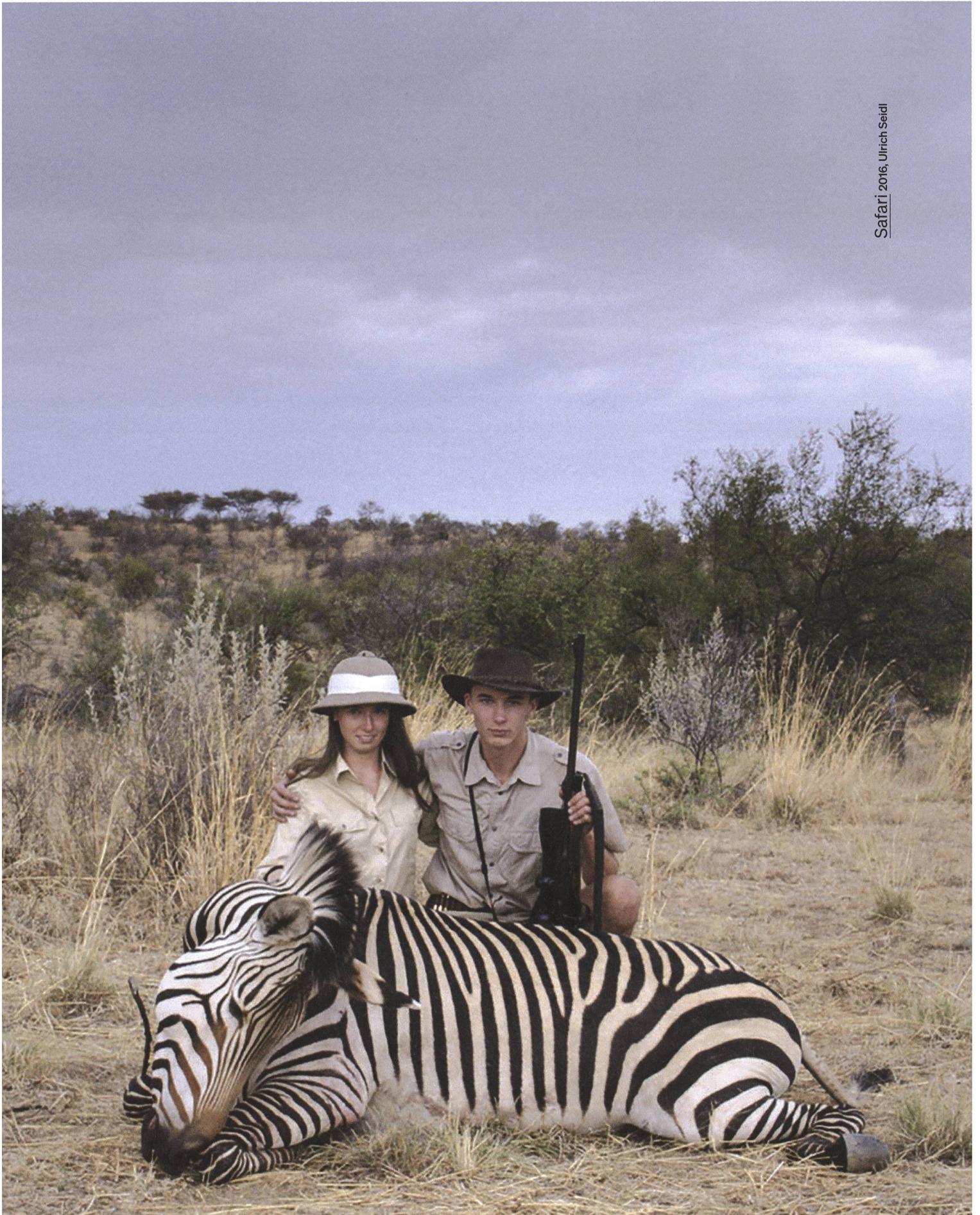


S. 36 Im Keller 2014, Ulrich Seidl

Nicht jeder sollte zeigen, was er im Keller hat. Besonders dieser Herr hier, der seinen mit Nazi-Memorabilia ausstaffiert hat und in diesem Setting nun mit den Mitgliedern seiner Blasmusikkapelle friedlich übt. Seidls Film brach den überfälligen Skandal los, auch, da zwei der Kellergenossen dieses Hobby-Nazis ÖVP-Gemeinderäte sind.

Österreich

Aussenseiter
im Rampenlicht



Im Keller 2014, Ulrich Seidl



Die Methode Seidl

TEXT Michael Kuratli

Ulrich Seidl prägte das österreichische und europäische Kino in den letzten 20 Jahren massgeblich. Was sein Weg mit den fragwürdigen Stunden seines Landes zu tun hat und wie der ehemalige Aussenseiter eine neue Generation Filmmachender heranzieht.

Es gibt österreichische Filme. Und es gibt *österreichische* Filme. Es wäre zu einfach, den gemeinsamen Nenner Letzterer auf das zwiespältige Verhältnis des Landes zur Nazizeit zu reduzieren, doch irgendwo in der Gemengelage zwischen Faschismus, Katholizismus und Kleinbürgertum steckt eine Saat, die über Generationen hinweg Anlass zur künstlerischen Auseinandersetzung der radikalen Art mit der österreichischen Volksseele und tiefer hinein in die *Conditio humana* gegeben haben.

Mal entlarvend, wie Helmut Qualtingers *Der Herr Karl* aus dem Jahr 1961 – dem vom ORF verfilmten Bühnenstück, das den Opportunismus eines Feinkosthändlers in zwei Weltkriegen und darüber hinaus aufzeigte –, mal gehässig, wie die Abrechnungen Thomas Bernhards, mal provokativ-obszön wie bei Elfriede Jelinek, entwickelte sich in der Alpenrepublik eine gepflegte Kultur des Nestbeschmutzens; wobei man angesichts des angesammelten Drecks im Nest eher von einer Reinigung sprechen müsste. «Es gibt eine Vernichtung durch Anerkennung und es gibt eine Vernichtung durch Lächerlichkeit», kommentierte Qualtinger einst seine Lesungen aus «Mein Kampf». Dass der radikale Blick auf beide Weisen entwaffnend ist, weiss auch die jüngere Generation Kunstschaffender, insbesondere die beiden erfolgreichsten Regisseure des Landes, Michael Haneke und Ulrich Seidl. Mit *Benny's Video*, *Funny Games* oder dem neueren *Amour* scheute sich Ersterer nicht, in Abgründe zu schauen und die Grenzen des Aushaltbaren auszuloten.

Sofaritzen der Gesellschaft

Ulrich Seidl wiederum spricht nicht gerne von Abgründen, lieber von der Andersartigkeit – die er knallhart in Szene setzt. Seine Filme kann man wahlweise wohlwollend als eine Art Verbrüderung mit dem Aussenseiter:innentum lesen oder weniger wohlwollend als ausbeuterischen Voyeurismus. Sein Kino bewegt sich konsequent irgendwo im moralischen Bermudadreieck Österreichs. Würde man bei Seidl-Filmen ein Trink-Bingo spielen und jedes Mal, wenn ein Kreuz, eine Anspielung auf die Nazis oder eine explizite Sexszene vorkommt, das Glas leeren, wäre man innert kürzester Zeit so besoffen wie Michael Thomas in der Rolle des abgehalfterten Schlagerstars Richie Bravo in Seidls Neustem: *Rimini*, der an der diesjährigen Ausgabe der Berlinale gerade ins Rennen um den Goldenen Bären ging und in Österreich erstmals in Graz, an der Diagonale, gezeigt wird.

Nebst dem konsequenten Blick in die Sofaritzen der Gesellschaft ist seinem Oeuvre auch eine in ihrer Konsequenz kaum vergleichbare, unverkennbare visuelle Handschrift eigen. Zentralperspektiven, Tableaus, Totalen mit knapp angeschnittenen Figuren finden

sich vom Erstling *Einsvierzig* an in allen Dokfilmen wie *Mit Verlust ist zu rechnen*, *Models*, *Jesus, du weißt* oder *Im Keller*. Aber auch die Spielfilme sprechen dieselbe Sprache, schliesslich ist die seidlsche Methode gattungübergreifend.

Von der ersten Zusammenarbeit mit Veronika Franz in *Hundstage*, in dem eine legendäre, von Sprechdurchfall befallene Maria Hofstätter spontan Automobilist:innen zur Mitfahrgelegenheit bewegt, bis hin zum neusten Film im winterlich-trostlosen italienischen Küstenort spielt der geplante Zufall eine zentrale Rolle. Die Figuren mögen den Schauspieler:innen jeweils auf den Leib geschrieben sein, die Dialoge aber entfalten in der Spontaneität eine Stärke, wie sie nicht zu schreiben wäre. Seidl fordere im Prinzip, dass Schauspieler:innen am Set ihre Ausbildung vergessen und einfach Menschen spielen, sagt Veronika Franz zu seiner Methode. Lai:innen, die sich selbst spielen, Schauspieler:innen, die man als solche nicht mehr erkennt, Inszeniertes und Vorgefundenes verschwimmen in Seidls Universum dergestalt zugunsten eines übergeordneten Begriffs: der Wahrhaftigkeit.

Doch Seidl bewegt das österreichische Kino auch ausserhalb seines zur Routine perfektionierten, hyperrealistischen und gleichzeitig höchst inszenierten Ansatzes.

Filmschule jenseits der Filmschule

Früh lief sein radikales Schaffen den klassischen Förderinstrumenten zuwider. Bereits als Student an der Wiener Filmakademie musste er dies mit seinem Film *Der Ball* erleben, dem die damaligen Autoritäten schlicht die Legitimität, überhaupt ein Film zu sein, absprachen. Seidl verliess die Filmschule und erarbeitete sich lang- und mühsam einen Ruf. Als Konsequenz, und mit dem Schub des ersten internationalen Erfolgs von *Hundstage*, gründete er 2003 mit seiner damaligen Partnerin und Co-Drehbuchautorin Veronika Franz die Ulrich Seidl Film Produktion. Das Ziel: die «Herstellungsbedingungen für Filmemacher anders zu gestalten als herkömmliche Filmproduktionen». Dieses Versprechen löst die Firma nicht nur mit Seidl-Filmen ein, sondern in den letzten zehn Jahren auch mit erfolgreichen Filmen von Veronika Franz und Seidls Neffe Severin Fiala (*Kern; Ich seh, ich seh*) oder jüngst mit Kurdwin Ayubs Debüt *Sonne* und Peter Brunners *Luzifer*.

Es gibt österreichische Filme. Und es gibt *österreichische* Filme. Es wäre zu einfach, den gemeinsamen Nenner Letzterer auf irgendein Verhältnis zu Ulrich Seidl zu reduzieren. Doch um den einstigen Aussenseiter mit der Liebe fürs Abseitige kommt heute kaum jemand mehr herum. ■

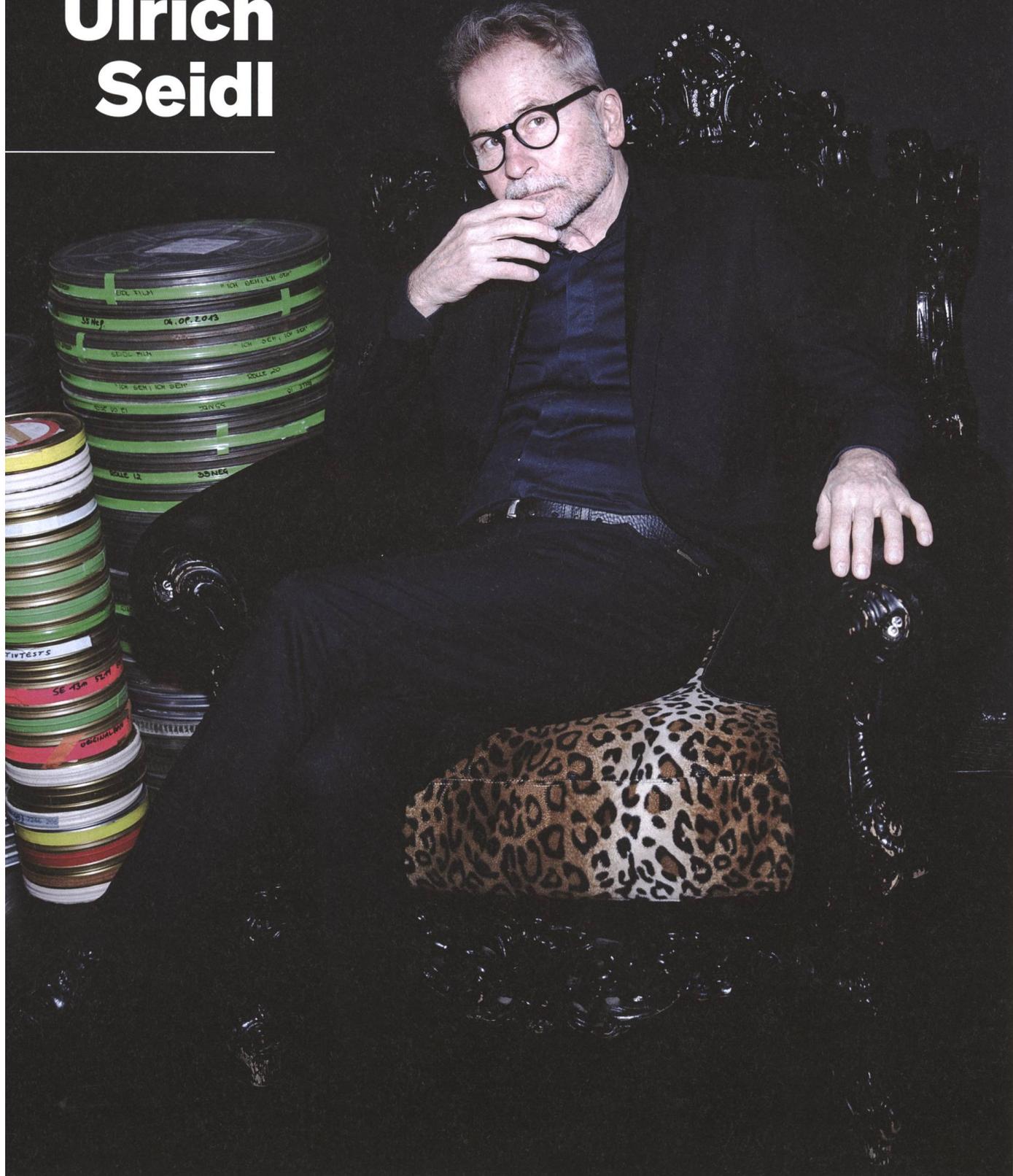


Models 1999, Ulrich Seidl



Paradies: Glaube 2012, Ulrich Seidl

Ulrich Seidl



«Es ist doch das
Schlimmste,
Filme zu machen,
über die sich
niemand aufregt»

INTERVIEW Michael Kuratli

Er gilt als Provokateur und als gnadenloser Jäger authentischer Filmmomente. Ein Gespräch mit Ulrich Seidl über Rimini, seinen neusten Film, Mitgefühl beim Dreh und das Problem des moralischen Zeigefingers.

FB *Herr Seidl, Sie führen Ihr Publikum immer wieder an gebrochene Sehnsuchtsorte. Sei es der kenianische Strand in Paradies: Liebe oder nun eben das winterliche Rimini. Was fasziniert Sie daran?*

US Das sind schon massive Unterschiede, meines Erachtens. Bei Paradies: Liebe ist der Strand in Kenia ja tatsächlich ein Sehnsuchtsort für Tourist:innen, bestehend aus Sonne, Strand und Meer. Rimini ist ja ganz was Anderes. Ich glaube, dass kaum ein Mensch auf die Idee kommen würde, in dieser Zeit, wenn der Nebel einbricht, Hotels und Bars geschlossen sind, an die Adria zu fahren. Was mich aber daran fasziniert, ist diese Stimmung der Leere. Viele würden das wahrscheinlich als Tristesse empfinden, ich nicht. Ich finde das belebender als einen Strand mit zehntausenden Leuten, mit aufgereihten Strandliegen und Sonnenschirmen. Ich habe mir schon lange überlegt, in dieser Stimmung einen Film spielen zu lassen.

spielte dort ja die Rolle des Stiefvaters, und ich war eines Abends dabei, als er – in der Ukraine, nebenbei bemerkt – in einem Restaurant das Mikrofon genommen und plötzlich gesungen hat. Der ganze Saal war gebannt.

FB *Ursprünglich hatte das Projekt ja den Arbeitstitel Böse Spiele, und gedreht haben Sie 2017–19. Im Schnitt haben Sie dann aber entschieden, zwei Filme daraus zu machen, Rimini einerseits und Sparta andererseits. Wie kam es zu der Entscheidung? Ich stelle mir das kompliziert vor, aus einem fertig gedrehten Film zwei zu machen.*

US Bei meiner Arbeitsmethode ist das durchaus möglich, und es fängt woanders an. Wir hatten zwar auch für diesen Film ein sehr genaues Drehbuch. Da ich aber chronologisch drehe, kann ich mich sozusagen an den Ergebnissen orientieren. Wenn man etwas geschrieben hat, das beim Dreh funk-

«Widerstand war mein Motto, um Filme zu machen. Ich wollte etwas sagen oder zeigen, über das man dann diskutieren kann.»

FB *Sie haben ja auch ein Projekt in Entwicklung zum Thema «dark tourism».*

US Ich befasse mich seit Jahrzehnten mit dem Thema Tourismus. Neben Rimini erzähle ich etwa auch in der Paradies-Trilogie davon. Mit diesen Szenerien kann man über unsere Welt oder über uns als Menschen viel sagen. Schwarzer Tourismus ist natürlich interessant, weil Leute irgendwo hinfahren, wo es eigentlich schrecklich ist. Safari ging ja auch in diese Richtung, wo Leute in den Urlaub nach Namibia oder Südafrika fahren, um Tiere zu töten.

FB *Dieses winterliche Rimini passt ja auch ganz gut für diesen Richie Bravo, der am Ende seiner Karriere steht und noch das Letzte aus seinem Ruhm herausquetscht. Die Rolle scheint Michael Thomas wie auf den Leib geschnitten. Wie sind Sie mit Veronika Franz zusammen bei der Entwicklung dieser Figur vorgegangen?*

US Ich wäre auf diese Figur gar nicht gekommen, hätte es Michael Thomas selbst nicht gegeben. Diese Idee, aus ihm einen Entertainer zu machen, der sich auch gegen Geld als Witwenröster verdingt, diese Idee liegt ebenfalls 15 Jahre zurück und ist zur Zeit von Import Export entstanden. Thomas

tioniert, gibt es andere Ideen, wie man es angehen könnte. Ich drehe auch nicht in einem Zwang, dass ich in sechs oder acht Wochen fertig sein muss, sondern ich mache oft Unterbrechungen. Wenn mir nichts einfällt, wird nicht gedreht. Wenn das Wetter nicht stimmt, wird nicht gedreht. Wenn ich andererseits eine Begebenheit sehe, die nicht im Drehbuch ist, dann drehe ich das auch. So entsteht sehr viel Material. Dadurch ist der Schnittprozess ein langwieriger. Um aber auf Ihre Frage zurückzukommen: Ich habe mich deshalb für zwei Filme entschieden, weil ich gesehen habe, dass die emotionale Konzentration auf Richie Bravo viel grösser ist und mit viel mehr Intensität funktioniert, wenn es nur diese eine Figur gibt. Bei einem Wechsel zum Bruder wäre das so nicht gegeben gewesen.

FB *Sie haben mit Hans-Michael Rehberg gedreht, der bei dieser seiner letzten Arbeit schon sehr krank war. War das eine Schwierigkeit?*

US Ich hatte grosse Bedenken im Vorfeld. Wir haben ja über Wochen Vorbereitungen mit ihm gemacht. Das gehört bei meiner Methode dazu, dass sich Schauspieler:innen in ein Milieu einleben und so-

zusagen soweit einleben, dass sie ein Teil dieses Ortes werden. Das ist bei Rehberg auch gelungen. Er war für alle ein Bewohner des Heims. Niemand hat bemerkt, dass dem nicht so ist. In dieser Vorbereitungszeit war er schon sehr schwach und schon nach der Hinfahrt zum Dreh sehr müde. Beim ersten Drehtag und der ersten Klappe war er aber wie ausgewechselt. Auf einmal war er wahn-sinnig motiviert, konzentriert und diszipliniert. Da hat man noch gesehen, was für ein vollkommener Profi in ihm steckt, der sein ganzes Leben lang Schauspieler war und diese letzte Rolle unbedingt noch spielen wollte.

FB Was erwartet uns noch in Sparta? Der Film ist ja auch schon in der Postproduktion.

US Das wird nicht verraten.

FB Schade.

US Man könnte ja sagen, dass es um die Geschichte dieser zwei Brüder geht. Man könnte sagen, dass es um drei Generationen geht. Man könnte vielleicht für die drei Männer sagen, dass sie von der Vergangenheit eingeholt werden. Also der Vater von der Nazizeit, Richie von seiner Tochter, und bei Sparta, wo Georg Friedrich spielt, wird es ähnlich sein.

FB Hat Sie der Widerstand, den Sie ja zum Beispiel als junger Filmmacher erlebt haben, in Ihrem Filmmachen gestärkt?

US Widerstand bestärkt mich immer. Ich bin damit gross geworden und komme aus einer streng katholischen Familie. Ich bin auch ein Internatskind, und als Jugendlicher war Widerstand ganz wesentlich: gegen die Eltern, gegen die Verlogenheit, diese Autoritäten der Kirche, der Schule und so weiter. Das war für mich auch ein Motiv, um Filme zu machen. Ich wollte etwas sagen oder zeigen, über das man dann diskutieren kann.

FB Sie führen mit Ihren Filmen kein politisches Programm, dennoch, schaut man auf ihre Filmografie, werfen Sie immer wieder Schlaglichter auf Rassismus, Katholizismus, das Nazitum oder den Kolonialismus. Würden Sie sich in diesem Sinne als politischen Filmmacher bezeichnen?

US Nein.

FB Warum nicht?

US Meine Filme haben keine Message. Und wie Sie richtig sagen, sind meine Filme nicht nach einer politischen Gesinnung ausgerichtet, sondern gesellschaftskritisch. Das ist natürlich auch politisch,

Paradies: Liebe 2012, Ulrich Seidl



aber ich habe nie einen Film gemacht, der aktuell politisch ist. Das interessiert mich auch nicht. Ich will, dass das eine grössere Dimension hat.

FB *Bei Ihren Filmen kommt immer wieder dieser Begriff der Echtheit oder der Wahrhaftigkeit auf. Was bedeutet das für Sie?*

US Es geht um die Glaubhaftigkeit. Wenn ich etwas erzählt bekomme über Menschen, will ich, dass es so echt ist vor der Kamera, dass es für mich glaubhaft ist. So, dass ich denke, diesen Menschen zu kennen, oder ich bin es selber, oder es ist meine Mutter. Ich drehe meine Spielfilme ja mit gemischter Besetzung, also mit Schauspieler:innen und Nichtprofessionellen. Dieses System würde ja nicht funktionieren, wenn man merken würde, wer professionell ist und wer nicht. Es interessiert mich auch besonders, mit Nichtprofessionellen zu arbeiten, weil da so grosse Freiheit herrscht an Möglichkeiten und Dingen, die einen überraschen können, in Improvisationen etwa.

FB *Was haben Sie während all diesen Jahren und Filmen über das Filmemachen gelernt?*

US Über das Filmemachen habe ich nichts gelernt, aber ich habe die Möglichkeit – und das ist ein Privileg –, Menschen nahe zu kommen und Mili-eus kennenzulernen, die ich sonst nie sehen würde. Das ist erfüllend und nicht nur inspirierend für den Film, sondern es entsteht auch eine Verbindung zu den Menschen, mit denen ich dann länger zusammen bin und die bei mir eine Rolle übernehmen. Das lässt einen manchmal auch nicht mehr los, weil es nicht so lustig ist, Menschen so nahe zu kommen, die fürchterliche Schicksale haben und aus dieser Situation auch nicht mehr herauskommen oder glauben, ihr Leben vertan zu haben.

FB *Was machen Sie, um sich selbst vor dieser Nähe und den Geschichten dieser Menschen zu schützen? Oder geht das gar nicht?*

US Das geht nicht, und ich will das auch gar nicht. Wenn ich Leute kennenlerne und im Vorhinein versuche, mich zu schützen, würde das ja bedeuten, dass ich mich gar nicht auf diese Leute einlasse. Das geht natürlich nicht und würde für mich auch keinen Sinn ergeben. Man muss damit leben, und es beschäftigt einen emotional. Ein Beispiel: die Geriatrie, in der ich für Import Export über lange Zeit vor Ort war, um diesen recht anspruchsvollen Dreh vorzubereiten. Am Anfang, als wir hineingegangen sind, wollte ich am liebsten gleich wieder raus, weil es dort so schrecklich war. Doch je öfter man hineingeht, desto mehr gewöhnt man sich dran und realisiert, dass man eine Funktion hat.

Plötzlich ist man für die Leute vor Ort da und diese schätzen das dann auch.

FB *Stehen Sie noch in Kontakt mit diesen Leuten? Gerade in der Ukraine, die Sie erwähnt haben.*

US Nicht mit Leuten, die vor der Kamera waren. Vom damaligen Team kenne ich aber noch einige, etwa den damaligen Aufnahmeleiter.



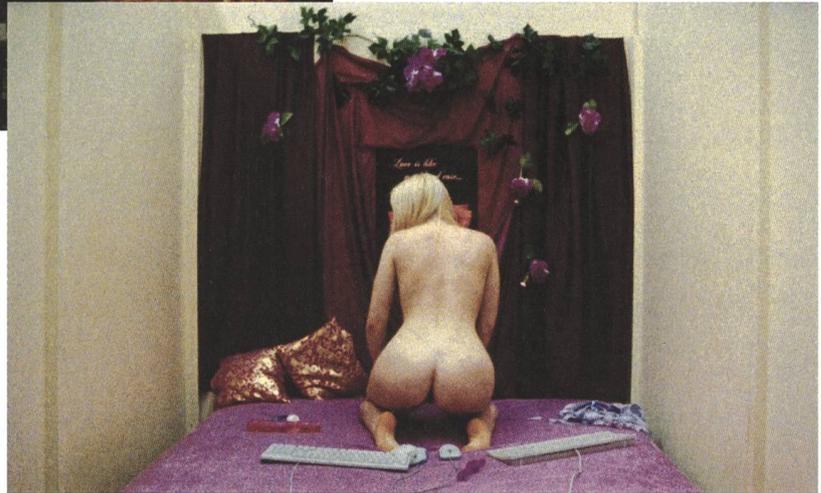
Rimini

Die besten Tage des Schlagersängers Richie Bravo sind längst vorbei. Seither spielt er vor seinen Fans – alle im Pensionsalter – in traurigen Hotels im winterlich tristen Rimini noch ein paar Shows. Über die Runden kommt er damit nicht, weshalb er sich bei derselben Kundschaft auch noch als Witwen-tröster verdingt und seine Villa untervermietet. Als seine Tochter Tessa in diese beschauliche Melancholie einbringt, sieht sich der abgehalfterte Gigolo mit seiner Vergangenheit konfrontiert.





Import Export 2007, Ulrich Seidl



FB Was macht das mit Ihnen, wenn Sie die Vorstellung dieses Krieges vor Augen haben?

US Es ist schrecklich, es verfolgt mich Tag und Nacht. Für mich ist es sowieso schrecklich, auch wenn es nicht die Ukraine wäre. Aber da kommt dazu, dass ich all diese Plätze kenne. Ich habe hauptsächlich in Luhansk und Donezk, also den Separatistengebieten, gedreht. Man kann sich gar nicht vorstellen, was da in Wahrheit vor sich geht.

FB Kränkt es Sie, wenn Sie dafür kritisiert werden, Protagonist:innen in ihren Filmen auszunutzen? Gerade bei *Import Export* wurde ja die Kritik laut, dass Sie diese Menschen in der Geriatrie schamlos zeigen würden.

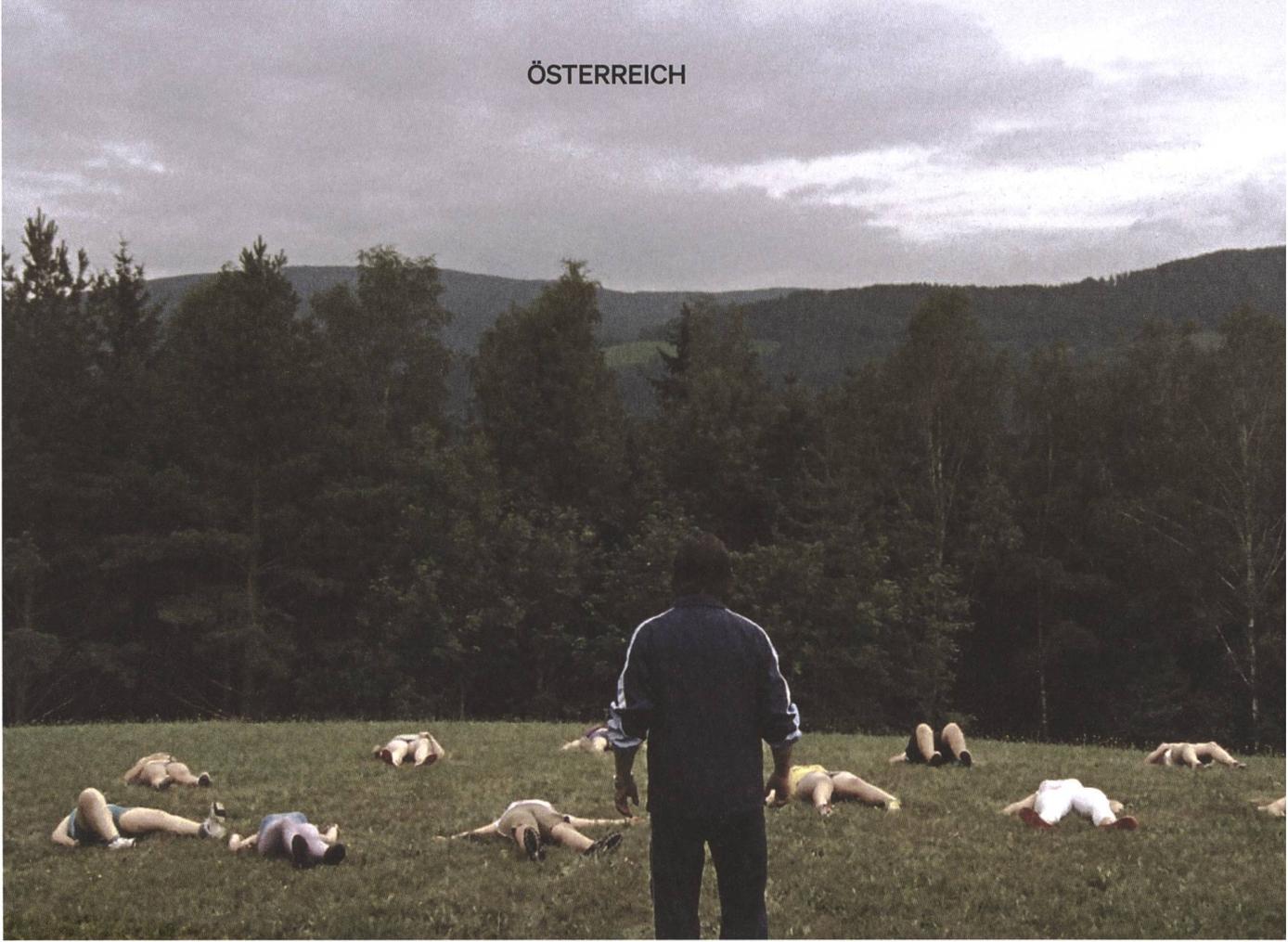
US Nein, mich kränkt das überhaupt nicht. Menschen, die das behaupten, haben ein Problem. Eines, das in unserer Gesellschaft sehr häufig ist, nämlich dass wir den Tod so sehr verdrängen. Warum ist es so, dass in solchen Heimen 70 Prozent der Leute, die da liegen, keine Besuche haben? Viele Leute wollen das einfach nicht sehen und wollen sich nicht damit beschäftigen. Das ist ja der Skandal. Gleichzeitig sagen gewisse Leute mir als Filmemacher, ich dürfe das nicht zeigen. Wieso? Sind

diese Menschen nicht würdig, gezeigt zu werden? Ist das Alter oder der Tod nicht würdig, gezeigt zu werden? Natürlich muss ich dem jeweiligen Menschen, wenn ich ihn zeige, gerecht werden. Das liegt in meiner Verantwortung. Aber eine Vorschrift daraus abzuleiten, ist absurd.

FB Ihre Filme haben aber einen gewissen Grundpegel an Aufregungspotential und hin und wieder, wie bei den Protesten rund um *Paradies: Glaube*, kommt es zum Ausbruch. Das hilft Ihnen als Filmemacher ja doch auch.

US So würde ich das nicht sehen. Was ist denn eigentlich das Wichtige daran, wenn sich Menschen über einen Film aufregen? Dann hat der Film ja auch eine Funktion: Die Leute setzen sich damit auseinander. Es ist doch das Schlimmste, Filme zu machen, über die sich niemand aufregt. Wenn ich einen Film mache, der nicht nur Unterhaltung sein will, sondern so wie Kunst etwas bewirken will, dann bewege ich mich in diesem streitbaren Bereich. Die Einen regen sich auf, die Aderen wiederum sind völlig erfüllt von dem, was sie sehen. Es ist ja das Schöne, dass es so unterschiedliche Wahrnehmungen gibt, weil es einen berührt. Diejenigen,

ÖSTERREICH



Paradies: Hoffnung 2013, Ulrich Seidl



«Meine Filme sind nicht nach einer politischen Gesinnung ausgerichtet.»



Paradies: Liebe 2012, Ulrich Seidl

die sich aufregen, haben Angst, genau hinzuschauen, haben Dünkel, vielleicht selbst einen Elternteil in der Geriatrie oder Ähnliches.

FB *Ist Österreich ein Land, wo es besonders viele Dünkel gibt und wo Sie aus dem Vollen schöpfen können? Oder wäre das etwa in der Schweiz dasselbe?*

US Das wäre genau dasselbe. Man kann sich von mir aus immer gerne über die Verhältnisse in Österreich amüsieren. Aber man sollte nicht vergessen, dass ich dasselbe, was ich hier mache, in Deutschland, der Schweiz, in England oder sonstwo genauso machen könnte. Davon bin ich überzeugt. Österreich ist vielleicht besonders auffallend, was den Nationalsozialismus angeht, weil man sich lange als Opfer gesehen hat.

FB *Sprechen wir noch über Ihre Produktionsfirma. Sie haben sich ja mit dem Erfolg von Hundstage komplett unabhängig gemacht. Empfinden Sie eine gewisse Genugtuung gegenüber dem herkömmlichen Produktionsprozess im Film oder auch gegenüber der Filmakademie, die Sie ja abgebrochen haben?*

US Ja, ich finde, das hat sich letztendlich bestätigt. Ich bin nun auch in der Lage, jungen Regisseur:innen die Möglichkeit zu geben, Filme zu drehen, die sie sonst vielleicht nicht realisieren könnten. Ich selber habe ja deswegen eine Produktionsfirma gegründet, weil das Verhältnis von Produzent:in und Regisseur:in im Normalfall ein sehr ungleiches ist. In dem Sinne, dass wir ja geförderte Filme machen, mit Lizenzgeldern von Fernsehanstalten und so weiter. Die Produktionsfirma muss zwar auch einen gewissen Eigenanteil hineingeben, aber wenn man nicht dumm agiert, kann man nur gewinnen. Ich habe das nie verstanden, dass ein Produzent eine Regisseurin wie eine Angestellte behandelt, die quasi weisungsgebunden ist.

FB *Das heisst, bei Filmen wie Sonne von Kurdwin Ayub reden Sie überhaupt nicht hinein? Wie muss man sich das Verhältnis bei Ulrich Seidl Film Produktion denn vorstellen?*

US Ich berate. Bei den Drehbüchern sowieso, indem wir die besprechen und analysieren, immer auch mit Veronika Franz. Beim Dreh bin ich nicht jeden Tag am Set, gebe aber meinen Kommentar zu den Mustern oder auch bei der Zusammenstellung des Teams. Aber letztendlich hat der Regisseur, die Regisseurin das letzte Wort – innerhalb des finanziellen Rahmens.

FB *Entsteht da so etwas wie eine Seidl-Schule als Gegenkonzept zur herkömmlichen Filmbildung?*

US Ich habe ja immer wieder Workshops und Seminare

gegeben und war immer erstaunt, was man die Leute an Schemata lernt. Die Studierenden sind oft wahnsinnig überrascht, wie meine Filme entstehen. Durch die Schule stecken sie in einem wahnsinnigen Raster, das vorgibt, wie ein Film auszusehen hat und wie er produziert sein soll. Insofern freut es mich, wenn die Idee ankommt, dass man Filme auch anders denken und produzieren kann. Da konnte ich sicherlich Einiges an eine neue Generation weitergeben.

FB *Sie planen gemäss Ihrer Produktionsfirma, mit Grasel einen historischen Spielfilm zu drehen. Kommt bei einem solchen Vorhaben Ihre Methode nicht an ihre Grenzen?*

US Nein, gar nicht. Das Tragische ist aber, dass ich diesen Film wohl nicht mehr werde machen können. Die erste Drehbuchfassung entstand 1992, damals noch mit meinem Freund Michael Glawogger. Weshalb das Projekt aber nie stattgefunden hat, ist, dass ich es bis dato nie finanzieren konnte. Normalerweise kosten meine Filme um die 5 Millionen EUR, also eher in der unteren Kategorie. Dieser Film würde das Dreifache kosten und das ist ein Problem, wenn Sie gewisse Dinge nicht erfüllen, um in diese Kategorie von Fördertöpfen zu kommen. Beispielsweise müssen Sie irgendwelche Stars im Cast haben oder in einem gewissen Gebiet, etwa in Frankreich, drehen. Da ich nicht in Frankreich drehe, wie Haneke etwa, fällt das schon mal weg. Ich finde das auch skandalös, dass man bei den europäischen Filmförderungen gewisse Bedingungen erfüllen muss, wie etwa, dass man gewisse Beträge in einem bestimmten Land ausgeben muss und so weiter. Wenn mein Drehbuch das nicht zulässt, funktioniert die Finanzierung nicht.

FB *Es ist tatsächlich tragisch, wenn nicht mal Sie ein solches Projekt finanzieren können. Denken Sie denn manchmal ans Aufhören? Schliesslich werden Sie dieses Jahr 70.*

US Nein, warum soll ich daran denken. Ich habe so viele Projekte, dass mein Leben nicht reichen wird, all diese Filme zu machen. ■

Kurdwin Ayub

«Man muss ein
Feuer für die Sache
erspüren, sonst
lohnt es sich nicht»

INTERVIEW Selina Hangartner

An der diesjährigen Berlinale galt Kurdwin Ayub als Shooting-Star, ihr Spielfilm Sonne wurde mit dem Preis für den besten Spielfilmerstling ausgezeichnet. Über ihre Rolle im österreichischen Kino und den nächsten Film: Mond.



Bild: © Diagonale / Elisa Okazaki

- FB** Gerade haben Sie mit ihrem ersten langen Spielfilm *Sonne an der Berlinale* Premiere gefeiert und sogar den GWWF Preis für den besten Erstlingsfilm erhalten. Wie war das für Sie?
- KA** Das war sehr cool. Natürlich war's arg, weil nur die Hälfte der Sitzplätze besetzt werden durfte. Aber es war trotzdem schön, auch, überhaupt die Chance zu bekommen. Was ich auch sehr gut fand, ist, dass die Berlinale trotz Corona stattgefunden hat. Als wäre sie eine essenzielle Sache – wenn der Supermarkt geöffnet ist, dann muss auch die Berlinale laufen. Normalerweise werden solche Sachen immer zurückgestuft, sie seien ja nicht lebensnotwendig. Zu Beginn der Pandemie habe selbst ich noch gedacht, dass wir zu unwichtig sind, dass wir unsere Goschen halten sollen. Aber was man an der Berlinale gesehen hat, fand ich ermutigend.
- FB** In den Grundzügen handelt Ihr Film *Sonne* – zumindest für mich – von der Erfahrung, dass sich
- besteht aus Laiendarsteller:innen – fast alle Leute, mit denen ich auf die eine oder andere Weise schon bei meinen früheren Arbeiten involviert war.
- FB** Und Sie haben die Schauspieler:innen beim Dreh improvisieren lassen?
- KA** Wenn man vom Improvisieren redet, hat man oft die romantische Vorstellung, dass alles spontan und aus dem Leben entstanden sei. Das ist natürlich nicht so. Sie wussten, was ihr Ziel und ihre Aufgabe ist in der Szene, aber sie konnten ihre eigenen Worte benutzen. Oft habe ich die Schauspieler:innen auch in eine Szene reingelassen, ohne dass sie genau wussten, was passieren wird, weil ich die authentischen Reaktionen haben wollte.
- FB** Sie haben auch das Drehbuch selbst geschrieben – wie gestaltete sich der Prozess?
- KA** Wie bei jedem Film ging es auch bei *Sonne* sehr lange, bis das Buch geschrieben und das Projekt dann finanziert war. Und natürlich hat sich vieles

«Plötzlich werde ich von vielen als die Quotenausländerin gesehen.»

Social Media irgendwie querstellt zu unserem Alltag. Was für eine Geschichte wollten Sie erzählen?

- KA** Ich glaube, mein Film handelt von der Verwirrtheit der jungen Menschen, und eigentlich auch jener der Erwachsenen. Was ich sehr spannend finde, ist die Schnelllebigkeit von Social Media. Zwei Wochen wird über die eine Krise geredet, danach bereits über die nächste. Das Gleiche mit der eigenen Identität: Jetzt könnte ich auf Social Media behaupten, eine kurdische Patriotin zu sein, nur um danach wieder jemand Anderes sein zu wollen.
- FB** Sie haben Ihre Eltern in der Mutter- und Vaterrolle in *Sonne* gecastet, wie kam die Idee?
- KA** Der Casting-Prozess ging jahrelang. Erst wollte ich meinen Vater besetzen, doch der meinte, er möchte nicht mitspielen, ich müsse mir meine eigenen Geschichten einfallen lassen. Dann haben wir es mit meiner Mama versucht, und sie spielte urgut. So sehr, dass mein Vater eifersüchtig geworden ist, und plötzlich wollte er auch mitspielen (*lacht*). Meine Mutter – ausser der Szene, in der sie von ihrer Flucht erzählt – ist übrigens eine ganz andere Person als die Figur, die sie spielt. Mein Vater ist sich wiederum treu geblieben. Und der Rest des Casts
- verändert. Das Buch war zunächst ein ganz anderes, dann passt man die Geschichte während des Drehs an, und zum Schluss verändert sich im Schnitt nochmals alles. Die Grundstruktur ist aber gleich geblieben. Die Idee dafür kam mir, als ich von einer Band in England erfahren habe, drei schitische Mädchen, die verschleiert muslimische Lieder auf Englisch gespielt haben, um sie einer breiteren Bevölkerung näher zu bringen. Zunächst wollte ich einen Dokumentarfilm mit ihnen drehen, aber sie haben nie auf meine Anfragen reagiert. Da dachte ich mir: Ich mach eine eigene Geschichte daraus.
- FB** Ulrich Seidl und Veronika Franz haben produziert. Was bedeutet diese Zusammenarbeit für Sie?
- KA** Ulrich Seidl arbeitet ja selbst oft mit Laiendarsteller:innen, hat eine ähnliche Arbeitsmethode wie ich, und er hat mir wohl auch deshalb viel Freiraum gelassen. Da er nicht nur Produzent, sondern auch Filmemacher ist, weiss er auch stets, was man als Filmemacher:in braucht. Und Veronika ist dramaturgisch eben sehr, sehr gut. Ich arbeite schon länger mit ihr zusammen, und sie hat mir immer bei meinen Projekten wirklich geholfen. Ich bin

sehr glücklich, dass ich die beiden habe. Ich weiss von anderen Produktionsfirmen, die einem jeweils etwas überstülpen wollen, und das ist hier überhaupt nicht der Fall. Ohnehin denke ich, dass die besten Filme in Österreich momentan von der Seidl-Film kommen. Für mich ist es – kreativ gesehen – das freieste Filmschaffen. Sie haben einen guten Geschmack und wissen die coolen Leute zu sich zu holen (*lacht*). Und den Mut auch.

FB *Kürzlich war zu lesen, dass es einige Austritte aus dem österreichischen Regieverband gab, da die Frauenquote zu niedrig war. Wie stehen Sie zu diesem Thema?*

KA Ich glaube, ich bin aus einer anderen Generation. Aus jener, in der wir nicht mehr viele Unterschiede machen zwischen Mann und Frau. Mir spielt das in der Zusammenarbeit keine Rolle. Ich denke auch, dass ich das Privileg habe, nicht mehr Angst haben zu müssen, aufgrund meines Frauseins beruflich benachteiligt zu werden. Aber ich kann natürlich nur für mich sprechen. Ich weiss wiederum auch, wie es ist, sich als Frau und besonders als Ausländerin in anderen Bereichen zu bewegen. In meiner Film-Bubble ist es okay, aber ich habe zum Beispiel einmal beim H&M gearbeitet. Wenn man

einen Migrationshintergrund hat, wird man da von Kund:innen oft wie Scheisse behandelt.

Ein grosses Problem aber finde ich, dass nun, wo Ausländer:innen und Frauen mehr gefördert werden, ich plötzlich von vielen als die Quotenausländerin angesehen werde. Das finde ich schon sehr lästig. Aber ich bin immerhin so selbstbewusst, dann zu sagen: «Mach du doch einen besseren Film.»

FB *Wie würden Sie die Nachwuchsförderung beim österreichischen Film einschätzen?*

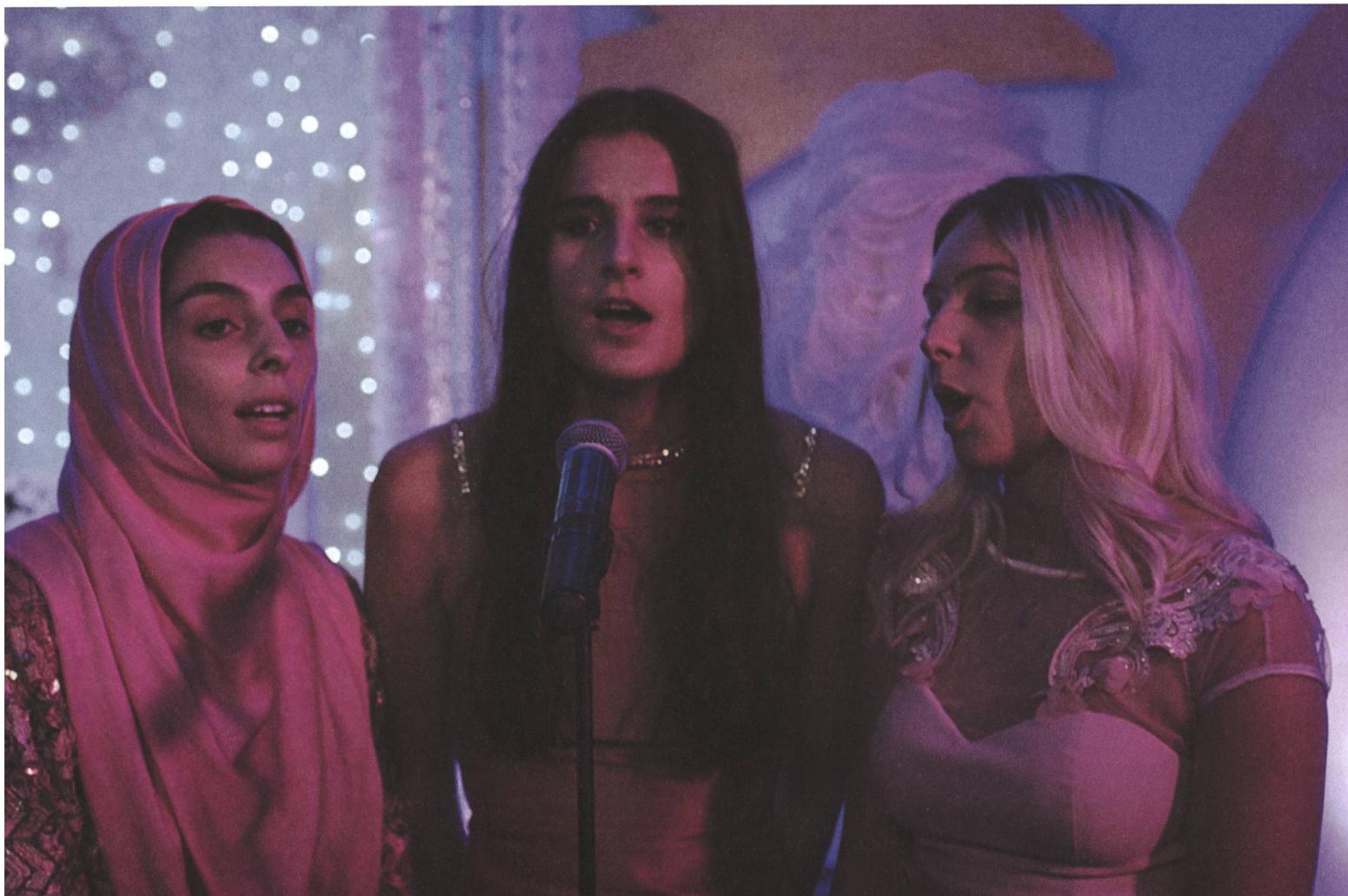
KA Die Nachwuchsförderung ist schon seit – ich weiss nicht – 50 Jahren ein Problem. Es gibt so viele Leute, die etwas machen wollen, und verhältnismässig wenig Förderung. Gerade die Spielfilmförderung, daran muss man schon sehr hart arbeiten: Man muss viel hackeln, es gibt viel Kritik, viele Absagen. Man darf auch nicht zu sehr darauf vertrauen, was Andere meinen. Hätte ich mein Buch umgeschrieben, so, wie manche das gewünscht haben, dann wäre aus meinem Projekt wohl nichts geworden. Es brauchte den Kurdwin-Touch. Denn das macht das Projekt schlussendlich zu etwas Anderem als dem, was die Anderen machen. Es hätte mich geärgert, hätte ich es angepasst und es wäre





Yesmin und ihre Freundinnen leisten einen Balanceakt: Schule und Social Media – die Realität der Wiener Jugend – auf der einen Seite, die kurdische Familie und Herkunft auf der anderen. Im Internet exponieren sie sich in lustigen Tanzvideos zu den Klängen von R.E.M.s «Losing my Religion» – samt Kopftuch, was Aufmerksamkeit in der Familie und Diskussionen im österreichischen Fernsehen auflöst. Kurdwin Ayub, die auch das Drehbuch verfasst hat, liefert mit Sonne eine Coming-of-Age-Geschichte, erzählt aus dem Jetzt.

Sonne



gescheitert, mehr noch, als wenn es mit meiner eigenen Idee gescheitert wäre.

FB Was hat Sie eigentlich zum Film gebracht?

KA Ich bin vor dem Fernseher aufgewachsen und wollte schon immer Geschichten erzählen, mit Zwölf habe ich mein erstes Hollywood-Drehbuch verfasst (*lacht*). Dann habe ich mir eine Kamera gewünscht, das war aber nicht so einfach. Wir waren ja geflohen, es herrschten Kriegstrauma und Armut, und die Mini-DV-Kamera habe ich erst nach einem Jahr Betteln gekriegt. Und anschliessend immer gefilmt, etwa Animationsfilme in meinem Kinderzimmer. Mit 17 hatte ich erst mal zu wenig Selbstvertrauen, um auf die Filmhochschule zu gehen, darum bin ich auf die Angewandte. Dort habe ich immer wieder Kurz- und Animationsfilme gedreht, mich selbst gefilmt, da meinten die Leute: «Das ist doch Performance-Kunst.» Mit den Kurzfilmen und meinen Maria-Lassnig-mässigen Animationen hatte ich also relativ Erfolg. Irgendwann kam dann auch ein langer Dokfilm, *Paradies! Paradies!*, und jetzt mein erster Spielfilm.

FB Fühlen Sie sich mit Ihrem Schaffen eigentlich dem Label «österreichischer Film» zugehörig?

KA Auf alle Fälle! Andere mögen es vielleicht nicht so sehen, aber genau, wie ich mich als Österreicherin fühle, finde ich auch, dass ich österreichischen Film mache. Ich weiss noch, als ich eine Jugendliche war, habe ich mich immer als genau gleich gesehen wie meine österreichischen Freundinnen, und irgendwann bin ich darauf gekommen, dass die Anderen nicht immer meiner Meinung sind. Das war ein Schock irgendwie, ein «Oh Mann, die Leute sehen mich nicht als Österreicherin». Aber ich bin darüber hinweggekommen. Und heute bin ich Teil des österreichischen Filmschaffens, vielleicht in ihm ja so etwas wie eine «neue Stimme».

FB Das sind Sie ja jetzt bereits!

KA Naja, mal schauen, was die Zukunft bringt. Gerade bin ich sehr dankbar und glücklich, dass ich Erfolg habe, aber ich bin nicht überzeugt davon, dass das immer so bleibt. Das Coole an der Berlinale war, dass jetzt alle dastehen und etwas von mir haben wollen. Von wegen Serien und so. Schon sehr faszinierend, dieser Hype. Aber ich weiss ja auch, dass es selbst dann schwierig sein wird, etwas zu finanzieren. Niemand sagt: «Diese Serie ist finanziert, übermorgen beginnen die Dreharbeiten, willst du kommen?» Es braucht immer jahrelange Arbeit. Darum: Wenn jetzt Angebote reinkommen, frage ich mich immer, ob es das wert ist. Man muss schon ein Feuer für die Sachen

verspüren, sonst lohnt es sich nicht. Ich bin vorsichtig am Abwägen.

FB Zuletzt haben wir eine Ausgabe zu weiblichen Regisseurinnen hier in der Schweiz herausgebracht, die Interviews haben mir dahingehend die Augen geöffnet, dass Zweitlinge immer ein grosses Thema sind, gerade bei Frauen.

KA Das ist wohl in Österreich nicht anders. Ich vermute aber, dass der Zweitlingsfilm ohnehin für alle scheisse ist. Der emotionale Druck, dass der auch gut wird, ist gross – denn sonst könnten ja alle denken, dass der Erste vielleicht nur ein geglückter Ausrutscher war. Ich kann noch nicht von den finanziellen Hürden reden, ich weiss nicht, ob das Budget kleiner wird wie bei meinen männlichen Kollegen, so weit bin ich nicht. Leider verkaufe ich mich ohnehin immer etwas unter Wert, weil ich dann hoffe, dass ich es eher kriege. Das ist auch ein Problem – aber mal schauen, wie es diesmal wird.

FB Können Sie schon etwas Konkretes zum zweiten Spielfilm sagen?

KA Wir drehen nächsten Winter hoffentlich *Mond*, meinen zweiten Spielfilm. Es geht um eine ehemalige Wiener Kampfsportlerin, die jetzt nur noch säuft und Party macht. Sie wird von einer reichen arabischen Familie eingeladen, um ihre drei Töchter da zu trainieren, die sind schönheitsoperiert und desinteressiert, und die Trainerin fragt sich, wieso sie überhaupt in dieser Villa ist, in der auch mysteriöse Dinge passieren. Mehr kann ich noch nicht verraten! Ein bisschen bleibe ich mir thematisch also treu. *Mond* soll vor allem den Sexismus beleuchten, den wir Frauen uns manchmal auch regelrecht selbst antun, und das in einem Land, wo man eigentlich mehr Freiheiten haben soll als in einem arabischen. Um diese Unterschiede geht's. Aber ja, es ist der Zweite – der muss also gut werden! ■

Luzifer 2021, Peter Brunner



Peter Brunner



«Mir geht's um das Widersprüchliche»

INTERVIEW Selina Hangartner

Peter Brunners Luzifer feiert seine Österreich-Premiere. Uns berichtet der Regisseur von seinen Erfahrungen mit österreichischer Filmförderung, dem Potential einer neuen Generation und Zukunftsplänen, die in die USA führen.

FB *Ich habe Luzifer das erste Mal in Locarno im Wettbewerb gesehen. Nach dem Screening waren viele begeistert, nicht wenige Zuschauer:innen aber auch überfordert. War das Ihre Absicht?*

PB Wenn mir etwas begegnet, sei es eine Skulptur, ein Gemälde oder ein Musikstück – wenn ich mich etwas aussetze –, erwarte ich ja im besten Falle, dass es einen unmittelbaren, emotionalen Zustand bei mir auslöst. Mein Anspruch ist also, dass das Publikum etwas erfahren kann. Als ich mir als Kind die Bilder von Hieronymus Bosch angeschaut habe, machte dies einen solch starken Eindruck auf mich – wegen der sexuellen Energie vielleicht. Dasselbe sieht man doch bei Jackson Pollock, Francis Bacon, oder den Filmen von Maya Deren und Lynne Ramsay ebenfalls. Wenn es diesen emotionalen Umfang in der Kunst nicht gibt, ist es für mich eine Themaverfehlung. Wir, also alle Leute, die an einem Film arbeiten, versuchen ja, einen Dialog mit

er versucht, sich für andere Leute in diese Richtung einzusetzen. Michael Haneke macht das auf seine Art an der Filmuniversität, indem er dort Student:innen durch Sozialisierung mit Filmgeschichte und eine Auseinandersetzung mit ihm auf den Weg bringt. Seidl macht das in der Realität des Filmemachens und als Produzent. Beides ist meiner Meinung nach extrem positiv, denn es geht um das Potential einer neuen Generation, die hoffentlich mutiger ist, als die Generationen zuvor.

FB *Damit wären wir beim österreichischen Kino und der nächsten Generation...*

PB Österreich braucht, meiner Meinung nach, ein mutigeres Kino, das sich international vergleicht und zugleich zu seiner eigenen Identität findet und so auch die eigene Geschichte verarbeitet – mitsamt faschistischer Vergangenheit, der Vertreibung und Ermordung unserer jüdischen Bevölkerung, die

«Man sagt, Österreich sei ein Kulturland, aber es ist eher ein Kulturgeschichtsland.»

dem Publikum möglich zu machen. Mich persönlich interessiert ein Dialog immer dann, wenn er die Widersprüchlichkeit der Dinge betont. Oft folgen Filme einer Art Standard-Dramaturgie, die das Widersprüchliche absichtlich eliminiert. Aber so ist das Leben nicht; jede Beziehung lebt von Widersprüchen. Ein Film soll natürlich nicht nur diese Realität wiedergeben, das wäre auch nicht spannend, aber man muss loyal gegenüber den Figuren sein und eine Widersprüchlichkeit nachbauen.

FB *Dass Ihr Film Potential zum Skandalösen hat, konnte man in Locarno nach der Ansprache vermuten: Ulrich Seidl, Ihr Produzent, ist mit Ihnen auf die Bühne gekommen und meinte, dass man sich auf etwas gefasst machen müsse. Und wenn Seidl das sagt...*

PB Ulrich Seidl ist als ein Produzent und Filmemacher eine integre Kraft, und als Produzent erlaubt er übrigens viel Freiheit. Wohl nicht zuletzt, weil er oft in seine eigenen Projekte abtaucht. Er ist ein Unterstützer für Filmemacher:innen hier in Österreich, die mit der konservativen Förderstruktur in Problemzonen kommen. Er ist selbst in diese Problemzonen geraten – bei Tierische Liebe, oder war es Good News? Das hat er nicht vergessen, weshalb

unsere Kultur vernichtet hat. Das hat auch heute noch etwas mit uns zu tun, und ein heutiges Kulturgeschehen muss das reflektieren. Dafür muss man an ein kreatives Potential glauben, es bräuchte aber auch eine cinephilere Kultur. Programmkinos wie in New York – wo haben wir das? Oder das New Beverly Cinema in Los Angeles. An solchen Orten geht es ums Feiern einer Filmkultur, ein gemeinsames Erlebnis, einen Enthusiasmus. Man müsste auch hier so etwas machen, Komplexität der Verleihrechte hin oder her. Wenn man will, kann man es machen. Mir scheint, als hätten die Leute hier einen Fatalismus, ein «Es ist eh schon zu spät», um so etwas anzureissen. Mein grösstes Problem mit der österreichischen Landschaft ist, das muss ich ehrlich sagen, die Viennale, und allem voran deren Programmation. Die haben – das sag ich ehrlich – zwei Filme von mir abgelehnt, und es scheint mir, dass die Leute dort opportunistisch sind, sich von ihrer Position lediglich das Weiterkommen in der Branche erhoffen und versuchen, z.B. in Venedig zu landen. Aber wenn man sich die Viennale anschaut, das Potential, das das Festival eigentlich hätte... Wenn es nur zum Beispiel einen guten Filmmarkt gäbe. Auf anderen Festivals in Europa, in Sofia, Berlin, Rotterdam etc., gibt es



Dreharbeiten zu Luzifer 2021, Peter Brunner



Luzifer 2021, Peter Brunner



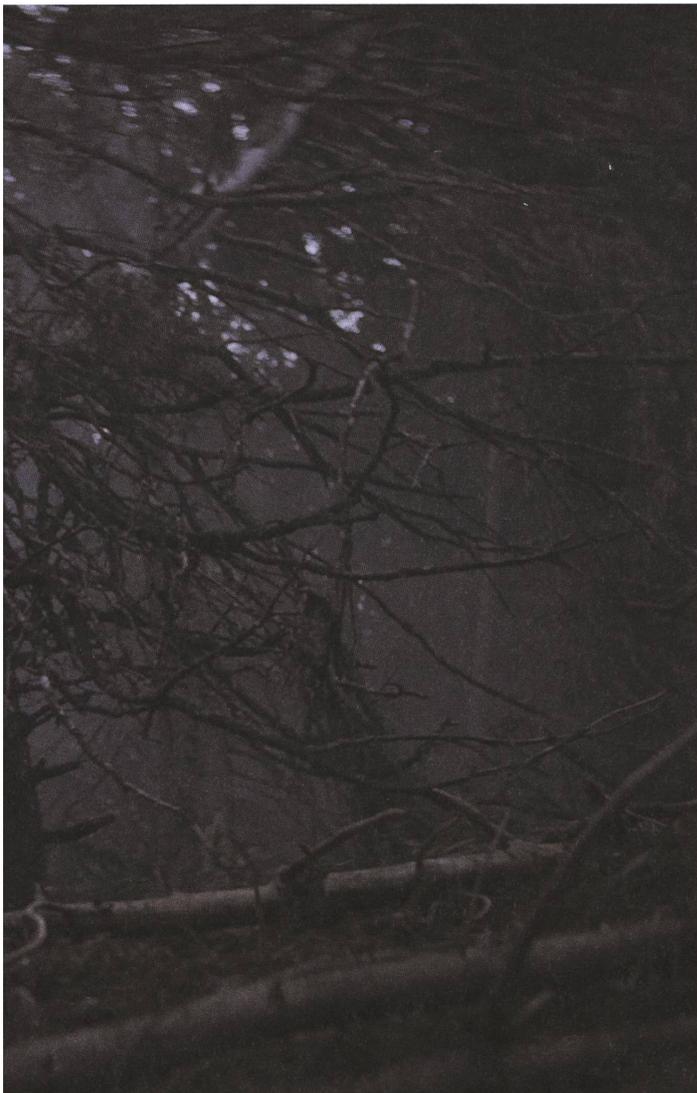
zudem Post-Production-Labs, um den Nachwuchs zu fördern und ihm die Möglichkeit zu bieten, nicht nur mit internationalen Stars ein Glas Sekt zu trinken, sondern tatsächlich berufliche Beziehungen zu knüpfen. Für mich wäre es eine grosse Inspiration gewesen, hätte ich solche Möglichkeiten gehabt. So entstehen nämlich Netzwerke: durch persönliche Begegnungen.

- FB** *Mein blindes Herz, Ihr Erstling, bekam wiederum an internationalen Festivals Aufmerksamkeit. Wie war das damals für Sie?*
- PB** Wir sind mit *Mein blindes Herz* in Österreich etwas boykottiert worden. Niemand sagt es dir ins Gesicht, aber man hört es hinterher. Da wir nicht mit den gängigen Produktionsfirmen gearbeitet, sondern das Projekt Guerilla-mässig, unter dem Radar, selbst gemacht haben, konnten wir günstig einen radikalen Film machen, der international Preise

gewonnen hat und auf A-Festivals gezeigt wurde. Von den grossen Medien wie «Variety» oder «Hollywood Reporter» wurde der Film positiv besprochen. Hier, beim Österreichischen Filmpreis, haben wir nichts bekommen, weil wir *Mein blindes Herz* nicht zu den Bedingungen hergestellt haben, die gefordert sind, weil wir es nicht zu ihren Bedingungen hergestellt haben. Es ist schwer hier. Man sagt, Österreich sei ein Kulturland, aber es ist eher ein Kulturgeschichtsland. Das zeigt sich auch an den langsamen Mühlen der Bürokratie, obwohl es schon auch Menschen gibt, etwa Roland Teichmann, die sich sehr bemühen. Aber Filmförderung müsste man umdenken. Kuration ist im 21. Jahrhundert das Allerwichtigste, weil es so viele Kreative gibt, die etwas schaffen wollen.

FB *Was hat Sie eigentlich zum Kino gebracht?*

PB Ich war ein sehr schwieriges Kind, bin aus dem Gymnasium geflogen, und dieses anarchistische Potential, bei dem ich nicht wusste, wo es hin soll, hat immer wieder Ausdrucksformen gefunden. Horrorfilme fesselten mich, ihr Spektakel und Schock. Als Kind konnte ich in der 18+-Sektion der Videothek jeweils nur die Hüllen der Filme sehen, die Filme selbst nicht, aber daraus dann anschliessend selbst Geschichten zu drehen und andere Kinder mitzureissen, hat mir gefallen. Der Performance-Aspekt daran, und natürlich das Dialogische: Damals erzählte ich meine Geschichten direkt, heute stehe ich im Dialog mit den Schauspieler:innen. Darin liegt auch eine Sehnsucht danach, eine Ersatzfamilie zu bauen. Das bedeutet das Filmemachen für mich immer noch: eine kollektive, gemeinsame Erfahrung, bei der eigentlich der Prozess das Sinnstiftende ist und gar nicht so sehr das Produkt selbst. Ich könnte jetzt noch an allen meinen Filmen herumschneiden, die sind nie wirklich fertig. Das geht wohl jedem schaffenden Menschen so. Doch am Ende steht für mich die



Luzifer

Johannes lebt mit seiner Mutter Maria und einem Adler in einer Almhütte abgeschottet von der Zivilisation. Vor den Einflüssen der Zivilisation möchte die strenggläubige Mutter ihren Sohn, der auf dem geistigen Stand eines Kleinkindes zu sein scheint, schützen. Nicht nur Einflüsse von aussen, sondern auch solche von innen bedrohen die selbstgewählte Zweisamkeit. Und provozieren im Film intensive Auseinandersetzungen, oft an der Grenze des Aushaltbaren. Mit Franz Rogowski und der grossartigen Künstlerin und Laiendarstellerin Susanne Jensen in den Hauptrollen.

Zusammenarbeit im Zentrum, gerade auch wieder mit Franz Rogowski für Luzifer.

- FB** *Genau. Zurück zu Luzifer, der an der Diagonale in Graz seine Österreich-Premiere haben wird. Um was geht es im Film?*
- PB** Das Ökologische, wie sich die Menschen die Natur untertan machen wollen, beschäftigt mich sehr. Luzifer ist ein Film, der die Message in sich trägt, dass wir auf unsere Welt aufpassen sollen. Es geht darum, wie Menschen ganz persönlich mit dieser Message umgehen. Maria, die Frau im Film, will ihren eigenen Sohn schützen, und in diesem Schutz ist etwas Widersprüchliches. Ihre Handlung wird zum Gegenteil vom Schutz. Inspiriert war ich von einer wahren Geschichte, nach der ein junger Mann seine Mutter retten und heilen wollte, weil er dachte, dass sie von einem Dämon besessen sei.

FB *Was steht nächstens für Sie an?*

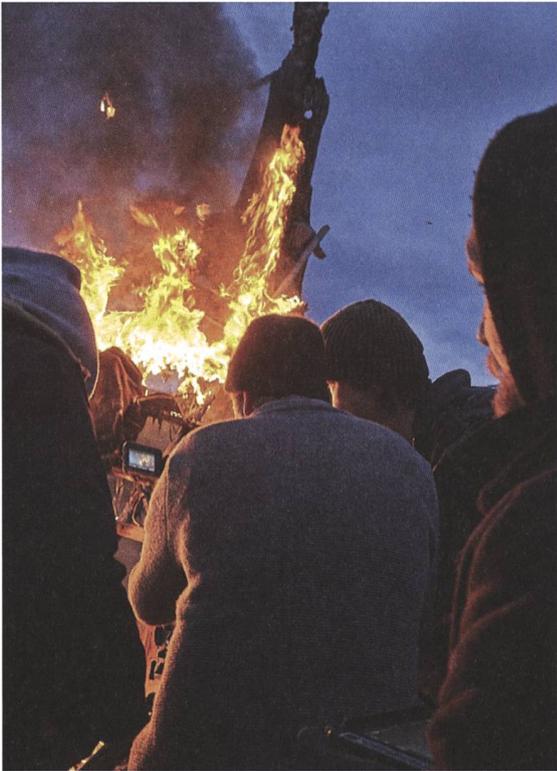
- PB** Ich bin gerade von einer dreimonatigen Recherchearbeit in den USA zurückgekehrt. Ich werde einen weiteren Film mit Caleb Landry Jones, mit dem ich auch das Buch schrieb, machen, zusammen mit Laiendarsteller:innen und in Zusammenarbeit mit einem amerikanischen Produzenten. Wir sind durch das Land gefahren, um Kontakte zu knüpfen. Wir arbeiten mit Obdachlosen und Veteran:innen, und es geht uns im Projekt darum, diesen Laiendarsteller:innen tatsächlich eine Stimme zu geben. Denn wenn man alles vorgibt und die Leute mit seinen Vorstellungen überfährt, wird es nichts. Gute Filme machen das immer wieder. Schon The Battles of Algiers aus den Sechzigern, ein Meisterwerk des italienischen Sozialen Realismus, hat so einen Ansatz. Regisseur Gillo Pontecorvo drehte mit den echten Revolutionär:innen einen Film über die algerische Revolution, zwei Jahre nach dem

«Filmemachen bedeutet für mich: eine kollektive, gemeinsame Erfahrung.»

FB *Ist es auch ein Film über Ihre Heimat?*

- AS** Die Frage ist, was Heimat ist. Für mich ist es ein vergifteter Begriff, und ich mag ihn in Kombination mit Film nicht besonders, weil es da immer um eine bestimmte Auffassung geht, um ein bestimmtes Bild, eine Verherrlichung. Aber es geht schon um ein Bewusstsein für das Zuhause. Durch eine Kaspar-Hauser-artige Figur wie Johannes kann man die Umgebung, genau wie das Spirituelle, neu erleben. Es geht auch nicht um Religion, sondern darum, wie Menschen sich ihre eigene Theologie schaffen. Und sich darin auf die Natur rückbesinnen. Die Hauptfigur Maria ist überzeugt davon, dass wir zu kurzfristig denken. Das ist wohl die Philosophie der Mutterfigur, denke ich, da müsste man aber auch die Darstellerin Susanne Jensen fragen, was sie denkt. Ihre Figur, Maria, und ihr Sohn Johannes sind Aussteiger:innen aus einem System, auf das sie keinen Bock haben. Sie wollen nicht, dass Berge gesprengt werden, um Glasfasern zu ziehen, mit denen man wieder schnellere Berechnungen an der Börse machen kann. Aber eben, ihre Abkehr ist nicht nur positiv, mir geht's erneut um das Widersprüchliche.

Umbruch. Als Re-Enactment ist er mit französischen Panzern durch Algier durchgefahren. Vor allem aber an den Figuren, etwa an den Frauenrollen, sieht man, wie viel Platz den Menschen gegeben wurde. So viel Platz wollen wir unseren Laiendarsteller:innen, die wir übrigens Guides nennen, auch einräumen. Wir erzählen die Geschichte von zurückgekehrten Veteranen, die wegen ihrer Kriegstraumata durch das soziale Netz gefallen sind, auf der Strasse landen und vielleicht eine Meth-Sucht haben. Für solche Menschen gibt es keine Hilfe, auch keine psychologische. Das passiert in den USA selbst jenen, die einmal ein stabiles Leben geführt haben. Diese Menschen wollen wir loyal und akkurat präsentieren. ■



Dreharbeiten zu Luzifer 2021, Peter Brunner



S. 83 Severance 2022, Dan Erickson

Die Serie überzeugt im Stil der Paranoia-Thriller aus den Siebzigerjahren. Wie ernst kann man aber die Kritik an der modernen Kultur des Kapitalismus und am Zwang zu ständiger Verfügbarkeit nehmen, wenn sie von Apple kommt?

FILME

C'MON C'MON
von Mike Mills

LA PANTHÈRE DES
NEIGES
von Marie Amiguet,
Vincent Munier

OLGA
von Elie Grappe

KING RICHARD
von Reinaldo Marcus Green

DIE SCHWARZE SPINNE
von Markus Fischer

COW
von Andrea Arnold

PARACELsus EIN
LANDSCHAFTSESSAY
von Erich Langjahr

SCHWARZARBEIT

von Ulrich Grossenbacher

COMPARTMENT N° 6
von Juho Kuosmanen

L'ÉVÉNEMENT
von Audrey Diwan

SWAN SONG
von Todd Stephens

COMPETENCIA
OFICIAL
von Mariano Cohn,
Gastón Duprat

SERIEN

STATION ELEVEN
von Patrick Somerville

SEVERANCE
von Dan Erickson

Johnny und Jesse reisen durchs Land, um die Hoffnungen der Jugend einzufangen. Der eigentliche Fokus von Mike Mills' Film bleibt aber die Vergänglichkeit. Mäandernd zwischen Grosstadt kino und Roadmovie liefert er die gekonnte Erzählung einer besonderen Beziehung.

Jesses Onkel Johnny ist in Hemd und Anzugshose auf dem Bett eingeschlafen, auf dem er eben noch mit seinem neunjährigen Nefen herumgealbert hat. Die Nachmittagssonne taucht das Apartment in ein gedämpftes Licht. Eine sanfte Brise schaukelt die Gardine am offenen Fenster. Leise schleicht sich Jesse zum Aufnahmegerät, mit dem Johnny durch die USA reist, um Jugendliche fürs Radio über ihre Zukunftsängste und Sehnsüchte zu interviewen. Mit «Have you ever thought about the future?» wiederholt der junge Jesse die Frage, die er in den vergangenen Tagen, in denen er mit seinem Onkel unterwegs war, so oft gehört hat. Dann räuspert er sich und sagt den Satz noch einmal, wobei er Johnnys tiefe Stimme imitiert. Es passiere sowieso nie das, womit man rechnet, antwortet er anschliessend sich selbst und seinem schlafenden Onkel ins Mikrofon. «Stuff you'd never think about happens. So you just have to c'mon, c'mon, c'mon» – weitermachen, auf, los, auf, auf – «c'mon», zwölfmal sagt er das, in wechselndem Tonfall, und muss am Ende selbst darüber kichern.

Fragmente der eigenen Geschichte

Es ist die naive Weisheit eines Neunjährigen, die aus dem Titel dieses Films spricht. Die tragikomische Einsicht, der unwiederbringlichen Zeit und dem vergänglichen Leben ausgeliefert zu sein, komprimiert in einem albern-trotzigen Aufruf: «C'mon, c'mon». Was bleibt einem übrig, als weiterzumachen und dem Unaufhaltsamen mit ein paar ins Mikrofon gesprochenen Momentaufnahmen Paroli zu bie-

ten? Davon jedenfalls erzählt Mike Mills' neuer Film.

Schon mit Beginners (2010) und 20th Century Women (2016) filmte der kalifornische Regisseur gegen das Vergessen an und verwandelte Fragmente seiner eigenen Familiengeschichte in Filmgeschichten: das späte Coming-out seines Vaters, seine von Mutter und Schwester geprägte Kindheit. In

das Script verfasste, hatte er auch Wim Wenders' Roadmovie Alice in den Städten (1974) im Kopf, in dem sich ein deutscher Journalist unversehens um ein neunjähriges Mädchen kümmern muss. Zudem lässt der in Schwarz-Weiss gedrehte C'mon C'mon an den bittersüßen Humor und die melancholisch-zärtliche Albernheit von Charlie Chaplins The Kid (1921) denken.

VON MIKE MILLS

C'MON C'MON



C'mon C'mon wird der kreative Akt des erinnernden Erzählens nun selbst zum Thema. Auch hierfür liess sich Mills von seiner Familie inspirieren. Die Idee zu seinem Film sei ihm gekommen, als er sein Kind badete. Hopper, so erzählt es Mills, sass in der Wanne und sagte etwas so wunderbar Tiefgründiges, dass Mills sich entschloss, genau darüber einen Film zu drehen. Als er dann

Einsam und niedergeschlagen tigert Johnny zu Beginn des Films in seinem Hotelzimmer auf und ab, nachdem er diesmal in Detroit Jugendliche nach ihren Träumen und Sorgen befragt hat. Es ist der Todestag seiner Mutter, und als er deswegen bei seiner Schwester Viv, Jesses Mutter, in Los Angeles anruft, erfährt er, dass Jesses Vater, von dem Viv getrennt lebt, einen psychischen

Zusammenbruch erlitten hat. Viv möchte zu ihm nach Oakland, bis er das Größte überstanden hat, und bittet Johnny, sich solange um ihren Sohn zu kümmern. Also reist Johnny nach L.A., wo er am Abend Zeuge eines bizarren Gute-Nacht-Rituals wird, bei dem Jesse in die Rolle eines trauernden Waisenjungen schlüpft. Nach Vivs Abreise schlendern Johnny und Jesse stundenlang am Strand entlang, während Jesse mit dem Aufnahmegerät seines Onkels die Geräusche aus der Umgebung über Kopfhörer einfängt. Weil Viv jedoch länger als geplant in Oakland bleiben muss, schlägt Johnny seinem Neffen vor, ihn mit zu sich nach New York zu nehmen. Jesse ist sofort einverstanden. Viv braucht etwas länger, bis sie das erlaubt. Als Johnny schliesslich wieder arbeiten muss, nimmt er seinen Neffen von New York aus mit nach New Orleans.

Kameramann Robbie Ryan (*Wuthering Heights*, *The Favourite*) fängt die Reisen der beiden in wunderschönen Schwarz-Weiss-Bildern ein, deren Farblosigkeit die Realität zu besänftigen scheint, sie zugleich aber auch hinter einem surrealen, latent-bedrückenden Schleier verbirgt. Es ist eine zauberhaft schöne, unwirkliche Welt, die sich abseits der beiden Protagonisten oftmals in Unschärfen verliert, aus denen nur vereinzelte Klänge und fragmentarische O-Töne ans Ohr dringen. Im Off rätseln Jugendliche darüber, was die Zukunft ihnen bringen mag, oder Johnny rekapituliert, was er mit Jesse in den vergangenen Tagen erlebt hat, während die beiden im Bild tonlos lachen, toben und zanken. Mitunter ist auch zu hören, wie Johnny seinem Neffen vorliest; aus einem Essay über den sozialen Mythos der Mutterschaft zum Beispiel oder aus Angela Holloways Kinderbuch «The Bipolar Bear Family». Mehrfach streut Mills Rückblenden ein: Johnny, der sich am

Krankenbett hingebungsvoll um seine demente Mutter kümmert. Johnny und Viv, die sich darüber streiten, wie weit sie den mütterlichen Wahnvorstellungen nachgeben dürfen. Viv, die weint. Oder Jesses Vater, der in einem manischen Anfall gemeinsam mit seinem fröhlich lachenden Sohn in ekstatischer Pantomime ein unsichtbares Orchester dirigiert.

Zwischen diesen Wirklichkeiten, die sich mal qualvoll, mal absurd-komisch aneinander reiben, zwischen den kunstvoll montierten Bild-Ton-Collagen aus Impressionen eines Landes und Gedankenschnipseln einer Generation, zwischen den urbanen Panoramen, den fließenden Landschaftsgemälden und den eindringlichen Grossaufnahmen mäandert die Erzählung einer aussergewöhnlichen Freundschaft. *C'mon C'mon* gibt sich dabei mal als flanierendes Grossstadtkino, dann wieder als Roadmovie, und bleibt doch – auch unterwegs und draussen – vor allem ein Kammerspiel.

Vergänglichkeit gebannt auf Film

Das Szenario mit der Badewanne, von dem Mills erzählt hat, kommt auch im Film vor. Entscheidend ist aber nicht, was Jesse sagt oder Hopper gesagt hat. Wesentlich ist vielmehr die Vertrautheit, die sich allmählich zwischen dem sensiblen neunjährigen Jungen und seinem eher eigenbrötlerischen Onkel entfaltet. Plakatativ zeigt sich das, wenn Johnny darauf beharrt, dass Jesse in seinem eigenen Bett schläft, und ihn am Ende dann eben doch zu sich schlüpfen lässt. Solche sinnbildlichen Demonstrationen bräuchte es jedoch gar nicht, weil das wunderbar auf- und vor allem zusammenspielende Schauspielduo Joaquin Phoenix und Woody Norman das

fragile Gefühl einer liebevollen Nähe mit scheinbar selbstverständlicher Leichtigkeit auf die Leinwand überträgt.

Wenn Jesse erst wieder zuhause ist, sagt sein Onkel irgendwann, würden dem Jungen bald bloss noch vage Bilder von ihrer gemeinsamen Reise im Gedächtnis bleiben. Jesse will das nicht hinnehmen. Sein Onkel soll ihn an die gemeinsame Zeit erinnern. Also greift Johnny zum Mikrofon und hält die Erlebnisse in einer Tonaufnahme fest, die während des gesamten Films immer wieder zu hören ist. Die Vergänglichkeit, nein, mehr noch: die Vergangenheit, ist dem Werk damit von Beginn an eingeschrieben. Es ist bereits vorbei, während wir es sehen. Mehr als alles Andere, mehr als die lyrische Kraft, mehr als die atmosphärische Wirkung, erklärt das, warum der Film in Schwarz-Weiss gedreht wurde. *C'mon C'mon* ist kein Film über eine Reise, kein Film über die Magie einer Vater-Sohn-ähnlichen Freundschaft. Es ist ein Film über die Erinnerung daran. **Stefan Volk**



La panthère des neiges 2021, Marie Amiguet, Vincent Munier



Auf der Suche nach einem Schneeleoparden im tibetischen Hochland wird der Tierfilm zum Männerfilm. Erhabenheit, Andacht und zivilisationskritische Gedanken auf 5000 Metern Höhe.

Zwei Männer warten, lauern, im Hocken, Sitzen, Liegen, schauen aus ihren dicken Fellkapuzen durch Ferngläser und Kameraobjektive. Sie sind im tibetischen Hochland unterwegs, um nach einem extrem seltenen und scheuen Lebewesen Ausschau zu halten: dem Schneeleoparden. Vincent Munier ist Tier- und Landschaftsfotograf und hat unter anderem Polarwölfe auf der kanadischen Ellesmere-Insel und Kraniche auf der japanischen Insel Hokkaido fotografiert. Der Geograf Sylvain Tesson unternimmt Reisen am laufenden Band und schreibt darüber Bücher. Für die Suche nach dem Schneeleoparden haben sich die befreundeten Männer zusammengesetzt. Völlig unsichtbar im Film ist dagegen die ebenfalls durchs 5000 Meter hohe Gebirge stapfende Co-Regisseurin und Kamerafrau Marie Amiguet. So ist aus der Expedition auch ein Männerfilm geworden.

Doch zunächst einmal ist La panthère des neiges (Der Schneeleopard) ein Natur- und Tierfilm, gefilmt in erhabenen und bildbandschönen Aufnahmen, in denen immer auch eine Spur Ergriffenheit mitschwingt über all die Wunder, die sich vor dem menschlichen Auge auftun. Zum Beispiel Pfeifhasen, Wildesel, tibetische Füchse, Bären und Wildyaks. Die Wege der Männer führen über Weidegebiete, weisse Bergketten, Eisschichten und zerklüftete Felsregionen.

Munier ist der Expeditionsführer, Spurenleser und «Seher», der selbst noch das am geschicktesten getarnte Tier wie auf einem Wimmelbild ausfindig macht; Tesson

der Dokumentarist, der von aussen auf das Geschehen blickt und das Sehen erst noch erlernen muss. Während der Reise macht er sich Notizen, aus denen ein Reisebericht hervorgeht; er liegt als Voice-over über den Bildern. Tesson's Text, eine Mischung aus Abenteuererzählung und Zivilisationskritik – und unter starkem Einfluss der deutschen Romantik –, ist voller

VON MARIE AMIGUET,
VINCENT MUNIER

LA PANTHÈRE DES NEIGES



Bewunderung für den Freund, er kommt aber auch sehr ins Nachdenken über sein eigenes beschleunigtes Leben. Sein Satz «Ich bin viel umhergereist, bin gesehen worden und habe nichts davon gewusst» gerät für ihn zu einer Art Mantra, das er «nach tibetischer Art» vor sich hinbetet. Und wird irgendwann auch zur Musik von Warren Ellis von Nick Cave gesungen.

Muniers Geduld und sein leichtes Glück beim Anblick von Land-

schaft und Tierwesen geben dem Film eine fast andächtige Ruhe. Richtig still aber ist es selten. Tesson redet die Bilder zuweilen zu, und die beiden Männer haben beim Warten eigentlich auch ständig etwas zu bereden: die Zerstörungen an der Natur, der Lärm in der Stadt, die Tugend des Wartens. Die Gespräche sind mehr in Richtung Publikum als an den jeweils Anderen adressiert und werden mitunter flüsternd geführt, um die anwesenden Tiere nicht in die Flucht zu schlagen.

Marie Amiguet und Vincent Munier tun gut daran, die Suche nach dem Schneeleoparden nicht als Expeditionsdrama zu erzählen oder unnötig mit Suspense aufzuladen. Zwischendrin vergisst man sogar das Tier; vielleicht muss es ja auch gar nicht gefunden werden? Wenn sich die Zeichen für sein Auftauchen verdichten, freut man sich trotzdem. Nach dem Aufstellen von Kamerafallen und der eingehenden Spurensuche in einer Höhle zeigt sich dann auch das schöne Tier – und gähnt erst mal.

Der Schneeleopard ist voller Natur- und Einsamkeitspathos, was man Munier/Tesson aber kaum übel nehmen mag. Dazu sind sie einfach zu grundsympathisch. Gleichzeitig zeigt sich, wie unberührt so ein zeremonieller Film vom *planetary turn* ist, der sich etwa in Dokumentationen wie Kosakovskys Gunda oder Arnolds Cow abbildet. Hier geht der Mensch vor der Schönheit der Natur in die Knie, sein Blick aber bleibt ein be-zwingender. **Esther Buss**

START 10.03.2022 REGIE Marie Amiguet, Vincent Munier KAMERA Marie Amiguet, Léo-Pol Jacquot, Vincent Munier TEXT Sylvain Tesson SCHNITT Marie Amiguet, Vincent Schmitt MUSIK Warren Ellis, Nick Cave PRODUKTION Paprika Films & Kobalann Productions, Art France Cinema; FR 2021 DAUER 92 Min. VERLEIH Filmcoop

Eine Cannes-Teilnahme, eine Oscar-Einreichung und drei Schweizer-Filmpreis-Nominierungen hat dem Westschweizer Regisseur Elie Grappe sein Spielfilmdebüt Olga eingebracht. Er handelt von Turnerinnen aus einer Ukraine, die unter Druck geraten ist.

Die 15-jährige Olga lebt in der Ukraine und ist ein grosses Talent am Barren: kraftvoll, elegant, präzise. Das Training ist hart, gerade jetzt, wo die Europameisterschaft 2013 ansteht. Olga gibt alles, um ausgewählt zu werden – zusammen mit ihrer besten Freundin Sasha, die gleichzeitig ihre Konkurrentin ist. Die Anspannung im Team ist hoch. Umso mehr bräuchte Olga den Rückhalt ihrer Mutter, die aber – alleinerziehend und Journalistin – ebenfalls unter grossem Druck steht: Die Ukraine unter Präsident Janukowitsch steht zwischen Europa und Russland. Kritischer Journalismus ist nicht nur nicht gefragt – er gefährdet ihr Leben und dasjenige Olgas. Um ihre Tochter zu schützen, schickt die Mutter sie in die Schweiz, das Land ihres verstorbenen Vaters, wo sie dessen Nationalität annehmen kann und sich dem Schweizer Turnteam anschliesst. Während Olga nun im Schweizer Dress für den Wettkampf trainiert, spitzen sich die Dinge in Kiew zu – bis zu den Maidan-Protesten und deren gewaltsamer Niederschlagung.

Olga gibt einen packenden Einblick in kontrastreiche Welten, die wie im wirklichen Leben oft schmerzhaft miteinander kollidieren. Zum Einen der Spitzensport, Olgas Begabung und Ambition. Zum Anderen die politische Lage in der Ukraine, die sich mehr und mehr zuspitzt – und von Olga nur aus der Ferne mitverfolgt werden kann. Das Zerrissensein zwischen diesen so unterschiedlichen Realitäten, die der Film immer wieder fließend ineinander übergehen

lässt, macht Olga geradezu physisch erlebbar: Der Sportart wohnt viel Vehemenz inne – der Barren, die Sprünge, die Balanceakte –, und das Training und die Übungen finden parallel zur Situation in der Ukraine statt. Das Gelingen der Übungen wird nicht nur zu einem Akt des persönlichen Ehrgeizes, sondern kompensiert Olga für das Abgeschnittensein von zu Hause,

VON ELIE GRAPPE

OLGA



für die Angst um ihre Liebsten, für die Unmöglichkeit, mit den Anderen für Freiheit und die Unabhängigkeit ihres Heimatlandes zu kämpfen.

Wie Elie Grappe diese Erzählstränge orchestriert, die Anspannung der Hochleistungsturnerin mit den Turbulenzen auf dem Maidan verknüpft, ist beeindruckend. Immer wieder fokussiert er dabei auf den Kontrast zwischen Individuum und Kollektiv, zwischen

Kameraderie und Konkurrenz, zwischen Verspieltheit und Professionalität, zwischen politischen Turbulenzen und persönlicher Ambition auf sportlicher Ebene. Die Kamera (Lucie Baudinaud) brilliert durch viel Unmittelbarkeit, bleibt auch in turbulenten Situationen nah bei der Protagonistin, zeichnet sie als Einzige scharf, während ihre Umgebung schemenhaft bleibt, oder lässt die Winteridylle auf dem Hochplateau in Magglingen in Kälte und Einsamkeit erstarren.

Nicht weniger als dreieinhalb Jahre schrieb Elie Grappe, der vor seinem Filmstudium an der ECAL in Lausanne am Konservatorium in Lyon Musik studierte, mit Raphaëlle Desplechin am Drehbuch für sein Langfilmdebüt. Der engagierte Film schaffte es dabei für seine Premiere nach Cannes, wo er auch ausgezeichnet wurde. Seither wächst der Palmarès von Olga kontinuierlich und gipfelt zurzeit in seiner Nominierung seitens der Schweiz für die Oscars. Erst vor Kurzem war der Film sogar in Kiew zu sehen, im Rahmen einer Gedenkveranstaltung zu Ehren der Toten am Maidan. Der Film wurde in Anwesenheit von Protagonistinnen und ukrainischem Produzenten gezeigt – vor einem Publikum von Militanten und Betroffenen. «Eine sehr berührende Veranstaltung», wie Elie Grappe sagt.

Doris Senn

START 24.02.2022 REGIE Elie Grappe BUCH Raphaëlle Desplechin, Elie Grappe KAMERA Lucie Baudinaud SCHNITT Suzana Pedro MUSIK Pierre Desprats DARSTELLER:IN (ROLLE) Anastasia Budiashkina (Olga), Sabrina Rubtsova (Sasha), Caterina Barloggio (Steffi) PRODUKTION Point Prod, Cinéma Defacto, RTS Radio Télévision Suisse, Canal+, CH, FR, UKR 2021 DAUER 85 Min. VERLEIH Cineworx

ELIE GRAPPE, REGISSEUR
VON OLGA

«Ich spürte auf Anhieb die Intensität»



FB Sie kombinieren das brisante Thema Ukraine mit jenem des Spitzensports und des Heranwachsens. Eine komplexe Geschichte...

EG In meinem letzten Kurzfilm, Hors scène, traf ich auf eine ukrainische Violinistin, die vor den Maidan-Protesten in die Schweiz kam. Was sie erzählte, zeigte, dass Menschen im Exil mit den Ereignissen zu Hause jeweils eng verknüpft sind – aber aus der Ferne. Sie erleben diesen Widerspruch als eine Art Zustand in der Schwebe. Das liess bei mir nicht zuletzt Fragen anklingen in Bezug auf das Filmemachen angesichts politischer Herausforderungen der aktuellen Zeit. Aus der Konfrontation damit entstand Olga. Über das Kunstturnen, das sehr cineastisch ist, liess sich das gut verknüpfen: die Bewegungen, die Körper dieser jungen Frauen, die von ihrem Tun ebenso geprägt sind wie von der Pubertät – einer Phase, die absolute Leidenschaft und höchste Hingabe zugleich beinhaltet. Und ein anderes Verhältnis zu den eigenen Grenzen. Aber auch die Geräusche, die die Revolution anklingen lassen: die Metallstangen, die vielen kleinen Detonationen, auch die turbulenten Bewegungen der Körper, die sich in den Aufnahmen vom Maidan

spiegeln. Als Assoziation eigentlich unerträglich. Aber im Film ist es das, was Olga wahrnimmt: Sie kommt in ihrem Trainingsalltag nicht umhin, immer wieder daran zu denken, was sich bei ihr zu Hause abspielt.

FB Sie haben mit Athletinnen gedreht, nicht mit Schauspielerinnen. Hat dies die Handlung beeinflusst?

EG Sie sind zwar keine Profi-Schauspielerinnen, aber Profi-Athletinnen. In Bezug auf ihr Metier waren sie also hochprofessionell. Gerade was Dinge betrifft, die nebensächlich scheinen, aber im Film äusserst wichtig sind: die Art, zu gehen, den Barren einzusprayen, das Magnesium aufzutragen, oder die Gespräche in der Garderobe ... Hier musste nichts eingeübt werden. Alles war da. Sie standen uns aber auch beratend zur Seite.

FB Die Hauptdarstellerin Anastasia Budiashkina ist grandios. Wie haben Sie sie gefunden?

EG 2017 sah ich sie in Kiew im Olympiastadion. Sie stand voll konzentriert am Barren und war in Rage, weil ihr eine Übung nicht gelang. Ich spürte auf Anhieb die Intensität, die von ihr ausging. Mir war aber auch klar, dass sie als Person zu ganz vielen Dingen Nein sagen und mich zwingen würde, meine Sicht auf die Dinge immer wieder zu hinterfragen. Vieles in ihren Texten – etwa zu den Bildern in der Ukraine – hat sie improvisiert, und viele Szenen mit ihr sind spontan entstanden, unmittelbar vor oder nach dem eigentlichen Dreh.

FB Olga ist Ihre zweite Zusammenarbeit mit der Kamerafrau Lucie Baudinau. Wie haben Sie den «Look» des Films definiert?

EG Wir sprachen sehr viel über das Drehbuch. Dabei konzentrierte sich alles auf den Blickpunkt Olgas: ihre Suche nach Gleichgewicht, buchstäblich und im übertragenen Sinn, aber auch das Taumeln, die Leichtigkeit ebenso wie ihre Verlorenheit im Raum. Etwa in der Halle in Magglingen, die zugleich gross, aber auch beengend ist. Auch die Farben waren ein Thema – das Rot, das zunehmend dominiert: Je mehr sich Olga ins Schweizer Team integriert, umso mehr scheint ihr rotes Dress sie zu isolieren. Anastasia hatte unglaubliches Vertrauen in Lucie, was nicht zuletzt diese grosse Nähe des Films zu ihr begründet. **INTERVIEW Doris Senn**



King Richard 2021, Reinaldo Marcus Green

VON REINALDO MARCUS GREEN

KING RICHARD



Venus und Serena Williams kennt jede:r. Doch wer ist jener Mann, der sie mit unerschütterlichem Ehrgeiz, hartnäckiger Sturheit und arroganter Besserwisserei zu legendären

Tennispielerinnen machte, nämlich ihr Vater Richard Williams?

Als der Film beginnt, lebt er mit seiner Frau Brandy und seinen fünf Töchtern in Compton, Los Angeles. Nicht gerade der Ort, wo gepflegt Tennis gespielt wird. So legt sich Richard tapfer mit den Gangs an, die den einzigen Tennisplatz im Ort besetzt halten, und trainiert mit Venus und Serena, egal, ob es regnet oder schon viel zu dunkel ist. Mehr noch: Er tritt den arroganten Managern in den Weissen Tennisclubs ordentlich ans Schienbein – bis er mit Rick Macci den richtigen Trainer findet. King Richard ist eine spannende Mischung aus Biopic und Sportfilm, die vor allem von der intensiven Darstellung von Will Smith lebt. Wie er hier Richard Williams spielt,

ist schlicht bemerkenswert: ein beratungsresistenter Mann, der nur seine eigene Meinung gelten lässt und sich nicht um die Folgen seines ungehobelten Verhaltens schert. Unterschwellig geht es hier auch um Rassismus. Wenn die Williams-Schwwestern in einem der reichen Tennis-Clubs auftreten, fallen sie sofort durch ihre Hautfarbe auf. Nicht allen gefällt das. Übrigens haben sie, bei allem Druck vom Vater, immer gern Tennis gespielt. Auch die Szenen in Tennis-Clubs oder bei Ausflügen zeugen von Familienzusammenhalt und Lebensfreude. Richard Williams ist ohne Zweifel eine Nervensäge, doch er machte auch viel richtig. **Michael Ranze**

START 24.2.2022 REGIE Reinaldo Marcus Green BUCH Zach Baylin KAMERA Robert Elswit SCHNITT Pamela Martin MUSIK Kris Bowers DARSTELLER:IN (ROLLE) Will Smith (Richard Williams), Aunjanue Ellis (Brandy Williams), Saniyya Sidney (Venus Williams), Demi Singleton (Serena Williams) PRODUKTION Paramount; USA 2021 DAUER 145 Min. VERLEIH Sony

In Die schwarze Spinne inszeniert Markus Fischer Gotthelfs mythologisch angehauchten Klassiker als Horrorfilm. So löblich das Ansinnen: So ganz funktionieren will das im Ergebnis nicht.

«Die schwarze Spinne» gehört zweifellos zu den berühmtesten Werken im umfangreichen Oeuvre Jeremias Gotthelfs. Dies, obwohl oder vielleicht auch gerade weil sich der Autor in dieser Novelle für einmal nicht als liebevoll-kritischer Chronist des Emmentaler Bauernstandes erweist; die Portraits der nur allzu menschlichen Schwächen seiner Protagonist:innen beschränken sich hier auf die Rahmenerzählung. Es ist Taufsonntag, für Gotthelf Gelegenheit, sein Ideal eines gottesfürchtigen Lebens auszubreiten. Doch dann setzt der Grossvater zum Erzählen an und schildert, wie die Bäuer:innen von Sumiswald im 13. Jahrhundert einen Teufelspakt eingingen und für diesen schliesslich schrecklich büssen mussten.

Mit seinem literarischen Schaffen sah sich Gotthelf nicht zuletzt als Volkserzieher, seine Erzählungen sind immer auch Predigten. Doch keiner seiner grossen Romane ist in einem so direkten Sinne biblisch wie «Die schwarze Spinne». Innerhalb der Binnenerzählung gibt es im Grunde keine ausgestalteten Figuren mehr, stattdessen agieren Typen, und auch der Plot ist aufs Elementarste reduziert. Hier wogt der grosse – der letzte – Kampf, stehen sich der Leibhaftige und einige wenige aufrechte Gläubige direkt gegenüber. Nicht umsonst nannte Thomas Mann die Novelle homerisch.

Während Gotthelf mit der Rahmenhandlung die mythische Geschichte erdet, gehen Plinio Bachmann und Barbara Sommer in ihrem Drehbuch den umgekehrten

Weg. Sie verzichten auf jegliche Rahmung, konzentrieren sich ganz auf die mittelalterliche Erzählung und geben dafür ihrem Personal deutlich mehr Kontur. Hauptfigur ist die Teufelsbündlerin Christine (Lilith Stangenberg), die anders als bei Gotthelf nicht einfach nur die «Fremde» und damit ohnehin potenziell Verdächtige ist, sondern eine selbstbewusste Frau, die den

VON MARKUS FISCHER

DIE SCHWARZE SPINNE



Handel mit dem Teufel nur deshalb eingeht, weil sie der Dorfgemeinschaft helfen will, die unter der Willkür des Ritters von Stoffeln (Ronald Zehrfeld) zu leiden hat.

Das Ziel ist klar: Aus dem archaischen, tendenziell frauenfeindlichen Stoff soll eine moderne Geschichte über Unterdrückung und Ausgrenzung werden. Christine, eben noch für ihren Einsatz fürs Dorf gefeiert, wird, als die titelgebende Spinne Sumiswald heimsucht, bespuckt und ausgestossen.

So löblich das Ansinnen, so ganz funktionieren will das im Ergebnis nicht. Hauptproblem ist, dass sich der Film nicht recht für ein Genre entscheiden kann. Regisseur Fischer spricht zwar von Horror, und tatsächlich sieht Stangenberg in einigen Szenen mehr wie ein Zombie aus als wie ein weiblicher Faust. In seinen ausgebleichenen, stellenweise fast ins Monochrome kippenden Farben erinnert Die schwarze Spinne auch an Robert Eggers puritanischen Horror in The Witch; die sattgrünen Hügel Landschaften des Emmentals sind hier in weite Ferne gerückt. Wirklich unheimlich ist der Film aber dennoch selten. Am gruseligsten sind noch die Szenen mit dem Teufel; Anatole Taubmans gewohnt affektierte Art passt hier für einmal genau zur Figur und sorgt für wohlige Schauer.

Regelrecht enttäuschend ist dagegen die Spinne selbst. Es dauert lange, bis sie ihren Einstand gibt, und als sie dann endlich da ist, wirkt alles sehr gedrängt. Zwar wird in den letzten 20 Minuten fleissig gestorben, existenzielle Erschütterung will sich aber nie einstellen, gut getimte jump scares bleiben ebenfalls Mangelware.

Vielleicht ist es kein Zufall, dass Franz Schnyder, der mehr als ein halbes Dutzend Gotthelf-Filme gedreht hat, sich nie der «schwarzen Spinne» angenommen hat. Womöglich eignet sich dieser Stoff schlicht nicht für die grosse Leinwand. **Simon Spiegel**

START 10.03.2022 REGIE Markus Fischer BUCH Plinio Bachmann, Barbara Sommer KAMERA Brian D. Goff SCHNITT Bernhard Lehner MUSIK Christian Zehnder DARSTELLER:IN (ROLLE) Lilith Stangenberg (Christine), Nurit Hirschfeld (Maria), Ronald Zehrfeld (Hans von Stoffeln), Anatole Taubman (Karenmacher) PRODUKTION Snakefilm; CH 2021 DAUER 119 Min. VERLEIH Ascot Elite

Die britische Milieu-Regisseurin Andrea Arnold überrascht in ihrem neusten Film mit einer erfrischenden Perspektive auf das Alltägliche. Leben, Mutterglück und Tod einer Kuh werden in Cow zum allzu menschlichen Drama.

Eine sternenklare Nacht, ein romantischer Popsong, später gibt es Feuerwerk – zwei Körper schmiegen sich im Dunkeln aneinander. Nur: Im Zentrum dieser Szene stehen nicht der Boy und das Girl, die erste Zärtlichkeiten austauschen, sondern eine Kuh, die in einem Stall irgendwo in England von einem Stier begattet wird.

Die britische Regisseurin Andrea Arnold hat sich einen Namen als präzise Beobachterin prekärer Milieus gemacht, etwa mit ihren Spielfilmen Fish Tank und American Honey, für die sie jeweils den Jury-Preis in Cannes gewann. Mit ihrem neusten und ungewöhnlichsten Film bleibt sie sich treu, auch wenn sie alles ganz anders macht: Statt dem Sozialbaublock bildet der Kuhstall das Setting, statt den Menschen stehen die Tiere im Zentrum. Doch auch dieses Milieu erkundet Arnold mit der Genauigkeit einer Geometerin.

Am Anfang dieses Films steht die Geburt eines Kalbes. Hingebungsvoll schleckt die Mutter, von ihren menschlichen Besitzer:innen Luma genannt, das Fell des Neugeborenen nach der Niederkunft trocken, man wohnt den zarten Anfängen einer potentiell starken Bindung bei. Doch das Mutterglück währt nur wenige Stunden, bis nämlich die Logik des landwirtschaftlichen Betriebs wieder greift. Das Kalb wird von Menschenhand getränkt, während die Mutterkuh an die Melkmaschine geführt wird. Kurz darauf wird Ersteres in einen separaten Käfig gesperrt, während die Mutter inbrünstig, ja scheinbar klagend, muht.

Arnold erzählt die Geschichte von Luma in einer ungesesehenen Direktheit und einer provokativen Montage, die immer etwas mehr Deutung zulässt, als die Bilder an sich zu zeigen vermögen. Die Kamera von Magda Kowalczyk ist dabei so nah dran – immer auf Augenhöhe der Kuh –, dass es auch mal zu einer Kollision mit dem schweren Körper kommt. Wir starren in die Augen

VON ANDREA ARNOLD

COW



dieses Tiers, hören es schnauben, sehen dazwischen geschnitten aus der Sicht des Kalbes durch die Gitterstäbe seines Käfigs und kommen nicht umhin, zu vermenschlichen. Man könnte diese Art der Verdichtung und Dramaturgie als verwerflich empfinden, doch man lässt sich gerne hinreissen: Fasziniert schaut man in diese tierischen Gesichter und findet über die stumme, filmische Erzählkunst eine Verbundenheit, die überrascht.

Der Film erzählt ein Jahr im Leben einer Kuh, von der Geburt des einen Kalbes über die oben beschriebene «Sexszene» zur neuerlichen Schwangerschaft und zweiten (bzw. sechsten) Geburt, bis zu ihrem abrupten Tod in dieser Maschinerie, die wir Nutztierhaltung nennen. Wenn die Kuh zum Melkstand trottet und während der «Arbeit» dem seichten Radio lauscht, ist das proletarische Poesie; wenn sie unvermittelt der Todesschuss trifft, regt sich das widerständige Herz ob der Ungerechtigkeit und Banalität dieses Endes. So nah dran ist Arnold an der Kuh, dass man glaubt zu verstehen, wie sich das anfühlt, in dieser sklavisch getakteten Welt zu leben.

Die Menschen in diesem Betrieb treten fast vollends in den Hintergrund, obwohl sie jede Gatteröffnung und -schliessung kontrollieren. In dieser rohen Geschäftigkeit verfallen sie in eine infantile Einsilbigkeit im Umgang mit den Kühen («good girl»; «come on»), die man als Zusehender:in, mit der Protagonistin solidarisiert, nur als herablassend und zynisch empfinden kann.

Man sagt, wer Jonathan Safran Foers Buch «Eating Animals» liest, werde unweigerlich Veganer:in. Ob Cow dieselbe transformative Kraft innewohnt, ist wohl persönlicher Geschmack. Auf jeden Fall ist dieser Dokumentarfilm, man möchte sagen: dieser Spielfilm mit bovinem Hauptcast, unglaublich leise und zugleich ein lautstarkes Drama shakespearescher Dimension. **Michael Kuratli**

VON ERICH LANGJAHR

PARACELsus EIN LAND- SCHAFTS- ESSAY



Bäuerinnen, Bergler und Hirten – dies ist nur eine Auswahl an passionierten Berufsleuten, denen Erich Langjahr gemeinsam mit Partnerin Silvia Haselbeck filmisch gefolgt ist.

Durch seine oft wortkargen, würdevollen und feinsinnigen Werke zieht sich eine beeindruckende Auseinandersetzung mit Landschaften. Film studiert hat der 1944 geborene Zuger Regisseur, Produzent und Verleiher nie, er gilt aber längst als Dokumentarist der Innerschweiz.

In seinem jüngsten Werk folgt er erstmals den Spuren einer historischen Persönlichkeit: Die Reise bringt uns an Wirkungsstätten im Umkreis des bei Einsiedeln geborenen Theophrastus Bombast von Hohenheim (1493/1494–1541), genannt Paracelsus. Darunter sind bekannte Wallfahrtsorte und Universitätsstädte wie auch manche Entdeckungen. Wir lernen so nicht nur den Arzt, Naturphilosophen und -mystiker und Laitheologen sowie dessen Lehren kennen, sondern er-

halten auch Einblicke in die Schweizer Geschichte und Baukulturen.

Paracelsus wäre kein Langjahr-Film, wenn da bei aller Geschichte, Kultur und Tradition nicht auch deren Koexistenz mit der modernen, so profanen Welt hineinspielen würde: Verkehrsinfrastrukturen und Kommerzialisierung mach(t)en vor Heiligem nicht Halt. Etwas gewöhnungsbedürftig, da wie aus einer anderen Zeit stammend, ist indes die gewählte Erzählform: Neben weiteren Vermittler:innen ist der Paracelsus-Kenner und ehemalige Lehrer Pirmin Meier, der durch den ganzen Film führt, etwas gar dominant. **Jacqueline Maurer**

START 14.04.2022 REGIE, BUCH, KAMERA, SCHNITT Erich Langjahr MUSIK Fritz Hauser PRODUKTION Langjahr Film GmbH, Root; CH 2021 DAUER 108 Min. VERLEIH Langjahr Film

PENÉLOPE CRUZ ANTONIO BANDERAS OSCAR MARTÍNEZ

**OFFICIAL
COMPETITION**

REGIE MARIANO COHN UND GASTÓN DUPRAT

78
VENICE INTERNATIONAL
FILM FESTIVAL
LA BIENNALE DI VENEZIA 2021

tiff
Toronto International
Film Festival

SSIFF
Sociedad Española
de Cine y Artes
Escénicas

AB 7. APRIL IM KINO

Wer macht sich eigentlich auf die Suche nach Schwarzarbeit in der Schweiz? Ulrich Grossenbachers Dokumentarfilm zeigt die Protagonisten dieser Arbeit – ihr ewiges Reisen, die gelegentlichen Einsätze. Und wirft sein Licht auf dieses systemische Problem.

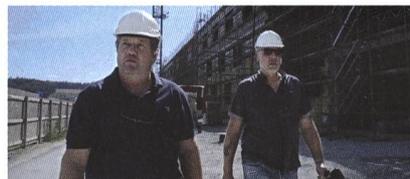
Zwei Beamte betreten eine Baustelle und zücken ihre Dienstausweise: «Guten Tag, Arbeitsmarktkontrolle. Bitte zeigen Sie uns Ihre Papiere.» Auf dem Baugerüst bricht Panik aus. Junge Bauarbeiter versuchen zu fliehen, springen schnell über die Planken, verschwinden in den offenen Löchern des Rohbaus – sind auf und davon. Wahrscheinlich sind es solche Szenen, die einem vielleicht mal in einem Vorabend-Krimi begegnet sind, welche die Vorstellungen von Schwarzarbeiter:innen prägen. Schwarzarbeit prüft diese Fiktionen dokumentarisch auf ihren Wahrheitsgehalt und nimmt sich eines Themas an, mit dem ein Grossteil des Publikums sicher glaubt, keine Berührungspunkte zu haben.

Über einen längeren Zeitraum begleitet Ulrich Grossenbacher mit seiner Kamera fünf Beamte der Arbeitsmarktkontrolle des Kantons Bern. Er folgt ihnen in die Beizen und Hotels, in den Einzelhandel, in KMU, und manchmal müssen sie auch bei Privatpersonen klingeln. Immer zu zweit unterwegs, verbringen die Beamten einen Grossteil ihrer Zeit reisend. Das Auto wird zum intimen Raum des Austauschs. Vom Rücksitz aus fängt die Kamera Gespräche ein, die über eine blossse Vorbereitung auf den bevorstehenden Einsatz weit hinausgehen. Haben die Beamten Verständnis für die Menschen, die ohne Arbeitsbewilligung in der Schweiz tätig sind? Was ist ihre Motivation bei der Arbeit und worauf führen sie die teilweise unhaltbaren Zustände zurück, die sie vorfinden?

In wechselnden Konstellationen tauschen sich die Kollegen aus, und die Positionen könnten unterschiedlicher nicht sein. Grossenbacher lässt sich nicht dazu hinreissen, ein einseitiges oder gar beschönigendes Bild der fünf Personen zu zeichnen. In den Gesprächen untereinander glaubt man sich kurz in der besten Tradition des Direct Cinema wiederzufinden, nur um gleich darauf aus

VON ULRICH GROSSENBACHER

SCHWARZ-ARBEIT



dem gemächlichen Rythmus herausgerissen zu werden. Sobald es zum Einsatz kommt, werden die Aufnahmen hektisch. Dabei kommen die Arbeitenden, die sich einer Kontrolle unterziehen müssen, selbst nicht zu Wort. Sie bleiben Gegenstand der Betrachtung.

Ulrich Grossenbacher hat in früheren Dokumentarfilmen wie Messies, ein schönes Chaos (2011) und Hippie Masala (2006) Finger-spitzengefühl für soziale Themen

bewiesen. Hier wird auch der Alt-Nationalrat und Gewerkschafter Corrado Pardini in Situationen gezeigt, in denen er sich, als die Schweiz noch in Verhandlungen mit der EU über das Rahmenabkommen stand, inbrünstig für den Lohnschutz im Land einsetzt. Mit ihm verschiebt sich der Fokus – und das eigentliche Stichwort des Films heisst «Lohndumping».

Bei einem Drittel ihrer Einsätze treffen die Kollegen von der Berner Arbeitsmarktkontrolle auf Schwarzarbeiter:innen aus dem Ausland. In den anderen Fällen geht es um Menschen, die in der Schweiz ganz legal ausgebeutet werden. Grossenbacher zeigt auch eine slowakische Pflegefachkraft, die in einem Privathaushalt rund um die Uhr im Einsatz ist, oder einen tamilischen Shop-Manager, der für einen Hungerlohn sieben Tage die Woche arbeitet. Obwohl den Einzelschicksalen nicht nachgegangen wird, macht der Dokumentarfilm doch deutlich, dass sich hinter jeder Gelateria-Fassade ein ähnlicher Fall verbergen könnte. Nicht der oder die fliehende Schwarzarbeiter:in ist dabei das Problem, sondern die Verantwortlichen, die weder die Berner Beamt:innen noch die engagierten Politiker:innen wirkungsvoll vorzuführen und zu bestrafen vermögen. Es ist dieser Blick hinter die vielen Fassaden, der das Problem endlich aufzeigt und mit dem Schwarzarbeit zur authentischen Momentaufnahme einer komplexen Schweizer Arbeitsrealität wird. **Silvia Posavec**

Eine Studentin, ein Arbeiter und 2000 Kilometer im gleichen Abteil: Juho Kuosmanens Compartment N° 6 ist ein im besten Sinne unkomplizierter Film mit einem grossen Herz – und verdient sich seine dramaturgischen Zuspitzungen mit einem genauen Blick für Details aller Art.

Zwei Menschen, die unterschiedlicher nicht sein könnten, lernen sich nach Anfangsschwierigkeiten kennen und mögen, über kulturelle, sprachliche und Klassengrenzen hinweg – auf einer Reise, bei der sich zu den Klängen von «Voyage, Voyage» einmal mehr der Weg als Ziel entpuppt. Ein Blick auf die erzählerische Oberfläche dieses Films liesse ihm also kaum

VON JUHO KUOSMANEN

COMPARTMENT N° 6



eine Chance: die Entwicklung zu bekannt, die intendierte Wirkung zu durchschaubar. Umso erstaunlicher, was der finnische Regisseur Juho Kuosmanen in Compartment N° 6 aus dieser Konstellation herausholt.

Im Unterschied zur Romanvorlage von Rosa Liksom hat Kuosmanen die Story aus der ausgehenden Sowjetära in die späten Jelzin-Jahre verlegt. Ort des Geschehens ist das titelgebende Abteil

in einem Zug von Moskau nach Murmansk. Archäologiestudentin Laura (Seidi Haarla) will dort prähistorische Felsbilder bewundern, Bergarbeiter Ljoha (Yuriy Borisov) muss dort in die Minen. Wohl auch deshalb kann er mit Lauras Weisheiten wenig anfangen: «Man muss die Vergangenheit studieren, um die Gegenwart zu verstehen.» Laura hat den Satz von einem der intellektuellen Freunde ihrer Geliebten Irina (Dinara Drukarova) aufgeschnappt, jetzt hängt er an ihr herunter wie ein zu grosses Oberteil. Eigentlich wollte Laura die Reise gemeinsam mit Irina antreten, aber die hatte dann doch keine Zeit.

Einsam ist Laura also schon zu Beginn der Reise, panisch, als ihr klar wird, dass sie die 2000 Kilometer Strecke mit einem unflätigen Kerl verbringen muss, der direkt Wodka und Blutwurst rausholt und sie dumm anlabet. Die Ausweglosigkeit der Situation ist schnell etabliert: Alles ist eng, es gibt kein freies Abteil mehr, Speisewagen und Flur sind keine Dauerlösung, schon gar nicht für die Nacht, und in der 3. Klasse ist alles noch viel schlimmer. Compartment N° 6 wurde in einem echten Zug dieser analogen Ära gefilmt, und das spürt man. Die miefigen Polster der Abteile, die Zigarettenpausen auf eisigen, verlassenem Bahnsteigen, das ewige Rattern: Kuosmanen und Produktionsdesigner Kari Kankaanpää sind nicht an falscher Nostalgie, sondern an genauer Erinnerung interessiert.

Jani-Petteri Passis Handkamera ist den Figuren so nah wie der Film weit entfernt von einem auf-

dringlichen Realismus. Das liegt auch an den Darsteller:innen. Seidi Haarla vermittelt angenehm beiläufig die allmähliche Erkenntnis ihrer Verlorenheit – und den Durst nach menschlicher Nähe, der die Erzählung vorantreibt. Yuriy Borisov gelingt es mit seinem körperlichen Spiel, zugleich eine bürgerliche Projektion und die komplexe Welt dahinter darzustellen, seine Figur als Bedrohung wie als Rettung erscheinen zu lassen.

Die Annäherung zwischen Studentin und Arbeiter erscheint im Nachhinein fast schnörkellos, ist aber stets aus dem Moment heraus erzählt, ohne faule Abkürzungen. Sie funktioniert vor allem über Bande: Laura und Ljoha bonden erstmals wegen einer anstrengenden Familie, die für kurze Zeit das Abteil bewohnt. Als später Lauras Landsmann Sasha (Toni Alatalo) einsteigt, ein Rucksacktourist, der mit seinem Gitarrengedudel vor allem bei Ljoha Unmut hervorruft, ist dieser Bund schon festgezurr. «Es muss irgendwo eine Fabrik geben, wo sie diese Typen in Massen produzieren», witzelt Sasha über Ljoha in Richtung Laura, aber die lacht nicht. Die Utopie von Compartment N° 6 steckt weniger in der Überbrückung der Unterschiede als in diesem Moment, in dem eine naheliegende Verbindung zugunsten einer weniger naheliegenden aufgekündigt wird und das Ressentiment auf der Strecke bleibt.

Till Kadritzke

START 03.03.2022 REGIE Juho Kuosmanen BUCH Andris Feldmanis, Juho Kuosmanen, Livia Ulman KAMERA Jani-Petteri Passi SCHNITT Jussi Rautaniemi DARSTELLER:IN (ROLLE) Seidi Haarla (Laura), Yuriy Borisov (Ljoha), Dinara Drukarova (Irina), Tomi Alatalo (Sasha), Yuliya Aug (Natalia) PRODUKTION Elokuvatyhtiö Oy Aamu; FI 2021 DAUER 107 Min. VERLEIH Xenix



Compartment N° 6 2021, Juro Kuosmanen





**JUHO KUOSMANEN, REGISSEUR VON
COMPARTMENT N° 6**

«Ich bin bereit, Chaos in Kauf zu nehmen»

FB Sie hatten angeblich schon lange den Traum, einen Film zu drehen, der in einem Zug in Russland spielt. Wie kam es dazu?

JK Immer wenn ich in Russland im Zug unterwegs war, habe ich mich wie in einer Filmkulisse gefühlt. Dort hat man stets das Gefühl, nicht nur durch ein Land, sondern durch die Zeit zu reisen. Die Orte, die Gebäude, die Landschaften haben etwas Unbeständiges an sich, das mich fasziniert.

FB In der Geschichte, die Sie erzählen, finden zwei Menschen aus unterschiedlichen Kulturen langsam zueinander. Aber es ist keine Romanze. Was ist es für Sie?

JK Es geht um zwei Menschen, die sich irgendwo unterwegs verloren haben und im Laufe der Reise etwas in ihrem Gegenüber erkennen, das sie miteinander verbindet. Die Stereotypen, hinter denen sie sich zu Beginn verstecken, greifen nicht länger in den schutzlosen Situationen, die sie miteinander erleben. Wir verteidigen uns nicht im Schlaf, wenn wir traurig sind oder verzweifelt. In diesem Momenten können Menschen, auch wenn sie sich noch so fremd zu sein scheinen, überraschend nah zueinander finden.

FB Die Entscheidung, in einem Zugabteil zu drehen, bringt enorme Herausforderungen mit sich.

JK Das stimmt, aber es ist ein Abenteuer. Im Studio zu drehen, hätte andere, vor allem technische Herausforderungen mit sich gebracht, die nur halb so spannend gewesen wären. Klar war es anstrengend, auf so engem Raum zu arbeiten. Aber im Studio hätten wir niemals ein ähnlich starkes Gefühl der Authentizität erreicht.

FB Was genau geht bei der Arbeit im Studio Ihrer Meinung nach verloren?

JK Ich kann nur für mich sprechen, aber ich habe bereits bei meinem ersten Kurzfilm gelernt, dass es immer besser ist, das Risiko einzugehen, weniger Kontrolle zu haben und mit dem zu arbeiten, was einem vor Ort am Set an Mitteln und Möglichkeiten zur Verfügung steht. Es gibt Filmemacher, die haben Angst, die Kontrolle zu verlieren. Mir geht es darum, dokumentarische Qualitäten einzubinden. Dafür bin ich bereit, ein gewisses Chaos bei der Arbeit in Kauf zu nehmen.

FB Filme, die in Zügen spielen, haben einen festen Platz in der Geschichte des Kinos. Gibt es Beispiele, an denen Sie sich orientiert haben?

JK Es gibt einen Dokumentarfilm von Pietro Marcello, Il passaggio della linea, der mir sehr imponiert hat. Es ist eine Zugfahrt durch italienische Landschaften. Vor allem, wie er darin mit Licht arbeitet, ist faszinierend. Von ihm habe ich mir Einiges abgeschaut.

Eine Detailfrage: «Voyage, Voyage» von Desireless ist ein Titel auf dem Soundtrack, der besonders im Ohr bleibt. Warum haben Sie sich für den Song entschieden?

JK Weil er die perfekte Verbindung von Disco und einem Hauch von Melancholie ist. Die Frau, um die es darin geht, beobachtet die Welt von oben. Sie ist eine Aussenstehende. Wie sie auf die Welt blickt, hat etwas Verträumtes, Distanziertes. Ich liebe den Song, weil er leicht und zugleich herrlich sehnsüchtig ist.

FB Ihr letzter Film, The Happiest Day in the Life of Olli Mäki über den finnischen Boxer, hat Sie international bekannt gemacht. Haben Sie diesmal den Druck verspürt, an den Erfolg anknüpfen zu müssen?

JK Olli Mäki hat mich im Grunde bestens darauf vorbereitet. Denn in dem Film geht es schliesslich darum, wie man mit dem Druck von aussen umgeht, aber auch mit den eigenen Erwartungen, und den Widersprüchen dazwischen. Danach fühlte ich mich eher gestärkt, den Kampf erneut aufzunehmen. Und ein Kampf ist jeder Film, immer wieder.

INTERVIEW Pamela Jahn

Audrey Diwans letztjähriger Venedig-Gewinnerfilm folgt einer Studentin, die im Frankreich von 1963 verzweifelt darum kämpft, ihre Schwangerschaft zu beenden. Die intensive Tour de Force ist auch eine Meditation über den Zusammenhang feministischen Handelns und Reflektierens.

Passiert ist es in einem Hotel, eine flüchtige Begegnung mit einem Studenten aus Bordeaux, doch zu sehen kriegen wir die Szene nie. Das Wann bleibt uns ebenfalls verborgen. Vielleicht schon, bevor sich die drei jungen Frauen vor dem Spiegel schick machen und überlegen, welches Outfit gerade noch aufreizend ist, ohne schamlos zu wirken. Oder nach dem Abend in der Bar, wo Student:innen und Männer von der Feuerwache regelmäßig zum Tanzen zusammenkommen. Auch hier gäbe es jede Menge Gelegenheit, sich auf jemanden einzulassen, aber die Frauen wissen es besser. Gerät man an den Falschen und passiert dann das, was nicht passieren darf, hat man ein Problem.

Eins, zwei, drei, vier

Diejenige, die in Audrey Diwans *L'événement* dieses Problem bekommt, heisst Anne Duchesne. Sie ist das Alter Ego von Annie Ernaux, der französischen Starschriftstellerin, auf deren gleichnamigem, autobiographischem Buch aus dem Jahr 2000 der Film basiert. Die Protagonistin ist Studentin der Literaturwissenschaft, 23 Jahre alt, die im Jahr 1963 ungewollt schwanger wird und in der Folge versuchen will, das Kind zu verlieren. Sie will keine Hausfrau und Mutter werden, schon gar nicht eine alleinerziehende. Sie will fertig studieren, unterrichten, schreiben, ein Leben haben. Sie steckt ausserdem mitten in den Examensvorbereitungen. Nur lebt sie in einer Welt, in der Abtreibungen (noch) illegal sind, mit bis zu fünf Jahren Gefängnis bestraft werden – für diejenigen, die den Eingriff durchführen, und diejenigen, die ihn

durchführen lassen. Ihr Arzt, der die Schwangerschaft feststellt und den sie bittet, ihr zu helfen, warnt sie vor den juristischen Folgen und den körperlichen, bisweilen tödlichen Qualen, die auf jene warten, die es dennoch versuchen. Indem der Vorgang verboten wird, verlagert er sich in die Illegalität, wird dadurch lebensgefährlich.

zu handeln. Ein Wettlauf gegen die Zeit beginnt, der durch die Einblendungen der voranschreitenden Schwangerschaftswochen zunehmend an Dramatik, Spannung und Verzweiflung gewinnt. Wenn wir in den Film eintreten mit jener Szene, in der sie sich mit ihren zwei Freundinnen vor dem Spiegel schick macht, dann wohl darum, weil Anne

VON AUDREY DIWAN

L'ÉVÉNEMENT



Anne kann sich an niemanden wenden, mit niemandem reden – nicht mit ihren Freundinnen, nicht mit ihren Eltern, nicht mit ihrem Lehrer, der sie sehr schätzt. Die nüchterne Kraft des Films und der Schauspielerin Anamaria Vartolomei besteht darin, dass Anne dabei nicht als Opfer gezeichnet wird, sondern als Person, die, in einer unmöglichen und beklemmenden Situation auf sich allein gestellt, gezwungen ist,

in ihrem Kampf auf sich zurückgeworfen wird wie auf ihr eigenes Spiegelbild. Das Bild im alten Kastenformat isoliert sie und macht den auf ihr lastenden Druck spürbar, während die Kamera sie niemals verlässt, oft an ihr klebt wie an einem Avatar in einem Videospiele, während die Umgebung unscharf erscheint. Die Ästhetik weist formale Ähnlichkeiten zu László Nemes' Auschwitz-Film *Son of Saul* auf. Wie

Saul muss Anne schwierige Aufgaben in einer feindlichen Umgebung bewältigen. Erstes Level: Verheimliche die Schwangerschaft. Zweites: Versuche die Prozedur selbst (mit Stecknadeln, was scheitert). Drittes: Versuche, Hilfe zu finden (im Geheimen). Viertes: Finanziere die Prozedur. Undsoweiter.

Durch dieses Dispositiv, das seine Heldin einer Reihe von Prüfungen aussetzt und auf andere historische Kontexte angewandt werden kann, erhält «das Ereignis», von dem berichtet wird, etwas Zeitloses. Es geht Diwan nicht um die Rekonstruktion einer bestimmten Epoche und der Umstände, sondern um den Horror, in den Frauen auch heute geraten können, wenn sie am falschen Ort leben. Es geht um die Erfahrung, das subjektive Erleben von Anne, um den Horror, der in ihr Leben einbricht und dem sie nicht aufhören darf, zu widerstehen.

Als Isabelle Huppert in Claude Chabrols *Une affaire de femmes* (1988) eine Engelmacherin in der Zeit des Vichy-Regimes spielte, riet ihr Chabrol, sie solle in den Abtreibungsszenen an die Arbeit einer Klempnerin denken. Die entsprechenden Szenen in *L'événement* sind davon nicht weit entfernt. Anne nimmt mit gespreizten Beinen auf dem Bett des kleinen Hinterzimmers Platz, während die «Klempnerin» sich mit martialisches Werkzeugen an ihrem Unterleib zu schaffen macht. Diwan filmt die Szene aus der Perspektive von Anne, platziert die Kamera hinter ihrem Rücken und bewegt sie dort während qualvoller Minuten nicht von der Stelle. Das ist schwer auszuhalten, aber alternativlos. Diwan stellt Annes Qualen nicht aus, allein schon, weil die Protagonistin sie nicht zeigen darf: Ein Schrei, droht die Engelmacherin, und sie werde den Abort abrechnen, die Wände

seien zu dünn. Der Fokus liegt nicht auf der Pornografie des Schmerzes, sondern auf einer Beschreibung von konkreten und widrigen Umständen, die bis ins letzte Detail hinein nachgezeichnet, vor allem aber: von Anne erfahren, werden.

Ich handle, du handelst, sie handelt...

Die strikte Subjektivität des Films verschiebt den Fokus von physischer Drastik oder emotionaler Verzweiflung hin zu einem Zusammenspiel von Handeln und Denken, das der Entschlossenheit wie der Intelligenz der Protagonistin gerecht wird. Die Spiegelszene vom Anfang isoliert die Protagonistin, macht ihr Bild im Zurückgeworfensein auf sich selbst aber auch zum – feministischen – Reflexionsraum, aus dem ein Handeln hervorgeht. Nach dem ersten Arztbesuch trifft Anne wie benommen von der Nachricht ihre Freundinnen auf der Wiese und konjugiert mit ihnen zur Prüfungsvorbereitung das lateinische Verb «agere»: Ich handle, du handelst, sie handelt... Ihr Gemurmel soll zunächst nur den Schock verschleiern, den sie nicht zeigen darf, bevor die Umgebungsgeräusche ruhiger werden und sich in der Wiederholung des Verbs ein Erkenntnisprozess abzeichnet, der in der Feststellung mündet: Anne wird – alleine – handeln müssen.

Aus Reflexion wird Aktion, aus Aktion Reflexion. Denn indem Diwan Annes Handlungen nachzeichnet, reflektiert die Filmemacherin automatisch die verengten Möglichkeits- und Handlungsspielräume einer chauvinistischen und sexfeindlichen Welt. Nicht nur in Bezug auf Schwangerschaft und Abtreibung, sondern auf Sexualität überhaupt: Eine Freundin, die behauptet, noch nie mit jemandem geschlafen zu haben, zeigt Anne, wie

sie sich mit einem Kissen selbst befriedigen kann. Und erst die Schwangerschaft bietet die Gelegenheit, ungeschützten Sex zu haben, da «es» ja ohnehin schon passiert ist.

Am Ende fallen dann Handeln und Reflexion in eins. Wie Ernaux verwandelt Anne die Summe ihrer Handlungen in Sprache, in Reflexion – und in einen Sprechakt. Ihrem Lehrer, der sie für die Prüfungen schon abgeschrieben hat, erklärt sie, sie sei krank gewesen, «die Krankheit, die nur Frauen kriegen können und sie in Hausfrauen verwandelt». Sie wolle in Zukunft nicht unterrichten, sondern schreiben. Das Letzte, was man hört in diesem Film, sind die Bewegungen eines Stiftes auf Papier. Es ist das Kratzen einer spitzen Feder an der morschen Rinde des Patriarchats. **Philipp Stadelmaier**



Swan Song 2021, Todd Stephens



Längst sind seine bunten Kleider und der auffällige Schmuck einem formlosen Trainingsanzug gewichen. Einst war Pat Pitsenberger als Friseur und Travestiekünstler in Sandusky eine Lokalberühmtheit. Ihm widmet Todd Stephens seine anrührende Tragikomödie Swan Song.

Einst galt er als der «Liberace von Sandusky» und war im kleinen Städtchen in Ohio bekannt wie ein bunter Hund. Doch die besten Tage von Pat Pitsenberger (Udo Kier) sind lange her. Inzwischen lebt er in einem Altersheim, gammelt im schlabbrigen grauen Trainingsanzug vor dem Fernseher herum oder faltet zwanghaft Servietten. Etwas Glanz blitzt in seinen Augen auf,

VON TODD STEPHENS

SWAN SONG



wenn er seiner Zimmernachbarin die Haare hochstecken kann. An seine Karriere als Friseur der besseren Gesellschaft erinnert nur noch ein unter dem Bett verstauter Schuhkarton, der einige wenige Arbeitsutensilien enthält. Als ihn der Anwalt der eben verstorbenen Rita Parker Sloane (Linda Evans), einer seiner ehemaligen Kundinnen, besucht und mit der Herrichtung der Leiche für die Beerdigung beauftragt, bietet sich Pat die Gelegenheit,

noch einmal an die gloriose Vergangenheit anzuknüpfen – und damit abzuschliessen.

Pat trägt nämlich einen gewissen Groll in sich, der sich nicht wirklich gegen jemand Bestimmtes richtet, sondern vielmehr aus einer diffusen Trauer besteht: Zum Einen über den Verlust seines früh verstorbenen Partners, den er immer noch nicht überwunden hat, zum Anderen über eine Zeit, in der er als Travestiekünstler und offener lebender Homosexueller eine Pionierrolle für die politische und soziale Akzeptanz seinesgleichen spielte.

Regisseur Todd Stephens setzt dem mittlerweile verstorbenen Pat Pitsenberger, einer realen Figur, mit seiner Tragikomödie ein Denkmal. Stephens verkehrte selbst als Jugendlicher im berühmten Club «The Universal Fruit and Nut Company» seiner Heimatstadt Sandusky, wo er unter dem Einfluss von «Mister Pat» stand. Die Figur von Ritas Enkel Dustin (Michael Urie) in der Geschichte kann man als Stephens Alter Ego ansehen, das Pat nachträglich seiner Bedeutung für die nachfolgende Generation vergewissert und ihm den gewünschten Seelenfrieden ermöglicht.

Swan Song, dessen Titel als Metapher verstanden werden will, ist ein Abgesang auf die von Pat betrauerte vergangene Zeit, deren letzter Vertreter er ist. Mit seiner pastellfarbenen Kleidung und dem glitzerbesetzten Hemd, die er sich, einmal aus dem Altersheim entfliehen, als Erstes besorgt, provoziert er heute keine:n mehr. Der Streit,

den er einst mit seiner Lehrtochter Dee Dee (Jennifer Coolidge) ausfocht, existiert nur noch für ihn, sie empfindet vielmehr Mitleid für ihn. Als letzte Provokation hält er mit seinem «ausgeliehenen» elektrischen Rollstuhl auf der Hauptstrasse den Verkehr auf, doch den Autofahrer:innen entlockt er nur ein müdes Kopfschütteln.

Mit einer souveränen Gelassenheit verkörpert Udo Kier diesen zu gleichen Teilen stolzen und einsamen Menschen. Perfekt passt Kier mit seinem auffälligen deutschen Akzent im Englischen und dem charaktervollen Altersgesicht für die Rolle, die sicher zu den besten gehört, die er bisher verkörpert hat.

Stephens schliesst mit seinem einfühlsamen Porträt dieser schillernden Figur seine Trilogie über Sandusky ab und beschwört noch einmal die widersprüchlichen Gefühle, die «Heimat» in einem auslösen kann. Der Film ist voller Melancholie, doch gleichzeitig auch liebevoller Ironie und feinen Humors. Sicherlich schwingt das Pendel an gewissen Stellen ins Kitschige und Rührselige aus, doch überzeugt das Drehbuch durch authentisch wirkende Dialoge und eine offensichtliche Liebe zum Detail. Mit einem Verzicht auf die verschiedenen Rückblenden, die kaum von Mehrwert sind und die Klarheit der Argumentation eher stören, hätte der Film noch an Eindringlichkeit gewonnen. **Teresa Vena**

START 17.02.2022 REGIE, BUCH Todd Stephens KAMERA Jackson Warner Lewis SCHNITT Spencer Schilly, Santiago Figueira W. MUSIK Chris Stephens DARSTELLER:IN (ROLLE) Udo Kier (Pat Pitsenberger), Jennifer Coolidge (Dee Dee Dale), Linda Evans (Rita Parker Sloane), Michael Urie (Dustin), Tom Bloom (Anwalt) PRODUKTION House of Gemini, Luna Pictures; USA 2021 DAUER 105 Min. VERLEIH Ascot Elite

Welcher Schauspieler ist glaubwürdiger: jener, der Gefühle nachahmt, oder jener, der Gefühle hat? Gastón Duprat und Mariano Cohn stellen im Wettbewerb von Venedig ihre Satire vor, in der zwei Schauspieler auf Leben und Tod mit Fake und Truth konkurrieren.

Auch ein Milliardär kann im Alter ins Grübeln geraten. Was soll seine Hinterlassenschaft sein? Diese Frage stellt sich, hoch über den Hochhäusern Madriids, der Grossindustrielle Humberto Suárez (José Luis Gómez). Was soll er der Welt zu seinem 80. Geburtstag Bleibendes hinterlassen? Eine Brücke? Ein Museum? Warum nicht ein Film! Aber wovon soll der handeln?

Schnell ist die Beste unter den Besten für den Regiestuhl gefunden: Die blühend exzentrische Autorenfilmerin Lola Cuevas will den Roman «Rivalität» über ein Bruderpaar verfilmen, dessen Geschichte die Oscar-Nominierte Penélope Cruz gleich zu Beginn so erzählt, dass dem Milliardär das Speiseeis im Glas schmilzt. Sie will als Bruderpaar den Star Félix Rivero (Antonio Banderas), der in Hollywood zu Leinwandgrösse gelangte, und den Theaterschauspieler Iván Torres (Oscar Martínez), der als Schauspiellehrer den Ruhm eines Magiers der Authentizität genießt, vor der Kamera zusammenführen. Beiden eilt der Ruf voraus, die Besten zu sein. Aber was heisst bei Künstler:innen schon «der Beste»?

Was wie eine exzentrische Parodie beginnt, spielt mit seriösem Hintergrund. Mit dem Poser und dem Grübler kommen zwei grundsätzlich unterschiedliche Auffassungen von Rollengestaltung zum Tragen. Einfühlung stösst auf Nachahmung. Method auf Gefühls-Aerobic. Fake auf Truth. Der Konflikt von Schauspielgenerationen bricht auf: Iván studiert eine Rolle ausführlich, ihre Vergangenheit, ihr Dasein, ihr Umfeld, ihre Sprache.

Félix will die Rolle gar nicht kennen. Er ist sie einfach. Bald fetzen sich die Stars des spanischsprachigen Kinos um den richtigen Weg zur Authentizität, der die Schauspieltheorie befeuert, seit nach dem Weltkrieg die russischen Theaterleute Stanislawski und Tschechow die amerikanischen Schauspielerschulen eroberten: Strasberg, Adler, Meisner und Batson folgten ihnen

VON MARIANO COHN,
GASTÓN DUPRAT

COMPE- TENCIA OFICIAL



und waren bald die nordamerikanischen Meisterlehrer von Al Pacino, James Dean, Nicole Kidman, Marlon Brando, Robert de Niro etc. – alles Vorzeigeschüler:innen einer Einfühltechnik, die bald als *method acting* galt und sich mit Authentizität gegen die Grosskünstler:innen der Vorzeigekunst stellte.

Während nun der grüblerische Schaufrühler Iván die Proben als sein persönliches Darstellere-labor nutzt und auf den richtigen

Augenblick für Tränen wartet, nutzt der selbstverliebte Poser Félix auch mal gerne Heilpflanzöl, um sich auf der Probe zu Tränen zu rühren. Wenn sich dann noch die exzentrische Regie im Wettbewerb der gegensätzlichen Arbeitsauffassungen mit performativem Aktionismus zwischen die beiden Männer wirft, nehmen die Drehtage zwischen Fake und Truth ihren Lauf...

Die beiden argentinischen Regisseure Gastón Duprat und Mariano Cohn unterhalten uns in *Competencia oficial* mit treffsicheren Dialogen und schrillum Realismus – und Gespür für schauspielerische Extravaganz und Introvertiertheit. Wie in *El ciudadano illustre* gelingt ihnen erneut eine Metapher über das Leben (und eine vergnügliche Sicht auf das Filmemachen).

Kriegt der Milliardär Humberto Suárez, wovon er träumt? Wird aus seinem Venture Capital ein kapitalesses Adventure? Am Schluss dürfen wir uns von einer Reihe Performances überraschen lassen, die Fake für Truth nutzen. Nach *Birdman* von Iñárritu machen erneut Südamerikaner mit einem beissenden Schauspielermanifest Lust auf eine Frage, die auf der Pressekonferenz in Venedig – wie auch im Film selbst – tatsächlich gestellt wurde: Warum lassen wir uns lieber von Schauspieler:innen verführen, die Fake für Realität verkaufen? **Hansjörg Betschart**

START 07.04.2022 REGIE Mariano Cohn, Gastón Duprat BUCH Andrés Duprat, Mariano Cohn, Gastón Duprat KAMERA Arnau Valls Colomer SCHNITT Alberto del Campo DARSTELLER:IN (ROLLE) Penélope Cruz (Lola Cuevas), Antonio Banderas (Félix Rivero), Oscar Martínez (Iván Torres) PRODUKTION The MediaPro Studio; ESP 2021 DAUER 114 Min. VERLEIH Pathé

filmpodium



Eine Kulturinstitution
der Stadt Zürich

Tilda
Swinton
zu Gast:
31. Mai

TILDA SWINTON

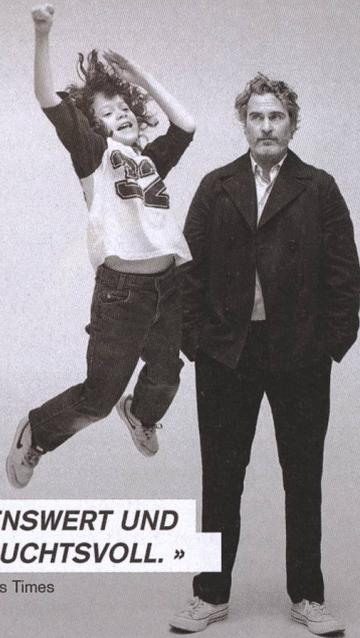
1. April bis 31. Mai 2022

www.filmpodium.ch

JOAQUIN PHOENIX WOODY NORMAN

C'MON C'MON

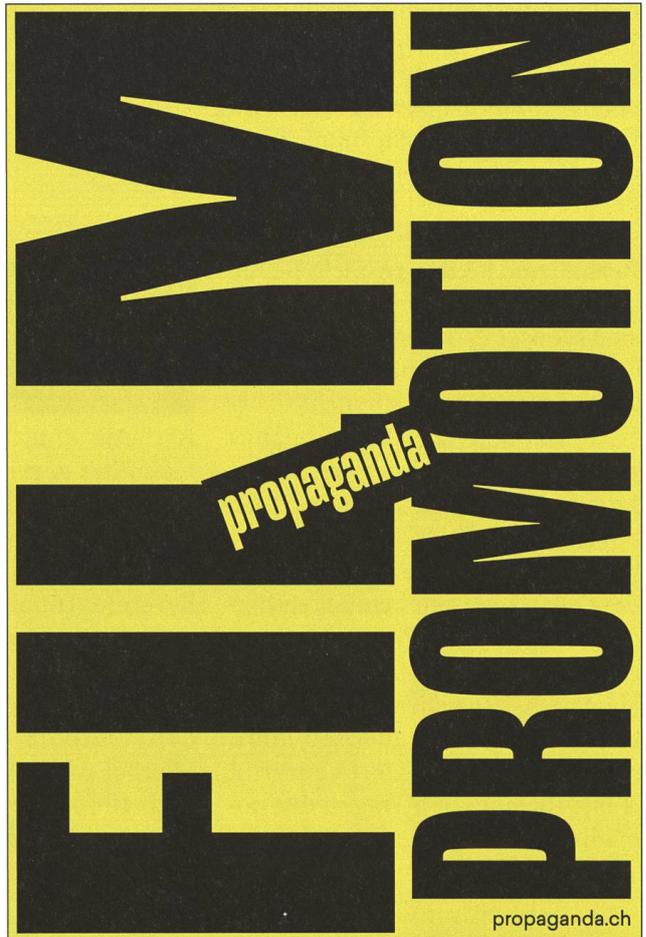
EIN FILM VON MIKE MILLS



« **LIEBENSWEIT UND
SEHNSUCHTSVOLL.** »

- Los Angeles Times

JETZT IM KINO



propaganda.ch

Geradezu obsessiv kreist Patrick Somervilles Miniserie um den Moment des Ausbruchs einer Pandemie. Und zeichnet eine postapokalyptische Vision, die kaum aktueller sein könnte.

Die Pilotfolge etabliert die Grippe als apokalyptische Eskalation innert 90 Tagen. Was hier hyperbolisch gezeichnet wird, hinterlässt gerade jetzt einen bitteren Nachgeschmack bei den Zuschauenden: Zu vertraut sind die Panik um ein unbekanntes Virus, die übertriebenen Hamsterkäufe, die unnachgiebige Unsicherheit. Rasant wandelt sich das Ordinäre zum Ausnahmezustand, und plötzlich wird der Mitmensch zur Bedrohung, jegliches Mitgefühl weicht purer Aggression.

Mit *Station Eleven* verfilmt Patrick Somerville (*Maniac*) den gleichnamigen postapokalyptischen Roman von Emily St. John Mandel – aus dem präpandemischen Jahr 2014. Die Miniserie beginnt damit, dass auf einer Theaterbühne Arthur Leander (Gael Garcia Bernal), der King Lear mimt, an einem Herzinfarkt stirbt. Bereits zu Beginn wird explizit mit einem Verschwimmen der Grenzen zwischen Realität und Fiktion gespielt. Beinahe übertrieben selbstreflexiv für eine Miniserie, die eine Realität vor und nach einer pandemischen Grippe zu zeichnen versucht.

Implizit wird das Theater-schaffen während der gesamten zehn Folgen ins Zentrum gerückt. Spezifisch Shakespeare bildet den Faden, der die Charaktere sowie die Zeitstränge miteinander verbindet. Es ist also das Tragische – aufgeführt werden «King Lear» und «Hamlet» –, welches den Subtext für die Miniserie bildet. 20 Jahre nach der Pandemie zielt «Survival is insufficient» den Wagen der nomadischen Theatergruppe, die von

Ort zu Ort zieht. In dieser postapokalyptischen Dystopie geht es insbesondere darum, das menschliche Kulturgut zu bewahren und durch das aktive Kunstschaffen weiterzuentwickeln.

Die Serie wagt den Balanceakt zwischen dem Melodramatischen und dem (zugegebenermaßen schwarz gefärbten) Humorvollen. So sind in diese postapokalyptische

VON PATRICK SOMERVILLE

STATION ELEVEN



Ästhetik einer warm mit einem Gelbfilter gezeichneten Welt auch überraschende Momente des Skurrilen, Absurden und Lustigen eingewoben. Begleitet wird diese oszillierende Tonalität des Narrativs von einer unheimlich unangenehmen Geräuschkulisse, die auch immer wieder mit einer wohlwollenden Melodie gebrochen wird. Hierbei wird die Husterei symbolisch für steigende Gefahr eingesetzt, was wohl genau deshalb so

wirksam ist, weil es das aktuelle Zeitgeschehen spiegelt.

Das langsame Entfalten der Geschichte belohnt das Durchhaltevermögen der geduldigen Zuschauenden. Der Titel bezieht sich auf eine Graphic Novel, die als einziger stetiger Anker im Leben der Protagonistin Kirsten Raymonde (Mackenzie Davis) fungiert. Die vielen Erzählstränge erinnern an Paul Thomas Andersons *Magnolia*. In *Station Eleven* sind es aber nicht nur die einzelnen Figurennarrative, sondern auch die Chronologie, die konstant springt. Einige Szenen repetieren sich. Diese Wiederholung zwingt dazu, das Gesehene immer wieder neu zu interpretieren. Die Frage nach Sicherheit und deren Fragilität wird immer wieder neu formuliert. Die Serie lässt sich genüsslich Zeit, die einzelnen Stränge zu verweben. Serviert werden viele verschiedenfarbige Puzzleteile, die wild durcheinander erst zu guter Letzt ein schlüssiges Gesamtbild ergeben.

Vermeintlich geht es in *Station Eleven* nicht um das Während einer Pandemie, sondern um das langfristige Danach einer Apokalypse. Die Serie funktioniert deshalb so gut, weil sie Aktualitäten nicht nur aufgreift, sondern die Zweideutigkeit der Realität und der Metapher darin durchexerziert. Oder anders gesagt: Der Stoff der postapokalyptischen Vision ist nicht neu, der Basispunkt der gelebten Pandemie aber schon. **Stella Castelli**

START 30.01.2022 REGIE Jeremy Podeswa u.a. IDEE Patrick Somerville BUCH Kim Steele VORLAGE Emily St. John Mandel KAMERA Steve Cosen, Daniel Grant, Christian Sprenger SCHNITT David Eisenberg MUSIK Dan Romer DARSTELLER:IN (ROLLE) Mackenzie Davis (Kirsten Raymonde), Himesh Patel (Jeevan Chaudhary) PRODUKTION Paramount; USA 2021 DAUER ca. 50 Min. STREAMING Sky

Wem nützt eine perfekte Work-Life-Balance? Den Büroangestellten? Oder doch dem Konzern, der die Lebenswelten segmentiert, um noch gehorsamere Mitarbeiter:innen zu beschäftigen? Adam Scott verliert in dieser dystopischen Mystery-Serie mehr als nur sein Gleichgewicht.

Wer bei Lumon Industries kündigen möchte, muss sich einer Selbstbefragung unterziehen. Allerdings verläuft diese ziemlich kompliziert, wenn das andere Ich gegensätzliche Interessen verfolgt. Helly (Britt Lower) etwa würde gerne ihren Job hinschmeissen. Doch ihr «Outie», ihr anderes Ich ausserhalb des Büros, will genau das Gegenteil. Schon mehrere Überzeugungsversuche sind fehlgeschlagen, und die Botschaften, die sie für ihr «Outie» auf Zettel oder sogar ihren Körper geschrieben hat, haben das Firmengelände nie verlassen. Das Video, das ihr anderes Ich für sie aufgenommen hat, ist schliesslich unmissverständlich: «I am a person. You are not.»

Helly hat sich nämlich freiwillig dafür entschieden, ihr Leben säuberlich in zwei Bereiche zu trennen: Arbeit und Privatleben. «Severance» heisst dieses Verfahren, öffentlich beworben und durchgeführt von einem Konzern, der damit die perfekte Work-Life-Balance verspricht: Wer sich der kurzen, schmerzfreien Operation unterzieht, wacht wie Helly mit einem Chip unter der Schädeldecke in einem Konferenzzimmer von Lumon auf – und hat keine Erinnerung an sein Leben ausserhalb. Und umgekehrt weiss das «Outie» – eine kurze Fahrt mit dem Bürolift trennt die Lebenswelten – nicht, welche Arbeit man bei Lumon verrichtet. Das ist praktisch, will man die Sorgen der Aussenwelt wenigstens für ein paar Stunden vergessen.

In Hellys Abteilung ist dennoch viel Platz. Gerade einmal vier Schreibtische stehen in der Mitte des

Grossraumbüros. Der grüne Teppich, die weissen Korridore, sogar die dunklen Anzüge der bereits anwesenden drei Kollegen wirken klinisch sauber. Woran Mark (Adam Scott), der eben die Teamleitung übertragen bekommen hat, Irving (John Turturro) und Dylan (Zach Berry) vor ihren retrofuturistisch anmutenden Röhrenmonitoren arbeiten, wissen sie selbst nicht. Nur,

VON DAN ERICKSON

SEVERANCE



dass sich in den über den Bildschirm schwirrenden Zahlenkolonnen einzelne, sogenannte «unheimliche» Kombinationen verstecken, die es zu löschen gilt. Verstörend sind in Severance aber nicht nur diese Zahlen.

Severance setzt auf das wirksame Zusammenspiel von Story und Setting und erinnert mitunter an einen Paranoia-Thriller der Siebzigerjahre. Was als Grundidee vielleicht banal klingt – offensichtliche

Systemkritik im schicken Design –, wird zusehends zum philosophischen Verwirrspiel, bei dem die Spannungsschraube geschickt angezogen wird. Was treibt die Firmenchefin (Patricia Arquette) an das Begräbnis des verstorbenen Mitarbeiters, der Marks «Outie» zu warnen versuchte? Und welche Absicht verbirgt der betagte Raumausstatter, der die kahlen Firmengänge mit Ölgemälden schmückt und dem der alte Meister Christopher Walken sein undurchschaubares Lächeln verleiht? Die brillante Lösung erfährt man natürlich erst in der letzten der neun Episoden.

In Severance findet ein Szenario seine Zuspitzung, das der US-britische Soziologe Richard Sennett bereits in «Der flexible Mensch» beschrieb: ein neuer Menschentypus, hervorgebracht durch die Kultur des modernen Kapitalismus. Dass diese Kritik an permanenter Verfügbarkeit und der Zerstörung von Individualität mit Severance ausgerechnet von einem der mächtigsten IT-Konzerne der Welt ins Serienformat gegossen wird, mag man als perverse Verkehrung betrachten. Genauso ist es längst Gemeinplatz, dass man im globalen Kapitalismus einem System «zuarbeitet», das sich zerstörerisch selbst am Laufen hält. Doch Severance zeigt nicht nur eine dystopische Arbeitswelt als gegenwärtigen Schrecken. Sondern auch, dass das Leben nichts Anderes bedeutet als Arbeit – und zwar am Leben selbst. **Michael Pekler**

START 18.02.2022 IDEE, BUCH Dan Erickson REGIE Ben Stiller, Aoife McArdle KAMERA Jessica Lee Gagné MUSIK Theodore Shapiro PRODUCTION DESIGN Nick Francone, Jeremy Hindle DARSTELLER:IN (ROLLE) Adam Scott (Mark), Britt Lower (Helly), John Turturro (Irving), Zach Cherry (Dylan) PRODUKTION Red Hour Production; USA 2022 DAUER 9 Episoden à ca. 50 Min. STREAMING Apple TV+



Audience Award
Zurich Film Festival

Youth Topia

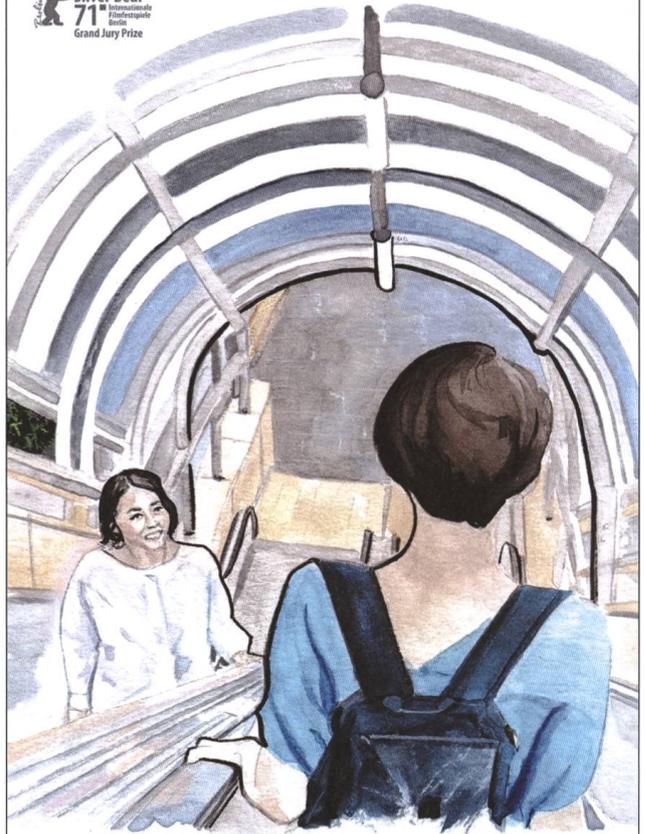


AB 5.5.2022 IM KINO

RIFFRAFF **BOURBAKI**

Ein Film von
Ryusuke Hamaguchi

Regisseur von **DRIVE MY CAR**

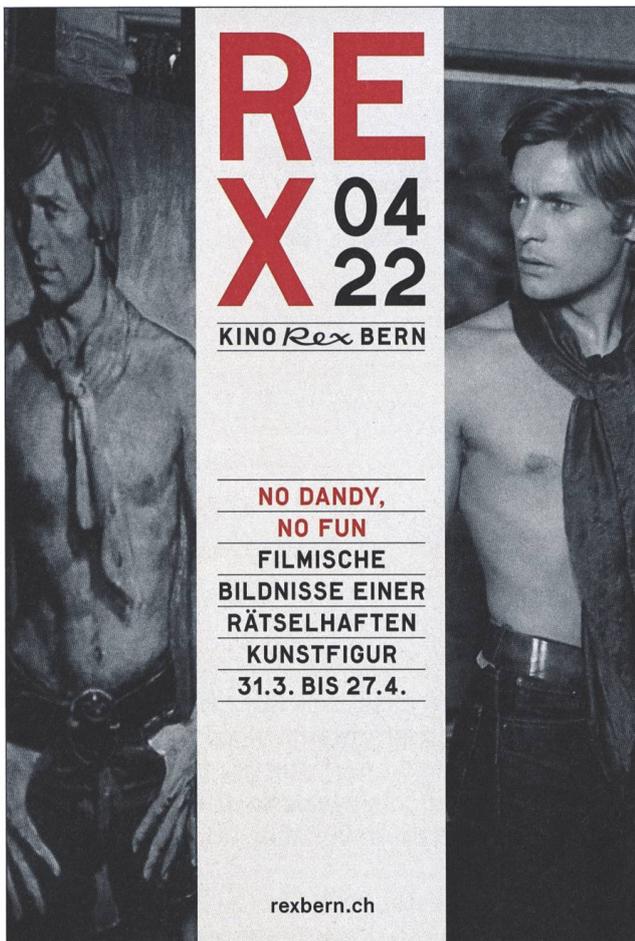


Wheel of Fortune and Fantasy

Ab 7. April im Kino

RIFFRAFF & **BOURBAKI**


sister
DISTRIBUTION



Ausserrhodische
KULTUR
STIFTUNG



Ausschreibung Werkbeiträge 2022

Angewandte Kunst und Design
Bildende Kunst und Architektur
Film
Literatur Tanz und Theater
Musik

Ausschreibung Atelierstipendium 2022

AiR - Artist in Residence

Detaillierte Bewerbungsunterlagen unter
www.ar-kulturstiftung.ch

Einsendeschluss

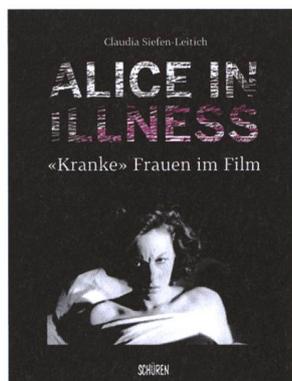
30. Juni 2022



Filmjahr 2021|2022 fasst das Filmjahr 2021 zusammen, empfiehlt die besten Filme, bemerkenswerte Serien, dokumentiert das Filmgeschehen und die großen Festivalpreise. Die Kritiken von 1.500 Filmen helfen den Überblick zu bewahren und machen Lust, Neues zu entdecken oder tolle Filme erneut zu sehen. Und als special: 100 Seiten best of: Dokumentation des aktuellen Filmgeschehens durch ausgewählte Beiträge aus dem Filmdienst-Portal.

Filmjahr 2021 | 2022 - Lexikon des internationalen Films

544 S. | Pb. | zahlr. Abb. | € 28,00 | ISBN 978-3-7410-0408-7



Warum wird in so vielen Spielfilmen unterschiedlicher Genres das Kranksein der Frau so dramatisch inszeniert? Die kranke Frau im Film: Schauspielerinnen aus allen Jahrzehnten und aus unterschiedlichen Kulturkreisen überliefern uns dieses Schwitzen und Husten und Leiden – warum geschieht das eigentlich?

Claudia Siefen-Leitich | **Alice in Illness** | «Kranke» Frauen im Film

88 S. | Großformat. | viele Abb. | € 18,00 | ISBN 978-3-7410-0405-6

www.schueren-verlag.de **SCHÜREN**

KURZ BELICHTET



BLU-RAY

Nachtportier

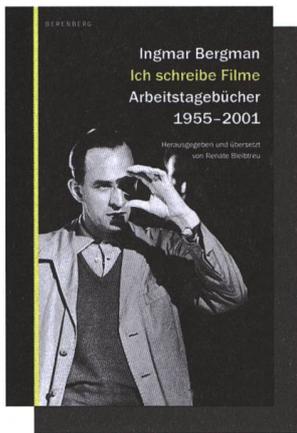
Auf die Frage, was sie den Deutschen am wenigsten verzeihen könne, antwortete eine KZ-Überlebende der Regisseurin Liliana Cavani in ihrer Fernsehdokumentation aus dem Jahr 1964: «Dass sie mich Teile von mir entdecken liessen, von denen ich nicht wusste, dass sie da waren.» Daraus entwickelte Cavani ihren Film Il portiere di notte/Der Nachtportier – «eine Liebesgeschichte unter extremen Umständen», wie Hauptdarstellerin Charlotte Rampling 2020 sagte.

Das muss man wohl als britisches Understatement bezeichnen – die sadomasochistische Beziehung zwischen einem SS-Offizier und einer KZ-Insassin, die diese nach einer Zufallsbegegnung 30 Jahre später wieder aufnehmen, war 1974 ein Filmskandal, das Zusammenbringen von Holocaust und sexueller Leidenschaft rührte an einem Tabu. Das existiert auch fast 50 Jahre später immer noch. Die laueren Absichten nimmt man den Beteiligten ab, aber Cavani weist in einem Gespräch nicht zu Unrecht auf die «Eigendynamik» hin, die das damals entwickelte.

Zusammen mit Viscontis kurz zuvor entstandenem Die Verdammten wirkte der Film stilprägend für die Ikonografie der Exploitationfilme des «Sadi(smo)co(n)Nazista»-Genres, das in den Siebzigerjahren in Italien florierte.

Digital in 4K restauriert, überzeugt diese Veröffentlichung durch das umfangreiche Bonusmaterial – fast 200 Minuten auf der Blu-ray (auf der DVD nur 24 Min.), darunter ein Audiokommentar, ein Gespräch zwischen den Expert:innen Monika Treut und Marcus Stiglegger, eine Analyse des italienischen SadicoNazista-Phänomens, neuen Interviews mit Liliana Cavani, ihrem Co-Autor Italo Moscati und Charlotte Rampling. Man muss den Film nicht mögen, aber ihn in diesem Kontext zu verstehen, gelingt damit besser, und die Anwendung der Psychoanalyse durch die Altnazis, die damit ihr System der Leugnung zu perfektionieren hoffen, ist schon ein bemerkenswerter Gedanke. (fa)

Der Nachtportier von Liliana Cavani, IT 1974, mit Charlotte Rampling, Dirk Bogarde, Philippe Leroy, Blu-ray, von weltkino. CHF 20 / EUR 12



BUCH

Arbeitstagebuch und Selbsttherapie

«Dieses Buch [...] ist wie ich selbst. Ein Konglomerat aus Gedanken, Gefühlen, Komplexen, Einbildungen, Schlussfolgerungen, Assoziationen usw.», notiert Ingmar Bergman kurz vor seinem 20. Geburtstag in ein ehemaliges Schulheft. Nachdem er in den Neunzigerjahren dem schwedischen Filmarchiv seinen Nachlass übergeben hatte, dauerte es einige Zeit, bis seine kaum leserliche Schrift entziffert war.

2008 erschien eine zweibändige, mehr als tausend Seiten starke schwedische Ausgabe, eine Auswahl liegt jetzt auf Deutsch vor – «ein Tummelplatz für Ideen in jeder nur denkbaren Stimmung – Freude, Frust, Faulheit, Fleiss, Jammer und Übermut, Dank und Gebet», wie die Herausgeberin in ihrem Nachwort schreibt. Gedanken verfestigen sich zu Drehbüchern (in meist mühevollen Prozessen), bleiben manchmal auch unverfilmt (ziemlich wüst: der im deutschen Steuerexil entstandene «Liebe ohne Liebhaber»). Fortwährend hadert Bergman mit sich selber, schreibt von «lähmender Angst» und dem «Misstrauen» gegenüber seinen Fähigkeiten. Arbeitstagebuch und Selbsttherapie in Einem – eine höchst anregende Lektüre. (fa)

Ingmar Bergman: Ich schreibe
Filme. Arbeitstagebücher
1955–2001. Herausgegeben und
übersetzt von Renate Bleibtreu.
Berenberg Verlag, CHF 23 / EUR 28

SCORE

Medienwechsel

Ein Haunted-House-, Dimensionenwechsel- und Kult-Horror-Podcast als Netflix-Serie: Archive 81 (2022, Rebecca Sonnenshine) ist sozusagen neoformalistisch – Podcasts in Serie audiovisualisieren, das geht jetzt in jedem Genre. Auch die Archivfiktion, auf die der Titel verweist, ist generisch: In der Serie ist es filmisches Found Footage, sind es restaurierte Hi8-Kassetten, aus denen das anderweltliche Neunziger-Grauen in die Gegenwart gelangt. Dass es im Podcast Audiotapes sind und ein Song zentrales Heimsuchungsmedium ist: Versteht sich eigentlich. Dass die Netflix-Serie das nicht wirklich nachbauen kann und will: eigentlich auch. Trotzdem ist die Tonspur das Interessanteste an Sonnenshines Serie, insbesondere der Score von Ben Salisbury und Geoff Barrow, die bislang vor allem für Alex Garland's Filme und Serie gearbeitet haben. Die Musik plündert selbst alle Archivregister, nimmt musikalische Horrorgesten von überall auf, lässt den Manhattan-Apartmentkomplex von Gialli-Synthesizerorganen, insektoidem Drohnengeplucker, Archivkellerbasslinien durchziehen. Und immer wieder sind restmenschliche Laute in den Soundteppich eingewoben. Manchmal ist der wahre Horror eben das Gemurmel, Gewimmer, Gewisper der Nachbarschaft. (de)

Ben Salisbury, Geoff Barrow: Archive
81 (Soundtrack From The Netflix
Series). Bislang nur digital erhältlich.



BLU-RAY

Elevator Pitch

Als Inbegriff wirtschaftlicher Aufstiegsfantasien ragt ein fast verlassenes Bürohochhaus in die Frankfurter Nacht hinein. Der Filmtitel verrät jedoch schon, wohin es für die vier Protagonisten hinter der glänzenden Fassade tatsächlich gehen wird, nämlich abwärts. Der kammer-spielartige Thriller aus dem Jahr 1984 beginnt wie ein Witz: Treffen sich ein junger Rebell, ein aufgeplusterter Werberfuzzi, seine attraktive, undurchsichtige Kollegin sowie ein angepasster Buchhalter mit prall gefülltem Geldkoffer in einem Fahrstuhl. Wegen eines technischen Defekts bleibt die Zufallsgemeinschaft bald in ihrem engen Stahlgefängnis stecken. Und während in schwindelerregender Höhe waghalsige Befreiungsaktionen unternommen werden und es zu Spannungen unter den Beteiligten kommt, spitzt sich die Lage immer weiter zu, weil die Aufzugseile zu reißen drohen. Bevor der Berner Regisseur Carl Schenkel Ende der Achtzigerjahre nach Hollywood ging, inszenierte er noch dieses minimalistische Genrestück in Deutschland. Auch wenn die konsequente Einheit von Zeit, Raum und Story dem Stoff manchmal spürbar enge Grenzen setzt, gelingt es Schenkel, aus seinen wenigen Zutaten einen ebenso abwechslungsreichen wie effektiven Film über eine kalte, von Gier und Konkurrenz geprägte Welt voller zerplatzter Lebensträume zu schaffen. In neuer Abtastung ist Abwärts gerade als hochwertige Blu-ray-Edition erschienen. (kie)

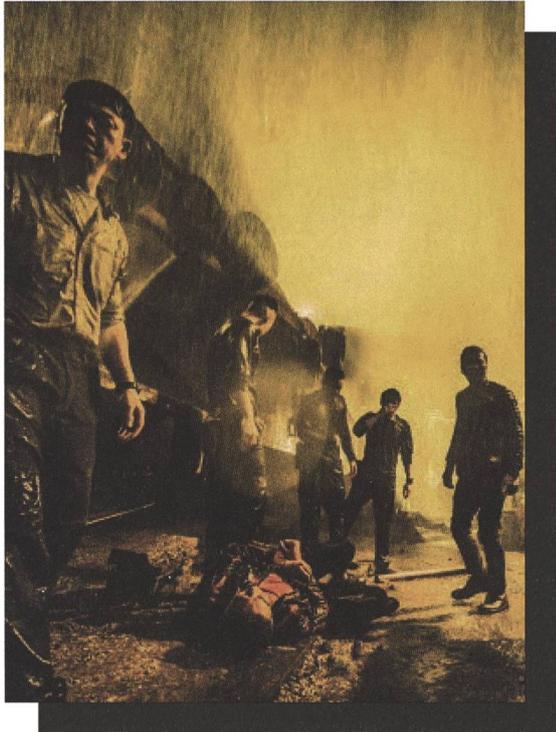
Abwärts (Carl Schenkel, D, 1984).
Anbieter: Subkultur Entertainment (dt.
mit dt. und engl. UT). CHF 60 / EUR 35

BUCH

Spätdichtung

Pier Paolo Pasolinis dichterische Tätigkeit lässt sich nicht einfach irgendwie mit der des Regisseurs, der des Essayisten oder Romanautors verrechnen. Seine Gedichte lassen sich vielleicht als eine andere Biographie, eine Marginalglosse neben sie legen, neben ihr lesen. Dass das nun zu seinem 100. Geburtstag geht, das verdanken wir einem zweisprachigen Suhrkampband und der editorischen und Übersetzungsarbeit von Theresia Prammer. Der Band versammelt die Gedichtsammlungen und verstreuten Gedichte der 1960er und frühen 1970er Jahre. Und Motive, Gesten, die wir aus den anderen Erscheinungsformen von Pasolinis Arbeit kennen. Die Gedichte sind auch Abrechnungen, testamentarische Verfügungen, marxistische Selbst- und Kulturkritik, Protokolle von Zeitgenossenschaft. Das Kino ist darin lose, aber beständig eingewoben, immer wieder Referenzpunkt für individuell-kollektive historische Erfahrung («Im «Nuovo» läuft der Film «Roma città aperta»»), Arbeitserfahrung am Rand des Kollektivs («Ich sehe das Filmteam rasten...»), Kollegenapostrophe, poetologische Selbstbefragung, Begehrensgrammatik. Und Schwärmerei. Wie in einem Gedicht, das sich auch in La Rabbia findet: eine Art Nachruf, eine Quasihymne, «Marilyn», geschrieben wenige Monate nach ihrem Tod. Hier ist Pasolini, ganz in Georges Didi-Hubermans Sinn, wieder der Dichter des Nachlebens, der die amerikanische Ikone als kleine Schwester, als zerrissen-ganzes Geschöpf der Antike und Zukunft zugleich anruft. (de)

Pier Paolo Pasolini: Nach meinem Tod zu veröffentlichen. Späte Gedichte. Italienisch – deutsch. Herausgegeben, aus dem Italienischen übersetzt und mit einem Nachwort von Theresia Prammer. Suhrkamp Verlag. CHF 70 / EUR 42



BLU-RAY

Atemloses Hongkong-Kino

Ein rechtschaffener Cop gerät in Raging Fire an einen ehemaligen Kollegen, der sich nach einem schicksalhaften Ereignis dem Verbrechen zugewandt hat. In seiner letzten, posthum erschienenen Regiearbeit zimmert der 2020 verstorbene Hongkong-Kino-Veteran Benny Chan aus dieser klassischen Story einen atemlosen Genrekracher, der sich von einem aufwändigen Setpiece zum nächsten hangelt. Dabei geht es zwar auch irgendwie um Korruption, Drogenhandel, Machtverlust und verletzten Stolz, das eigentliche Spektakel sind jedoch die stilvoller mit Zeitlupe, Neonlicht und Dauerregen umgesetzten Materialschlachten.

Selbst im für seine Exzesse bekannten Hongkong-Kino stechen Chans akrobatische, einfallsreiche und vor allem wahnwitzige Actionszenen in ihrer Masslosigkeit hervor. Die Maxime lautet: Warum sollte man sich zwischen einer Verfolgungsjagd und einer Schlägerei entscheiden, wenn man beides auf einmal haben kann. Besonders episch fällt beispielsweise ein wildes Duell aus, das von einer Dachwohnung durch das Menschengewusel eines Ghettos bis in die Tiefen der Kanalisation führt, während abwechselnd Fäuste, Messer, Pistolen, Flaschen und sogar Plastiktüten als Waffen zum Einsatz kommen. Der Fantasie sind bei diesen comicartig überzeichneten, ziemlich brutalen und erstklassig choreographierten Überlebenskämpfen keine Grenzen gesetzt. Raging Fire ist elegantes, entfesseltes und handwerklich ungemein souveränes Verausgabungskino, das zwar eigentlich eine Riesenleinwand verdient hat, seine ungebändigte Kraft aber auch als jetzt neu erhältlicher Heimkino-Release entfaltet. (kie)

Raging Fire (Benny Chan, HKG/CHN, 2021). Anbieter: Koch Media (dt. und kt. mit dt. UT). CHF 23 / EUR 13

MY BELOVED BODYGUARD

我的特工爷爷

2016.4.1 锋芒再露

洪金宝



© 2016 万诱引力甲有限公司, 安乐影片有限公司, 映艺娱乐有限公司, 好朋友娱乐有限公司. 版权所有.

北京数字印象文化传播有限公司 / 安乐(北京)电影发行有限公司 / 万诱引力甲有限公司 / 安乐影片有限公司 / 映艺娱乐有限公司 / 好朋友娱乐有限公司 / 上海腾讯企鹅影业文化传播有限公司 出品 万诱引力电影制作有限公司 制作 洪金宝 导演作品 “我的特工爷爷”
领衔主演 洪金宝 特别演出 刘德华 领衔主演 朱雨辰 / 李勤勤 主演 冯嘉怡 / 陈沛妍 萌叔出击 胡军 惊喜助阵 冯绍峰 酷炫路过 彭于晏 魅力串场 宋佳 围观天团 徐克 / 姜文 / 石天 七小福世纪再聚 元彪 / 元秋 / 元华 / 元彪 / 元宝
摄影指导 林国华 (HKSC) 美术指导 黄炳耀 服装指导 王宝仪 视觉特效总监 余国亮 剪辑 邝志良 (HKSE) / 卢炜麟 原创音乐 黄文伦 / 翁玮盈 联合监制 李启承 / 郑思杰 监制 江志强 / 刘德华 监制 陈佩华 / 何韵明 / 刘二东
出品人 郝昕 / 江志强 / 刘德华 / 薛文燕 / 林忠彪 / 孙忠怀 编剧/执行导演 江均 导演/动作导演 洪金宝



TEXT Karsten Munt

Bruce Lees Tod hätte 1973 den internationalen Erfolg der Martial-Arts-Filme aus Hongkong jäh stoppen können, wären nicht Multitalente wie Sammo Hung mit so grossartigen Filmen wie Enter the Fat Dragon am Werk gewesen, und in seine Fusstapfen getreten. Dieses Jahr wird der Martial-Arts-Spezialist 70.

Hau drauf, Sammo Hung!

«Fatty», «Big Guts» oder «Moby» werden die Figuren genannt, die er verkörpert. Bezeichnungen, die diese Figuren nicht nur hin-, sondern ohne Fragen annehmen – oft mit einem kindlichen Lächeln, manchmal mit einer bis ins Debile ausartenden Einfältigkeit, immer mit einer gütigen Ausstrahlung. Sammo Hungs Persona ist untrennbar mit der eigenen Körperfülle und den selbstauferlegten Handicaps verbunden. Ob als Regisseur, Choreograf oder Darsteller: Der Dicke mit der Hasenscharte (die tatsächlich keine angeborene Fehlbildung, sondern das Ergebnis einer Strassenschlägerei ist) überrascht lieber, als sich mit seinen Fähigkeiten direkt in den Vordergrund zu drängen. Hung liebt es, sich in seinen Filmrollen erst als Underdog auszugeben, hinter seinen Ensembles verborgen zu bleiben – bis zu dem Moment, in dem sein Können dann doch die Leinwand beherrscht. Graziös, akrobatisch und explosiv zeigt sich dieser Körper; tut Dinge, zu denen ein menschlicher Körper überhaupt nur in Ausnahmefällen fähig ist.

Seine Fähigkeiten und sein Bestreben, auch den Partnern eine Bühne zu geben, gehen direkt auf seine

Kindheit in der Peking Opera School zurück. Als Ältester der «Seven Little Fortunes», einer kleinen Schüler-Fraktion, die die Hauptrollen in der Chinesischen Oper übernehmen durfte, durchlief er nicht nur die brutale Ausbildung unter Meister Yu Jim-Yuen, sondern war zugleich auch für seine jüngeren «Brüder» (zu denen u.a. auch Jackie Chan, Yuen Biao und Corey Yuen gehörten) verantwortlich. Der Meister lieh die «Fortunes» regelmässig an die Filmwelt Hongkongs aus, die Hung so bereits in Kindestagen kennenlernte. Auf die Zeit als Kinderstar folgte für Hung eine erratische Karriere als Darsteller, Choreograph und Regisseur, die in der goldenen Zeit des Hongkong-Kinos aufblühte. Mit der Martial-Arts-Cop-Serie Martial Law folgte dann 1998 bis 2000 ein überraschend erfolgreicher Exkurs ins amerikanische Fernsehen.

Seine Anfänge als Regisseur machte Hung bei Golden Harvest. Das von Raymond Chow geleitete Studio begann dem Studio der Shaw Brothers, die das Martial-Arts-Kino in alle Teile der Welt exportierten, den Rang abzulaufen. Der erste Star, dem das Studio eine Heimat gab, war Bruce Lee. Sein plötzlicher Tod

kam 1973 als Schock, der das ganze Genre zu bedrohen schien. Eine Welle von Filmen mit billigen Imitatoren überschwemmte den Markt. Sammo Hung war zu diesem Zeitpunkt längst etablierter Darsteller und Choreograph. Mit seinem Regiedebüt The Iron-Fisted Monk (1977) sollte er dem angeschlagenen Martial-Arts-Film neues Leben einhauchen und sich wenige Jahre später mit Enter the Fat Dragon (1979) nicht nur als einzig würdiger Bruce-Lee-Imitator zeigen, sondern auch einen neuen Prototyp von Martial-Arts-Film vorlegen, der eine Ästhetik jenseits der Shaw-Produktionen präsentierte.

Jump-'n-Run-Spiele

Die Kamera, die sich für die virtuos choreografierten in die Distanz zurückzog, wurde wieder zum unmittelbaren Teilnehmer. Der Schnitt erarbeitet sich seinen Platz als Multiplikator der Schlagwirkung. Die Fähigkeiten von Darsteller:innen und Stuntteams blieben weiterhin im Fokus. Unter Hungs Regie stossen beide, im Wechselspiel mit Kulisse und Kamera, in neue Sphären vor. Die Bildfläche wird zweidimensional wie im Jump-'n-Run-Spiel, Kontrahenten prügeln sich vertikal durchs Bild (Yuen Biao rollt in einer Szene in Millionaire's Express sogar ein Treppengeländer hinauf), Zeitlupen setzen Ausrufezeichen hinter Stunts, und absolut jeder Teil des Sets ist in ständiger Gefahr, in die Schlägereien hineingezogen zu werden.

Die Hochphase dieser völlig losgelösten Action sind die Achtziger. Hier erobert die kinetische Energie von Hungs Kino auch bis dato nicht mit Martial Arts assoziierte Genreterritorien. In den Westen zieht er, ein riesiges Ensemble von Hongkong-Stars im Schlepptau, in Millionaire's Express. In einer Kleinstadt – gefilmt in Kanada, angelegt in China – kommen dazu nicht nur die titelgebenden Millionäre an, deren Zug eigentlich ein anderes Ziel hatte, sondern auch ein Ninja-Trio, eine Bande von Desperados und der von einer Delegation Prostituierten begleitete Hung. Das perfekt choreografierte Chaos bricht wahlweise als Italo-Western-Zitat, Grossbrand oder Massenschlägerei los, vereint aber in allen Fällen die Leichtigkeit und das atemberaubende Timing des

Hongkong-Actionfilms mit der naiven Experimentierfreude des Stummfilms.

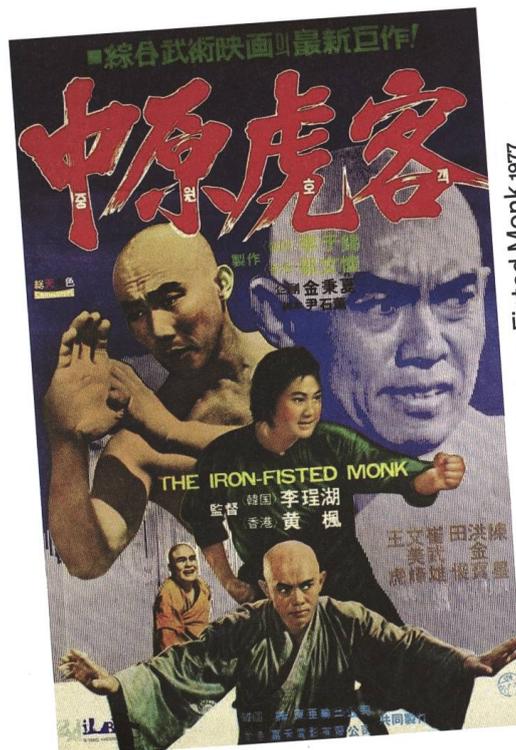
Hungs Filme sind stets wie Collagen gestaltet. Die im Zentrum stehenden Set-Pieces werden nicht in geschliffene Narrative eingearbeitet, sondern dürfen sich stets entlang des visuellen Einfallsreichtums entfalten. Kino wird zur Möglichkeit, Körperkunst in immer neue Bildgestaltungen und Umgebungen einzupflanzen. Neben dem bereits erwähnten Wilden Westen gibt es Kung-Fu beim Seilspringen (Knockabout, 1979), im Dschungel Vietnams (Eastern Condors) und nicht zuletzt in einer Gruft. Untote Ersatzkörper tragen in

Encounter of the Spooky Kind (1980) Kung-Fu-Duelle mit Hung aus. Als «Big Guts Cheung» muss er, aufgrund von hastig abgeschlossenen Wetten und anderen absurden Verwerfungen seines Alltags, wieder und wieder in einer Grabkammer übernachten, wo sich Kung-Fu, Komödie und Horrorfilm gegenseitig zum Tanz auffordern. Eine Kombination, die bei Hung geradezu organisch wirkt: Der Kampfkünstler, der die Beherrschung des eigenen Körpers perfektioniert hat, trifft auf die Logik des Horrorfilms, die dem Körper jegliche Kontrolle über sich selbst zu entziehen versucht. Wenn die darin liegende Spannung sich im Faustkampf zwischen Big Guts und den «Jiang Shi» genannten hüpfenden Untoten

(nach denen auch das Genre selbst benannt ist) aufbaut, ist es oft ein Gag, der sie wie eine Explosion wieder freisetzt.

Genre-Pastiches und Kung-Fu-Collagen

Wo Hung die Versatzstücke nicht zu neuen Genres vermengt, teilt er sie gerne gleichberechtigt auf. Am deutlichsten sichtbar wird die filmische Gütertrennung in der «Lucky Stars»-Reihe, die ähnliches Personal in ähnlichen Rollen nach der gleichen Formel dreimal fast den selben Film durchlaufen lässt. Auftakt, Halbzeit und Showdown sind in Winners and Sinners (1983), My Lucky Stars (1985) und Twinkle Twinkle Lucky Stars (1985) gewohnt sensationelle, mit Jackie Chan (und/oder Yuen Biao) besetzte Action-Einlagen. Dazwischen stehen die infantilen und



The Iron-Fisted Monk 1977

mitunter grob geschmacklosen Albereien der Männerclique, die oft als Tiefpunkt von Hungs Schaffen gehandelt werden, wenngleich sie manchmal eine beinahe Jerry-Lewis-artige Form von anarchischer Kraft entwickeln. So streitbar der *Lowbrow*-Humor sein mag: Er ist – und genau hier stehen die Genres dann doch näher beieinander, als man glauben mag – letztlich nur die Kehrseite der aufwändigen Action-Choreographie. Statt Peking-Opern-Posen, in Stunts zermalmten Knochen und Massenkarambolagen, die Autos zum Tanzen bringen, gibt es beim Klamauk kontrolliert hektisches Getue, das ähnlich gut koordiniert auf den infantilsten Punkten landet.

Selbst dort, wo der ökonomische Druck schwer wiegt und das Schicksal mit fast sadistischer Brutalität zuschlägt, bleibt Hung diesem Humor treu. In *Pedicab Driver* tritt er als Anführer einer Vereinigung von Riksha-Fahrern mit Fäusten für die Arbeiterklasse an, wird aber dem Publikum mit Blick auf seinen Hintern vorgestellt, der für den Sattel eindeutig zu breit geraten ist. Zusammengehalten werden die Set-Pieces, in denen Klamauk und Klassenkampf gemeinsam toben, vom Schmalz einer Doppel-Liebesgeschichte. Die dazugehörigen Schicksalsschläge stürzen so brutal auf den ansonsten fröhlichen Film ein, dass selbst ein Begriff wie Melodrama noch wie ein Understatement für die Gefühlswallungen wirkt, die Hung kurz darauf wieder eine Gelegenheit für den nächsten Quatsch bieten.

Cineastische Freiheit

Zur Hochform läuft die Blödelei immer dort auf, wo Hung sie mit seinen «Brüdern» Yuen Biao und Jackie Chan auslebt. Es wird geblödel, gezankt und gehohlet. Oft ist die brüderliche Dynamik so stark, dass sie sich alles Andere, sei es die *Romantic Comedy* in *Dragons Forever* oder die Kulisse Barcelonas in *Wheels on Meals*, einfach einverleibt. Ob mit den drei Brüdern, den «Lucky Stars» oder Westimporten wie Cynthia Rothrock und Richard Norton: Unter Hungs Regie stellt sich in jedem Ensemble eine natürliche Egalität ein. Der grosse Bruder lenkt das Spotlight immer auch auf die Talente seiner Mitstreiter:innen. Eric Tsang

darf mehrmals Hungs Rolle als der lebenswürdig-einfältige Dicke mit dem Superschlag übernehmen. Cynthia Rothrock erweist sich in *Millionaire's Express* (1986) als härteste Gegnerin Hungs und wird entsprechend am härtesten in den Staub geprügelt. Die «Eastern Condors», die im gleichnamigen Vietnam-Actioner ausziehen, um der US-Armee unter die Arme zu greifen, werden von Joyce Godenzi und ihren kambodschanischen Widerstandskämpferinnen unterstützt, die ebenso wenig von der Todeslotterie des Kriegs verschont bleiben wie die Männer. Das Faustrecht läuft quer zu allen Hierarchien. Alle dürfen glänzen, alle bekommen ihr Fett weg.

In knapp 200 Filmen – fast 40 davon inszenierte er selbst – lebte Hung die cineastische Freiheit und den dazugehörigen Wahnsinn aus, der so nur in Hongkong möglich war. Als diese Freiheit mit der Wiedereingliederung der ehemaligen Kronkolonie in den chinesischen Verwaltungsraum ihr Ende fand, legte Hung als Filmemacher eine lange Pause ein. Erst 19 Jahre später inszenierte er sich noch einmal. Als dementer alter Mann, der inmitten des unaufhaltsamen Staatskapitalismus Chinas völlig verloren wirkt. *The Bodyguard* ist zweifellos ein Abschiedsfilm. Hongkong ist hier nur noch eine verblasste Erinnerung, am Leben gehalten von den alten Wegbegleitern Tsui Hark, Dean Shek und Karl Maka, die als Neben-

figuren den vorbeihumpelnden Hung freundlich grüssen. Yuen Biao taucht ebenfalls auf, als Polizist, der verspricht, da zu sein, falls der demente Ex-Bodyguard seine Erinnerung doch noch wiedererlangen sollte. Noch immer weiss Hung mit Faust und Fuss zu überraschen, noch immer ist der Blick in die Zukunft hoffnungsvoll, noch immer ist er der gütige Aussenseiter, auch wenn sein letzter Film voller Melancholie auf eine Zeit zurückblickt, in der Körper und Kino zu allem fähig schienen. Kaum jemand hat das schöner gezeigt als der grosse Bruder. ■

Encounter of the Spooky Kind 1980





Obsessionen- obsession



TEXT Daniel Eschkötter

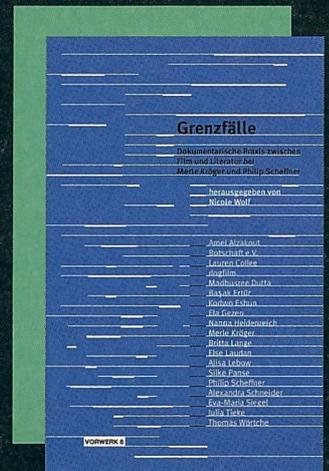
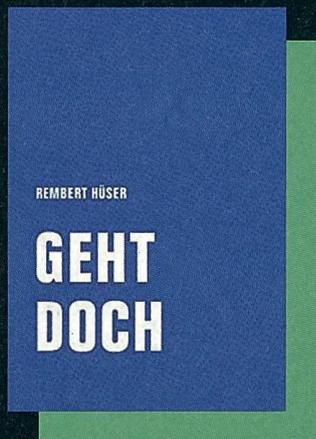
Besessenheit als Standardregister –
zumindest ist es das Diktat des
Internets von heute, wo alles zur
Dauerschleife und zum Ohrwurm wird.

I Can't Stop Thinking About This. Ich jedenfalls kann nicht aufhören, darüber nachzudenken, dass das eine magische Formel sein könnte: *I Can't Stop Thinking About This*. «Im Internet, wo Aufmerksamkeit die Währung ist, ist Besessenheit zu einem Standardregister geworden», so Kyle Chayka in einer kleinen Untersuchung des Phänomens im «New Yorker» vor einiger Zeit. Es ist ein zentraler Satz der Netzkultur, die Legitimationstext produzieren will zu all den Memes und anderen klebrigen Bildern und Tönen, die im Netz unterwegs sind, sich verbreiten, sich irgendwo anheften. Beim «New York Magazine» bzw. seinem Populärkultur-Clickbait-Outpost «vulture.com» hat die Autorin Hunter Harris daraus ein reflexives Format gemacht, immer ein Satz aus einem populären Film in der inneren Dauerschleife, als Ohrwurm, wer hat das nicht: «This One Line from The Social Network Plays on a Loop in My Head.» «Hunter's Line Readings» sind kokette Bekenntnisse, die die populärkulturelle Obsessionenobsession auf die Spitze treiben; und gleichzeitig Investigationen, die Kino und Serie als Konzentrat auf- und untersuchen, einzelne Szenen und Sätze als kulturelle Brühwürfel begreifen und auflösen. Roland Barthes' Mythologien treffen eine Parodie investigativer Ästhetik trifft 2020er-netzkulturelle Aufmerksamkeitsökonomie. Da geht immer noch was (in Zukunft bei Harris aber wohl eher im Bezahlnewsletter-Universum von Substack).

Und da ging immer schon Einiges. Mit der Obsessionenmünze lässt sich auch in Theorie einzahlen. Theorie komparatistisch von den Schutzumschlägen der Bücher aus denken zum Beispiel; die Auslandsgermanistik über ihre Websites, überhaupt Universitäten über ihre Auftritte, in Gebäuden, in der PR; Film und Geschichte über Kinolobbykarten. Einfach mal alles ausbreiten, alles ernst nehmen, jeder Fährte folgen, alles zusammenlesen. «Mut zur Montage». Geht doch. Jedenfalls in den Texten des Literatur-, Film-, Medienwissenschaftlers Rembert Hüser. «Geht doch» heisst eine Sammlung mit Hüser-Texten, die erste. Ein Hüser-Text ist immer eine Fahrt, die Kaninchenlöcher runter und hinter den Spiegeln wieder raus. Ein Buch, ein Gespräch und sieben Rutschpartien beziehungsweise Aufsätze: Greatest Hits und zwei neue von Hüser, der keine Singles oder Alben veröffentlicht, sondern fast immer für Kompilationen (= Sammelbände) Anderer schreibt. «Ibiza, DDR» kann so ein Text heissen. Worum, wohin geht's: eine DDR- und eine BRD-Briefmarke von 1984, «Ost-West-Schizo-Paare» und die Triangulierung von Geschichte, Re-Education und ihre Theorie in der amerikanischen Anthropologie, Filme und Installationen, von Henrike Nau-

mann, von Alex Gerbaulet; den NSU-Komplex, Bilder von Beate Zschäpe, ein Jugendfoto. «Dieses Foto [...] lässt mich nicht los. Ich kann mir nicht helfen, darauf zu starren. Etwas an diesem Bild ist merkwürdig.» So fängt es bei Hüser oft richtig an, situiertes Wissen als Tour oder De/Tour zu scheinbaren Peripherobjekten, Möbeln, Briefmarken, Wohnungsdeko.

«De/Tour», so nennt Julia Tiede ihren Hörtrip, den sie in dem Text «Supersolo-film Audio» (so könnte auch ein Hüser-Text heissen) durch die Audioarbeiten des Regisseurs Philip Scheffner unternimmt (zu finden in «Grenzfälle», dem notwendigen Band zur «Dokumentarische[n] Praxis zwischen Film und Literatur bei Merle Kröger und Philip Scheffner»). Der Text führt wiederholtes Hören vor, ein Hören in Begleitung von Texten, ein Hören vor der Klang- und Stadtwelt der frühen Pandemie. Es ist aber ein entspannt-mäandernder Trip, muss ja nicht alles obsessiv daherkommen. Ich denke trotzdem immer noch daran.



1. Kyle Chayka: *I Can't Stop Thinking About This*. New Yorker, 10.2.2022, www.newyorker.com/culture/infinite-scroll/i-cant-stop-thinking-about-this
2. «Hunter's Line Readings» unter www.vulture.com/news/hunters-line-readings
3. Rembert Hüser: *Geht doch*. Hrsg. von Hanna Engelmeier und Ekkehard Knörer. Verbrecher Verlag 2021.
4. Nicole Wolf (Hg.): *Grenzfälle*. Dokumentarische Praxis zwischen Film und Literatur bei Merle Kröger und Philip Scheffner. Vorwerk 8 2021.

«Es ist schrecklich, es verfolgt mich Tag und Nacht.» Ulrich Seidl



Import Export 2007, Ulrich Seidl

Mit der Ukraine, genauer mit den von Russland jüngst als eigene Staaten anerkannten Regionen Luhansk und Donezk (im Bild die Stadt Snične), hat der Regisseur seit dem Dreh dieses Films eine besondere Verbindung. Heute erreichen uns aus dem Land täglich Kriegsbilder, die bis vor Kurzem unmöglich schienen und nicht nur Ulrich Seidl schlaflose Nächte bereiten.

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)
Marius Kuhn (mak)
Michael Kuratli (mik)

VERLAG UND INSERATE

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

KORREKTORAT

Sandra Ujpétery, Zürich

KONZEPT UND GESTALTUNG

Büro Haerberli, Zürich

DRUCK, LITHOGRAFIE, AUSRÜSTUNG, VERSAND

Cube Media ag, Zürich

TITELBILD

Rimini (2022)
von Ulrich Seidl

MITARBEITENDE DIESER NUMMER

Frank Arnold (fa), Hansjörg
Betschart, Johannes Binotto,
Esther Buss, Stella Castelli, Noemi
Ehrat, Daniel Eschkötter (de),
Susanne Gottlieb, Till Kadritzke,
Michael Kienzl (kie), Noémie
Luciani, Jacqueline Maurer,
Karsten Munt, Michael Pekler,
Silvia Posavec, Doris Senn, Simon
Spiegel, Philipp Stadelmaier,
Michael Ranze, Teresa Vena,
Stefan Volk.

FOTOS

Wir bedanken uns bei: Apple TV+;
Ascot Elite; Césars; Berenberg
Verlag; Cineworx; Thomas
Dashuber; Diagonale; Ruth
Ehrmann; Fair&Ugly; Filmcoopi;
Filmmuseum Wien; Frenetic; Koch

Media; Langjahr GmbH; Mubi;
Netflix; Elsa Okazaki; Pathé;
Natascha Unkart; Seidl Film
Produktion; Sister Distribution;
Sky; Sony; Subkultur
Entertainment; Suhrkamp Verlag;
Verbrecher Verlag; Visions du
Réal; Vorwerk 8; weltkino; www.
lukasbeck.com; Xenix.

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

VERTRIEB DEUTSCHLAND

Schüren Verlag, Marburg
www.schueren-verlag.de

ABONNEMENTE

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

© 2022 Filmbulletin
64. Jahrgang
Heft Nummer 399
NR. 2/22 – MÄR/APR
ISSN 0257-7852
Pro Filmkultur

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

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



 Kanton Zürich
Fachstelle Kultur

**KOS
ZOS**

**KULTUR FÜR
ALLE SINNE.**

FORUM

BISTRO

BUCHHANDLUNG

KINO

BAR / KLUB

kosmos.ch

TAG DER ARBEIT
1. MAI



SCHWARZ ARBEIT

Ein Film von **Ulrich Grossenbacher**

- ★ So präzise und so lakonisch hat schon länger kein Film mehr das soziale Selbstverständnis der Schweiz auf die Probe gestellt. Florian Keller, WoZ
- ★ Ein nicht nur bewegendes und politisches, sondern noch dazu spannendes und amüsantes Roadmovie. Martin Burkhalter, Der Bund
- ★ Unbedingt anschauen, einer der wichtigsten Schweizer Filme des Jahres! Misha Schiwow

KINOSTART 28. APRIL 2022

FAIR & UGLY