

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 64 (2022)
Heft: 400

Heft

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 04.08.2025

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

JUBILÄUMSAUSGABE



NR. 3/22 MAI/JUN

FOKUS **JUBILÄUM!**
DIE 400. AUSGABE

KRITIKEN **SUNDOWN, WET SAND,**
A HERO, FÜR IMMER
SONNTAG, TOKYO VICE

INTERVIEW **APICHATPONG**
WEERASETHAKUL



Fr. 10.- € 8.-

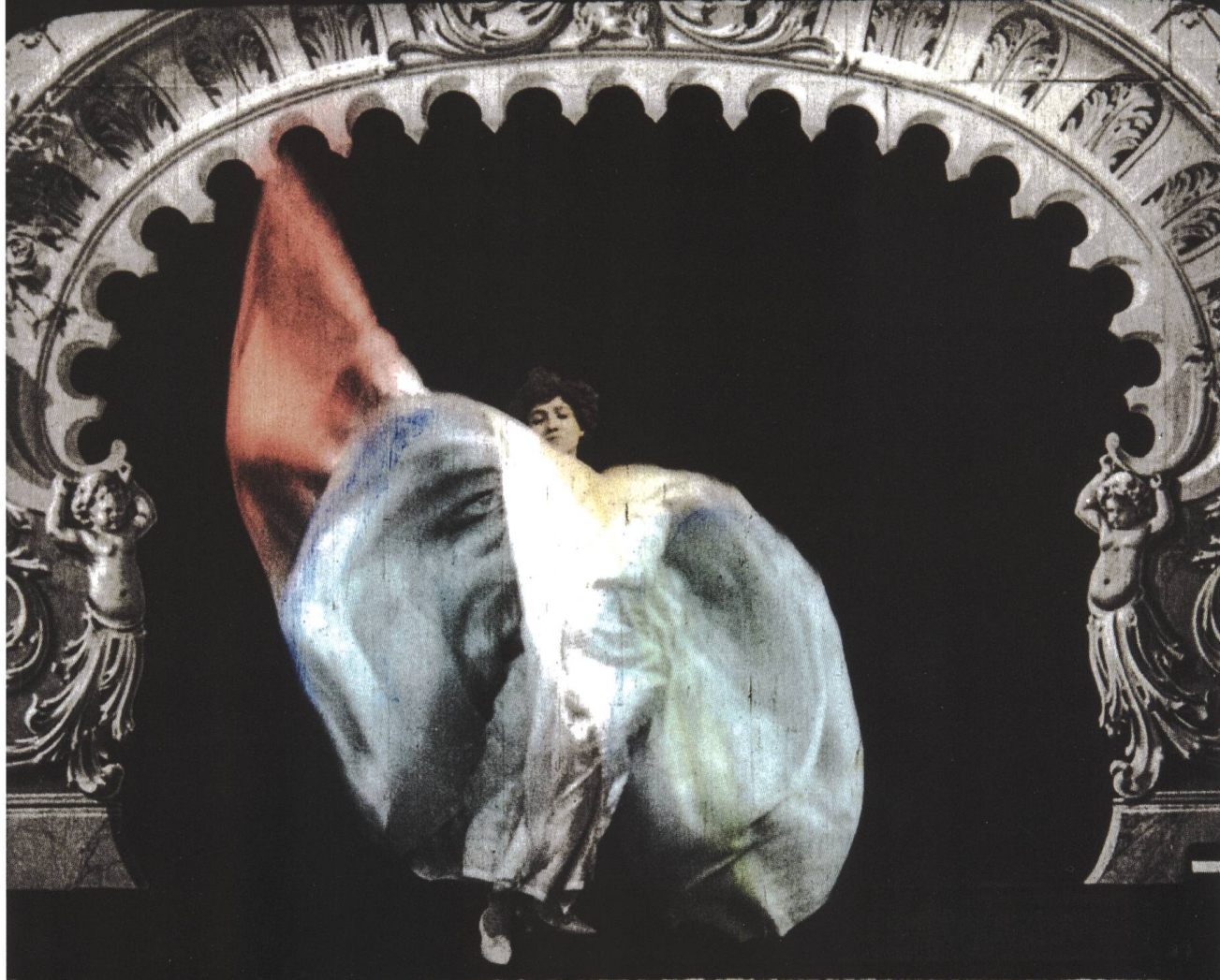


9 770257 785005 03

Nº 3 / 2016
filmbulletin.ch

film bulletin

Zeitschrift für Film
und Kino



#101 1977



#100 1977

**TRUFFAUT'S
L'HISTOIRE D'ADÈLE H.**

**Film
bulletin**



film bulletin

Kino in Augenhöhe



filmbulletin 124



filmbulletin

Kino in Augenhöhe



#351 2015



N° 8 / 2015
filmbulletin.ch

film bulletin

Zeitschrift für Film
und Kino





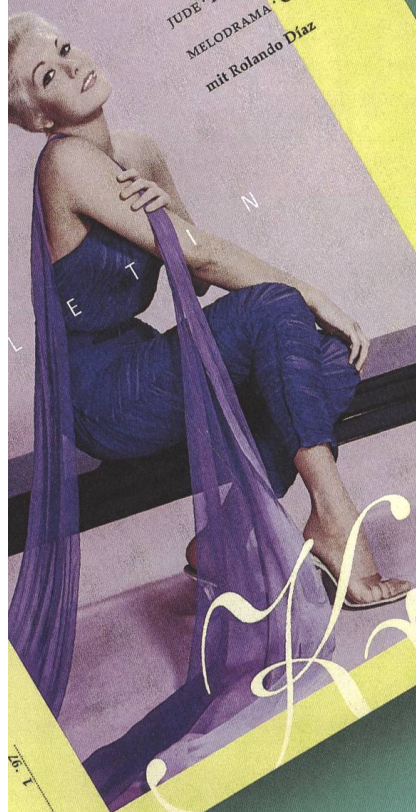
Fr. 8.-
DM 8.-
öS 70.-

Kinomythos:
Rudolph Valentino
Gespräch mit
Filmstar Kim Novak

FALLEN ANGELS
THE ENGLISH PATIENT

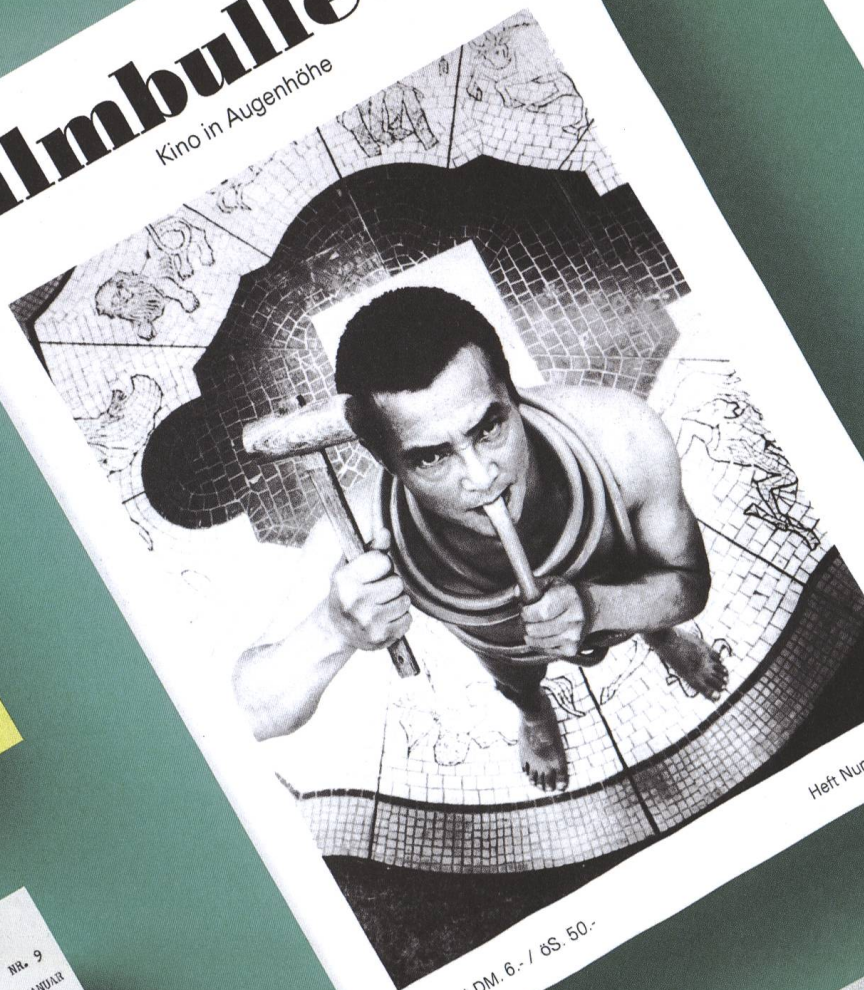
Gespräch mit Anthony
Minghella · PERSUASION

JUDE · PALOOKAVILLE
MELODRAMA · Gespräch
mit Rolando Díaz



filmbulletin

Kino in Augenhöhe



Fr. 5.- / DM. 6.- / öS. 50.-

Heft Num

Nr. 9
JANUAR
1960

FILM
BULLETIN



Jubiläum: 400 Mal «Kino in Augenhöhe»

Geschichte zu schreiben ist nichts Leichtes, sie stellt einen fortwährend vor Fragen. Die Filmgeschichte bildet da keine Ausnahme: Soll sie nun entlang der «Klassiker» erzählt werden, entlang der Lumières und Langs, der Ozus und Kubricks (und dabei meist die Frauen vergessen)? Oder folgt man den Strömungen und Brüchen, vom Väter-Kino zu den neuen Wellen, von Propagandafilmen zu Neorealismen? Oder spinnt man sein Narrativ entlang der Technik, vom Stummen zum Tönenden zum Farbigen im Breitbild, dann zum Digitalen und zu den Home-Screens? Kürzlich hat sich immerhin der Blick für die Nischen geschärft, für alternative Geschichten.

Einfacher wird's übrigens auch nicht, wenn man sich an das narzisstische Unterfangen macht, die eigene Vergangenheit zu beleuchten. Vor diese Aufgabe stellen wir uns nun, da wir die 400. Ausgabe von «Filmbulletin» machen, trotzdem. Und wieder fängt's mit den Fragen an: Wie können wir den 399 Ausgaben davor und gut 63 Jahren Magaziningeschichte gerecht werden? Welche Methode könnte da die richtige sein?

Kurzum haben wir uns dafür entschieden, jedem Anspruch auf Vollständigkeit oder Systematik zu trotzen, und die spielerische Variante gewählt: Wie in einem Kinder-Abzählspiel haben wir im 50er-Schritt die Ausgaben aus dem Regal gezogen – 1, 50, 100, 150 ... – und auf treue Autor:innen gezählt und sie darum gebeten, mit ihrem Wissen und Talent den Inhalten von damals zu begegnen und etwas Eigenes daraus zu machen. Wir holen das Archiv ins Jetzt!

Und was für ein Glück: Aus Unsinn ist Sinn und aus Spiel ist Inhalt geworden. Wir blicken auf eine diverse, inspirierte Sammlung an Kommentaren, die den Fokus dieses Heftes füllen. Kassenstürze zum Schweizer Film, Gespräche mit der gerade 50-jährigen Filmcoopi oder der Dramaturgin Maya Fahrni sind entstanden, Fahrten einstiger «Filmbulletin»-Autoren und ihrer Filmer-Ambitionen wurden aufgenommen, Gedanken zu Videoclips und Schmalfilm, zum Zustand des Filmjournalismus und zur Gesetzlage ums Streaming sind gefasst. Der Blick in die Vergangenheit hat ein schärferes Bild des Jetzt gezeichnet und zur einen oder anderen Zukunftsdiagnose verleitet.

Apropos Gegenwart und Zukunft: Wir haben uns zum Gespräch mit dem thailändischen Regisseur und Cannes-Liebling Apichatpong Weerasethakul getroffen, um über seinen neuesten Film Memoria zu sprechen, der nun auch endlich in Schweizer Kinos zu sehen ist. Im Hintergrund begeben wir uns nach Mexiko-Stadt, in die dortige Cineteca Nacional, in der die wunderbare Architektur, die filmbegeisterte Bevölkerung und – nun sind wir zurück bei der Filmgeschichtsschreibung – das filmische Kulturerbe auf einzigartige Weise zusammenkommen.

Auf die nächsten 400 Ausgaben!

Selina Hangartner, Marius Kuhn





S. 62 Sundown 2021, Michel Franco

«Dass etwas nicht stimmt, merkt man sofort», schreibt Michael Pekler über die britische Familie und ihren Mexikourlaub, der schnell düstere Züge annimmt.

7 EDITORIAL

10 SICHTWECHSEL
Synchronisieren
Johannes Binotto

13 BACKSTAGE
Streaming, Kinokrise etc.

15 5 SERIEN
die uns die
Fernsehgeschichte
wieder lieben lehren

17 AGENDA

18 MISE EN SCÈNE
Fäkalhumor und
Selbsterkenntnis
Noémie Luciani

20 INTERVIEW
Apichatpong
Weerasethakul
Pamela Jahn

FOKUS

28 JUBILÄUM!
Die 400. Ausgabe
mit den Beiträgen:

30 Wir machen weiter!

32 Von Theorie und Praxis

36 Back to the Future:
Vom Schmalfilm zum
Streaming

39 Cherry on Top: «Film-
bulletin» und neue Medien

42 Brüche und Brücken:
Selbstbild im ersten Jahr-
hundert Schweizer Film

46 «Man ist im eigenen
Land immer kritischer» –
Interview mit Maya Fahrni

54 Düstere Prognosen

56 Chasing Eyeballs

KRITIKEN

FILME

62 SUNDOWN
von Michel Franco

64 A HERO
von Asghar Farhadi

66 FÜR IMMER SONNTAG
von Steven Vit
+ Interview

68 EL BUEN PATRÓN
von Fernando León de
Aranoa

68 UNE HISTOIRE
PROVISOIRE
von Romed Wyder

69 WET SAND
von Elene Naveriani

70 THE NORTHMAN
von Robert Eggers
+ Interview

72 RABIYE KURNAZ GEGEN
GEORGE W. BUSH
von Andreas Dresen

73 L'ART DU SILENCE
von Maurizius Staerke
DruX

73 ALICE SCHWARZER
von Sabine Derflinger

74 VORTEX
von Gaspar Noé

76 MY SUNNY MAAD
von Michaela Pavlátová
+ Interview

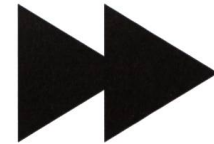
81 SOUL OF A BEAST
von Lorenz Merz

SERIEN

82 EUPHORIA
von Sam Levinson

82 WINNING TIME
von Max Borenstein,
Jim Hecht

83 TOKYO VICE
von J.T. Rogers



84 KURZ BELICHTET
Bücher, Blu-rays,
Stand-ups

88 HINTERGRUND
Cineteca Nacional de
México, ein fortwähren-
des Filmfestival
Jonas Stetter

94 ESCHKÖTTTERS
ERSCHEINUNGEN
Needle-Drop
Daniel Eschkötter

96 ABSPANN
Impressum



Synchroni- sieren



TEXT Johannes Binotto

Wer sich etwas auf die eigene
Filmliebe einbildet, konsu-
miert Filme in Originalsprache.
Oder schwingt bei dieser
Pauschalisierung auch ein
bisschen Heuchelei mit?

Lege ich die Blu-ray in den Player, werde ich gefragt, welche Sprachversion des Films ich gerne sehen möchte. Auch der Streamingdienst auf meinem Tablet lässt mich die Sprache wählen, in der ich den Film schaue. Doch wer sich etwas auf die eigene Filmiebe einbildet, konsumiert immer in Originalsprache. Unterstützung beim Verständnis dürfen höchstens Untertitel liefern. Für die Synchronversionen von Filmen hingegen hat die Cinephilie meist nur Verachtung übrig. Die insbesondere im europäischen Raum verbreitete Praxis, die Originalsprache eines Films durch die jeweilige Landessprache zu ersetzen, gilt als monströse Deformation. Aus gutem Grund: Tatsächlich ist es ein extremer Eingriff in den Film, wenn man die Stimmen der Spielenden durch andere ersetzt. Denn im Unterschied zur Übersetzung eines schriftlichen Textes aus einer



Sprache in eine andere (was bekanntlich schon heikel genug ist) werden bei der Synchronisierung von Filmen ja nicht nur die Worte, sondern auch Klangfarbe und Intonation ersetzt, mithin das gesamte akustische Spiel. Nicht selten wird dabei die ganze Sound-Balance eines Films verändert: In manchen Filmen sind die Stimmen in der Synchronisierung viel deutlicher zu hören als im Original, während im Gegenzug Umgebungsgeräusche gedämpft wurden. Dann verschiebt sich wegen der Synchronisationen der gesamte akustische Fokus. Wer wollte da noch bestreiten, dass ein synchronisierter Film zwangsläufig auch ein anderer Film ist?

Aber schwingt bei unserer Herablassung gegenüber Synchronisationen nicht auch ein Stück Heuchelei mit? Denn obwohl wir es vor Anderen nur selten zugeben, so kennen wir es doch wohl alle, dass wir in bestimmten Fällen – wider besseres Wissen – die Synchronisierung dem Original vorziehen: Bei all jenen Filmen zum Beispiel, die wir als Kinder zuallererst in synchronisierter Form kennengelernt haben. Ich zum Beispiel höre bei den James-Bond-Filmen mit Sean Connery selbst dann, wenn ich sie mir auf Englisch anschau, in meinem Kopf immer auch die deutsche Stimme von Gert Günther Hoffmann. Wer in Frankreich aufgewachsen ist, wird hingegen wohl immer an Jean-Pierre Duclos denken müssen. Die deutsche Stimme von James Bond mag eine falsche sein, für mich ist sie trotzdem die ursprüngliche.

Sogar und besonders da, wo eine Synchronstimme unpassend wirkt, prägt sie sich uns ein. Ich erinnere mich, wie ich schon als Kind jedes Mal aufs Neue irritiert war, wenn in den allerersten Minuten von Alfred Hitchcocks North by Northwest die Lifttüren aufgehen und wir diese eigentümlich schnarrende, nasale Stimme hören, noch bevor wir sehen, zu welchem Körper sie angeblich gehört. So soll die Hauptfigur, der von Cary Grant gespielte Roger Thornhill, sprechen? Schon als Kind habe ich das nie geglaubt. Umso weniger, als ich die sonst übliche deutsche Synchronstimme von Cary Grant aus anderen Filmen bereits bestens kannte. Trotzdem habe ich immer wieder aufs Neue mit dieser schrägen Stimme – irgendwann habe ich herausgefunden, dass sie Erik Ode gehört – Frieden geschlossen, mich gar für die Dauer eines Films an sie gewöhnt, nur um dann beim nächsten Sehen wieder verwirrt zu sein.

Heute indes scheint mir dieser gewiss unfreiwillige Verfremdungseffekt gar nicht mehr so unpassend. In diesem Film, in dem ein leere Phrasen dreschender Werbemann für einen Agenten gehalten wird, der in Wahrheit gar nie existiert hat, ist vielleicht gerade eine Stimme, die nicht zum Körper gehört, genau die Richtige. Und der kuriose Umstand, dass die sonst übliche Synchronstimme von Cary Grant tatsächlich auch in der deutschen Fassung von North by Northwest zu hören ist, nur eben nicht als Stimme von Cary Grant als Thornhill, sondern als die des von Leo G. Carroll gespielten Geheimdienstchefs, macht die Verwirrung nur noch interessanter: So wie die Identitäten in diesem Film verrutschen von Freund zu Feind und von Werbung zu Spionage, so sind auch die Stimmen der Spielenden ins Gleiten geraten und wechseln die Körper.

Ist es ein Zufall, dass später im selben Film Cary Grant unter der Dusche (die er indes nur scheinbar nimmt) die Titelmelodie aus Singin' in the Rain pfeift? Denn unweigerlich muss ich bei all den erwähnten Stimmverschiebungen genau an diesen Film denken, der das Auseinanderklaffen von Stimme und Körper wie kein anderer explizit zum Thema gemacht hat. In Singin' in the Rain kämpfen die Stars der Stummfilmära damit,



dass ihre Stimmen im frisch erfundenen Tonfilm nicht gut klingen und darum durch andere, passendere ersetzt werden müssen – mit reichlich störanfälligem technischem Aufwand. Neben komischem Potential steckt in dieser Ausgangslage des Films auch eine ziemlich beunruhigende Ahnung: Dass nämlich die Verbindung von Stimme und Körper vielleicht gar keine natürliche Gegebenheit ist, wie wir gemeinhin annehmen, sondern eine artifizielle Konstruktion. Im Kino jedenfalls, so macht uns *Singin' in the Rain* ein für alle Mal klar, kann man sich der eigenen Stimme nie sicher sein. So, wie auf dem Filmstreifen die Ton- von der Bildspur separiert ist, so klafft auch zwischen den Körpern und Stimmen der Stars immerzu ein potentieller Riss.

Das trifft auch filmhistorisch zu: Auch dort, wo wir die Stars mit ihren eigenen Stimmen hören, handelt es sich oft nicht um Direktton, sondern um Nachvertonungen im Studio. Das Original synchronisiert sich selbst. Oder akustische Performances entpuppen sich als Collage aus unterschiedlichen Stimmen, so wie bei Natalie Wood in *West Side Story* oder Audrey Hepburn in *My Fair Lady*, deren Dialoge zwar aus ihrem Mund, deren Gesang aber jeweils von der Sängerin Marni Nixon kam. Sogar in Marilyn Monroes Filmsong «Diamonds Are a Girl's Best Friend» stammen Marni Nixon zufolge einzelne hohe Noten in Wahrheit von ihr und nicht von Marilyn. Synchronisation, so zeigt uns schon der flüchtige Blick hinter die Kulissen der Filmproduktion, war also gar nie die Abweichung, sondern eigentlich der Normalfall. Diese Erkenntnis könnte uns auch mit all den verpönten Synchronisationen in andere Sprachen etwas versöhnen und diese weniger als Verstoss gegen, sondern als verkappte Analyse von Film als Kunstform verstehen lassen. Die Synchronisation ist eine Entstellung, gewiss – aber eine Entstellung zur Kenntlichkeit. Sie macht klar, was im Kino ohnehin immer Sache war und ist. Und vielleicht nicht nur dort. Ist nicht auch ausserhalb des Kinos unser Verhältnis zu Stimmen weit ambivalenter, als wir es uns gemeinhin eingestehen? Wer ist nicht irritiert, wenn sie oder er die eigene Stimme in einer Aufnahme hört? Das soll ich sein? Als wäre man selber unpassend synchronisiert worden. Und wie oft weichen die Vorstellungen, die wir uns von einer Person allein aufgrund ihrer Stimme machen, von dem ab, was wir später mit eigenen Augen sehen? Und auch wenn wir uns daran nicht mehr erinnern, so wissen wir doch, dass wir Menschen zuallererst, als wir noch nicht geboren waren, aber bereits hören konnten, im Mutterleib drinnen lauter Stimmen vernommen haben müssen – asynchron und ohne Körper.

Dass wir heute im Heimkino die Filme nicht mehr nur in einer Sprachfassung, sondern zugleich mit allen möglichen Synchronisationen geliefert kriegen, könnte somit also auch eine Einladung sein, die Fetischisierung eines ohnehin nur scheinbaren Originals sein zu lassen und stattdessen mit den verschiedenen Sprachversionen eines Films zu experimentieren. Auch das könnte eine Form von Diversität sein.

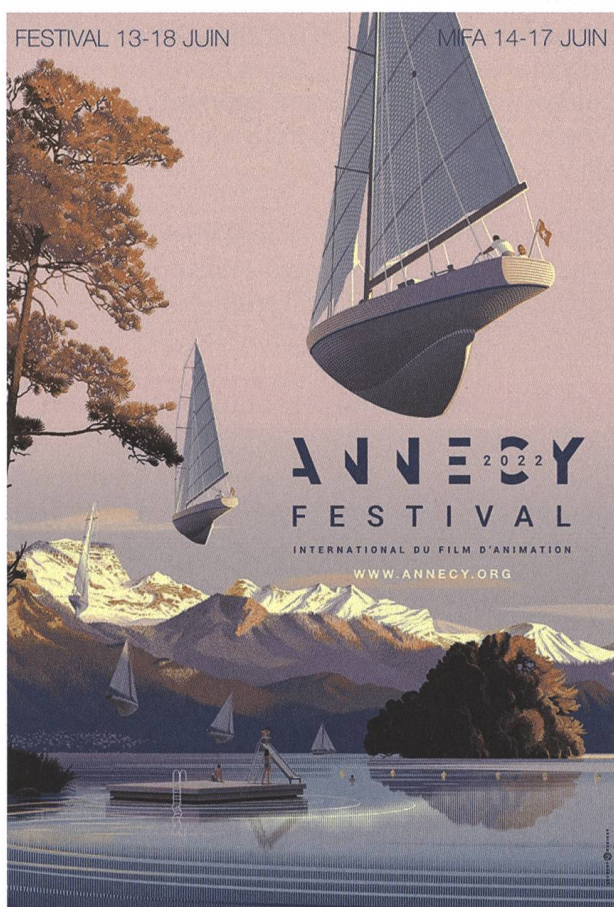
Im verfremdenden Wechsel zwischen den unterschiedlichen Sprachen und Sprechweisen lernen wir vielleicht dann auch genau jene wunderbare Lektion, die der Mediziner und Kinderanalytiker Denis Vasse einmal so formulierte: «Eine Stimme zu hören, verlangt von uns, das Gegenüber nicht festnageln zu wollen, weder auf den Inhalt des Gesagten noch auf deren Körper, sondern offen zu sein, für den Zwischenraum zwischen Sprechen und Körper. [...] Die Stimme ist weder bloss Wiedergabe noch reine Präsenz – die Stimme ist eine Übertretung, die selbst jene Grenze herstellt, die sie überschreitet.»



FESTIVAL

Ein Hoch auf den Schweizer Animationsfilm

Für Liebhaber:innen des Animationsfilms in und aus der Schweiz ist jedes Jahr das Fantoche Anfang September ein Pflichttermin. Insbesondere dieses Jahr lohnt sich ebenfalls die Reise über die Landesgrenze ans Annecy Festival, das vom 13. bis 18. Juni stattfindet. Das grösste Animationsfilmfestival der Welt richtet heuer den Scheinwerfer auf die Schweiz. In zahlreichen Spezialprogrammen werden Filme aus der helvetischen Animationsfilmgeschichte, aber auch aktuellere Produktionen präsentiert. Darüber hinaus stehen mehrere Gäste aus der Schweiz dem Publikum Rede und Antwort. An einem solchen Anlass darf natürlich auch das Fantoche nicht fehlen: Wie uns Direktorin Ivana Kvesić verriet, erhielt das Badener Filmfestival eine Carte blanche und wird ein experimentales Animationsprogramm mit Schweizer Filmen aus den letzten zwölf Jahren zeigen, die alle am Fantoche liefen. Wer es nicht nach Annecy schafft, kann sich die Filme übrigens auch auf Play Suisse anschauen. (mak)



STREAMING

Kommt nun die Krise der Streaming-Giganten?

Bisher wirkten die Streaming-Plattformen beinahe unantastbar, insbesondere Netflix, die als einstige Fast-Monopolistin und langjährige Marktführerin das Feld zu dominieren wusste. Ende April 2022 gab es dennoch einen verheerenden Kurssturz ihrer Aktie. Aber nicht nur dieser Silicon-Valley-Player sah rote Zahlen: In der gleichen Woche ging es auch mit Disney, Warner Bros. Discovery und Paramount bergab, wie die «New York Times» berichtet. Schuld bei Netflix sind wohl mehrere Entwicklungen: Wegen des Ukraine-Kriegs kündigte sie allen russischen Abonnent:innen, gleichzeitig hat die Konkurrenz zwischen den verschiedenen Plattformen in letzter Zeit merklich zugenommen. Auch ist und bleibt es ein Risiko, ins Filmgeschäft zu investieren. Ein Late-Night-Host hat scherzend hinzugefügt, dass der Abgang von Schönling Régé-Jean Page in der Erfolgsserie Bridgerton der eigentliche Grund für den Kurssturz sein könnte.

Jenseits des Einzelfalls muss man sich fragen, ob sich hier der Anfang eines generelleren Trends abzeichnet: Noch kann nicht klar sein, wie sich der Markt um die Streaming-Plattformen künftig genau gestalten wird – etwa ob angesichts des intensivierte Konkurrenzkampfes eine Mehrzahl der Zuschauer:innen gewillt sein wird, mehrere Angebote gleichzeitig zu abonnieren. Zu hoffen bleibt nur, dass sich der Markt künftig nicht derartig verschärft, dass bald auch bei den Streamern durchwegs mit Werbung zu rechnen ist (Netflix plant immerhin bereits ein vergünstigtes Abo mit Werbeeinblendungen). (sh)

KINOKRISE

Kinosterben in Luzern

Auf Ende Jahr hin schliesst blue Cinema in Luzern die Kinos Moderne und Capitol. Die Stadt droht auf einen Schlag mehr als die Hälfte ihrer Kinosäle und rund zwei Drittel der Sitzplätze zu verlieren. Damit schreitet das Kinosterben nach der schwierigen Pandemiezeit (nicht nur) in Luzern weiter voran. Kein Grund zum Jubel sind die Schliessungen auch für die direkte Konkurrenz. Daniela Küttel, Mitglied der Geschäftsleitung bei der Neugass Kino AG (die in Luzern das Bourbaki betreibt), bedauert den Entscheid: Damit verringere sich in der Stadt die Angebotsvielfalt massiv. Weniger Aufhebens um die Schliessungen macht verständlicherweise blue Cinema. In einem kürzlich veröffentlichten Interview auf dem hauseigenen Kanal blickt CEO Wolfgang Elsässer nämlich mit grosser Vorfreude in die Zukunft: Man sei vorbereitet auf den Besucheransturm nach Corona und habe an mehreren Standorten in der Schweiz neue Bowlingbahnen gebaut. Ohne das Ende der beiden Kinos zu erwähnen, befindet er, dass blue Cinema die Krise gut überstanden habe, und sieht sich bereit für die aktuellen Herausforderungen. «Kino alleine reicht nicht mehr», hält Elsässer fest und spricht lieber vom blue-Universum und von Entertainment-Häusern. Neben allfälligen nostalgischen Gefühlen für den ehemaligen Sommerhit von Eiffel 65 kommt bei Kinoliebhaber:innen die Sorge auf, dass vielleicht auch in anderen Schweizer Städten bald noch mehr Spielorte schliessen müssen, die nicht in die blaugetränkte Welt mit fallenden Kegeln und ruckelnden 4DX-Sitzen passen. (mak)

...die uns die Fernsehgeschichte wieder lieben lehren

1—The Prisoner (GB, 1967-1968)



Serien, deren Erzählung sich traumähnlich um ein Mysterium wickelt und dabei immer absurdere Bögen schlägt, gehören fest ins Programm: Wayward Pines ist ein jüngeres Beispiel, davor gab's wohl nur noch Lost und Twin Peaks. Meint man. Denn Mysteriöses gepaart mit Absurdem lieferte schon das britische TV der Sechziger. In The Prisoner wacht ein Mann an einem unbekannten Ort auf, wo jeder Mensch keinen Namen, sondern eine Nummer trägt. Von da an geht's bergab.

2—Derrick (BRD/D, 1974-1998)



Zugegeben, international betrachtet war das Konzept um eine:n einzelne:n Detektiv:in, die:der in jeder Folge einen neuen Fall löst, nicht neu. Die

Dramaturgie der ersten Episoden von Derrick, in denen man von Anfang an wusste, wer den Mord begangen hat, war der amerikanischen Erfolgsreihe Columbo entlehnt. Doch anders als in den USA war es nach dem Zweiten Weltkrieg in Deutschland lange kein Leichtes, Polizist:innen als Identifikationsfiguren aufzubauen. Derrick hatte dies – wenn nicht zuallererst, so doch am erfolgreichsten – getan.

3—Fawlty Towers (GB, 1975-1979)



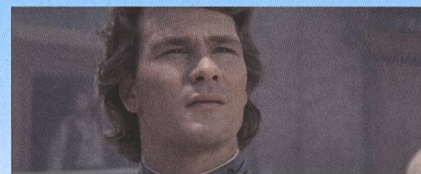
Uausstehliche Protagonist:innen, von denen man aber nicht genug bekommt, sind das Herzstück vieler Comedy-Serien. The Office wäre ohne Michael Scott/David Brent – und Stromberg ohne den gleichnamigen Protagonisten – nicht zu denken. Mit keinem war die Position aber je besser besetzt als mit «Monty Pythons» John Cleese, der in Fawlty Towers den schlechtgelaunten Hotelbesitzer im Dauerstress gab.

4—Golden Girls (USA, 1985-1992)



Als in der ersten Episode von Grace & Frankie 2015 mit Lily Tomlin und Jane Fonda 76- resp. 78-jährige Frauen in Hauptrollen zu sehen waren, wie sie allen Vorurteilen trotzen, wählte man sich in einem neuen Zeitalter. Doch dass auch rüstigere Frauen einen Sitcom-würdigen Lifestyle haben, wusste man eigentlich schon in den Achtzigern. Damals gaben The Golden Girls um die jüngst verstorbene Betty White den Ton an und genossen das Leben als Singles in Rente.

5—North and South (USA, 1985-1994)



Aufwändig inszenierte Miniserien, die auf einer bekannten Vorlage beruhen und sich mit Staraufgebot übertrumpfen (wie bald die Serienversion von The Lord of the Rings), gibt es nicht erst seit dem verschärften Konkurrenzkampf der Streaming-Anbieter. North and South legte bereits in den Achtzigern die Messlatte hoch. Neben Elizabeth Taylor gaben sich u.a. Gene Kelly, Johnny Cash, James Stewart und Olivia de Havilland die Ehre. War TV je grösser und glamouröser?

BAK

Förderung für Schweizer-Film-Kampagnen

Das Bundesamt für Kultur (BAK) – Bereich Filmkultur – lanciert dieses Jahr die Einzelprojektförderung für innovative, digitale Kampagnen. Konkret können sich PR-Agenturen oder Organisationen für die Finanzierung von Kampagnen bewerben, die sie anlässlich einer Schweizer Filmpremiere durchführen wollen. Das Ziel der Ausschreibung ist es, via Social Media ein neues, jüngeres Zielpublikum für das Schweizer Filmschaffen zu gewinnen. Interessierte können sich bis zum 1. Juli beim BAK um Fördergelder bewerben. (sh)

weitere Infos zur Ausschreibung sind ab dem 1. Juni auf bak.admin.ch verfügbar.

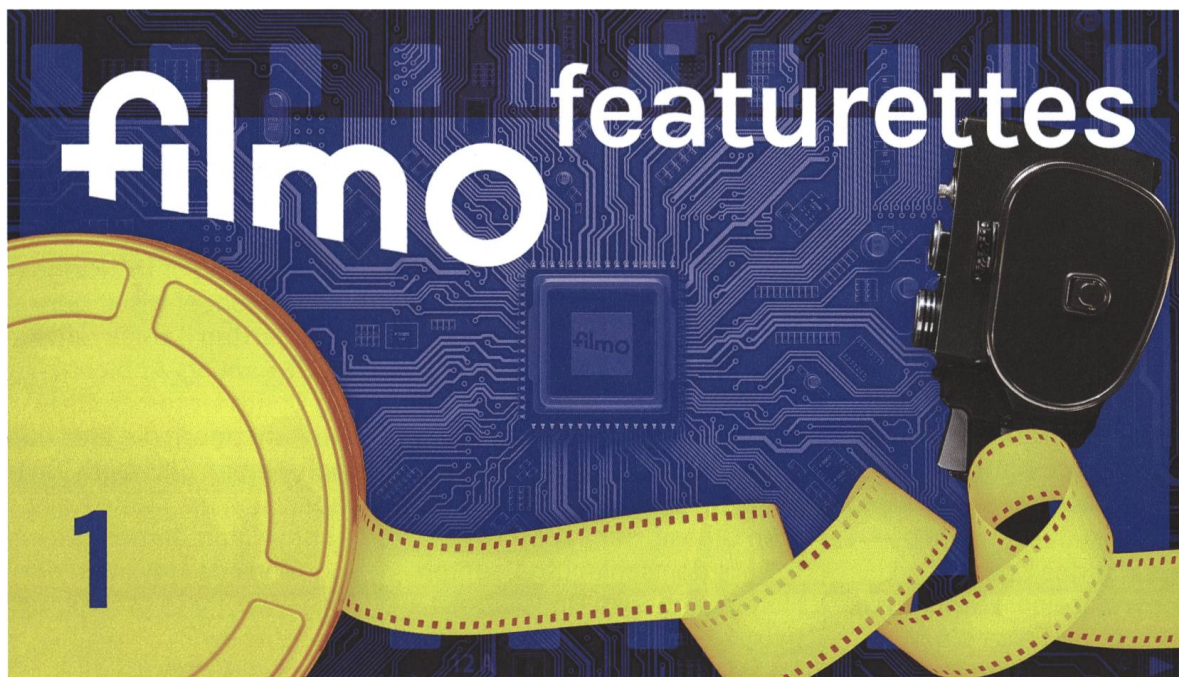
DIGITALISIERUNG

Zurück ins Archiv und vorwärts ins Streaming

Dem Trailer des Filmdigitalisierungsprojekts ist zu entnehmen: Dank Streaming wird vieles praktischer zugänglich – nur ältere Filmklassiker sind in den Katalogen oft untervertreten. Filmo bemüht sich nun nicht nur, das Filmerbe der Schweiz wieder sichtbar zu machen, sie produziert im Namen der Filmförderung und -vermittlung zugleich eine fünfteilige Miniserie über den Prozess der Digitalisierung selbst. Den Start macht der fünfminütige Beitrag Am Anfang steht das Archiv, bei dem ein Besuch in der Cinémathèque suisse in Penthaz gezeigt und erklärt wird, welches Archivmaterial für die Restauration in Frage kommt. In vier weiteren Beiträgen, die monatlich erscheinen, sollen weitere Schritte im Prozess beleuchtet werden.

(sh)

Filmo startet ihre fünfteilige Serie über den Digitalisierungsprozess des Schweizer Filmerbes.



15. MAI BIS 30. JUNI

Der amerikanische Mythos

Western-Fans sollten eine Reise nach Wien planen. Das Film-museum Wien zeigt einen Querschnitt des ikonischen Genres, das die Entwicklung des (Hollywood-)Kinos massgeblich mitbestimmte. Von Stumm-filmen wie The Covered Wagon (1923) bis zur Guerilla-Saga Ride with the Devil (1999) beleuchtet die Sammlung den Western als vielseitiges und über die Jahrzehnte hinweg doch erstaunlich wandelbares Genre.

SO 15.5. bis DO 30.6.
Wien
➤ filmmuseum.at



31. MAI BIS 6. JUNI

Kurzfilm-festival Hamburg

Das Kurzfilmfestival widmet sich dem Film in seiner prägnantesten Form. Über die Leinwand hinaus präsentiert das Kurzfilmfestival ausserdem Performances von Künstler:innen, deren Schaffen sich irgendwo zwischen Bild und Ton bewegt.

DI 31.5. bis MO 6.6.
Hamburg
➤ festival.shortfilm.com

22. BIS 26. JUNI

11. Bildrausch Filmfest Basel

In seiner noch jungen Geschichte hat sich das Bildrausch Film-fest bereits zu einem international respektierten Festival gemauert. Dieses Jahr trägt erstmals Susanne Guggenberger die Verantwortung für das Programm. Und wieder verspricht das Bildrausch ein – wie der Name andeutet – intensives Eintauchen in neue Welten. Filmgespräche, Podien und eine Retrospektive zur Filmemacherin Heddy Honigmann gehören genauso zum Programm wie die aktuellsten Werke aller Genres.

MI 22.6. bis SO 26.6.
Basel
➤ bildrausch-basel.ch

23. JUNI BIS 2. JULI

39. Filmfest München

Wer zu Beginn des Sommers lieber ins Kühle und Dunkle flüchtet, wird am Filmfest glücklich. Deutsche und internationale Filmhighlights sind im Programm vertreten. Eine ganze Reihe von Regietalenten kämpft ausserdem um Preise im internationalen Wettbewerb. Fernseh-Spielfilme werden hier vor offizieller Ausstrahlung auf der grossen Leinwand gezeigt.

DO 23.6. bis SA 2.7.
München
➤ filmfest-muenchen.de



1. BIS 9. JULI

NIFFF – die 21. Ausgabe

Einmal mehr lohnt sich der Besuch in Neuchâtel. Das Festival widmet sich hauptsächlich dem Konzept des fantastischen Films, wobei der Begriff lose verwendet wird: Es gilt als fantastisch, was sich der alltäglichen Realität entzieht. Auch das asiatische Kino und digitales Kunstschaffen sind jeweils Fokusthemen.

FR 1.7. bis SA 9.7.
Neuchâtel
➤ niff.ch

15. JULI BIS 19. AUGUST

Openair-Kino Xenix

Das Openair-Kino Xenix ist mittlerweile ein fester Bestandteil eines guten Zürcher Kinosommers. Auch dieses Jahr wird auf dem Kanzleiareal während drei Wochen eine gut durchmischte Auswahl an Filmen gezeigt – hoffentlich bei schönem Wetter.

FR 15.7. bis FR 19.8.
Zürich
➤ xenix.ch

Fäkalhumor und Selbsterkenntnis



TEXT Noémie Luciani

Über wen lachen wir eigentlich, wenn wir Comedy sehen?
Noémie Luciani über neue französische Serien, das Leiden der Anderen und unserer Selbst.



Wegen einer Verstopfung konsultiert Blanche Gardin in der Comedy-Serie *La meilleure version de moi-même* (2021) einen Heilpraktiker. Es kommt dazu, dass die beiden sich über ihre Arbeit als Komikerin unterhalten: «Hören Sie sie?» fragt er, als sie ihm die Aufnahme ihrer Stand-up-Show zeigt. «Sie lachen Sie aus!» «Nein, ich bin es, die sich über mich lustig macht», antwortet sie. Er bleibt standhaft: «Das Publikum macht sich über Sie lustig.» Dieser Kampf, dem sie sich auf der Bühne aussetzt, verursacht laut dem Heilpraktiker die Magenschmerzen – und diese seien ein erstes Zeichen ihrer Depression.

Die Saat des Zweifels ist gesät. Sie dachte, dass sie es sei, die das Lachen provoziert. Doch was, wenn es tatsächlich umgekehrt ist? Wenn sie, von ihrer Berufung als Komikerin allzu überzeugt, den Zuschauer:innen ihren Schmerz anvertraut, diese sich aber nur über sie lustig machen? Die Serie folgt der Protagonistin dabei, wie sie sich um ein harmonischeres Leben

bemüht. Von Yoga über Schamanismus bis hin zu Frauenkreisen, von Männerhass bis zur Ehe, alle ihre verzweifelte Versuche sind zumindest vordergründig darauf ausgerichtet, zur «besten Version ihrer selbst» zu gelangen.

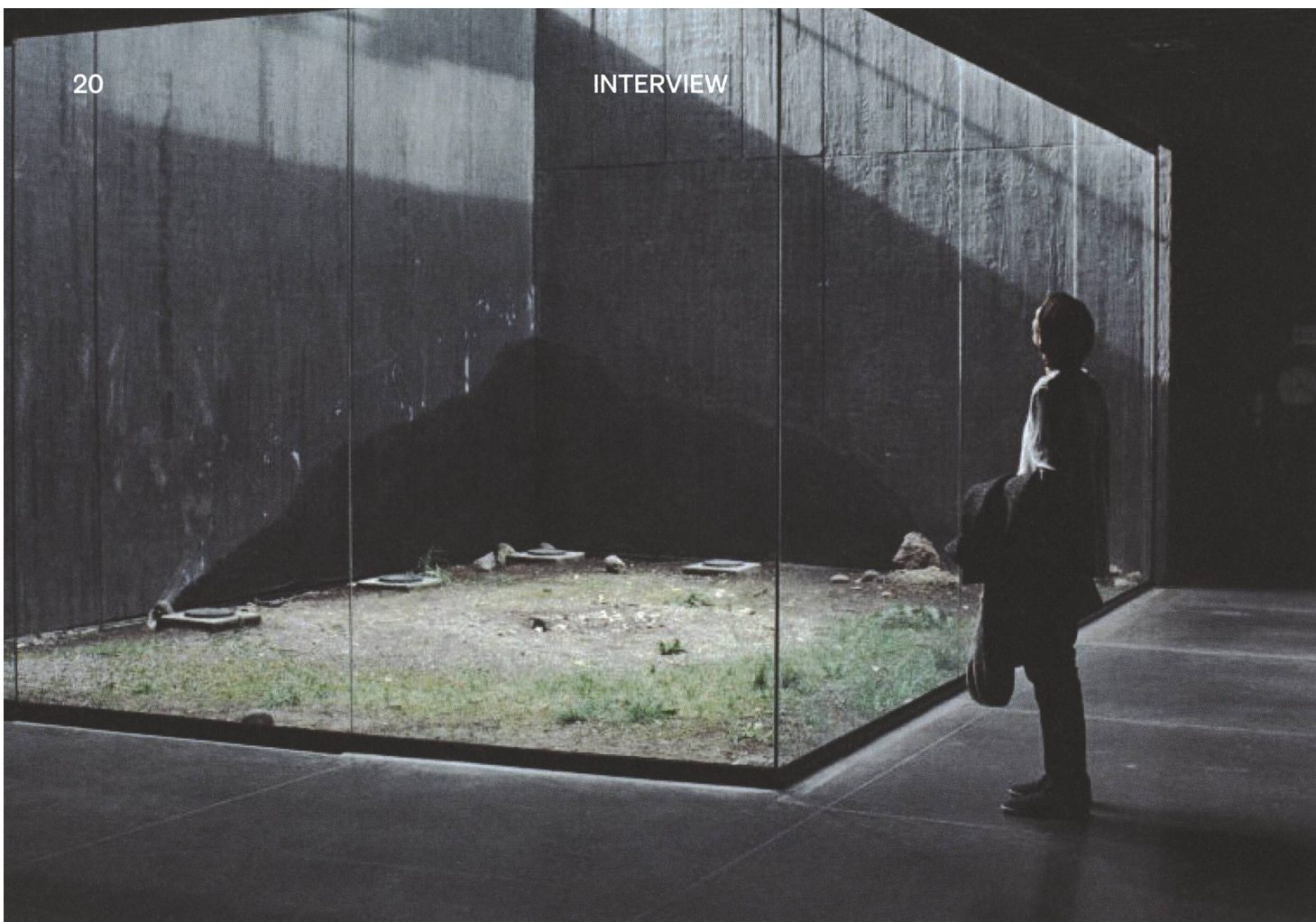
Geschrieben und produziert von der Komikerin Blanche Gardin, greift die Comedy-Serie die Hauptthemen von Gardins Stand-up-Shows auf: Einsamkeit, Meinungsfreiheit, Exkrememente. Im Gegensatz zu Louis C.K., ihrem angeblichen Vorbild und Kameraden, der sich an der gleichen depressiven Gemütsstimmung abarbeitet – aber, weil er selbst darüber lacht und spricht, unser Lachen immer auch legitimierte –, bringt Blanche Gardin ihr Unbehagen mit einer Ernsthaftigkeit zum Ausdruck, die unser Unbehagen eigentlich nur verstärkt.

Ich schaue mir viele Stand-up-Shows an, lache dabei viel und frage mich jedes Mal, ob mein Lachen nicht vielleicht doch eine Abwehr gegen die eigenen depressiven Gefühle ist, die hier von jemand Anderem preisgegeben werden. Ich ziehe für mich also die Theorie des Heilpraktikers aus *La meilleure version de moi-même* in Betracht. Oder ist Humor nur ein Marketingplan? Vielleicht ist Comedy ein schreckliches Missverständnis, und in Wirklichkeit lache ich über das Unglück des Anderen? Und nehme ich vielleicht an, dass ich – nur weil ich mein Netflix-Abonnement oder mein Ticket bezahle – ein Recht aufs Lachen habe?

Wie viele Andere habe ich aber gerade über *La meilleure version de moi-même* nicht wirklich gelacht. Da die Serie selbstreferenziell und eigentlich eine Mockumentary ist (die Prämisse: Gardin wird von einem Kameramann begleitet, den wir hie und da auch zu Gesicht bekommen), lädt sie uns sowieso immer wieder dazu ein, das Wahre vom Falschen zu entwirren. Das erweist sich aber als unmögliche Aufgabe, und wir stellen uns vor, dass fast alles wahr ist, einschliesslich der These des Heilpraktikers. Scheinbar so nahe bei der Realität angelegt, bleibt einem das Lachen im Hals stecken – selbst im Kontext weniger ernsthafter Themen. Oder sind Darmprobleme nicht ernst zu nehmen?

In ihrer letzten Show, *Je parle toute seule* (2017), meinte Gardin einmal: «Das ist die Krankheit des Jahrhunderts. Jeder hat einen faulen Darm.» Es stimmt, das Thema wurde noch nie so ernst genommen wie heute. Die Buchhandlungen sind vollgestopft mit Büchern über die Darmflora, oder das Teilen oder Nichtteilen von Toilettenerlebnissen wird zu einem massgeblichen Parameter von Liebesbeziehungen (selbst die Tageszeitung «Le Monde» hat dem Thema kürzlich eine lange Studie gewidmet). Exkrememente sind nicht nur ein wissenschaftliches Thema, sondern auch ein Beweis dafür, dass wir uns selbst noch nie so ernst genommen haben wie jetzt. Vielleicht sollten wir gerade deshalb die Aufforderung der Komikerin ebenfalls ernst nehmen und uns heftig über uns selbst lustig machen.





Memoria 2021, Apichatpong Weerasethakul



«Tilda Swinton
ist ein sehr
impulsiver
Mensch.»

INTERVIEW Pamela Jahn

Der thailändische Regisseur Apichatpong Weerasethakul über sein erstes internationales Projekt Memoria, seine Freundschaft mit Tilda Swinton und die Verbindung zwischen der Realität und dem Leben im Kino.

FB *Sie haben Tilda Swinton vor 17 Jahren kennengelernt. Warum hat es so lange gedauert, bis nun ein gemeinsamer Film, Memoria, entstanden ist?*

AW Schon seit wir uns kennen, wollten wir eigentlich zusammenarbeiten. Aber ich hatte immer das Gefühl, es müsse etwas Besonderes sein. Als ich 2017 nach Kolumbien fuhr, schickte ich Tilda eine Textnachricht. Ich schrieb ihr, dass ich den richtigen Ort für unseren Film gefunden hab. Einen Ort, wo sich die Landschaften und das Klima ständig verändern, mit Bergen und Erdbeben. Zunächst sind wir einfach durch diese Landschaften spaziert. Wir haben sie in uns aufgenommen, sie absorbiert. Und wir waren offen für all die Erinnerungen, die uns dabei in den Sinn kamen. So ist langsam ein Film entstanden, aus Erinnerungen, die weder mir noch ihr gehören. Es handelt sich um eine geteilte Erinnerung, die sich aus den Schwingungen der Erde auf uns übertragen hat.

Sie ist ein sehr impulsiver Mensch. Ich weiss heute manchmal selbst nicht, was damals in mich gefahren ist, sie zu bitten, einen Film auf Spanisch zu drehen. Es ist eine fast unmögliche Aufgabe, aber sie hat keinen Moment lang gezögert. Sie hat sofort zugesagt. Auch diese Furchtlosigkeit ist eine Qualität, die ich sehr an ihr schätze.

FB *Wie haben Sie sich kennengelernt?*

AW Ganz genau weiss ich es nicht mehr. Das ist auch der Grund, weshalb ich Filme mache. Meine Erinnerung ist so schlecht. Aber es fing wohl alles mit Tropical Malady an. Der Film lief 2004 im Wettbewerb in Cannes, und sie war in der Jury. Danach brachte uns jemand in Kontakt miteinander.

FB *Ihr neuester Film, Memoria, handelt vom Erinnern – sowohl auf persönlicher als auch auf filmischer Ebene?*

«Im Film geht es mir nicht um eine reale Person, sondern vielmehr um die Identität des Kinos.»

FB *Was fasziniert Sie an der kolumbianischen Landschaft?*

AW In Bogotá ändert sich das Wetter quasi pausenlos. Gerade trägt man noch einen Schirm, um sich vor der Sonne zu schützen, und im nächsten Moment kommt schon der Regen, dann der Wind. Es ist wie ein grosses Gefühlschaos, lauter Emotionen, die aufeinanderprallen. Und mir schien es, als würde die Erde dort mehr als anderswo mit den Menschen kommunizieren, als würde sie direkt mit den politischen Konflikten korrespondieren. Und Kolumbien wirkt auf mich wie ein unheimlich verletzlicher Ort.

FB *Was faszinierte Sie bei Ihrer ersten Begegnung so sehr an Tilda Swinton, dass Sie unbedingt mit ihr zusammenarbeiten wollten?*

AW Es fing mit unserer gemeinsamen Liebe fürs Kino an. Sie ist ein totaler Film-Nerd. Sie hat viele Bezugspunkte, die mir fehlen. Zunächst hat mich ihre Kollaboration mit Derek Jarman begeistert, der Geist der Freiheit, der darin zum Ausdruck kommt und von dem wir heute immer weniger im Kino spüren. Und dann war da noch die persönliche Komponente, ihr wunderbarer Humor. Sie ist privat ganz anders, als sie auf der Leinwand erscheint.

AW Ja, es geht um die Verbindung zwischen dem Leben im Kino und der Realität. Es ist eine ganz persönliche Geschichte und Ausdruck meiner damaligen Frustration, nicht erklären zu können, was in mir vorging. Ich hatte einen Knall in meinem Kopf genommen und immer wieder versucht, mit Worten für Andere greifbar zu machen, was mit mir geschieht. Aber es ist mir nicht gelungen, weil es kein wirklicher Knall war, sondern lediglich nur ein Etwas in meinem Kopf. Der Film reflektiert, was es bedeutet, nicht ausdrücken zu können, was mit einem geschieht – nicht nur in Bezug auf meine persönliche Erfahrung, sondern vor allem, wenn es um eigene Ideen und Gedanken geht.

FB *Was hatte es mit diesem Knall in Ihrem Kopf auf sich?*

AW Es handelt sich um eine Schlafkrankheit, als gäbe es beim Schlafen eine «Explosion im Kopf». Es fing ungefähr ein Jahr vor meiner Kolumbienreise an und verschwand irgendwann während der Dreharbeiten zum Film. Aber genau sagen, was es damit auf sich hatte, kann ich immer noch nicht. Es war eine sehr befremdliche Erfahrung, ein lauter Knall. Es klingt schmerzhaft, aber das war es nicht. Der



Apichatpong Weerasethakul

buddhistischen Gesellschaft aufgewachsen. Der Thai-Buddhismus ist eng mit dem Animismus verbunden, der den Glauben an die Seelenwanderung miteinschliesst. Immer wenn ich einen Baum sehe, habe ich das Gefühl, dass sich dahinter mehr verbirgt. Natürlich macht das keinen Sinn, aber die Idee, dass alles mit allem in Verbindung steht, dass wir die gleichen Vorfahren teilen und unsere Seelen frei sind, ist etwas, dass sich tief in meinem Bewusstsein festgesetzt hat. Hier und heute bin ich in diesem Körper, doch irgendwann wird er zerfallen. Was danach kommt, weiss ich nicht, aber ich werde jemand oder etwas Anderes sein.

FB Ihre Geschichten entstehen meist aus den Schauplätzen heraus, an denen sie spielen. Woher rührt dieses intensive Verhältnis zu Orten und Landschaften?

AW Die Schauplätze meiner Filme sind für mich im übertragenen Sinn wie Körper. Darüber hinaus hat

«Wer träumt, hinterfragt nicht die Logik des Traums. Das Kino funktioniert ganz ähnlich, wenn man sich der Kraft des Lichts und der Bilder hingibt.»

Knall war nicht real. Deshalb kann man auch so schwer erklären, wie es sich anfühlt oder wie es klingt. Die Ärzte sagten, es sei vermutlich stressabhängig. Und so plötzlich, wie es anfang, hörte es auch wieder auf. Einfach so.

FB *Kranksein spielt in Ihren Filmen häufig eine Rolle.*

AW Ja. Cemetery of Splendor zum Beispiel ist einerseits eine Hommage an meine Heimat im Nordosten Thailands, andererseits hat der Film eine globale Ebene. Er ist wie eine filmgewordene Bewusstseinserweiterung, stets im Wechsel zwischen Traum und Wachsein. Manchmal erleben wir Erinnerungen wie Krankheiten. Die Hauptfigur versucht, ihre private Trauer zu verarbeiten und wieder mit der Realität in Einklang zu kommen. Doch plötzlich sieht sie sich mit anderen Wesen verbunden, nicht nur mit Menschen, sondern auch mit Tieren und der Natur.

FB *Glauben Sie an die Seelenwanderung?*

AW Ich bin in meinem Denken stets sehr wissenschaftlich orientiert. Gleichzeitig bin ich aber in einer

es auch mit der Art und Weise zu tun, wie ich meine Bilder rahme. Wenn ich beispielsweise Jessica filme, Tildas Figur in Memoria, dann geht es mir in dem Moment nicht nur um sie. Es geht mir immer auch darum, ihre unmittelbare Umgebung abzubilden, den Reichtum der Welt. Ich finde es wichtig, sich nicht nur auf die Geschichte zu fokussieren. Auch wenn der Film von der Erinnerung handelt, darf man die Gegenwart, dass Hier und Jetzt, nicht ausschliessen.

FB *Memoria ist der erste Film, den Sie ausserhalb von Thailand und mit einem internationalen Ensemble gedreht haben. Hatten Sie Bedenken, dass etwas in der Sprache verloren geht?*

AW Sicher. Ich habe am Anfang versucht, alles zu kontrollieren. In Thailand arbeite ich stets mit Schauspielern zusammen, die ich kenne. Wir sind wie eine Familie, ich erzähle ihre Geschichten. Aber diesmal ist alles fiktional, ein Konzept. Jessica existiert nicht. Es geht mir nicht um eine reale Person, sondern vielmehr um die Identität des Kinos. Ich fühle mich in der Hinsicht eng mit

Jacques Tourneur verbunden. Der Name Jessica Holland stammt aus seinem Film I Walk With A Zombie. Eine Krankenschwester kommt auf eine westindische Insel, um die Frau eines Plantagenbesitzers zu pflegen. Nachts wird sie vom Klang der Trommeln gerufen. Für mich ist Memoria eine Art Fortsetzung dieses Horror-Klassikers. Jessica begibt sich wieder auf den Weg, um zu verstehen, was mit ihr und um sie herum passiert.

FB *Ihr Film kommt einer ausserkörperlichen Erfahrung gleich. Würden Sie dem zustimmen?*

AW Das empfinde ich als grosses Kompliment! Kino und Träumen, das ist für mich eins. Die Prozesse des Filmeschauens und des Träumens sind eng miteinander verlinkt, auf eine symbolische, aber auch auf praktische Weise. Wer träumt, hinterfragt nicht die Logik des Traums, in dem er sich gerade befindet. Das passiert erst, wenn man aufwacht, in

Kino umfasst heute viele Gattungen. Auch Tiktok ist Kino. Youtube ist Kino. Und dann gibt es immer noch den physischen Raum, das Kino im traditionellen Sinn, das es zu erhalten gibt. Das ist wichtig, weil es immer Filme geben wird, die für die grosse Leinwand geschaffen sind, so wie Memoria und einige meiner anderen Filme auch. Ich sage immer, wenn mein Film auf dem Computerbildschirm läuft, ist es nicht mehr mein Film. Wir müssen das Kino schützen, dringend und jetzt, bevor es zu spät ist. ■

«Ich glaube, das Kino umfasst heute viele Gattungen. Auch Tiktok ist Kino. Youtube ist Kino.»

der Erinnerung. Das Kino funktioniert ganz ähnlich, wenn man gewillt ist, sich von der Realität loszusagen und ganz der Kraft des Lichts und der Bilder hinzugeben. Das Kino lehrt uns, anders zu sehen. Es lehrt uns, zu träumen.

FB *Hat die intensive Auseinandersetzung mit dem Knall in Ihrem Kopf Ihre Beziehung zum Kino verändert?*

AW Ich habe mich schon immer für die Tongestaltung interessiert. Und meine Arbeit an «Fever Room», einem Bühnenprojekt, das ich 2015 realisieren konnte, hat meine Begeisterung für die technischen Aspekte im Hinblick auf Beleuchtung und Tonmischung noch gesteigert. Memoria verlangte jetzt nochmal eine ganz andere, noch intensivere Auseinandersetzung damit. Und meine persönliche Kolumbienerfahrung hat sicherlich auch dazu beigetragen, dass ich heute sensibler für Töne und Geräusche bin. Weil ich kein Spanisch spreche, habe ich die Sprache wie Musik wahrgenommen.

FB *Wir haben über das Erinnern gesprochen. Wie denken Sie über die Zukunft? Ist das Kino noch zu retten?*

AW Ehrlich gesagt versuche ich, insgesamt nicht zu viel über die Zukunft nachzudenken. Ich glaube, das

APICHATPONG WEERASETHAKUL ist im Juli 1970 in Bangkok zur Welt gekommen. Heute gehört er ohne Frage zu den wichtigsten Independent-Filmmacher:innen seines Landes. 2010 hat er mit Uncle Boonmee Who Can Recall His Past Lives die Palme d'Or, den Hauptpreis am Filmfestival Cannes, gewonnen. 2021 ist am selben Festival nun sein neuester Film, Memoria, präsentiert worden. Und sein erstes internationales Projekt – mit der Schauspielerin Tilda Swinton in der Hauptrolle – gewann in Cannes erneut, dieses Mal den Prix du Jury.

DAS STADTKINO BASEL zeigt bis zum 19.6. eine Hommage an Apichatpong Weerasethakul unter dem Titel «Traumwandler und Geisterbeschwörer». Am Montag, 13.6. sind dort in einer Kooperation mit der Art Basel auch Weerasethakuls frühere Werke als Kurzfilmprogramm zu sehen.

22 BIS 26
JUNI

FILMFEST
BASEL

2022

BILDRAUSCH

IN KOOPERATION
MIT DEM STADTKINO BASEL

BILDRAUSCH-BASEL.CH



1980 26

Arbeitsfoto: Billy Wilder, Walter Matthau

115
AUGUST 1980

Fr. 8.- / DM 8.- / öS 70.-

19
Hol
Kino
Täglich

Fr. 8.- / DM 8.- / öS 70.-

FILMBULLETIN

film
bulletin

Kino in Augenhöhe

ANPASSTUNG

Filmbulletin

Jubiläum!

Die
400.
Ausgabe

Zurück und in die Zukunft: Die 400. Ausgabe zwischen Flugblatt und QR-Code

399 Ausgaben bilden unser reichhaltiges «Filmbulletin»-Archiv, durch das wir anlässlich dieses 400. Exemplars blättern möchten. Doch wie geht man es an, wenn man aus knapp 63 Jahren Filmjournalismus wählen darf?

Wir liessen dem Zufall seinen Lauf und vertrauten auf die Kreativität unserer Autor:innen! Sie haben für uns die Beiträge kommentiert, die wir in 50er-Schritten aus dem Bücherregal gezogen haben: Ausgabe 1, Ausgabe 50, Ausgabe 100...

Wir haben Losglück, denn aus Spiel ist Inhalt geworden: Auf den folgenden Seiten lesen Sie eine diverse, inspirierte Sammlung an Kommentaren zu den «Filmbulletin»-Beiträgen aus der Vergangenheit.

Die Texte können Sie als eigenständige Beiträge lesen, oder Sie können sich via QR-Code zusätzlich zum originalen Archivbeitrag weiterleiten lassen, den wir auf der Website für Sie bereitgestellt haben.

Ohnehin lohnt sich der Ausflug auf www.filmbulletin.ch, wo Sie zum Anlass des Jubiläums die digitalisierten Einträge aus unserem Archiv – auch ohne QR-Code – finden!



Heft #1

«Wir starten!»

1959



TEXT Martin Girod

Lang ist's her, doch einst war «Filmbulletin» noch das Begleitpapier des Katholischen Filmkreises Zürich. Martin Girod blickt in die erste Ausgabe vom Januar 1959 und in die Tradition dieses Schweizer Filmvergnügens.

Wir machen weiter!

Auf unauffälligere und bescheidenere Anfänge dürfte kaum eine andere Filmzeitschrift zurückblicken, die heute zu den renommierten und international beachteten gehört. Die Nr. 1 des vom «Filmkreis Zürich der katholischen Jugendorganisationen» publizierten «Film-Bulletins» umfasste im Januar 1959 ganze zwei Seiten und wurde im Umdruckverfahren von sogenannten «Schnapsmatrizen» gezogen. Das Editorial stand unter dem schwungvollen Titel: «Wir starten». Doch die Aufgabe der neuen Publikation sah man eng: Sie solle «Kontakt in unserem Filmkreis herstellen»; sie werde «natürlich in erster Linie ein Mitteilungsblatt sein» und daneben «für Berichte und Anregungen» aus den einzelnen Filmarbeitskreisen und Pfarreien offen stehen.

Gezeichnet war der Text mit dem Kürzel h.c.; es war H. R. Camenzind, der das Blatt bis zur Nr. 13 (Mai 1960) als Redaktor betreute. Bezüglich der Erscheinungsfolge wollte man sich anfänglich nicht festlegen; «das Bulletin kommt dann heraus, wenn es nötig ist». Der erste Jahrgang brachte es immerhin schon auf acht Ausgaben mit bis zu 14 Seiten Umfang. Dass das neue «Filmbulletin» keine filmpublizistischen und filmkritischen Ambitionen zeigte, dürfte in erster Linie darauf zurückzuführen sein, dass es ja – seit 1941 – den vom Katholischen Filmbüro redigierten «Filmberater» gab, den die jungen katholischen Laien weder konkurrenzieren konnten noch durften. Ohnehin publizierte der Filmkreis schon seit November 1958 die eigene Einschätzung neuer Filme regelmässig in der katholischen Tageszeitung «Neue Zürcher Nachrichten» als «Filmtip», wenn auch jeweils ohne einen begründenden Text.

Wichtigstes Thema in dieser Nr. 1 war die Vorbereitung eines dreiteiligen Filmzyklus (aus dem heute nur noch Delbert Manns Marty einigermaßen bekannt ist). Der Vorverkauf musste organisiert und befördert werden, wollte man doch mit dem «Apollo» das damals grösste Zürcher Kino füllen. Dass die Anfänge des «Filmbulletins» im Zusammenhang stehen mit dem Zeigen von Filmen, die man wichtig fand, ist keineswegs untypisch. So begann die Schweizer Filmzeitschrift «Cinema» – heute nach zwei radikalen Transformationen als Jahrbuch weiterbestehend – 1955 unter dem Titel «Filmklub» und war das «offizielle Organ der Vereinigung Schweizer Filmgilden und Filmclubs». Auch einige der grösseren französischen filmkritischen Zeitschriften entsprangen der Filmklub-Bewegung: Die am ehesten mit dem «Filmbulletin» vergleichbare «Revue du Cinéma – Image et Son» war hervorgegangen aus dem «Bulletin d'Information de l'Union Française des Offices du cinéma éducateur laïque»; die Zeitschrift «cinéma 55» (dann «cinéma 56» usw.) wurde publiziert von der Fédération Française des Ciné-Clubs, und das bis heute erscheinende «Jeune cinéma» war ursprünglich die Zeitschrift des Filmklubverbands «Fédération Jean Vigo».

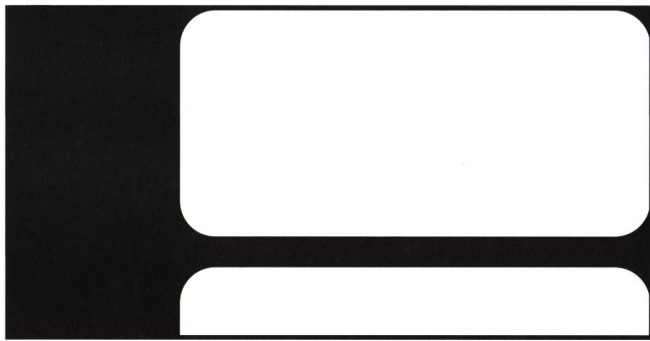
Der Filmbegeisterung und der daraus resultierenden Vorführfähigkeit der katholischen Filmkreise wie der Filmklubs lag zugrunde, dass sie im Kinobesuch mehr sehen wollten als nur einen unbeschwerten Zeitvertreib. Sie nahmen den Film ernst als ein künstlerisches Medium, das – selbst in unterhaltender Form – Tiefgründigeres zu vermitteln vermag. Sie wollten diese Sicht über die Projektion hinaus verbreiten, mündlich durch Vorträge, Filmeinführungen und -diskussionen, oft aber auch schriftlich. So erscheint es als durchaus bezeichnender Zufall, dass das «Filmbulletin» einen gleichnamigen Vorgänger hatte: das von November 1948 bis Juli 1952 erschienene «Organ des Studenten-Filmclubs Bern».

Eine Notiz in dessen «Filmbulletin Nr. 1» nimmt Bezug auf einen kurz zuvor veranstalteten Vortrag des Berner Schulleiters Markus Drack. Die von ihm aufgeworfenen Fragen werden den einzelnen Filmkreisen als Ausgangspunkte für vertiefende grundsätzliche Diskussionen nahegelegt. Darunter: «Was für eine Rolle spielt der Film als Kulturträger? Gibt es überhaupt eine Filmkultur? Oder ist Film nur Ersatz?» Und: «Kann man ohne Passivität keinen Film ansehen?»

Damit war eine Debatte eingeleitet, die über kurz oder lang den Rahmen eines Mitteilungsblatts sprengen musste und nach einer veritablen Filmzeitschrift rief. ■

TEXT Oliver Camenzind

Oliver Camenzind entdeckt in der 50. Ausgabe von 1966, dass die «Filmbulletin»-Kritiker einst selbst ans Werk gingen, einen Film drehen – und vom Resultat einigermaßen enttäuscht waren.



Von Theorie und Praxis

Kommentar zum



Heft #50

«Wir
drehten
einen Film»

1966

Ich stelle mir vor, dass der Landpfarrer von Finstersee ziemlich verdutzt aus seinem Gewand geguckt hat. An einem warmen Sonntagmorgen tritt er vor seine Kirche und trifft eine Schar junger Menschen an. Vielleicht kratzt er sich ungläubig an seinem Kopf: Die Männer und Frauen sind zwischen 17 und 29 Jahre alt und kommen aus der Stadt – das sieht der Pfarrer daran, dass die Fräuleins keine züchtigen Röcke tragen, sondern Hosen. Ja, Hosen. An Frauenbeinen – zur Zeit des Finsterseer Pfarrers eine grosse Sache. Es ist Frühling im Jahr 1961.

Die Städter:innen sind gekommen, um die Predigt zu hören, und das muss den Pfarrer ein zweites Mal aus dem Konzept gebracht haben. Denn Finstersee ist ein Kaff mit nur einem Schulzimmer und einem winzigen Kirchlein. Damit die Besucher:innen aus Zürich ordentliche Plätze bekommen, muss spontan die Sitzordnung geändert werden. Die kleinen Buben dürfen an jenem Sonntag ausnahmsweise neben den kleinen Mädchen im Gestühl sitzen. Hat der Pfarrer zu Beginn seiner Messe etwas gehaspelt, bevor er seine Ruhe wiederfand?

Was in der Messe durchgenommen wurde, ist nicht überliefert. Was die jungen Zürcher:innen im Kanton Zug zu suchen hatten, indessen schon: Die Mitglieder des Zürcher Filmkreises reisten nach Finstersee, um zu Übungszwecken einen Film zu drehen. Eine Frau Birri, ihrerseits Konditorin in Zürich, stellte ihr Ferienhaus zur Verfügung, in dem sämtliche 21 Jungfilmer:innen Platz fanden.

Man wolle in Finstersee «auch einmal praktisch das Phänomen Film» kennenlernen, um das Wissen «nicht allein nur aus Büchern ziehen» zu müssen. So steht es in einem umständlichen Bericht. Nur mit Theorie, so scheint es, war dem «Phänomen Film» nicht beizukommen. Es brauchte praktische Erfahrungen.

Immer nur mäkeln geht nicht

Wer kritisiert, macht sich angreifbar. «Mach's doch selbst besser!» ist der häufigste Konter, den sich Kritiker:innen gefallen lassen müssen. Ob der flache Spannungsbogen eines Films, die plumpe Sprache eines Romans oder die missratene Form einer Käserösti bemängelt wird, spielt dabei keine Rolle. Nur wer es selbst besser kann, ist offenbar berechtigt, das Tun Anderer zu beurteilen.

Die Mitglieder des katholischen Filmkreises überlegten sich wohl Ähnliches. Mit Filmkritik hatte ihre Publikation, das «Filmbulletin», in den ersten Ausgaben zwar weniger zu tun als heute. Eine von zwölf Seiten hiess aber «Filmtip» (zeitgemäss mit nur einem «p»). Dort wurden neue Filme in drei Kategorien eingeteilt: «Aufgenommen», «abgelehnt» und «nicht empfohlen». Dass die erste Liste jeweils die kürzeste war – geschenkt.

Das Programm des Filmkreises sollte «lehrreich» sein, zugleich aber «interessant». So steht es in einem Text von 1960. Doch Filme, die beide Anforderungen erfüllten, gab es nicht gerade viele. Was in den Kinos lief, wurde entweder als anstössig – und damit zu wenig lehrreich – oder langweilig – weil zu wenig originell – abgelehnt. Die «sexuellen Spekulationen» in *La Grande Guerra* (Mario Monicelli, 1959) fand man zum Beispiel «völlig überflüssig». Und überhaupt gab sich das «Filmbulletin» schon in Heft Nr. 11 skeptisch:

Dass «der Film Jahr für Jahr schlechter» werde, schrieb der Redaktor dort mit der Geste des grossen Kulturpessimisten.

Aber immer nur mäkeln? Das geht ja irgendwie auch nicht. Zwei Dinge dürften also die Entscheidung begünstigt haben, selbst einen Film anzufertigen. Man wollte wissen, wie das zustande kommt, womit man sich so intensiv beschäftigte. Und man wollte sich vielleicht auch das Recht erarbeiten, die Arbeit Anderer zu kritisieren. Man müsste doch zeigen können, dass es besser geht, werden sich die Filmkreisler:innen gesagt haben.

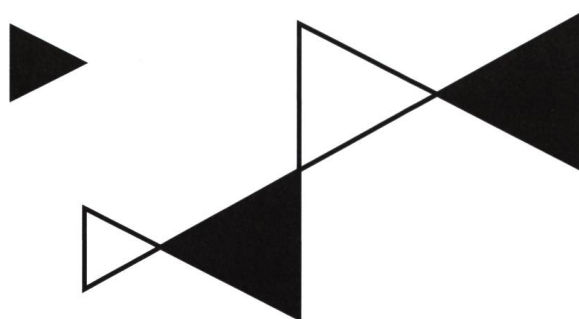
«So wird der Film» – schon 1959 ein Thema

Als Produzent des Filmkreis-Übungsfilms amtierte Bulletin-Redaktor Hansruedi Camenzind. Dazu sei gesagt, dass er und ich zwar denselben Nachnamen tragen, aber höchstwahrscheinlich nicht verwandt sind. Das heisst – vermutlich schon irgendwie, so viele von uns gibt es nicht. Ich weiss aber nicht, wie genau verwandt. Mein Vater, der sonst die Sippschaft wie kein Zweiter kennt, weiss jedenfalls auch nichts von einem Hansruedi Camenzind.

«Muss ein Ausgewanderter sein», sagt mein Vater nur, als ich danach frage. Ausgewandert, das heisst, dass der Hansruedi Camenzind seinem Heimatort am Vierwaldstättersee den Rücken gekehrt hat und dort in Vergessenheit geraten ist. Und tatsächlich geht die Rede, dass er während der späten Fünfzigerjahre in Horgen am Zürichsee gewohnt habe.

Dort oder in der Nähe arbeitete er als Radiotechniker und war nebenbei Chef des Katholischen Filmkreises Zürich-Manegg und der erste Redaktor des «Filmbulletins». Einmal hielt er in der Pfarrei St. Anton an der Neptunstrasse einen Vortrag mit dem

Pro und Contra



FILMANALYSE

nebulösen Titel «So wird der Film». Vielleicht war damit schon im September 1959 sein eigener Filmkreis-Film von 1960 gemeint, das lässt sich aber so genau nicht sagen. In derselben Vortragsreihe sprach ein gewisser Georges Renevey zum Thema «So spricht der Film». Mysteriöse Titel hatten also Konjunktur.

Dass der Filmkreis-Film einigermaßen sorgfältig geplant war, steht trotzdem fest. Er sollte Hansruedis grosser Coup nach anderthalbjähriger Arbeit für das «Filmbulletin» werden. Darum geht er mit Bedacht ans Werk, entwirft und verwirft mit seiner Filmgruppe verschiedene Ideen. Ein dokumentarischer Ansatz wird abgelehnt, weil dazu zum Jahresanfang angeblich das Licht fehlte. Stattdessen wird das Drehbuch für einen kurzen Spielfilm in Auftrag gegeben. Ein Kameramann wird engagiert, der besorgt auch Material für die Beleuchtung. Frau Birri überlässt der Gruppe die Schlüssel zu ihrem Ferienhaus. Die Brauerei Hürlimann spendiert einige Kisten Bier.

Und von vorn

Man geht ans Werk, mehr übermütig als sachkundig. Das Resultat der ersten zwei Aufnahmetage ist dann auch ein Desaster. Das Drehbuch ist zu kompliziert. Der Kameramann vertut sich mit der Belichtung des 8mm-Films. Und dann geht auch noch das Geld aus. Die Enttäuschung ist enorm. Camenzind möchte am liebsten aufgeben.

Vom Bürosessel aus Urteile zu fällen, scheint ihm doch der leichtere Weg, als im Feld zu stehen. Ach, wie bequem ist doch die Theorie!

Doch Andere in der Gruppe glauben an das Projekt, besorgen neues Geld und ermutigen sich gegenseitig. Das Drehbuch bleibt, die Darsteller ebenfalls. Nur der Kameramann, der muss weg. Man fährt noch einmal nach Finstersee ins Haus von Frau Birri. Man will lernen – dafür sind Fehler schliesslich da.

Also noch einmal das ganze Trara. Im Film geht es um junge Männer, die gesellig zusammensitzen. Sie jassen den ganzen Abend und trinken dabei munter das eine oder andere Glas, bis sie glauben, Stimmen zu hören. Sie hören aber keine Stimmen, sondern richtige Gespenster. Dem gehen sie in einer etwa 20-sekündigen Aussenaufnahme mit 7000 Watt starken Scheinwerfern auf den Grund. Und übertölpeln die Gespenster am Ende.

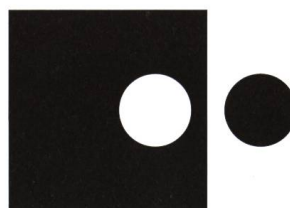
Auf Nimmerwiedersehen in Indianapolis

Der fertige Film wird, nun ja, in praktischer Hinsicht nicht gerade ein Meisterwerk, so selbstkritisch bleibt Hansruedi Camenzind. Aber immerhin ist nichts Anstössiges darin zu sehen, von der Theorie her stimmt also alles. Vielleicht darum ist Camenzind zufrieden

genug damit, als dass er den Film gegen freiwilliges Entgelt für Vorführungen anbietet. Wie viele Male er gezeigt wurde, ist nicht zu eruieren. Wie gut er war – ebenso wenig.

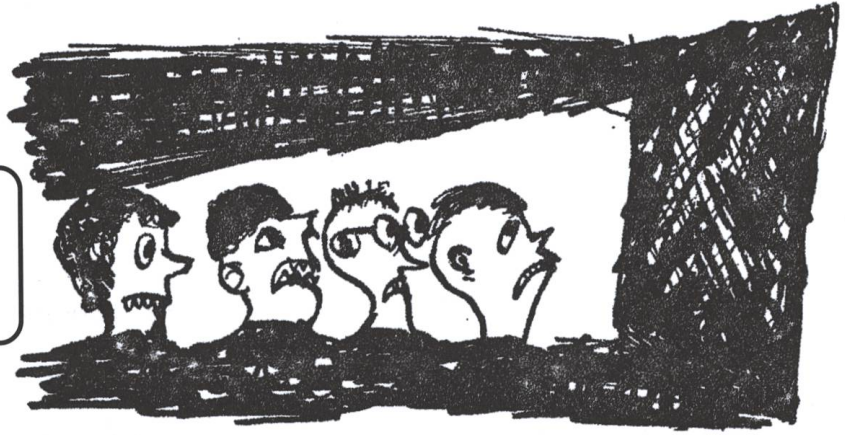
Denn in diesem Punkt hat der alte Camenzind sehr geschlampt – zum grossen Ärger des jungen Camenzind. Der Film ist vollkommen verschollen. In keinem Archiv, nirgendwo ist eine Kopie erhalten geblieben. Und Produzent Hansruedi Camenzind hat sich ebenfalls verdünnt.

Im Mai 1960 wandert er mit seiner Frau Pia nach Kalifornien aus. Von dort schickt er später gelegentlich Texte nach Zürich, zum Beispiel einen besorgten Essay über den Stumpfsinn im amerikanischen Fernsehen. Im Februar 1961 geben Hansruedi und Pia die Geburt ihres Sohnes Robert Patrick bekannt, das «Filmbulletin» gratuliert. Danach verliert sich die Spur des Mannes irgendwo in Indianapolis. ■



off side

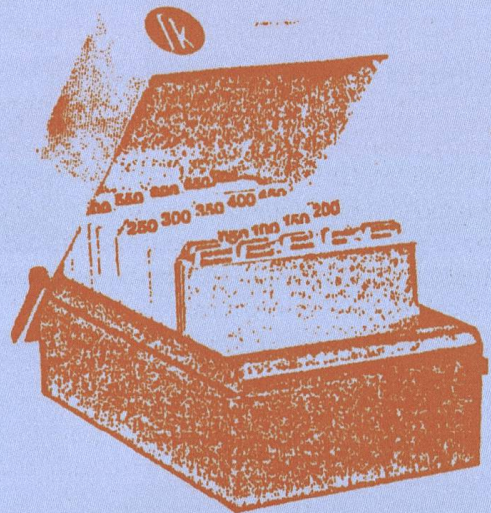
«Im Film geht es um junge Männer, die gesellig zusammensitzen. Sie jassen den ganzen Abend und trinken dabei munter das eine oder andere Glas, bis sie glauben, Stimmen zu hören. Sie hören aber keine Stimmen, sondern richtige Gespenster. Dem gehen sie in einer etwa 20-sekündigen Aussenaufnahme mit 7000 Watt starken Scheinwerfern auf den Grund. Und übertölpeln die Gespenster am Ende.»



EIGENINSERAT

Back to the Future: Vom Schmalfilm zum Streaming

**KFZ -
SCHMAL-
FILMKARTEI (16 mm)**



TEXT Michael Kuratli

Wie die engagierten Anfänge von «Filmbulletin» die Zukunft vorwegnahmen und was der Schmalfilm mit Streaming zu tun hat, beschreibt Michael Kuratli im Rückblick auf die Jubiläumsausgabe von 1977.

Heft #100

«Rückblick aus
der Sicht einer
Zwischenstation»

1977



Im Januar 2020 stand die Welt Kopf. Statt den Kinostarts durchforsteten wir während der Pandemie in der «Filmbulletin»-Redaktion Streaming-Plattformen nach interessanten Neuerscheinungen; statt Ausdrucke mit Rotstift zu redigieren, produzierten wir das Magazin neu komplett Cloud-basiert. Während vielerorts Sauerteigbrot gebacken und von Balkonen geklatscht wurde, trieben wir die Neugestaltung aller Kanäle voran, angefangen beim Newsletter, weiter über das Printmagazin hin zur Website.

Zwei Jahre danach ist die Pandemie (vorerst) Geschichte, und wir feiern just die 400. Ausgabe der Zeitschrift. Zeit, auf 63 Jahre Publikationsgeschichte zurückzublicken. Ein Blick ins Archiv offenbart: Schon vor 45 Jahren, zur 100. Ausgabe, hatte die Redaktion die exakt gleiche Idee. Bereits 1977 schrieben die Autoren und Redaktoren (nein, wirklich keine Frauen) über verschiedene Aspekte aus der damals 18-jährigen Geschichte des Filmbulletins, oder viel eher des Engagements des Katholischen Filmkreises Zürich (KFZ). Wie an anderer Stelle erläutert, steht die religiös motivierte Filmbildung im Kanton Zürich am Anfang unserer Zeitschrift, die sozusagen als Mitteilungsorgan des Filmkreises ins Leben gerufen wurde.

Schmale Filme, breite Wirkung

«Filmbulletin» hat sich bald von dieser Aufgabe emanzipiert, hat das Abflachen des Interesses an katholisch geprägten Filmabenden überlebt und liefert bis heute als Deutschschweizer Filmzeitschrift mit internationaler Ausstrahlung Filmbildung und -kritik auf Augenhöhe. Etwas in Vergessenheit geraten sind dabei die

Ursprünge: In der Jubiläumsausgabe 100 werden die Autoren nicht müde, auf die unzähligen Stunden ehrenamtlichen Engagements zu verweisen, die in den Aktivitäten des KFZ steckten. Filmzyklen, im ehemaligen Kino Apollo in Zürich, Filmbildungswochen an Gymnasien, unzählige Filmclubs und die Schaffung der KFZ-Schmalfilmkartei beschäftigten die jungen Filmbegeisterten.

Letztere erscheint aus heutiger Sicht als besonders nerdiges Projekt. In der Zeit des analogen Films konnten Filmliebhaber:innen des Nicht-Kommerziellen nur schwer ohne ein solches Verzeichnis von 16mm-Filmbeständen von Schweizer Verleihern überleben. Sie war ein wesentliches Instrument für alle, die Filme ausserhalb der regulären Kinoauswertung zeigen wollten. Die kleinformigen Kopien von Filmen, sozusagen für den Heimgebrauch, wurden in Filmclubs, Schulen und Privatvorführungen gemietet und entsprechen damit in ihrer Funktion beinahe den heutigen Streamingdiensten. Die KFZ-Schmalfilmkartei diente gemäss Eigenanzeige als «Arbeitshilfe für Ihren Einsatz in Schule, Jugendarbeit, Erwachsenenbildung, Elternschulung, Medienkursen, Pfarreiarbeit etc.» und war damit nicht unerheblicher Teil der Filmbildung in der breiten Bevölkerung. Was heute von staatlichen Förderstellen gerne als «Teilhabe» formuliert wird, ist also bereits der DNS von «Filmbulletin» eingeschrieben. Man könnte so weit gehen und sagen, der KFZ und die «Filmbulletin»-Redaktion hätten mit ihrer Kartei damals so etwas wie einen lokalen Vorgänger der IMDB geschaffen. Neben allen Herstellungsangaben des jeweiligen Films enthielten die Karten auch eine Zusammenfassung des Films und allfällige Hinweise. Während der KFZ zu Beginn die moralische Einordnung in «gute» und «schlechte» Filme noch nicht ganz lassen konnte, bemühte man sich schon bald um sachliche Informationen.

Neue Technik, neue Chancen

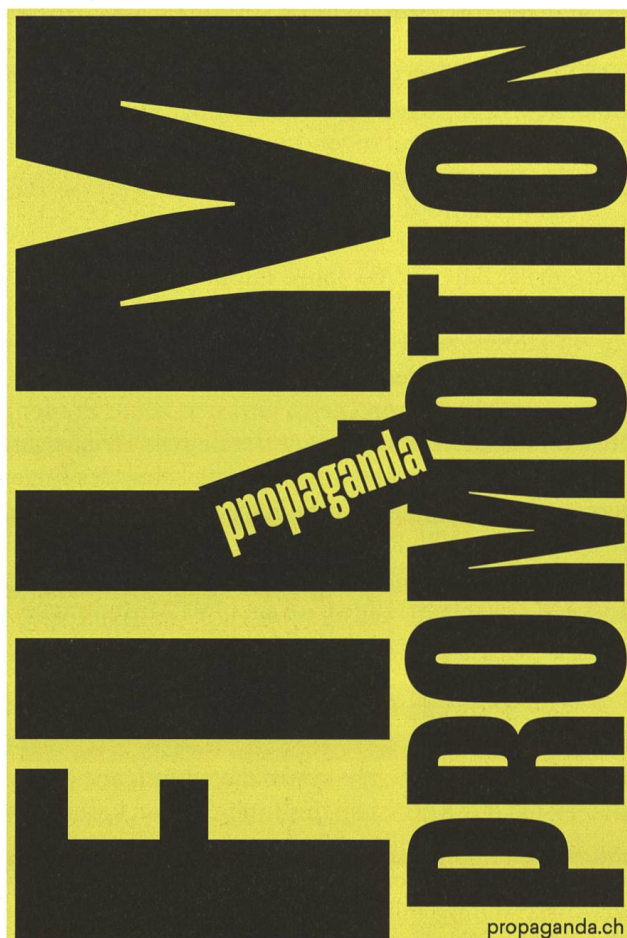
Wer zurückblickt, schaut im nächsten Zug freilich nach vorne. Zwei Jahre Pandemie haben in der Filmwelt als Katalysator gewirkt: Streamingdienste ersetzen heute abgesehen von der Liebhabernische den DVD-/Blu-ray-Markt, so, wie Videotheken in den Achtzigerjahren den Schmalfilmverleih ablösten. Das Kino – selbst wenn es regelmässig totgeschrieben wird und schwer gebeutelt aus der Pandemie hervorgeht – verliert seine Funktion als gesellschaftlicher Ort des Filmkonsums nicht. Global findet eine Verschiebung bei den Produktionsbedingungen von Filmen statt. Die mächtigen Player Netflix, Amazon und Apple, chinesische Tech-Giganten und selbst Arthouse-Dienste wie Mubi dominieren mehr und mehr die Filmproduktionen und verdrängen die klassischen Studios. Denn

der Auswertungsprozess vom Skript bis zum Kino oder zur VoD-Plattform wird vermehrt vertikal integriert, die ehemals unabdingbaren Verleiher von Filmkopien müssen sich fragen, wie sie noch eine rentable Funktion im Markt erfüllen können.

Jede Umwälzung bringt Unsicherheit mit sich. Reaktionäre Stimmen romantisieren dabei die goldenen Zeiten des Kinos und die Blütezeit der Filmclubs. Doch ist der technische Fortschritt auch ein Segen. Mit einem handelsüblichen Beamer und einem Breitband-Internetanschluss lässt sich heute (in der Theorie) ein kollektives Filmerlebnis so unkompliziert wie nie zuvor in jedem Hobbyraum herbeizaubern. Die massenhafte digitale Verfügbarkeit von filmischen Werken oder der Push hin zu hybrid ausgetragenen Filmfestivals haben augenscheinlich zu einer massiven Demokratisierung beim Zugang zu Filmen geführt.

Doch aller Zugang ist ohne Einordnung nichts wert. Filmbildung, die kritische Auseinandersetzung und Vermittlung von Wissen – das wussten schon die Gründer dieser Zeitschrift –, ist Knochenarbeit. Statt eine Schmalfilmkartei zu führen, versammelt unsere Website heute die Kritiken zu den wichtigsten Filmen seit 2016 und zu Schweizer Filmen noch weiter zurück – frei zugänglich.

Jetzt, wo nach langer Abstinenz endlich wieder (fast) unbelastete Veranstaltungen möglich sind, scheint es für uns an der Zeit, nochmals neue Pfade zu beschreiten – solche, die in die Zukunft, aber, wie die Retrospektive zeigt, eben auch in die Geschichte des «Filmbulletins» führen. In den nächsten zwei Jahren werden wir uns noch deutlicher auf unsere Wurzeln besinnen und mit einem digitalen Filmclub für Deutschland, Österreich und die Schweiz Filmvermittlung und -screening auf neuartige Weise verschränken. Wir möchten die Filmvermittlung wieder ins Kino und mittels Live-Streaming in die Stuben von Filmliebhaber:innen tragen. So weit weg die Anfänge auch scheinen, in denen ein paar einfachst gestaltete A4-Seiten mittels Hektrographie vervielfältigt wurden, so verbunden bleiben wir der lustvollen Aufgabe, die von Anfang an in und mit dieser Zeitschrift für Film und Kino angegangen wurde. Alles Weitere erfahren Sie in gedruckter Form und auf unseren digitalen Kanälen: Back to the Future! ■



Under the Cherry Moon 1986, Prince

Cherry on Top:

Heft #150

«Prince –
und die
Gilde der
Filmkritik»

1986



Kommentar zum

TEXT Selina Hangartner

Der dunkle Kinosaal war, ist und bleibt das Shangri-La der Filmvergifteten. 1986 entdeckte Erwin Schaar im «Filmbulletin» dennoch cineastische Ambitionen im Videoclip-Format, wie Selina Hangartner schreibt.

«Filmbulletin» und neue Medien

Zu betonen, wie sehr sich der Beruf der Filmkritiker:innen kürzlich verändert habe, sollte eigentlich müssig sein: Überall ist die Rede von einer sich verändernden Filmlandschaft. Das stellt den Berufsstand vor Herausforderungen. Sich heutzutage etwa gegen das Streaming zu verwahren, würde bedeuten, Awardgewinnende Filme nicht mehr zu sehen. Oder die Karriere der Lieblingsregisseur:innen aus den Augen zu verlieren. In die Enge gedrängt, werden seitens der Filmindustrie neue Formate erschlossen, und auf kleinen Screens setzt sich heute fort, was erst gestern noch auf den grossen begeisterte. So zumindest der momentane Eindruck.

Abgesang

Als Filmmagazin wird man im 21. Jahrhundert somit beinahe zum Verfechtenden des Gestrigen. Zumindest wird einem das in langen Diskussionen und verstrickten Panels über den Ruin der Filmkritik zugesichert. Das Kino gehe unter und nehme uns gleich mit. Erst im März veröffentlichte die «New York Times» in ihrer «Opinion»-Sektion einen Beitrag mit dem kontrovers-poetischen Titel «We're Watching the End of the Movies». In ihm bedauert der Autor das Verschwinden des künstlerisch ambitionierten Mainstream-Films,



Under the Cherry Moon 1986, Prince

der einst die Bestenlisten füllte und Anwärter auf Oscar-Auszeichnungen war, Shakespeare in Love oder Sense and Sensibility etwa. Heute gebe es solche Filme wohl noch, doch sie lockten das Publikum nicht mehr in Massen an und fungierten auch nicht mehr als Motor westlicher Populärkultur.

Auch «Filmbulletin» ist gewissermassen diesem Kino «von einst» verpflichtet, liefert seit 399 Ausgaben «Kino auf Augenhöhe» und «cinéastischen Slow Food». Heute lockt aber der Blick über den Teller- rand, die eigene mediale Identität wird zum Balance-Akt. Denn, so steht es auch in der «New York Times», das Verschwinden geht ja mit einem Auftauchen einher – ein neues, expandiertes Publikum wurde von der Filmindustrie gefunden: Diese Zuschauer:innen seien global und peripher, und der Laptop oder das iPhone vereinfache ihnen den Zugang zur individualisierten Unterhaltung, wenngleich sie durch die neue Technik voneinander isoliert seien. Und wer in dieser neuen Aufmerksamkeitskonjunktur überleben will, muss sich selbst auch stets neu erfinden, ob Kino oder Magazin.

Geschichte im Pop-Format

Signs of our time, möchte man meinen. Aber ist das eigentlich der Zustand nur unserer Zeit? Denn mit Medien war es doch im Grunde immer so. «Always Already New», ein akademisches Buch der amerikanischen Medienhistorikerin Lisa Gitelman, handelt von dieser ewigen Verheissung der Medien, immer Neues zu liefern und – als Format – dabei immer auch selbst (technologisch) brandneu zu sein. Gitelman setzt ihre Geschichtsschreibung in den turbulenten letzten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts an und erzählt nicht nur davon, wie sich in diesem aufblühenden Unterhaltungsmarkt alles immer selbst überholen wollte, sondern auch, auf wie viel Ablehnung diese ewige Neuerfindung bei den Zeitgenoss:innen jeweils stiess, wenn der Untergang einer älteren, vermeintlich wertvollen Kultur bedauert wurde.

Man wähnt sich heute erneut auf so einer Nahtstelle. Aber blickt man in die eigene Magazin-Geschichte zurück, wandelte man da wohl doch schon länger entlang. Denn schon in der 150. Ausgabe widmete man sich dem Umbruch. 1986, und unter dem Eindruck immer extensiverer Medienwelten, schrieb Erwin Schaar davon, wie Under the Cherry Moon, ein Filmprojekt vom Musiker Prince, ihm die Augen für das Potential eines neuen Formats – des Videoclips – öffnete. Schaars Einschätzung wirkt geradezu grosszügig, bedenkt man, dass Princes erstes eigenes Regieprojekt damals für zahlreiche «Raspberries», den Negativpreis der Filmindustrie, nominiert war. Vor allem wirkt sie aber prophetisch, denn die Videoclips, die hier – wohl in den Spielfilm integriert – ihren Weg

auf die Leinwand fanden, waren damals noch ein relativ neues Phänomen, das durch den Musiksender MTV, ein Produkt der Achtzigerjahre, erst seit kurzer Zeit den heimischen Bildschirm bespielte.

Viele befürchteten damals mit dem Aufkommen des Musikfernsehens den Untergang des Radios, dem Freddy Mercury 1984 mit «Radio Gaga» dennoch eine Hymne sang. Der Videoclip zum Song ist übrigens über weite Strecken hinweg eine Hommage an Fritz Langs Metropolis, nun mit Mercury selbst an den Hebeln der erbarmungslosen Maschine. In schickem Lederkostüm und Schnauz brachte er den MTV-Zuschauer:innen zurück, was als verloren galt: Radio und Stummfilmkino – aber verpackt in Synthie-Beats in Kabelfernsehwellen. Interessanterweise kommt auch Under the Cherry Moon nicht etwa als ein in Neonlicht getunkter Achtzigerjahre-(Alb-)Traum daher, sondern ausgerechnet als schwarzweisse Hommage ans Kino der Dreissiger- und Vierzigerjahre, mit Prince als geläutertem Gigolo, der sich doch unsterblich verliebt. Doch das alles eben im Pop-Format. «Für Cineasten wird nach dem Atemholen noch der Kameramann Michael Ballhaus ins Gespräch gebracht», so Schaar, «damit sie wenigstens einen Fuss auf den Boden bekommen.»

Immer schon neu

Diese Überlagerung verschiedenster Geschichtebenen lässt nun, in der 400. Ausgabe, über unsere Wahrnehmung von Zeit nachdenken: Dinge kommen und gehen, nur unser Empfinden für den Untergang und die Neuerstehung bleibt. Alle paar Jahre kam auch «Filmbulletin» im brandneuen Mäntelchen daher, mit unterschiedlichen Bindungen, Formaten, Papieren. Immer wieder wurde darüber nachgedacht, was den Film in die Zukunft trägt, 1986 wie heute. Übrigens war auch Erwin Schaar in den Achtzigern kristallklar, dass der Videoclip als Format nicht neu war, sondern selbst auf «die Filme eines Walter Ruttmann, eines Oskar Fischinger, eines Viking Eggeling oder Hans Richter» zurückgriff. Always already new – ich hoffe, dass das auch für die kommende, ganz brandneue und dem Alten ewig verpflichtete Etappe von «Filmbulletin» gilt. ■

Brüche und Brücken: Selbstbild im ersten Jahrhundert Schweizer Film

Kommentar zum



Heft #200

«Hundert Jahre
Schweizer Film»

1995

TEXT Martin Walder

Martin Walder entdeckt einen «Filmbulletin»-Essay zum Schweizer Film von 1995 wieder. Entlang den Ausführungen von Martin Schlappner blickt er auf die helvetische Filmgeschichte zurück – und darauf, was seit 1995 passiert ist.

Home 2008, Ursula Meier



Die letzte Chance 1945, Leopold Linhartberg



Ein bisschen ist es ja Willkür, den Rückblick auf ein erstes Centennium Schweizer Film an jener zweiten Landesausstellung in Genf 1896 festzumachen, die im Zentrum des «Filmbulletin»-Artikels von 1995 steht. Doch sei's drum.

Wie aber ansetzen? «Wandlungen des schweizerischen Selbstbilds im Schweizer Film» nachzuspüren, erweist sich im Essay des früheren «NZZ»-Filmredaktors Martin Schlappner (1919–1998) als fruchtbare «Reisen ins Landesinnere». Die letzte Chance und Das Boot ist voll unter dem dauerbrisananten Stichwort «Asylland Schweiz» zu spiegeln, setzt zwei Landmarken: 1980 leuchtete Markus Imhoof «hell und konkret in aller Schrecklichkeit aus», was Leopold Lindtberg 1945 unter der auch im Film dominanten Ideologie der Geistigen Landesverteidigung (GLV) nur beschränkt, doch «als Prüfung des Gewissens» erkennbar leisten konnte.

Dazwischen liegt der Epochenbruch Mitte der Sechzigerjahre. Alexander J. Seiler – dessen Siamo italiani (1964) wie kaum etwas für den Weckruf von Henry Brandts legendärer Kurzfilmsuite La Suisse s'interroge an der Expo 64 steht – resümierte lakonisch: «Das Jahr Null hat [...] im Schweizer Film fast ein Jahrzehnt gedauert.» Auch Schlappner bemüht kein solches. Heftig und tiefgreifend war der Wandel im politischen und zugleich ästhetischen Selbstverständnis. Bloss erwies sich dieser aus der Distanz als weniger schroff oder gar vatermörderisch, als unsere junge Generation es erst empfinden wollte: Etwa spinnen sich im kritischen Blick auf gesellschaftliche Randzonen deutliche Traditionsfäden zwischen Kurt Frühs späten Filmen Dällebach Kari (1970) sowie Der Fall (1972) und dem Œuvre eines Kurt Gloor.

Mit seinem breiten Horizont, seiner leidenschaftlichen Neugier und Empfindsamkeit (und, ja, auch Empfindlichkeit) dem Alten wie dem Neuen gegenüber stand der damalige NZZ-«Filmpapst» Schlappner für solche Differenzierung. Bereits im Alten Schweizer Film wird es dort interessant, wo die Ideologie der GLV in Frage gestellt ist, wo an heiligen Mythen und heilen Bildern gekratzt wurde: Filme wie Wilder Urlaub (1943) oder Der 10. Mai (1957) ausgerechnet des als restaurativ gebrandmarkten «Heimatfilmers» Franz Schnyder, sodann grosse Solitäre wie Farinet ou l'or dans la montagne (1938) von Max Haufler und Romeo und Julia auf dem Dorfe (1941) von Hans Trommer konnten neu gewürdigt werden – oder überhaupt erst! Denn alle hatten sie, wie zu ergänzen bliebe, im Kino gefloppt, die Konditionierung der GLV hielt dicht.

Und wie sieht es aus von diesseits des Epochenbruchs? Ohne unser damaliges Schlüsselwort «anwaltschaftlich» zu bemühen, fächert Schlappner panoramisch weit auf, wie vielfältig die Filmschaffenden

thematisch auf unser Land und das Land in der Welt zu reagieren begannen. Und er macht deutlich, wie genau im Dokumentarfilm an adäquaten filmästhetischen Zugriffen auf die «eigenen Angelegenheiten» (so der von Martin Schaub bei Max Frisch entlehnte Leitbegriff) experimentiert wurde. «Nichts über [Hervorhebg. d. Verf.] Menschen erfährt» man fortan, sondern man begegnet, so Schlappner, «Menschen, die sich reflektieren», denen eben eine Sprache, ihr Sprechen nämlich, gewährt wird.

Doch etwas fällt auf: Der Essay unterschlägt, wie heftig vorab der neue Dokumentarfilm an Grenzen der offiziellen Toleranz stiess, wo er – nun in einer Echokammer der GLV – explizit politisch wurde! Richard Dindos Die Erschiessung des Landesverrätters Ernst S. (1976) provozierte ja eine längere innenpolitische Auseinandersetzung, nachdem dem Film eine Qualitätsprämie des Bundes verweigert worden war. Als Jurypräsident massgebend darin verstrickt: der Chronist Schlappner selbst ... Ganz wird man den Eindruck nicht los, hier habe er sich in den von ihm gerne gepflegten «phänomenologischen» Zugriff wie gerettet. Vielleicht ein Indiz für meine Erinnerung als Anfänger in seiner Redaktion, wie er sich das provokativ Neue und dessen Protagonist:innen dort quasi erobern musste und wollte, wo sein gewiss wertkonservatives, vom «homme révolté» aber nicht unberührtes Naturell sich offiziell erst sperrte? Leichter gefallen scheint ihm dies auf dem poetischen Feld des innovativen Genfer Spielfilms von Claude Goretta, Alain Tanner, Michel Soutter & Co. mit seinem anarchischen, subversiven Substrat.

Inzwischen hat sich der Schweizer Film thematisch sowie mit neuen hybriden Spielarten des Zugangs vollends auch global orientiert und den berühmten «Diskurs in der Enge» aufgesprengt – gewiss auch als Folge der produktionell internationalen Verflechtungen. Im Glücksfall geblieben ist die genaue sozio-psychografische Hingabe an das Land, die das Populäre keineswegs zu scheuen braucht: Rolf Lyssys Allzeit-Hit Die Schweizermacher hat es schon 1978 ein für allemal gezeigt. Dies als Seitenblick auf unsere Nullerjahre, in denen das Fernsehen und der Markt-Slogan von «qualité et popularité» des früheren BAK-Filmchefs Nicolas Bideau ziemlich verkrampft und oft auch bieder in den Kampf um eine Quoten-Quadratur des Kreises einsteigen hiessen.

Und wo ist schliesslich das Utopische im helvetischen Selbstbild geblieben, an dem sich der Junge Schweizer Film teils schmerzhaft abgearbeitet hatte? Sollte Ursula Meier zu jener Sehnsucht, von der schon 1973 bei Tanner nurmehr ein kleinmütiger «retour d'Afrique» übriggeblieben war, mit Home (2008) als Farce ausgerechnet auf das Réduit metaphorisch knallhart einen Schlusspunkt gesetzt haben? ■

Das Boot ist voll 1981, Markus Imhoof



Die Erschiessung des Landesverrätters Ernst S. 1976, Richard Dindo



Kommentar zum

Heft #250

«Stoffentwicklungs-
programme.
Entstehen so die
erfolgreicheren
Filme?»

2003



«Man ist im eigenen Land immer kritischer»

INTERVIEW Marius Kuhn, Josefine Zürcher

2003 fragte «Filmbulletin», ob die Stoffentwicklung beim Schweizer Film funktioniert. Losgelassen hat uns die Angelegenheit nie: Knapp 20 Jahre später diskutieren Marius Kuhn und Josefine Zürcher mit der Dramaturgin Maya Fahrni das Thema erneut.

2003 fragte das «Filmbulletin» Branchenvertreter:innen, ob Stoffentwicklungsprogramme den Schweizer Film besser machen und der nationalen Filmindustrie einen Schub geben können. Achtung, fertig, Charlie! füllte gerade die Kinosäle, und mit Anna Luifs Little Girl Blue begann das digitale Kinozeitalter im Schweizer Film. Anlass zum Beitrag gaben einerseits der «pacte de l'audiovisuel», mit dem das SRF (damals SF DRS) wieder verstärkt auf Eigenproduktionen setzte, und andererseits die Drehbuch-Workshops von FOCAL (Stiftung Weiterbildung Film und Audiovision), mit denen professionellere Strukturen im Drehbuchbereich etabliert werden sollten.

Die Antworten von Micha Lewinsky (Sternenberg), Martin Schmassmann (damals Leiter der Redaktion Fernsehfilm beim SF DRS) und Co. zeugen im damaligen «Filmbulletin»-Beitrag vom Wunsch nach

einer Aufwertung des Drehbuchsektors und von einer allgemeinen Aufbruchsstimmung. Gleichzeitig gab es aber auch skeptische Stimmen, die eine Amerikanisierung des Schweizer Films und eine Masse an Drehbüchern nach Schema F befürchteten. Maya Fahrni – heute Programmverantwortliche für den Bereich Drehbuch bei FOCAL – begann damals ihre Karriere als Dramaturgin und verfolgt seither die Entwicklung der Schweizer Drehbuchkultur eng. Mit ihr blicken wir zurück, sprechen über anhaltende Probleme und diskutieren die aktuellen Herausforderungen mit Blick auf Netflix und Co. und das Filmgesetz.

FB Was genau macht eine Dramaturgin?

MF Das werde ich tatsächlich oft gefragt. Unter Regisseur:in oder Produzent:in können sich die meisten was vorstellen. Aber unter Dramaturg:in? Ich ar-

beite sehr eng mit den Drehbuchautor:innen zusammen. Die Hauptaufgabe einer Dramaturgin ist das analytische Lesen: ein genauer Spiegel dessen zu sein, was ein:e Autor:in schreibt. Und die Wirkung abklopfen: Ist es das, was man damit erreichen wollte? Ich mache aber auch konkrete Vorschläge. Zum Beispiel, wie Szenen dramatisiert werden oder Figuren vielschichtiger erzählt werden können.

FB *Wie bringen Sie Ihre Berufserfahrung nun bei FOCAL ein?*

MF Ich weiss mittlerweile sehr gut, wo den Autor:innen der Schuh drückt. Für FOCAL versuche ich Weiterbildungsprogramme anzubieten, die zur Linderung solcher Druckstellen beitragen. Das, was momentan am meisten diskutiert wird, sind die Stabsübergaben: Das sind jene Momente im Entwicklungsprozess, bei denen neue Leute zum Projekt stossen

Nachfrage nach Serien nochmals ganz neue Arbeitsstrukturen und Verantwortlichkeiten. Und die wollen auch wieder eingeübt werden.

FB *Als der Artikel 2003 publiziert wurde, gab es die Stoffentwicklungsprogramme bereits seit etwas mehr als zehn Jahren. Wie stand es damals um die Schweizer Filmindustrie und insbesondere um die hiesige Drehbuchkultur?*

MF Ich mag das Wort nicht, aber ich glaube, es hat eine Professionalisierung gegeben. Insofern, als dass man eine gemeinsame Sprache gefunden hat, mit der man über Drehbücher reden kann. Die Stoffentwicklungsprogramme und die Fachbücher dazu haben dieses Vokabular geschaffen. Man redet nun nicht mehr nur über Geschmäcker, sondern tatsächlich über dramaturgische Begrifflichkeiten.

FB *Im Interview damals wollte sich niemand zur folgen-*

«Das Rezept ‹Mainstream› hat auf eine Art funktioniert. Das zeigen die regelmässigen Grosserfolge seit den Nullerjahren.»

oder Arbeitsprozesse übergeben werden. Eine sehr heikle Phase ist etwa, wenn das Projekt sich in der sogenannten ‹Drehfassung› befindet, die bezeichnenderweise ja oft einfach ‹Regiefassung› genannt wird. Hier geht es eigentlich um die Frage, was zu den Anpassungen gehört, die aufgrund der Drehvorbereitungen gemacht werden müssen. Dann zeigt sich aber, wie stark ein:e Regisseur:in nochmals selbst übers Buch geht, weil er oder sie bei einigen Stellen nie richtig zufrieden war. Das ist für die Drehbuchschreibenden enorm unbefriedigend. Oft auch verletzend. Aber die Meinung hält sich nun mal irgendwie hartnäckig, dass ein:e Regisseur:in den Film allein kreiert. Micha Lewinsky zeigt in seinem Interview im Filmbulletin von 2003 ja auch seine Frustration darüber, dass er ‹nur› Autor sei, weil diese Übergabe selten so richtig funktioniere. Mittlerweile ist er ein gestandener Autorenregisseur.

FB *Bestehen die Probleme von 2003 also weiterhin? Damals ging es ja bereits um die bessere Arbeitsteilung.*

MF Es besteht weiterhin Handlungsbedarf. Momentan formieren sich im Zusammenhang mit der hohen

den Frage festlegen: Haben die Stoffentwicklungsprogramme den Schweizer Film besser gemacht?

MF Ist es eine qualitative oder quantitative Frage? Was man sicher sagen kann: Das Rezept ‹Mainstream› hat auf eine Art funktioniert. Das zeigen die regelmässigen Grosserfolge seit den Nullerjahren.

FB *2010 befand sich der Schweizer Film dann aber augenscheinlich in seiner grössten kreativen Krise. Christian Jungen bemängelte in der ‹NZZ› die ‹fehlende Haltung›, und Florian Keller schrieb polemisch über ‹Ein Land von Schissfilmern›. Wie passt das zur Entwicklung und zu den Bemühungen im Drehbuchbereich?*

MF Vielleicht gab es tatsächlich ein paar durchschaubare Filme. Die hat es aber auch gebraucht, um die Strukturen nachher wieder aufbrechen zu können. In Amerika beobachten wir gerade wieder, wie dank Serien mit etablierten Erzählformen experimentiert wird. Es ist eine Kunst, ein grosses Publikum anzustreben. Und man musste eben erst lernen, was es heisst, für ein grösseres Publikum Filme zu machen, bevor man wieder wild drauflos und für ein ganz kleines Publikum extreme Filme machen kann. Ausserdem glaube ich, dass man im

eigenen Land auch immer kritischer ist als bei dem, was von aussen kommt. Das stelle ich in der Schweiz immer wieder fest.

FB *Zielt die Kritik vielleicht auch nur auf die Deutschschweiz?*

MF Ich merke es bei mir selbst: Kaum wird im Film Französisch gesprochen, finde ich es viel schöner – in sich geschlossen und stimmig. Ich sehe nach wie vor ein grosses Problem bei den schweizerdeutschen Dialogen. Wir haben so oft versucht, herauszufinden, warum es mitunter hölzern klingt. Ein wichtiger Aspekt ist, dass es sich um eine gesprochene Sprache handelt und keine schriftliche. Man muss sich dann auf einen Dialekt konzentrieren, die Schauspieler:innen haben jedoch ihren eigenen Dialekt und bringen als ausgebildete Bühnenschauspieler:innen ausserdem automatisch Germanismen rein. Oftmals sind auch deutsche Autor:innen beteiligt und dann passiert es, dass die deutsche Satzstruktur eins zu eins ins Schweizerdeutsche übersetzt wird. Oder ein anderes Extrem: Wir reden so ausufernd und blumig, in einem Drehbuch muss es dann aber stets zugespitzt und dramatisiert werden. Man weicht dann aus auf deutsche Dialoge und holt deutsche Schauspieler:innen, und verliert dadurch das Schweizerische.

FB *Wie steht es Ihrer Meinung nach denn heute um die Drehbuchkultur in der Schweiz?*

MF Heute ist das Thema natürlich: Serien, Serien, Serien. Die Krise ist jetzt spürbar auf einer anderen Ebene. Man hat das Gefühl, die Musik spiele woanders: bei den grossen Streaminganbietern. Wie kann man als kleines Land da mithalten und trotzdem seine Eigenheiten behalten? Was für Geschichten können wir erzählen, um das Gleichgewicht zu behalten zwischen universell und individuell? Für uns bei FOCAL ist deshalb die Frage wichtig: Wie können wir die Autor:innen schulen, sodass sie in diesem Markt auch international mithalten können?

FB *Welche Auswirkungen hat dies auf die Stoffentwicklungsprogramme?*

MF Netflix hat letztes Jahr eine grosse Ausschreibung in Deutschland, Österreich und der Schweiz lanciert. Sie suchen damit gezielt nach talentierten Drehbuchautor:innen aus der DACH-Region. Aus den eingereichten Projekten, die übrigens auf Englisch verfasst sein mussten, werden drei für die Teilnahme an einem sogenannten «Bootcamp» ausgewählt. Für drei Monate arbeiten die Autor:innen dann zusammen mit renommierten amerikanischen Head-Autor:innen und haben straffe Deadlines.

Beim gemeinsamen Schreiben wird immer gleich reflektiert und gesagt, wo Verbesserungspotenzial ist. Das Künstlerische steht dabei zunächst einmal nicht im Vordergrund, sondern die Mechanik einer Geschichte. Über diese Mechanik werden verschiedene neue Ideen generiert. Es bleibt dann nicht bei einer 08/15-Handlungsstruktur, sondern es wird versucht, etwas so zu erzählen, wie es noch nie erzählt wurde. Ein solches «Bootcamp» ist eine neue Form von Stoffentwicklungsprogramm mit der klaren Vorstellung, was am Schluss herauskommen soll: nämlich ein qualitativ hochstehendes, verfilmbares Pilotdrehbuch. Die Autor:innen sind so quasi Lehrlinge in einer Art «Writer's Room»-Simulation.

FB *2003 war vor allem das SRF der «Big Player», heute haben wir mit Streaminganbietern neue Protagonisten innerhalb der Filmindustrie, die das Angebot mitunter dominieren. Wie wirkt sich das auf die Drehbuchfinanzierung aus?*

MF Eigentlich ist SRF durch den Serienboom immer noch einer der «Big Player». Aber ja. Nun kommen die Streaming-Anbieter dazu. Ich finde, das ist grundsätzlich spannend, macht es aber für die Drehbuchfinanzierung nicht gerade einfacher. Vor allem deshalb, da die Förderstruktur immer noch mehrheitlich auf den klassischen Drehbuchentwicklungsprozess von Kinofilmen ausgerichtet ist.

FB *Mit Blick auf die aktuellen Entwicklungen und die Streaming-Anbieter: Wie wichtig ist aus Ihrer Sicht das «Ja» zum Filmgesetz, damit der Schweizer Film in Zukunft überleben kann?*

MF Ein Ja ist essenziell.

FB *Was droht bei einem Nein?*

MF Ein Nein würde bedeuten, dass das Schweizer Filmschaffen nicht mehr konkurrenzfähig ist. Das Perfide ist ja, dass sich die Schweizer Filmproduktionen durch das gigantische Angebot der Streamingplattformen dann innerhalb der eigenen Landesgrenzen gegenüber internationalen Grossproduktionen behaupten müssen. Damit aber auch aus der Schweiz heraus qualitativ hochstehende, erfolgreiche Filme und Serien entwickelt und produziert werden können, braucht es Geld – und zwar auch von Netflix und Co. Sie generieren hier schliesslich auch ihre Abonnent:innen. Man muss die Grossen also unbedingt in die Pflicht nehmen. ■

Die Filme, die uns begleiten



#1

#1

Les quatre cents coups

François Truffaut, 1959

Mit der gleichen Faszination fürs Kino wie die Vertreter:innen der Nouvelle Vague machte sich der Katholische Filmkreis 1959 – im Jahr von François Truffauts Les quatre cents coups – ans Werk. Was für ein Jahr fürs Kino!

#50

Il buono, il brutto, il cattivo

Sergio Leone, 1966

Könnten wir in eine Zeitkapsel steigen und ins Jahr 1966 reisen, würden wir gerne etwas zu Sergio Leones Meisterwerk lesen. Als Beiblatt zum Filmclub führte die 50. Ausgabe von «Filmbulletin» allerdings noch keine Filmkritik-Sektion mit. Wir holen es heute nach und meinen: «Grandioser Film!»

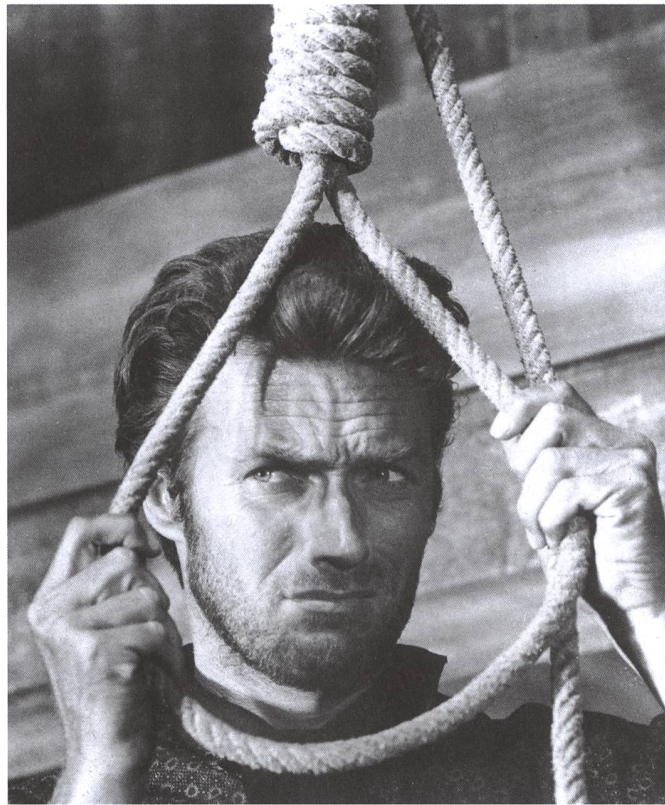
#100

Family Plot

Alfred Hitchcock, 1976

Im Mai 1977 veranstaltete der Katholische Filmkreis Zürich einen Hitchcock-Marathon. Die Mitglieder diskutierten wohl hitzig darüber, wie der britische Regisseur in Family Plot (seinem letzten Film!) geradezu makaber und ketzerisch mit dem Tod umgeht.

#50



#100



#150



#200

#150 Anne Trister

Léa Pool, 1986

Im Interview mit «Filmbulletin» und zum Anlass der Premiere von Anne Trister 1986 zeigte sich Léa Pool selbstbewusst und unbeirrt: «Ich kümmerge mich nicht gross um Trends, sondern mache, was ich will [...] [E]s ist mir wichtiger, meinen eigenen Weg zu gehen, als kommerziell erfolgreich zu sein – wenn ich beides haben kann: umso besser.»

#200 Little Odessa

James Gray, 1995

Heute dreht James Gray seine Filme mit Grössen wie Brad Pitt und Anne Hathaway. 1995 sah ihn unser Autor Lars-Olav Beier bereits als grosses Versprechen: «Little Odessa ist das Regiedebüt eines 24-Jährigen, der sein Gesellenstück machen wollte und dabei ein kleines Meisterwerk zustande gebracht hat.»

#250 Osama

Siddiq Barmak, 2003

Rolf Breiner las den afghanischen Film Osama als Zeichen einer besseren Zukunft: «Es klingt wie ein Glaubensbekenntnis, wenn Barmak sagt: «Alle kulturellen Schritte, die wir machen, können Gewehre ersetzen.» Heute ist Barmaks Film in Anbetracht der Taliban-Herrschaft bereits wieder eine traurige Erinnerung an eine utopischere Vergangenheit.

#300 Los abrazos rotos

Pedro Almodóvar, 2009

Ende der Nullerjahre war Pedro Almodóvar mit Los abrazos rotos auf dem Höhepunkt seiner selbstreflexiven Spielereien, wie in der «Filmbulletin»-Kritik zu lesen war: «Mit spielerischer Nonchalance denkt Almodóvar über das Verhältnis von Film und Realität nach. Schein und Wirklichkeit gehen für den Regisseur ineinander über, «verhalten sich wie Ross und Reiter», wie er sagt.» Wir reiten gerne mit!

#350 As mil e uma noites – Volume 1: O Inquieto

Miguel Gomes, 2015

Aus Patrik Straumanns Kritik zu As mil e uma noites sprach 2015 die Begeisterung für den Bilderrausch des portugiesischen Kinos: «Wie kann man ein derart hybrides Unterfangen qualifizieren – ist es eine «Ästhetik des Widerstands»? Ist es Widerstand als Ästhetik? Der Regisseur selbst hatte seinen Film als «Star Wars der Armen» bezeichnet. Warum nicht?»

#250

JUBILÄUM

53



#300



#350

63 JAHRE FILMGESCHICHTE

Heft #300«Schweizer Filmjournalismus
vor dem Aus»

2009

Düstere Prognosen

TEXT Stefanie Diekmann

2009 sah die Zukunft der Filmkritik, zumindest für den Schweizerischen Verband der Filmjournalist:innen in seinem Kommentar im «Filmbulletin», ausgesprochen düster aus. Stefanie Diekmann bezieht zum Stand der Filmkritik heute erneut Stellung.

«Still und leise stirbt der Schweizer Filmjournalismus». So eröffnet, im Frühjahr 2009 und wenige Wochen vor der nächsten Ausgabe des Filmfestivals Locarno, eine kleine Kolumne im «Filmbulletin», die auf eine Serie von Stellenstreichungen und Entlassungen im selben Jahr reagiert.

«In eigener Sache» ist die Kolumne überschrieben, ergänzt um die Prognose «Schweizer Filmjournalismus vor dem Aus», und so schön es wäre, dieser Ankündigung 13 Jahre später ein heiteres «von wegen» entgegenzuhalten, spricht vieles dafür, die Situation des Filmjournalismus heute, im Monat der 400. Ausgabe des «Filmbulletins», nicht allzu optimistisch zu beschreiben.

Der Filmjournalismus ist nicht gestorben. Aber es geht ihm nicht besonders gut. Was die Kolumne von 2009 adressiert: die Prozesse der strukturellen Ausdünnung, der Abbau von Budgets, Stellen, Support, die ökonomischen Umbrüche, die damals Anlass zur Stellungnahme gaben, haben sich seither ziemlich unverändert fortgesetzt. Wer seine Berufsbiografie mit dem Journalismus (gar: mit dem Kulturjournalismus) verbinden möchte, wählt besser nicht das Ressort «Film und Kino», nicht zuletzt aus dem Grund, dass ein solches Ressort in immer weniger Tages- und Wochenzeitungen existiert. Und wer trotzdem nicht davon lassen will, über Film zu schreiben, tut dies mit einiger Wahrscheinlichkeit für Honorare, mit denen sich eine Verabredung im Restaurant bestreiten lässt, sicher auch der Kauf von ein paar Kinokarten, aber keine Miete, keine Versicherungen und nicht das, was gerne als «Lebensunterhalt» bezeichnet wird.

Dass der Filmjournalismus dennoch existiert, und zwar bemerkenswert hartnäckig, eigensinnig, ausdifferenziert, hat mit der kontinuierlichen Entflechtung finanzieller und journalistischer Standards zu tun, die für die gegenwärtige kulturjournalistische Praxis kennzeichnend ist. Das Prinzip der Selbstausbeutung, auf das die kunst- und kulturaffinen Professionen von jeher ein Abo haben, ist in diesem Arbeitskontext nicht weniger umfassend durchgesetzt worden als in anderen; und es ist nicht abzusehen, dass sich diese Entwicklung noch einmal umkehren wird.

Dennoch: Es wird über Film geschrieben. In ziemlich vielen Fällen ziemlich gut und in einzelnen exzeptionell, was viel mit dem hohen Einsatz von Redaktionen zu tun hat, die, wie das «Filmbulletin», darum bemüht sind, Textbeiträge nicht nur anständig zu redigieren, sondern auch anständig zu bezahlen. Oder, wenn kein Budget für anständige oder irgendeine Bezahlung vorhanden ist, die eingereichten Texte in die bestmögliche Form zu bringen, was häufig Zeit, Nerven, Aushandlungen kostet. Magazine wie *critic.de*, «Cargo», «Revolver» und einige weitere sind auf diese Form der Textbehandlung spezialisiert. Den

Standards ist das zuträglich. An der Prekarisierung ändert es nicht viel.

Wenn sich also die Prognose, die besagt, dass der Filmjournalismus sterben wird, wo ihm die ökonomischen Grundlagen entzogen werden, nicht bestätigt hat, dann gilt zugleich, dass seine Kapitalisierung anders funktioniert als in Zeiten der komfortablen Zeilenhonorare, der Redaktionsstellen und der Pauschalisten, deren Position beinahe so gesichert war wie die der jeweiligen Redaktion. Heute müssen die Positionen andernorts gefunden werden. Zum Beispiel an der Universität. Oder in den besser finanzierten Institutionen des Kulturbetriebs. Oder in einem Verleih, einem Festivalteam etc., mit dem kleinen Vorbehalt, dass die Erosion der Stellen und Gehälter längst auch dort eingesetzt hat und niemand davon ausgehen sollte, mit einer entsprechenden Anstellung auch die Querfinanzierung für die journalistische Praxis zu sichern.

Was sich an Magazinen wie den oben erwähnten studieren lässt, ist der Transit des ambitionierten Filmjournalismus in das Register des symbolischen Kapitals. Wer Texte über Film schreibt und sie in einem bestimmten Umfeld zu platzieren sucht, tut dies nicht wegen des Honorars, das dafür überwiesen wird (oder eben nicht), sondern weil die entsprechende Publikation in zwei Währungen bezahlt wird, die im Umfeld der Academia und des Kulturbetriebs relativ viel gelten. Sichtbarkeit ist die eine, Anerkennung die andere, und dass die Verwaltung von beidem von diversen Barrieren und Ungleichheiten (nicht zuletzt mit Blick auf Gender) durchsetzt ist, wäre eine eigene Kolumne wert.

Ich schreibe seit fast 20 Jahren als freie Autorin über Film, zeitweise für die Wochenzeitung «Der Freitag», vor allem aber für Magazine wie «Texte zur Kunst», *perlentaucher.de*, manchmal das «Filmbulletin» und früher die «Cargo». Dass ich seit fast 20 Jahren über Film schreibe, ist dem Umstand zu verdanken, dass ich etwa ebenso lange als Hochschuldozentin tätig bin, die meiste Zeit auf sogenannten festen Stellen, aus denen irgendwann eine unbefristete geworden ist. Das filmjournalistische Schreiben ist in dieser Biografie ein Surplus gewesen, ein Lernprozess, zweifellos ein Glück und gelegentlich eine Sache der Eitelkeit; aber dass es überhaupt stattfindet, hängt an einer Voraussetzung, die den Status quo und sein ganzes Dilemma kenntlich macht: Weil ich es mir leisten kann. ■

Heft #350

«Es war einmal: Einfuhrkontingente für Spielfilme»

2015



Bridgerton 2020-, Chris Van Dusen

«Was gilt hier eigentlich: Sag mir, wer du bist, und ich sag dir, was du bingest?»

Chasing Eyeballs

TEXT Silvia Posavec

Gesetzgebung und Schweizer Filmschaffen: Dank «Lex Netflix» ist das Thema, mit dem sich «Filmbulletin» auch 2003 beschäftigte, hochaktuell. Silvia Posavec zieht ein Fazit und spricht mit den Filmcoopi-Verleiher:innen über die aktuelle Lage.

«Überrasch mich», heisst es im Netflix-Menü, und in einem kleinen Selbstversuch lasse ich mich erstmals darauf ein. Zugegeben, wer den Algorithmus des Streaming-Anbieters fleissig mit «Daumen hoch» oder «Daumen runter» auf seine Vorlieben trimmt, darf vielleicht ein passenderes Ergebnis erwarten. Mir wird die Dramaserie Bridgerton vorgeschlagen, von der gerade erst eine 2. Staffel erschienen ist. Aktuell ist sie auf Platz Nr. 1 in der Schweiz und verspricht mir eine «Übereinstimmung» von sagenhaften 98%. In Wirklichkeit entspricht mein unmittelbares Interesse an der Serie eher der Quersumme.

Was gilt hier eigentlich: Sag mir, wer du bist, und ich sag dir, was du bingest? Sicher scheint nur zu sein, dass man, wenn man wie Netflix ein sogenannter Subscription-Video-on-Demand-Service ist, die eigenen Inhalte besser an ein grosses Publikum bringen kann.

Filme und Serien passieren scheinbar mühelos Ländergrenzen und flimmern 24/7 über die Bildschirme unzähliger internationaler User:innen. Eine Tatsache, die kaum erwähnenswert erscheint. Doch es gab eine lange Phase, von 1939 bis 1992, in der ganz genau darüber gewacht wurde, welche Filme das Schweizer Publikum zu sehen bekam. Der Filmjournalist und langjährige Programmurator des Zürcher Filmpodiums Martin Girod fasste in seinem umfangreichen Essay «Es war einmal: Einfuhrkontingente für Spielfilme» eine Entwicklung zusammen, die auch heute noch aufschlussreich ist. Anhand der damaligen Gesetzgebung legt er dar, wie sich diese im Wandel der Zeit auf die schweizerische Filmwirtschaft und die Vielfalt des Filmangebots auswirkte.

Vordergründig wurden die berühmigten Einfuhrkontingente 1939 eingeführt, um nationalsozialis-

tische Propagandafilme aus Schweizer Kinos fernzuhalten. Girod legt jedoch dar, wie sich das Prinzip der Kontingentierung bis zu einer ersten Zäsur 1962 zu einem reinen Marktbeherrschungswerkzeug der wenigen begünstigten Filmverleiher entwickelte. Es bildete sich eine «kartellistische «Schweizer Filmmarktordnung» heraus, die sich selbst gegen das Aufkommen des Neuen Schweizer Films richtete. Nach einer Phase, in der aus der Filmbranche heraus gerichtlich erste Änderungen erzwungen wurden, schaffte erst die Neufassung der Filmverordnung im Jahr 1992 die Kontingente vollkommen ab. Dies führte zu einer grösseren «Angebotsvielfalt» in den Kinos und zum Aufblühen unabhängiger Filmverleiher.

Direkt miterlebt hat die aufreibende Umbruchphase Felix Hächler, der die Geschicke der Genossenschaft Filmcooperative Zürich – kurz Filmcoopi – seit 43 Jahren mitprägt. «Lange Zeit haben wir fast nur Schweizer Dokumentarfilme verliehen, die aber immer wieder grössere Erfolge feierten. Spielfilme aber hatten wir ein Jahrzehnt lang keine und erst 1984 den ersten grösseren Erfolg.» Als unabhängiger Filmverleih bekam die Filmcoopi keine Kontingente und musste sich den Verleih einzelner Filme, Schweizer Produktionen ausgenommen, immer vom Filmverleihverband genehmigen lassen. Die Neunziger- und Nullerjahre seien dann die erfolgreichsten gewesen, denn damals waren noch ca. zwei von zehn Filmen Publikumsmagnete, die auch mal 100 000 Zuschauer:innen erreichen konnten, in manchen Jahren gar mehrmals, erinnert sich Hächler. Es waren Erfolge, die sicher auch mit der Neuregelung des Marktzugangs zusammenhängen und der damit verbundenen Möglichkeit, das Filmpublikum zu erreichen, das sich damals noch primär in den Kinosälen tummelte.

Aus Kinobesucher:innen sind nun User:innen geworden – oder einfach «Eyeballs», die sich, wenn sie sich etwas anschauen, gerne flexibel bezüglich Ort, Zeit und Raum entscheiden. Felix Hächler konstatiert aber, die Pandemie habe dabei nur eine bereits bestehende Situation extrem verschärft. Bereits vor 15 Jahren habe die Filmcoopi deshalb einen «Turn-around» eingeleitet, indem sie weitsichtig mit einem jungen Team moderne Auswertungsformen vorantrieb. Claudia Badoer ist Teil der heutigen Geschäftsleitung und erzählt gerne aus ihrer Praxis: «Wir machen wahnsinnig viel für unsere Filme, damit das hiesige Publikum auf den Kinostart aufmerksam wird. So sind wir im Gegensatz zu internationalen Produktionen bei Schweizer Filmen meist schon vor dem Dreh involviert. Zudem nutzen wir die aus der Kinoauswertung gewonnenen Erkenntnisse intensiv weiter: Je genauer wir wissen, wer sich für einen Kinofilm interessiert, desto besser können wir unsere Filme später fürs Streaming bewerben.» Auch beim Einkauf

setze sie sich beharrlich dafür ein, die Streaming-Rechte zu erwerben. Strukturell und technisch sind hier also die Weichen für einen breiten Anschluss an den Streaming-Markt gestellt. Die Frage ist, ob sich von Seiten der grossen Streaming-Anbieter in Zukunft die Möglichkeit dafür ergibt.

Das Kartell der Vergangenheit und die Monopolstellung der Streamer heute sind sicher nicht in allen Punkten vergleichbar. Eine Parallele ist aber, dass es damals wie heute Filmschaffende sind, die sich ihren Platz vor dem Publikum erkämpfen. Die von ihnen erarbeitete Vorlage hatte bereits die Zustimmung des Parlaments. Doch ergriffen liberal-bürgerliche Politiker:innen das Referendum, und die «Lex Netflix» muss sich vor dem Stimmvolk behaupten. Ist es nicht einfach ein ewiger Kampf um die Gunst des Publikums? Sagt mir, was ihr abstimmt, und ich sage euch, was ihr zu sehen bekommt. Die Ja-Kampagne muss ihr potenzielles Publikum zuerst an der Urne zu einem «Daumen hoch» motivieren, bevor sie dazu auf Netflix die Gelegenheit bekommt. Es wird sich also zeigen, ob sich die Schweizer:innen wirklich überraschen lassen wollen und neugierig darauf sind, welche innovativen Narrative eine gestärkte Schweizer Filmbranche hervorbringen kann, oder ob sie sich damit zufrieden geben, von internationalen Streamern bedient zu werden, ohne einen Anteil daran zu haben. Ich jedenfalls würde mich freuen, wirklich mal von Netflix überrascht zu werden, beispielsweise mit einem Schweizer Dokumentarfilm aus den Siebzigern von der Filmcoopi. ■



Felix Hächler



Claudia Badoer

Les petites fugues 1979, Cover-Art Heft #110





S. 64 A Hero 2021, Asghar Farhadi

Bei Farhadis neuestem Film ist der Hintergrund zur Produktionsgeschichte fast so spannend wie der Film selbst. Über die noch ungeklärten Plagiatsvorwürfe um das spannende Werk lesen Sie in Julian Hanichs Kritik zum Film.

FILME

SUNDOWN
von Michel Franco

A HERO
von Asghar Farhadi

FÜR IMMER SONNTAG
von Steven Vit

EL BUEN PATRÓN
von Fernando León
de Aranoa

UNE HISTOIRE
PROVISOIRE
von Romed Wyder

WET SAND
von Elene Naveriani

THE NORTHMAN
von Robert Eggers

RABIYE KURNAZ GEGEN
GEORGE W. BUSH
von Andreas Dresen

L'ART DU SILENCE
von Maurizio
Staerkle Drux

ALICE SCHWARZER
von Sabine Derflinger

VORTEX
von Gaspar Noé

MY SUNNY MAAD
von Michaela Pavlátová

SOUL OF A BEAST
von Lorenz Merz

SERIEN

EUPHORIA
von Sam Levinson

WINNING TIME
von Max Borenstein,
Jim Hecht

TOKYO VICE
von J. T. Rogers



Sundown 2021, Michel Franco



Tim Roth möchte als Fremder in Mexiko nicht mehr zu seiner Familie heimkehren. Michel Francos erratische Charakterstudie hinterlässt den stärksten Eindruck, solange sie das merkwürdige Verhalten ihres Antihelden nicht zu erklären versucht.

«Thanks for coming with us.» Neil Bennett hat seine Schwester Alice und ihre bereits erwachsenen Kinder in den Urlaub begleitet. Die britische Familie fühlt sich wohl in Mexiko: Vom luxuriösen Feriendomizil mit Pool über dem Meer aus kann man die Küste von Acapulco überblicken, mit der eigenen Jacht zum Baden fahren, und für die Klippenspringer bleibt nach ihrer Show sogar noch ein wenig Trinkgeld übrig. Doch obwohl sie bloss zur Beruhigung der Armen dient, scheint die Redewendung vom Geld, das nicht glücklich mache, hier ausnahmsweise der Wahrheit zu entsprechen.

Denn dass etwas nicht stimmt, merkt man in *Sundown* sofort. Es könnten die nach Luft schnappenden Fische sein, die gleich im ersten Bild auf der Jacht der Bennetts verenden. Oder das grelle Sonnenlicht, das in den Augen schmerzt und Neil dennoch magisch anzieht. Oder die lange Zeit undurchsichtigen Familienverhältnisse, mit denen man konfrontiert wird. Tatsächlich könnte man die Geschwister auch für ein Ehepaar halten.

Es sind teils eindeutige, teils subtil gesetzte Verstörungen, mit denen der mexikanische Filmemacher Michel Franco arbeitet, um – wie man es aus seinen bisherigen Arbeiten kennt – eine nervöse Spannung entstehen zu lassen und diese wie zuletzt in seinem Sozialkatastrophenthriller *Nuevo orden* sukzessive zu steigern. Bis sich in *Sundown* die Unruhe plötzlich in einem äusseren Ereignis entlädt: Ein Todesfall in der Familie, die Rede ist von Alices Mutter, zwingt die Bennetts zur sofortigen Abreise. Ist es ein dummer

Zufall, dass Neil am Flughafen seinen Reisepass nicht findet und gleichmütig behauptet, mit dem nächsten Flug nachzukommen?

An dieser Stelle wird ein neues Kapitel aufgeschlagen, in dem Franco schnell deutlich macht, dass sein Antiheld kein Interesse daran hat, nach Hause zurückzukehren. Neil mietet sich ein Zimmer in einem billigen Hotel, öffnet den Koffer mit

VON MICHEL FRANCO

SUNDOWN



dem Reisepass, kauft sich ein Bier, setzt sich in einen Plastiksessel am Strand und lässt sich die Wellen um die Füsse spülen. Er lernt eine Einheimische, Berenice, kennen, schläft mit ihr, ignoriert alle Anrufe, indem er das Telefon einfach abschaltet, und scheint, wie Albert Camus' «étranger» Meursault, der zufriedenste, weil völlig emotionslose Fremde zu sein. Was nach totaler Ignoranz aussieht, ist jedoch die absolute Leere. Als neben ihm am Strand jemand

erschossen wird, reagiert er nur noch mit kalter Akzeptanz.

Sundown ist das Porträt eines Mannes, der offensichtlich nichts mehr zu verlieren hat. Neil lebt einzig in den jeweiligen Tag hinein, die fehlende Anteilnahme an seiner Umgebung manifestiert sich in einem Zustand, in dem zwischen Ruhe und Lethargie nicht mehr unterschieden werden kann. Es sind die stärksten Momente dieses Films, weil sie spürbar machen, was ein Leben in der Gegenwart tatsächlich bedeutet: keine Vergangenheit zu haben und keine Zukunft.

Im Gegensatz zum manischen Krankenpfleger, den Roth in Francos *Chronicle* (2015) spielte, scheint sich Neil Bennett als schweigsamer Europäer in der Hitze Mittelamerikas aufzulösen – wie seine Haut, die er sich einmal langsam vom Unterarm zieht. Dass *Sundown* als erratische Charakterstudie letztlich doch nicht gänzlich überzeugt, liegt daran, dass Franco offensichtlich meint, diese innere Leere schliesslich doch mit einer Erklärung füllen zu müssen, wodurch dem Film «der Mut zur eigenen Verzweiflung fehlt», wie der «New Yorker» treffend urteilte. Tatsächlich verliert *Sundown* an Spannung, je mehr sich eine klassische Erzählung entwickelt. Dennoch: Der absolute Endpunkt ist hier wider Erwarten nicht der letzte Sonnenuntergang. **Michael Pekler**

START 09.06.2022 REGIE, BUCH Michel Franco KAMERA Yves Cape SCHNITT Michel Franco, Óscar Figueroa DARSTELLER:IN (ROLLE) Tim Roth (Neil Bennett), Charlotte Gainsbourg (Alice Bennett), Iazua Larios (Berenice), Samuel Bottomley (Colin Bennett) PRODUKTION Teorema, Common Ground Pictures, Luxbox, Film I Väst; MEX/F/SWE 2021 DAUER 82 Min. VERLEIH Ascot Elite

Asghar Farhadis packende Parabel zeigt einen Mann, gefangen im dicht geknüpften Gewebe der iranischen Gesellschaft. Sein einziger Ausweg womöglich: nicht zu lügen – aber auch nicht die Wahrheit zu sagen.

Aus der Vorgeschichte des Kinos kennen wir das Thaumatrope als eines der einfachsten und zugleich raffiniertesten Illusionsspielzeuge: Eine Scheibe mit zwei Motiven – sagen wir: ein Vogel auf der einen Seite, ein leerer Käfig auf der anderen – ist an den gegenüberliegenden Enden jeweils mit einer Schnur verknüpft; verdreht man die beiden Fäden und zieht daran, rotiert die Scheibe um die eigene Achse. Wie magisch verschwimmen die beiden Bilder im Auge des Betrachtenden – und plötzlich sitzt der Vogel im Käfig. Die Filme des iranischen Regisseurs Asghar Farhadi, moralische Parabeln mit neorealisticem Zugriff auf die Welt, ähneln dieser Wunderscheibe. Erst bekommen wir die heldenhaften Charakterseiten seiner Figuren vorgeführt, dann die fragwürdigen (oder umgekehrt) – und im Zusammenspiel verschmilzt alles zu jener Komplexität, die uns Menschen nun einmal auszeichnet. Wenn es eine Haupteigenschaft des Melodrams ist, Held:innen und Schurk:innen überdeutlich zu markieren, dann sind die meisten Farhadi-Filme Anti-Melodramen: Stets verwischen hier die Grenzen zwischen rechtschaffen und unredlich, aufrichtig und geheimniskrämerisch.

Das gilt erst recht für seinen jüngsten Film *A Hero*, dessen Titel ebenso ironisch wie wörtlich zu verstehen ist. Aber wie fasst man einen Film zusammen, der sein Publikum zunächst einmal im Unklaren lassen will? Es würde seine Wirkung pulverisieren, wüsste man vorab, was Farhadi Trippelschritt für Trippelschritt enthüllt. Die Zuschauer:innen sollen sich in seinem moralischen Labyrinth – das ist ein zweites Hauptmerkmal des Farhadi-Kinos – genauso ihren Weg bahnen müssen wie

die Figuren. Deshalb nur knapp: Rahim Soltani (Amir Jadidi) – schöne Augen, sanfte Stimme und fast immer ein freundliches Lächeln im Gesicht – sitzt im Gefängnis, weil er seinem Gläubiger Bahram (Mohsen Tanabandeh) die Schulden nicht zurückzahlen konnte. Zwei Tage Freigang will er nutzen, um seinen Kredit abzubezahlen. Rahims Familie

reichste lebende Regisseur dieses von einflussreichen Regisseuren vollen Landes. Zuletzt hat er seine Filme abwechselnd im Iran und in Europa gedreht: Auf den Oscar-Gewinner *Nadar und Simin* (2011) folgte das französische Drama *Le passé* (2013); nach dem zweiten Oscar für *The Salesman* (2016) drehte er zuletzt in Spanien *Todos lo saben*

VON ASGHAR FARHADI

A HERO



und seine heimliche Geliebte Farkondeh (Sahar Goldoust) sollen ihm dabei helfen. Doch auch die Gefängnis-Direktion, eine Wohltätigkeitsorganisation, das Fernsehen, die sozialen Medien und der Gläubiger verfolgen eigene Interessen.

Man träte Mohsen Makmalbaf, Jafar Panahi, Mohammad Rasoulof oder Bahman Ghobadi nicht zu nahe, wenn man behauptete, der 49-jährige Farhadi sei der einfluss-

(2018). Mit *A Hero* kehrt er wieder in den Iran zurück, in die südlicher gelegene Millionenstadt Shiraz. Dabei springt im Vergleich zum spanischen Vorgängerfilm ins Auge, wie Farhadi angesichts der staatlichen Zensur die Heißblütigkeit herunterreguliert: Da die Scharia-Gesetze den körperlichen Kontakt von Mann und Frau auf der Leinwand verbieten, berühren sich Rahim und seine Geliebte Farkondeh kein einziges Mal.

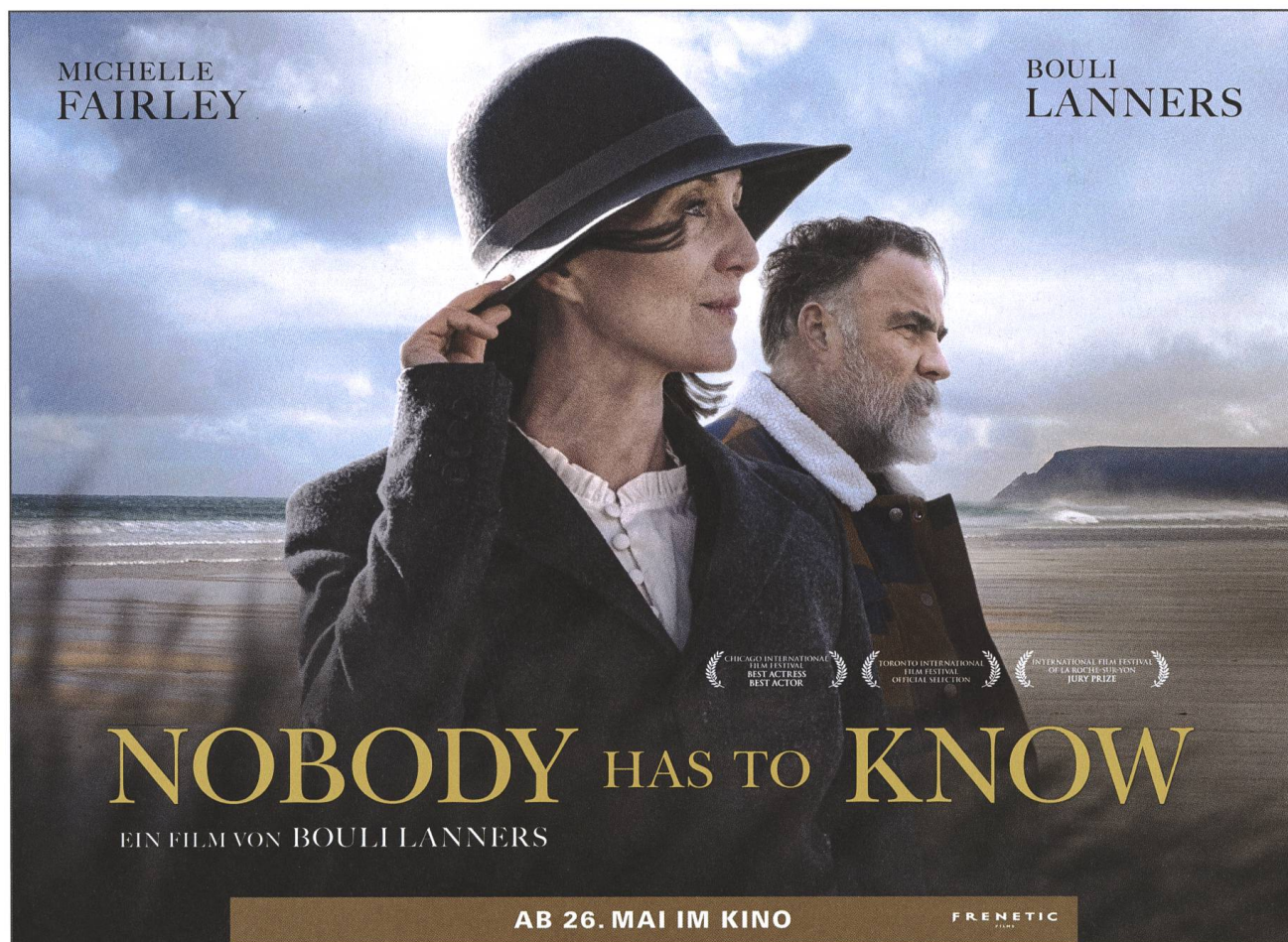
Stattdessen zieht uns der Film hinein in eine Gesellschaft, die ihre Augen überall hat. Vor der familiären, nachbarschaftlichen, medialen und staatlichen Überwachung gibt es kein Entkommen, weshalb jede:r seine Geheimnisse pflegt. Das soziale Gewebe: Es ist dichter geknüpft als ein edler Perserteppich. Immer wieder geht es in langen Rededuellen und Gerichtsanhörungen um Schande und Ehre, um Demütigung, Selbsterniedrigung und das Wahre des Gesichts. Unweigerlich muss man an ein berühmtes Buch des Soziologen Erving Goffman denken, das in der deutschen Übersetzung den Titel «Wir sind alle Schauspieler» trägt. Der Film entwickelt einen faszinierenden Boa-constrictor-Effekt: Farhadi filmt viel in engen Räumen, und Ali Ghazis Kamera lugt durch

Gitter, Zäune und Tore. Das Labyrinth der Figuren: veranschaulicht durch verengte Bilder.

A Hero kreist um einen klassischen Hitchcock'schen Macguffin: eine Tasche mit Goldmünzen, gefunden an einer Bushaltestelle mitten in der Stadt. Das klingt ziemlich hanebüchen. Und tatsächlich wäre die Handlung völlig unglaublich, hätte sie sich nicht so (oder so ähnlich) zugetragen. Denn Farhadi hat seinen Film auf der Grundlage eines realen Falls entwickelt. Oder sollten wir besser sagen: Er hat sich von dem 44-minütigen Dokumentarfilm All Winners, All Losers (2019) seiner ehemaligen Studentin Azadeh Masihzadeh inspirieren lassen, die ihre Idee als Teilnehmerin eines Farhadi-Workshops entwickelt hatte? Und hier wird es dann wieder, wenn gleich

auf andere Art, verwickelt und vielleicht sogar verschlagen. Denn Masihzadeh hat Klage gegen Farhadi wegen Plagiarismus eingereicht, Farhadi wegen Verleumdung zurückgeklagt. Noch ist der Fall nicht geklärt. Warum Farhadi seine Studentin mit keiner Zeile im Abspann erwähnt und sie stattdessen zu einer Verzichtserklärung überredete, das bleibt bislang sein Geheimnis. Es ist beinahe der Stoff für – den nächsten Farhadi-Film. **Julian Hanich**

START 05.05.2022 REGIE, BUCH Asghar Farhadi KAMERA Ali Ghazi, Arash Ramezani SCHNITT Hayedeh Safiyari DARSTELLER:IN (ROLLE) Amir Jadidi (Rahim Soltani), Sarina Farhadi (Nazanin), Fereshteh Sadre Orafaiy (Mrs. Radmehr) PRODUKTION Asghar Farhadi Productions, Arte France Cinéma, Centre national du cinéma et de l'image animée (CNC) u.a.; F/IR 2021 DAUER 127 Min. VERLEIH Filmcoop



Der Wechsel vom Berufsleben in die Rente ist nicht einfach, wie Rudy feststellt. Steven Vit hat im Dokumentarfilm Für immer Sonntag den eigenen Vater begleitet und dabei eine persönliche Annäherung eingefangen und gleichzeitig ein präzises Zeitdokument über die Boomer-Generation geschaffen.

Rudy hat sich in seiner neuen Rolle als Rentner noch nicht richtig eingefunden: Die Beine hochgelagert, auf dem Sofa liegend, spricht er am Handy mit Unbekannt. Seine Frau hat sich gerade bei einem Ski-unfall die Schulter gebrochen. Käthi falle halt oftmals etwas blöd, sagt Rudy und fährt mit einem Lachen fort, dass er nun rund um die Uhr als Krankenschwester im Einsatz sei. Gleichzeitig sehen wir die Patientin, ihren Arm in einer Schlinge, wie sie mühsam versucht, eine Decke über den Tisch zu legen, und beinahe daran scheitert.

Es ist die Kunst von Für immer Sonntag, dass solche Szenen nicht zu einer Blossstellung des Protagonisten werden. Vielmehr gelingt es Steven Vit im Dokumentarfilm über seinen Vater, die Widersprüche und Reibungspunkte im Leben des Ehepaars mit einem verständnisvollen Blick zu zeigen – dabei aber auch unangenehme Momente auszuhalten.

Zum Zeitpunkt des Telefongesprächs ist der Film bereits weit fortgeschritten, und das Publikum hat Rudys Kampf mit der Pensionierung verfolgt. Nur mit einer Kamera ausgestattet, begleitet Vit seinen Vater auf der letzten Dienstreise nach China und zeigt, wie das Leben danach ist, wenn kein Wecker mehr klingelt und plötzlich jeder Tag ein Sonntag ist. Manchmal schlüpft der Regisseur in die Rolle der «fly on the wall» und beobachtet Alltagsmomente – Streitereien oder das gemeinsame Arbeiten im Garten –, die zwischen Ernst und Situationskomik changieren. Bei Letzterem kommt einem gattungsübergreifend Loriots Pappa ante Portas in den Sinn: Die

deutsche Komödie über den Neurentner Heinrich Lohse ist in erster Linie eine ebenso genaue wie warmerzige Beobachtung der deutschen Mentalität, und viele Lacher funktionieren so gut, da man sich selbst ertappt fühlt oder das eigene Umfeld wiedererkennt. Weniger überspitzt vollbringt Für immer Sonntag etwas Ähnliches in Verbindung mit der Schweizer Mentalität und der

VON STEVEN VIT

FÜR IMMER SONNTAG



Boomer-Generation, wobei der Film mitunter auch unangenehme Nähen entwickelt. So etwa, wenn Rudy mit unverhohlenem Stolz das neue Ordnungssystem in der Küche erklärt – wie jetzt alles mit einem Handgriff erreichbar sei. Dass Käthi in den letzten 30 Jahren im Alleingang für die Familie kochte, ignoriert er.

Vit ist in seinem Dokumentarfilm nicht an einer kohärenten Filmsprache interessiert. Neben den präzise ausgewählten Alltagsbeobachtungen

ist er wiederholt selbst vor der Kamera zu sehen, befragt seine Eltern und kommentiert das Gesehene in seinem Voice-over. Es gibt Momente, in denen Rudy nicht mehr antworten mag, mit den Tränen kämpft, oder Käthi ihren Sohn darum bittet, mit seiner Kamera das Schlafzimmer zu verlassen. Respektvoll, aber ohne falsche Zurückhaltung, nähert sich Vit den eigenen Eltern und wie sie mit der neuen Lebenssituation zurechtzukommen versuchen. In der überlegten Montage wird der Kampf transparent. Nicht nur Rudys mühsame Neuerfindung, sondern auch, wie Käthi damit umgehen muss, dass ihr Mann nun jeden Tag zuhause ist. Nach 30 Jahren sei das Eheleben eben auch ein grosses Stück Arbeit, sagt sie einmal. Dank der Mischung aus Humor und Ernsthaftigkeit im Film hat die Aussage nicht die erwartete Schwere.

Immer den richtigen Ton treffend, ist Steven Vit mit Für immer Sonntag eine sehr persönliche Auseinandersetzung mit den eigenen Eltern gelungen, und daraus wurde auch ein Zeitdokument, das in prägnanten Momenten die Mentalität einer Generation einfängt, die sich langsam aus unserem Arbeitsleben verabschiedet. Dass passend zum Titel dabei alles halb so schlimm erscheint, ist vielleicht die grösste Leistung des Films. **Marius Kuhn**

STEVEN VIT, REGISSEUR
VON FÜR IMMER SONNTAG

«Ich wollte keinen Film, in dem ich mit meinem Vater abrechne»



FB *Ihr Vater hat Mühe mit seiner Rolle als Pensionär und stösst die Familie wiederholt vor den Kopf. Kam während des Drehs bei Ihnen die Befürchtung auf, dass Ihr Vater unsympathisch rüberkommt?*

SV Ja, die Überlegung war sicher da. Der Film ist ein sehr selektiver Blick. Gewisse Szenen, die beim Schnitt rausgefallen sind, hätten vielleicht ein anderes Bild ergeben. Auch das wäre sicherlich interessant. Ich wollte aber keinen Film machen, in dem ich mit meinem Vater abrechne oder ihn in eine Position bringe, in der Leute mit dem Finger auf ihn zeigen. Er ist eine sehr ambivalente Person und ich glaube, wir haben probiert, dem aus meiner persönlichen Wahrnehmung gerecht zu werden. Mir war es wichtig, dass das Publikum am Ende sieht, dass er sehr menschlich ist und im Kern ein Guter.

FB *Ist der Film vielleicht auch eine Annäherung an die Schweizer Mentalität, oder ginge Ihnen diese Interpretation zu weit?*

SV Man kann es fast nicht vermeiden. Auch wenn Rudy als Kanadier, der in die Schweiz kam, jetzt nicht der stereotype Schweizer ist. Meine Eltern wohnen in

einem Reihenhaushaus auf einem Berg in Goldiwil bei Thun. Mit dem Vater, der arbeitet, und einer Mutter, die zuhause bleibt, sind wir als Familie doch sehr klassisch bürgerlich. Auch das Golfen und Gärtnern sind Stereotypen. Ich glaube, deshalb findet der Film bei so vielen Anklang, weil die Identifikationsfläche so gross ist. Es war aber nicht mein anfängliches Ziel, mich mit dem auseinanderzusetzen. Das war ein automatischer Prozess.

FB *Kann man Für immer Sonntag als ein Zeitdokument sehen, das von einer Generation und Genderrollen handelt, die langsam verschwinden?*

SV Wenn das mitschwingt, finde ich es super. Ich war positiv überrascht, als ich das Programmheft von Nyon las und sie schrieben, dass es im Film um die aussterbende Generation der Boomer gehe. Aber aus diesem Grund habe ich den Film nicht gemacht. Für mich ist er eher ein persönliches Zeitdokument. Mein Grossvater auf Vaterseite floh aus Tschechien nach Kanada und hatte eigentlich ein sehr interessantes Leben. Wenn ich aber Rudy frage, ob mein Grossvater Heimweh verspürte, ob er seinen Beruf mochte oder seine Kinder liebte, ist da ein schwarzes Loch. Das hat mitgeschwungen. Jetzt hat sich mir die Zeit und Gelegenheit geboten, und ich wollte nicht warten, bis es zu spät ist. Darum ist es ein Zeitdokument, das ich für mich selbst sehr wertvoll finde.

FB *Warum eigentlich ein Porträt des Vaters und nicht der Mutter?*

SV Das liegt auch an der Anlage der Familie. Ich habe mit meiner Mutter einfach mehr Zeit verbracht und dadurch eine engere Beziehung und kenne sie auf einer emotionaleren Ebene. Es geht mir natürlich nicht darum, dass sie mich nicht interessiert. Sie hat auch ein sehr spannendes und herausforderndes Leben geführt, über das man einen Film machen könnte. Bei ihr hatte ich aber nicht so eine grosse Wissenslücke.

FB *Haben Ihre Eltern den Film erstmals im vollen Kinosaal am Visions du Réel gesehen?*

SV Ich habe ihnen eine Vorabversion gezeigt, die alles enthielt, was in den finalen Film soll. Und fragte: Habt ihr grundsätzlich ein Problem damit? Eitelkeit als Grund hätte nicht ausgereicht, um mich von ihrer Meinung zu überzeugen. Sie waren überfordert und hätten den Film gerne nochmals gesehen, um dann darüber zu diskutieren. Das haben wir allerdings nicht gemacht. Aber vielleicht wollte ich auch nicht, dass sie zu lange nachdenken.

INTERVIEW Marius Kuhn

Der Titel ist wörtlich zu nehmen. Auch wenn nach und nach doch einige Schwächen des Protagonisten zu Tage kommen, ist er alles in allem als Patron gar nicht so verabscheuungswürdig, wie man vielleicht zuerst findet. Sicherlich, seine einseitigen Reden darüber, dass er die Belegschaft als eine grosse Familie sehe, sollen diese in erster Linie bei Laune halten. Doch er hat es auch nicht leicht. Wie findet man das – heute zum Modekonzept gewordene – Gleichgewicht zwischen Leben und Arbeit?

Die «Balance finden» müssen die Figuren in der Gesellschaftssatire sowohl im ganz konkreten als auch im übertragenen Sinne. Der spanische Regisseur nutzt als Symbol dafür das naheliegende, aber dennoch effektive Motiv der Waage,

denn diese ist es, die das Unternehmen von Julio Blanco in unterschiedlichen Ausführungen herstellt.

VON FERNANDO LEÓN DE ARANOA

EL BUEN PATRÓN



Um sich den örtlichen Unternehmerpreis zu sichern, soll alles perfekt sein. Blanco muss vor dem Eintreffen der Prüfungskommission ein paar unerwartete Hindernisse überwinden, wie etwa einen aufgebrachtten Ex-Mitarbeiter, der gewerkschaftliche Parolen vor dem Fabrikgebäude skandiert und den man nun loswerden muss. Javier Bardem füllt die Rolle des erfolgsverwöhnten Erben charmant aus, auch wenn es der Charakterzeichnung der Figur insgesamt an Tiefe fehlt. An manchen Stellen reproduziert der Film einige gar abgegriffene Klischees, und es hätte vielleicht eine straffere Inszenierung gebraucht, um die einzelnen, durchaus geistreichen Pointen besser zur Geltung zu bringen. **Teresa Vena**

START 02.06.2022 REGIE, BUCH Fernando León de Aranoa KAMERA Pau Esteve Birba SCHNITT Vanessa Marimbert MUSIK Zeltia Montes DARSTELLER:IN (ROLLE) Javier Bardem (Blanco), Manolo Solo (Miralles), Almudena Amor (Liliana), Óscar de la Fuente (José), Sonia Almarcha (Adela) PRODUKTION MK2 Films, Orange, RTVE u.a.; ESP 2021 DAUER 120 Min. VERLEIH Pathé

VON ROMED WYDER

UNE HISTOIRE PROVISOIRE



Ein Abschied steht am Anfang und am Ende von Romed Wyders Film. Dazwischen liegt ein Neuanfang: Sacha ist der Sinn des Lebens abhanden gekommen. Deshalb hat er sich gerade von seiner Freundin ge-

trennt. In der zu einem Airbnb umfunktionierten Wohnung seiner Grosseltern sucht er nach neuen Perspektiven. Dort trifft er auf die Iranerin Marjan, die sich nach ihrer Heimat sehnt. Auch sie hat ihren Mann verlassen, der aus beruflichen Gründen in der Schweiz bleiben will. In der Zwangswohngemeinschaft müssen sich die beiden unfreiwillig miteinander arrangieren. Doch erst als die Amerikanerin Mina, die sich auf der Durchreise befindet, mit ihrer unbefangenen Art frischen Wind aufwirbelt, kommt Bewegung in die Situation – und in den Film.

Une histoire provisoire ist grösstenteils ein Kammerspiel, in dem der Schauplatz zu einem Ort der Zuflucht wird, Schutz bietet und ein Versteck. Gleichzeitig wird die fremde Unterkunft für ihre zeitweiligen Bewohner:innen aber auch zu

einem Ort der Befreiung. Dabei bewegt sich die Kamera nur äusserst selten vor die Tür. Allein die offenen Fenster und ein kleiner Balkon vermitteln ein Gefühl von Weite, lassen andere Sichtweisen zu und neue Hoffnung entstehen. Die Bilder, die Wyder dafür findet, bleiben dagegen statisch und stilisiert. Sie passen sich den bisweilen gezwungen wirkenden Dialogen an. Dadurch entsteht eine seltsame Spannung, die der Schweizer Regisseur bis zum Ende nicht richtig aufzulösen weiss. Irgendwann ist Sacha wieder allein – so wie die Zuschauer:innen mit einem Film, der mehr einem Konstrukt gleicht als einem Stück Leben. **Pamela Jahn**

START 09.06.2022 REGIE Romed Wyder BUCH Nasim Ahmadpour, Romed Wyder KAMERA Ram Shweky SCHNITT Pia Dumont MUSIK Bernard Trontin DARSTELLER:IN (ROLLE) Felipe Castro (Sacha), Pooneh Hajimohammadi (Marjan), Elisabet Johannesdottir (Mina) PRODUKTION Paradigma Films SA, Milan Film AG u.a.; CH/LUX 2022 DAUER 85 Min. VERLEIH Frenetic

Eine winzige Stadt am Schwarzen Meer ist fest in der Hand einer reaktionären Gemeinde. Drei Menschen, die den Werten ihrer Heimat längst entwachsen sind, suchen in Elene Naverianis überkonstruiertem, aber zärtlichem Kleinstadtdrama nicht die Flucht, sondern ein Refugium.

Eliko schreibt einen letzten Brief. Er trinkt ein letztes Glas Wein, wickelt Brief und Flasche mit einer Geschenkschleife zusammen, empfängt einen letzten Gast zum Abendessen und beendet sein Leben. Amnon (Gia Agumava), sein Liebhaber, ist dieser letzte Gast. Die langjährige Liebe zwischen den betagten Männern ist ein notwendiges Geheimnis in ihrer direkt am Schwarzen Meer gelegenen Heimat. Potenzial für kurz- oder auch nur mittelfristige Veränderungen gibt es hier nicht. Die Gemeinde der Kleinstadt steht geschlossen hinter der reaktionären Agenda der Orthodoxen Kirche Georgiens. Und doch ist Weglaufen für Amnon und Fleshka (Megi Kobaladze), die nach dem Tod Elikos nunmehr letzten Homosexuellen in der Kleinstadt, keine Option. Wet Sand scheint bereits dem Ausgangspunkt nach in die Ausweglosigkeit zu steuern, doch Filmemacherin Elene Naveriani geht es weniger um die Tragik der Ohnmachtserfahrung als die Möglichkeit eines Refugiums, das auf Liebe und Solidarität gebaut ist. Ammons Café ist ein solches Refugium. Kein Bollwerk gegen die Bigotterie, sondern ein fragiler, auf die Feierabendstunden reduzierter Schutzraum, der sich mit seiner allzu neonfarbenen, allzu kursiven Leuchtreklame bereits als deutlich zu exotisch verrät.

Die Blicke, die Fleshka und Amnon teilen, als sie eine so lächerliche wie schauerliche Prozession orthodoxer Patriarchen auf den Fernsch Bildschirmen verfolgen, die Segen und Homophobie pandemiekonform im Drive-by austeilen, erzählen weniger von Schock als von

der Gewohnheit, die eigene Entfaltung für ein halbwegs erträgliches Leben innerhalb dieser Gesellschaft zu opfern. Ein auf Kosten der eigenen Freiheit erlangter sozialer Waffenstillstand, der mit Elikos Tod unweigerlich sein Ende gefunden hat: Die Dorfgemeinschaft weigert sich, ihm ein Begräbnis auf ihrem Friedhof zu gestatten. Elikos Tochter Moe (Bebe Sesitashvili) reist aus der

VON ELENE NAVERIANI

WET SAND



Hauptstadt an, um mit Amnon und Fleshka die Bestattung gegen den Willen des Dorfes zu organisieren. Die kurzhaarige, tätowierte Grossstädterin hat wenig Interesse daran, vor den Dorfpatriarchen einen Knicks zu machen und den Leichnam ihres Vaters am Strassenrand verscharren zu lassen. Mit ihrer Ankunft stösst die Feindseligkeit endgültig an die Oberfläche. Die Wege der jungen Frau aus Tiflis erweitern sukzessive die Peripherie des Kleinstadtdramas.

Andere Einzelschicksale, die von häuslicher Gewalt oder dem Verlust eines Sohns erzählen, gehen nicht nur als Textur, sondern auch als Nebenplots in den Film ein, was dem ansonsten leichtfüssigen Erzählrhythmus einiges an Übergewicht anhängt. Das Ensemble trägt es dennoch. Gia Agumava strahlt eine kosmopolitische Zärtlichkeit in der Provinz aus, Bebe Sesitashvili den dazu passenden Grossstadt-Punk, Megi Kobaladze die idiosynkratische Noblesse einer Frau vom Land, die ihre unerwünschte Identität seit Jahren behauptet. Was Naveriani interessiert, ist weniger die tragische Sehnsucht nach einem anderen Leben als die unter Ressentiment und Bigotterie verborgene Schönheit dieser von der Sonne ausgebleichten Kleinstadt. Das Bier mag nur widerwillig aus der Zapfsäule tröpfeln, das Fundament der Strandterrasse ein loser Steinhäufen sein, auf dem täglich eine Gruppe reaktionärer Greise hockt. Und doch sind die Protagonist:innen, die ihrer Heimat längst entwachsen sind, auf ihre Art an sie gebunden. Eine Zerrissenheit, die nur dann lösbar scheint, wenn man noch an die Liebe glaubt. Wet Sand glaubt an die Liebe – ihr Pathos, ihre Leichtigkeit und vielleicht sogar ihre Ewigkeit. **Karsten Munt**

START 05.05.2022 REGIE Elene Naveriani BUCH Sandro Naveriani, Elene Naveriani KAMERA Agnesh Pakodzi SCHNITT Aurora Franco Vögeli MUSIK Philippe Ciampi DARSTELLER:IN (ROLLE) Bebe Sesitashvili (Moe), Gia Agumava (Amnon), Megi Kobaladze (Fleshka), Giorgio Tsereteli (Alex) PRODUKTION Maximage GmbH, Takes Film GE/CH 2021 DAUER 115 Min. VERLEIH Sister Distribution

Mit seinem ersten Blockbuster versucht sich Horror-Auteur Robert Eggers am definitiven Wikingerfilm – und landet zwischen spektakulärer Sogkraft und verkrampftem Racheplot.

Eigentlich wollte Robert Eggers niemals einen Wikingerfilm drehen. Zu gewalttätig und vollkommen uninteressant. Erst als der Regisseur der Indie-Horrorfilme The Lighthouse und The Witch die sagenumwobenen Landschaften Islands bereiste, begannen ihn die Mysterien der Wikingerwelt zu reizen. Über den lange gehegten Lebenstraum des schwedischen Schauspielers Alexander Skarsgård entsteht schliesslich der ambitionierte Plan, ein ungekannt authentisches Wikingerepos zu inszenieren, als Gegenentwurf zu popkulturellen Romantisierungen im Stil der Fernsehserie Vikings.

Aufgeteilt in runische Kapitelüberschriften, wählt The Northman selbstbewusst weltliterarische Wurzeln. Die Geschichte um Wikingerprinz Amleth (Skarsgård), der die Ermordung seines Vaters Aurvandil (Ethan Hawke) durch dessen Bruder Fjölfnir (Claes Bang) rächen und seine Mutter Gudrún (Nicole Kidman) retten will, basiert auf der altdänischen «Amletus»-Sage, die William Shakespeare als Vorlage für «Hamlet» diente. Trotz der betont strengen kulturellen Rückbesinnung, die sich auch auf Elemente isländischer Familiensagen und nordischer Mythen erstreckt, spielen zwangsläufig Pop-Bezüge von Conan the Barbarian über Braveheart bis Thor und selbst The Walking Dead in den Film hinein.

Beim scharfen Fokus auf Ursprünglichkeit regieren Natur und Mythos. Arrangiert über wuchtige Schnitte, entwickeln ikonische, archetypische Aufnahmen eine bestechende Naturpoesie. Schimmernd, in den Zwischenbereichen von Feuer, Schatten und Nebel, entfaltet

sich eine halluzinative, sinnlich eindrucksvolle Revue von Visionen, Beschwörungen und Verwandlungen.

Robert Eggers' Signature-Mix von historischen und fantastischen Elementen kulminiert in der Rekonstruktion einer Wikingerwelt zwischen Alltag und Mythos. Yggdrasil, der Baum des Lebens, prophezeit in kühnen Special Effects den Tod des Königs und die Geburt

VON ROBERT EGGERS

THE NORTHMAN



von Nachkommen. In der mythologischen Verwandtschaft der Kreaturen verwandeln sich Männer beim rituellen Tanz ums Feuer spirituell in Wölfe, Bären oder, wie Amleth, in beides. Kontinuierlich durchwirkt von übersinnlichen Elementen, entsteht eine Filmwelt, die eine enorme visuelle Sogwirkung entfaltet und zugleich ihre erzählerische Plausibilität stark ins Wanken bringt.

Im Kern des ursprünglichen Wikingerdramas herrscht ein for-

derndes, grenznahes und mehrfach fragwürdiges Spektakel roher körperlicher Gewalt. Vom brutalen Knattleikr-Ballsport bis zum Showdown inszeniert und irritiert der Actionfilm seine weitgehend starre Kriegermythologie, wobei die Spannung auffällig in den Hintergrund gerät. Während dem zielzentrierten Genre des Rachefilms vom Actionformat (Kill Bill, John Wick) über das Historiendrama (Gladiator, The Revenant) bis zum Western (Unforgiven) unvermeidlich Vorhersehbarkeit innewohnt, übersteuert sie The Northman mit seinem einförmigen Ur-Racheplot zu einem anstrengend verbitterten Fatalismus.

Angepeitscht durch ein simples Rachemantra und insbesondere durch die straffe Reihung von Prophezeiungen eines feststehenden Schicksals, steuert sich das Wikingerdrama so nachdrücklich zum Ziel, dass der mehr als zweistündige Weg dorthin mitunter überflüssig erscheint.

Zu kurz kommen leider die beachtlichen Brechungen und Gegenimpulse der starren Gewaltdramaturgie, die meist weiblich konnotiert sind. Jene im Liebesthema von Amleth und Olga angelegte Balance zwischen Kraft und Verstand bleibt hier lediglich ein Hoffnungsschimmer, wie auch die versuchte Balance zwischen Actionfilm und Poesie und die zwischen Blockbuster und Art-house. **Alexander Kroll**

START 21.04.2022 REGIE Robert Eggers BUCH Robert Eggers, Sján KAMERA Jarin Blaschke SCHNITT Louise Ford MUSIK Robin Carolan, Sebastian Gainsborough DARSTELLER:IN (ROLLE) Alexander Skarsgård (Amleth), Nicole Kidman (Königin Gudrún), Anya Taylor-Joy (Olga von Birkenwald), Björk (Seherin) PRODUKTION Regency Enterprises, Perfect World Pictures; USA 2022 DAUER 137 Min. VERLEIH Universal



**ROBERT EGGERS, REGISSEUR
VON THE NORTHMAN**

«Es geht um Krieger, die stolz auf ihre Gewalt sind»

FB Wieso sind Sie von der Mythologie Neuenglands in The Lighthouse zur Mythologie Islands gewechselt?

RE Ich war zunächst total desinteressiert an den Wikingern. Sie sind eigentlich nicht mein Ding. Als ich dann nach Island flog, um mir die Landschaft anzuschauen, dachte ich aber darüber nach, wie die Menschen im sogenannten «dunklen» Zeitalter dort eine Gemeinschaft gebildet und eine Kultur begründet haben. Das ist schon erstaunlich. Ich las also die Sagen und Geschichten und verliebte mich langsam in die Wikinger-Kultur. Warum also nicht eines Tages einen Film darüber drehen? Sind sie ruppig und gewalttätig? Ja! Sie sind aber auch wundervolle Dichter:innen, Künstler:innen und Musiker:innen. Das war eine Zivilisation voller kulturellen Reichtums, den ich so nicht erwartet hatte. Wichtig war auch, dass ich einen isländischen Koautor hinzuziehen konnte. Die Sagen und ihre kulturelle Identität sind so anders als meine Erfahrungen. Ein:e Isländer:in wird verstehen, was der Hass eines Wikingers bedeutet, weil er:sie direkt damit verbunden ist. Hinzu kommt, dass auch moderne Isländer:innen immer noch an Feen und Geister glauben, und Sjón, der Drehbuchautor, kennt sich mit diesen Dingen bestens aus.

FB Wie sehr hat die Figur des Hamlet den Film verändert?

RE Es sollte eine reine Wikinger-Story werden, doch dann kam mir die Idee dieser dramatischen Forcierung. Ich war sehr beschämt, als mein früherer Shakespeare-Professor mich daran erinnerte, dass ich während des Studiums Hamlet inszeniert habe. Ich habe Hamlet sogar gespielt. Aber ich wusste nicht, dass das Stück auf dieser Wikingergeschichte basiert. Das war eine grosse Offenbarung. Ich wollte mich wirklich in die Wikinger-Mythologie und Kultur vertiefen, was eine riesige Herausforderung war, weil vieles nicht sehr bekannt ist. Wenn ich dann aber eine Geschichte habe, die jede:r kennt, erreiche ich auch ein grosses Publikum.

FB Haben Sie sich auch andere Wikinger-Filme angeschaut, zum Beispiel The Vikings von Richard Fleischer?

RE Ich habe nicht sehr viele Wikinger-Filme geschaut. Von Richard Wagner an macht jede:r über die Wikinger das, was ihr:ihm am besten gefällt. Ich hatte darum nicht das Gefühl, aus anderen Filmen, Stücken oder Opern allzu viel lernen zu können. Ich habe natürlich den Film von Richard Fleischer gesehen, der richtig gut ist, auch wenn Kirk Douglas ganz bestimmt einen Bart hätte tragen müssen. Es gibt einen isländischen Film, Hrafninn flýgur von Hrafn Gunnlaugsson, der die Sagen sehr ernst nimmt. Auch einige sowjetische Filme sind interessant, zum Beispiel Andrej Rubljow von Tarkowskij mit der wichtigen Szene des Einfalls der Tartaren; auch Akira Kurosawa fällt mir als Einfluss ein, allerdings nicht in Bezug auf die Wikinger, sondern eher in Bezug auf den Look einer vergangenen Zeit.

FB Die Kampfszenen im Film sind sehr brutal und rau, sehr direkt und sehr nah, was sie noch gewalttätiger aussehen lässt als ein Shootout in einem Gangsterfilm.

BF Ja – da haben Sie recht. Ich weiss nicht, ob ich die richtige Linie verfolgt habe. Es ist nun mal ein grosser, teurer, actionbetonter Film. Und es geht um Krieger, die stolz sind auf ihre Gewalt. Um das Genre zu bedienen und den Sagen gerecht zu werden, müssen Kampfszenen nun einmal spannend und unterhaltsam sein. Ich will aber keinen Film machen, der die Gewalt glorifiziert. Wenn einem der Kämpfer allerdings die Eingeweide herausfallen, habe ich es vielleicht übertrieben. Das hätte ich so nicht machen müssen. Aber ich habe mein Bestes versucht. **INTERVIEW Michael Ranze**

Um ihren Sohn aus Guantánamo Bay zu holen, legt sich eine quirilige Bremer Hausfrau mit den Vereinigten Staaten von Amerika an. Basierend auf einer wahren Geschichte, verliert sich der Fall Kurnaz gegen Bush jedoch in belangloser Authentizität.

Eigentlich wäre es an dieser Stelle Zeit, eine Grundsatzdiskussion zu führen: Braucht es wirklich diese authentischen Themenfilme, in denen reale Ereignisse ohne ästhetischen Überschuss nacherzählt werden? Rabiye Kurnaz gegen George W. Bush ist so ein Film, der, abgesehen von Pathos und einer aufdringlichen Emotionalität, auf jede ästhetische Überhöhung verzichtet und dabei so egal, so langweilig und so unendlich weit vom Kino entfernt ist, dass man sich wünscht, man hätte einfach einen guten Dokumentarfilm aus diesem Stoff gemacht.

In Deutschland aber lieben Filmförderer und Sender dies ganz besonders wichtigen Filme; das politische Thema legitimiert die Investition. Nun ist der Fall von Murat Kurnaz mit Sicherheit ein Skandal, bei dem es Verstrickungen bis in die höchsten Regierungskreise gibt. Obwohl bereits kurz nach seiner Inhaftierung keine Zweifel an seiner Unschuld bestanden, wurde er für insgesamt fünf Jahre in Guantánamo festgehalten und gefoltert – die Menschenrechte galten für Terrorverdächtige nicht. Bis heute sitzen 37 Menschen in dem Gefangenenlager fest, das weder von Barack Obama noch von Joe Biden geschlossen wurde.

Regisseur Andreas Dresen und seine Drehbuchautorin erzählen die Geschichte von Murat nun über Bande als politische Tragik-Komödie: Im Fokus steht die Mutter Rabiye Kurnaz (Meltem Kaptan), die mit Weltpolitik nie etwas am Hut hatte. Dann allerdings muss die robuste und lebenswert-naive Hausfrau plötzlich ihren Sohn aus dem menschenrechtlichen Niemandsland

Guantánamo befreien. Zur Seite steht ihr der etwas steife, aber brillante Anwalt Bernhard Docke (Alexander Scheer). Gemeinsam ziehen sie in einen jahrelangen Rechtsstreit mit der amerikanischen Regierung, der sie von Bremen bis vor den Supreme Court in die USA führt.

Am Anfang des Films ist er noch zu spüren, dieser unsentimentale Dresen-Touch. Die unaufgereg-

VON ANDREAS DRESEN

RABIYE KURNAZ GEGEN GEORGE W. BUSH



ten Bilder und die lakonische Intimität im Umgang mit seiner Hauptfigur kennt man aus so grossartigen Filmen wie Halbe Treppe oder dem ganz zauberhaften Musikerporträt Gundermann, in dem Alexander Scheer eine tiefgründig-nervöse Performance des Liedermachers gibt. Auch in Rabiye Kurnaz gegen George W. Bush ist Scheer ein Ereignis. Er spielt hinter Meltem Kaptan, die auf der Berlinale für die beste Hauptrolle ausgezeichnet wurde, eigentlich

nur die zweite Geige. Dabei aber überzeugt er mit filigraner Präzision, die unter der sachlichen Oberfläche eine überlebensgrosse Herzlichkeit aufsteigen lässt, ohne sie allzu sehr auszuspielen.

Demgegenüber darf die Komikerin Kaptan aus dem Vollen schöpfen und mit ungebändigter Energie und quiriligen Charme gegen den guten Ton der bürgerlichen Elite anrennen: Immer ist diese Frau eigentlich fehl am Platze, immer liegen mindestens zwei bis drei Fettnäpfchen bereit, in die Rabiye regelrecht hineinspringt, wobei sie doch alle für sich zu gewinnen weiss.

Auf eben diese Karte des Underdogs setzt Dresen. Es ist die einzige, im Ansatz spannende erzählerische Idee, die aber vom einschläfernden Ruhepuls dieses Films stillgestellt wird. Spätestens ab der Hälfte beginnen sich die Manierismen von Kaptan abzunutzen und das bereits im Vorfeld absehbare Geschehen tröpfelt in kleinen Episoden vor sich hin.

Gegen Ende steht der schwer gezeichnete Murat auf einem Feld. Er will allein sein, die Freiheit und die Weite einer Landschaft einatmen. Das ist womöglich so passiert. In einem Film aber entfaltet dieses allzu naheliegende Bild keinerlei Magie. Einer der Gründe, warum man diesen Rabiye Kurnaz gegen George W. Bush schnell wieder vergessen hat. **Sebastian Seidler**

START 12.05.2022 REGIE Andreas Dresen BUCH Laila Stieler KAMERA Andreas Höfer SCHNITT Jörg Hauschild MUSIK Johannes Repka, Cenk Erdoğan DARSTELLER:IN (ROLLE) Meltem Kaptan (Rabiye Kurnaz), Alexander Scheer (Bernhard Docke), Charly Hübner (Marc Stocker), Nazmi Kirik (Mehmet), Sevda Polat (Nuriye) PRODUKTION Pandora Film Produktion; D/F 2022 DAUER 119 Min. VERLEIH Filmcoop

Der grossspurige, zwischen Kunst und Verkünstelung changierende Ton von Maurizio Staerkle Drux' Dokumentarfilm scheint dem Sujet Rechnung zu tragen. Schliesslich geht es um Marcel Marceau, den berühmten Pantomimen, der seine pantomimischen Bilder als «Schreie der Stille» verstand: als Ausdruck des Inneren, als überkulturelle Sprache.

L'art du silence verbindet Talking-Head-Huldigung und Familiengeschichte mit der Annäherung an die Pantomime-Kunst. Marceaus dritte Frau und die beiden gemeinsamen Töchter zeichnen mit ehemaligen Weggefährten Marceaus das Bild des Künstlers mit jüdischen Wurzeln, dessen Vater in Auschwitz getötet wurde und der als Mitglied der französischen Résistance hunderte

jüdische Kinder rettete. Eine Wahnsinns-geschichte, an der sich Jonathan Jakubowicz in Résistance bereits spielfilmisch versucht hat.

VON MAURIZIUS STAERKLE DRUX

L'ART DU SILENCE



Drux vermengt Archivmaterial mit Spielfilmsequenzen zu einer audiovisuellen Verbeugung. Sein Film steckt voller Gedanken über die Kraft von Stille und Bewegung, leidet aber an zu vielen erzählerischen Baustellen. Dass der Schweizer Filmmacher seinen gehörlosen Vater, einen von Marceau inspirierten Pantomime-Künstler, aufs Podest hebt, ist rührend, dem Stoff aber ebenso wenig zuträglich wie jener Marceau-Schüler, der Parkinson hat und mit Erkrankten arbeitet, oder der Marceau-Enkel, der als eine Art Wiedergänger in Szene gesetzt wird. Man wird das Gefühl nicht los, dass ausgerechnet der Maestro der Stille von der Polyphonie übertönt wird.

Jens Balkenborg

START 19.05.2022 REGIE, BUCH Maurizio Staerkle Drux KAMERA Raphael Beinder SCHNITT Tanja Stöcklin MUSIK Nils Frahm, Julian Sartorius MIT Marcel Marceau, Anne Sicco, Camille Marceau, Aurélie Marceau, Louis Chevalier, Rob Mermin, Georges Loinger, Daniel Loinger, Christoph Staerkle PRODUKTION Lichtblick Film- und Fernsehproduktion, Beauvoir Films; CH/D 2021 DAUER 82 Min. VERLEIH Cineworx

VON SABINE DERFLINGER

ALICE SCHWARZER



Alice Schwarzer sei nur durch das «Herausreissen der Zunge» zu stoppen. Man müsse einen Mann finden, «der bereit ist, es der Alice zu besorgen». Es sind schockierende Kommentare, die nicht etwa in Internet-

foren, die in den Siebzigern und Achtzigern noch nicht existierten, sondern in der deutschen Medienlandschaft auf den Titelseiten standen. Dabei ging es Schwarzer stets nur darum, die Ungleichheit der Geschlechter aufzuzeigen. Wobei sie ihr männliches Gegenüber schnell mal argumentativ aushebelte.

Regisseurin Sabine Derflinger spielt keck mit diesem Bild. Schwarzer, die Horrorfantasie des maskulinen Privilegs. Eine Journalistin, die in männlich besetzte Räume vordrang. Alternierend zwischen historischen Aufzeichnungen, Interviews von Schwarzer und Zeitgenoss:innen, wie etwa Ehefrau Bettina Flitner, und Schwarzers Reisen, entsteht eine eindringliche Erinnerung daran, wie jung und fragil viele der Errungenschaften der Frauenbewegung nach wie vor sind. Sie habe anders

leben wollen als ihre Mutter, erklärt eine Frau in einer Signierstunde gerührt. Schwarzers Buch habe sie dazu inspiriert.

Wo der Film hingegen schwächelt, ist, ein feministisches Argument für die Gegenwart zu formulieren. Auch Alice Schwarzer ist ein Produkt ihrer Zeit. Weiss, privilegiert, gebildet. Da spricht nichts dagegen. Doch aktuelle Debatten wie um Abtreibung, Kopftuch, Silvester in Köln und Prostitution rein über diese Weltauffassung zu diskutieren, und hier nicht jüngere, intersektionale Perspektiven zu inkludieren, ist letztendlich ein Versäumnis. **Susanne**

Gottlieb

START 12.05.2022 REGIE, BUCH Sabine Derflinger KAMERA Christine A. Maier, Isabelle Casez SCHNITT Lisa Zoe Geretschläger MUSIK Gerald Schuller PRODUKTION Derflinger Film; AT/D 2022 DAUER 100 Min. VERLEIH Frenetic

Gaspar Noés neuestes Werk nutzt den Split Screen, um Demenz und das dazugehörige Abdriften in eine andere Welt zu zeigen. Der schmerzvolle Zerfall – von Beziehungen, Erinnerungen und Gewohnheiten – steht auf subtile Weise im Mittelpunkt.

Zu Beginn von *Vortex* winkt sich das namenlose alte Ehepaar, um das es hier geht, aus gegenüberliegenden Fenstern zu. Es ist ein bezeichnender Moment, weil die beiden nur scheinbar getrennt sind, sich tatsächlich aber in derselben Wohnung befinden. Bevor die Frau (Françoise Lebrun) durch ihre zunehmende Demenz den Bezug zur Realität verliert, schenkt Regisseur Gaspar Noé ihnen noch einen letzten gemeinsamen Moment, der wie aus einem nostalgischen Heimvideo wirkt: Gemeinsam sitzen sie auf dem Balkon ihrer Pariser Wohnung und trinken Weisswein. Dass es weniger erfreulich weitergeht, kündigt Françoise Hardys Chanson «Mon amie la rose» über die Vergänglichkeit des Lebens an sowie einer von Noés charakteristisch markigen Slogans: «Dieser Film ist all jenen gewidmet, deren Hirn vor ihrem Herzen zerfällt.»

In der folgenden Nacht wird die Frau zum ersten Mal von Panik gepackt, und das Bild teilt sich. Der von nun an fast konsequent durchgehaltene Split Screen steht dabei für die unterschiedlichen Welten, in denen sich die beiden von nun an bewegen. Während die ehemalige Psychotherapeutin die Kontrolle über ihren Alltag verliert, beschäftigt sich ihr sturköpfiger Mann (der italienische Horrorregisseur: Dario Argento) zunächst unbeirrt weiter mit seinem Buch über Träume im Kino.

Bisher war Gaspar Noé vor allem wegen provokanter, präventöser und visuell ausschweifender Filme wie *Irreversible* und zuletzt *Climax* bekannt. *Vortex* entfaltet sich nun mehr aus einem vergleichsweise ereignislosen Alltag und ist dabei subtiler in seiner Härte und psychodelischen Verzerrung.

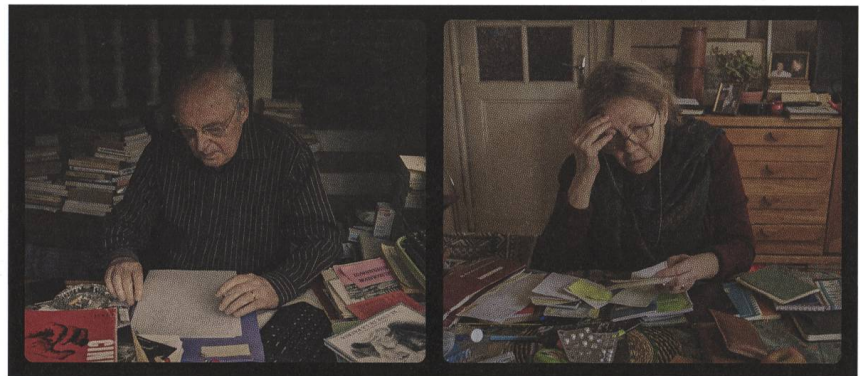
Am nächsten Tag beginnt für das Paar die titelgebende Abwärtsspirale. Während der Mann wie immer an der Schreibmaschine sitzt, verirrt sich seine Frau in einem arabischen Supermarkt. Lebrun, die ihren ersten grossen Auftritt 1973 in Jean Eustaches *La maman et la putain* hatte, irrt dabei endlos durch labyrinthische Gänge, während sich die

Theodor Dreyers *Vampyr* im Fernsehen. Der bewegungslose Held, der darin in einem Sarg gefangen ist und durch ein Sichtfenster sein eigenes Begräbnis beobachtet, ist der hilflosen dementen Frau nicht unähnlich.

Die enormen Stapel an Büchern und Zetteln, mit denen die Wohnung zugestellt ist, stehen auch

VON GASPAR NOÉ

VORTEX



wachsende Verzweiflung in ihrem Gesicht abzeichnet.

In *Vortex* passiert scheinbar wenig – und doch ist immer etwas los. Die Szenen zeigen eingefahrene Routinen, die sich nicht mehr aufrechterhalten lassen. Beiläufig lässt Noé dabei Referenzen als Meta-Kommentare einfließen. Mal ist im Radio ein Gespräch über Trauerarbeit zu hören, mal läuft die berühmte Albtraum-Szene aus Carl

für über die Jahre angehäuften Erinnerungen, die zu verschwinden drohen. Die beiden simultan ablaufenden Bilder haben dabei eine ähnliche desorientierende Wirkung auf uns wie der Gedächtnisverlust auf die Frau. Achsensprünge und kurze Schwarzblenden zwischen den Schnitten wirken zunächst wie Fehler und lassen die Wahrnehmung fragmentarisch und zerbrechlich wirken.

Durch die formale Zerstückelung ist es fast unmöglich, das Zuhause, das für die Frau zunehmend zum Feindesland wird, zu einem einheitlichen Ganzen zusammenzusetzen. Als sie einmal einen kurzen klaren Moment hat, lässt sie sich zurückfallen, und ihr Kopf ragt ins angrenzende, aus einem unterschiedlichen Winkel aufgenommene Bild. Es sieht aus wie ein Picasso-Porträt: ein Körper, der gleichzeitig in unterschiedlichen Sphären steckt.

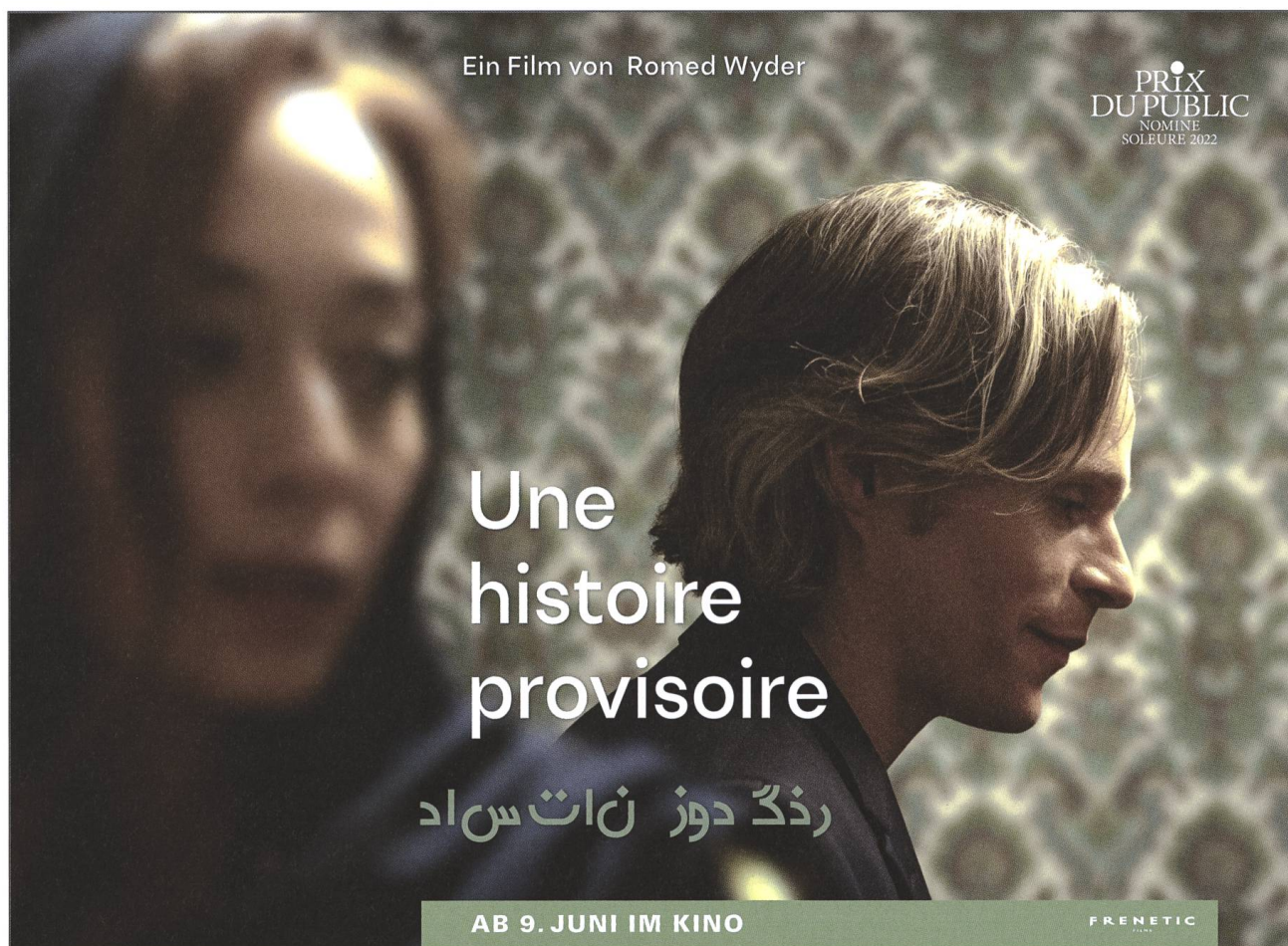
Mehrmals fällt im Film der Satz «Das Leben ist ein Traum im Traum». Und tatsächlich eröffnet sich in *Vortex* eine Welt, die nie heil war und nur verzerrt betrachtet werden kann. So erfahren wir mit der Zeit, dass der Mann sich auch vor der Erkrankung seiner Frau schon in seinem Arbeitszimmer isolierte

und seit einer Weile eine Geliebte hat. Die im Bild vollzogene Trennung erweist sich letztlich nur als Beschleunigung einer ohnehin schon lange schleichenden Entfremdung.

Eine besondere Rolle im Film nimmt Stéphane (Alex Lutz), der Sohn des Paares, ein. Er selbst wurde von seinen Eltern einst wegen seiner Drogensucht in eine psychiatrische Anstalt eingewiesen und sieht sich nun wiederum selbst in der Rolle des Kümmerers. In zwei längeren, dramatisch dichten Szenen versucht er mit unerschütterlicher Ruhe zu vermitteln, wo eigentlich keine Kommunikation mehr möglich ist. Die Sisyphusarbeit unterstreicht Noé, indem er Stéphanes aufsässigen jungen Sohn immer wieder lärmend seine Spielzeugautos aufeinanderprallen lassen lässt.

Jedes Familienmitglied ist im Film auf unterschiedliche Weise mit der Wirklichkeit überfordert: die Mutter, weil ihr die Erinnerungen wie Sand durch die Finger rinnen, der Vater, weil er beharrlich verdrängt, und der Sohn, weil er nur im Drogenrausch Erlösung findet. Noés Film ist zart und humanistisch, ohne sich in schmerzlindernden Sentimentalitäten zu verlieren. Eine Liebe ohne Narben gibt es ebenso wenig wie eine unumstössliche Wahrheit. Die Anfangsszene auf dem Balkon wurde zumindest teilweise als romantische Wunschvorstellung entlarvt. Das Aufwachen bleibt in *Vortex* jedoch aus. Menschen verschwinden stattdessen einfach, und Bilder lösen sich auf. **Michael Kienzl**

START 21.04.2021 REGIE, BUCH Gaspar Noé KAMERA Benoît Debie SCHNITT Denis Bedlow, Gaspar Noé DARSTELLER:IN (ROLLE) Françoise Lebrun (Elle), Dario Argento (Lui), Alex Lutz (Stéphane) PRODUKTION Rectangle Productions; F/BE/MCO 2021 DAUER 142 Min. VERLEIH Xenix



Eine junge Tschechin heiratet einen Afghanen. In der fremden Kultur muss sie einen Weg finden, sich anzupassen und gleichzeitig sich treu zu bleiben. Dass man sich seine Familie aussuchen kann, wenn man will, zeigt der künstlerisch und thematisch wertvolle Animationsfilm.

Was dem Animationsfilm thematisch zugrunde liegt, ist das Bedürfnis nach Zugehörigkeit, das die meisten Menschen kennen. Auch wenn die Geschichte um die junge, naive Tschechin Herra (Zuzana Stivínová), die sich in einen Afghanen (Haji Gul Aser) verliebt und für ihn ihre Heimat verlässt, kulturell präzise verortet werden kann, handelt *My Sunny Maad* von universellen Werten wie Liebe, Familie und Solidarität.

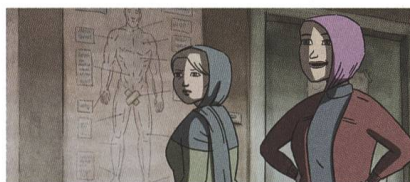
Über beide Ohren verliebt folgt Herra ihrem Nazir nach Kabul, ohne dass sie irgendetwas über sein Herkunftsland wüsste. Die Vorurteile über Afghanistan, mit denen ihr Umfeld in Tschechien sie konfrontiert, lassen sie kalt. Im Gegenteil, in der Vorstellung, eine kinderreiche Familie gründen zu können, sieht sie überhaupt die Erfüllung ihres Lebenswunsches. So einfach wird Letzteres aber dann nicht gehen, weswegen Herra und Nazir bald den verschüchterten Maad, der aus armen Verhältnissen stammt, bei sich aufnehmen. Genauso wie Herra selbst muss Maad seinen Platz in der Familie, in der auch Nazirs Bruder mit Frau und Kindern sowie Nazirs Vater leben, erst finden.

Seine Ankunft ist nicht die einzige Veränderung, die sich in diesem sozialen Gefüge ereignet. Tatsächlich fungiert die Figur von Maad, was von seinem greisenhaften Aussehen unterstützt wird, als eine Art Geist der Vernunft und der Gelassenheit, der die Menschen um sich herum zwingt, sich auf die wahren wichtigen Werte zurückzubekennen. Dank ihm finden sie den nötigen Mut, für das zu kämpfen, was ihnen wichtig ist.

Jede der Frauen, die im Film vorkommen, trägt auf ihre Weise zum hoffnungsvollen Pamphlet für die Kraft der Liebe bei, das *My Sunny Maad* geworden ist. Herra gibt nicht auf, als Nazir eifersüchtig wird, weil sie bei einem fremden Mann im Auto mitfährt oder in der von den Amerikaner:innen geleiteten Frauenklinik angestellt wird. Auch die Erniedrigung, dass sie sich, als Fremde zu

VON MICHAELA PAVLÁTOVÁ

MY SUNNY MAAD



Besuch kommen, im Haus mit den anderen Frauen hinter einer Wand verstecken muss, erträgt sie.

Was leicht zu einer melodramatischen Geschichte hätte werden können, konterkariert die tschechische Regisseurin in ihrem ersten abendfüllenden Animationsfilm durch einen ausgeprägten Sinn für Humor. Auf diese Weise greift sie die bereits erwähnten Klischees mutig auf und setzt ihnen eine differenzierte Sichtweise entgegen. Ganz egal,

ob es um das Tragen der Burka geht, das Verkleben der männlichen Geschlechtsteile auf einem Anatomieposter in der Klinik oder das Recht der Frauen, ein Auto zu fahren.

Das Mittel der Animation an sich sorgt für eine Verfremdung des Stoffes, die skizzenhafte Zeichnung und die eher bleiche, vielfach in die Palette der Pastelltöne greifende Farbgebung fügen dem Film etwas Märchenhaftes und Leichtfüßiges hinzu. Gleichzeitig bemüht sich die Animation in Bezug auf das Spiel, nahe an der Realität zu bleiben, indem die Mimik der Figuren nicht übertrieben oder exaltiert wirkt. Das stellt unter anderem sicher, dass hier das Zielpublikum auch – oder eigentlich vielmehr in erster Linie – Erwachsene und nicht Kinder sind. Eine weitere Stärke des Films ist seine dichte Inszenierung, die einen während 80 Minuten gebannt hält.

My Sunny Maad basiert auf einem Roman, wobei Pavlátová die weibliche Perspektive noch stärker in den Vordergrund gerückt hat. Der Blickwinkel Herras, einer europäischen Frau, die auf eine fremde Kultur trifft, bildet den Zugang zur Geschichte. Um diesen zu festigen, hat die Regisseurin die Stimme einer Erzählerin eingeführt. Sie steht den Zuschauenden nahe, da sie sich ähnliche Fragen stellt wie diese. **Teresa**

Vena

START 28.04.2022 REGIE Michaela Pavlátová BUCH Ivan Arsenyev, Yaël Giovanna Lévy VORLAGE Petra Procházková SCHNITT Evzenie Brabcová DARSTELLER:IN (ROLLE) Zuzana Stivínová (Herra), Shahid Maqsoodi (Maad), Shamlá Maqsoodi (Freshta), Haji Gul Aser (Nazir), Mohammad Aref Safai (Kaiz) PRODUKTION Negativ Film Production; CZ/F/SK, 2021, DAUER 80 Min. VERLEIH First Hand Films

**MICHAELA PAVLÁTOVÁ, REGISSEURIN
VON MY SUNNY MAAD**

«Wir wünschen uns alle ein schöneres Leben»



FB *Wie sind Sie auf den Roman gestossen, von dem Sie sich für den Film inspirieren liessen? Und was hat Sie daran besonders fasziniert?*

MP Nach vielen kurzen Animationen wollte ich meinen ersten abendfüllenden Animationsfilm machen. Was ich suchte, war eine Geschichte mit einer weiblichen Hauptfigur. Auf einer Reise bin ich dann zufällig auf den Roman von Petra Procházková, *Fřišta*, gestossen und habe mich in ihn verliebt. Das Buch ist in der 1. Person geschrieben und als Leser:in fühlt man sich sehr schnell mit der Protagonistin verbunden. Mich hat der private Blick interessiert, den das Buch erlaubt. Die Figur dringt in unbekannte Räume ein. Sie lernt andere Gewohnheiten und sehr persönliche Dinge kennen. Ich interessierte mich für ihre europäische Perspektive, von der ich mir vorstellte, dass sie meiner eigenen ähneln würde.

FB *Wie sind Sie bei der Adaption vorgegangen?*

MP Für mich war es sehr wichtig, dass der Humor des Romans im Film erhalten bleibt. Ausserdem fügte ich eine Erzählerstimme ein, um der Protagonistin so nah wie möglich zu sein. Am Anfang gab es

mehr fantastische Teile, die die Träume und die Fantasie von Herra illustrierten, aber ich merkte, dass dies den Fluss des Films störte, und reduzierte sie. Ich konzentrierte mich auf ihre Beziehungen innerhalb der Familie. Wichtig war mir zudem, einen Film zu machen, der alle Zielgruppen anspricht und sich nicht etwa an Kinder richtet.

FB *Wie haben Sie für den Film recherchiert?*

MP Es war mir leider nicht möglich, nach Afghanistan zu reisen und dort zu recherchieren. Aber ich habe im Internet viele Hinweise auf das Land gefunden und eine Menge private Fotografien verwendet, die mir die Autorin des Buchs, mit der ich in Kontakt geblieben bin, zur Verfügung gestellt hat.

FB *Wie haben Sie die Ästhetik des Films entwickelt?*

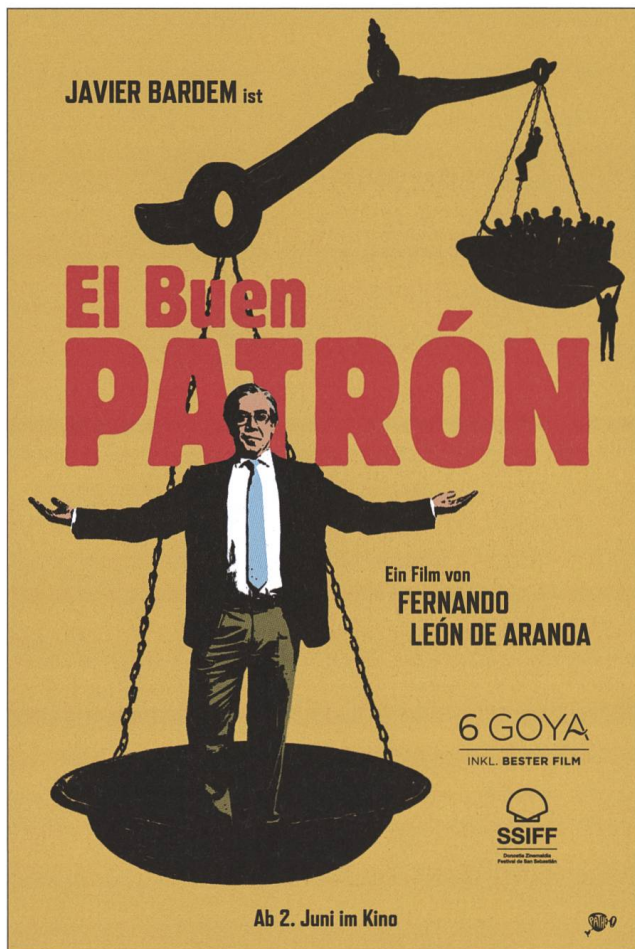
MP Mein Animationsstil ist sehr nah an von Hand gezeichneten Skizzen. Die grösste Herausforderung für mich, die ich normalerweise alleine arbeite, war, nun ein ganzes Team zu haben. Es war schwierig, einen Teil der Kontrolle abzugeben. Ich musste eine Art «visuelle Bibel» erstellen, die alle Details zu den Figuren und den Schauplätzen enthielt. Die Ästhetik sollte so realistisch wie möglich und so skizzenhaft wie möglich sein. Ich war nicht daran interessiert, neue Techniken einzuführen oder mich auf Spezialeffekte zu konzentrieren. Normalerweise wird bei Animationen in den Bewegungen der Figuren ein wenig übertrieben. Ich wollte, dass alles subtiler ist und sich auf das konzentriert, was in den Köpfen der Figuren passiert.

FB *Was hat Sie beim Aussehen von Maad inspiriert?*

MP Im Buch wird er als eine Art Märchenfigur mit dünnen, zitternden Beinen und durchsichtigen Ohren beschrieben. Inspiriert hat mich ein Film, in dem ein Kind vorkommt, das an Progerie leidet. Das bedeutet, dass der Körper sehr alt aussieht und sich sehr schnell verändert, während der Geist der Person noch der eines Kindes ist. Das habe ich benutzt, um Maad zu kreieren.

FB *Welche Botschaft hat der Film für Sie?*

MP Wir stellen uns Afghanistan als ein Land vor, das nicht sehr freundlich ist und Probleme mit Politik und Religion hat. Ich bin mir aber sicher, dass die Menschen überall auf der Welt gleich sind. Jede:r wünscht sich ein harmonisches Familienleben. Tief in unserem Herzen wünschen wir uns alle ein schönes Leben, und die Beziehungen zu unseren Verwandten sind das Wichtigste für uns. Die Afghan:innen wollen nicht vergessen werden und legen genauso viel Wert auf Toleranz und Liebe wie alle Anderen. **INTERVIEW Teresa Vena**



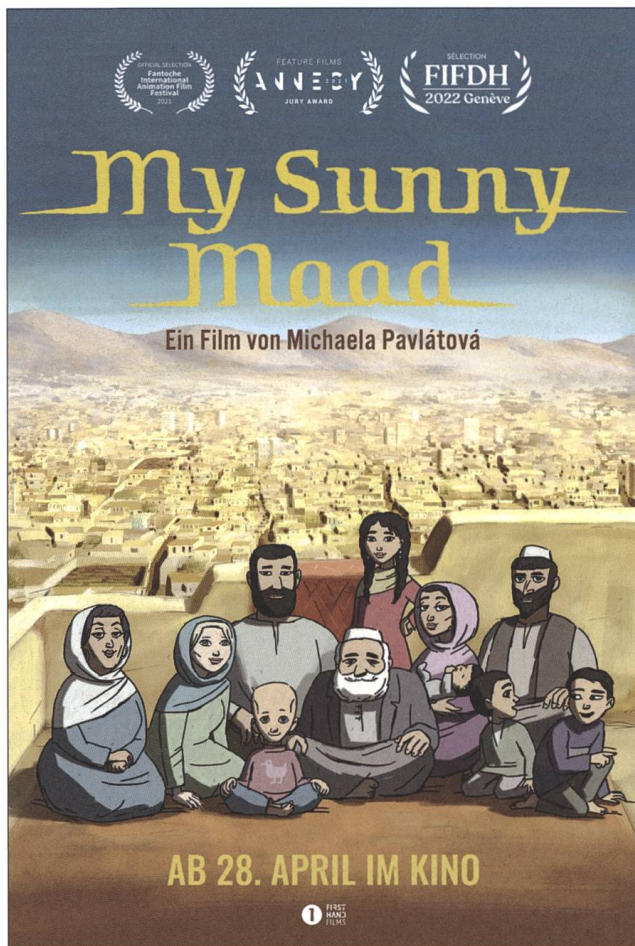
Kunst Museum Winterthur

Beim Stadthaus

26.3. – 11.9.2022

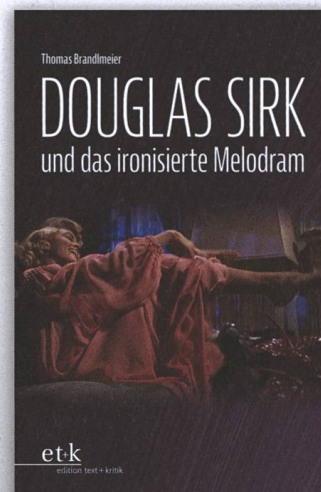
Gerry Schum

Fernsehgalerie



➤ Film
in der edition text+kritik

auch als
eBook



Thomas Brandlmeier
**Douglas Sirk
und das ironisierte
Melodram**

2022, 222 Seiten, zahlreiche
s/w- und farbige Abbildungen
€ 20,-
ISBN 978-3-96707-610-3

1937 floh der deutsche Regisseur Douglas Sirk in die USA. Die Melodramen, die er im Hollywood der 1950er Jahre drehte, prägten das Genre nachhaltig. »Written on the Wind« (»In den Wind geschrieben«) von 1956 und »Imitation of Life« (»Solange es Menschen gibt«) von 1959, seine letzte Regiearbeit in Hollywood, sind seine berühmtesten Filme.

Sirks Spezialität waren ironische Brechungen im Melodram, ein Gestaltungsmittel, das im Zentrum dieses Buchs steht.

et+k

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

MICHELLE YEOH STEPHANIE HSU KE HUY QUAN WITH JAMES HONG AND JAMIE LEE CURTIS

«Eines der absoluten Kino-Highlights
des Jahres 2022.» [moviepilot.de](https://www.moviepilot.de)

A FILM FROM DANIELS
**EVERYTHING
EVERYWHERE
ALL AT ONCE**

天馬行空

«Absurder Humor mit ganz viel Herz.
Der wohl beste Multiversum-Film,
den man sich nur vorstellen kann!»

[filmstarts.de](https://www.filmstarts.de)

RIFFRAFF

AB 16. JUNI IM KINO

BOURBAKI

Lorenz Merz' neuester Film Soul of a Beast will viel und erreicht nicht alles. Was bleibt, ist ein filmischer Rausch, der kaum enden will. Und der schale Nachgeschmack einer Jugend, die vielleicht doch nicht so unbeschwert ist.

Soul of a Beast wurde gleich achtmal für den Schweizer Filmpreis nominiert, ein Rekord. Gereicht hat es für den besten Hauptdarsteller (Pablo Caprez) sowie für die beste Musik und Kamera. Auch in Locarno und am Filmfestival Max-Ophüls-Preis konnte der Film überzeugen. Dabei ist nicht ganz klar, was Soul of a Beast eigentlich ist – ein Drama, ein Fantasyfilm oder doch ein Coming-of-Age? Denn was als Liebesdreieck zwischen den Teenagern Gabriel (Pablo Caprez), Corey (Ella Rumpf) und Joel (Tonatiuh Radzi) und mit einem drogenberauschten nächtlichen Ausflug in den Zoo beginnt, endet mit einer Art Überlebenskampf in einem verfremdeten Zürich.

Tatsächlich ist Zürich in Soul of a Beast eine postapokalyptische, dystopische Version seiner selbst. Klar erkennbar durch die Langstrasse, den Letten und die Viaduktbögen, wird in Merz' Version der Limmattadt verwirrend oft Französisch gesprochen, und nachts ist «Sperrzeit». Doch die Stadt ist bloss eine Bühne für Gabriels inneren Kampf – einerseits will er mit Joel, und vor allem mit dessen Freundin Corey, durch die Nächte streifen. Andererseits ist da Jamie, Gabriels Sohn, für den er allein verantwortlich ist. Die Mutter, Zoé (Luna Wedler), wohnt derweil abgekapselt im Palast ihrer Mutter und scheint mehr mit sich selbst als mit Jamie beschäftigt zu sein.

Wer oder was das namensgebende «beast» des Films ist, bleibt offen. Zwar streifen infolge des nächtlichen Zooausflugs der drei Teenies Giraffen und Pumas durch die Stadt. Doch als sich Gabriel und

Corey in einer Schlüsselszene im Wald aneinander anpirschen und Tierlaute von sich geben, werden sie von einem getarnten Schützen aufgeschreckt. Sind etwa die Teenager, die auszubrechen versuchen, die «beasts» in diesem Überwachungsstaat? Die wiederkehrende Parallele von Gabriel und der Giraffe – «Sie sagen, im letzten Leben war er eine Giraffe», erfahren wir durch ein

VON LORENZ MERZ

SOUL OF A BEAST



Voice-over – suggerieren, dass beide Wesen auf ihre Art eingesperrt sind. Und schliesslich ausbrechen.

Generell ist Soul of a Beast mehr emotionales Erlebnis als intellektueller Genuss. Die starken Farben im 4:3-Format und der phänomenale Soundtrack tragen dazu bei, dass man leicht in Gabriels und Coreys Welt eintauchen kann und sich selbst auf einem Trip wähnt, bei dem nie klar ist, was real und was imaginär ist. Dazu trägt auch die Präsenz

einer erzählenden Stimme bei, die auf Japanisch kryptische Aussagen von sich gibt.

Nur leider geht dabei oft die Spannung verloren. Das überdosierte Mittel der Slow Motion und spärlich eingesetzter Dialog lassen Soul of a Beast manchmal wie ein Musik- oder Werbevideo in Trance wirken. Was in der ersten Hälfte des Films als stilistisches Mittel überzeugt, verliert in der zweiten Hälfte und vor allem gegen das Ende seine Kraft und wirkt nicht mehr interessant, sondern forciert und oft etwas langweilig.

Schade ist auch, dass Tonatiuh Radzi nicht mehr Screentime bekommt. Seinem Charakter Joel scheint vor allem die Rolle zuzufallen, Gabriel mit seiner Freundin Corey bekannt zu machen. Dabei weiss der Schauspieler in seiner ersten Rolle zu brillieren, und das Bild, wie sein Charakter blutbefleckt, die Zigarette lässig im Mundwinkel, auf seinem Moped durch einen Tunnel fährt, gehört wohl zu den grossen Filmmomenten nicht nur von Merz, sondern des Schweizer Films. Damit spielt Merz nicht nur visuell auf Wong Kar Wais Fallen Angels an, sondern setzt Zürich gleichzeitig ein Denkmal als filmische Metropole. Kein Wunder also, vermochte Soul of a Beast die Jury des Schweizer Filmpreises trotz einiger Schwächen zu überzeugen. **Noemi Ehrat**

START 14.04.2022 REGIE, BUCH Lorenz Merz KAMERA Fabian Kimoto SCHNITT Noemi Preiswerk MUSIK Fatima Dunn, Julian Sartorius, Valentina Ovlinsky DARSTELLER:IN (ROLLE) Pablo Caprez (Gabriel), Ella Rumpf (Corey), Art Bllaca (Jamie), Luna Wedler (Zoé), Tonatiuh Radzi (Joel) PRODUKTION Hesse Film; CH 2021 DAUER 110 Min. VERLEIH Ascot Elite

Euphorie ist eine ambivalente Gemütsstimmung, doppelbödig, botenstoffabhängig. Wie sollte also eine Serie mit gleichem Namen nicht so sein? *Euphoria*, die amerikanische High-School-Serie zum Gefühl und zu seiner Psychopharmakologie, ist eine experimentelle Anordnung im dunklen Glamour-Pulp-Pop-Gewand, eine exzessive Phantasie zum exzessiven Leben von diversen Teenagern. Von allem immer viel zu und damit gerade richtig viel.

Die zweite Staffel setzt natürlich einen drauf: Mehr Drugs! Mehr Existenzfluchtfantasien! Viel mehr vollfrontale Penisse! Und nun rückt Maude Apatows Randfigur Lexi an Zendaya, in den meisten Episoden doch wieder voll auf Droge, vorbei ins Rampenlicht, indem sie das Leben der anderen Highschool-Eupho-

riker:innen als Theaterstück aufführt. «Our Life». Aber diese Leben gehören weder Lexi, die so gnadenlos die Affären der Schwester und

VON SAM LEVINSON

EUPHORIA



Freundinnen ausplündert und -plaudert, dass Maxim Biller neidisch wäre. Und schon gar nicht gehören sie «uns».

Euphoria ist eine quasi-zoologische Schauanordnung, bei der wir die milchige Glasscheibe nie vergessen. *The Kids Are Not Alright*, klar. Aber sie existieren eben auch nicht unter uns. Nur für uns. «Das Theater und sein Double», so heisst die Lexi-Episode mit dem Theatertransgressor Antonin Artaud. Für den ist «das Theater zur kollektiven Entleerung von Abszessen da». So können wir *Euphoria* auch schauen. «Theater der Grausamkeit», das wäre auch ein guter Titel für diese abstossende, faszinierende, virtuose Serie. **Daniel**

Eschkötter

START 10.01.2022 IDEE Sam Levinson REGIE Sam Levinson, Pippa Bianco, Augustine Frizzell, Jennifer Morrison BUCH Ron Lesham, Daphna Levinson, Sam Levinson, Hunter Schafer DARSTELLER:IN (ROLLE) Zendaya (Rue Bennett), Hunter Schafer (Jules Vaughn), Angus Cloud (Fezco) PRODUKTION A24, HBO, Little Lamb, The Reasonable Bunch; USA 2019– DAUER 8 Episoden à ca. 60 Min. STREAMING Sky

VON MAX BORENSTEIN,
JIM HECHT

WINNING TIME



Es gehört zur exploitativen Agenda der Serie, dass sie die Showtime-Ära der Los Angeles Lakers der Achtzigerjahre von einem Ende her denkt, das in einem Arztzimmer zementiert wird, mit dem HIV-Nachweis

bei ihrem Superstar, Point Guard und Chefcharismatiker Earvin «Magic» Johnson.

In der Sportmythologie der Serie sind die Showtime-Lakers selbst Produkt eines Bundes zweier promisker Männer, sind Resultat der libidinösen Imagination eines Mannes mit weit geöffneten Hemden, Herz und Hose – Dr. Jerry Buss, Chemiker, Immobilienmogul und Playboy-Villa-Stammgast, den John C. Reilly mit Stepbrothers-Reminiszenzen als vielleicht etwas zu knuffiges Manchild anlegt.

Seine Vision eines kalifornischen Entertainmentkomplexes, der seinem Begehren gemäss modelliert ist, überführt die Serie in einen audiovisuellen Dauer-Fast-Break mit Jump Cuts, Direktansprachen, permanenten Einstellungs-, Material- oder Filterwechseln, die wohl ungefähr so

schwindelig spielen sollen wie Magics Pässe. Der Exzesslook verstellt fast den Blick auf die Grosszügigkeiten der Serie, in der jede Folge eine weitere gross geschauspielerte Männerminiatur (Adrian Brody als Kommentator und späterer Über-Trainer Pat Riley; Jason Clarke als volatile Legende Jerry West), eine weitere Vignette in diesem audiovisuellen Panini-Album von Retromännerbildern präsentiert. Derweil liegt das Lakers-Franchise, dem nun die Buss-Tochter Jeanie vorsteht, basketballerisch in Trümmern. Verplant zusammengebaut um den Über-Star unserer Ära, sportlich für einige Jahre wohl dennoch bedeutungslos. Passt also schon, dass die Achtziger-Revision bei HBO noch eine Weile laufen dürfte. **Daniel Eschkötter**

START 25.04.2022 IDEE Max Borenstein, Jim Hecht REGIE Payman Benz, Tanya Hamilton, u.a. BUCH Max Borenstein, Jim Hecht u.a. KAMERA Todd Banhazl, Mihai Malaimare Jr. MUSIK Nicholas Britell, Robert Glasper DARSTELLER:IN (ROLLE) John C. Reilly (Jerry Buss), Quincy Isaiah (Magic Johnson) PRODUKTION HBO, Hyperobject Industries; USA 2022 DAUER 10 Episoden à ca. 60 Min. STREAMING Sky

Basierend auf den Memoiren des US-Investigativreporters Jake Adelstein erzählt die von Michael Mann koproduzierte Serie von Abhängigkeiten der Presse, Polizei und Yakuza. Und wirft dabei einen differenzierten Blick auf die japanische Gesellschaft.

Eines Abends entführen finster dreinschauende Yakuza den jungen Investigativreporter Jake Adelstein (Ansel Elgort) zu ihrem Oberhaupt Ishida (Shun Sugata). Weil Jake einen guten Draht zur Polizei hat, will der um seine schwindende Macht besorgte Gangsterboss von ihm, dass er einen Spion aus seiner Gefolgschaft entlarvt. Der integre Cop Katagari (Ken Watanabe) gibt dem Journalisten neben dem entscheidenden Tipp schliesslich auch einen guten Rat: Wenn Ishida Jake als Gegenleistung einen Gefallen anbietet, soll er ihn auf keinen Fall annehmen. Wer sich nämlich mit der Yakuza einlässt, öffnet eine Tür, die man nicht so schnell wieder zukriegt.

Die HBO-Max-Serie Tokyo Vice handelt gewissermassen von solchen offenen Türen. In Tokyo befinden sich Presse, Polizei und organisiertes Verbrechen in einem komplexen Abhängigkeitsverhältnis. Informationen sind hier eine kostbare Währung, die eine Gegenleistung erfordert. Im harmlosesten Fall ist es ein Abendessen, im gravierendsten das eigene Leben. Der japanischen Etikette entsprechend wird höflich und vorsichtig ein kalkuliertes Vertrauensverhältnis aufgebaut. Und manchmal muss man etwas riskieren.

Tokyo Vice basiert auf den Memoiren Adelsteins, die von seiner Zeit als einziger Weisser Angestellter bei der grossen japanischen Tageszeitung «Yomiuri Shinbun» handeln. Die in den späten Neunzigern angesiedelte Story greift dabei nur einige Episoden des Buchs auf und schmiedet aus den Eigenschaften realer Personen neue, fiktiven Nebenfiguren.

Im Zentrum steht vor allem der Yakuza Tozawa (Ayumi Tanida), der den schwächelnden Ishida-Clan aus dem pulsierenden Vergnügungsviertel Kabukichō verdrängen will. Wie kaltblütig Tozawa vorgeht, beweist eines seiner perversen Geschäftsmodelle, bei dem Schuldner:innen in den Selbstmord getrieben werden, um ihre Lebensversicherung kassieren zu können.

VON J.T. ROGERS

TOKYO VICE



Michael Mann, der grosse Stilist und Melancholiker des US-Genrekinos, war schon an mehreren Serien wie Miami Vice und Luck beteiligt. Tokyo Vice hat er nicht nur mitproduziert, sondern er hat auch die erste Folge inszeniert. Sein bildgewaltiger Auftakt ist eine Neo-Noir-Miniatur voller neonschimmernder Grossstadt-poesie. Den atemlosen Rhythmus Tokyos fängt Mann ebenso mitreisend ein wie den inneren Druck seines ehrgeizigen Helden.

Der Rest der Serie entspricht dagegen eher solidem Quality-TV und fällt statischer und dialoglastiger aus. Die Erzählweise ist gemächlich und episodisch, setzt nicht auf grosse Zuspitzungen und Cliffhanger. Neben Jakes holprigem Start in der Redaktion und den ersten Annäherungen an Katagari geht es dabei auch um seine Bekanntschaft mit der ebenfalls aus den USA stammenden Hostess Samantha (Rachel Keller), die wiederum mit dem aufstrebenden Yakuza Sato (Sho Kasamatsu) anbandelt. Jede Figur ist letztlich wie ein Scharnier zwischen den unterschiedlichen Milieus.

Meist schaut man bei Tokyo Vice gerne zu, weil die Schauspieler:innen gut sind (darunter auch die Schweizerin Ella Rumpf) und Japan mehr als nur exotische Kulisse ist. Immer wieder gewährt die Serie Einblicke in den japanischen Alltag oder die Strukturen der Yakuza. Beiläufig fliessen dabei auch gesellschaftliche Missstände wie Konformitätszwang, Rassismus und Sexismus mit ein. Ein bisschen mehr Tempo und Entschlossenheit und weniger unnötige Backstory würde man sich aber manchmal wünschen – auch weil die Staffel sich erst sorgfältig etabliert und dann mittendrin aufhört. Spannend bleiben aber das gefährliche Wandeln zwischen den Welten und die Türen, die sich nicht mehr schliessen lassen. **Michael Kienzl**

START 15.05.2022 IDEE J.T. Rogers REGIE Michael Mann, Josef Kubota Wladyska u.a. BUCH Jessica Brickman, Karl Taro Greenfield u.a. KAMERA Diego García u.a. MUSIK Danny Bensi, Saunder Jurriaans DARSTELLER:IN (ROLLE) Ansel Elgort (Jake), Ken Watanabe (Katagari), Ella Rumpf (Polina) PRODUKTION Boku Films, Endeavor Content, Wowow; JP/USA 2022 DAUER 8 Episoden à ca. 60 Min. STREAMING Sky

KURZ BELICHTET



BLU-RAY

Kammerspiel in Hochauflösung

Doppelgänger: Das hat Joseph Losey schon bei The Servant gereizt. 13 Jahre später ist es Alain Delon als Kunsthändler im besetzten Paris des Jahres 1942, der die Not jüdischer Mitbürger:innen ausnutzt, die versuchen, vor ihrer geplanten Emigration ihre Schätze zu Geld zu machen. Die jüdische Zeitung vor seiner Tür setzt seine Nachforschungen in Gang: Wer ist der andere Robert Klein? Warum verwechseln die Behörden ihn mit jenem? Ein beklemmendes Kammerspiel nimmt seinen Lauf, mit einem minimalistischen Delon (der den Film auch koproduziert hat), dessen offensichtliche Gleichgültigkeit mehr und mehr erschüttert wird. Drei Gespräche (zusammen 83 Min.) bieten höchst erfreuliches Bonusmaterial, vor allem die Würdigung durch den Losey-Spezialisten Michel Ciment. (fa)

Monsieur Klein, Joseph Losey, F 1976,
als Blu-ray und DVD erzählt
(digital restauriert in 4K), Studiocanal,
CHF 19 / EUR 12

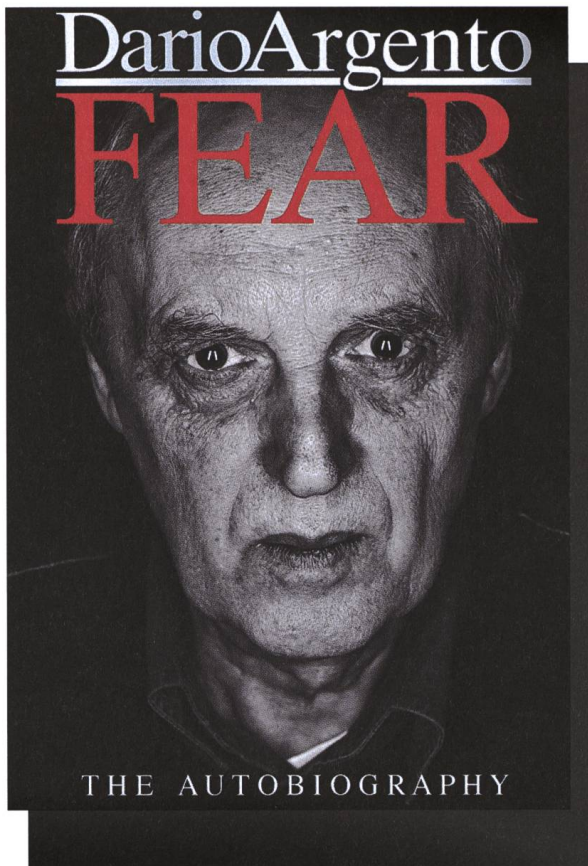
BUCH

La Malade

Weshalb ist das Kranksein von Frauen seit Jahrzehnten ein Lieblingsmotiv des Kinos? Claudia Siefen-Leitich weiss in ihrem Buch zum Thema eine Antwort: Sie illustriert die Allgegenwärtigkeit der Krankheit nämlich als u.a. ikonographisches Mittel, mit dem sich ein scheinbar endloser Fluss von Bildern produzieren lässt – Frauen, die isoliert und erschöpft in die Kamera blicken. Die filmische Darstellung von weiblichem Kranksein erscheint dabei – trotz verschwitzten Gesichtern – stets hoch stilisiert, ästhetisiert und an ideologische Vorstellungen gebunden. Typisch Kino also.

Besonders die ideologische Implikation bleibt interessant, denn die Schauspieler:in wird dank des Motivs oft ihrer wichtigsten Ausdrucksmittel beraubt. Deswegen erweist sich Siefen-Leitichs Buch schlussendlich auch als Analyse der weiblichen Schauspielkunst und Hommage an diese. Die Autorin findet in ihren spannenden Ausführungen übrigens auch eine emanzipatorische Komponente, denn: Die kranke Frau nimmt ihren Raum ein und erfüllt plötzlich die üblichen von ihr als Frau erwarteten Aufgaben nicht mehr. (jz)

Claudia Siefen-Leitich: Alice in Illness.
«Kranke» Frauen im Film. Schüren
Verlag 2022, 87 S. CHF 23 / EUR 18



BUCH

Das Fürchten lehren

Schlicht «Fear» heisst die zwar schon vor einer Weile erschienene, aber etwas untergegangene englische Übersetzung von Dario Argentos lesenswerter Autobiografie. Immerhin wird Dark Glasses, der neueste Film des mittlerweile 81-jährigen italienischen Horror- und Thrillerregisseurs, schon als Projekt erwähnt. Ansonsten lässt der vor allem für Suspiria bekannte Argento in «Fear» seine äusserst produktive Karriere Revue passieren: unverblümt, anekdotenreich und mit seltenen Setfotos illustriert.

Die titelgebende Angst erweist sich dabei als Leitmotiv. Mehrmals beschreibt Argento verunsichernde Ereignisse aus seinem Leben wie auch die kindliche Freude, Andere das Fürchten zu lehren. Privatleben und Kunst sind in «Fear» verschiedene, aber doch miteinander verzahnte Welten. Fast jedem von Argentos Filmen liegt ein persönliches Erlebnis zugrunde. Eine Kindheitserinnerung, bei der er nach dem Besuch der Akropolis in einen geheimnisvollen, tranceartigen Zustand verfiel, bildete etwa die Ausgangsidee für La sindrome di Stendhal.

Argentos Erzählweise ist emotional, manchmal ein bisschen eitel, aber immer von einer besonderen, düster romantischen Wahrnehmung der Welt geprägt. Besonders der Frage, wo die visuellen Extravaganzen und unheimlichen Settings seiner Filme herkommen, widmet er sich im Buch ausführlich. Persönliche Obsessionen spielen dabei ebenso eine Rolle wie sorgfältige, häufig mit Reisen verbundene Recherchen sowie eine brennende Leidenschaft für Musik und Architektur. Als Künstler sollte man, laut Argento, seine Ideen eisern gegen äussere Widerstände verteidigen. Wäre er selbst nicht stur geblieben, hätte etwa die später zum Markenzeichen des Films gewordene gruselige Puppe aus Profondo Rosso nie das Licht der Welt erblickt. (kie)

Dario Argento: Fear. The
Autobiography. FAB Press 2020,
279 S. CHF 39 / EUR 25

BUCH

«Unterschiedliche Arten, keinen Film zu drehen»

Orson Welles und Stanley Kubrick, Alfred Hitchcock und David Lynch, Fellini und Jerry Lewis – sie alle haben es getan. Oder vielmehr nicht getan. Sie haben Filme nicht gedreht, nicht vollendet, nicht öffentlich gemacht. Und sie alle tauchen prominent auf in Thomas von Steinaeckers Berichten aus der «Entwicklungshölle», in seinem definitivem Buch über unfertig gebliebene Kunstwerke, Grossromane, Grossprojekte von Grosskünstlern und -schriftstellern (ohne Genderstern). Es ist auch ein Buch über, vor allem, Männermissionen und Männerwahn und Männerscheitern und Männerquatsch, mit der Minimalkonsensthese, «dass Macht geschlechtsunabhängig zur Selbstüberschätzung verführt und damit das Scheitern befördert».

Aber der Quatsch macht eben auch Spass, mindestens jedenfalls von Steinaecker, der grosse Thesen hier sonst lieber weglässt, stattdessen sehr viele oft nicht unbekannte Anekdoten luftig aneinanderreicht, das Scheitern und die Abbrüche tentativ klassifiziert (je nachdem, ob das Streben, der Tod, der Grössenwahn oder der Zufall der Vollendung im Weg stand), selten richtig spekuliert oder analysiert, dafür Sammlungsenergie investiert und Scheiterromantik semiseriös simuliert. Die Hymne auf das Unfertige, Grossspürige, nie Abschliessbare ist trotzdem ernst gemeint. Dass die digitalen Möglichkeiten zu deren Abschaffung führen könnten, kann von Steinaecker gar nicht gefallen. Relax. Denn auch da gilt: «Der Möglichkeitsraum gehört dem Unfertigen.»

(de)

Thomas von Steinaecker: Ende offen. Das Buch der gescheiterten Kunstwerke. S. Fischer 2021, 608 S. CHF 45 / EUR 35

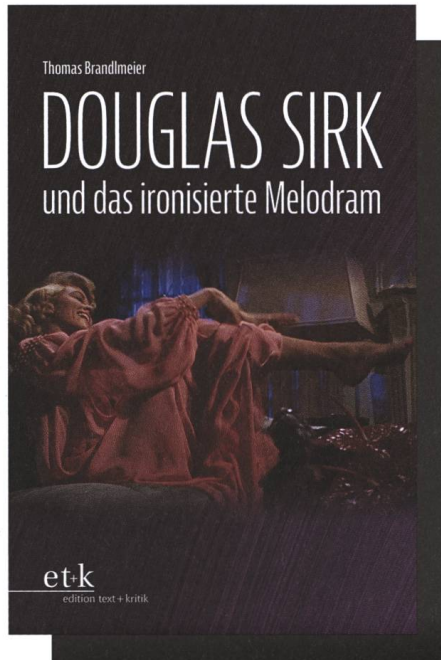
STAND-UP

Familien-geheimnisse

Auf der Bühne steht der (Selbstbeschreibung) am wenigsten berühmte Saturday-Night-Live-Host in der Geschichte der Show. Er steht da als Star, Goldschmuck, weisser Zweireiher, nackter Oberkörper darunter. Und will nicht über «it» sprechen. Die SNL-Showeröffnung am 2. April ist die präzise Sektion eines Diskursereignisses, zu dem das Entertainment-Erdbeben vom Vorwochenende schnell geworden war – «The Slap», die Oscar-Ohrfeige. Des Ereignisses, das im Monolog des afroamerikanischen Comedians Jerrod Carmichael minutenlang unbenannt, unbesprochen bleiben soll und umkreist wird. Mit dem Ungesagten kennt sich Carmichael aus, der in einem kurz zuvor erschienen HBO-Comedy-Special sein Coming-out hatte – nach einer Existenz, einer Karriere als lange scheinbar heterosexueller Sohn, Bruder, Freund, Comedian (inkl. eigener Sitcom, The Carmichael Show, 2015–2017) aus konservativer Familie und Community.

Dieses Comedy-Special ist selbst auch ein Ereignis: Eine bekenntnismässige Anordnung, ein Authentizitätsarrangement, das zugleich intimst und artifiziell, streng inszeniert und träumerisch ist, eng kadriert, eng beleuchtet (Regie: Bo Burnham) im Blue Note Jazz Club, mit viel Stille, Reflexions- und Reaktionspausen für ein und mit einem Publikum, das zum Partner wird, hineinruft, fragt, ermutigt, Teil wird einer komplexen Bühneneinrichtung für Familien- und Lebensgeheimnisse, für die der Name des Specials, der bis dahin verdrängte erste Vorname Carmichaels, Rothaniel, das pars pro toto ist. Bekenntnis-Stand-up-Bravour. (de)

Jerrod Carmichael: Saturday Night Live Monologue, SNL, Season 47, Episode 16, 02.04.2022, [youtube.com](https://www.youtube.com/watch?v=...)



BUCH

Melodramatisch schön

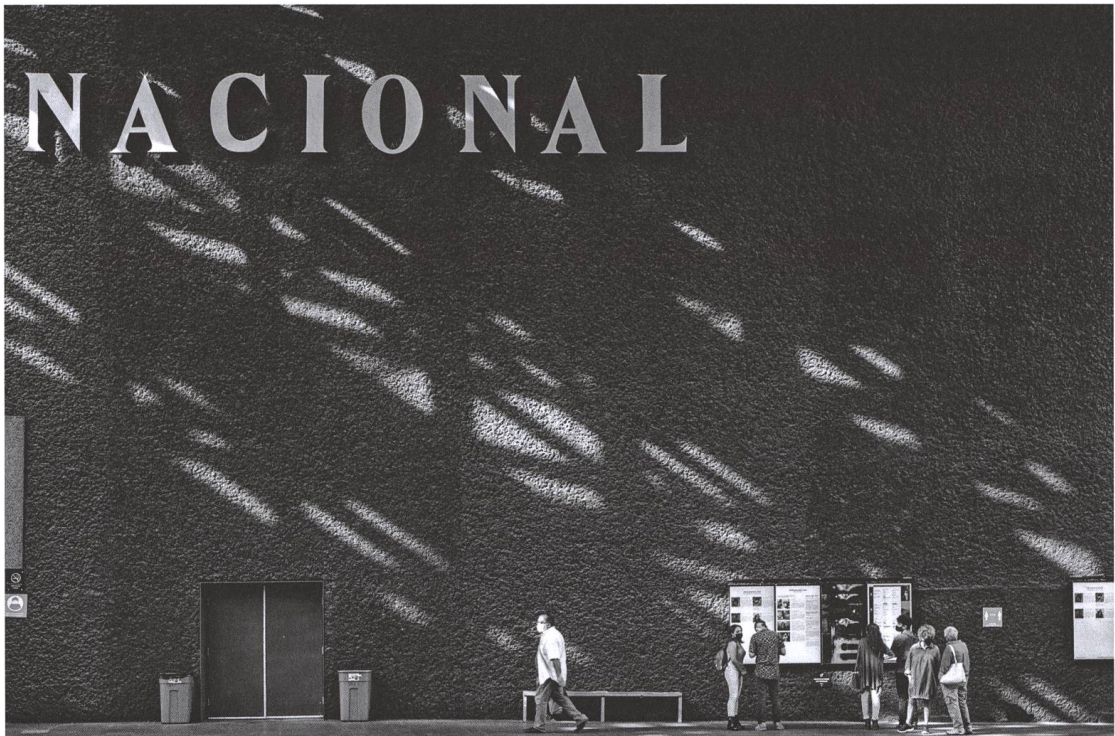
Zum Schimpfwort oder zumindest im abwerten-
den Sinn taugt das Wort «melodramatisch»
immer noch. Dabei ist das Melodram «das einzige
Genre innerhalb der Filmindustrie, das aus-
drücklich von der bürgerlichen Gesellschaft
handelt» – und bietet so entsprechende Mög-
lichkeiten, deren Lebenslügen zu desavouieren.
Douglas Sirk hat sich dafür in seinen Filmen
ironischer Gestaltungsmittel bedient – «der
entscheidende Kunstgriff in seinem Werk», bei
dem er «Brechtische Verfahren im Kino» an-
wendet. In den Siebzigerjahren wurde der als
Detlef Sierck 1897 in Hamburg Geborene
wiederentdeckt, nicht nur Fassbinder und Todd
Haynes haben ihm Reverenz erwiesen, nicht
wenige seiner Filme sind dennoch eher selten
zu sehen.

Thomas Brandlmeier, der eine Bühneninszenie-
rung Sirks in München 1965 als «bleibende
Jugenderinnerung» bezeichnet, 1974 das erste
Mal über ihn schrieb und ihn in den nachfol-
genden Jahren mehrfach zum Gespräch traf, hat
sie alle gesichtet. Nach theoretischen Vor-
überlegungen zur Gattung, die sowohl Hegel
als auch Sophokles zu Wort kommen lassen,
besticht sein Buch durch das *close reading* der
44 Filme Sirks. Nach Motiven (u.a Treppen,
Fenster) angeordnete Fotos aus den Filmkopien
liefern eine durchdachte visuelle Ergänzung.
Die Veröffentlichung weckt grosse Vorfreude auf
die Sirk-Retro in Locarno, nicht nur auf die
«ambigen Charaktere», sondern auch auf die
«durchgeknallte Geschichte» von Magnificent
Obsession, wo Sirk «überall wirklich bis zum
Äussersten geht, bis es richtig weh tut», aber
auch auf weniger bekannte Filme, etwa den
«düsteren Subtext» der Komödie No Room for
the Groom. (fa)

Thomas Brandlmeier: Douglas Sirk und
das ironisierte Melodram. edition
text+kritik 2022, 222 S. CHF 25 / EUR 20

HINTERGRUND

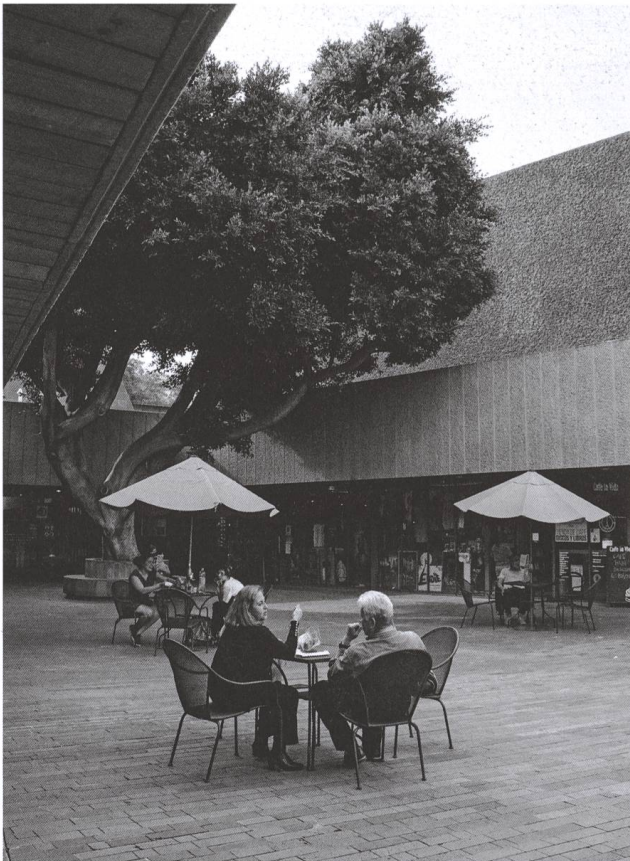




Cineteca Nacional de México, ein fortwährendes Filmfestival

TEXT Jonas Stetter

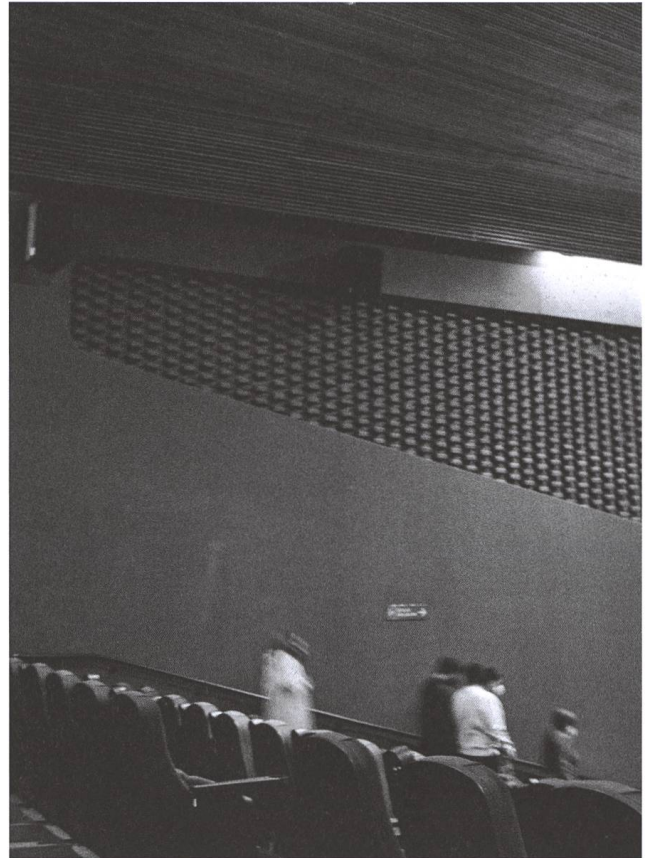
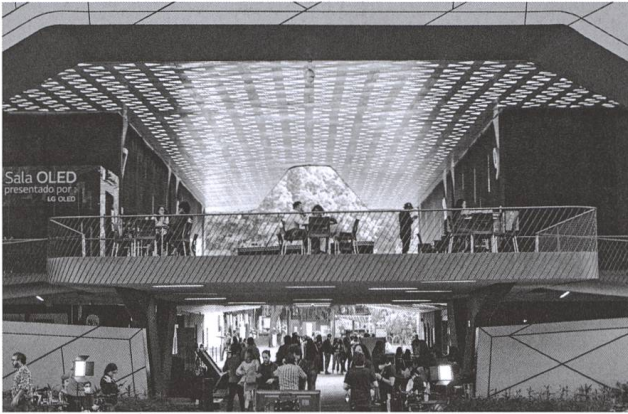
Gibt es einen Himmel, muss er für Cineast:innen wie die Cineteca Nacional de México aussehen. Über das Filmparadies in der Millionenstadt.



Wenn ich sterbe, soll meine Asche auf dem Gelände der Cineteca in Mexiko-Stadt verstreut werden. Im August 2019, als ich in die mexikanische Hauptstadt zog, habe ich mich sofort in den Ort verliebt. Die Cineteca Nacional ist rund 50 Jahre alt. In den Siebzigerjahren wurde sie mit der Vision gegründet, ein staatlicher Ort für die Erhaltung des mexikanischen und internationalen Filmerbes und die Förderung von Filmkultur allgemein zu sein. 1974 öffneten zwei Kinosäle. Das Angebot war aber von Anfang an vielfältig: Neben Visionierungen waren bei der Öffnung schon ein spezialisiertes Zeitungsarchiv, eine Bücherei und ein Restaurant im Angebot der Cineteca vorhanden. Im gleichen Jahrzehnt wurden ausserdem eine Filmwerkstatt zur Restauration und ein Filmarchiv gebaut. Zwischen 1980 und 2011 kam es immer wieder zu Neuerungen, und die Kapazitäten wurden regelmässig ausgebaut. Dadurch ist die Cineteca zu dem geworden, was sie heute ist.

Mittlerweile ist die Infrastruktur auf zehn Kinosäle gewachsen. Benannt sind die Säle nach (überwiegend männlichen) mexikanischen Regisseur:innen. An einem belebten Wochenende können in der Cineteca bis zu 40 Filme aus beinahe ebenso vielen Nationen gesehen werden. Die Entscheidungen zur Filmselektion und darüber, welche Retrospektiven gezeigt wer-

den, nimmt ein heterogen zusammengesetztes Team der Cineteca in enger Zusammenarbeit mit internationalen Filmfestivals vor. So kann man momentan beispielsweise Werke aus Frankreich, Pakistan, Grossbritannien, der UdSSR (dieser Film ist fast 50-jährig), Spanien, den USA, China, Kanada und der Mehrheit der lateinamerikanischen Länder entdecken. Es ist nicht unüblich, dass Klassiker wie *Casablanca* oder *La dolce vita* laufen, die ich beide zum ersten Mal in der Cineteca sehen durfte. Was diese Erlebnisse besonders speziell macht, ist, dass man die Bilder auf einer riesigen Leinwand in einem Kino mit bis zu 400 Plätzen sieht. In der Cineteca gibt es zudem kaum Werbung oder Vorfilme. Durch den überaus fairen Eintrittspreis ist es für nahezu jede:n möglich, die Klassiker als Spektakel zu geniessen – oft in Schwarzweiss, immer in bestmöglicher Ton- und Bildqualität. Zu den Besonderheiten der Infrastruktur zählt ausserdem ein Freiluftkino. An eine Aussenwand des Baus werden täglich Filme projiziert. Besucher:innen konsumieren diese auf einfachen, aber bequemen Strohmatten, die die Cineteca bereitstellt. Es gibt Platz für bis zu 350 Personen an diesen Open-Air-Events. Des Weiteren finden in der eponymen «Galería» Ausstellungen zur Kinokultur statt.



Die Filmwerkstatt widmet sich heute der Digitalisierung und Restauration von jährlich drei bis fünf Filmen. Ein kleiner Teil der insgesamt rund 300 bei der Cineteca angestellten Personen konzentriert sich auf die Bearbeitung von mindestens 30-jährigen Werken, denen ein besonderer kultureller und historischer Wert für die mexikanische Filmgeschichte zugeschrieben wird. Die Auswahl trifft ein Gremium von Kritiker:innen und Forscher:innen.

Nach der Jahrtausendwende investierte der mexikanische Staat in den Kauf von europäischen Geräten und amerikanischer Software und in die Weiterbildung der örtlichen Mitarbeiter:innen. Von da an digitalisierte das Restaurationsteam rund um die Uhr in drei Acht-Stunden-Schichten ohne Pause Filme. Carlos Edgar Torres Pérez, Direktor für Erhaltung des Film-erbes in der Cineteca, erklärt, dass dieser Betrieb 2019 nach dem Regierungswechsel stark vermindert wurde. Entsprechend ist auch die Anzahl Klassiker, die jedes Jahr restauriert werden, gesunken. Mit seinem Team widmet sich Torres Pérez den verschiedenen Schritten der Restauration: Sie suchen das Originalmaterial und Kopien, sichern die Filmrechte, digitalisieren die Werke und reinigen sie von den Spuren der Zeit. Zu Beginn und zum Ende sichten die Mitarbeiter:innen das Material auf den Bildflächen der Cineteca.

Ein Bau, der Altes mit Neuem verbindet,
und ein Ort für alle

Den Baustil erklärte mir die Schweizer Architektin Caroline Lütjens als polymorphe Mischung: Bei einigen Gebäuden ist der schwarze Verputz so dick und im ungeordneten Stil aufgetragen, dass die Fassade einer Bergwand aus porösem Vulkangestein gleicht, von denen es in Mexikos Naturwelt viele gibt. An dieses Gebäude ist ein zweites im futuristischen Stil angebaut. Die beiden Baustile treffen aufeinander und stehen im starken Kontrast, der als ikonisch zu bezeichnen sei, so Lütjens. Wer die Cineteca einmal besucht hat, werde sie ein Leben lang auf Fotos wiedererkennen. Neben Zement und Plastik verbindet der architektonische Stil auch Holz und Metall. Im Hintergrund sieht man stets Wohnblocks oder Wolkenkratzer – die mexikanische Hauptstadt und ihre Millionen Bewohner:innen bleiben stets präsent. Die Ambition der im Gebäude stattfindenden Veranstaltungen und Prozesse wird durch die Architektur aufgenommen: Dies ist ein Ort für Ambiguitäten und Inhalte in unterschiedlichsten Darstellungsformen, wo kulturelle Tradition auf moderne Kunstexperimente trifft.

Es sind jedoch nicht nur die Filme, welche in der Cineteca aus verschiedensten Orten und sozioökono-



mischen Kontexten zusammenfinden. Auch das Publikum ist heterogen. Es ist nicht ungewöhnlich, dass eine Frau mittleren Alters, gekleidet im hier oft angebotenen eklektischen Stil, einem älteren Herrn freundlich zulächelt, der im Halbschatten auf einer der Steinbänke seine Zeitung liest, während dahinter ein verliebtes Paar auf der Wiese liegt. Durch den tiefen Ticketpreis (der Eintritt kostet umgerechnet dank staatlicher Subventionen lediglich 2–3 CHF) ist es für fast jede Person möglich, die Cineteca zu besuchen. Entsprechend vielgestaltig sind die Besucher:innen. Nach Angaben der Cineteca ist das Publikum vorwiegend jung, hat studiert und gehört zur Gruppe der spanischsprachigen Mestiz:innen. Die offenen Grünflächen der Cineteca sind ausserdem ein beliebter Ort für junge Paare, die in Mexiko bei konservativen Eltern zuhause häufig nicht so ungezwungen beisammen sein dürfen. Somit ist die Cineteca für manche nicht nur ein Ort der kulturellen Bereicherung, sondern auch eine Zuflucht vor kulturellen Einschränkungen.

Dennoch bleibt die Cineteca ein Begegnungsort, der im Zeichen des Kinos steht. Entgegen der verbreiteten Erwartung, dass alternatives Kino nur einen Bruchteil der Bevölkerung anspricht, sind die Säle der Cineteca gut besucht. Tatsächlich ist es laut der Film-Institution der am schnellsten wachsende Ort für Filmkultur in Mexiko. Jährlich kamen vor der Pandemie jeweils 1,4 Mio. Besucher:innen in die Säle der Cineteca. 2019 hatte ich hier unter anderem den Film Kusama - Infinity über die japanische Künstlerin Yayoi Kusama in einem vollgepackten Saal gesehen.

Obwohl die Publikumszahlen durch Restriktionen wegen der momentanen Pandemie um etwa die Hälfte reduziert sind, bleibt die Cineteca einer der bestbesuchten Multiplexe im Land. Das heisst nicht, dass alternatives Kino hier Mainstream wäre. In Mexiko-Stadt macht man öfters die Erfahrung, dass man selbst bei Aktivitäten, die nur einen winzigen Teil der Menschen interessieren, Schlange stehen muss. Ein kleiner Teil von über 20 Millionen Personen sind eben immer noch viele Menschen.

Was Andere von der Cineteca lernen können

«Ein grosser Vorteil unserer Institution», meint Julio César Durán Vargas, Verantwortlicher der Pressestelle der Cineteca, «ist die grosse Auswahl. Wir zeigen Filme unterschiedlicher Genres und Macharten aus verschiedensten Ländern, während in konventionellen filmischen Einrichtungen mehrheitlich immer dieselbe Art von Streifen gezeigt werden.» Andere Nationen dagegen könnten von Mexiko lernen, so Julio César, indem sie das unabhängige Kino stärker unterstützen. Das filmische Erbe werde vielerorts vernachlässigt.

Mexiko sei ein Land, das inhärent «cinéfila» sei. Die Cineteca als Institution könne man als Ort des audiovisuellen nationalen Gedächtnisses verstehen.

In meiner Heimatstadt Zürich gibt es eine grosse Auswahl an alternativen Kinos. In den USA war ich einmal in einem Alamo-Drafthouse-Kino, das mich besonders durch die strikten Regeln wie beispielsweise ein Handy-Verbot beeindruckte, welche tatkräftig durchgesetzt wurden. In Südafrika bin ich vor einigen Jahren in Kapstadt über das Kino Labia gestolpert, das aussieht wie eine Kulisse, die selbst einem Film aus dem frühen 20. Jahrhundert entsprungen ist.

Trotzdem habe ich noch nirgends auf der Welt einen Ort besucht, der sich meiner Empfindung nach mit so viel Überzeugung und Ressourcen dem alternativen Kino gewidmet hat wie die Cineteca Nacional hier in Mexiko. Filmkultur hat hier einen anderen Stellenwert. Die Menschen besuchen das Kino regelmässig, und wer studiert hat, versteht wahrscheinlich auch Anspielungen auf klassische nationale Werke aus den Fünfzigerjahren. Wegen der Menge und Art von Filmen, die in der Cineteca jeden Tag gezeigt werden, und der Grösse der dazu zur Verfügung gestellten Infrastruktur steht für mich fest: Die Cineteca Nacional ist ein fortwährendes Filmfestival.

Die Zukunft des alternativen Kinos in Mexiko

Zum ersten Mal seit zehn Jahren ist eine weitere Expansion der Cineteca geplant. Seinen Platz soll der neue Bau im legendenumwobenen Chapultepec-Park finden. In dessen Schloss Chapultepec war im 19. Jahrhundert der habsburgische Maximilian I. wohnhaft, bis er entmachtet und 1867 zum Tode verurteilt und hingerichtet wurde. In diesem Park wird laut Angaben der Cineteca in einer ehemaligen Einsiedelei und auf dem Gelände einer alten Schiesspulverfabrik eine weitere Niederlassung der Cineteca in einem neuen architektonischen Stil realisiert. Dieser Bau werde in acht neuen Kinosälen und einem Freiluftkino Platz für über 2000 Besucher:innen bieten. Wann diese neue Cineteca ihre Türen öffnen wird, ist noch unklar. Wenn man sich die computergerenderten Bilder ansieht, dürfte aber feststehen: Hier wartet ein weiteres Paradies für uns *cinéfilos*. ■



Needle-drop



TEXT Daniel Eschkötter

Hip-Hop-Beats und Motivationsmusik durchspielen das aktuelle Serien-Œuvre: Es ist Zeit für den Kolumnen-Drop über die seriellen needle-drops.

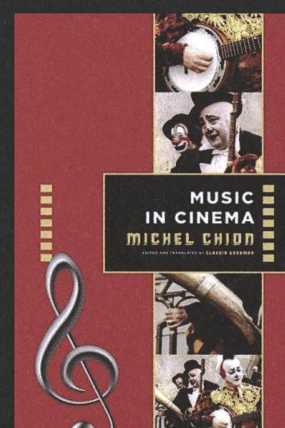
Wenn vorgeblich zeitgenössische Teenager euphorisch eine Serie lang Neunzigerjahre-Hip-Hop mitrappen; wenn die SoHo-Scammerin nur zu Boss-Bitch-Songs auf ihre Hochstapeltouren geht; wenn Stanford-«Dropout» Elisabeth Holmes sich mit ekstatisch-eckigen Tanzeinlagen zu Motivationsmusik superpumped macht; wenn die Neunziger-Yellowjackets-Teenager auch nach Wochen in der Wildnis noch Energie für eine psychedelische präkannibalistische Sause mit Seals «Kiss From a Rose» haben: Dann ist es Zeit für einen Kolumnendrop über serielle *needle drops*.

Als einige der härtesten Arbeiterinnen im Seriengeschäft dürfen wir uns Jen Malone und Whitney Pilzer vorstellen. Sie sind «Music Supervisor» und «Music Coordinator», sie haben zuletzt unter anderem für *WeCrashed* gearbeitet. Und für gleich beide zentralen Teenager-Serien gerade: *Yellowjackets* und *Euphoria*. Der erste Song der 1. Folge der aktuellen *Euphoria*-Staffel (siehe S. 82) startet in der fünften Sekunde, ein Country-Cover von Elvis Presleys «Don't Be Cruel» vom ehemaligen Presley-Türsteher Billy Swan. Er begleitet eine scorsesesk grausame Origin-Story eines weichen Drogenhändlers mit harter Oma – nächster Song: «Look at Grandma», Bo Diddley. Das geht immer so weiter. Die erste Folge der 2. Staffel spielt laut Credits danach noch 28 Songs an, realiter sind es aber sicher über 40. Und die offizielle *Euphoria*-Playlist bei Spotify ist knapp 16 Stunden lang. Das Scorsese-Prinzip (Songs mit schnellen Handlungsbezügen zu Gangsterursprungsgeschichte und Kameratrackings und Off-Erzählung) ist nur eine von unzähligen Film-Song-Poetiken, die aufgerufen werden in der Serie, die sich genauso kenntnisreich durch die Soundtracks von Claude-Lelouch-Filmen reveriert wie Neunziger- und Nullerjahre-Hip-Hop anspielt (und von den unzeitgemässen Kids emphatisch mitrappen lässt). Durch was für einen Mangel die Zuschauer:innen bei *Euphoria* auch akustisch, musikalisch gedreht werden, das wird durch die Zahlen fast noch



deutlicher als beim Schau-Hören. Denn wie lassen sich schon über 40 *needle drops* in knapp einer Stunde prozessieren? *Needle drop*: Das ist der schöne englische Begriff für die Verwendung eines Songs oder Stücks, die nicht Teil des komponierten Scores sind in einem Film. Aber zur Seriensmartness-Signatur gehören gut kuratierte Drops längst genauso. Und sind sie schal und abgelutscht, dann stimmt mit dem Rest auch irgendwas nicht. (Dass *Inventing Anna* eigentlich nichts einfällt zu der SoHo-Scammerin Anna Delvey, lässt die redundante Real-Hot-Girl-Shit-Playlist ziemlich angemessen raushängen. Und dass in dem Coming-of-Middle-Age-Drama, das *Yellowjackets* mit seinen Neunziger-Ikonen, die nun Mittvierzigerinnen sind, auch ist, das Absturzjahr '96 nachhängt, ist nicht zuletzt ein Soundtrackeffekt.)

In «Music in Cinema», der englischen Ausgabe von Michel Chions «La musique au cinéma», die vor einigen Monaten erschienen ist, steht der «needle drop» nicht im Index. In Chions eigensinniger systematischer Beschreibung der Verhältnisse von Musik, Ton und Filmbild, in seiner Skizzierung der co-strukturierenden, den Raum modulierenden oder subjektivierenden Funktion der Filmmusik sind Songs ohnehin eigentümlich unterrepräsentiert und unterreflektiert, fast defizitär oder nur Supplement zum richtigen Score, und das bei Chion, dem grossen Kritiker der Missachtung von Ton und Musik in der bildzentrischen Filmsichtung. Dabei passt vieles trotzdem: Musik (Song) als Welt, als Milieu, Metapher, Model. Songs stehen fast am Ende von Chions Buch, und Chion steht fast ratlos vor ihnen. Wie lässt sich das bändigen, was Filme mit ihnen, sie mit Filmen machen? Denn an Songs, so Chion, können sich die Elemente des Films – Wörter, Töne, Bilder, Farben, Bewegungen – immer wieder neu arrangieren, neu ausrichten, können immer wieder neue Verbindungen eingehen. Man muss nur *Euphoria* sehen und hören, um zu wissen: All das wäre auch ein Teil einer Theorie der *needle drops*.



1 Official *Euphoria* Playlist (HBO): [spotify.com](https://open.spotify.com/playlist/37i9dQZF1DX0XUf1Ct1H8p) Michel Chion: *Music in Cinema*. Edited and translated by Claudia Gorbman. Columbia UP 2021 3 *Inventing Anna* (2022), Idee: Shonda Rhimes, verfügbar auf Netflix



Kiss me again ...

... and again. Unsterblich ins Kino vernarrt, hat «Filmbulletin» 1982 und 2020 dieser Liebe auf den Covers jeweils ein Zeichen gesetzt. Und stand dabei für die grenzenlose Variante ein.

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)
Josefine Zürcher (jz)

VERLAG UND INSERATE

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

KORREKTORAT

Sandra Ujpétery, Zürich

KONZEPT UND GESTALTUNG

Büro Haeblerli, Zürich

DRUCK, LITHOGRAFIE,
AUSRÜSTUNG, VERSAND
galledia ag, Berneck

TITELBILD

Filmbulletin

MITARBEITENDE DIESER NUMMER

Frank Arnold (fa), Jens Balkenberg,
Johannes Binotto, Oliver
Camenzind, Stefanie Diekmann,
Noemi Ehrat, Daniel Eschkötter
(de), Martin Girod, Susanne
Gottlieb, Julian Hanich, Pamela
Jahn, Michael Kienzl (kie),
Alexander Kroll, Noémie Luciani,
Karsten Munt, Michael Pekler,
Silvia Posavec, Michael Ranze,
Sebastian Seidler, Jonas Stetter,
Teresa Vena, Martin Walder.

FOTOS

Wir bedanken uns bei: Ascot Elite;
Cinémathèque
Suisse; Cineworx; edition
text+kritik; FAB Press;
Filmbringer; First Hand Films;
Filmcoopi Zürich; Frenetic; Pathé;
Schüren Verlag; Sister

Distribution; S. Fischer; Sky;
Studiocanal; Universal; Bertha
Sanginés Velázquez; Xenix;
Josefine Zürcher.

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

VERTRIEB DEUTSCHLAND

Schüren Verlag, Marburg
www.schueren-verlag.de

ABONNEMENTE

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

© 2022 Filmbulletin
63. Jahrgang
Heft Nummer 400
NR. 3/22 – MAI/JUN
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

AB 9.6.22 IM KOSMOS KINO

«BELLE»

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

FILM  COOPI
ZURICH

Wir feiern unser 400-Ausgaben-Jubiläum!
Doch zunächst gehen wir zurück zu den Anfängen: Auf der Frontseite ist diesmal das Logo zu sehen, mit dem 1959 alles begann. Was seit damals passiert ist und wie es mit «Filmbulletin» weitergeht, lesen Sie in unserem 32-Seiten-Spezial.

Wie immer erwarten Sie auch in dieser Ausgabe zahlreiche Interviews mit Filmschaffenden, Kritiken zu den Kino- und Streaming-Neuerscheinungen – und vieles mehr aus der Film- und Serien-Welt.

