

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 64 (2022)
Heft: 402

Heft

Nutzungsbedingungen

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

Conditions d'utilisation

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

Terms of use

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

Download PDF: 04.08.2025

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

filmbulletin



Lücken
Perlen
Leichen

Der Kampf der
Archive gegen
Zeit und Zerfall

NR. 5/22 SEP/OKT

ZFF **CARLA SIMÓN IM
INTERVIEW UND UNSERE
PROGRAMM-HIGHLIGHTS**

KRITIKEN **MOONAGE DAYDREAM,
PETER VON KANT, TRIANGLE
OF SADNESS, RIMINI**

HINTERGRUND **DER SCHWERE STAND
DES KURZFILMS**





S.58 Moonage Daydream 2022, Brett Morgen

Der «Starman» ist auferstanden – wenn auch nur für gute zwei Stunden auf der Leinwand. Dieses feinfühliges Porträt soll David Bowies Leben und Karriere feiern und fungiert als Fundgrube von Musik, Bildern und Erinnerungen.



S. 69 De noche los gatos son pardos 2022, Valentin Merz

Der Schweizer Regisseur Valentin Merz inszeniert in seinem absurd-fantasievollen Film den Dreh eines erotischen Kostümfilms. Letztlich geht es aber auch um ernstere Themen wie Eifersucht und den Tod.



S.39 Sayat Nova 1969, Sergei Paradschanow

Der Film zum Leben des armenischen Sängers, Dichters und Komponisten Sayat Nova ist nur einer von vielen internationalen Filmen, welche dank Martin Scorseses World Cinema Project frisch restauriert ein neues Publikum erreichen.



S. 86 The Human Voice 2020, Pedro Almodóvar

Dieser Kurzfilm schaffte es tatsächlich zu einem regulären Kinostart – eine Seltenheit. Wie es dazu kam und wie es um den Kurzfilm im Allgemeinen steht, erforscht Philip Artelt in seiner Recherche.



S.23 Alcarràs 2022, Carla Simón

Der erste Spielfilm der katalanischen Regisseurin steht in engem Zusammenhang mit ihrer eigenen Familiengeschichte. Im Interview erzählt sie unter anderem, wie ihre Familie auf den Film reagiert hat.



S. 65 Peter von Kant 2022, François Ozon

Petra von Kant einmal anders: François Ozon rückt in dieser speziellen Variante des Remakes nicht die ursprüngliche Protagonistin ins Zentrum seiner Erzählung, sondern Peter, der eigentlich auch Rainer Werner Fassbinder sein soll, exzentrischer Regisseur des Originals. Und liefert Meta-Kino in grellen Farben.



S. 39 La noire de ... 1966, Ousmane Sembène

Das Spielfilmdebüt von Sembène ist dank Martin Scorseses World Cinema Project nun auch erhaltener und verfügbarer Teil globaler Filmgeschichte.

Von Lücken und Leichen

Eines fernen Tages wird sich jedes Zeugnis unserer Zeit auf diesem Planeten in Luft aufgelöst haben. Noch viel früher wird es aber das Medium Film treffen. Bereits jetzt sind weite Teile der Filmgeschichte verloren, und Millionen Kilometer Film auf Zelluloid und Safety Film verrotten weltweit in schlecht gekühlten Räumen in ihren Büchsen. Auch die Digitalisierung ist nicht gerade eine grosse Hilfe. Statt auf einem langlebigeren Träger der Ewigkeit zu harren, können Filme auf einer Festplatte nur darauf hoffen, rechtzeitig kopiert zu werden, bevor sie unlesbar sind.

Was bei den Einen Weltschmerz auslöst, bringt Andere zum Philosophieren. Jurij Meden etwa, Kurator am Österreichischen Filmmuseum und Autor eines provokativen Essaybandes, in dem er ohne Scheuklappen über die Praktiken der Restaurations- und Kurationszunft nachdenkt. Lücken in der Filmgeschichte, so Meden, helfen uns, zu filtern und überhaupt zu einer gesellschaftlichen Erzählung zu gelangen. Und manche Dinge, glaubt er, sollten wir einfach gänzlich und ganz aktiv vergessen, den Faschismus etwa oder Superheldenfilme. Weshalb er sich heute in einer digitalen Filmvorführung besser entspannen kann als bei der Projektion einer 35-mm-Kopie, lesen Sie im Interview in unserem Fokus zur Kuration und Restauration der Filmgeschichte.

Wenn fast alles dem Untergang geweiht ist, ist also die Frage umso wichtiger, welche Filme wir künftigen Generationen verfügbar machen. Martin Scorsese, der dieses Jahr seinen 80. Geburtstag feiert, hat dies begriffen und schreibt in einer Art Manifest: «Kuratieren heisst, Geliebtes mit Anderen zu teilen, die Höhepunkte der Kunstform zu identifizieren und sich für sie einzusetzen.» Mit seinem World Cinema Project machte er sich 2007 auf, Filmschätzen jenseits des Mainstreams ein zweites Leben einzuhauchen. Bis dato hat seine Initiative etliche Filme aus Afrika, Asien, Südamerika, Osteuropa und dem Mittleren Osten restauriert und neu zugänglich gemacht, wie *Sayat Nova* von Sergei Paradschanow, der unser Cover zielt. Im Stadtkino Basel werden einige Schätze parallel zur Lektüre zu sehen sein.

Auch die Schweiz sitzt auf einem Filmerbe, von dem seit der Digitalisierung der Kinos nur noch wenige analoge Kopien den Weg in die Hände von fähigen Operateurs und Operatrices finden. Dafür entstand aus den Solothurner Filmtagen heraus *filmo*. Die Online-Edition versammelt Schweizer Filme, die via diverse Streaminganbieter Verbreitung finden. In Zusammenarbeit mit der Cinémathèque suisse in Lausanne wurden bereits 50 Werke aufwändig und oft in Zusammenarbeit mit den Regisseur:innen restauriert.

Wie man es dreht und wendet, Film ist ein flüchtiges Medium in einer Welt, in der sich nur Wenige die Mühe machen, wenigstens einen Bruchteil in die Zukunft zu retten. Umso wichtiger scheint es deshalb, über Filme und ihre Bedeutung zu schreiben – immerhin trumpft Papier in Sachen Langlebigkeit auf. In diesem Sinne leistet auch *Filmbulletin* seinen kleinen Beitrag zum Erhalt unseres filmischen Erbes. Und Sie liegen mit der Lektüre goldrichtig.

Selina Hangartner, Michael Kuratli



S. 73 Juniper 2022, Matthew J. Saville

Charlotte Rampling nähert sich in diesem Regiedebüt ihrem 17-jährigen Enkel an. Leider ist der gute Cast im Drehbuch von Saville auf ausgetretenen Erzählpfaden und in Kitschmomenten gefangen, die den Film zur Schulze verkommen lassen.

- 7 EDITORIAL
- 10 SICHTWECHSEL
Schlafen
Johannes Binotto
- 13 BACKSTAGE
Boykott, Jubiläen etc.
- 15 5 FILME
von Martin Scorsese,
in denen Robert
De Niro sein Können
zeigt
- 17 AGENDA
- 20 MISE EN SCÈNE
Hitzschlag
Noémie Luciani
- 22 INTERVIEW
Carla Simón
Jone Karres Azurmendi
- 30 ZFF-TIPPS
Unsere Highlights am
Zurich Film Festival

FOKUS

- 34 Marginalisierte
Meisterwerke
Philipp Stadelmaier
- 43 «Die Digitalisierung
brachte grosse
Unsicherheit
für die Archive»
Interview mit Jurij Meden
Michael Kuratli
- 48 Alles für den
Schweizer Film
Oliver Camenzind

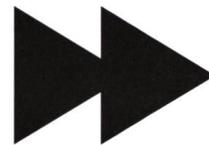
KRITIKEN

FILME

- 58 MOONAGE DAYDREAM
von Brett Morgen
- 60 CALL JANE
von Phyllis Nagy
- 61 GIRL GANG
von Susanne Regina
Meures
- 62 LES PASSAGERS
DE LA NUIT
von Mikhaël Hers
+ Interview Charlotte
Gainsbourg
- 65 PETER VON KANT
von François Ozon
- 66 TRIANGLE OF
SADNESS
von Ruben Östlund
- 68 RIMINI
von Ulrich Seidl
- 69 DE NOCHE LOS GATOS
SON PARDOS
von Valentin Merz
- 71 A PLEIN TEMPS
von Eric Gravel
- 72 THE ART OF LOVE
von Philippe Weibel
- 73 JUNIPER
von Matthew J. Saville

SERIEN

- 74 HOUSE OF THE
DRAGON
von Ryan J. Condal,
Miguel Sapochnik
- 75 TSCHUGGER
STAFFEL 2
von David Constantin,
Mats Frey
- 76 BAD SISTERS
von Sharon Horgans



- 80 KURZ BELICHTET
Bücher, Blu-rays,
Comics
- 86 HINTERGRUND
Festivals, dann das Aus?
Vom Zyklus des Kurzfilms
Philip Artelt
- 94 ESCHKÖTTERS
ERSCHEINUNGEN
Hotel Grafe
Daniel Eschkötter
- 96 ABSPANN
Impressum

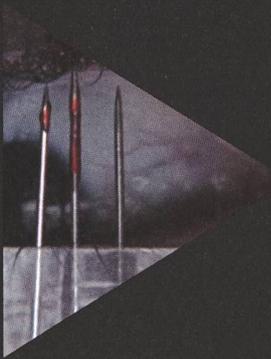


Schlafen



TEXT Johannes Binotto

Ist das Schlafen im Kino
ein Scheitern? Die Kapitulation
aus dem Zuschauerraum?
Nein: Es ist die Ermächtigung
des Kinos!



Bei einem Film einzunicken, gilt gemeinhin nicht als anzustrebender Rezeptionsmodus, sondern ist vor allem Ausdruck eines Versagens: Entweder war der Film zu langweilig oder man selber zu wenig konzentrationsfähig. Auch der gern zitierte, mal Jean-Luc Godard, mal Rudolf Thomé zugeschriebene Satz «Im Kino schlafen heisst dem Film vertrauen» klingt da etwas gar zu sehr nach billiger Entschuldigung und nicht nach Kompliment. Wo der Film mich nicht stört, da lässt sich wohligh schlafen. Was aber, wenn das Einschlafen in einem Film gar nicht so sehr Ausdruck allzu grosser Gemütlichkeit ist, sondern eigentlich eine subversive Praxis? Denn tatsächlich ist das Wachbleiben, wie Jonathan Crary in seinem Buch «24/7» gezeigt hat, gerade das, was das kapitalistische System von uns so gerne will: «Schlaflosigkeit ist der Zustand eines pausenlosen Produzierens,

Konsumierens und Wegwerfens, das die Erschöpfung des Lebens und die Vergeudung der Ressourcen vorantreibt. Als das verbliebene Haupthemmnis – das letzte der von Marx so genannten «Naturhindernisse» – für die vollständige Durchsetzung des 24/7-Kapitalismus lässt sich der Schlaf nicht beseitigen. Er lässt sich aber zerrütten und aushöhlen, und die Methoden und Triebkräfte dieser Zerrüttung sind voll am Werk.» Schlaf wäre im Gegensatz dazu ein Akt der Verweigerung (wenngleich auch dieser freilich bereits wieder von einer Logik der Verwertbarkeit kassiert wird: Fitness-Apps geben uns unterdessen auch Schlaf-Tipps, damit wir dadurch nur noch produktiver werden).

Es wäre eine hübsche Ironie, wenn ausgerechnet der Film, der doch selbst Produkt kapitalistischer Industrialisierung war, sich als eines der letzten Exile erweisen sollte, wo man noch schlafen kann. Tatsächlich ist dieser Gedanke gar nicht so abwegig, sondern vielmehr historisch verbürgt: In den Vierzigerjahren warben amerikanische Kinos nicht nur mit all den Filmen, die sie zeigten, sondern vor allem auch mit ihren Klimaanlage. «Relax in Cool Comfort», so kann man es sehen in einem Bild von 1940, in grossen Lettern auf das Tickethäuschen eines Chicagoer Kinos geschrieben. Nicht Wenige gingen ins Kino, gar nicht um dort Filme zu sehen, sondern um sich in der Kühle des Kinosaals auszuruhen und möglicherweise auch zu schlafen. So, wie heute Menschen im teuren Tokyo die Kabinen von Internet-Cafés als Schlafzimmer benutzen. Und Andere lassen bei sich zuhause Youtube-Filme laufen, als Hintergrund, um dabei schlafen zu können. Der Traum sei ein Wächter des Schlafs, hat es in Freuds «Traumdeutung» geheissen, und so könnte auch der Film ein solch geschützter Hafen des Schlafes sein.

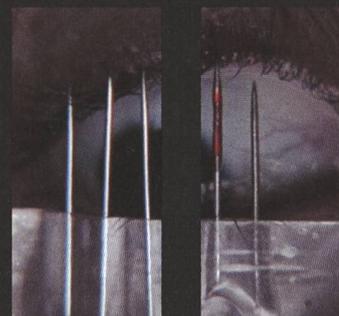
Vielleicht gilt aber auch das Umgekehrte: Nicht nur, dass das Kino der Wächter des Schlafs, sondern auch, dass der Schlaf der Wächter des Films ist. Der Schlaf wäre dann nicht mehr ein zu vermeidendes Fehlverhalten, sondern vielmehr integraler Bestandteil und Mit-Bedingung des Filmerlebnisses. So scheint etwa Andy Warhols legendärer Experimentalfilm Sleep von 1964 mit seinen 321 Minuten Laufzeit, in denen wir dem Poeten John Giorno beim Schlafen zuschauen, auch darauf zu spekulieren, dass das Publikum selbst dabei einschläft. Dabei verpasst es zwar möglicherweise, wie präzise Warhols Film eigentlich gebaut ist und in Wahrheit gar nicht einen kontinuierlichen Schlaf, sondern eine Serie von Loops zeigt. Zugleich aber entfaltet der Film gerade dadurch seine trancehafte Wirkung, indem wir einschlafen und aufwachen, eintauchen und auftauchen, in je ganz unterschiedlichen Intervallen.

In Andrei Tarkowskis Stalker von 1979 weist der titelgebende Reiseführer durch die gefährliche Zone seine beiden Begleiter an, sie müssten sich umgehend auf die Erde legen und schlafen. Ich habe es einmal erlebt, dass ich selbst im Kino eingenickt und wieder aufgeschreckt und wieder eingenickt und wieder aufgewacht bin, und habe dabei erkannt, dass ich die Wirkung von Tarkowskis Film damit nicht geschmälert, sondern nur noch ins Absolute gesteigert habe. Denn während wir sonst im Kino nie ganz vergessen können, dass wir uns in einer Filmvorführung befinden, gibt es im Zustand des Aufwachens jenen Moment absoluter Orientierungslosigkeit, so, wie wir morgens noch im



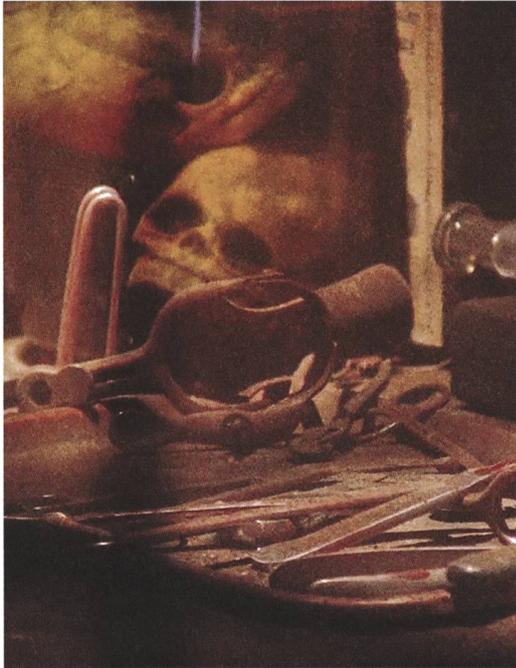
Halbschlaf uns erst wieder zurecht- und herausfinden müssen, wo wir uns befinden. Was für eine grandiose Leistung ist es also, einen Film zu schaffen, dem dasselbe gelingt. Einen Film zu machen, in dem man einschläft, nur um dann später wieder aufzuwachen, aber nicht in die Realität, sondern in den Film hinein. Sodass ich die Augen aufmache, und das Erste, was ich sehe, ist nicht meine vertraute Umgebung, ist nicht mein Bett, mein Schlafzimmer, sondern es sind die fremden Bilder eines Films. Einen Film zu machen, der mich zum Einschlafen bringt, wäre demnach nicht Ausdruck einer Unfähigkeit, sondern im Gegenteil einer fast schon grössenwahnsinnigen Ambition.

Aus demselben Grund lässt Lars von Trier am Anfang seines Films Europa die Kamera über das Trasse der Eisenbahn gleiten, während auf der Tonspur die Stimme von Max von Sydow uns in Hypnose versetzt, und ähnlich hatte auch Werner Herzog in Herz aus Glas nicht nur seine Darsteller:innen unter Hypnose agieren lassen, sondern auch mit dem Gedanken gespielt, am Anfang des Films das Publikum selbst hypnotisieren zu lassen. Der Film als medientechnisch induzierter Schlummer und kollektive Hypnose.



In der Tat sind die Phasen des Einschlafens und Aufwachens mit dem Zwischenzustand der Hypnose eng verwandt. In diesem Grenzbereich zwischen An- und Abwesenheit, zwischen Bewusstsein und Unbewusstheit wird unter anderem auch das Schmerzempfinden von seinen Auslösern entkoppelt, was denn auch die Nutzung von Hypnose in der medizinischen Anästhesie erklärt. Ich selbst habe bei den Horrorfilmen von Dario Argento immer wieder erlebt, dass ich ausge-rechnet bei den schrecklichsten Stellen eingenickt und unmittelbar darauf wieder aufgewacht bin, sodass mir beim Wiedersehen zu einem späteren Zeitpunkt alles bekannt war, jedoch einzelne Bilder in meiner Erinnerung fehlten. Mein schläfriges Hirn hatte den Film zensiert, ihn durch Auslassungen skandiert und damit aber seine Traumartigkeit nur noch mehr verstärkt. Auch darum möchte ich mir heute gerne wieder jene arg verstümmelte VHS-Version von Argentos Opera ansehen, die mich damals so verwirrte. Weil der zensierte Film in seinen abrupten Sprüngen und Lücken nur noch verstörender auf mich wirkte, weil es schien, als sei er selbst in einer Art Halbschlaf befangen. Nie ganz da, nie ganz fort. Im Kino schlafen heisst somit gerade nicht, dem Film zu vertrauen, sondern eher, mit ihm zu ringen, mit ihm zu tanzen, den Film zu skandieren, aber auch unser Bewusstsein vom Film skandieren zu lassen.

Und ich träume davon, während einer Vorführung das Publikum eines Films betrachten zu können und zu notieren, an welchen Stellen es einnickt und an welchen es aufwacht. Wie faszinierend eine solche Partitur des Wechselspiels zwischen Filmbild und Publikumsschlaf wäre! Und was sich aus ihr möglicherweise lesen liesse über die diversen Knotenstellen und Schmerzpunkte eines Films und über die Bereitschaften und Widerstände von uns, die ihn betrachten. Siehst du noch oder schläfst du schon?



BOYKOTT

American Horror Story-Fans drehen den blutigen Spiess um

Kultserien wie The Walking Dead oder Game of Thrones hätten diesen Status nicht ohne die jeweilige Fangemeinde, die im Netz öffentlichkeitswirksam die Welt von ihrer Liebe wissen lässt. Ihr Verhältnis zu den Show-Creators und -Runners ist aber immer wieder auch ein gespaltenes. Denn entspricht etwas nicht den Erwartungen der Fans, gibt's nicht selten Knatsch – zwischen Splittergruppen innerhalb der Fangemeinde selbst, dank Social Media aber auch gerne mit eben jenen am anderen Ende der Verwertungskette.

So gerade geschehen: Die ungeduldigen Anhänger:innen der Serie American Horror Story, die sich bisher mit bemerkenswertem Engagement im Netz hervorgetan haben, drohten kürzlich, jenes sofort fallen zu lassen und sogar die Serie zu boykottieren, sollte der Show-Creator Ryan Murphy nicht endlich einige Infos zur neuesten Staffel – Startdatum, Cast und dergleichen – veröffentlichen. Der Twitter-Account «AHS Zone» formierte, wie «Variety» berichtet, gar eine Art Gewerkschaft mit anderen Fan-Accounts, um die Drohung noch deutlicher zu machen.

Die Social-Media-Nutzer:innen wollten damit wohl auf ihren bisherigen Beitrag im Schaffens- und vor allem im Marketing-Prozess aufmerksam machen. Das Gute für Murphy: Bald wird der Disput Geschichte sein, wenn erste Trailer und Bilder zu sehen sind. Über diesen Einzelfall hinaus stellt sich aber die Frage, wem hier eigentlich was gehört. Löst sich dank Streaming und Social Media auf kuriose Weise ein, was Roland Barthes einst noch für eine andere Konstellation sinniert hatte: *la mort de l'auteur* – der Autor ist tot, das Werk gehört allen? (sh)

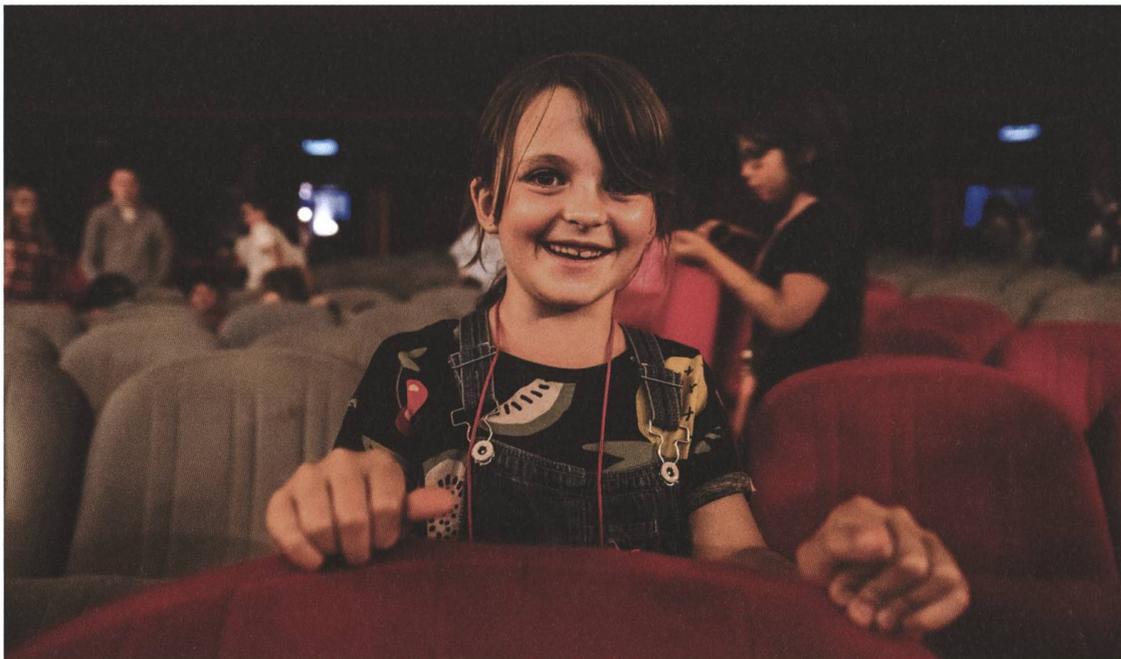
Wer im ersten Jahr der Zauberlaterne dabei war, ist heute zwischen 36 und 42 Jahre alt – und mit einer guten Portion Filmwissen ausgerüstet. So geht Nachwuchsförderung bei der Kinokultur. Bild: © Guillaume Perret / Zauberlaterne

JUBILÄUM

30 Jahre Zauberlaterne!

Der Schweizer Filmklub für Kinder feiert dieses Jahr sein 30-jähriges Bestehen. In seinem Programm können Kinder im Alter von sechs bis zwölf Jahren jährlich neun Filme im Kino entdecken. Von Stummfilmklassikern bis zu aktuellen Kinoproduktionen ist alles dabei – so lernen die Kids bereits früh die Filmgeschichte kennen und entwickeln dabei ihr kritisches Denken. Lorenzo Berdarelli, Präsident der Zauberlaterne Dübendorf, erklärt, wie sich das jährliche Programm zusammensetzt: «Drei Stummfilme, drei Tonfilme und drei zeitgenössische Filme bilden eine ideale Mischung für einen Einstieg in die Filmwelt.»

Zudem werden die zukünftigen Filmkenner:innen vor jeder Vorstellung mit einer illustrierten Klubzeitschrift auf den jeweiligen Film vorbereitet. Um das 30-jährige Jubiläum gebührend zu feiern, finden zum Auftakt der neuen Saison zahlreiche kostenlose Vorführungen statt, die dann ausnahmsweise auch den erwachsenen Besucher:innen offen stehen sollen. (jz)



... von Martin Scorsese, in denen Robert De Niro sein Können zeigt

Happy Birthday, Martin Scorsese! Die Liste widmen wir aber nicht etwa jenem Mann, der in diesem November 80 Jahre alt wird, sondern seiner Muse Robert De Niro, der ihn seit den Siebzigern inspiriert.

1 – Taxi Driver, 1976



Es gibt nur wenige Filmfiguren, die den Kultcharakter eines Travis Bickle erreichten. Eigentlich hatte Scorsese Harvey Keitel für die Rolle vorgesehen, doch Drehbuchautor Paul Schrader verlangte De Niro. Dieser musste ob des Erfolgs seiner Darstellung dann immer wieder denselben Typus verkörpern: den Mann, der seiner Wut und Frustration über die Zurückweisung, die er von der Gesellschaft erfährt, gewaltsamen Ausdruck verleiht.

2 – Raging Bull, 1980



Das gleiche Scorsese-De Niro-Schrader-Gespann ist für diesen vor Testosteron strotzenden Boxfilm verantwortlich. Wieder steht eine äusserst polarisierende Figur im Zentrum der Geschichte, die auf ihre Selbsterstörung hinsteuert. Erneut verlangt die Rolle einen beträchtlichen körperlichen Einsatz.

3 – The King of Comedy, 1982



Der Wunsch nach Anerkennung wächst bei einem erfolglosen Komiker zur Besessenheit an, den De Niro hier mit einem bedrohlich wirkenden Grinsen und im schnittigen Anzug spielt. Obwohl der Film keinen Erfolg hatte und De Niro für seine Darstellung kritisiert wurde, überzeugt er hier in der

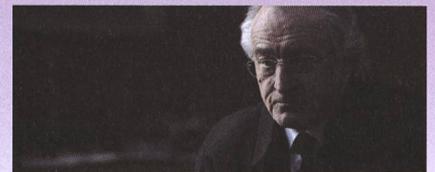
wohl einzigen, wenn auch sehr schwarzen, Komödie in Scorseses Werk. Und man munkelt: Joaquin Phoenix' Joker hätte es ohne De Niros Rupert Pupkin so nie gegeben.

4 – Casino, 1995



Am bevorstehenden tragischen Schicksal der Hauptfigur lässt der Film von Anfang an keinen Zweifel. Ace/De Niro vertraut nun mal zu Recht niemandem, es kommt zum Verrat, der ihn das Leben kosten wird. Doch ein Abgang ohne Feuerwerk ist bei dem Kleinkriminellen mit einer riesigen Auswahl an bunten Anzügen undenkbar.

5 – The Irishman, 2019



Mit diesem Werk variieren Scorsese und De Niro den Themenbestand des teils dokumentarisch-realistischen, teils mythisierten Mafiaepos. Die De-Niro-Figur Frank unternimmt darin einen letzten verzweifelten Versuch, Teil eines grossen Ganzen zu sein. Doch einmal mehr bleibt ihm die Anerkennung jener Menschen, von denen er sich diese am meisten wünscht, verwehrt. Teresa Vena

STREAMING-SKANDAL

Ist die Welt noch nicht bereit für ein Batgirl?

Zum grossen Unverständnis der Filmfans wird der bereits fast fertig gedrehte Batgirl vom Regieteam Adil El Arbi und Bilal Farrah nun wohl doch nie das Licht der Welt erblicken. Weder soll er auf der grossen Leinwand gezeigt werden noch, wie ursprünglich geplant, auf der Streamingplattform HBO Max, für die DC Comics ihren Superheldinnenfilm ursprünglich produzierte. Mit einem Budget von 90 Millionen USD droht Batgirl nun eines der teuersten annullierten Filmprojekte überhaupt zu werden. Die Beweggründe hinter dieser merkwürdigen Entscheidung sind nicht eindeutig: Laut Warner-Bros.- und Discovery-CEO David Zaslav geht es um Umstrukturierungen bei ihren Filmveröffentlichungen.

Wie «Variety» berichtet, könnten aber auch abgekartete wirtschaftliche und strategische Erwägungen dahinterstecken: Womöglich war Batgirl nicht bombastisch genug. Um dann Steuern einzusparen, wurde der Film gestrichen, anstatt noch mehr Geld für Promotion und Werbung auszugeben und das Scheitern an den Kinokassen zu riskieren.

Oder ist es dem Streaming zuzuschreiben? Der US-Streaminganbieter HBO – u.a. bekannt für seine skandalösen Filme und Serien wie z.B. Euphoria – machte jüngst ohnehin eher mit Negativschlagzeilen auf sich aufmerksam. Nebst der drastischen Entscheidung, Batgirl verstauben zu lassen, hat die Plattform innerhalb der letzten Wochen und Monate klammheimlich immer wieder Filme entfernt, die zuvor eigentlich exklusiv bei ihr zu sehen waren. Aufmerksamen Nutzer:innen entging dies nicht, und so wurden Fragen nach der Strategie von HBO laut.

Es liegt die Vermutung nahe, dass ein Wechsel in der Geschäftsleitung die Ursache für die Entscheidungen ist: Letztes Jahr sind nämlich WarnerMedia und Discovery Inc. fusioniert – zu Warner Bros. Discovery. Und nächstes Jahr sollen auch die Streaming-Anbieter HBO Max und Discovery+ zusammengelegt werden.

Auch wenn es anscheinend hauptsächlich um Geldfragen geht, macht dieses Thema auf eine ganz andere Problematik aufmerksam: Was passiert mit Eigenproduktionen, die plötzlich vom Server ihres Streaminganbieters gelöscht werden und von denen es keine physischen Kopien gibt?

Wird nur noch via Streaming ausgewertet, kann viel Material für immer verloren gehen. Auch die Debatte um Batgirl hat gezeigt, dass endlose Stunden Arbeit innert kurzer Zeit verschwinden können, wenn es unterm Strich in diesem verschärften Wettbewerb nur um mögliche Gewinne geht. Zu bedauern sind dabei besonders auch jene Beteiligten, die ihre Energie ins gescheiterte Projekt investierten. Etwa die Schauspieler:innen: Leslie Grace hätte sich wohl gefreut, bald in der Hauptrolle als Batgirl zu sehen zu sein, und auch J. K. Simmons, Brendan Fraser und Michael Keaton sind umsonst für das Projekt vor die Kameras getreten. (jz)



21. BIS 25. SEPTEMBER

Film Restored: Das Film- erbe-Festival

Auch unser Nachbarland setzt sich mit dem Thema des Restaurierens und Archivierens auseinander. Eine Reise in die Deutsche Kinemathek in Berlin lohnt sich, um beim Film Restored Festival in den Genuss neuer digitaler Restaurierungen zu kommen, die dort oftmals Premieren feiern. Unter dem Titel «For real?!» widmet sich die siebte Ausgabe der dokumentarischen Form des Films: einem Genre, dem bisher bei Digitalisierungsmaßnahmen eher wenig Aufmerksamkeit zuteil wurde. Fragen nach politischen und ästhetischen Aspekten der Digitalisierung werden an den Podien besprochen.

MI 21.9. – SO 25.9.
Deutsche Kinemathek, Berlin
➤ deutsche-kinemathek.de

29. SEPTEMBER BIS
2. OKTOBER

Luststreifen Film Festival Basel

Themen wie Queerfeminismus, Gender und sexuelle Orientierung stehen bei diesem Festival im Mittelpunkt: Ziel des Luststreifen ist immer auch, Denk-

muster und Normen herauszufordern und Gespräche anzuregen. Das Programm beinhaltet fiktionale und dokumentarische Kurz- und Langfilme aus aller Welt, u.a. aus Ruanda, Pakistan und Schweden. Die Filme behandeln unterschiedlichste Themen, die selten im Mainstream vertreten sind: lesbische Liebe während des Zweiten Weltkriegs in Nelly & Nadine oder trans Menschen im Profisport in Mel. Die Zuschauenden werden den Kinosaal auf jeden Fall mit einem erweiterten Horizont verlassen.

DO 29.9. – SO 2.10.
Basel
➤ luststreifen.com



1. OKTOBER
BIS 16. NOVEMBER

Women Make Horror

Es muss immer wieder gesagt sein: Frauen machen gute Filme. Sie machen auch grossartige Horrorfilme und erobern langsam, aber sicher ein Genre, das bisher der Männerwelt vorbehalten war. Beim Filmpodium Zürich gibt es eine Filmreihe mit einer tollen Auswahl an Horrorfilmen der letzten 40 Jahre, bei denen Frauen Regie führten. Zur Eröffnung wird Stephanie Rothman für ein Q&A nach ihrem Film The Velvet Vampire zu Gast sein. Weitere Highlights

sind Pet Sematary, American Psycho und Candyman. Ausserdem gibt es ein Podium zum Thema «Trigger Warning», und Pierre-Yves Walder vom NIFFF wird eine Einführung zum Film Trouble Every Day geben.

SA 1.10 – MI 16.11.
Filmpodium Zürich
➤ filmpodium.ch

14. OKTOBER BIS
19. NOVEMBER

Asghar Farhadi in München

Spannung, moralische Fragen und Vielschichtigkeit – das sind nur einige der Markenzeichen des iranischen Regisseurs Asghar Farhadi. Immer wieder thematisiert er auch die Zerrissenheit seines Landes, jedoch stets ohne seine Werke auf deren politische Aussagekraft zu reduzieren. Auch seine jüngste Arbeit A Hero verwischt moralische Grenzen. Das Filmmuseum in München widmet dem Ausnahmetalent eine Retrospektive und zeigt eine Auswahl seiner Werke der letzten Jahre. Farhadi wird selbst dreimal vor Ort sein: Bei Chaharshanbesoori (Fireworks Wednesday), Jodaeiye Nader az Simin (Nader und Simin – eine Trennung), und Ghahreman (A Hero – Die verlorene Ehre des Herrn Soltani).

FR 14.10. bis SA 19.10.
Filmmuseum München
➤ muenchner-stadtmuseum.de/film



DE NOCHE LOS GATOS SON PARDOS

A FILM BY VALENTIN MERZ

Ab 13. Oktober im Kino

RIFRAFF

BOURBAKI

MOVIE

Das Wochenende

BE

des Berner Films

Gestaltung: Studio Flux

be-movie.ch

18.—20. 11. 2022

**19 Filme, 13 Kinos,
15h Streaming**

GRÜNE SÄLE

Hürden für Frankreichs Öko-Kinos

Während der Hitzewelle ist der Kinosaal wie eine kühle Höhle. Doch der Betrieb verursacht massive Emissionen, wobei das Saaklima nur ein Faktor ist. In Frankreich denken gewisse Investor:innen deshalb um. In Troyes im Département Aube eröffnet im Herbst das erste ökologische Kino des Landes seine vier Säle, komplett aus nachhaltigen Baustoffen errichtet und zum Beispiel mit einer Trockentoilette ausgestattet.

Das Kino ist Teil des «Utopia»-Netzwerks von Anne Faucon, das in mehreren Städten, darunter Avignon, Bordeaux und Montpellier, Kinos betreibt, die der Förderung des unabhängigen Filmschaffens verschrieben sind. Statt der neusten Blockbuster gibt es ein anderes grosses Versprechen: «12 Jahre Betrieb entsprechen einer Hin- und Rückreise mit dem Flugzeug für 5 Personen nach Neukaledonien.»

Bei der Realisierung dieses ersten Öko-Kinos in Frankreich fühlte sich Faucon von Centre national du cinéma et de l'image animée (CNC) und den lokalen Behörden aber nicht gerade freudig unterstützt. Sie fühle sich bei der Pionierarbeit im Stich gelassen, berichtete Faucon der Zeitschrift «Télérama». Das Multiplex-Kino im Zentrum von Troyes sei mit ungleich grösserem Enthusiasmus unterstützt worden.

Dabei ist ein ökologischer Kinobetrieb nicht nur das Anliegen der sozialen Unternehmerin Faucon. Auch das CNC selbst hat vergangenes Jahr einen Aktionsplan zum ökologischen Umbau von Frankreichs Sälen angestossen – und damit wenig Begeisterung bei den Kinobetreibenden ausgelöst. Die Umstellung sieht etwa den Ersatz von Xenon- durch Laser-Projektoren vor, eine weit ökologischere Variante punkto Verschleiss und Kühlung. Doch die Betriebe können sich grosse Investitionen nach der Corona-Krise kaum leisten, wie Befragte berichten. Die Krise hat der Kreditwürdigkeit der Betriebe geschadet, und historische Säle in Stadtzentren haben zudem mit Bauvorschriften und Beschränkungen zu kämpfen, die einen Umbau verteuern würden.

Das durchwegs grüne Kinoerlebnis lässt in Frankreich also noch auf sich warten. Immerhin aber macht sich die Kinonation Gedanken zu den Emissionen ihrer Säle. Ein Kapitel zur ökologischen Nachhaltigkeit in der Kulturbotschaft 2021–24 oder gar einen spezifischen Aktionsplan für Kinos sucht man in der Eidgenossenschaft vergeblich. (mik)

Hitzschlag



TEXT Noémie Luciani

Diesen Sommer sind wir ins Multiplex geflüchtet – nicht wegen Thor oder Tom Cruise, sondern wegen der Klimaanlage. Das Problem mit dem Kinokomfort als Verkaufsargument.

Wie Covid bricht die Hitze in Wellen herein. Hier in den Städten bleiben die Menschen auf den Brücken an Flüssen stehen und beobachten das sinkende Wasser im aufsteigenden Fieber. Frankreich, das sich so gut wie möglich an Waldbrände in den sonnigen Gebieten gewöhnt hat, brennt diesen Sommer vom Süden bis in die Bretagne. Die heftigen Auguststürme können nichts wieder gutmachen: Wie alte Menschen, die keinen Durst mehr verspüren, ist die Erde zu trocken geworden, um zu trinken.

Das Kino ist ein Zufluchtsort. Man fragte, ob es eine Klimaanlage gibt, noch bevor man sich nach dem Film erkundigte, den man sehen wollte. Das Angebot ist übrigens nicht sehr vielfältig: Für die Kinobetreiber:innen ist der Sommer eine fruchtlose Saison. Man zieht ein paar Eintritte aus Blockbustern, die länger dauern als eine mediterrane Siesta. Während ich diese Zeilen schreibe, ist Top Gun: Maverick gerade dabei, die Drei-Monats-Marke zu überschreiten. In den Multiplexen gibt es zwei oder drei nicht allzu schlecht ausgestattete Herausforderer (der neuste Jordan Peele, Nope oder As Bestas von Rodrigo Sorogoyen, der in Cannes lief), die zwischen Minions 2 und der grossen Sommerlese der nationalen Komödien (Les vieux fourneaux, La très très grande classe, Menteur) eingeklemmt sind, von denen man jenseits der Landesgrenzen nie etwas hören wird und die auch gar nicht den Ehrgeiz haben, darüber hinaus wirken zu wollen. Sie sind für das französische Kino das, was der Beaujolais nouveau für die Weinleidenschaft ist: ein schelmisches Vergnügen, das man schnell, und ohne sich allzu sehr um den Geschmack zu kümmern, konsumieren kann – eine bestimmte Vorstellung von Sommer.

Die Pathé-Gaumont-Kinos laden zu etwas ein, das sie wie folgt beschreiben: «Spektakuläre Bilder. Sound, der auf Reisen geht. Ein ausgesuchtes Design. Ein absoluter Komfort». Diese allgemeine Definition auf ihrer Website wird, wenn man die Suche auf einen bestimmten Saal beschränkt, deutlich abgewertet: An erster Stelle steht nun der «absolute Komfort». Die Priorität ist klar und auf jene Nörgler:innen ausgerichtet, die fröhlich aus dem Film nach Hause kommen und die weichen Sessel loben, bei denen sie sich rühmen, eingenickt zu sein. Von Thor: Love and Thunder werden sie kaum sprechen. Das Sommerkino wird zu einem Hotelenerlebnis unter vielen: Man kommt, um im Schatten der Riesen einzuschlafen, in der Kühle.

Ich bin auf Korsika geboren und konnte mich nie an die Hitze gewöhnen. Auch ich habe mich der Dolby-Sirene hingegeben und fand es gar nicht schlecht. Es sind auch die Worte drumherum, jene von anderen Kinobesucher:innen und von mir selbst, die mich beunruhigen: Das Kino ist und muss eine Symphonie der Sinne bleiben, aber wenn wir es auf die Temperatur im Saal, das Empfinden unserer Gesässmuskeln und die Länge der Armlehnen reduzieren, und zwar auf Kosten dessen, was wir gesehen, gehört und verstanden haben, befürchte ich für die Cinephilie jene Wirkung, die zwei Jahre ausschliesslicher Konsum von Beaujolais nouveau auf den Gaumen des grössten Önologen haben würden: die Austrocknung der Ambitionen, für die Filme und für uns selbst.

In Dolby, so sagt man uns, «reist der Klang». Nur in Dolby? Das Kino reist überallhin, es ist eine Reise, auf jeder Leinwand. Ich habe diesen Sommer Frankreich, seinen Schweiß und seine Flammen nicht verlassen, sondern bin mit Wong Kar-Wai nach Hongkong gereist, als er in einer Retrospektive in einem kleinen alten Saal ohne Dolby für zwei Sous im Quartier Latin gezeigt wurde. Ich habe keine Ahnung mehr, wie gut der Sessel war, keine Erinnerung an die Armlehnen, vielleicht sass ich sogar schlecht, wer weiss? Das Kino hat mich weit weg von meinem Körper getragen, anstatt mich in ihn hineinzuzwängen.





«Es ist sehr
wichtig,
für jeden Film
eine eigene
Ästhetik
zu finden»



ZURICH FILM FESTIVAL

INTERVIEW Jone Karres Azurmendi

Schon für ihren Kurzfilm Estiu 1993 hat Regisseurin Carla Simón den Nachwuchspreis der Berlinale gewonnen, in diesem Jahr wurde ihr erster Spielfilm Alcarràs gar mit dem Goldenen Bären ausgezeichnet. Nun ist der katalanische Film auch am ZFF zu sehen.

FB *Ihr erster Film war sehr autobiografisch. Nun erzählen Sie mit Alcarràs erneut eine Geschichte, die mit Kindheitserinnerungen und dem Landleben verbunden ist. Was reizt Sie an diesem Thema?*

CS Die Idee zu dieser Geschichte entstand eigentlich, als mein Grossvater starb, während ich gerade Estiu 1993 schrieb. Ich begann darüber nachzudenken, was mit den Obstbäumen passieren würde, die er vor vielen Jahren gepflanzt hatte. Durch die Erbschaft würde diese Landschaft früher oder später verschwinden. Ich merkte, dass so etwas vielen Familien zustösst. Vielerorts droht das Ende einer Lebensart, wo Landwirtschaft als Familienbetrieb über viele Generationen geführt wird. Obwohl es sich ja eigentlich um den ältesten Beruf der Menschheit handelt. Doch heute ist diese Lebensform für viele Familien nicht mehr profitabel und ihnen bleibt keine andere Wahl, als ihr Land aufzugeben. Landwirtschaft wird zwar nicht verschwinden,

aber diese Art der familiär geerbten Erde, die liebevoll bearbeitet wird, ist gefährdet. Ich habe gemerkt, dass unter den Landwirt:innen eine Resignation herrscht, die ich sehr bedauere. Sie entscheiden sich sogar oft dagegen, ihren Kindern diese Arbeit weiterzugeben.

Mein Film handelt von einer Welt, die am Aussterben ist. Sie ist zwar noch da, wird jedoch immer seltener. Es ist eine Lebensart der Generationen innerhalb der Grossfamilie, die ich noch aus meiner Kindheit kenne. Die ich sehr schön und würdevoll finde. Diesen Familien möchte ich mit Alcarràs meinen ganzen Respekt zollen.

FB *Ihre Familie ist sicher stolz, dass Sie diese Geschichte erzählen!*

CS Schon, aber sie war auch etwas skeptisch, da ich in Barcelona wohne und nicht direkt dort aufgewachsen bin. Meine Familie hat Pfirsichplantagen, und

«Mein Film handelt von einer Welt, die am Aussterben ist.»

Alcarràs 2022, Carla Simón



ich war dort immer nur zu Besuch. Viele Einwohner:innen der Region hatten zunächst Angst, dass wir ihre Lebensart belächeln und ohne den nötigen Respekt behandeln würden. Daher war es mir wichtig, das Drehbuch zusammen mit Arnau Vilaró zu schreiben, der in einem benachbarten Dorf aufgewachsen ist und dessen Eltern Landwirte sind. Das haben wir zur ausführlichen Recherche genutzt. Und wir haben mehrere Sommer gemeinsam bei ihnen auf dem Land verbracht, während wir am Drehbuch schrieben. So konnte ich die Menschen besser kennenlernen. Das wird hoffentlich im Film spürbar.

FB *In Alcarràs kommt auf die Familie ein existentielles Problem zu. Sie stehen vor der letzten Ernte ihrer Pfirsichplantage und sind kurz davor, alles zu verlieren.*

CS Richtig. Es ist die Ausgangsbasis meiner Erzählung. Familie Solé hat eigentlich keinen Anspruch auf das Land, da sie nach dem Spanischen Bürgerkrieg keinen Vertrag unterzeichneten, sondern lediglich eine mündliche Vereinbarung mit dem Besitzer

getroffen hatten. Dies wird ihnen nun zum Verhängnis, wenn die Erb:innen des Grossgrundbesitzers genau auf diesem Stück Land Solarzellen installieren wollen. Erneuerbare Energien stehen an sich für eine positive Zukunft. Es ist also schwierig, hier Partei zu ergreifen. Doch die moderne Entwicklung steckt auch voller Widersprüche. Im Film geht's nicht um Schwarz oder Weiss. Wir können beide Standpunkte nachvollziehen, und ich verurteile niemanden. Da die Familie ihre Ansprüche nicht geltend machen kann, stehen sie vor einer ausweglosen Situation. Sie kämpfen um den Erhalt ihrer Lebensart, um ihre Subsistenz. Selbst innerhalb der Familie gehen die Meinungen auseinander, was im Film natürlich für Spannungen sorgt. Es ist als lokale Geschichte angelegt und gleichsam ist es ein globales Dilemma, mit dem sich Menschen aus unterschiedlichen Kulturen identifizieren können.

FB *Sie arbeiten sehr präzise und mit grossem Gespür für Momente. Wie haben Sie Ihren narrativen Stil gefunden und worauf haben Sie beim Drehbuch Wert gelegt?*

CS Die grösste Herausforderung war es, einen Ensemblefilm – mit vielen Figuren – zu drehen und die Menschen auf dem Land aus ihrer eigenen Perspektive, also möglichst authentisch, darzustellen. Vom Drehbuch über die Dreharbeiten bis hin zum Schnitt muss man so vieles berücksichtigen und koordinieren. In jeder Situation mussten wir alle Blickwinkel individuell beleuchten. Es ist wichtig, zu verstehen, dass jede:r anders denkt, aber niemand die absolute Wahrheit trägt. Jede:r hat seine oder ihre Gründe, und alle sind legitim. Ausserdem war es mir wichtig, nichts zu idealisieren, denn in einer Geschichte um vergangene Lebensformen ist es leicht, in Klischees zu verfallen. Die bukolische Landschaft mit den Pfirsichhainen ist

«Die grösste Herausforderung war es, die Menschen auf dem Land aus ihrer eigenen Perspektive darzustellen.»



wunderschön anzusehen und sehr verführerisch; sodass man Gefahr läuft, nur das Schöne festzuhalten. Aber was für uns Zuschauer:innen schön ist, ist für die Leute auf dem Lande der alltägliche Arbeitsplatz.

Die Erzählperspektive aus der Sicht der Landleute gibt übrigens sogar den Rhythmus des filmischen Geschehens vor. Sie haben ein kleines Zeitfenster für die Ernte, und wenn es soweit ist, muss alles schnell gehen.

FB *Wie haben Sie die jeweiligen Figuren und deren Beziehungen ausgearbeitet?*

CS Das war einer der schwierigsten Aspekte des Films. Wir mussten schon im Drehbuch sehr sorgfältig sein. Es gibt viele Ensemblefilme, und jeder ist anders gestrickt. Meine Befürchtung war, dass wir mit so vielen Darsteller:innen im Film als Publikum nicht genügend Zeit haben würden, uns in

Kombinationen ein: Grossvater und Enkelin, die Zwillinge und die Cousine usw. So haben wir allmählich eine Beziehung zwischen ihnen hergestellt, auf die sie beim Dreh auf natürliche Art zurückgreifen konnten. Das Drehbuch haben wir erst am Ende zusammen gelesen, und es hat gut funktioniert. Sie sind mit der Zeit sogar so zusammengewachsen, dass sie sich heute fast wie eine Familie verstehen – und sich gegenseitig auch nach wie vor so betiteln.

FB *Sie arbeiten in beiden Ihrer Filme mit Kindern, was nicht immer leicht ist. Was reizt Sie daran?*

CS Es ist für mich tatsächlich einfacher, mit Kindern zu arbeiten. Sie liefern diese Natürlichkeit und Spontaneität, die ich suche. Sie tun etwas Unerwartetes und haben immer eine Überraschung parat. Dies hilft wiederum auch den erwachsenen Darsteller:innen. Sie sind meist auf die Kinder

«Wir Filmemacherinnen sind vernetzt. Wenn am Ende einer unserer Filme Erfolg hat, wird auch die Freude geteilt.»

die jeweilige Figur hineinzufühlen und mit ihr zu sympathisieren. Somit haben wir die Familie wie eine einzige emotionale Einheit behandelt, in der alle als Puzzelteile integriert werden. Jede einzelne Figur beeinflusst mit ihren Gefühlen eine andere, und so entsteht eine eigene Dynamik der Ablösung, ein Art Dominoeffekt.

Beim Drehen mussten wir die Kamera dementsprechend platzieren, um diese Emotionen auch zu vermitteln. Die Kamera war fast wie eine weitere Person. Das hat uns bis in den Schnitt hinein sehr beschäftigt.

FB *Sie haben ausschliesslich mit Laienschauspieler:innen gearbeitet.*

CS Auch fürs Casting haben wir uns richtig Zeit genommen. Es hat über ein Jahr gedauert und wir haben um die 9000 Personen gecastet. Dabei haben wir alle möglichen Dorffeste, Schulen und Obstgenossenschaften abgeklappert. Aus ihnen mussten wir eine neue Familie schaffen. Wir mieteten ein Haus an und luden über vier Monate die Darsteller:innen nachmittags in verschiedenen

konzentriert, vergessen sich selbst und werden viel spontaner. Für mich ist das Ergebnis immer positiv, auch wenn man zwischendurch natürlich leidet.

FB *Beim Schauen Ihrer Filme hat man das Gefühl, dass Sie sehr viel Zeit und Arbeit investieren, um Ihre eigene Perspektive auf die Geschichte zu finden. Glauben Sie, dass Sie in der Geschichte als Filmemacherin Ihre weibliche Perspektive eingebracht haben?*

CS Ich glaube schon. Der jeweilige Blick der Filmemacher:innen beeinflusst die Geschichte und die Personen doch immer. In dieser Frage gibt es beim Filmemachen eine Notwendigkeit der historischen Wiedergutmachung – historisch gesehen, mit allen männlichen Filmemachern, fehlt ein Gleichgewicht der Erzählweisen. Daher brauchen wir mehr Frauen im Film, mehr weibliche Vorbilder. Wir haben unterschiedliche Sensibilitäten und Sichtweisen, und das bereichert die Vielfalt an Geschichten.

FB *Sie gehören zu einer neuen Generation spanischer und insbesondere katalanischer Filmemacherinnen,*

die in den letzten Jahren mit interessanten, unabhängigen Filmen auf sich aufmerksam machen: Da sind beispielsweise Elena Martín, Roser Aguilar, Mar Coll, Neus Ballús, Clara Roquet, Belén Funes oder Leticia Dolera. Sind Sie miteinander vernetzt?

CS Ich fühle mich privilegiert, in Barcelona zu wohnen, denn es ist ein guter und besonderer Moment, hier weibliche Filmemacherin zu sein. Wir kennen uns alle mehr oder weniger und tauschen uns im kreativen Prozess oft aus. Das ist sehr wichtig. Sowohl beim Drehbuchschreiben als auch beim Schneiden hören wir gerne die Meinung unserer Kolleginnen. Wir organisieren gemeinsame Sichtungungen und geben einander konstruktive Kritik.

Wir Filmemacherinnen sind also vernetzt. Und wenn am Ende einer unserer Filme Erfolg hat, wird auch die Freude gerne geteilt.

FB An Talenten scheint es nicht zu fehlen. Sehen Sie gute Chancen für sich und Ihre Kolleginnen?

CS Ja! Die Kreativität ist nicht nur auf Barcelona begrenzt, auch im Rest Spaniens werden gute Filme gemacht. Ich kenne junge Filmemacher:innen, die mit einer neuen Filmsprache experimentieren, mit geringem Budget drehen, und deren Filme nun auch international bekannt werden. Allerdings muss man sagen: Insgesamt steht es um den unabhängigen Film nicht besonders gut, denn er wird nicht ausreichend finanziell unterstützt. Politisch muss noch einiges passieren, damit kleinere Produktionen eine wahre Chance auf Finanzierung bekommen. Wie überall dominieren leider die Onlineplattformen und eine Industrie des Mainstreams.

FB Wie wichtig ist es Ihnen, in Ihrer katalanischen Sprache zu drehen?

«Historisch gesehen fehlt ein Gleichgewicht der Erzählweisen.»



CS Katalanisch ist unsere Muttersprache und die natürliche Art, zu kommunizieren. So sprechen die Leute in dieser Region. Und jede Sprache vermittelt eine eigene Weltanschauung. Es war also die logische Entscheidung, in ihrer Mundart zu drehen.

Unsere Sprache wurde im Film lange ignoriert. In den letzten Jahren gab es sehr wenig katalanische Filme, daher schauen wir genauer hin, damit politisch mehr unabhängige Filme unterstützt werden. Sprache ist letztendlich Kulturgut und ein wichtiges Exportgut. Wir müssen vermitteln, dass es wichtig ist, Filme in unserer Sprache zu drehen. Die Tatsache, dass in Berlin viele Leute meinen Film auf Katalanisch gesehen haben, hat dazu geführt, dass nun diese Menschen auch wissen, dass in unserer Region Katalanisch gesprochen wird. So einfach ist es.

neorealistischen Ästhetik dazu. Etwas zeitgenössischer ist Jonas Carpigniano, der ebenso mit Laiendarsteller:innen arbeitet. Auch Alice Rohrwacher ist grossartig. Der italienische Film inspiriert mich insgesamt. Übrigens ist Alcarràs als italienische Koproduktion entstanden.

FB *Sie sind vor Kurzem Mutter geworden. Herzlichen Glückwunsch!*

CS Danke, ja, Mutterschaft ist eine ganz neue Erfahrung, die ich übrigens gerade in meinem Kurzfilm aufgreife. Es ist ein kleiner Film, den ich zwischen zwei Projekten gedreht habe.

FB *Arbeiten Sie schon an einem neuen Film?*

CS Ich schreibe an einem Drehbuch, in dem es erneut um eine Familie geht. Das Thema interessiert mich sehr. Allerdings ist es mir sehr wichtig, zu experimentieren, eine eigene Sprache und Ästhetik für

«Heutzutage habe ich viele weibliche Vorbilder.»

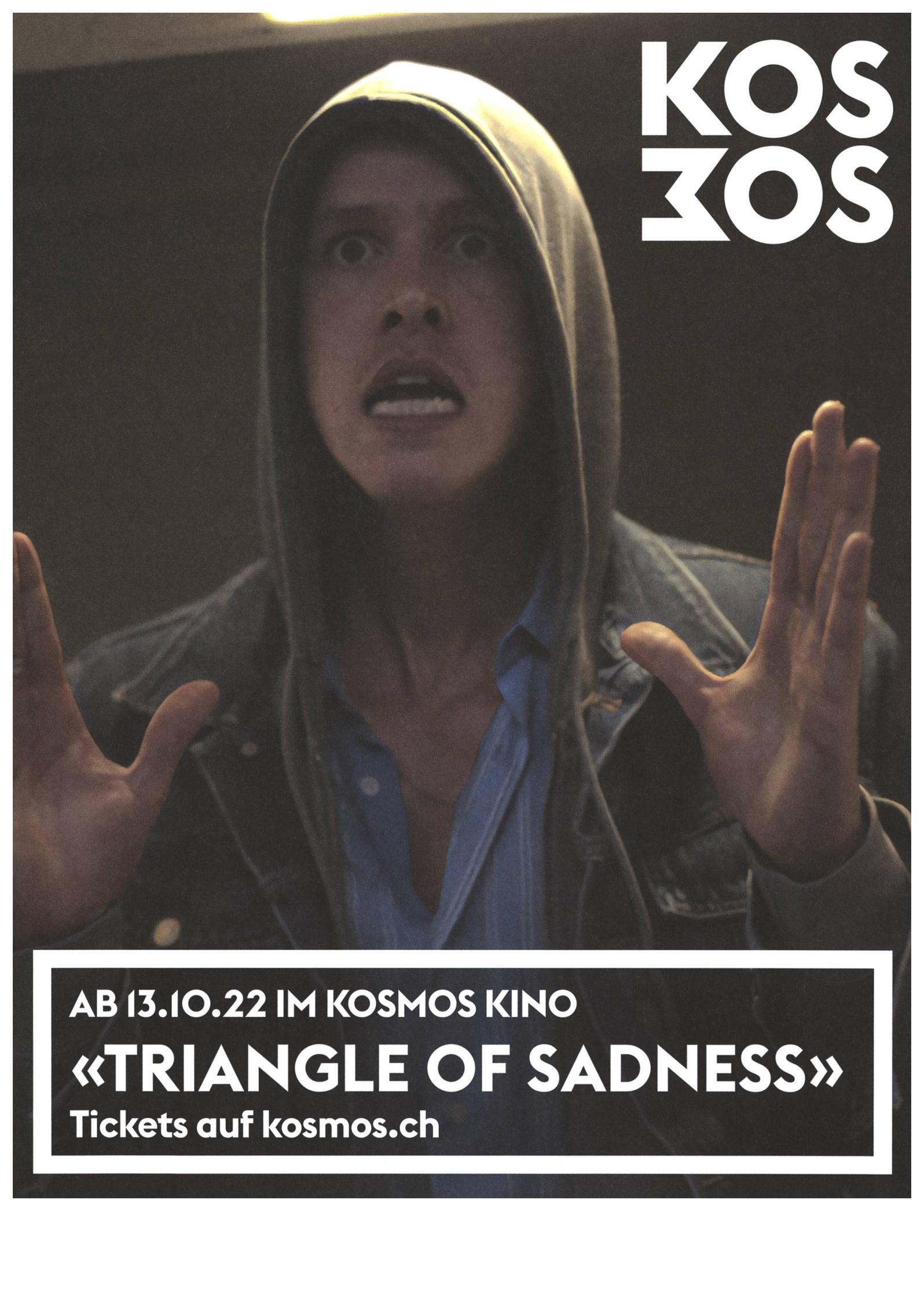
FB *Mit welchen filmischen Referenzen sind Sie aufgewachsen? Welche Vorbilder haben Sie geprägt?*

CS Ich bin in einem Haushalt fast ohne Fernseher oder Filme aufgewachsen. In der Schule hat uns die Lehrerin einmal Code inconnu: Récit incomplet de divers voyages von Michael Haneke vorgespielt – diese Erfahrung hat mir damals die Augen geöffnet. In der darauffolgenden Debatte habe ich nämlich gemerkt, wie viel man mit einem Film erzählen kann. Es geht weit darüber hinaus, was wir sehen. Die Art, das Leben und alles, was uns umgibt, zu reflektieren, hat mich fasziniert. Ich wollte ja ursprünglich Journalismus studieren, aber das war für mich ein Wendepunkt.

Heutzutage habe ich viele weibliche Vorbilder. Ich liebe die Filme von Claire Denis, aber auch Lucrecia Martel in ihrem Umgang mit dem Ton. Der italienische Neorealismus hat mich auf meiner eigenen Suche nach Realismus und dem Umgang mit Figuren sehr beeinflusst. Luchino Viscontis La terra trema von 1956 war für die Entstehung von Alcarràs sehr wichtig. Es kam L'albero degli zoccoli von Ermanno Olmi aus den Siebzigern mit einer ähnlichen

jeden Film zu entwickeln; diesmal vielleicht etwas Distanz zum Realismus zu schaffen und neue Formen zu entdecken. Ich brauche immer eine Herausforderung! ■

CARLA SIMÓN ist eine katalanische Regisseurin und Drehbuchautorin. 1986 in Barcelona geboren, gilt sie auch dank ihren Erfolgen an der Berlinale als starke neue Stimme des spanischen Kinos. Schon in ihren Kurzfilmen interessierte sie sich hauptsächlich für autobiografisch inspirierte Geschichten. Ihr erster längerer Spielfilm Alcarràs, der ebenfalls in enger Verbindung mit ihrer eigenen Familiengeschichte steht, ist nun im Rahmen des Zurich Film Festival zu sehen und startet am 29. September in Deutschschweizer Kinos.

A person wearing a grey hoodie and a blue denim jacket is shown from the chest up. They have a wide-eyed, shocked expression with their mouth open. Their hands are raised in front of them, palms facing forward. The background is dark and blurry, suggesting an indoor setting with some ambient light.

**KOS
ZOS**

AB 13.10.22 IM KOSMOS KINO

«TRIANGLE OF SADNESS»

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

22. SEPTEMBER BIS 2. OKTOBER

Unsere Highlights am Zurich Film Festival

TEXTE Josefine Zürcher

VON ELENA AVDIJA
(CH/FR)

CASCADEUSES / STUNTWOMEN



Der Berufsalltag der Schweizerinnen Virginie, Petra und Estelle beinhaltet Schläge, Stürze und Unfälle: Die drei arbeiten als professionelle Stuntfrauen. Der Dokumentarfilm offenbart den Zuschauer:innen eine kaum bekannte Welt, die aber genauso zur Filmindustrie gehört wie der glamourösere Part. Doch wie viel Gewalt vermögen Körper und Geist zu ertragen, wo liegen die Grenzen? Das Resultat ist eine elegante Hinterfragung der Geschlechterverhältnisse in der Filmindustrie.



VON RODRIGO SOROGOYEN
(ES)

AS BESTAS / THE BEASTS

Ein französisches Pärchen zieht auf galizische Land, um dort umweltfreundliche Landwirtschaft zu betreiben und gleichzeitig die Wirtschaft etwas anzukurbeln. Den Anwohner:innen gefallen diese Pläne nicht ganz so sehr. Besonders zwei alteingesessene Brüder werden mit den Fremden nicht warm. Ein Streit um die Installation von Windrädern eskaliert schliesslich in Gewalt. Themen wie Gentrifizierung und Spannungen zwischen gebildeten Städter:innen und Dorfbewohner:innen werden packend in ihrer Ambiguität gezeigt.



VON BETTINA BLÜMNER
(D/CU)

VAMOS A LA PLAYA

Die drei Freund:innen Benjamin, Judith und Katharina reisen nach Kuba. Dabei geht es nicht nur ums Backpacken, sondern eigentlich müssen die drei Katharinas verlorenen Bruder Wanja finden. Inmitten des grassierenden Sextourismus sind die drei plötzlich selbst gefangen zwischen aufrichtigen Gefühlen und Begehren. Der Film geht kritisch um mit der westlichen Wahrnehmung Kubas: Ein vermeintliches Strandparadies, in dem die wirtschaftliche Ungleichheit omnipräsent ist und wo kommunistische Realitäten auf das Streben nach Individualismus prallen.

VON SOPHIE LINNENBAUM
(D)

THE ORDINARIES

Paula fungiert in einer repressiven Dreiklassengesellschaft lediglich als Nebenfigur, hat aber ein ambitioniertes Ziel: Sie will endlich Hauptfigur sein. Dazu besucht sie die Schule für Hauptfiguren, doch um die Abschlussprüfungen zu bestehen, muss sie es schaffen, emotionale Musik zu erzeugen. Dieses Unterfangen führt sie in die Abgründe der filmischen Welt: Verloren zwischen Outtakes und Filmfehlern, trifft sie vergessene Gestalten und hinterfragt ihren eigenen Platz in der Geschichte. Ein Film über den Film und das Filmemachen selbst – eine wahre Freude für Filmliebhaber:innen.



VON ANITA ROCHA DA SILVEIRA
(BR/F)

MEDUSA

Mariana und ihre Freundinnen leben in einer radikalen christlichen Religionsgemeinschaft, in der sie mit Überzeugung predigen, wie sich Frauen zu benehmen haben. Des Nachts nimmt die Moralpredigt neue Formen an: Die jungen Frauen laufen maskiert durch die Strassen und verprügeln andere Frauen, deren Verhalten sie als zu lasziv und unchristlich einstufen. Als dabei etwas schiefgeht, beginnt Mariana jedoch, ihre Religion zu hinterfragen. Politik, Gewalt, und Religion – verpackt im Horrorgenre – werden hier interessant miteinander verstrickt.



S. 40 Memorias de subdesarrollo 1968, Tomás Gutiérrez Alea

Diese Mischung aus Dokumentation und Fiktion setzt sich mit den enttäuschten Hoffnungen der Revolution auseinander. Und beweist damit, dass die Nouvelle Vague schon immer auch lateinamerikanisch war.

Der Kampf der Archive gegen Zeit und Zerfall

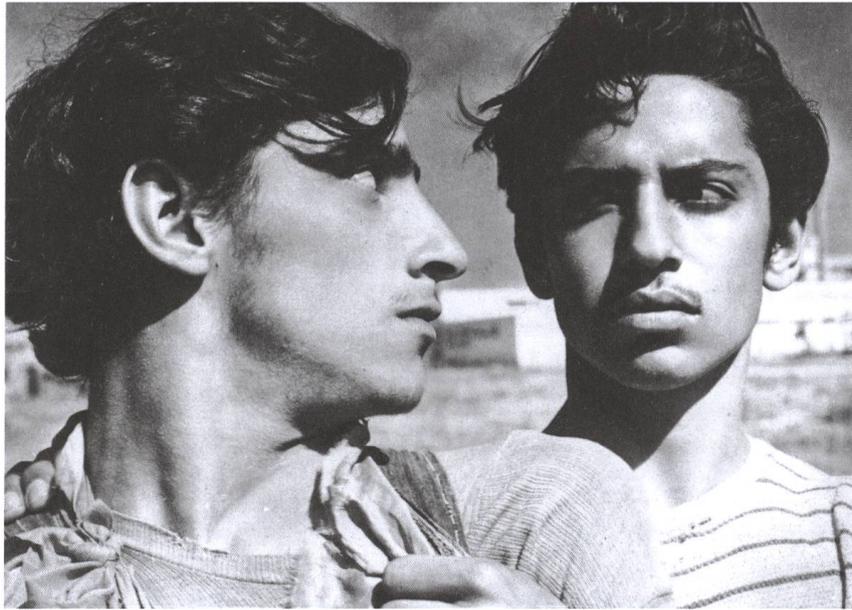


La noire de... 1966, Ousmane Sembène

Marginalisierte Meisterwerke

TEXT Philipp Stadelmaier

Martin Scorsese ist nicht nur ein grosser Filmmacher, sondern auch ein passionierter Filmhistoriker. Sein World Cinema Project hat sich der Bewahrung des materiellen Filmerbes in nichtwestlichen Ländern verschrieben – und fördert dabei grossartige Entdeckungen zutage.



Los olvidados 1950, Luis Buñuel

Im März vergangenen Jahres veröffentlichte Martin Scorsese einen Essay mit dem Titel «Il Maestro: Federico Fellini and the Lost Magic of Cinema». Darin zollt er nicht nur einem der wichtigsten Cineasten des 20. Jahrhunderts Tribut, sondern beklagt sich auch darüber, dass im Streamingzeitalter die Einzigartigkeit einzelner Filme in der Allgemeinheit audiovisuellen Contents zu verschwinden droht. Scorsese erinnert daran, dass Filme nicht nur Content, sondern auch Kunstwerke sind, dass Kino nicht nur ein Ort, sondern auch eine Kunstform ist und dass es eine Liebe zu dieser Kunst und seiner Geschichte gibt, die es sich weiterzuführen lohnt.

Scorsese als Kurator

Gerade anlässlich seines 80. Geburtstags in diesem November soll daher daran erinnert werden, dass der grosse amerikanische Filmemacher auch ein leidenschaftlicher Filmhistoriker und -kurator ist. Im Jahr 1990, als sein Mafiaklassiker Goodfellas in die Kinos kommt, gründet Scorsese die Non-Profit-Initiative The Film Foundation, deren Arbeit auf die Bewahrung und Vermittlung des materiellen Filmertes zielt. Scorsese versteht diese Bemühungen als Kampf gegen eine «tickende Uhr», die irreversible Abnutzung des Filmmaterials und das drohende Verschwinden von Filmen aus der Filmgeschichte, dem so viele Filme (gerade der Stummfilmzeit) bereits zum Opfer gefallen sind. Hunderte von Werken wurden von der Stiftung bereits

präserviert, restauriert und der Öffentlichkeit neu zugänglich gemacht, in Zusammenarbeit mit Institutionen wie Museen, Festivals und digitalen Plattformen sowie in Form von frei zugänglichen Lehrplänen.

Kuratieren, schreibt Scorsese in seinem «Il Maestro»-Text, heisst, Geliebtes mit Anderen zu teilen, die Höhepunkte der Kunstform zu identifizieren und sich für sie einzusetzen – einzigartige Filme, die die Filmsprache definiert und vorangebracht haben. Kuratieren heisst aber auch, dabei den Fokus auszudehnen, neugierig zu bleiben. Es gibt nicht nur Viscontis Gattopardo, John M. Stahls Leave Her to Heaven oder die Filme von Powell und Pressburger, die es verdient haben, mit Hilfe digitaler Technologie aus vergilbten Kopien in aller Pracht und Herrlichkeit wiederaufzuerstehen. 2007 erweitert Scorsese die aufs amerikanisch-europäische Filmerte fokussierte Film Foundation um das World Cinema Project (WCP), in dessen Rahmen grossartige Entdeckungen und marginalisierte Meisterwerke aus Afrika, Asien, Osteuropa, Lateinamerika und dem Mittleren Osten betreut werden. Bislang wurden um die 50 Filme restauriert. Einige davon laufen im Stadtkino Basel, das vom 1. Oktober bis zum 15. November 2022 eine Reihe zu Scorsese und den Filmen des World Cinema Project organisiert.

Natürlich befinden sich unter den bislang katalogisierten Werken auch bekanntere Namen, wie Los olvidados (1950) und Él (1953) aus Luis Buñuels mexikanischer Periode oder Sergei Paradschanows



Los olvidados 1950, Luis Buñuel



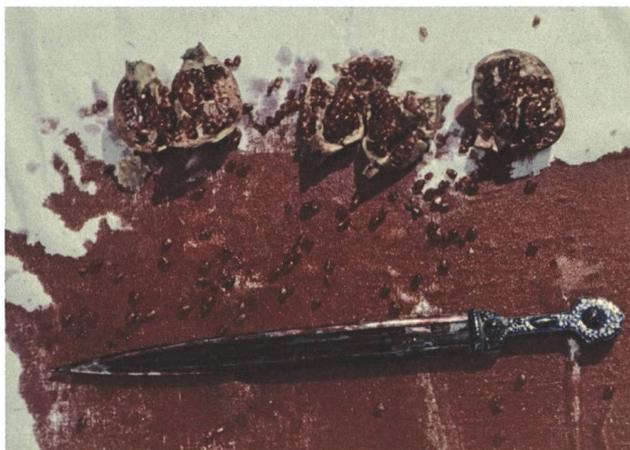
Sayat Nova 1969, Sergei Paradschanow

prächtiger Sayat Nova (1969). Und dass Kim Ki-youngs genialer Thriller The Housemaid von 1960 nicht nur die Vorlage für Im Sang-soos gleichnamiges Remake von 2010 war, sondern auch einen wesentlichen Einfluss auf Bong Joon-hos Parasite ausübte, dürfte Kenner:innen des südkoreanischen (Genre-)Films noch bekannt sein.

Im Westen sehr viel unbekannter ist hingegen das Werk des türkischen Filmmachers Ömer Lüfti Akad, der in seiner Laufbahn mehr als 100 Filme gedreht hat. The Law of the Border von 1966 ist ein «türkischer Western», der unter Schmugglern an der türkisch-syrischen Grenze spielt und dabei auch auf die sozialen Missstände in der Landbevölkerung hinweist – ein Film, so schroff und rau wie seine unwirtliche Gebirgslandschaft, aber voller Zärtlichkeit für seine Figuren. Sämtliche Kopien wurden beim Militärputsch von 1980 konfisziert und zerstört, ausser jener einen, schwer beschädigten, die zur Grundlage der Restauration wurde. Das Material war in so schlechtem Zustand, dass Bild und Ton noch immer davon zeugen. So dokumentieren die vom WCP wiederhergestellten Filme oft auch die Gefahren, denen sie ausgesetzt waren. Wobei es sich um Abnutzungserscheinungen, schlechte Lagerbedingungen und unzureichende Präservationsressourcen, aber eben auch um politische Zensur handeln kann.

Neuentdeckungen im Westen

Ein ähnliches Schicksal erlitt ein lange Zeit verschollenes Meisterwerk aus dem Iran, Chess of the Wind des avantgarden Dichters und Filmmachers Mohammad Reza Aslani. Nach einer katastrophalen Premiere beim Teheran Film Festival 1976 verschwand der Film aus der Zirkulation, nach der iranischen Revolution 1979 wurde er wegen nicht-islamischer Inhalte gänzlich verboten. Wurde das iranische Kino im Westen für seine Landschaften, seinen dokumentarischen Blick und seine humanistische Sozialkritik bekannt, dann stellt Aslani diese Konventionen auf den Kopf. Eine dekadente reiche Familie liefert sich gegen Ende der Kadscharen-Dynastie Mitte der Zwanzigerjahre einen mörderischen Streit ums Erbe. Die Handlung des opulenten, ätherischen Kammerspiels ist jedoch eher ein Vorwand für detaillierte Arrangements und virtuose Kamerafahrten, die zeigen, dass Ophüls und Visconti im Iran einen künstlerischen Verwandten hatten. Die Bilder wirken wie Gemälde, die Lichtstimmung ist expressionistisch, das Personal monströs und gespenstisch. Erst 2014 entdeckte Aslanis Sohn die Filmrollen zufällig in einem Trödlerladen in Teheran wieder, woraufhin sie ausser Landes zur Restauration geschickt wurden.



Sayat Nova 1969, Sergei Paradshanow

Neben politischen Umbrüchen wird der Kanon der Filmgeschichte auch von (post-)kolonialen Mechanismen geprägt, die zur Marginalisierung nicht-westlicher Filme und nicht-westlicher Perspektiven beigetragen haben. Daher die Bedeutung der beiden Filme von Ousmane Sembène, senegalesischer Pionier des afrikanischen Kinos, der sich als einer der Ersten um die Umkehrung dieses Blicks bemüht hat. Der Kurzfilm Borom Sarret (1963) zeigt einen Kutscher, der auf seiner Fahrt durch Dakar verschiedene Begegnungen macht und über seine schwierigen Lebensumstände reflektiert, Sembènes Langfilmdebüt La noire de ... (1966) erzählt von den Erfahrungen eines senegalesischen Hausmädchens bei einer gefühlkalten Weissen französischen Familie, wobei auch hier ihre Stimme den Film begleitet. Das Auf- und Abnehmen einer Maske dekonstruiert genial den europäischen Blick auf die (ehemals) Kolonisierten und ihr rassifiziertes Bild, um den Blick umzukehren: Nun sind es die Weissen, die betrachtet und untersucht werden.

Eine ähnliche Expedition ins Land der Kolonisatoren, Blickumkehr inklusive, unternimmt der mauretanische Filmmacher Med Hondo mit Soleil O (1967), dessen kühner und verspielter Stil an Godards in dieser Zeit beginnende militante Periode erinnert. Der Film folgt keiner linearen Handlung, sondern einer militanten Collage, in der die Verstrickung von Kapitalismus und Rassismus analysiert und vorgeführt wird. Was die Dekonstruktion der Kategorie der «Hautfarbe» betrifft,

die Kritik an der Sexualisierung Schwarzer Männer oder am liberalen Diskurs der «kontrollierten Einwanderung», ist Hondos Polemik unvermindert aktuell, wobei er – erneut à la Godard – nicht nur die politischen Inhalte, sondern auch die sprachlichen Formen und Redeweisen auf den Prüfstein und auf den Kopf stellt.

Nouvelle Vague – von anderswo

Wurden Filme von afrikanischen Filmemacher:innen oft auf ihre Inhalte reduziert (Naturalismus, Folklore, militanter Furor), feiert sie das Word Cinema Project als Kunstwerke, welche die (selbst-)reflexiven Formen des modernen europäischen Kinos in einem antirassistischen und postkolonialen Kontext fortsetzen. Mehr noch: Mit Sembène und Hondo ist die Nouvelle Vague, die Scorsese in seinem Fellini-Aufsatz als massgebliche Inspiration seiner eigenen Cinephilie bezeichnet, nie einfach auf Frankreich beschränkt, sondern immer auch schon afrikanisch gewesen.

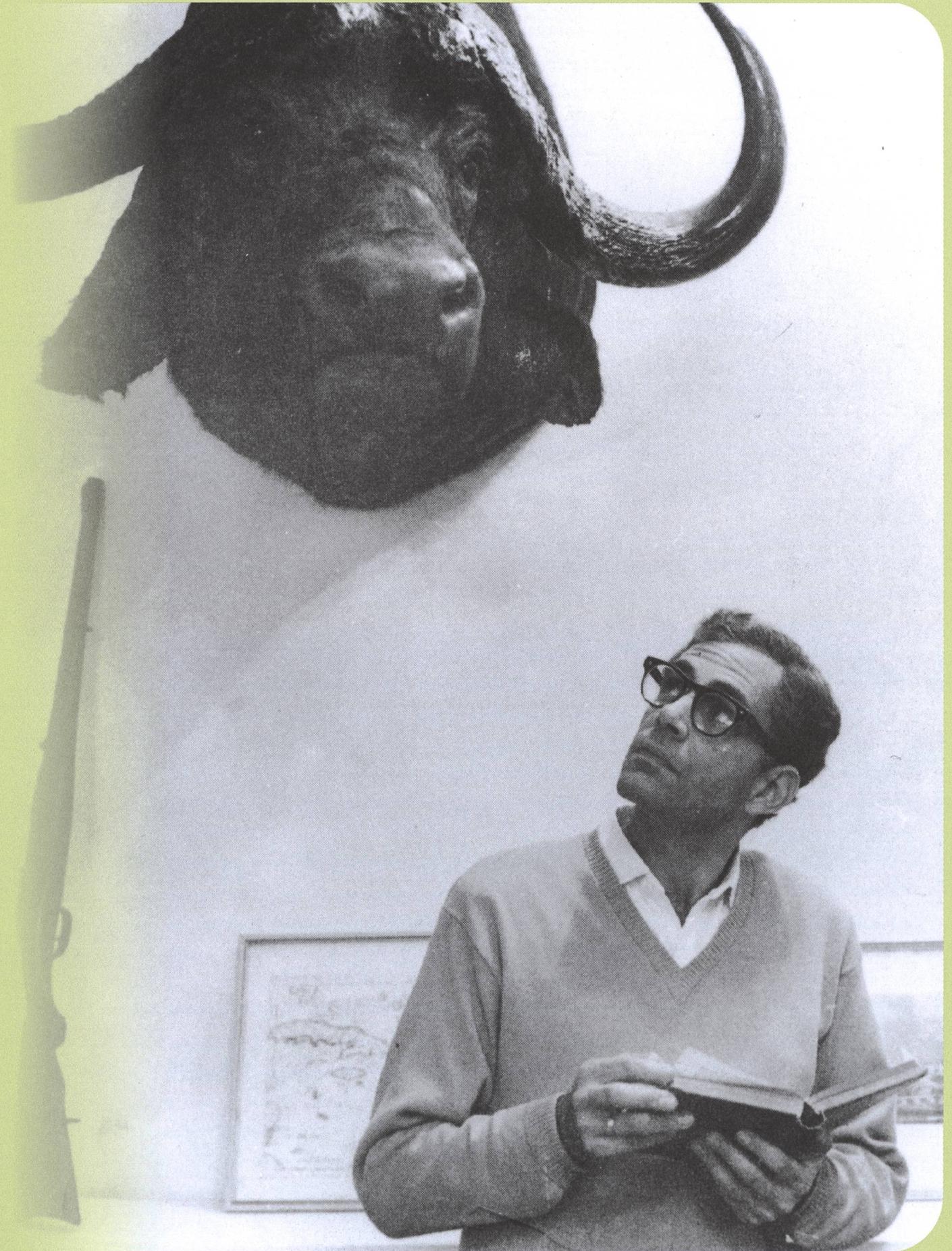
Dass sie immer auch schon lateinamerikanisch war, davon zeugt *Memorias de subdesarrollo* (1968) des Kubaners Tomás Gutiérrez Alea, der sich in seiner Mischung aus Dokumentation und Fiktion mit den enttäuschten Hoffnungen der Revolution auseinandersetzt. Protagonist ist ein bürgerlicher Intellektueller, der durch Havanna flaniert, über den sozialen Stillstand und den Kulturkampf mit Amerika reflektiert und sich mit verschiedenen Frauen trifft. Weder Revolutionär noch Konterrevolutionär, verkörpert er jenes typisch moderne, zerrissene, von allem entfremdete «Nichts», das die Inkonsistenz des Denkens, der Bilder und der Geschlechterverhältnisse kommentiert: auch er ein kubanischer Verwandter der Charaktere Godards oder Pasolinis.

Komplett anders und einzigartig ist hingegen *Kummatty* (1979) von Aravindan Govindan, der im Kontext des indischen Kinos relativ unbekannt ist. Anders als die wesentlich berühmteren Satyajit Ray oder Ritwik Ghatak (von dem ebenfalls zwei Filme im Katalog des WCP zu finden sind) ist er kein Vertreter des bengalischen, sondern einer des südindischen Kinos, in dem Malayalam gesprochen wird. Der Film handelt von der Begegnung von Kindern mit einer halbrealen, halbmythischen Figur, dem «Kummatty». Tier und Mensch, Fantasie und Realität, Märchenfiguren und ihre realen Wiedergänger verfließen zu einer Vision der Welt, in der es noch die kleinsten Details wert sind, zu schimmern und gefilmt zu werden. Will das WCP durch diverse Filme auch diverse Kulturgüter bewahren, die von den Filmen repräsentiert werden, gilt dies gerade für dieses lebendige Archiv für Märchen und Masken, Verkleidungen und Spiele, Tänze und Rituale in Südindien.

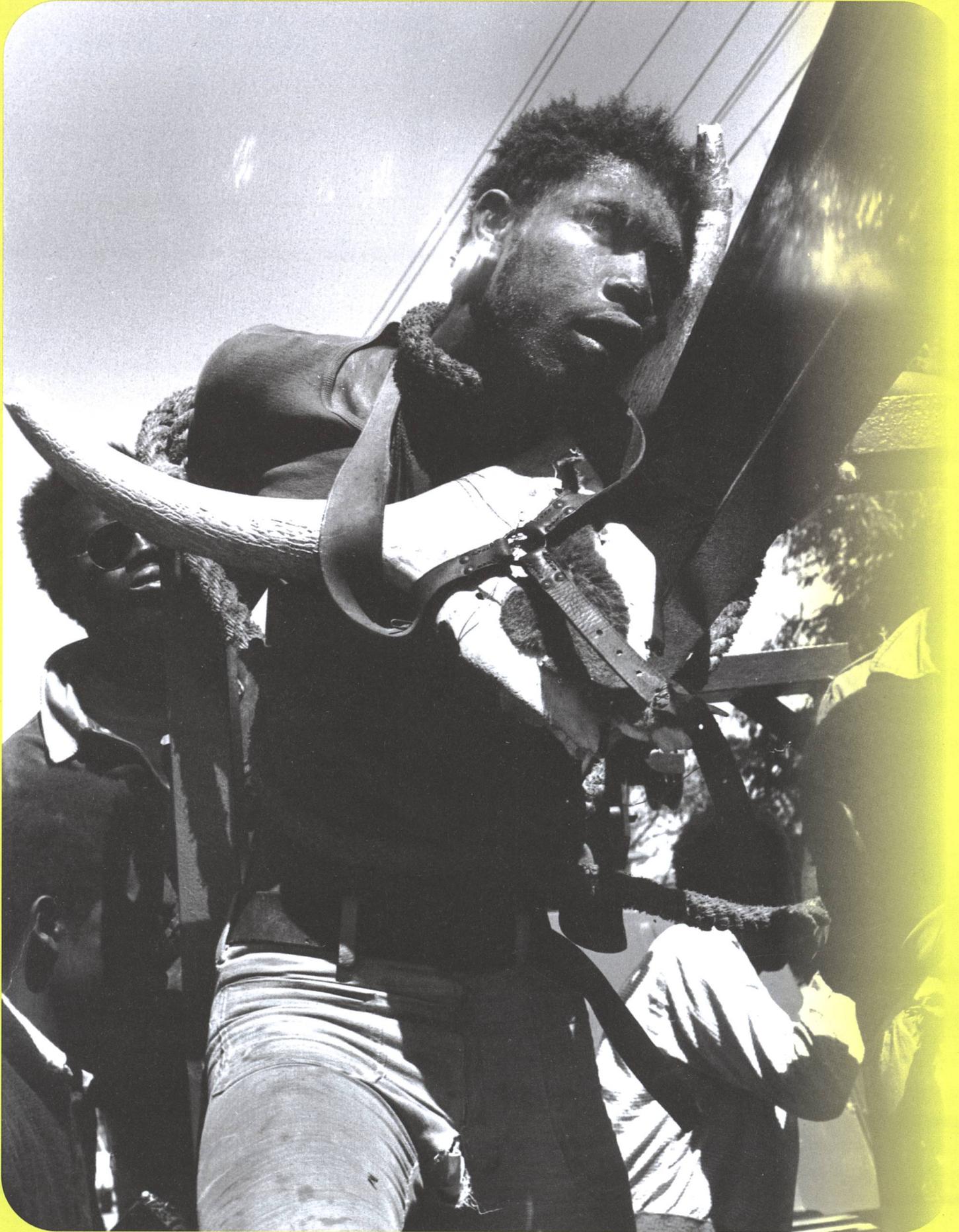
Es gibt noch viele Lücken, die in Scorseses Katalog zu füllen sind. So ist *Sambizanga* (1972) der angolanischen Filmemacherin Sarah Maldoror bislang der einzige restaurierte Film, der von einer Frau gedreht wurde. Scorseses unvermindert neugierige Liebe zum Kino lässt jedoch keinen Zweifel daran, dass gerade die Lücken das grösste Potenzial der Filmgeschichte darstellen. Im Zeitalter des Streamings, des nivellierten Contents und einer ständigen Bilder(über)sättigung kann die Vergangenheit der Filmkunst erneut zur Quelle ihrer zukünftigen Lebendigkeit werden, wenn wir uns darauf konzentrieren, was wir noch nicht kennen. Um die Filmgeschichte über ihre westlichen Zentren – und ihre Konzentration auf männliche Filmemacher – hinweg weiter auszudehnen. ■

Zum 80. Geburtstag von Martin Scorsese widmet das Stadtkino Basel dem Ausnahmeregisser vom 1. Oktober bis 15. November eine grosse Retrospektive und zeigt auch eine Auswahl an Filmen aus dem World Cinema Project.





Memorias de subdesarrollo 1968, Tomás Gutiérrez Alea



Touki Bouki 1973, Djibril Diop Mambéty

«Die Digitalisierung brachte grosse Unsicherheit für die Archive»»

INTERVIEW Michael Kuratli

Mit seinem Essayband lieferte Jurij Meden aus der Einsamkeit der Pandemie heraus provokative Gedanken zu seiner Zukunft. Der Kurator beim Österreichischen Filmmuseum nimmt auch im Gespräch mit Filmbulletin kein Blatt vor den Mund.



Jurij Meden

FB Lassen Sie uns mit einem kleinen Gedankenexperiment einsteigen: Das George Eastman Museum in Rochester – Ihre ehemalige Wirkstätte – brennt. Sie können entweder den todkranken Operateur oder einzigartige Nitrofilme retten. Wen oder was würden Sie retten?

JM Den Filmvorführer natürlich.

FB Er stirbt aber sowieso, und die Filme sind für immer verloren.

JM Aber er ist noch am Leben, und jedes Leben ist mehr wert als ein Film. Wenn Sie mich vor die Wahl stellen würden, eine Leiche oder einen Film herauszuholen, würde ich mich für den Film entscheiden. Aber wenn ich die Wahl habe zwischen auch nur einer Minute menschlichen Lebens und einem Film, dann wähle ich das menschliche Leben.

FB Glauben Sie, dass alle Ihre Kolleg:innen dieser Meinung sind? Manchmal hat man das Gefühl, dass Kinematheken und die Archivierungswelt physische Filme wie heilige Objekte behandeln, die jedes menschliche Leben überdauern werden.

JM Ich glaube, dass alle meine Berufskolleg:innen die gleiche Antwort geben würden, zumindest in einem offiziellen Interview (lacht). Aber Ihre Frage zielt auf etwas ab, worüber ich schon länger nachdenke. Es ist, als ob wir diesem Akt des Bewahrens und Erinnerns einen moralischen Wert zuschreiben.

Genauso wichtig ist aber, uns zu fragen, ob es wirklich wichtig ist, sich zu erinnern. Die Frage hilft, einen Schritt zurückzutreten und das grosse Ganze zu betrachten. Dann ist klar, dass wir niemals in der Lage sein werden, die gesamte Filmgeschichte angemessen zu bewahren. Auf lange Sicht ist natürlich ohnehin alles verloren, aber auch kurzfristig verschwindet ein grosser Teil der Filmgeschichte vor unseren Augen. Wir spielen mit Sandburgen, und wir müssen sehr vorsichtig sein bei der Frage, was wir bewahren wollen.

FB In Ihrem Buch sprechen Sie über Lücken in der Filmgeschichte und darüber, wie sie uns helfen, eine kulturelle Erzählung zu bilden. Können Sie das näher erläutern?

JM Es gibt drei Betrachtungsweisen von Lücken. Erstens: Wenn wir alles wüssten, was jemals passiert ist, nicht nur in der Filmgeschichte, sondern ganz allgemein, könnten wir keine Geschichte schreiben. Wenn alles verfügbar ist, wird der Prozess der Sinnfindung, der Narration, unmöglich. Zweitens: Eine Lücke ermöglicht es uns manchmal, etwas Wichtiges zu schaffen. Nehmen wir Orson Welles' The Other Side of the Wind, seinen berühmten unvollendeten und verlorenen Film. Als solcher war er eine Quelle für endlose Spekulationen, Bücher und Träume. Er war ein wichtiger Bestandteil des Verständnisses von Orson Welles und der Filmgeschichte.

Doch in dem Moment, als er auf Netflix verfügbar wurde, war er ein Furz im Wind. Dieses Kapitel der Filmgeschichte, von dem wir jahrzehntelang geträumt haben, war plötzlich geschlossen – nichts davon blieb der Fantasie überlassen. Die dritte Dimension ist die Vorstellung, dass wir uns erinnern müssen, um die gleichen Fehler nicht noch einmal zu machen. Aber das ist nicht wahr, denn wir lernen nie etwas aus der Geschichte. Im Gegenteil: Es scheint eher so, dass einige der gewalttätigsten Gesellschaften und Orte auf der Welt dem historischen Gedächtnis eine enorme Bedeutung beimessen. Ich habe in Jugoslawien gelebt, einem Land, das fast 50 Jahre lang relativ friedlich existierte und schliesslich gewaltsam unterging – im Namen wovon? Der Geschichte! Deshalb denke ich manchmal, dass Historikerinnen und Archivare, anstatt aktiv zu bewahren, auch Strategien zum aktiven Vergessen entwickeln sollten.

FB Ist es nicht ein elitärer Ansatz, wenn einige wenige Auserwählte wie Sie darüber entscheiden, was erinnert und was vergessen werden soll?

JM Natürlich kann man das als elitär betrachten, aber unsere Gesellschaften sind auch an einem

interessanten Punkt, an dem wir Stimmen von Minderheiten zulassen, die bisher völlig ungehört waren und die auch die Filmgeschichte verändern. Die Menschen bilden sich ihre eigene Meinung, unabhängig von der Arbeit einiger weniger Archiv:innen: Einige Filmemacher:innen, die noch vor zehn Jahren relevant schienen, werden vielleicht in, sagen wir, 20 Jahren völlig vergessen sein. Filmarchive können etwas bewahren, aber wenn sich die Gesellschaft verändert hat und sich weigert, auf eine bestimmte Ethik oder Ästhetik zu reagieren, werden gewisse Zeugnisse für die Geschichte trotzdem verloren gehen. Ich glaube also nicht, dass Elitismus hier ein Problem darstellt.

FB *Meine Frage rührt daher, dass Sie sich in Ihrem Buch gegen Superheldenfilme aussprechen. Filme, die wir Ihrer Meinung nach lieber vergessen sollten. Das bringt mich zu der Frage: Wenn ein Film sehr populär und damit ein wichtiger Moment der Filmgeschichte ist, ist er damit nicht per se erhaltenswert?*

JM Ich würde sagen: wahrscheinlich nicht. Der Faschismus zum Beispiel war einmal ungeheuer populär und ist es mancherorts immer noch, aber ist die Idee es wert, bewahrt zu werden? Vielleicht wären wir besser dran, wenn wir sie aktiv vergessen würden – und zwar so radikal, dass niemand jemals wieder auf die gleiche Idee kommen würde. Für mich, und das ist eine sehr persönliche und keineswegs professionelle Meinung, ist es dasselbe mit Superheldenfilmen, die meiner Meinung nach mit giftiger Ideologie getränkt sind.

FB *Andererseits sprechen Sie davon, die Filmkritik zu re-ideologisieren, anstatt allein auf Ästhetik zu bauen. Sie nehmen Panzerkreuzer Potemkin als Beispiel dafür, wie Filmkritiker:innen und -theoretiker:innen dazu neigen, nur auf die Jump-Cuts zu schauen und die sowjetische Propaganda zu übersehen.*

JM Mit der Aussage wollte ich absichtlich provozieren, weil ich manchmal das Gefühl habe, dass alle immer noch in die Idee verliebt sind, dass das Kino keine Botschaft vermittelt. Was ein Unsinn ist. Unabhängig davon, was der Regisseur macht, sendet man mit der blossen Produktion eines Films Hunderte von Botschaften.

Hier in Wien bewahren wir zum Beispiel viele Filme von Dziga Vertov auf. Während grosser Teile der Filmgeschichte wurde er nur als experimenteller Filmemacher gesehen. Dass Vertov bei der Nomenklatura des kommunistischen Regimes mitspielte und an die Überlegenheit des sozialistischen Systems glaubte, war irrelevant. Ich sage, lasst uns auch über Dziga Vertov, den Kommunisten, sprechen. Würde man etwa in einem Vertov-Meisterwerk wie

Enthusiasmus (Donbass-Sinfonie) die Kamera vom Traktor, den er filmt, wegschwenken, sähe man Hunderttausende von Leichen von Ukrainer:innen, die durch den Holodomor (Anm. d. Red.: Hungersnot auf dem Gebiet der UdSSR zu Beginn der Dreissigerjahre, z.T. politisch verursacht und als Genozid betrachtet) gestorben sind. Es geht mir nicht darum, den Film zu verbieten oder Vertov in Verruf zu bringen, ich sage nur, dass wir ganzheitlicher sein sollten, wenn wir über Filme sprechen.

FB *Sie zielen nicht nur auf Filmkritiker:innen, sondern auch auf Ihren eigenen Berufsstand. In Ihrem Buch bezeichnen Sie die digitale Restaurierung als «das Aufhübschen verwesender Leichen mit dicken Schichten Schminke, um einen mythischen Urzustand wiederherzustellen». Ist es ein Irrglaube, dass wir durch digitale Restaurierungen ein authentisches Filmerlebnis erhalten können?*

JM Es gibt diesen grossen Hype um die digitale Filmrestaurierung, und ich bin sehr skeptisch, wenn ich Ausdrücke wie «authentisches Erlebnis» oder «so nah am Original wie möglich» höre. Oft werden Filme nämlich von Negativen gescannt, und bei diesem Prozess sieht man Details, die man auf einer 35-mm-Kopie nie gesehen hat. Mit jeder 35-mm-Kopie, die man von einem Negativ macht, verliert man visuelle Qualität. Wenn Sie hingegen ein Negativ digitalisieren, erzeugen Sie ein Artefakt, das so noch nie jemand gesehen hat. Daran ist nichts auszusetzen, und wenn es die Leute dazu bringt, sich mehr historische Filme anzusehen, ist das grossartig. Aber am Ende verkaufen Sie ein Produkt mit einem Versprechen von Authentizität, das nicht erfüllt werden kann.

FB *Sie kritisieren auch die kollektive Entscheidung der Filmarchive, auf Digitalisierung zu setzen und den Markt zu bedienen. Sehen Sie einen anderen Weg, den die Kinematheken hätten einschlagen können?*

JM Was ich kritisiert habe, ist der Mangel an Reflexion. Die digitale Technologie wurde uns als notwendiger Schritt, als Fortschritt, präsentiert. Aber es war nie eine Notwendigkeit, Filme auf einmal komplett digital zu drehen, zu zeigen und aufzubewahren. Das war eine rein kapitalistische Erfindung. Ein paar Banker – nicht einmal Hollywood-Manager – haben sich zusammengesetzt und beschlossen, dass sie viel zu viel Geld damit verschwenden, Tausende und Abertausende von Kopien zu drucken und um die Welt zu schicken. Die Digitalisierung war also ein sehr erzwungener Schritt der Industrie. Es gab diesen ziemlich abrupten Moment, als jedes einzelne Kino digitalisieren musste, aber keines das Geld hatte, um neue

Projektoren zu kaufen. In der Folge wurden die Kulturbudgets, also die Gelder der Steuerzahlenden, für diese teuren Anschaffungen verwendet. Mit dem Schritt wurde die Filmgeschichte auf einen Schlag unsichtbar, weil sie analog war. Es war eine Falle. Die Filmarchive mussten auf den Zug aufspringen und ihre Sammlungen digitalisieren, und es gab kaum Diskussionen über die Konsequenzen dieses Prozesses.

FB Welche Konsequenzen?

JM Es ist relativ einfach, einen 35-mm-Projektor selbst zu bauen, die Mechanik ist ziemlich universell. Aber jetzt leben wir in einer Welt, in der wir vollständig von zwei Unternehmen abhängig sind, die ein Monopol auf digitale Projektoren haben, und wir müssen konstant deren Geräte kaufen, um weiterhin Filme zeigen zu können. Das Gleiche gilt für digitale Daten: In der analogen Welt wissen wir, wie man Filme aufbewahrt, wir haben es im Laufe von 120 Jahren gelernt. In der Praxis ist es natürlich komplizierter, aber im Grunde braucht man einen Kühlschrank. Wenn man hingegen einen digitalen Film aufbewahren will, muss man ihn immer wieder auf ein neues Medium kopieren, denn die Lebensdauer einer Festplatte ist sehr begrenzt. Dafür braucht man einen ständigen Geldfluss für die Ausrüstung, während sich die Technologie ständig ändert. Das ist kein Fortschritt, sondern brachte eine grosse Unsicherheit für die Archive.

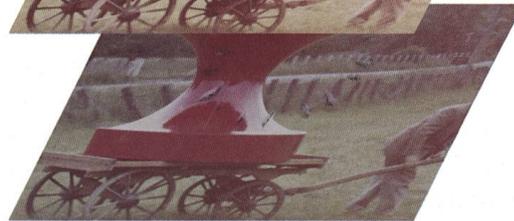
FB Ist das der Grund, warum die Archive so viel Aufhebens um ihr Material machen und nur ungern Filme in Umlauf bringen?

JM Materialität ist für Archive enorm wichtig. Im George Eastman Museum gibt es die «Nitrate Picture Show». Wir nannten es ein Konservierungsfestival, weil wir die Widerstandsfähigkeit des Materials zeigen wollten. Der älteste Film, den wir dort gezeigt haben, war 100 Jahre alt. Zeigen Sie mir eine Festplatte, die in 70 Jahren noch funktioniert. Das ist unmöglich.

Abgesehen davon bin ich dafür, erhaltene Kopien – mit Ausnahme von Nitrofilmen – weiterzugeben, auch wenn das bedeutet, dass man eine Beschädigung in Kauf nimmt. Denn wenn wir uns weigern, sie im Jetzt herauszugeben, setzen wir auf ein zukünftiges Publikum, das es vielleicht nie geben wird, und enttäuschen jemanden, der den Film genau hier und jetzt sehen möchte.

FB Ihr Blick auf zeitgenössische Filmstudierende kann als zynisch und enttäuscht gelesen werden. Machen Sie sich manchmal Sorgen, dass Ihre Sichtweise des Kinos, der Archivierung und der Restauration Ihnen

Neuer Glanz:
Digitale
Restauration
Ist das tägliche
Brot der
Filmarchive



Vorher-Nachher

Filmstills aus den Filmen von Gottfried Bechtold: *FF (Alexander Kraus)*, 1970 (erstes Bild) und *Trigon 71*, 1971 (zweites und drittes Bild). Beide Filme wurden auf 16-mm-Film gedreht. Die Originale wurden im Österreichischen Filmmuseum digitalisiert. Das Vorher-Bild (unten) zeigt, wie es vom Filmscanner abgetastet wurde: ein Rohscan mit flachem Kontrast, damit so viele Details und Farbwerte wie möglich fotografisch festgehalten werden. Anschließend wurden Farben und Kontrast anhand der Referenz einer Vorführkopie angepasst. Kleine Staubflecken oder Schmutz, die nicht im Original schon da waren, wurden digital entfernt. Das Resultat sieht man im Nachher-Bild (oben).

Nachfolger:innen in einigen Jahren völlig gleichgültig sein könnte?

JM Das hat mich früher sehr beunruhigt, weshalb ich meinem Buch einige Anekdoten über Filmstudent:innen hinzugefügt habe. Doch als ich sie aufschrieb, wurde mir klar, dass es keinen Sinn hat, reuevoll zu sein und über jemand Anderes Auffassung von Kino zu urteilen. Ich bin zum Beispiel zutiefst fasziniert von der gesamten Torrenting-Kultur, sowohl in Bezug darauf, wie sie die Verbreitung der Filmkultur in einem Ausmass ermöglicht hat, das vor 20 Jahren noch völlig undenkbar war, als auch in Bezug auf den Archivierungsgedanken. Denn die Leute, die Filme teilen, bewahren sie auch auf. In den letzten Jahren, in denen ich in sehr unterschiedlichen kulturellen Umgebungen gearbeitet habe, habe ich gelernt, die verschiedenen Arten, wie Menschen Filmkultur geniessen, mehr zu schätzen. Und ich bin sehr gespannt, wie der Filmkanon aussehen wird, den eine neue Generation nicht nur von Filmwissenschaftler:innen, sondern auch von anderen Cinephilen aufbauen wird.

FB *Sie schreiben, dass es an dieser neuen Generation liegt, die Vorteile der neuen Technologien zu entdecken. Sehen Sie Entwicklungen in diesem Bereich?*

JM Ja, natürlich. Obwohl mein Buch erst vor einem Jahr erschienen ist, ist es bereits veraltet. Vor fünf Jahren stiess ich auf die Idee von vertikalen Videos und widmete diesem Thema ein Kapitel in meinem Buch – ein Kapitel, das man zu Recht als zynisch bezeichnen kann. Ich hatte zu diesem Zeitpunkt aber keine Ahnung von Tiktok und davon, dass vertikale Videos für Hunderte von Millionen von Menschen die Norm sind.

FB *In Ihrem Buch erzählen Sie das Gleichnis eines Rabbiners, der auf die Bedenken gegenüber der modernen Technologie antwortet, lassen aber die Frage offen, was wir aus dem digitalen Zeitalter lernen können. Was ist Ihre Antwort an den begeisterten Liebhaber des analogen Films, der alles, was ihm lieb und teuer ist, sich in Luft auflösen sieht?*

JM Ich würde ihn oder sie fragen, was genau es sei, das er/sie schätze, und das verschwinde. Ich glaube nämlich nicht, dass wir etwas verlieren, ich sehe nichts verloren gehen. Sie etwa?

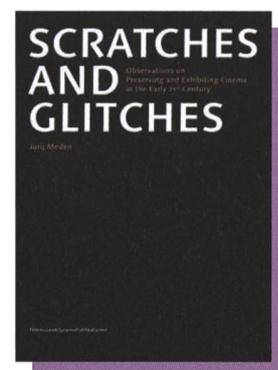
FB *Ich habe vielleicht eine eher abstrakte Sehnsucht nach einer vergangenen Ära, von der ich nur das Ende gesehen habe. Aber vor ein paar Monaten habe ich in einem kleinen Kino nach langer Zeit mal wieder einen Film auf 35 mm gesehen. Er flimmerte, war zerkratzt und der Ton ein Katzenjammer. Da kam*

mir der Gedanke, dass wir vielleicht mit digitalen Projektionen doch besser dran sind.

JM Die Geschichte des Kinos ist viel mehr eine Geschichte der schlechten als der guten Projektionen; eine Geschichte der Kratzer, der fehlenden Bilder, der Unschärfe, und wir haben das alles als normal angesehen. Nebenbei bemerkt, und das ist eine Art schmutziges Geheimnis, bin ich heutzutage entspannter, wenn ich mir eine DCP- (Digital Cinema Package) anstelle einer 35-mm-Vorführung ansehe, weil ich nicht nervös sein muss, ob der Operateur in der Lage sein wird, rechtzeitig von einem Projektor auf einen anderen umzuschalten, oder ob die Bilder scharf sein werden usw.

Verglichen mit der Malerei ist die Verschiebung ein bisschen so, als würde man sich die byzantinischen Mosaik in Ravenna ansehen und sie aus der Sicht der Renaissance beurteilen. Man würde bemerken, dass es keine Perspektive und keinen Hintergrund gibt. Aber natürlich haben die Menschen in der byzantinischen Zeit die Bilder nicht als fehlerhaft angesehen. Als jemand, der mit vielen 35-mm-Filmen aufgewachsen ist, habe ich lange gebraucht, um die Ästhetik des digitalen Films zu schätzen, aber heute ertappe ich mich oft dabei, dass ich mir einen Film ansehe und von Szenen fasziniert bin, die in der Dämmerung oder bei Nacht aufgenommen wurden. Das ist etwas, das für das Auge einer analogen Kamera unsichtbar war. Die Filme haben sich also verändert, aber das Konzept ist immer noch dasselbe. Denn was ist das Kino Anderes als ein Ausdruck von Ideen durch bewegte Bilder? ■

JURIJ MEDEN ist Kurator am Österreichischen Filmmuseum in Wien. Zuvor war er Programmverantwortlicher bei der slovenischen Kinemathek in Ljubljana und Kurator für Filmausstellungen im George Eastman Museum in Rochester, USA, unter anderem als Co-Direktor der «Nitrate Picture Show». Er publizierte unter anderem als Chefredaktor der in Ljubljana ansässigen Zeitschrift «KINO». 2021 erschien sein Buch «Scratches and Glitches – Observations on Preserving and Exhibiting Cinema in the Early 21st Century» in der Reihe FilmmuseumSynemaPublications im Verlag des Österreichischen Filmmuseums.





Bonditis 1967, Karl Suter

Alles für den Schweizer Film

TEXT Oliver Camenzind

In drei Jahren hat filmo die Digitalisierung von über 50 Schweizer Filmen veranlasst. Die Online-Edition zeigt, wie das Filmerbe zur kulturellen Vielfalt beiträgt.

Zum Beispiel Bonditis: ein wunderbar unterhaltsamer Film über einen paranoiden Möchtegern-Geheimagenten. Es ist ein Film, von dem niemand erwartet hätte, dass er überhaupt existiert – geschweige denn, dass es sich um eine Schweizer Produktion handelt. Bonditis ist aber genau das, eine James Bond-Parodie, die Regisseur Karl Suter 1967 in der Schweiz gedreht hat. Schiesereien, Alphüttenerotik und Aufruhr am Sechseläuten inklusive. Seit einiger Zeit ist Bonditis auf Plattformen wie filmingo.ch im Streaming verfügbar. Wer ihn sich anschaut, staunt. Nicht nur über die leichte, humoristische Interpretation des sonst so schwülstig umgesetzten Bond-Stoffs. Zuschauer:innen staunen auch über die brillante Bild- und Tonqualität des Digitalisats. An Bonditis zeigt sich zweierlei. Erstens, wie vielfältig das Schweizer Filmschaffen schon während der Sechzigerjahre war. Zweitens, wie viel aus den Originalbändern nach 50 Jahren herausgeholt werden kann.

Doch bis ein alter Streifen wieder in den leuchtenden Farben von einst daherkommt, bis die Stimmen und Toneffekte wieder so klar zu verstehen und zu hören sind wie damals, ist viel Restaurierungsarbeit nötig. Sehr viel. Dutzende Personen lassen ihr Fachwissen einfließen und tun alles, um aus dem Archivmaterial einen Film herzustellen, der – zumindest in technischer Hinsicht – so gut ist wie ein neuer. Massgeblich an der Aufbereitung und Ausstrahlung von Bonditis und vielen anderen Schweizer Filmen beteiligt war filmo. Dessen Geschäftsleiter, Florian Leupin, erklärt im Gespräch mit Filmbulletin, warum der Restaurierungsaufwand sich lohnt und warum Schweizer Klassiker eine Nische innerhalb einer Nische sind.

Helfen, den Schweizer Film sichtbar zu machen

filmo ist eine Initiative der Solothurner Filmtage und wurde ermöglicht durch den Migros-Pionierfonds. Gemeinsam haben die Organisationen beschlossen, dass man das filmische Erbe der Schweiz einem breiteren Publikum bekannt machen müsse. Dass die Schweiz über eine reiche Filmgeschichte verfügt, sei nämlich viel zu wenig bekannt, findet Florian Leupin. «Andere Länder sind uns da schon weit voraus», sagt er. In Frankreich gehöre die Filmkunst des Landes zum Beispiel längst zum Schulstoff, dort kenne jede:r die grossen Namen. In der Schweiz dagegen sei man stark geprägt von der US-amerikanischen Kulturproduktion. Deshalb hätten viele das lokale Kulturschaffen zu wenig im Bewusstsein. Aber wie können alte Filme dabei helfen, dieses Bewusstsein zu schärfen?

«Klar», gibt Florian Leupin zu, «nur ein kleines Publikum wartet auf alte Filme». Dass Neuerscheinungen beim Publikum Priorität hätten, daraus macht der Chef von filmo keinen Hehl. Es sei denn auch nicht die

Absicht, alte gegen neue Filme auszuspielen. Vielmehr gehe es darum, eine Art kollektives Gedächtnis zu ermöglichen. Und das setze zuallererst voraus, dass die Filme irgendwo angeschaut werden können.

Darum hat sich filmo das Ziel gesetzt, möglichst viel Material aus den Archiven breit verfügbar zu machen. So, dass diese Werke überhaupt auffindbar werden und dann, wenn sich jemand interessiert, auch geschaut werden können. In regelmässigen Abständen erscheint eine Staffel mit rund zehn neuen alten Filmen bei filmo. Und zu jedem der Filme gibt es einen hintergründigen Text, in dem ein:e Expert:in den Streifen in seinen historischen Kontext einbettet und besondere Qualitäten hervorhebt. filmo veröffentlicht auch monatlich Feuertes mit Filmfakten zu Schweizer Filmen und Filmschaffenden.

Ein gutes Beispiel dafür, wie das funktioniert, ist für Florian Leupin eben Bonditis. Er selbst habe von dem Film noch nie gehört, bevor er von den Solothurner Filmtagen für die Online-Edition filmo angestellt wurde. «Aber dann bin ich über diesen Film gestolpert und war begeistert.» Genau so soll es nun auch möglichst vielen anderen Menschen ergehen, das ist Leupins Intention. «filmo soll eine Wundertüte sein. Ein Ort, wo man sich überraschen lassen kann.»

Einzelbild für Einzelbild wird in 6k fotografiert

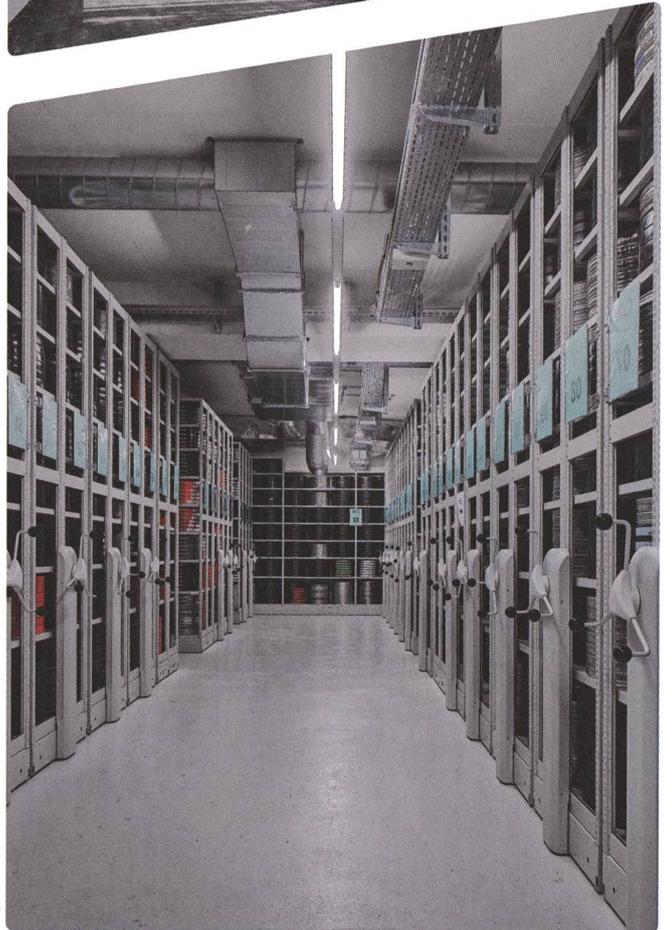
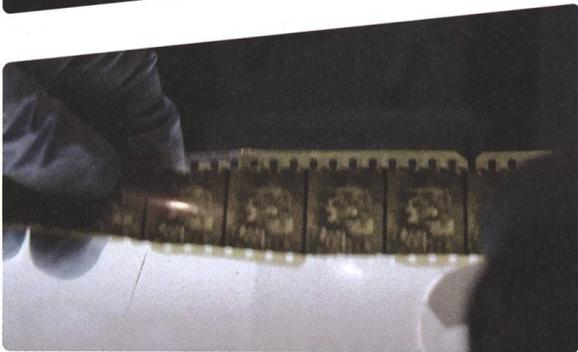
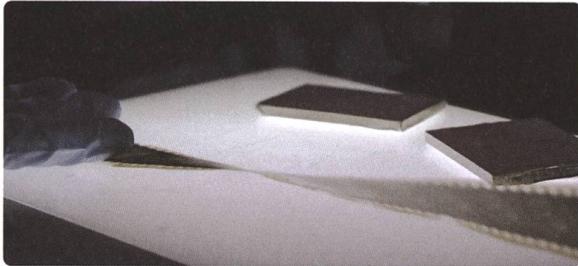
Ist die Entscheidung gefallen, dass ein Film digitalisiert und restauriert wird, werden zunächst die Originalbänder oder gut erhaltene Kopien gesucht und aufbereitet. Schon das allein kann enormen Aufwand mit sich bringen. Nicht immer liegt von einem Spielfilm nämlich eine vollständige Originalkopie in der Cinémathèque suisse vor. Gelegentlich geht der Arbeit am eigentlichen Material eine Spurensuche voraus, die in andere Filmarchive oder sogar auf private Dachböden führt. Das Ausgangsmaterial von Die Käserei in der Vohfelden (1958) zum Beispiel lag bei der Digitalisierung in über 50 Filmbüchsen vor. An Romeo und Julia auf dem Dorfe (1941) arbeiten die Digitalisator:innen der Cinémathèque suisse schon seit Jahren.

Sind geeignete Bildträger gefunden und zusammengestellt, werden sie ein erstes Mal geprüft. Klebestellen müssen repariert, gröbere Verunreinigungen entfernt werden. Dazu schaut sich ein:e Restaurator:in Einzelbild für Einzelbild genauestens an und dokumentiert jede Veränderung am Original. Sonst ist später nicht mehr nachvollziehbar, was gemacht wurde – und was nicht – und aus welchem Grund.

Dann erst kommt der Film ins Digitalisierungslabor. Ein solches betreibt im Norden von Zürich zum Beispiel Richard Grell. Seine Firma Cinegrell gehört bei der Entwicklung und Weiterverarbeitung analogen

Cinémathèque suisse, Penthaz

Das Forschungs- und Archivierungszentrum der Cinémathèque suisse hat seinen Sitz seit 1992 in Penthaz. Es ist eines der weltweit bedeutendsten Filmarchive.



Über 20 Schweizer Filme wurden von filmo in Zusammenarbeit mit der Cinémathèque suisse neu digitalisiert.





Cinegrell, Zürich

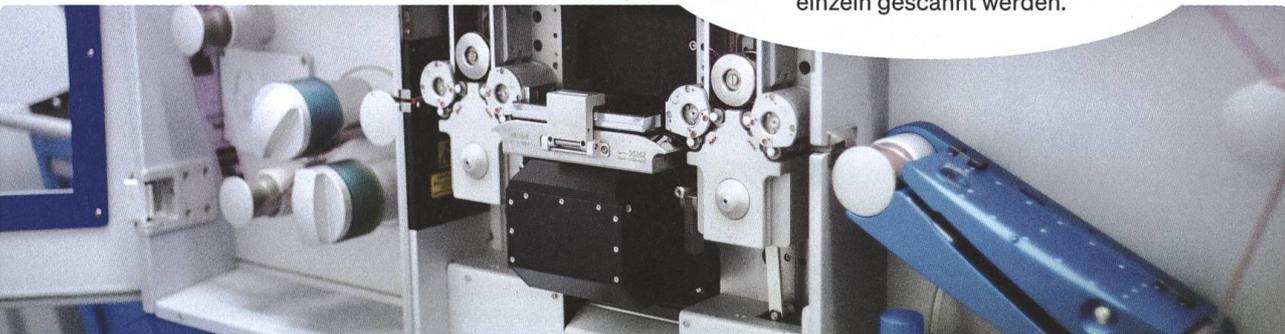
filmo arbeitet bei der
Filmdigitalisierung
insbesondere auch
mit dem Filmlabor
Cinegrell zusammen.



↑
Die Filmrollen werden vor dem Scannen
mittels einer Ultraschallreinigungsmaschine
gewaschen.



↑
Ein Spielfilm besteht aus bis zu
135 000 Bildern, die bei der Digitalisierung
einzeln gescannt werden.





Andromeda Film

Sind die Daten digitalisiert, sind sie zuerst noch roh: Sie ruckeln, flackern und haben Staub, Kratzer oder Risse. Das Bild des Originalfilms wird bei Andromeda Film aufwändig wiederhergestellt.



RoDo Works

HDR steht für High Dynamic Range: Hier im Studio von RoDo Works wird die Farb-, Kontrast- und Lichtbestimmung von Heidi perfektioniert.



Tonstudios Z

Bei Tonstudios Z dreht sich alles um den Ton: Die Tonmeister:innen sorgen dafür, dass der Film auch ein akustisches Erlebnis wird.



Filmmaterials zu den führenden Anbieterinnen. Bei Cinegrell werden die Filmrollen noch einmal kontrolliert. Die Toleranz für Defekte ist schliesslich enorm klein: Hält zum Beispiel eine Klebestelle nicht, wird beim Scannen die gesamte Rolle beschädigt. Das wäre so ziemlich das Gegenteil von Restaurierung.

Nach einem Ultraschallbad kommen die Bildstreifen in den Scanner. Bei Cinegrell steht ein Modell des deutschen Herstellers Arri. Damit können Scans in einer Auflösung bis 6k (6144 × 3160 Pixel) hergestellt werden. Die Maschine fotografiert jedes Einzelbild im RAW-Format ab.

Alte Filme für mehr Vielfalt in der Gegenwart

Florian Leupin glaubt nicht, dass der Schatz an Schweizer Filmen demnächst erschöpft sein wird. «Wenn wir bei filmo 30 bis 40 Filme im Jahr aufbereiten und publizieren, dann könnten wir unsere Arbeit sehr lange machen, bevor die gesamte Schweizer Filmgeschichte online wäre.» Zudem kommen laufend neue Filme dazu. Seit vielen Jahren produzieren Schweizer Filmemacher:innen jedes Jahr um die 300 Filme. Und die gehen dann natürlich auch ins Archiv, wo sie hoffentlich irgendwann wiederentdeckt werden. Dieser Teil des Archivwesens werde in einer veränderten Filmbranche immer wichtiger, so Leupin.

Früher seien Filme viel länger in den Kinos gezeigt worden, zudem sei die Filmkritik lebendiger gewesen. «Man hat mehr über Filme gestritten, sie waren ein grösseres Thema als heute.» Jetzt aber ist die Konkurrenz unter Filmen wegen der Streamingplattformen enorm gewachsen. Da kann es passieren, dass Filme nach einem schlechten Kinostart gleich wieder aus dem Programm fliegen. Und dann werden sie praktisch sofort vergessen.

Und da kommen die Archive ins Spiel. «Die Sachen werden dort nicht einfach versorgt und begraben», erklärt Leupin. Vielmehr werde die Filmkultur dort in einem langsameren Tempo gepflegt. Es werden Rückschauen kuratiert oder eben Digitalisierungsprojekte in Auftrag gegeben. Und das trägt zur Vielfalt des kulturellen Angebots bei. In der Gegenwart, versteht sich.

Wenn der Klassiker besser aussieht denn je

Sind die originalen Filmrollen digitalisiert, werden die Daten sorgfältig restauriert. Der Film soll so für eine Neuveröffentlichung vorbereitet werden, wie es der oder dem Regisseur:in einst vorgeschwebt hat. Dazu werden die Filmschaffenden wann immer möglich kontaktiert und zu Rate gezogen. «Wir wollen vor allem zwei Dinge erreichen», sagt Leupin weiter. «Zum Einen

möchten wir den Film so zeigen können, wie er in den Augen seiner Macher:innen sein muss. Zum Anderen wollen wir ihn so nah wie möglich an moderne Sehgewohnheiten heranbringen.» Darum werden in aufwändiger Handarbeit Farbfehler korrigiert, schlechte Tonschnitte verbessert und Artefakte auf dem Bildträger entfernt.

Denn die alten Schweizer Filme seien ja schon gewissermassen eine Nische innerhalb einer Nische. «Nicht nur muss sich jemand generell für Schweizer Filme interessieren, er oder sie muss sich dann auch noch für alte Filme begeistern können. Deshalb ist es für filmo wichtig, die Filme in den Kontext zu stellen und zu vermitteln, weshalb es die Zeit wert ist, diese Filme wiederzuentdecken.»

Was filmo damit anstrebt, ist, die Filme zugänglicher zu machen, nicht nur durch ihre Neuveröffentlichung, sondern auch durch die Qualität ihrer Digitalisierung. Dass das Resultat dieser Arbeit zum Teil besser aussieht und klingt als das Original, ist zum Beispiel bei *Anna Göldin – Letzte Hexe* von Getrud Pinkus (1991) zu sehen. Dieser Film wurde als erster Schweizer Film in 4k HDR Dolby Vision aufbereitet. HDR ist ein Akronym für «High Dynamic Range» und erlaubt im Vergleich zum bisherigen Standard höhere Dynamikumfang (bei Dolby-Vision bis zu 12 statt 8 bit) und eine bessere Leuchtkraft (bis 10 000 Nits statt einige Hundert) der Bilder.

filmo: Ein Vorbild für andere Länder

Auf die Frage, ob sich dieser Aufwand lohne, antwortet Florian Leupin zuerst selbstsicher: «Ja, bestimmt.» Dann fügt er an: «Jede Zuschauerin, die deshalb neu das Schweizer Filmerbe und seine spannenden Geschichten entdeckt, ist unser Gewinn.»

Mit filmo haben sich Leupin und seine Mitstreiter:innen voll und ganz der Förderung des filmischen Erbes der Schweiz verschrieben. Das rechne sich zwar nicht in Franken und Rappen, sei aber ein wichtiger Beitrag zur schweizerischen Kultur. In vielen anderen Ländern gebe es nämlich keine vergleichbaren Projekte. Und dort droht den Filmen das permanente Vergessen.

Insofern könnte filmo auch zum Vorbild für andere Länder werden. ■

WEITERE INFOS ZUR RESTAURATION UNTER
FILMO.CH/EDITION/FEATURETTES



Die Käserei in der Vehfreude 1958, Franz Schnyder



S. 74 House of the Dragon 2022, Ryan J. Condal, Miguel Sapochnik

Einen Serienhit wie Game of Thrones fortzusetzen, kann nicht einfach sein. Und trotzdem wagte man sich an den Generationenkrieg, wie ihn nur G.R.R. Martin erdenken könnte. Und befährt die Meta-Schiene diesmal leider zu zahm.

FILME

MOONAGE DAYDREAM
von Brett Morgen

CALL JANE
von Phyllis Nagy

GIRL GÁNG
von Susanne Regina Meures

LES PASSAGERS DE
LA NUIT
von Mikhaël Hers

PETER VON KANT
von François Ozon

TRIANGLE OF SADNESS
von Ruben Östlund

RIMINI
von Ulrich Seidl

DE NOCHE LOS GATOS
SON PARDOS
von Valentin Merz

A PLEIN TEMPS
von Eric Gravel

THE ART OF LOVE
von Philippe Weibel

JUNIPER
von Matthew J. Saville

SERIEN

HOUSE OF
THE DRAGON
von Ryan J. Condal,
Miguel Sapochnik

TSCHUGGER
STAFFEL 2
von David Constantin,
Mats Frey

BAD SISTERS
von Sharon Horgan

Der neue Film des US-amerikanischen Dokumentaristen Brett Morgen wirft einen multisensorischen Blick auf David Bowies Leben und Karriere. Es ist ein berauschendes Kinoerlebnis, das das Vermächtnis des Starman erforscht und bewahrt.

VON BRETT MORGEN

MOONAGE DAYDREAM



Am 10. Januar 2016 ging alles schief. David Bowie hörte auf, zu atmen, und die Welt wurde eine andere. Erst kamen der Brexit und Donald Trumps Präsidentschaft, dann eine globale Pandemie und ein sinnloser Krieg im Herzen Europas. Natürlich hätte Bowie all das nicht verhindern können. Aber Brett Morgens Dokumentarfilm über den Sänger zeigt, wie gross das Ausmass des Verlustes ist, den sein Tod bedeutet. Und er zeigt, um wie viel ärmer, düsterer und hoffnungsloser die Realität heute ohne ihn ist. Mit bisher unveröffentlichtem Material aus den Privatarchiven des Bowie-Nachlasses ist Moonage Daydream eine wunderbare Fundgrube von Musik, Bildern, Erinnerungen und Assoziationen – und vielleicht die schönste Hommage, die dem Ausnahmekünstler bisher gewidmet wurde. Denn nicht

nur der Rockstar steht hier im Zentrum, sondern vor allem der Mensch hinter dem kreativen Genie.

Am Anfang verwundert das Zitat noch, mit dem der Film seine Augen aufschlägt. Ein Zitat, in dem Bowie über Nietzsche und das Verschwinden Gottes spricht. Doch darin besteht die durchgehende Linie, die Morgen in Bowies Biografie und Diskografie findet: Wir hören, sehen und fühlen Bowie in seiner kosmischsten und existenziellsten Form. Der aus einfachen Verhältnissen stammende gebürtige Londoner war stets fasziniert von den oberflächlichen Details der Pulp- und Popkultur sowie der Art und Weise, wie sie tiefgründige und radikale Ideen artikulieren konnten. Er hat bei seinen ständigen Imagewechseln damit gespielt und in Interviews darüber philosophiert – stets auf der

Suche nach sich selbst oder überhaupt irgendeinem Selbst in einer Reihe vergänglicher Identitäten; stets in der Hoffnung, Anderen zu gefallen und nicht zuletzt sich selbst.

Regisseur Morgen geht nun noch einen Schritt weiter, indem er Bowies ewig kreisende Reflexionen über die eigene existenzielle und sogar spirituelle Entwicklung zu einem wilden, berauschenden, oft psychedelisch überladenen Mosaik aus dessen Musik, Gemälden, Ideen, Aussagen und Einflüssen zusammenfügt. Aus jedem Bild, jedem Ton geht hervor, mit wie viel Liebe und Begeisterung der Regisseur hier bei der Sache ist: Moonage Daydream lebt von den zahlreichen Live-Aufnahmen, die in der Neubearbeitung von Bowie-Produzent Tony Visconti noch bemerkenswerter klingen, ebenso wie von den zahlreichen Interview-Mitschnitten, in denen Bowie selbst aus seinem Leben und über seine Karriere erzählt.

Der wahre Reiz liegt jedoch im Visuellen, in einem konstanten Strom von Bildern, Referenzen und Samples, die in Lichtgeschwindigkeit über die Leinwand blitzen: Blicke auf Murnau und Lang, Keaton und Oshima, Kubrick und Roeg, dazu Schnipsel, die Bowie mal als Schauspieler, mal als Maler zeigen, das Ganze angereichert mit Animationen, die im Zusammenspiel mit Bowies Akkorden bisweilen für einen hypnotischen Farb- und Tonaustausch sorgen. Unzählige Film- und Videoschnipsel veranschaulichen sowohl die Einflüsse als auch den Kontext, in dem er unermüdlich arbeitete, seit er 1972 mit dem Album «The Rise and Fall of Ziggy Stardust and the Spiders from Mars» vom Himmel auf die Erde fiel. In frühen Abschnitten sehen wir den Sänger, wie

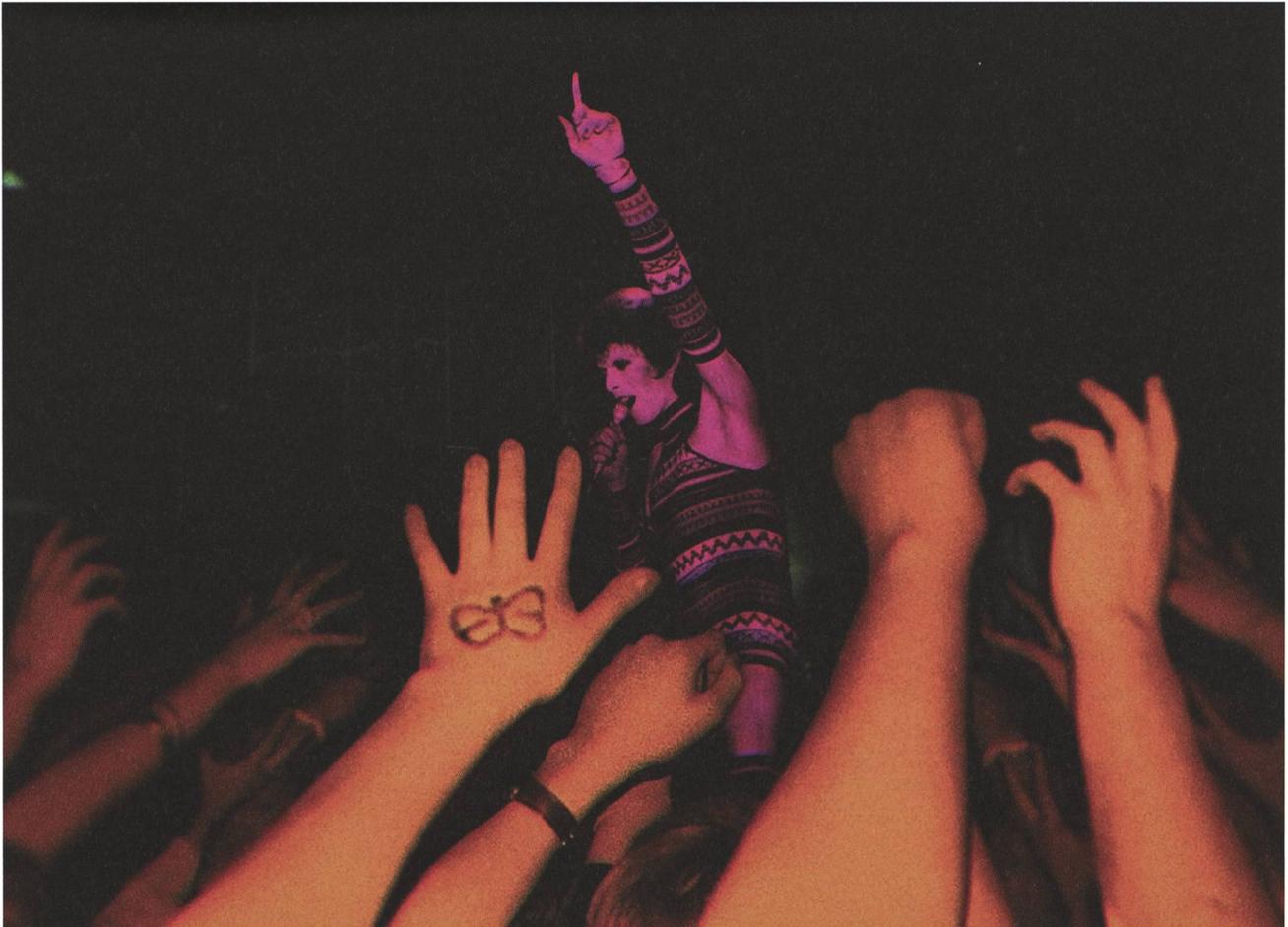
er eigenen Aussagen zufolge als Glam-Rock-Pionier das «20. Jahrhundert in Gang zu bringen» versuchte. Aber er war eben nicht nur einer der einflussreichsten Musiker unserer Zeit. Er war ein Künstler, ein Darsteller – sowohl am Broadway als auch in einer Reihe von Kultfilmen. Sein Interesse an Theater und Tanz beeinflusste seine Live-Shows sowie die vielen Persönlichkeiten – von Ziggy bis Aladdin Sane –, die er in diesem Zusammenhang entwickelte und auf der Bühne zelebrierte.

Biografische Details werden im Film dagegen nur flüchtig erwähnt. Der Regisseur hält sich raus, wenn es um Bowies Ehen und Sexkapaden geht, mit Ausnahme der Liebe seines Lebens: Iman. Auch die Drogen, die in Bowies Leben keine

unbeachtliche Rolle spielten, werden als selbstverständlich angesehen. Morgen streift lediglich Bowies distanzierte Beziehung zu seiner Mutter sowie den tragischen Verlust seines psychisch kranken Halbbruders Terry im Jahr 1986, der Bowies junges Leben einschneidend verändert hatte, indem er ihn mit den Werken von Kerouac und Coltrane vertraut machte. Es scheint fast so, als ginge es dem Regisseur darum, auch posthum unbedingt die Privatsphäre des Starman zu respektieren. Als wollte er sein Idol schützen und sich auf den Mann konzentrieren, der durch die Musik, die Philosophie und ein mutiges Engagement für die Kunst seine Weisheit fand. Es ist eine Sicht, seine Sicht, die einen unendlich faszinierenden, auch Nicht-Bowie-Fans begeistern-

den Film hervorgebracht hat. Was bleibt, sind Bowies Stimme im Ohr, seine Songs, das Phänomen und die Gewissheit, dass unsere Welt ohne einen wie ihn zunehmend grauer, bedrohlicher und fragwürdiger zu werden scheint. **Pamela Jahn**

START 15.09.2022 REGIE, BUCH, SCHNITT Brett Morgen PRODUKTION HBO Documentary Films, BMG, Public Road Productions, Live Nation Productions; USA/D 2022 DAUER 140 Min. VERLEIH Universal



Es ist wie ein schlechter Scherz: Dass der Kampf um Selbstbestimmung in Fragen der Abtreibung nicht im Erfolg münden sollte, hätte niemand gedacht. Mit ihrem Film setzt Phyllis Nagy dem «Jane Collective» aus den Sechzigern dennoch ein Denkmal.

Es fühlt sich surreal an, wie ein schlechter Scherz. Knapp sechs Monate, nachdem der Dokumentarfilm The Janes und der Spielfilm Call Jane zeitgleich in den USA ihre Weltpremiere feierten, entscheidet der Oberste Gerichtshof dort, das Grundsatzzurteil «Roe v. Wade», das die Abtreibungsfrage seit 1973 in liberaler Weise geregelt hatte, wieder zu kassieren. Dringlicher könnte der Stoff also nicht sein, den die beiden Filme verarbeiten. Im Nachhinein hätte man sich daher bei Call Jane, der zweiten Regiearbeit der vornehmlich als Drehbuchautorin aktiven Phyllis Nagy, eine weniger versöhnliche, eine offensivere und an sich mutigere Auseinandersetzung mit dem Thema gewünscht.

Ihre engagierte Hommage an das Frauenkollektiv, das in den Sechzigerjahren in Chicago aktiv war und in der Zeit seines Bestehens über 12 000 Abtreibungen möglich machte, zeugt von grosser Anerkennung für die in der Klandestinität handelnden Frauen. In der Absicht, eine inspirierende Emanzipations- und Solidaritätsgeschichte zu erzählen, verfällt Nagy allerdings auch der Versuchung, ein zu harmonisches und damit zwangsläufig romantisch-verklärtes Bild zu zeichnen. Zudem konzentriert sie sich fast ausschliesslich auf die weibliche Sphäre und entzieht dem Film damit eine eigentlich wesentliche kontextualisierende Ebene.

Die Männerwelt verliert der Film nach einer ersten, äusserst eindrücklichen Episode aus den Augen. Die Konfrontation des Frauenkollektivs mit der Aussenwelt bleibt darum den Film hindurch weitgehend

theoretisch, was die Dringlichkeit des Handelns und die existenzielle Dimension weniger spürbar macht. Das ist schade, denn in der erwähnten Szene zu Beginn sieht man, dass Nagy durchaus ein Gespür dafür gehabt hätte.

Joy (Elizabeth Banks) ist schwanger, und ihr Arzt hat ihr unmissverständlich zu verstehen gegeben, dass sie ihr eigenes Leben

VON PHYLLIS NAGY

CALL JANE



riskiert, wenn sie die Schwangerschaft aufrechterhält. Eine Abtreibung sei in so einem Fall angebracht, notwendig. Doch über deren Durchführung muss der Verwaltungsrat des Krankenhauses entscheiden, ihm tritt Joy mit ihrem Mann Will (Chris Messina) gegenüber. Der Raum ist voll mit Männern mittleren Alters im Anzug, die mit stoischer Miene den Blick starr vor sich hin richten. Joy darf zwar als Betroffene anwesend sein (wobei es den Männern

sichtlich lieber gewesen wäre, wenn nicht), doch sie wird weder angehört noch richtet man sich an sie. Es sei in erster Linie im Interesse der Gesellschaft, das ungeborene Kind zu schützen, lautet das in nur wenigen Minuten gefällte Urteil.

Es sind die Männer, die über den Körper der Frau entscheiden, an demütigenden und unterdrückenden Machtverhältnissen festhalten, das ist die Interpretation, die dem Stoff eigentlich zugrunde liegt. Im Film sind sie aber – ob Ärzte, Polizisten, Richter oder Ehemänner – alles blutleere und klischierte Figuren. Mit was es der Film wiederum genau nimmt, ist die Rekonstruktion der Sechzigerjahre. Sorgfältig ist auch die Beschreibung der verschiedenen sozialen Klassen. Und eindrücklich ist vor allem die Leistung von Banks, die dieser Vorzeigehefrau aus besseren Kreisen mit ihrem Spiel eine ungewöhnliche Vielschichtigkeit verleiht. Als wichtigste Kontrastfigur fungiert die von Sigourney Weaver gespielte Virginia, die an die Jane-Collective-Gründerin Heather Booth angelehnt ist. Genauso wie Banks gibt Weaver ihrer Rolle der resoluten Aktivistin glaubwürdige Facetten und Tiefgang. Weavers ironischer Spruch, dass es – nach diesem Sieg in Sachen Abtreibung – ein Leichtes sein werde, die gleiche Bezahlung von Mann und Frau durchzusetzen, wirkt angesichts der jüngsten Entwicklungen umso bitterer.

Teresa Vena

START 24.11.2022 REGIE Phyllis Nagy BUCH Hayley Schore, Roshan Sethi KAMERA Greta Zozula SCHNITT Peter McNulty MUSIK Isabella Summers DARSTELLER:IN (ROLLE) Elizabeth Banks (Joy), Sigourney Weaver (Virginia), Chris Messina (Will), Wunmi Mosaku (Gwen), Kate Mara (Lana) PRODUKTION FirstGen Contens, Ingenious Media, LB Entertainment; USA 2022 DAUER 123 Min. VERLEIH DCM

Schnell möchte man der «Jugend von heute» Schuld geben, vor allem jenen Follower:innen, die auf Social Media ihren Personenkult betreiben. Doch Meures' feinfühliges, dokumentarisches Portrait gelingt es, mit Intimität und Empathie die Influencer:innen-Kultur zu durchleuchten.

VON SUSANNE REGINA MEURES

GIRL GANG



In der ersten Reihe fallen die Mädchen in Ohnmacht. Der Veranstalter ruft die Massen dazu auf, mehr Abstand zu halten und nicht weiter in Richtung Bühne zu drängen. Die Polizei droht mit Absage. Wer hier Ohnmachts- und Kreischanfälle auslöst, ist nicht etwa eine Sängerin, eine Boyband oder ein Rockstar. Es ist die 14-jährige Leonie aka «Leoobalys», eine Influencerin. Der Blick auf die von ihr ausgelöste kollektive Teenager-Hysterie unterscheidet sich kaum von dem, den auch schon frühere Generationen auf die hysterischen, parasozialen Interaktionen ihrer Kinder hatten. Was früher Elvis, die Backstreet Boys oder Britney Spears in Gang setzten, übernehmen heute eben Influencer:innen wie Leonie. Auch das Kopfschütteln darüber, das auch Filmemacherin Susanne Regina Meures mitzeigt, ist das Gleiche: Die Jugend von heute!

In *Girl Gang* ist diese Jugend nicht nur durch Leonie und die ihr folgende, anonyme Masse von Tiktok- und Instagram-User:innen vertreten, sondern auch durch die «Leoobalys»-Fanclub-Leiterin Melanie. Die emotional fragile Teenagerin ist die Gegenfigur zur von ihr verehrten Influencer-Ikone Leonie. Ihre Videos strahlen aber nicht, sie versumpfen im digitalen Rauschen des schlecht ausgeleuchteten Kinderzimmers. Oft sind es Tränen, nicht das jederzeit abrufbare, perfekt strahlende Lächeln, die zu sehen sind.

Vier Jahre hat die Filmemacherin Superfan Melanie, Leonie und die regelmässig mit Hashtag verlinkte «Balysfamily» begleitet. Der dazugehörige Film ist entlang des Joballtags von Leonie strukturiert. Kontinuität geben die Meilensteine – 200 000 Follower:innen, 500 000 und schliesslich die Million. Das dazugehörige Umfeld bleibt bemerkenswert konstant: Der Papa kauft Ballons für den Jubiläums-Post; die Tochter, die Kamera, Location, Outfit und das perfekte Lächeln mitgebracht hat, ist genervt von seinen laxen Vorbereitungen. Und die Mama wird ein weiteres Mal mit ihrem Bekenntnis zur elterlichen Hingabe dazwischengeschnitten.

Tatsächlich ist *Girl Gang* in erster Linie ein Familienportrait und genau dort am besten, wo die Familiendynamik das Arbeitsverhältnis (die Eltern managen ihre Tochter) überwältigt. Etwa wenn das Starlet mal wieder auf Diva macht, als Antwort die väterliche Enervierung statt der Geduld des Managers bekommt und das anschliessende Wortgefecht beide schmunzeln lässt. Oder wenn

die Wut der Mutter nicht bis zum Ende des Auftritts warten kann und sich in der Pause an der Tochter entlädt und ihr die letzte Kraft nimmt, um für eine weitere Stunde das falsche Lächeln aufzusetzen. Natürlich sind die Eltern in dieser Welt eben auch diejenigen, die ihre Tochter vermarkten, von der Kohle einen Pool bauen und nebenbei auf den *Trickle-down*-Effekt hoffen, den die Prominenz der Tochter für die eigenen narzisstischen Instagram-Projekte haben soll.

Dem elterlichen Geschäftsmodell des Tochter-Marketings setzt Meures mit Texttafeln aber die dunklen Seiten von Social Media entgegen: Teenager kaufen, was Influencer:innen bewerben; Teenager bauen derart starke parasoziale Beziehungen zu Influencer:innen auf, dass sie sich ihnen näher fühlen als ihren Freund:innen, etc. Dazwischen: ein Choral. Drumherum: das Märchen des Mädchens vor dem schwarzen Spiegel. Immer neu raunt es: Die Jugend von heute! Ein didaktischer Gestus, der jener Intimität und Empathie, die im Film durchaus schlummert, eigentlich entgegensteht. Es fällt nie schwer, sich die Gänsehaut vorzustellen, die ein liberales Publikum bekommt, wenn die «Balysfamily» es «einfach nur geil» findet, wie die Teenie-Massen vor der Tochter in Ohnmacht fallen. **Karsten Munt**

Mikhaël Hers' Film über eine Frau, deren Leben durch die Scheidung von ihrem Mann auf den Kopf gestellt wird, ist kein dramatisches Schwergewicht. Doch Charlotte Gainsbourg und das Paris der Achtziger versprühen einen unspektakulären, aber umso einnehmenderen Charme.

Ein neuer Job ist wie ein neues Leben. Für Elisabeth bedeutet das, nach einer gescheiterten Ehe, zwei Kindern und einer Brustkrebs-erkrankung in eine Arbeitswelt einzutauchen, die ihr völlig fremd ist. Sie versucht es beim Radio als Moderatorin der Nachtsendung. Gelernt hat sie das nicht, sie hat Psychologie studiert. Und auf Anhieb bekommt sie die Stelle auch nicht. Zunächst muss sie sich in der Telefonzentrale behaupten, die nächtlichen Anrufe scannen und geeignete Talkgäste durchstellen. Und das mit einer hartgesottenen Chefin, die ihr schon zum Vorstellungsgespräch einen Schluck Whisky anbietet. Aber Elisabeth hat keine Wahl. Ihr Mann ist weg und sie muss Geld verdienen, sich neu arrangieren, vor allem Mut fassen, dass sie das alles kann.

Der französische Regisseur Mikhaël Hers dagegen muss in Les passagers de la nuit scheinbar fast nichts tun, ausser seinen Darsteller:innen durch ein Paris der Achtzigerjahre zu folgen, das er mit Hilfe von Archivaufnahmen zu einer neuen Wirklichkeit werden lässt. Die Stadt und die Zeit, in die sein Film mit den Feierlichkeiten zum Wahlsieg Mitterrands im Jahr 1981 einsteigt, sind neben Elisabeth die beiden fesselnden Hauptakteure in einem Drama, das sich nie gross auflehnt oder um Aufmerksamkeit buhlt und sich stattdessen noch in den aufregendsten Momenten ganz auf die Zartheit seiner Inszenierung konzentriert. Darin liegt die Kunst Hers', der hier nonchalant Szenen und Stimmungen, Emotionen und Impressionen auf die Kinoleinwand skizziert, die sich im Laufe der

schmalen Handlung zu Lebensgeschichten und Beziehungen formen.

Die schwerste Arbeit leistet Charlotte Gainsbourg als Elisabeth, und auch wieder nicht. Sie spielt diese aus den Fugen geratene Frau mit einer Verbundenheit und Wahrheit im Blick, die sich nicht aufsetzen lässt. Gemeinsam mit ihrem Sohn im Teenie-Alter und der etwas älteren Tochter lebt sie in einer liebevoll

VON MIKHAËL HERS

LES PASSAGERS DE LA NUIT



chaotischen Wohnung mit wunderschönem Blick über Paris. Wie lange noch, ist aber ungewiss, weil ihr Ex-Mann das einstige gemeinsame Zuhause irgendwann verkaufen will. Aber zumindest für die Zeit, die Les passagers de la nuit dauert, ist das geräumige Apartment Schauplatz, Treffpunkt, Anlaufstelle und Zufluchtsort zugleich. Denn in ihrer neuen Rolle als angehende Night-Talkerin läuft Elisabeth bald auch die junge Talulah (Noée Abita) über

den Weg, deren Leben aus anderen Gründen Kopf steht und die darum jetzt keinen Schlafplatz mehr hat.

Ähnlich wie Hers' vorheriger Film Amanda, der von Tod, Trauma und Trauerbewältigung handelt, ist Les passagers de la nuit ein ruhiges, sympathisches Drama über die Familie im Umbruch, in dem der Lauf der Dinge nie das Tempo bestimmt. Selbst wenn es mal brenzlig wird, Elisabeths Sohn in der Seine landet und Talulah hinterherspringt, um ihn zu retten, beobachtet der Regisseur mit wachen Augen, wie Ereignisse, Probleme und Konflikte kommen und gehen. Schwierige Situationen werden gelöst, Schmerzen gelindert. Elisabeth ist traurig, dass auch ihre Kinder irgendwann ausziehen. Aber ändern kann sie es nicht. Gruppenumarmungen und ein bisschen Schunkeln zu Joe Dassin im Wohnzimmer helfen gegen den Trübsinn, und es ist das sanfte Wechselspiel zwischen Lebenslust und Melancholie, das dem Film seinen unspektakulären, aber anziehenden Charme verleiht.

«Es wird bleiben, was wir für Andere waren,» zitiert Elisabeth in einem Tagebucheintrag am Schluss. «Bruchstücke, Fragmente von uns, die sie glaubten, gesehen zu haben.» Die Poesie der Worte bestärkt das Gefühl von Wärme und Geborgenheit, das sich im Laufe des Films einstellt. Die Bilder von Paris, wie es einmal war, der passende Soundtrack und ein unbezwingbares Achtzigerjahre-Gefühl sorgen für den Rest. **Pamela Jahn**

START 17.11.2022 REGIE Mikhaël Hers BUCH Mikhaël Hers, Mariette Désert, Maud Ameline KAMERA Sébastien Buchmann SCHNITT Marion Monnier MUSIK Anton Sanko DARSTELLER:IN (ROLLE) Charlotte Gainsbourg (Elisabeth Davies), Noée Abita (Talulah), Emmanuelle Béart (Vanda Dorval) PRODUKTION Nord-Ouest Films, Arte France Cinéma; FR 2022 DAUER 111 Min. VERLEIH Xenix

**CHARLOTTE GAINSBORG, SCHAUSPIELERIN
IN LES PASSAGERS DE LA NUIT**

«Mit dem französischen Kino hatte ich als Kind nichts am Hut»



FB *Haben Sie sich beim Lesen des Drehbuchs an Ihre eigene Kindheit in den Achtzigern erinnert gefühlt?*

CG Ich habe den Bezug erst später hergestellt. Mich hat beim ersten Lesen vor allem diese Frau interessiert, die mit einem neuen Job kämpft und mit ihrem Ehemann, der sie verlassen hat. Eine ganz einfache Frau mit Problemen, die heute genauso aktuell sind wie damals. Wie stark dieses Achtzigerjahre-Gefühl sein würde, wurde mir erst am Set bewusst. Plötzlich erinnerte ich mich an alles, was ich damals immer so charmant fand, sogar die Farben, Orange und Braun. Aus heutiger Sicht mag das alles ein bisschen deprimierend wirken, aber es machte mich sehr nostalgisch.

FB *Was hat Sie an der Rolle gereizt?*

CG Dass ich nicht so tun musste, als könne ich alles. Normalerweise schlüpft man als Schauspieler:in in Rollen, die ein gewisses Fachwissen voraussetzen. Man spielt vielleicht eine gebildete Philosophin oder eine Chirurgin. Aber dieses Mal musste ich keine unbeholfenen Gesten machen, sondern konnte mich beim Dreh langsam in diesen Radio-Job reinfummeln. Ich durfte hier Anfängerin sein.

FB *Ihre Figur ist ein mutiger Mensch. Auch Sie haben in Ihrer Karriere Entscheidungen getroffen, die Sie auf die Probe gestellt haben, richtig? Ich denke da zum Beispiel an Antichrist.*

CG Ja, aber ich bin kein Risiko eingegangen, weil Lars von Trier ein Regisseur ist, den ich sehr bewundere. Natürlich leidet man manchmal ein bisschen, aber das ist auch gut so und ich akzeptiere das. Ausserdem wusste ich immer ganz genau, was auf mich zukommt. Lars erklärte mir, wie er was filmen würde. Ich habe den Dreh insgesamt als eine sehr positive, aufregende Erfahrung empfunden.

FB *Es geht in Les passagers de la nuit indirekt auch um die cinephile Kultur im Frankreich der Achtziger. Welche Art Kino verbinden Sie mit dieser Zeit?*

CG Ich kannte mich viel mehr mit dem Mainstream aus. Ich liebte E.T. und war ein grosser Fan von Woody Allen. Aber das wirklich Aufregende an den Achtzigerjahren waren die Videokassetten. Mein Vater hatte diese riesige Leinwand gekauft, die in seinem Schlafzimmer von der Decke hing. Und so habe ich die ganzen amerikanischen Klassiker gesehen, die er liebte. Auch viele Western. Das sind die Filme, die mich geprägt haben. Also gar nicht das, was Mikhaël im Film zeigt, nicht Rohmer oder Rivette. Mit dem französischen Kino hatte ich als Kind nichts am Hut.

FB *Das kam erst später?*

CG Das französische Kino, das ich verehere, ist das von Maurice Pialat. Auch Agnès Varda – Sans toit ni loi war ein grosser Schock, im besten Sinne. Natürlich Truffaut. Und Claude Miller, mit dem ich schliesslich selbst Filme gedreht habe.

FB *Paris spielt eine eigene Rolle im Film. Fühlen Sie sich dort heute noch zuhause?*

CG Ich liebte die Stadt, als mein Vater lebte, da war es mein Leben. Damals kannte ich meine zweite Heimat London noch nicht so gut. Ich fühlte mich dort sehr pariserisch und doch hatte ich den Luxus, in Frankreich sagen zu können, ich sei ein bisschen Engländerin. Dann, als mein Vater starb, war es wirklich schwer. Nach dem Tod meiner Schwester vor acht Jahren verliess ich die Stadt und empfand eine enorme Erleichterung. Jetzt haben wir ein Landhaus in der Nähe, und das ist grossartig. Aber ich habe noch immer eine schwierige Beziehung zu Paris, weil ich die Stadt so sehr liebe, dass ich sie oft nicht ausstehen kann. **INTERVIEW Pamela Jahn**



Peter von Kant 2022, François Ozon



Ozon wagt sich an Fassbinder; aus der Modedesignerin von einst wird hier der deutsche Filmemacher selbst. Was einst komplexe Selbstauseinandersetzung war, wird hier zum grellen Filmfetisch.

Rainer Werner Fassbinders Die bitteren Tränen der Petra von Kant aus dem Jahr 1972, basierend auf seinem ein Jahr zuvor uraufgeführten Theaterstück, hat schon früh eine ganze Reihe (auto-)biografischer Deutungen erfahren. Bei der Geschichte der reichen und berühmten, von Margit Carstensen gespielten Modedesignerin, die sich unglücklich in eine junge Frau verliebt und ihre Sekretärin Marlene (Irm Hermann) demütigt, soll es sich eigentlich um Fassbinder selbst handeln, bei den anderen Figuren wiederum um diverse Mitarbeiter:innen seines privaten und künstlerischen Umfelds, mit denen der Regisseur, wie gemeinhin bekannt sein dürfte, oft toxische Beziehungen unterhielt. Gewidmet ist der Film demjenigen, «der hier Marlene wurde», womit vermutlich Hermann selbst gemeint ist, die schwer unter Fassbinder gelitten hat.

Es ist dieser Rückbezug auf die Figur von Fassbinder, der François Ozon in seiner Neuadaption des berühmten Stücks/Films interessiert. Wir sind in Köln, im Jahr 1972 und in der Wohnung von Peter von Kant (Denis Ménochet), der ein berühmter, von RWF inspirierter deutscher Filmemacher ist. Er verliebt sich in einen jungen Mann, macht ihn zum Star, wird von ihm verlassen. So wird aus der lesbischen eine schwule Liebesgeschichte (in Anspielung an Fassbinders Lover Günther Kaufmann), aus der Sekretärin ein Sekretär namens Karl und aus Petra von Kants adeliger Freundin Sidonie eine weitere Schauspielerin. Verkörpert wird sie von Isabelle Adjani, die in einem Chanson, den

Jeanne Moreau in Fassbinders letztem Film Querelle singt, die Botschaft des Films unterbringen darf – «Jeder Mann tötet, was er liebt» – und Petra von Kants bittere Tränen der endlosen Selbsttäuschung durch eine bittere Wahrheit stoppt: «Grand cinéaste, merde humaine».

Der Versuch, der realen Figur Fassbinders näher zu kommen, führt jedoch nur zu einer Reihe grell

VON FRANÇOIS OZON

PETER VON KANT



beleuchteter cinephiler Fetische, die wie hinter einer Vitrine (den Fensterscheiben, durch die man die Figuren manchmal von aussen sieht) ausgestellt sind. Neben dem koksend-cholerischen Genie sehen wir dort die Fassbinder-Ikone Hanna Schygulla (als von Kants «Mutti»), während Bilder und Filmaufnahmen von Amir (Khalil Ben Gharbia), dem sich entziehenden Objekt des Begehrens, bald die ganze Wohnung fluten.

Der Anspruch, dasjenige, was bei Fassbinder nur zwischen den Zeilen stand, auszuschreiben, füttert (wie so oft bei Ozon) eine pure und poppige Phantasmagorie. Schwere und Dauer der zwei Stunden Petra von Kant werden auf 90 Minuten eingekocht (was für leichtere Konsumierbarkeit sorgen soll), der von Fassbinders Schauspieler:innen langsam und artifiziell gesprochene Text wird rasch heruntergehudelt. Aus Fassbinders brutaler Analyse des Zusammenhangs von Geld und Liebe, der Macht der Geliebten und der Schwäche der Liebenden wird ein halb ironisches, halb larmoyantes Porträt eines als Genie gezeigten Künstlers, der sich nach Liebe sehnt und dabei viel kaputtmacht; aus dem genial choreographierten Kammerspiel, dessen verschachteltes Dekor von Michael Ballhaus in virtuoson Einstellungsblöcken durchfahren wurde, wird ein im Breitwandformat uninspiriert abgefilmtes Theater in einem gähnend leeren Studio.

In der schönsten Szene tanzt von Kant betrunken in seiner Wohnung zu Cora Vocaires Chanson «Comme au théâtre», in dem sie singt: «Je mehr ich an unsere Liebe denke, desto mehr glaube ich, dass du das Genie der Mise-en-scène hattest.» Jene, die das Genie der Mise-en-scène erleben möchten, sollten sich erneut in Die bitteren Tränen der Petra von Kant vertiefen.

Philipp Stadelmaier

START 22.09.2022 REGIE, BUCH François Ozon VORLAGE Rainer Werner Fassbinder KAMERA Manuel Dacosse SCHNITT Laure Gardette MUSIK Clément Ducol DARSTELLER:IN (ROLLE) Denis Ménochet (Peter von Kant), Isabelle Adjani (Sidonie), Khalil Ben Gharbia (Amir) PRODUKTION FOZ, France 2 Cinema, Playtime; F 2022 DAUER 85 Min. VERLEIH Filmcoopi

Es klingt wie ein Widerspruch, dass in Cannes, am mondänen Küstenort, wo die Reichen und Schönen ihre Yachten vor Anker legen, ausgerechnet der Film gefeiert wurde, der sich mehr als unzimmerlich über dieses Leben mokiert. Und doch: Ruben Östlund gewann für Triangle of Sadness die Goldene Palme.

Masslose Masslosigkeit. Die Subtilität, mit der Ruben Östlund zuletzt in Turist von einem – freundlich ausgedrückt – unsouveränen Familienvater und in The Square von einem genauso moralisch strauchelnden Museumsmann erzählt, ist auf den ersten Blick in den Hintergrund getreten. In Triangle of Sadness entfaltet sich eben – mehr als zuvor – vordergründig ein Riesenspektakel, bei dem die Nuancen fast verschwunden wären, hätte sie der schwedische Regisseur nicht so sorgfältig platziert.

Genauso hemmungslos und ausschweifend wie seine Protagonist:innen ist Triangle of Sadness selbst. Das beginnt damit, dass der Film aus nicht nur einem, sondern gleich drei Teilen besteht, die jeweils als selbstständige Werke behandelt werden könnten. Der erste Teil ist eine scharfsinnige Satire auf die Modebranche und den modernen Geschlechterkampfdiskurs, der zweite eine bissige Abrechnung mit der Welt der Superreichen und der dritte eine Parabel auf die Macht. Es ist ein mutiges Unterfangen, an ein derart kompromissloses und aufwühlendes Mittelstück, das wortwörtlich mit einem Knall endet, einen weiteren Akt anzuknüpfen und den Film auf fast 150 Minuten hochzufahren. Und doch lassen sich gerade zum Schluss, wenn die Konstellation quasi auf ihr Minimum reduziert ist, narrative Fährten nochmals auf ihre Spitze zutreiben.

Das besagte zweite Kapitel von Triangle of Sadness spielt auf einer luxuriösen Grossjacht. Im ersten Moment ist man nicht besonders überrascht von der Welt der Reichen und Schönen, die sich hier an Deck sonnen, mit Champagner anstossen und zu imponieren versuchen, während sie sich bemühen, ihrerseits

Interesse am Gegenüber vorzugaukeln. So stellt man sich eine solche Zusammenkunft vor, blickt man in die Werbeprospekte der Kreuzfahrtunternehmen oder auf die Titelseiten der Boulevardblätter, die das ausufernde Leben der Stars und Sternchen feiern.

Inspiration könnte Östlund gerade so gut der Erfahrungsbericht «A Supposedly Fun Thing I'll Never

VON RUBEN ÖSTLUND

TRIANGLE OF SADNESS



Do Again» (1997) des US-amerikanischen Autors David Foster Wallace gewesen sein. Zumindest sind die beiden Brüder im Geiste: Im Essay respektive Film beobachten sie ihre Studienobjekte jeweils mit dem gleichen zynischen Spott, der spitzbübischen Freude über jede demaskierte Unzulänglichkeit und einer schlecht kaschierbaren Gewissheit der eigenen Überlegenheit.

Carl (Harris Dickinson) und Yaya (Charlbi Dean) sind ein Paar. Sie sind beide Models, Yaya allerdings ein weit erfolgreicherer als Carl. Ihr haben sie auch die Teilnahme an der

Kreuzfahrt zu verdanken, die Yaya im Austausch für Werbefotos auf Instagram geschenkt bekommen hat. Carls latentes Gefühl, seiner Freundin unterlegen zu sein, wird dadurch verstärkt, dass er glaubt, auch den anderen Personen an Bord nicht ebenbürtig zu sein. Das bezieht sich nicht nur auf die Gäste, sondern auch auf die Besatzung, weswegen er den einen, gut gebauten Matrosen, dem Yaya einmal zulächelt, kurzerhand bei dessen Chefin anschwärzt. Dass dieser deswegen am nächsten Hafen entlassen wird, ist Carl angenehm und unangenehm zugleich.

Die Männer sind verunsichert. Ihre einst von der Gesellschaft als gefestigt angesehene Rolle im Verhältnis der Geschlechter ist in Frage gestellt. Wer zahlt also zum Beispiel die Rechnung im Restaurant: immer der Mann, auch wenn die Frau mehr verdient als er? Diese Diskussion, in die sich Carl und Yaya im ersten Teil verstricken, ist nur der Auftakt zur kompletten Verunsicherung des sogenannten «starken Geschlechts», wie sie im letzten Teil des Films auftreten wird. Östlund kehrt die Perspektive auf einige Situationen, in denen man heute von misogynem Verhalten sprechen würde, um, und denkt stattdessen über unsere Vorstellung von Männlichkeit nach. Seine männlichen Protagonisten entlarven sich im Laufe der Geschichte fast allesamt als Schaumschläger. Wer im Endeffekt anpackt, sind die Frauen.

Ohne die strenge Führung der Administratorin Paula (Vicki Berlin) würde das Schiff im Chaos versinken. Dennoch hat sie leider nicht alles im Griff, denn die Gäste können zuweilen unberechenbar sein und die Devise lautet: Es gibt kein Nein. Alles, was verlangt wird, muss auch geschehen. Deswegen



kann sich selbst der Kapitän (Woody Harrelson) nicht durchsetzen, als eine Frau ernst auf ihn zukommt und bittet, dass doch einmal die Segel des Schiffs gründlich geputzt werden sollten. Sein Einwand, die Yacht sei mit einem Motor ausgestattet und habe daher keine Segel, überzeugt die Dame nicht.

Und leider hat Paula auch keinen Einfluss auf den Seegang, weswegen das offizielle Abendessen in Anwesenheit des Kapitäns den Gästen ganz und gar nicht bekommt. Es ist nicht erstaunlich, dass der Kapitän im Zustand dauernder Trunkenheit und der genauso trinkfeste russische Oligarch einen genügend starken Magen beweisen. Während sich bei den Anderen das teure Essen auf der einen oder anderen Seite seinen Ausgang sucht, liefern sich die beiden in der Kommandozentrale eine Zitatenschlacht über die vermeintlichen Vorzüge des Marxismus, vertreten vom Kapitän, und

des Kapitalismus, wovon der Russe Anhänger ist, und befeuern die allgemeine Endzeitstimmung.

Den «König der Scheisse», wie sich der Russe, der mit dem Handel mit Dünger reich geworden ist, selbst nennt, beeindruckt die Flüsse aus Exkrementen und Erbrochenem, die das Schiff in kurzer Zeit durchfluten, wenig. Den Zuschauer:innen mag es da etwas anders ergehen. Erstaunlich ist aber, dass sich das Gefühl des Ekels mit einem schon fast kindlichen Vergnügen mischt. Handelt es sich um Genugtuung, Schadenfreude, dass den «bösen, dummen Reichen» einmal die Scheisse buchstäblich um die Ohren fliegt?

Doch bei aller Berechtigung, eine Gesellschaft zu kritisieren, die materiellen Werten eine zu hohe Bedeutung beimisst und sich entsprechend elitär und arrogant verhält, sollte man *Triangle of Sadness* wohl nicht allzu ernst nehmen. In erster

Linie scheint es Östlund darum zu gehen, die Menschen in ihren Gewissheiten und Überzeugungen durchzuschütteln. Gewissermassen fordert einen der Regisseur passend zum Titel des Films auch auf, das eigene «Dreieck der Traurigkeit», das man anatomisch zwischen Stirn und Nase verortet, zu lockern – wenn es nicht anders geht, dann vielleicht auch mit ein wenig Botox.

Seine Satire über das allzu Menschliche, geprägt von Eitelkeiten und Schwächen, ist gerade deswegen so befreiend, weil sie so übertrieben ist. Sicherlich traut sich Östlund hier einiges. Nicht zuletzt, indem er für diese aufwändige Produktion eine Vielzahl von internationalen Schauspieler:innen versammelt hat, die alle in ihren Figurendarstellungen brillieren und zu einem ungewöhnlich kantigen Ensemble verschmelzen, das für ein finales Feuerwerk sorgt. **Teresa Vena**

START 13.10.2022 REGIE, BUCH Ruben Östlund KAMERA Frederik Wenzel SCHNITT Mikel Cee Karlsson, Ruben Östlund MUSIK Mikkel Maltha, Leslie Ming DARSTELLER:IN (ROLLE) Harris Dickinson (Carl), Charlbi Dean Kriek (Yaya), Woody Harrelson (Kapitän Thomas Smith), Sunny Melles (Vera) PRODUKTION Film i Väst, BBC Films, Imperative Entertainment u.a.; SWE/UK u.a. DAUER 149 Min. VERLEIH Xenix

Der ehemalige Schlagerstar Richie Bravo hält sich im winterlichen Rimini mit Auftritten und anschließenden One-Night-Stands über Wasser. Ein für Ulrich Seidl überraschend zärtlicher Film über Altern und Einsamkeit, der nebenher einen Blick auf das Scheitern der europäischen Einwanderungspolitik wirft.

VON ULRICH SEIDL

RIMINI



Mit zügigen Schritten und fest in seinen schon etwas speckigen Seehundfellmantel gehüllt stiefelt Richie Bravo durch die verwaisten Hotelanlagen an der winterlichen Adriaküste. Auch wenn die Glanzzeit des Schlagerstars schon ein paar Jahrzehnte hinter ihm liegt, gehen alle Triebkräfte nach vorne. Richie Bravo ist immer auf dem Weg: zu einem Auftritt, zu einer «Amore», einer Bar oder irgendeiner Kaschemme mit Spielautomaten.

Bewegung und Stillstand stehen in Ulrich Seidls *Rimini* im ständigen Spannungsverhältnis. Der Motor läuft, aber das Fahrzeug fährt nur noch im Kreis und ist schon halb auseinandergefallen. Auch der demente Vater des Sängers ist diesem Prinzip unterworfen. Der brabbelnde Mann erkennt die eigenen Kinder nicht, aber die alten Nazi-Lieder gehen ihm noch immer leicht von den Lippen. Ruhe findet er keine. Mit

seinem Rollator irrt er schlurfend durch die Gänge eines österreichischen Pflegeheims.

Rimini umkreist bekannte Themen aus dem filmischen Kosmos des Regisseurs: Altern, Einsamkeit bis zur Verzweiflung, Tauschökonomie, Migration, Ausbeutung und der Sumpf der historischen Vergangenheit, der zuletzt im Film *Im Keller* (2014) ausgiebig erkundet wurde. Der Tonfall jedoch ist anders, weicher, zärtlich fast. Seidl meint es gut mit Richie Bravo, so, wie Richie Bravo es grundsätzlich immer gut meint: mit seinen wenigen Fans, die ihm noch geblieben sind, aber mehr noch mit sich selbst. Dass er für 200 Euro eine Busladung Senior:innen unterhalten muss, scheint ihn ebenso wenig zu deprimieren wie die anschließenden Liebesdienste in den Hotelzimmern weiblicher Groupies, ohne die er sich kaum über Wasser halten könnte. Auch dass er immer wieder die gleichen abgenudelten Schmonzetten zum Besten geben muss, stört ihn nicht.

Tatsächlich wirkt Richie Bravo von ihrem falschen Pathos selbst fast am meisten ergriffen. Ins Schlingern geraten seine eingefahrenen Routinen erst, als seine inzwischen erwachsene Tochter Tessa nach zwölf Jahren plötzlich vor ihm steht und finanzielle Entschädigung für ihre unglückliche Kindheit fordert. Im Film wirkt sie zunächst wie ein Störfaktor. Was nur konsequent ist. Nach langer Zeit muss Richie erstmals wieder improvisieren.

Seidls Film lebt von der verschlissenen Ausstrahlung seines Protagonisten wie seiner Umgebung.

Seite an Seite sind Rimini und Richie Bravo alt geworden und einander dabei auf den Leim gegangen. Die Sauferei hat sichtliche Spuren hinterlassen, der ins Korsett gepresste Bauch quillt aus der Anzughose des Sängers, die Haut ist ledrig. In der nebelverhangenen Geisterstadt werden die menschenleeren Promenaden von verbarriadierten Billigläden und heruntergewohnten Bettenburgen gesäumt. Unverdaulich sind diese stimmungsvollen Bilder auch durch die zahlreichen Arbeitsmigrant:innen, die ausserhalb des Saisonbetriebs ohne ihren kläglichen Erwerb wie herangespültes Strandgut auf den Strassen herumliegen und frieren.

Die traurigen Etablissements, in denen Richie seine Auftritte hat, tragen Namen wie «Diplomat Palace» und «007 Dancing». Seidls Bildgestalter Wolfgang Thaler verleiht selbst noch den geschmacklosesten Interieurs ein gewisses Flair. In Schlagernummern wie «Merci Chérie», «Winnetou» und «Immer wieder geht die Sonne auf», die sich wie ein Liederzyklus durch die Erzählung ziehen, finden sich Hoffnung und Schmerz der Figuren gespiegelt. Der Trost ist so falsch wie die besungenen Gefühle, aber in der Berührung, die sie auslösen, liegt auch etwas Wahrhaftiges verborgen. **Esther Buss**

START 06.10.2022 REGIE Ulrich Seidl KAMERA Wolfgang Thaler BUCH Veronika Franz, Ulrich Seidl SCHNITT Monika Willi DARSTELLER:IN (ROLLE) Michael Thomas (Richie Bravo), Georg Friedrich (Ewald), Tessa Göttlicher (Tessa), Inge Maux (Emmi Fleck), Hans-Michael Rehberg (Richies Vater) PRODUKTION Ulrich Seidl Filmproduktion; AT 2022 DAUER 114 Min. VERLEIH Xenix

Hier geht es nur scheinbar um den banalen Akt, sondern vielmehr um die Konstruktion von Sinnlichkeit, dann plötzlich auch um den Tod. Der reflexive Spielfilm, der vom Dreh eines erotischen Kostümfilms erzählt, überzeugt dank Absurdität und fantasievollen Verschachtelungen.

Es ist eine illustre Gruppe von Menschen, die sich in der Narration von De noche los gatos son pardos zusammengetan hat, um einen erotischen Kostümfilm zu drehen. Und dabei sind sie so ganz anders, als man sich eine Filmcrew aus der Branche üblicherweise vorstellt. In jeder Form und geradezu offensiv divers, wechseln die Darsteller:innen untereinander fließend die Sprachen und Drehpartner:innen, schlüpfen in unterschiedliche Rollen und Kleider, wechseln sich auch bei der Regie ihres Films ab. Und sie scheinen ganz bei sich, wenn sie auf einer Waldlichtung oder einer kargen Anhöhe irgendwo in Frankreich zusammenkommen, ihrem Begehren lustvoll freien Lauf lassen und dabei der Natur um sich herum ebenso viel Aufmerksamkeit schenken wie ihren eigenen Körpern.

Wenn es um die Darstellung von Sexualität geht, ist Valentin Merz' Spielfilm, der am Locarno Film Festival im internationalen Wettbewerb lief, jedoch überraschenderweise bei Weitem nicht der expliziteste im Programm. Der gebürtige Schweizer verfolgt einen experimentellen Ansatz, lässt sich viel Zeit und hat sichtlich Spass daran, mit erotischen Elementen zu experimentieren. Aber letztlich geht es Merz nicht um den banalen Akt. Vielmehr spielt er mit dem pornografischen Genre, um sich auf die Suche nach der Konstruktion von Sinnlichkeit im Film zum begeben. Das wird deutlich, wenn die Crew sich vor dem Dreh einer Szene lange mit einem Kostüm aufhält oder eine Regieanweisung eine Kusszene abrupt unterbricht. Eine Metaebene,

die Merz auf die Spitze treibt, indem er sich selbst im Film verkörpert und als Darsteller und Regisseur Valentin ganz freizügig in Erscheinung tritt.

Kurz bevor aber diese weltvergessenen, selbstreflexiven und erotischen Abenteuer langweilig zu werden drohen, passiert dann doch noch etwas. Valentin verschwindet plötzlich, und die Gruppendynamik gerät aus den Fugen. Es stellt sich

VON VALENTIN MERZ

DE NOCHE LOS GATOS SON PARDOS



heraus, dass seine Beziehungen zu den Anderen, allem voran zum Kameramann Robin, weit über den Dreh hinaus reichten. Plötzlich werden Hierarchien sichtbar, Eifersucht und Sehnsucht kommen zum Vorschein. Valentin wird schliesslich tot aufgefunden und weitere Protagonist:innen kommen hinzu, die sich erstaunlich gut in die Erzählung einfügen und nicht mit der absurden und leicht befremdlichen Logik brechen, welche die Dynamik des Films

vorantreibt. Der Genrewechsel hin zum Krimi wird spielend vollzogen, und während französische Inspektoren versuchen, in dem undurchsichtigen Beziehungsgeflecht den Tathergang zu rekonstruieren, machen sich zwei Schweizer Bestatter:innen auf den Weg zum Tatort, um den Leichnam zu überführen.

Merz' Erzählung vollzieht eine Wendung, indem er fortan nicht nur den Tod, sondern den Korpus seines Alter Ego selbst in den Mittelpunkt stellt. In einer Nacht-und-Nebel-Aktion wird dieser nämlich von seinen Geliebten aus dem Leichenhaus entführt. Das leblose, blasse Gesicht Valentins, das in dem Kokon aus weisser Plastikfolie zum Vorschein kommt, erinnert an David Lynchs mystische Tote Laura Palmer aus der Kultserie Twin Peaks. Auch um Valentins Person baut sich eine kulthafte Aura auf, und während die Ermittler weiterhin verwirrt im Dunkeln tappen, durchläuft die Crew ihrer eigenen Logik folgend eine Zeremonie von mystischen Trauerritualen, die über den Atlantik bis in den Dschungel Mexikos führen.

De noche los gatos son pardos überzeugt letztlich durch die Stringenz, mit der seine Exzentrik bis zum Schluss durchhält, die zusätzlich noch im Kontrast zu seiner präzisen, ruhigen Kameraführung und den schönen Bildern steht. Auch wenn die hedonistische Weltvergessenheit seiner Protagonist:innen noch eine Prise mehr Selbstironie vertragen hätte. **Silvia Posavec**

START 13.10.2022 REGIE, BUCH Valentin Merz KAMERA Robin Moggetti SCHNITT Andreea Vescan MUSIK Miguel Moraes Cabral
DARSTELLER:IN (ROLLE) Robin Moggetti (Robin), Valentin Merz (Valentin) PRODUKTION Andrea Film; CH 2022 DAUER 110 Min.
VERLEIH Vinca Film



A plein temps 2022, Eric Gravel



Als alleinerziehende Mutter versucht sich Julie im Spagat zwischen dem Wohl ihrer Kinder und ihrem Wunsch nach beruflicher Erfüllung. Es ist das Porträt einer willensstarken Frau – Julie steht aber auch stellvertretend für viele Menschen, deren Leben eine tagtägliche Zerreihsprobe ist.

Sie geht aus dem Haus, bevor es hell wird, und kommt nach Hause, als es schon lange wieder dunkel geworden ist. Julie (Laure Calamy) wohnt seit der Scheidung von ihrem Mann mit ihren beiden Grundschulkindern alleine in einem Vorort von Paris. Das Leben ist hier weniger teuer und theoretisch auch gesünder als in der Hauptstadt, doch nicht für Menschen wie Julie, die täglich einen der Züge nehmen müssen, um nach Paris zur Arbeit zu fahren. Denn einmal sind es technische Probleme, ein anderes Mal Baustellen oder dann Streiks, die den an sich kurzen Weg zu einer Halbtagsbeschäftigung ausweiten.

Die Anstellung als Hausdame und Reinigungskraft in einem Luxushotel ist zwischen dekadenten Gästen, die die Zimmer wie Schweineställe hinterlassen, der Ausbildung einer neuen, völlig unerfahrenen Kollegin und einer fordernden Vorgesetzten für Julie anstrengend. Vor allem war sie nur als Zwischenlösung gedacht, bis sich im Marketingbereich eine Chance ergeben würde. Diese steht jetzt vor der Tür, und Julie setzt alle Hebel in Bewegung, um ein Vorstellungsgespräch zu erhalten.

Sie könnte sich, wie es ihre ältere Nachbarin (Geneviève Mnich) sagt, die tagsüber auf ihre Kinder aufpasst, den ganzen Aufwand sparen und einfach im Ort als Kassiererin arbeiten und sich sonst mit der Rolle als Mutter zufriedengeben. Julies Opferbereitschaft für ihre Kinder ist gross, doch gleichauf wiegt auch ihr Wunsch, sich beruflich selbst zu verwirklichen. Ob dieser übermenschlich wirkende Kampf,

beides zu schaffen, aufgeht, ist nicht sicher. Zu einer einfachen Lösung lässt sich der kanadische Regisseur Eric Gravel, der mittlerweile in Frankreich lebt, in A plein temps nicht verleiten.

Das Drama ist sowohl das Porträt einer einzelnen Frau als auch das einer ganzen Gesellschaftsgruppe. Ihre Mitglieder sind Teil der breiten Mittelklasse, die meist in

VON ERIC GRAVEL

A PLEIN TEMPS



Vollzeit einer oder mehreren Arbeiten nachgehen und dennoch keine grossen Sprünge im Leben machen können. Wie Julie können sich viele ein Leben in der Stadt nicht leisten und weichen auf die Vororte aus, die ihnen den Alltag nicht unbedingt erleichtern. Gravel beobachtet ganz offensichtlich mit Faszination diese Dynamiken, die nicht zur modernen Forderung nach einer ausgewogenen Bilanz zwischen Arbeit und Freizeit passen.

Sein Film hat den Charakter eines Thrillers. Die Handkamera lässt die Protagonistin keinen Moment aus den Augen, beide unermüdlich. Immer wieder befürchtet man aber, es komme nächstens zum Zusammenbruch. Es ist erstaunlich, welche Intensität von der Hauptdarstellerin ausgeht, obwohl sich das, was sie spricht, auf ein Minimum konzentriert. Laure Calamy, die beim Theater anfang und im Film bisher eher Nebenfiguren gespielt hat, brilliert in dieser Rolle. Es gelingt ihr, trotz der Strenge und Ernsthaftigkeit des Handlungsrahmens eine gewisse trockene, im richtigen Moment leicht ironische Ebene einzuführen.

Gravel hat Julie bewusst als Frau ohne Vergangenheit konzipiert. Das erlaubt es, ihr ohne Vorurteile gegenüberzutreten. Die Gegenwart ist wichtig und wie sie sich darin verhält. Sie hat viele Gesichter, die je nach Gegenüber hervorkommen, genauso, wie es bei den meisten Menschen der Fall ist. Dennoch gelingt es, Julie sehr nahe zu kommen. Indem der Film darauf verzichtet, klare Fronten aufzubauen, bewegt er sich genau in den Grauzonen, die das Leben ausmachen. A plein temps spricht einen deswegen so unmittelbar an. Mit Sicherheit ist der Film fest in seiner Zeit verankert, doch besitzt er zweifelsohne auch etwas Universelles und Zeitloses, wenn es um Themen wie den Wert der Arbeit, Emanzipation und Selbstliebe geht. **Teresa Vena**

START 20.10.2022 REGIE, BUCH Eric Gravel KAMERA Victor Seguin SCHNITT Mathilde Van de Moortel MUSIK Irène Drésel DARSTELLER:IN (ROLLE) Laure Calamy (Julie Roy), Anne Suarez (Sylvie), Geneviève Mnich (Madame Lusigny), Nolan Arizmendi (Nolan), Sasha Lemaître Cremaschi (Chloé), Cory Michael Smith (Dean) PRODUKTION Novoprod; F 2021 DAUER 88 Min. VERLEIH Xenix

Die britisch-schweizerische Koproduktion nutzt den Boom von Sexspielzeug, um einen Blick auf brandaktuelle gesellschaftliche Probleme – auf Vereinsamung und unrealistische Standards für die Liebe – zu werfen.

Ein Mann steht im Wohnzimmer seiner spartanisch eingerichteten Wohnung. Eine Anzeigetafel blinkt an der Wand, während sich die Zahlen der Instagram-Follower:innen nach oben schieben. Vor ihm ein Staubsauger-artiges Gerät, das er an seinem besten Stück montiert hat. Er stöhnt zufrieden, eine mechanische Stimme vermeldet, dass sein Orgasmus erfüllt ist.

Einige Strassen weiter sitzt eine Frau heimlich vor dem Computer. In ihrer Hand eine Schimäre aus Föhn, Dildo und Flexrohr, die eindeutig ein Geschlechtsorgan simulieren soll. «Goldfinger», tippt sie schmunzelnd in das Formular auf ihrem Computer. Immerhin soll sie gerade eine Kritik verfassen.

Das sind Adam (Oliver Walker) und Eva (Alexandra Gilbreath), die Protagonist:innen der britisch-schweizerischen Komödie The Art of Love unter der Regie von Philippe Weibel. Beide arbeiten für die Firma «Art of Love», ein Londoner Unternehmen für den Vertrieb von Sextoys. In Zeiten, wo neun Millionen Menschen in England alleine seien, wie ihr Boss Hector (Kenneth Collard) betont, vereinsamen, sind sie die Ritter:innen mit der elektronischen Libido, die ausrücken, um den Menschen Freude zu bringen.

Der Fokus der Geschichte ist daher auch nicht ein amüsanter Sexfilmchen mit den absurdesten Toys. Auch wenn das firmeninterne Labor wie ein pinker Schulterchluss der Weihnachtsmannwerkstatt mit Willy Wonkas Schokoladenfabrik wirkt. Der Auftrag ist viel profunder: Die beiden sollen ein neues Proto-Modell testen. Einen Anzug, der durch

Gedanken gesteuert werden kann sowie mittels virtueller Realität Interaktionen mit einem Gegenüber vortäuscht.

Während Mitdreissiger Adam zu Beginn nicht versteht, warum er mit einer Boomerin arbeiten soll, hat Eva Bedenken. Der Anzug sei «zu mechanisch, zu geradlinig» für Frauen. Doch die beiden können die Zusammenarbeit gut gebrauchen,

VON PHILIPPE WEIBEL

THE ART OF LOVE



immerhin haben beide frustrierte Leben, die sie sich gegenseitig bis zum Ende der Laufzeit noch verbessern müssen. Adam ist einsam, hat keine Freunde, lebt nur für den Job. Eva ist seit 30 Jahren verheiratet, doch ihr Mann Ben (Jeremy Swift) bemüht sich nicht mehr um sie.

Dass Eva das Gefühl hat, die gegenseitige Stimulation mittels Anzug sei wie Betrug am eigenen Mann, ist für Zuseher:innen nachvollziehbar. Ebenso scheint die Idee,

dass Adam ein Toy entworfen hat, das anhand seiner Masse entwickelt wurde und zu dem er Eva überreden kann, dass sie es probiert, etwas irritierend. Im Gegenzug soll er, fordert sie, wieder Menschen in sein Leben lassen, der netten Nachbarin Claire (Jasmine Blackborrow) einen Brief schreiben.

Hier stolpert der Film ein wenig, wenn er sich von seinen schlüpfrigen Elementen zu seiner ersten Botschaft wenden will. Man wolle das Liebesleben weltweit verbessern. Einen Mangel ausgleichen. Doch auf seiner Mission, den Wert von menschlichen Emotionen und Komplikationen gegenüber maschinellen Diensten hervorzuheben, vergisst Weibel beizeiten, was für ein Privileg, und keine Selbstverständlichkeit, emotionale Bindung sein kann. Dass Spielzeug ebenso Gräben überwinden kann, die nicht die Schuld von Emotionsfaulen sind.

«Die Leute haben Angst, zu lieben», erklärt ein japanischer Investor, mit dem Hector gemeinsam menschliche Liebe komplett unnötig machen will. Liebe auf Knopfdruck, ohne Komplikationen. Aber, wie Eva sagt, «Liebe beginnt bei einem selbst». Kein Toy kann das wettmachen. Sich verletzlich zu zeigen, Menschen reinzulassen, sei die «Kunst der Liebe». Und das mag stimmen. Aber leider kann der wilde Genremix aus Komödie, Drama und sogar ein wenig Sci-Fi dieser Botschaft nicht immer gerecht werden.

Susanne Gottlieb

START 20.10.2022 REGIE, BUCH Philippe Weibel KAMERA Brian Dean Goff SCHNITT Luca Zuberbühler MUSIK Dan Baboulene, Dean Valentine DARSTELLER:IN (ROLLE) Alexandra Gilbreath (Eva), Oliver Walker (Adam), Jeremy Swift (Ben), Michelle Greenidge Libby), Kenneth Collard (Hector), Jasmine Blackborrow (Claire) PRODUKTION Philippe Weibel GmbH; CH/UK 2022 DAUER 107 Min. VERLEIH Spot on

Gegen dieses Drehbuch kommt leider auch Charlotte Rampling nicht an. Die erste grosse Regiearbeit von Matthew J. Saville wagt zu wenig und verliert sich im Kitsch.

VON MATTHEW J. SAVILLE

JUNIPER



In *Juniper* trifft Problem auf Problem. Der 17-jährige Sam (George Ferrier) wird für eine Prügelaktion vorübergehend vom Internat suspendiert und soll nun auf seine Grossmutter Ruth (Charlotte Rampling) aufpassen, die ihr Bein gebrochen und ein Alkoholproblem hat. Die beiden sehen sich zum ersten Mal, und die Ablehnung ist ganz beiderseits. Ruth verspottet, beschimpft den Jungen und bewirft ihn mit Trinkgläsern. Sam dagegen ist die Rolle des Pflegers unangenehm. Schon bald folgern die beiden: «Sam, you're a bloody little shit.» – «So are you.» Solche Dialoge haben durchaus Witz, zeugen aber nicht unbedingt von einem originellen Drehbuch. Das oft behandelte Motiv der widerborstigen Alten wird ein bisschen zu modellhaft wiedergekaut.

Situiert ist der Film im ländlichen Neuseeland, dem viel Bildfläche

und Zeit gewidmet wird – eine der wenigen Stärken des Films. Sam fährt auf seinem Motorrad durch die hügeligen grünen Felder, die Kamera folgt ihm aus der Vogelperspektive, und das gräuliche Blau des Himmels widerspiegelt das Innenleben des Jungen: Die Erinnerungen an seine Mutter, die emotionale Vernachlässigung durch seinen distanzierten Vater (Marton Csokas) und die üblichen Sorgen eines Teenagers treiben ihn beinahe in den Selbstmord.

Doch dann beginnt die Beziehung zur Grossmutter zu fruchten. Anlass dazu bietet Sam, der die Grenzen seiner Geduld markiert, als er Ruth ihren Gin verweigert. Plötzlich zeigt sich, was hinter der Wut steht. Denn nicht nur der Junge leidet: Ruth, die ein emanzipiertes, ereignisreiches Leben als Kriegsphotografin geführt hat, ist plötzlich auf Hilfe angewiesen und mit ihrer eigenen Fehlbarkeit konfrontiert. Der Wandel folgt aber zu plötzlich und – wiederum – in ausgelutschter Manier: Das bekannte Motiv der widerborstigen Seniorin wird zum Klischee der Hassbeziehung, die in Liebe umschlägt. Auf einmal liegen sich die beiden in den Armen, organisieren eine Party, schiessen mit dem Gewehr auf Spielbälle. Und natürlich zeigt die Grossmutter immer wieder, dass sie es doch noch in sich hat: Als Sam und seine Freunde zu unvorsichtig mit dem Gewehr umgehen, hält sie ihnen eine Moralpredigt: «I've seen boys younger than you with their brains decorating their best friend's chest.» Solch plumpe, dramatische Wendepunkte verfehlen ihre Wirkung. Da kommt auch eine Schauspielerin vom Format

Charlotte Ramplings nicht gegen die Schwächen des Drehbuchs an.

Dabei gibt es durchaus rührende Szenen. Etwa als Sam seine Freunde zum Feiern und Trinken einlädt und sich Ruth schweigend zurückzieht. Der Junge hievt seine Grossmutter aus ihrem Sessel, führt sie ans Lagerfeuer und beginnt, sie festhaltend, mit ihr zu tanzen. Ein symbolisch starker Moment.

Leider rutscht der Film aber immer wieder noch eine Stufe hinunter, Richtung Kitsch. Etwa dann, als Ruths Wunsch, unter freiem Himmel zu schlafen, erfüllt wird: Grossmutter, Vater, Sohn und Krankenpflegerin (Edith Poor) sitzen eng umschlungen im Feld, eine Brise spielt mit ihrem Haar, in ihren Augen spiegeln sich die Sterne. Da versagt auch die Musik. Subtile minimalistische Streicherakkorde werden leider von einer sentimental Sologeige abgelöst und nehmen der Szene die letzte Kraft, die sie vielleicht noch gehabt hätte.

Juniper, der mit seinen stimmungsvollen Bildern und einem durch und durch guten Cast – darunter auch der sehr überzeugende Newcomer George Ferrier – Potenzial gehabt hätte, verkommt mit jedem zusätzlichen Klischee mehr zur seichten Schnulze. **Lukas Heinser**

START 15.09.2022 REGIE, BUCH Matthew J. Saville KAMERA Martyn Williams SCHNITT Peter Roberts DARSTELLER:IN (ROLLE) Charlotte Rampling (Ruth), George Ferrier (Sam), Marton Csokas (Robert), Edith Poor (Sarah) PRODUKTION Sandy Lane Productions, New Zealand Film Commission u.a.; NZ 2021 DAUER 94 Min. VERLEIH Cineworx

Das Game of Thrones-Prequel unterhält erneut mit dem Kampf um den Eisernen Thron, versucht aber beizeiten zu sehr, auf der Meta-Schiene zu fahren. Und verschenkt Unterhaltungspotential mit allzu zahmen Frauenfiguren.

VON RYAN J. CONDAL,
MIGUEL SAPOCHNIK

HOUSE OF THE DRAGON



Eine Frau liegt im Bett, windet sich unter Schmerzen. Zwischen ihren Beinen beginnt sich das Laken rot zu färben. Eine Steisslage, erklären die Berater dem König Viserys (Paddy Considine). Das Kind muss via Kaiserschnitt zur Welt gebracht werden. Eine unerprobte, brutale Angelegenheit. In einer anderen Szene wird ein Strassendieb dazu verurteilt, dass ihm sein bestes Stück entfernt wird. Abermals fokussiert die Kamera mit sadistischem Interesse auf die Körperteile, die hier malträtiert werden. Als Ausgleich gehts dann kurz darauf weiter ins Laufhaus. Bei ein bisschen Doggy-Style kann Daemon Dampf ablassen.

Es ist nicht schwer zu erkennen, in welchem Franchise House of the Dragon beheimatet ist. Ähnlich, wenn nicht sogar noch brutaler, reiht es sich in die visuelle und erzählerische Sprache seines Vorgängers Game of Thrones ein. Und will

in Sachen Brutalität und Schockmomente wohl noch einen draufsetzen. Game of Thrones hatte die Massen mit seiner komplexen Figurenzeichnung, der Haken schlagenden Handlung und der üppigen Ausstattung begeistert und war zu einem kulturellen Phänomen gewachsen. Hochwertig produzierte Fantasy, die schmutzig, unmittelbar und doch irgendwie weltfremd war. Ein dramaturgischer Meilenstein.

Mit der Prequelserie entführen Autor G.R.R. Martin und die Showrunner Ryan J. Condal und Miguel Sapochnik die Zuschauer:innen erneut in die sieben Königreiche. Wie zuvor geht es abermals um einen Zwist um den Thron, werden die Vorbilder mittelalterlicher und frühneuzeitlicher royaler Konkurrenzkämpfe in ein Fantasysetting eingebettet. Die Serie erzählt den drei Generationen umspannenden Erbschaftskrieg, der 179 Jahre vor Daenerys Targaryens Geburt – die in Game of Thrones im Zentrum stand – stattfand.

Erneut liefert der Plot einen Mix aus der toxischen Männlichkeit von Kandidaten, die alle Anspruch auf den Thron erheben, aber es bleibt auch die Geschichte der Unterdrückung von Frauen. Solch eine hätte eigentlich den stärksten Anspruch auf den Thron: Die Serie verfolgt die das Reich umspannenden Bemühungen, auf dass jene Rhaenyra (Emma D'Arcy) nie gekrönt wird. Wie Viserys' Cousine und einstige Anwärterin auf den Thron, Rhaenys (Eve Best), sagt: «Männer würden eher das Reich abfackeln, als eine Frau auf dem Eisernen Thron zu sehen.»

Die Showrunner Condal und Sapochnik wollen mit dieser Storyline wohl einen feministischeren Ton einbringen, wobei sie die zwei Figuren Rhaenyra und Alicent (Olivia Cooke) wie zwei Gegenpole in einem Ozean männlicher Erwartungen inszenieren. Schade ist aber, dass sie ausgerechnet in einem Franchise, das für seine anrühigen Darstellungen bekannt ist, sich anscheinend nicht trauen, Frauen mit niederen Intentionen abzubilden. Z.B. war die Alicent der Buchvorlage gerissen – hier ist sie Opfer ihrer Umstände. Matt Smith hingegen darf in seiner Rolle als Daemon Targaryen den Badboy mimen, während sich Rhaenyra am Hof zunehmend isoliert fühlt.

Es wäre besser gewesen, die Existenzberechtigung nicht auf dem Nostalgiefaktor von Game of Thrones aufzubauen. Dessen kulturelles Momentum zerbrach 2019 ohnehin an einer gehetzten Handlungsauflösung. Niemand will jetzt noch an den «Prinzen, der versprochen wurde» erinnert werden. Und man muss auch nicht aus jedem Set einen augenzwinkernden Meta-Moment der Wiedererkennung machen. House of the Dragon sollte weniger Altbekanntes sein, sondern seine eigene Identität entwickeln. Ein Kampf um Titel, Macht und Würde, in dem die Frauen nicht aufs Podest gehoben werden, sondern sich ebenso die Hände schmutzig machen dürfen.

Susanne Gottlieb

START 22.08.2022 IDEE Ryan J. Condal, Miguel Sapochnik REGIE Miguel Sapochnik, Greg Yaitanes u.a. BUCH Ryan J. Condal KAMERA Fabian Wagner SCHNITT Tim Porter MUSIK Ramin Djawadi DARSTELLER:IN (ROLLE) Olivia Cooke (Alicent Hightower), Emma D'Arcy (Rhaenyra Targaryen) PRODUKTION Cross Plains Productions Ltd.; USA/UK 2022 DAUER 10 Episoden à ca. 50 Min. STREAMING Sky



Tschugger 2021-, David Constantin, Mats Frey

VON DAVID CONSTANTIN,
MATS FREY

TSCHUGGER STAFFEL 2



Ohne Punkt und Komma geht es weiter auf dem Walliser Polizeiposten. Schliesslich müssen die Tschugger innert nur fünf Folgen die Welt – oder zumindest das, was die Walliser dafür halten, nämlich das Wallis –

retten. Bedroht wird das Tal durch eine verrückte Sekte, die irgendwas mit faschistischen Sprengschlüsseln, Kokain und der Baumafia zu tun hat. Ganz das Kaliber, das sich Bax wünscht. Leider ist der megalomane Loser mit dem Riecher für Skandale und dem Modeverständnis aus den Achtzigerjahren vom Dienst suspendiert und wird sogar vom Sonderkommando der Bundespolizei gesucht. Seinem Ego und seinen Ermittlungen gibt das aber gerade noch den nötigen Schub. Dass auf dem Weg aus Versehen die Polizeiwache gesprengt wird, ist schon fast nebensächlich.

War Staffel 1 der furiose Auftakt, der bewies, dass auch Schweizer Serien Kultpotential und einen perfekt temperierten Humor entwickeln können, steigert sich die zweite in Geschwindigkeit und Action

einem Showdown entgegen, der Fans wohl nicht enttäuschen wird. Co-Produzentin Sky setzt schliesslich auf den Erfolg der Fortsetzung, und das mit gutem Grund: Bei der Veröffentlichung der ersten Staffel letztes Jahr schwang sich *Tschugger* im Nu auf Platz 1 der Serien-Streamingcharts auf dem Portal. Staffel 2 wird wohl noch mehr Klickzahlen für Sky bringen, schliesslich wertet der Streamingsservice die Staffel während zwei Monaten exklusiv aus, bis die Folgen im Dezember auch bei SRF anlaufen.

Michael Kuratli

START 15.09.2022 IDEE David Constantin, Mats Frey REGIE David Constantin, Leandro Russo BUCH David Constantin, Johannes Bachmann, Mats Frey u.a. KAMERA Rafael Kistler DARSTELLER:IN (ROLLE) David Constantin (Bax), Dragan Vujic (Primin), Annalena Maino (Valmira) PRODUKTION Shining Film, SRF, Sky Schweiz; CH 2021- DAUER 5 Episoden à 30 Min. STREAMING Sky, Play Suisse TV SRF

Waren sie es oder nicht? Der Tod eines tyrannischen Schwagers mischt die Verhältnisse einer Familie kräftig auf. Showrunnerin Sharon Horgan gelingt ein packendes Remake der dänischen Erfolgsserie Clan.

John Paul Williams ist tot. Er starb an Herzversagen, ausgerechnet am Geburtstag seiner Frau Grace. Während Grace um ihn trauert, kann man das von ihren vier Schwestern Eva, Bibi, Ursula und Becka nicht sagen. Jede von ihnen hat eine eigene schlimme Erfahrung mit JP gemacht, weshalb sie ihren Schwager meist nur als «The Prick» bezeichnen. Dass es Schwester Grace mit ihm nicht besser ging, schnitten die Schwestern mit, setzte er sie doch fortwährend herab und demütigte sie, ohne dass Grace in der Lage war, sich aus dieser toxischen Beziehung zu lösen.

JP war ein äusserst raffinierter Manipulator, das mussten nicht nur die Schwestern, sondern etwa auch sein Nachbar erfahren. JP genoss es, Anderen Schaden zuzufügen. Der dänische Schauspieler Claes Bang, international bekannt geworden durch die Hauptrolle in Ruben Östlunds The Square, macht aus ihm ein aalglattes Monster – *the man you love to hate*. So ist es nachvollziehbar, dass die Schwestern mit dem Gedanken spielten, ihn umzubringen – und dabei die Publikumsympathien auf ihrer Seite hatten.

Die Serie springt hin und her zwischen der Vergangenheit und der Gegenwart, in der zwei Versicherungsagenten, die höchst ungleichen Halbbrüder Thomas (Brian Gleeson) und Matthew (Daryl McCormick), die fünf Schwestern heimsuchen, um herauszufinden, ob JP wirklich eines natürlichen Todes gestorben ist. Ein halbes Jahr vor JPs Ableben, bei der grossen Familienweihnachtsfeier, wird der Grundstein für den Plan der Schwestern gelegt.

Die ersten Mordversuche schlagen fehl, jedes Mal unter bizarren Umständen. Werden sie am Ende doch noch Erfolg haben, oder hat JPs Tod letztlich andere Ursachen? Dramatische Momente werden immer wieder durch schwarzen Humor aufgelockert, die Beziehungen zwischen den Beteiligten erweisen sich als zunehmend komplexer, nicht nur, weil Becka ein Verhältnis mit Matthew

VON SHARON HORGAN

BAD SISTERS



hat, ohne dass beide zum Zeitpunkt ihres Treffens wissen, wer ihr Gegenüber ist. So müssen beide ihre Loyalitäten abwägen. Ist Blut in jedem Fall dicker als Wasser?

Dass Matthews übereifriger Halbbruder Thomas die Witwe und deren Schwestern fortwährend mit Fragen belästigt, mag in gewisser Weise verständlich sein. Erst spät erfährt hingegen Matthew von der Leiche im eigenen Keller: Ihr kürzlich verstorbener Vater hat

die eingezahlten Versicherungssummen durcheinandergebracht. Müssen sie Grace auszahlen, droht ihnen der finanzielle Bankrott und womöglich Gefängnis. So entwickelt Thomas in seiner Besessenheit eine kriminelle Energie, um genau das zu verhindern.

Hauptverantwortlich für Bad Sisters – die auf der belgischen Serie Clan (2012) basiert – ist die irische Schauspielerin Sharon Horgan. Im Kino zuletzt als Ehefrau von Nicolas Cage in The Unbearable Weight of Massive Talent verschwendet, war ihr eigenes Talent für pointierte Dialoge und zugespitzte Alltagsdramen bereits in den vier Staffeln der Serie Catastrophe (2015–19) zu spüren, die sie auch zusammen mit Rob Delaney, ihrem Serienpartner, geschrieben hatte, im Pandemie-/Ehedrama Together – oder aber jetzt in Bad Sisters, wo sie nicht nur eine der Hauptrollen verkörpert, sondern darüber hinaus auch als Showrunner, Executive Producer und (Co-)Autorin einzelner Folgen verantwortlich zeichnet.

Die Spannung zu halten, ist Horgan jedenfalls gelungen. Wer glaubt, dass der grausige Fund am Ende der siebten Episode den Höhepunkt von JPs Infamie darstellt, sieht sich getäuscht, wartet doch die finale Episode mit einer noch drastischeren Enthüllung auf. Immer mehr zieht die Serie die Schraube an, das befreiende Lachen bleibt einem zunehmend im Hals stecken.

Frank Arnold

START 19.08.2022 IDEE Sharon Horgan REGIE Rebecca Gatward, Josephine Bornebusch, Dearbhla Walsh BUCH Malin-Sarah Gozin, Sharon Horgan DARSTELLER:IN (ROLLE) Sharon Horgan (Eva Garvey), Claes Bang (John Paul Williams), Eve Hewson (Becka Garvey), Daryl McCormick (Matthew Claffin) PRODUKTION ABC Signature, Apple u.a.; UK/IRL 2022 DAUER 10 Episoden à ca. 50 Min. STREAMING AppleTV+

filmpodium



Eine Kulturinstitution
der Stadt Zürich

WOMEN MAKE HORROR!

1. Oktober bis 16. November 2022

www.filmpodium.ch



REX

10
22

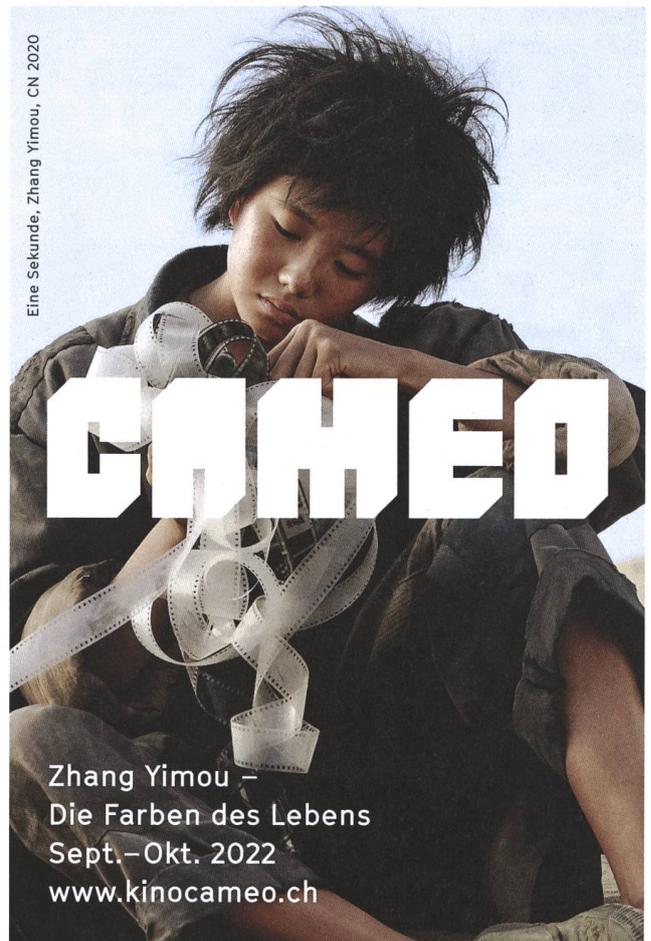
KINO *Rex* BERN

**WILLKOMMEN
ÖSTERREICH!**

6.10. - 2.11.22

Aktuelles Kino aus
Österreich mit Filmen
von Ulrich Seidl,
Ruth Beckermann,
Sandra Wollner,
Constantin Wulff,
Ruth Mader,
Nikolaus Geyrhalter,
Stefan Ruzowitzky,
Peter Brunner,
Sebastian Meise

Gesamtes Programm:
rexbern.ch



Eine Sekunde, Zhang Yimou, CN 2020

CAMEO

Zhang Yimou –
Die Farben des Lebens
Sept. – Okt. 2022
www.kinocameo.ch

ADIEU BELLE ÉPOQUE, BONJOUR CINÉMA

LICHT-SPIELER

WIE DER GENIALE LAVANCHY-CLARKE DIE SCHWEIZ INS KINO HOLTE.

EIN FILM VON HANSMARTIN SIEGRIST

AB OKTOBER IM KINO

MUSEUM TINGUELY EIN KULTURENGAGEMENT VON ROCHE

19. 10. 22 – 29. 01. 23

KINO VOR DEM KINO: LAVANCHY-CLARKE, SCHWEIZER FILM-PIONIER

EINE AUSSTELLUNG IN ZUSAMMENARBEIT MIT FONDATION HERZOG UND POINT DE VUE – AUDIOVISUELLE PRODUKTIONEN

Kino lesen!



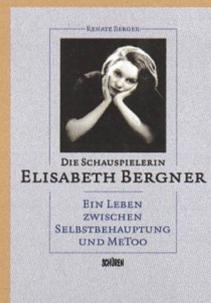
Entdeckerfreude auf jeder Seite: Was waren die bedeutendsten Filme des Jahres 2021? Welche Personen und Debatten haben das Filmjahr geprägt? Filmjahr 2021/2022 informiert und bietet Kritiken zu allen Neuerscheinungen auf dem Filmmarkt.

544 S. | Pb. | zahlr. Abb.
€ 28,00
ISBN 978-3-7410-00408-7



Der Kalender verbindet – einmalig auf dem deutschsprachigen Markt – spannende, anspruchsvolle Texte zur Filmgeschichte und eine Fülle von Informationen mit dem praktischen Nutzen eines Taschenkalenders.

208 S. | Pb. | mit vielen farbigen Abbildungen, Fadenheftung, Lesebändchen
€ 12,00
ISBN 978-3-7410-0407-0



Hungern oder Huren war schon in den 1920er-Jahren die Alternative, vor der viele Schauspielerinnen standen. Elisabeth Bergner, die zu den größten Stars der Zeit zählte, fand einen Weg, sich dem übergreifigen Verhalten der männlichen Agenten, Theaterleiter und Kollegen zu entziehen.

232 S. | zahlr. teilw. Abb.
Geb. | 38,00 €
ISBN 978-3-7410-0410-0



Tote Telefone, Chaos in Krankenhäusern, drohende Kernschmelzen: Katastrophenfilme und Sci-Fi-Serien zeigen seit Langem, was droht, wenn der modernen Gesellschaft ihr Lebenselixier abhanden kommt.

234 S. | Pb. | 44 farb. Abb. | 25,00 €
ISBN 978-3-7410-0406-3

www.schueren-verlag.de **SCHÜREN**



Jörn Glasenapp
**Nicolas Roeg:
WENN DIE GONDELN
TRAUER TRAGEN**

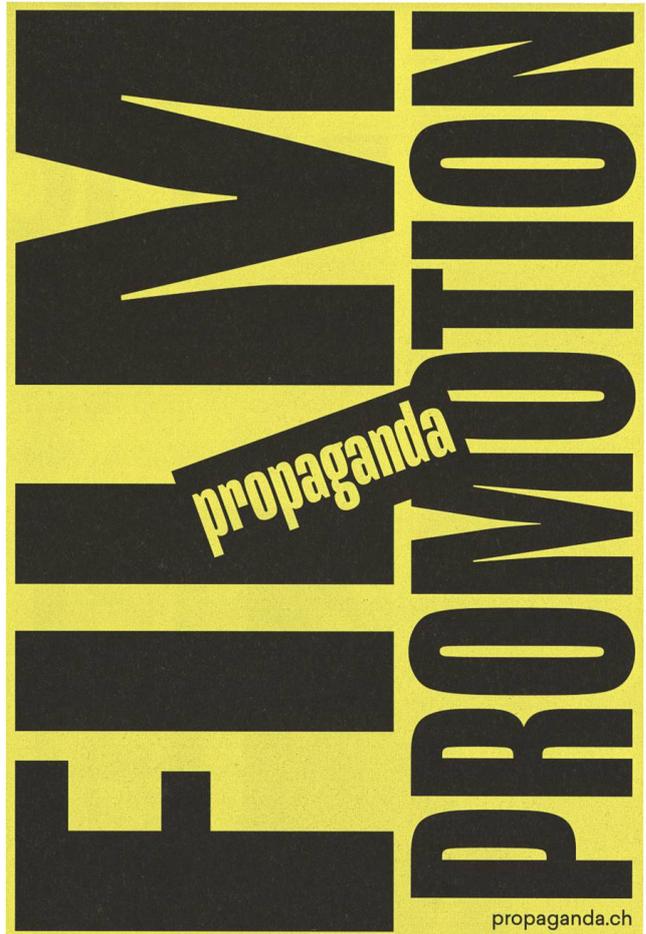
2022, 100 Seiten,
farbige und s/w-Abb.
€ 20,-
ISBN 978-3-96707-526-7

»The fanciest, most carefully assembled
enigma yet put on the screen.«

Mit diesen Worten pries die große Dame
der US-Filmkritik, Pauline Kael, »Wenn
die Gondeln Trauer tragen«, das 1973
uraufgeführte Meisterwerk des briti-
schen Regie-Mavericks Nicolas Roeg.
Dieser schuf mit seinem zutiefst mysteri-
ösen, ins Paranormale hinüberspielen-
den Venedig-Thriller nicht nur einen
Meilenstein des Horrorkinos, sondern
einen der ganz großen Schlüsselfilme der
1970er Jahre.

et+k

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



LETZTE TAGE!

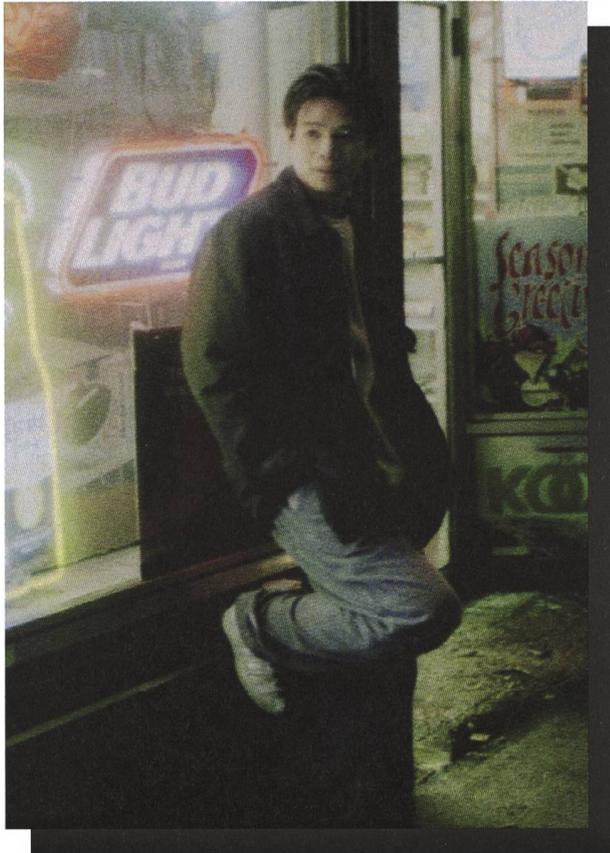
**NORDKOREA
AUSSTELLUNG
LET'S TALK ABOUT
MOUNTAINS**

**NOCH BIS
25. SEPTEMBER 2022**

**ALPINES MUSEUM
DER SCHWEIZ, BERN**

alpines museum
alpines museum
musée alpin
musée alpin

KURZ BELICHTET



DVD

Diasporaprocedural

Ein Neo-Noir, ein Procedural, ein Zeitbild aus Jersey City. Manhattan ist nah und doch sehr weit weg, da lässt sich höchstens träumerisch rüberschauen. Ein kalter, klirrender und doch familiärer Film aus der philippinischen Diaspora, ihrer Jugend, ein 35-mm-Film in Farbe vor den videografischen und digitalen alternativen Schwarz-Weiss-Nationalepen, die Lav Diaz danach gemacht hat und die ihn zum zentralen audiovisuellen Historiografen der Philippinen gemacht haben.

Kurz: Ein Solitär ist Batang West Side, mit knapp 290 Minuten mittelkurz für Lav Diaz, den grössten Langlangfilmer. Die restaurierte Fassung, jetzt erschienen auf zwei DVDs bei der Edition Filmmuseum, gibt dem nun alten Medium fast neue Legitimität. Der Film war lange ein fehlendes Puzzlestück für den Blick auf das «Werk» des Regisseurs, seinen Umweg über Amerika in die philippinische Gewaltgeschichte. Die Realismen, einige Genres – die Drogensuchtstudie, der calmierte Copthriller, die der Film auch ist – kommunizieren entfernt mit den amerikanischen Grossserien 2001ff.

Der Rest tut es nicht, ist genuin, gemischt, Genrehybrid, ein ganz anderes Once Upon a Time in America, das weder den neuen noch den Herkunftsort für seine Figuren als Anker hat. Es passt, dass der Film eine Ermittlung ohne Ende, ohne Ergebnis zeigt, steht er doch am Anfang von Lav Diaz' andauernder Investigation. Frühe Vorhersage: DVD des Jahres. (de)

Batang West Side von Lav Diaz,
USA/ PHL 2001. 2 DVDs, Edition
Filmmuseum, CHF 40 / EUR 22

BLU-RAY

Attack of the Killer Something

In den Fünfzigerjahren waren es die zu riesiger Grösse mutierten Ameisen in Them (Formicula), die den Menschen im Kino Angst einjagten, hervorgerufen und am Ende vernichtet durch atomare Kraft; in den Siebzigern, als man erstmals begriff, wie die Menschen selbst den Planeten zugrunde richten, gab es eine ganze Reihe von Öko-Horrorfilmen mit mutierten Tieren.

Der intelligenteste von ihnen: Phase IV, in dem Ameisen sich zusammenschliessen, um die Herrschaft über den Planeten zu übernehmen. Weitgehend ein Kammerstück über drei Menschen, die in einer Forschungsstation in der amerikanischen Wüste das Verhalten der Ameisen studieren und versuchen, mit ihnen Kontakt aufzunehmen, hat der einzige Spielfilm des Vorspanndesigners Saul Bass 50 Jahre später nichts von seiner Intensität verloren.

Von den graphischen Vorspannen (The Man with the Golden Arm, Psycho), mit denen Bass lange ein Alleinstellungsmerkmal hatte, führt ein Weg über seine preisgekrönten Kurzfilme (von denen diese Edition fünf versammelt) hin zu den geometrischen Mustern des Spielfilms.

Eine vorbildliche Edition mit Audiokommentar, einer kontextualisierenden Dokumentation, einem Bericht, in dem Bass selber über seine Vorspanne spricht, einem Restaurationsvergleich und einem 45-seitigen Booklet mit Hintergrundinformationen. Herausragend: das ursprüngliche Ende, in dem sich die Menschen den Ameisen anverwandeln. (fa)

Phase IV von Saul Bass,
US/GB 1973. Limited Collectors Edition
als Mediabook mit 2 Blu-ray, 1 DVD +
Bonus-Blu-ray, Capelight pictures,
CHF 54 / EUR 30



BLU-RAY

Kafkaesk

1 Tresor, 2 Männer und 3 ½ Tage, die sie darin verbringen. Der Eine will etwas darin zurücklegen, der Andere die 200 Millionen (alte) Francs, die darin als Lohngeelder liegen. Alain Delon, der desillusionierte Militärarzt, und Charles Bronson, der Söldner: Von ihrem Gegen- und Miteinander lebt der Film, denn «Bei Bullen <singem> Freunde nicht» (so einer der deutschen Verleihtitel), gerade auch, wenn sie später feststellen, dass Andere die Fäden ziehen – zwei Frauen.

Das 30-stöckige Bürohochhaus, in dessen Untergeschoss die Geschichte überwiegend spielt, erinnert mit seinen labyrinthischen Gängen und den Wachmännern ganz in Schwarz an einen kafkaesken Albtraum, die schnörkellose Inszenierung von Jean Herman (später als Jean Vautrin ein bekannter Autor), der in einem Gespräch Auskunft gibt über die kuriose Entstehungsgeschichte des Films, macht den Film ganz modern. (fa)

Adieu l'ami (Du kannst anfangen zu beten) von Jean Herman, F/IT 1968.
Mediabook mit Trailer, Audiokommentar, Interviews (Blu-ray, DVD), Koch Media, CHF 38 / EUR 28



LES FILMS DU BÉLIER PRÉSENTE
**GIORNATE
 degli AUTORI**
 SÉLECTION OFFICIELLE 2021

«Ein vielschichtiger Film darüber, dass keine Identität stabil ist und jeder mehrere Rollen spielt.» *TÉLÉRAMA*

VIRGINIE EFIRA
**MADELEINE
 COLLINS**

EIN FILM VON ANTOINE BARRAUD

BRUNO SALOMONE · QUIM GUTIERREZ
 LOÏSE BENGUEREL · JACQUELINE BISSET

FILM COOP2



CINÉFORUM

AB 8. SEPTEMBER IM KINO

«Der Film legt nahe, dass eine andere Ordnung möglich sein könnte.»

THE ECONOMIST

«Wunderbarer Sprachwitz, maximal entschleunigt.»

NEUE ZÜRCHER ZEITUNG

«Etwas vom Besten, was der europäische Film aktuell zu bieten hat.»

TAZ – DIE TAGESZEITUNG

Beste Regie
 Encounters
72 Internationale
 Filmfestspiele
 Berlin

Official Selection
tiff

Toronto International
 Film Festival 2022

New York
 Film Festival **60**

Unruhe

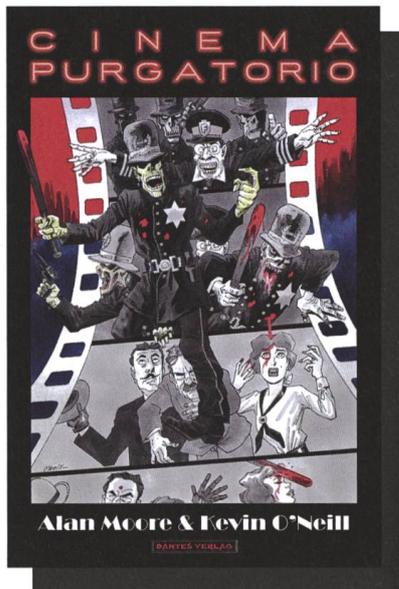
Ein Film von Cyril Schäublin
 («Dene was guet geit»)

FILM COOP21

AB 17. NOVEMBER IM KINO

BOURBAKI

RIFFRAFF



HORROR COMIC

Leinwand des Schreckens

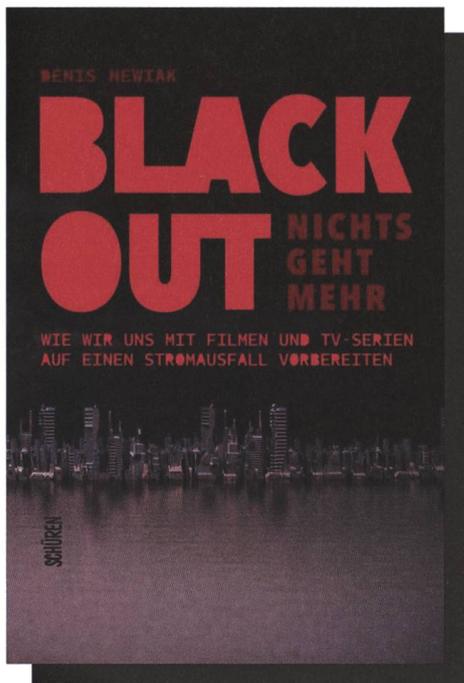
Was wäre, wenn das Fegefeuer aus einem alten Kino bestünde, in dem zu läuternde Seelen sich alte Hollywoodfilme anschauen, aber als ungeschminkte Versionen, die die Abgründe der Menschheit aufzeigen? Etwas in der Art haben sich Comic-Autor Alan Moore und Zeichner Kevin O'Neill mit «Cinema Purgatorio» ausgedacht. Nach ihrer langjährigen Zusammenarbeit für die Serie «League of Extraordinary Gentlemen» nehmen sie nun die Hollywood-Maschinerie unter die Lupe.

In kurzen Episoden werden in O'Neills karikaturhaft blutigem Stil und mit Moores medialer Intertextualität die Skandale, Tragödien und Ausbeutungen hinter Hollywoods scheinbar heiler Welt gezeigt, die wie die Antithese zu Filmen wie Giuseppe Tornatores *Cinema Paradiso* wirken. Eine namenlose Protagonistin findet sich Abend für Abend im gleichnamigen Kino wieder und schaut sich surreale Versionen der Klassiker an: Was zuerst nach einem altbewährten Western aussieht, entpuppt sich bei näherem Hinschauen als Horrorshow mit skeletthaften Cowboys.

Zwei Figuren aus dem alten Rom entdecken mit Schrecken, dass ihr Leben eine Fiktion ist, bestehend aus Kulissen eines Sandalen-Filmsets. King Kong beschwert sich mit der Stimme seines Schöpfers Willis O'Brien über den Wunsch der Filmstudios, ein Sequel zu machen. Filmkenner:innen werden die zahlreichen Anspielungen aus der Filmgeschichte erkennen, gelegentliche Kinobesucher:innen können in einem Glossar wissenswerte Fakten und Hintergrundinformationen nachlesen.

Alan Moore ist bekannt für seine Kritik am Comicgeschäft und an den Verfilmungen seiner Stoffe. Aus Filmen wie *Watchmen* oder *V for Vendetta* hat er seinen Namen bekanntlich entfernen lassen. So können die von O'Neill makaber gestalteten schwarzweissen Geschichten als Moores Abrechnung mit der kapitalistischen Comicindustrie verstanden werden. Denn laut eigenen Aussagen hat der britische Autor dem Comic endgültig den Rücken zugekehrt, und «Cinema Purgatorio» soll sein letztes Werk gewesen sein. (gp)

Alan Moore, Dennis O'Neill: Cinema Purgatorio. Dantes Verlag, 256 S., CHF 25 / EUR 30



BUCH

Nichts geht mehr

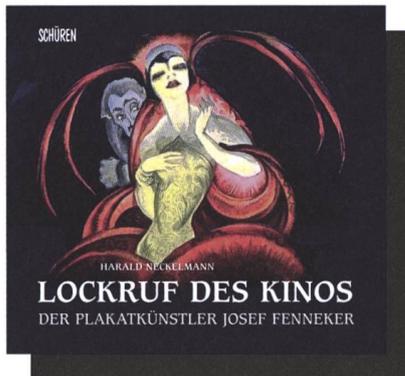
Dank einer Pandemie und zunehmenden Klimakatastrophen sind wir es uns langsam gewohnt, dass sich apokalyptische Szenen nicht mehr nur in Filmen und Serien abspielen, sondern vermehrt auch im echten Leben. Ein nächstes Horrorszenario, vor dem Wissenschaftler:innen seit Längerem warnen, ist ein weltweiter Stromausfall. Ein solcher Blackout würde sich katastrophal auswirken auf jegliche Infrastrukturen. Können Filme und Serien uns irgendwie helfen bei der Vorbereitung auf so ein Szenario, oder ist Fiktion eben doch nur Fiktion – weit weg von der tatsächlichen Realität?

Genau dies fragt sich Denis Newiak in seinem Buch «Black Out – Nichts geht mehr». Laut Newiak enthalten auch rein fiktive Narrationen eine Menge an implizitem Wissen, das eventuell doch im realen Leben angewendet werden kann und das sich unbewusst durch das Konsumieren von Film und TV ansammelt.

Der Autor bedient sich der gesamten Bandbreite an Genres und zeigt, wie ein Stromausfall nicht nur ein hervorragendes narratives Mittel ist, sondern stets auch für mehr steht: Schlussendlich geht es bei dieser Thematik nämlich immer auch um die Fragilität des modernen Zeitalters. Ohne Strom geht gar nichts mehr von dem, was wir in unserem Luxus-Lebensstandard gewohnt sind. Auch bringt ein flächendeckender Stromausfall instinktives menschliches Handeln hervor: Von Terror und Kriminalität, aber auch Heldentum und selbstlosem Helfen ist dabei die Rede.

Zu guter Letzt inkludiert Newiak tatsächlich eine detaillierte Checkliste mit Sachen, die man in seinem Haushalt für den Falle eines Blackouts immer an Lager haben sollte. Dieser grobe Leitfaden holt die Lesenden nach der geballten Ladung an diskutierten Filmbeispielen wieder ganz zurück in die Realität und betont noch einmal, dass Krisen in Filmen und Serien zwar oft überspitzt und mit einer grossen Portion Fantasie versehen werden, aber eben doch nicht aus dem Nichts gegriffen sind. (jz)

Denis Newiak: Black Out – nichts geht mehr. Schüren Verlag, 232 S., CHF 40 / EUR 25



BUCH

Kinoplakate

«Da meine Honorare weit über dem Durchschnitt lagen, wurde ich nur zu Spitzenfilmen herangezogen», resümierte Josef Fenneker 1947. Was auf den ersten Blick etwas überheblich klingen mag, hat durchaus seine Berechtigung. Wer sich mit der deutschen Filmplakatkunst der frühen Weimarer Republik beschäftigt, stösst unweigerlich auf den Namen des Grafikers, der mit seinem expressionistischen Stil auffiel.

1895 geboren, studierte er ab 1918 an der staatlichen Lehranstalt des Kunstgewerbemuseums in Berlin. Seine Entscheidung für Filmplakate begründete er 1935: «Aus dem lebendigen Wesen des Films sind in hohem Masse die Möglichkeiten gegeben, Fantasie und Farben anzuwenden, um Plakate von grossem Reiz und frappierender Eigenart zu schaffen, ja solche, die kaum vergessen werden können.»

Wo heute *Filmplakate* meist auf Fotos zurückgreifen, lieferten diese für Fenneker lediglich Inspirationen, mit deren Hilfe er «die Idee des jeweiligen Films gestaltete und das Wesentliche herausarbeitete.» Den fertigen Film vorab zu sehen, war ihm nur in Ausnahmefällen vergönnt, die Arbeit geschah unter Zeitdruck, zwischen 1918 und 1924 schuf er 140 Plakate für das Marmorhaus am Kurfürstendamm.

Auch das ist eine neue Information, die diesem Buch zu entnehmen ist: die Exklusivität seiner damaligen Arbeiten, ausschliesslich für ein Kino, ein Premiumkino, wie man heute sagen würde, seinerzeit «das renommierteste Filmtheater Berlins», 1913 eröffnet, mit Eintrittspreisen, die erheblich über den normalen lagen, Kino für ein wohl situiertes Stammpublikum. Auf den Plakaten stand jedes Mal auch der Name des Kinobetreibers, als Markenzeichen, dass hier für gutes Geld Spitzenfilme geboten wurden. «Der hohe Wiedererkennungswert seiner Filmplakate sicherte dem Marmorhaus Stammkundschaft», schreibt Harald Neckelmann – das Filmplakat als Teil einer *corporate identity*.

Die Konzentration auf das Marmorhaus hatte allerdings ihren Preis: Nachdem dessen Betreiber seinen Zahlungsverpflichtungen nicht mehr nachkommen konnte und das Kino den Besitzer wechselte, musste sich Fenneker umorientieren – durch Arbeit als Gebrauchsgrafiker und Pressezeichner, später als Bühnenbildner, was auch nach 1945 sein Tätigkeitsfeld war. 1956 starb Fenneker an einem Herzschlag. Nach 34 Seiten Text sind die restlichen 170 Seiten den, oft ganzseitigen, Abbildungen von Fennekers Plakaten der Jahre 1918–24 vorbehalten – eine Augenweide. (fa)

Harald Neckelmann: Lockruf des Kinos. Der Plakatkünstler Josef Fenneker. Schüren Verlag, 208 S., CHF 52 / EUR 34

TEXT Philip Artelt

Die Internationalen Kurzfilmtage Winterthur zeigen, was diese Kunstform alles kann. Nach dem Ende des Festivals verschwinden Kurzfilme aber oft gleich wieder aus dem Blickfeld. Warum eigentlich?

Festivals, dann das Aus? Vom Zyklus des Kurzfilms

Es war etwas Besonderes, dieser Sonntag Mitte Oktober 2020. Besonders deshalb, weil sich inmitten der Coronakrise ein kleines Zeitfenster öffnete, ein paar Wochen, in denen die Menschen wieder ins Kino gehen konnten. Besonders aber auch wegen des Films, der im französischen Lyon an jenem 18. Oktober gezeigt wurde. Im Hangar du Premier-Film, da, wo die Erfinder des Kinos, die Brüder Lumière, 1895 ihr Erstlingswerk La sortie de l'usine Lumière à Lyon (Arbeiter verlassen die Lumière-Werke) drehten und heute eine der renom-

miertesten Kinematheken Frankreichs beheimatet ist, fand die Frankreich-Premiere des neuen Films von Pedro Almodóvar statt: The Human Voice, ein Film über eine gescheiterte Beziehung und über das Filmbusiness, mit Tilda Swinton in der Haupt- und überhaupt beinahe der einzigen Rolle. The Human Voice, ein 30-minütiger Kurzfilm.

Eigentlich war Wong Kar-wais In the Mood for Love als Abschlussfilm des Festival Lumière vorgesehen. Aber als sich die Chance ergab, stattdessen Almodóvars

The Human Voice 2020, Pedro Almodóvar





The Human Voice 2020, Pedro Almodóvar

Film zu zeigen, warf das Team um Festivaldirektor Thierry Frémaux kurzerhand Wong aus dem Programm. Selten hat ein Kurzfilm in den vergangenen Jahren so viel Aufregung in der Branche erzeugt. Die internationale Presse schrieb darüber, in Spanien lief The Human Voice sogar im Kino an.

Ein regulärer Kinostart für einen Kurzfilm – sowas hatte es schon lange nicht mehr gegeben. «Mit Eintritt!», kann es John Canciani kaum fassen. Canciani ist künstlerischer Leiter der Internationalen Kurzfilmtage Winterthur. Die Festivals sind die wichtigsten Abspie­lorte für Kurzfilme, und Winterthur wiederum ist das wichtigste dieser Kurzfilmfestivals in der Schweiz. Das weltweit renommierteste findet 500 Kilometer entfernt im französischen Clermont-Ferrand statt. Während die Kurator:innen dort eher auf klassisches Geschichten­erzählen setzen und sich die Festivalmacher:innen im deutschen Oberhausen die abgefahreneren Filme herauspicken, liegt Winterthur programmatisch irgendwo dazwischen. «Ich will nicht 16 Stutz für eine Miniver­­sion dessen verlangen, was man täglich konsumieren kann», meint Canciani und hebt damit gleich einen Unterschied zu den im Kino und inzwischen auch online omnipräsenten Langfilmen hervor. Winterthur will sich abgrenzen vom Mainstream, will Filme zeigen, die nicht nur eine Kurzversion einer Geschichte wiedergeben,

die genauso gut oder sogar besser im Langformat hätte laufen können. Das Publikum bei Kurzfilmfestivals sei eben anders, es komme weniger auf Premieren an, die Besucher:innen möchten einfach gute Filme sehen. Thematische Programme, Schwerpunkte um Regionen und Personen, historische Kurzfilme, das bekomme man bei den Festivals von Cannes über Berlin bis Locarno so kaum geboten. Deren Kurzfilmsektionen sieht Canciani eher als Talentplattformen für spätere Lang­film­macher:innen.

Kurzfilmfestivals sind wichtig für die Branche. Die meist jungen Filmschaffenden verdienen daran, wenn ihre Produktionen dort gezeigt werden. In den Hinterzimmern und Konferenzräumen tummeln sich Einkäufer:innen, Verleiher:innen und Promoter:innen, die um Produktionen, Rechte und Lizenzzahlungen verhandeln. Denn der Kurzfilm hat auch ausserhalb der Festivals einen Markt.

Mit Stirnlampe vorm Stammpublikum

Einen gar nicht mal so schlechten, wenn man Matthias Damm sprechen hört. Damm leitet das Casablanca, ein kleines Programm­kino im süddeutschen Nürnberg. Das Casablanca gilt als eines der engagiertesten Kinos

im Kurzfilmbereich. Jeden Monat an einem Freitag wird dort ein abendfüllendes Kurzfilmprogramm gespielt, jeden Tag läuft vor den längeren Filmen ebenfalls ein Kurzfilm. Das Publikum habe man sich über die Jahre seit der Kinoübernahme 2009 aufgebaut, berichtet Damm. Es sind vor allem junge Leute, viele Studierende. Waren es am Anfang noch zehn bis 20 Besucher:innen, so seien die Vorstellungen inzwischen teilweise ausverkauft.

Ein Selbstläufer sei das nicht. Es macht Arbeit, die Filme auszusuchen, auch wenn die Kurzfilmverleihe bereits Vorschläge machen. Als Vorfilm für Where the Crawdads Sing empfiehlt die Kurzfilmagentur Hamburg beispielsweise drei Filmchen, die sich mehr oder weniger abstrakt den Themen Natur, Tiere und Wasser widmen. Die Kurzfilmabende im Casablanca werden moderiert, die Moderator:innen tragen dabei Stirnlampen – ein Running Gag aus der Zeit, als das Kino noch keine ordentliche Beleuchtung hatte, der heute zum Gemeinschaftsgefühl unter den Stammgästen beiträgt. Es macht ausserdem Arbeit, die Förderung zu beantragen, die die Filmförderungsanstalt (FFA) als nationale Geldgeberin für Kurzfilmpräsentationen bereitstellt. Vorfilme kosten Geld, sie stehlen Werbezeit, der oder die Vorführer:in muss dafür länger bleiben, und sie bringen nichts ein, so der allgemeine Tenor. «Vorfilme kosten fast nichts», sagt Kinochef Damm hingegen mit Verweis auf die «lukrative Förderung».

Rund 100 Kinos, Vereine und Initiativen beantragten im Jahr vor der Corona-Krise die Vorfilmförderung, rund 40 die Förderung ganzer Kurzfilmprogramme. Beim Filmverleih der Kurzfilmagentur Hamburg spricht man schon von einem Trend im vergangenen Jahrzehnt: Die Zahl der Kinos und Festivals habe sich nach der Einführung des aktuellen Fördermechanismus etwa verdoppelt, die Anzahl der Zuschauer:innen sei von 850 000 auf knapp eineinhalb Millionen gestiegen.

In der Schweiz blicken Kurzfilmfreund:innen mit Neid auf diese Zahlen. «Als ich jung war, gab es immer einen Vorfilm», erinnert sich Sylvain Vaucher von Swiss Films, jener Stiftung, die sich im Auftrag des Bundes für die Bekanntheit des Schweizer Films im Ausland einsetzt, «aber dann ist das weggefallen – und niemand hat etwas gesagt.» Dass Vaucher jung war, ist gar nicht furchtbar lange her – irgendwann in den Neunzigerjahren war das, und noch heute erinnert er sich an die bunten, dreidimensionalen Bildwelten, die der Filmkünstler Georges Schwizgebel damals per Hand mit Farbe und Pinsel in kurze Animationsfilme verwandelte. Die Förderung für Kurzfilmvorführungen sei weggefallen und mit ihr auch die Vorführungen selbst. Es sei eine politische Sache, dass die Sichtbarkeit des Kurzfilms nicht gefördert werde, so Vaucher. Beim

Bundesamt für Kultur bestätigt man das Aus der Subventionen vor einigen Jahren und begründet dies mit den immer enger getakteten Werbeblöcken vor den Hauptfilmen. Die reiche Schweiz, die bei Festivals im Ausland regelmässig ein fantastisches Kurzfilmprogramm abliefert, vergibt die Chance zuhause.

Es flimmert kaum

Im Fernsehen sieht es ähnlich mau aus. Während die Schweizer:innen neidisch auf die Deutschen blicken, blicken die Deutschen voller Neid auf Frankreich. Dort kaufen nicht nur der deutsch-französische Kultursender Arte und das öffentlich-rechtliche Fernsehen Kurzfilme an, sondern auch grosse private Anbieter. Im Jahr 2019 hat der Sender Canal+ 84 Kurzfilme gekauft, dazu sponsert er Festivals und Kurzfilmpreise und finanziert Kurzfilmproduktionen.

Canal+, ein Pay-TV-Sender, gilt seit jeher als grosser Förderer des Kinos, aber es sind auch die Französ:innen selbst, die zu diesem Erfolg des Kurzfilms beitragen. Frankreich hat eine Kinokultur, die weltweit ihresgleichen sucht; anspruchsvoller Film geniesst in der Bevölkerung einen Stellenwert, der nahe an den von Literatur herankommt. Diese Kinokultur spiegelt sich in den Gesetzen zur Förderung der heimischen Filmwirtschaft. Fernsehsender sind zur Finanzierung von Filmen, darunter auch Kurzfilmen, verpflichtet. Wo es Geld und Bedarf nach guten Inhalten gibt, steigen die Preise. «Die Franzosen zahlen am meisten für einen Kurzfilm im Fernsehen», schwärmt Stine Wangler von der Kurzfilmagentur Hamburg. Die französische Filmförderungsbehörde CNC bestätigt dies in ihrem jährlichen Kurzfilmbericht. In Deutschland seien die Preise weitaus niedriger, weil die Konkurrenz fehle. Die wenigen Käufer:innen können die Preise diktieren.

Tatsächlich flimmern in Deutschland Kurzfilme nur auf wenigen Sendern und dann meist irgendwann in der Nacht über den Bildschirm. Und in der Schweiz flimmern sie so gut wie gar nicht. Sylvain Vauchers geliebte Schwizgebel-Filme haben stattdessen einen Platz auf Play Suisse gefunden, dem Streamingportal des Schweizer Fernsehens. Dort heisst es, die Kurzfilme würden von den Abrufzahlen her eher ein Nischenpublikum ansprechen, man könne ihnen jedoch eine bessere Sichtbarkeit bieten als im Fernsehen, wo es keine eigenen Sendeplätze dafür gibt.

Dabei müsste Streaming eigentlich die Zukunft des künstlerisch ambitionierten Kurzfilms sein, in unserer schnelllebigen Welt, mit Jugendlichen, die durch Youtube, Tiktok und Serienepisoden auf Kurzformate hin trainiert sind; der schnelle Kurzfilm für zwischendurch im Tram oder am Arbeitsplatz. Tatsächlich haben Streamingportale während der Coronapandemie auch bei Kurzfilmen ordentlich zugelegt. Es ist aber noch zu



Ala Kachuu – Take and Run 2020, Maria Brendle

früh, von einem anhaltenden Trend zu sprechen. Kurzfilmvertriebe klagen, dass die Streaminganbieter trotz des Booms der vergangenen zwei Jahre sehr wenig für die Filmlizenzen bezahlten. Konkrete Abrufzahlen erfährt man von den Anbietern kaum, doch es drängt sich der Schluss auf, dass die Menschen zwar gerne Kurzfilme schauen, aber nicht extra dafür bezahlen wollen. Während Netflix, Amazon und Disney+ ihre Preise regelmässig erhöhen, hat der Schweizer Kurzfilmstreamingdienst Sofy.tv den Preis des Abonnements mehr als halbiert. Freiwillig macht das wohl kein Anbieter. Bei Sofy.tv setzt man inzwischen eher auf Partnerschaften mit Herstellern von Fernsehern. Auf deren Geräten kann man seit 2020 einen linearen Fernsehkanal nur mit Kurzfilmen sehen, kostenlos, dafür werbefinanziert. Stine Wangler von der Kurzfilmagentur hebt noch eine weitere Herausforderung für Streamingdienste hervor: Es sei schwierig, Leute dazu zu bringen, einen Kurzfilm anzuklicken. «Serien sind beliebt, weil man vorher weiss, was man anschaut. Beim Kurzfilm weiss man das nicht.»

Klaus geht in der Schule viral

Andersherum formuliert heisst das: Ein Kurzfilm kann positiv überraschen. Dann kann er viral gehen und einen ungeahnten Erfolg haben. In Hamburg erinnern sie sich gut an den erfolgreichsten Kurzfilm, den sie jemals vertrieben haben: Staplerfahrer Klaus, eine blutige Komödie über die Tücken und Gefahren im Leben eines Gabelstaplerfahrers. Der Film stammt aus dem Jahr 2000, lange bevor «viral» zum Buzzword wurde. Er feierte eine Karriere in Cannes, im Internet und in Berufsschulen beim Thema Arbeitssicherheit.

Genau da sieht Barbara Kamp die Zukunft des Kurzfilms. Ihr Unternehmen Methode Film verkauft seit bald zwei Jahrzehnten Kurzfilme an Bildungseinrichtungen und Medienzentren in Deutschland, die früheren «Kreisbildstellen». Das Format sei ideal für eine Schulstunde, sagt sie: «Von der Dramaturgie und erzählerischen Verdichtung her ist Kurzfilm etwas, was man in der Zeit auch mehrfach anschauen kann.» Langfilme würden in der Bildungsarbeit anhand von Filmausschnitten analysiert, «aber es sind eben nur Ausschnitte».

Kamp beklagt, dass genau diese Analyse, das Stilistische, in der Schule noch zu kurz komme. Sachfilme über den Wabenbau der Biene liefen besser als Künstlerisches, Kurzfilm spiele in den Lehrplänen nur eine Nebenrolle. Anders

als Literatur sei Film für viele Lehrende immer noch Unterhaltung. «Und das, was die Kinder gut finden, steht selten im Zentrum schulischen Lernens.» Aber dann berichtet Kamp auch von Lehrer:innen, die überrascht und begeistert sind, wenn sie ihnen einen Kurzfilm vorführt und die Möglichkeiten eröffnet. Aber viel Arbeit sei das; Kamp erstellt Unterrichtsmaterialien und moderiert Veranstaltungen. Bis zu fünf Filme nimmt sie jährlich in ihren Katalog auf. Die Filmemacher:innen freut es, denn im Bildungsbereich werden vergleichsweise gute Preise gezahlt.

Auf dem roten Teppich zum Sprungbrett

Viele Kurzfilmschaffende haben dieses Glück nicht. Sie arbeiten für wenig Geld, aus Idealismus und manchmal für Ruhm und Ehre. Während Hollywood und die Welt einmal im Jahr auf den roten Teppich schauen, über den die Stars Richtung Oscar-Verleihung stolzieren, vergisst man gerne, dass hier ein paar Minuten vorher bereits die Nominierten der Kurzfilm-Oscars geschlendert sind. «Am Anfang hat man grossen Respekt vor dem roten Teppich, aber man gewöhnt sich erstaunlich schnell daran», erinnert sich die Filmproduzentin Nadine Lüchinger von der Zürcher Filmgerberei an jene Nacht im März 2022, als sie gemeinsam mit Regisseurin Maria Brendle den Kurzfilm Ala Kachuu – Take and Run in Hollywood vertreten durfte. Ein Riesenerfolg, selbst wenn der Film am Ende nicht



Staplerfahrer Klaus 2000, Stefan Prehn, Jörg Wagner

gewann. Vorausgegangen war dem eine aufwändige und teure Kampagne. Ein PR-Experte wurde gebucht, es gab Trailer, eine Social-Media-Strategie, sogar eine Anzeige in der renommierten Branchenzeitschrift «Variety» schalteten sie. Die meisten Mitglieder der Academy hätten keine Zeit, sich mal eben die 150 Filme auf der Auswahlliste anzuschauen, man müsse sie überzeugen, genau diesen Film zu sehen, so Lüchinger, «sonst geht man unter». Geholfen hat es offenbar, denn sogar Hollywoodstar Jude Law liess Grüsse ausrichten, Brendles Film sei super.

Ala Kachuu erzählt von einer jungen Frau in Kirgistan. Aufgewachsen in einfachen Verhältnissen auf dem Land, möchte sie in der Hauptstadt Bischkek studieren – entgegen dem Willen ihrer Eltern. Doch dann wird sie von einer Gruppe junger Männer entführt und zwangsverheiratet. Tradition gegen Moderne, Frauenrechte gegen Familienbande. Starke Bilder, soziale Botschaft, eine klare Story. Solche Filme sieht man öfters bei den Kurzfilm-Oscars.

«Befindlichkeitsfilme» nennt John Canciani vom Festival in Winterthur das, «böse gesagt», fügt er an und deutet bei aller Kritik damit schon an, dass es in der Kurzfilmwelt nicht nur Platz für Experimentelles geben soll. Auch, was populär ist und gefällt, ist am Ende gut für die Zukunft des Kurzfilms. Kurzfilm ist eben kein Genre, nein, es ist eine Form, in der jegliches filmische Genre nach ganz eigenen Regeln umgesetzt werden kann.

Regisseurin Maria Brendle wird als Nächstes wohl einen Langfilm machen. «Ich liebe das Medium Kurzfilm, aber als Filmemacherin davon leben zu können, ist schwer», sagt sie. Der jüngste Erfolg wird ihr helfen, Fördermittel und Produktionsgelder einzuwerben.

Der Kurzfilm, oft als Abschlussfilm an den Hochschulen und Akademien gedreht, ist für viele junge Filmschaffende Sprungbrett und nicht Lebensaufgabe. Der französische Regisseur Ladj Ly drehte von Die Wütenden – Les Misérables über das Zusammenprallen von Polizisten:innen und Jugendlichen in einer französischen Banlieue zuerst eine Kurzversion und später einen Langfilm. Der Titel blieb gleich, die Story ebenfalls, sogar die Schauspieler:innen waren dieselben. Das ist nicht unüblich, aber es ist schade, denn ein Kurzfilm muss nicht nur eine kastrierte lange Geschichte sein. Filmverkäuferin Stine Wangler sieht hier auch einen Unterschied in der Ausbildung. Menschen, die an einer Filmhochschule studiert haben, tendieren zum Langfilm, vermutet sie. Jene, die von der Kunsthochschule kommen, hätten dagegen einen mehr künstlerischen als formalen Zugang – sie blieben dem Kurzfilm eher treu.

Und dann gibt es die, die irgendwann – vielleicht reumütig – wieder zum Kurzfilm zurückkommen. Die mal wieder was ausprobieren wollen, ohne sich mit Millionenbudgets und Bürokratie herumzuschlagen. So wie Pedro Almodóvar. Geschadet hat das seiner Karriere nicht. ■

Retrospektive Brian De Palma



September und Oktober 2022
in der Cinémathèque suisse

Mehr Informationen auf
live.cinematheque.ch

John Travolta in *Blow Out* von Brian De Palma (1981).
Sammlung Cinémathèque suisse. Alle Rechte vorbehalten.

39.
KASSELER
DOK UMENTAR
FILM
UND
VIDEO FEST
15.-20.11.2022 + ONLINE → 27.11.

PROGRAMM UND KATALOG ONLINE AB ENDE OKTOBER

WWW.KASSELERDOKFEST.DE

FILMLADEN KASSEL E.V. | GOETHESTR. 31 | 34119 KASSEL | FON: +49 (0)561 707 64-21 | DOKFEST@KASSELERDOKFEST.DE

Foto: Ilkka Halso / Layout: atelier capra



Hotel Grafe



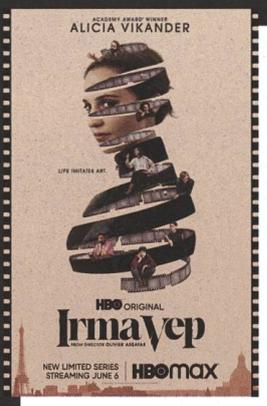
TEXT Daniel Eschkötter

Was das Grandhotel einmal für die Gesellschaft des Kinos war, das fragen wir mit der Filmkritikerin Frieda Grafe in der Urlaubskolumne. Und wo die ungenierte Unterhaltung heute weitergehen müsste.

Wahrscheinlich würden wir nicht mehr über die Verbindung von Kino und Hotel nachdenken, die Affinität des Weimarer Kinos und klassischen Vorkriegshollywood zum Grandhotel, wenn nicht die grosse Filmkritikerin Frieda Grafe für uns das Nachdenken übernommen und das Filminventar auch gleich mitgeliefert hätte. Nachgedacht, nachgespürt über und mit Frieda Grafe im Grandhotel, diesem historischen frivolen Unterhaltungs- und Theoriekomplex, haben in einem schönen dichten kleinen neuen Buch die Filmhistorikerinnen und Theoretikerinnen Karola Gramann, Ute Holl und Heide Schlüpmann: «Ungenierte Unterhaltung». Sie haben Grafes Essay «Die saubere Architektur in Gefahr. Die Grandhotels in der Unterhaltungsindustrie» wieder abgedruckt und vor allem gerahmt, begleitet, annotiert. In Einzelessays, von den Herausgeberinnen selbst und von Friederike Horstmann, Sissi Tax und anderen Autor:innen, die Grafes adornitischen (bzw. mit Adorno gegen Adorno schreibenden) aperçureichen Text entfalten und gegenlesen, von einzelnen Hotelfilmen oder Schreibbewegungen aus.

Warum für Frieda Grafe Grandhotel-Filme aufschlussreich waren: weil es da um Lang, Lubitsch (vor allem), Murnau, Hotellicht aus Berlin geht, um Film und Geschichte, Sozial- als Filmgeschichte, architektonisches und filmisches Begegnungsmanagement, Vorderbühnen und wie das Dahinter selbst zur Bühnewird; weil das «verwirrende Verbundsystem» zwischen Palästen, Hotels und dem Kino ein Schreiben über soziale Stratifikation und ihre Bewegung fordert. Das ist nun wirklich historisch, auch wenn das (Grand-) Hotelleben zur Fantasie eines Kinouropa mit amerikanischem Inventar noch dazugehören scheint. Wie etwa in Olivier Assayas' metametaleptischer neuer *Irma Vep*, wo zwei Metas eine ziemlich gradlinige Serienfilmfiktion ergeben, die von Verschiebungen und Transformationen erzählt, welche nicht zuletzt auch was mit den Räumen, in denen sie stattfinden, zu tun haben. Und das sind eben oft Hotels. Und irgendwie haben sie alle an dieser Fantasie partizipiert in ihren Amerika-Pastiches, nicht nur Godard, auch Grafes Zeit- und Stadtgenoss:innen, wenn sie schon sonst nicht unbedingt im Bund mit Frieda waren. Klaus Lemke hat vor seinem Tod sein München, das etwas zu dezidiert nicht das von Enno Patalas und Grafe sein sollte, nochmal aufgesucht, seine Siebzigerjahre-Filme (vor allem die mit Cleo Kretschmer) noch einmal gesichtet, mit Lemke-One-Linern abgeheftet: *Champagner für die Augen – Gift für den Rest*. Die Hotelszenen aus *Idole* (1976), einem der schönsten Filme der Phase, sind trotzdem mit Grafes Geist vereinbar, sehen wir doch dort, wie eine sehr nachkriegshafte Hotellobby, wie Empfang und Zimmer zu Schauplätzen der radikalen Selbsterfindung werden für ein *odd couple* (Kretschmer und Puppa Armbruster). Ein wenig Howard Hawks wehte immer durch Lemke, aber eher als Föhn, nicht als Seebrise.

Die Herausgeberinnen von «Ungenierte Unterhaltung» trauen dem Topos Grandhotel eigentlich auch nicht mehr. Das Büchlein jedenfalls wird gerahmt von Fotos und Dokumenten aus der Frieda-Grafe-Schreibszene, in der Küche lesend, arbeitend. Grafe, die auch Alice B. Toklas Kochbuch übersetzte und ihren im Buch dokumentierten Briefauszügen an die Co-Herausgeberin Karola Gramann zufolge (und wenig überraschend) wohl klassisch französisch kochte, hat mit der Küche eben ein anderes Laboratorium, weniger der menschlichen als der Stoffbegegnung, gewählt, eines, das die Herausgeberinnen ernst nehmen und dem Grandhotel als Gegen-Ort gegenüberstellen. Vielleicht lässt sich über die gesellschaftlichen Mobilitäten und Immobilitäten heute von dort aus mehr erzählen, auch wenn die Küche keineswegs ein so produktiver Filmtopos wie das Hotel ist. Und meistens überwürzt daherkommt. Aber selbst das lässt sich produktiv machen. *Enter: The Bear*, eine Serie über einen verlorenen Sohn, der aus der Spitzengastronomie in den Familiensandwichladen zurückkehrt. Von Frieda Grafe sind wir da, bei den *messy chicagoeer-italienischen Beef-Sandwiches* und in der Intensitätsmaschine Dinerküche, wo alle auf jede Art ständig ineinander rennen («Corner!») und aneinandergeraten, wirklich weit weg. Aber irgendwo wollen wir ja auch hin. Gruss aus der Küche in die Hotellobby.



1. Karola Gramann, Ute Holl, Heide Schlüpmann (Hg.): Ungenierte Unterhaltung. Mit Frieda Grafe im Grandhotel. Synema 2022.
2. *Irma Vep* (Olivier Assayas, HBO 2022). 8 Folgen. Streaming bei WOW.
3. *Champagner für die Augen – Gift für den Rest* (Klaus Lemke, 2022). BR-Mediathek.
4. *Idole* (Klaus Lemke, 1976). Streaming bei noodlemagazine.com (NSFW!).
5. *The Bear* (Christopher Storer, Hulu 2022).



The Other Side of the Wind 2018, Orson Welles

Statt nach einem analogen Release auf die digitale Wiederauferstehung zu warten, machte dieser Film seinen Einstand direkt im Streamingzeitalter. Eine Abkürzung kann man es trotzdem nicht nennen, schliesslich brauchte Orson Welles' «letzter Film» nach dem Tod des Regisseurs 1985 nochmal 33 Jahre, bis er auf Netflix veröffentlicht wurde. Bei seiner Veröffentlichung wurde er allgemein zurückhaltend bis positiv aufgenommen. Andere, wie Jurij Meden, sprechen von einem «Furz im Wind» (S. 42).

IMPRESSUM

VERLAG FILMBULLETIN

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

HERAUSGEBERIN

Stiftung Filmbulletin

REDAKTION

Selina Hangartner (sh)
Michael Kuratli (mik)
Josefine Zürcher (jz)

VERLAG UND INSERATE

Stefanie Fülleemann
+41 52 550 50 56
inserate@filmbulletin.ch

KORREKTORAT

Sandra Ujpeéry, Zürich

KONZEPT UND GESTALTUNG

Büro Haerberli, Zürich

DRUCK, LITHOGRAFIE,
AUSRÜSTUNG, VERSAND
cube media (Zürich)

TITELBILD

Sayat Nova (1969)
von Sergei Paradschanow
© National Cinema Center of
Armenia / Courtesy of The
Film Foundation's World Cinema
Project

MITARBEITENDE DIESER NUMMER

Frank Arnold (fa), Philip Artelt,
Johannes Binotto, Esther Buss,
Oliver Camenzind, Noemi Ehrat,
Daniel Eschkötter (de), Susanne
Gottlieb, Pamela Jahn, Jone Karres
Azurmendi, Noémie Luciani,
Karsten Munt, Giovanni Peduto
(gp), Silvia Posavec, Philipp
Stadelmaier, Teresa Vena.

BILDER

Wir bedanken uns bei: Oliver
Camenzind; Capelight; Cinegrell;
Cinemathèque Suisse; DCM;
Dantes Verlag; Filmcoopi; filmo;
Frenetic; Koch Media; Eszter

Kondor; Kurzfilmagentur
Hamburg; Lluis Tuleda; Netflix;
Österreichisches Filmmuseum;
Play Suisse; Praesens Film;
Schüren Verlag; Sky; Spot on;
Stadtkino Basel; Synema; Trigon;
Turnus Film; Universal; Vinca Film;
Wilson Webb; Xenix; ZFF.

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

VERTRIEB DEUTSCHLAND

Schüren Verlag, Marburg
www.schuere-verlag.de

ABONNEMENTE

Filmbulletin erscheint sechsmal
jährlich.

Jahresabonnement CHF 80.-
Einzelheft CHF 16.-

© 2022 Filmbulletin
64. Jahrgang
Heft Nummer 402
NR. 5/22 – SEP/OKT
ISSN 0257-7852
Pro Filmkultur

Filmbulletin – Zeitschrift für Film
und Kino ist Teil der Filmkultur.
Die Herausgabe von Filmbulletin
wird von den aufgeführten
öffentlichen Institutionen mit
Beträgen von CHF 50000.-
und mehr unterstützt:

 Schweizerische Eidgenossenschaft
Confédération suisse
Confederazione Svizzera
Confederaziun svizra

Eidgenössisches Departement des Innern EDI
Bundesamt für Kultur BAK



 Kanton Zürich
Fachstelle Kultur

VOM REGISSEUR VON TURIST UND THE SQUARE

HARRIS
DICKINSON

CHARLBI
DEAN

WOODY
HARRELSON

TRIANGLE OF SADNESS

EINE BRILLANT
BISSIGE ABRECHNUNG
MIT DEN REICHEN
UND SCHÖNEN.

NEXT BEST PICTURE

EIN FILM VON
RUBEN ÖSTLUND

CLEVER UND ABSOLUT
TREFFSICHER.

DEADLINE



PALME D'OR
FESTIVAL DE CANNES 2022



AB 13. OKTOBER NUR IM KINO

K.

26th Internationale
Kurzfilmtage
Winterthur
8 – 13 Nov 2022



kurzfilmtage.ch



Hauptsponsorin



Medienpartner:innen



Öffentliche Hand



Stadt Winterthur 