

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 64 (2022)
Heft: 403

Heft

Nutzungsbedingungen

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

Conditions d'utilisation

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

Terms of use

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

Download PDF: 05.08.2025

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

filmbulletin

Sequels

Der Erzählrausch des Kinos

NR. 6/22 NOV/DEZ

FOKUS **TO BE CONTINUED:
HOLLYWOOD IM
WIEDERHOLMODUS**

KRITIKEN **THE BANSHEES OF
INISHERIN, BONES AND ALL,
DER PASSFÄLSCHER**

INTERVIEW **CYRIL SCHÄUBLIN**







EIN HAUCH VON EWIGKEIT

Mehr als die 24 Bilder, die pro Sekunde vorbeiflackern. Mehr als die epische Darstellung einer gemeinsamen Vergangenheit oder die Erforschung einer möglichen Zukunft. Jedes Meisterwerk hinterfragt unser tiefstes Wesen und nährt unsere höchsten Ambitionen. Jedes ist ein Zeugnis dessen, was uns wirklich bewegt, eine Aufforderung, immer höher zu streben und immer wieder Neues zu schaffen. **Das ist Kino.**

#Perpetual



OYSTER PERPETUAL
DATEJUST 36



ACADEMY
OF MOTION PICTURE
ARTS AND SCIENCES



ROLEX



S.41 Avatar: The Way of Water 2022, James Cameron

Als auch in Schweizer Kinos vor Kurzem James Camerons Erfolgsfilm Avatar nochmals gezeigt wurde, waren die Sitzreihen voll. Nun steht der Nachfolger in den Startlöchern.



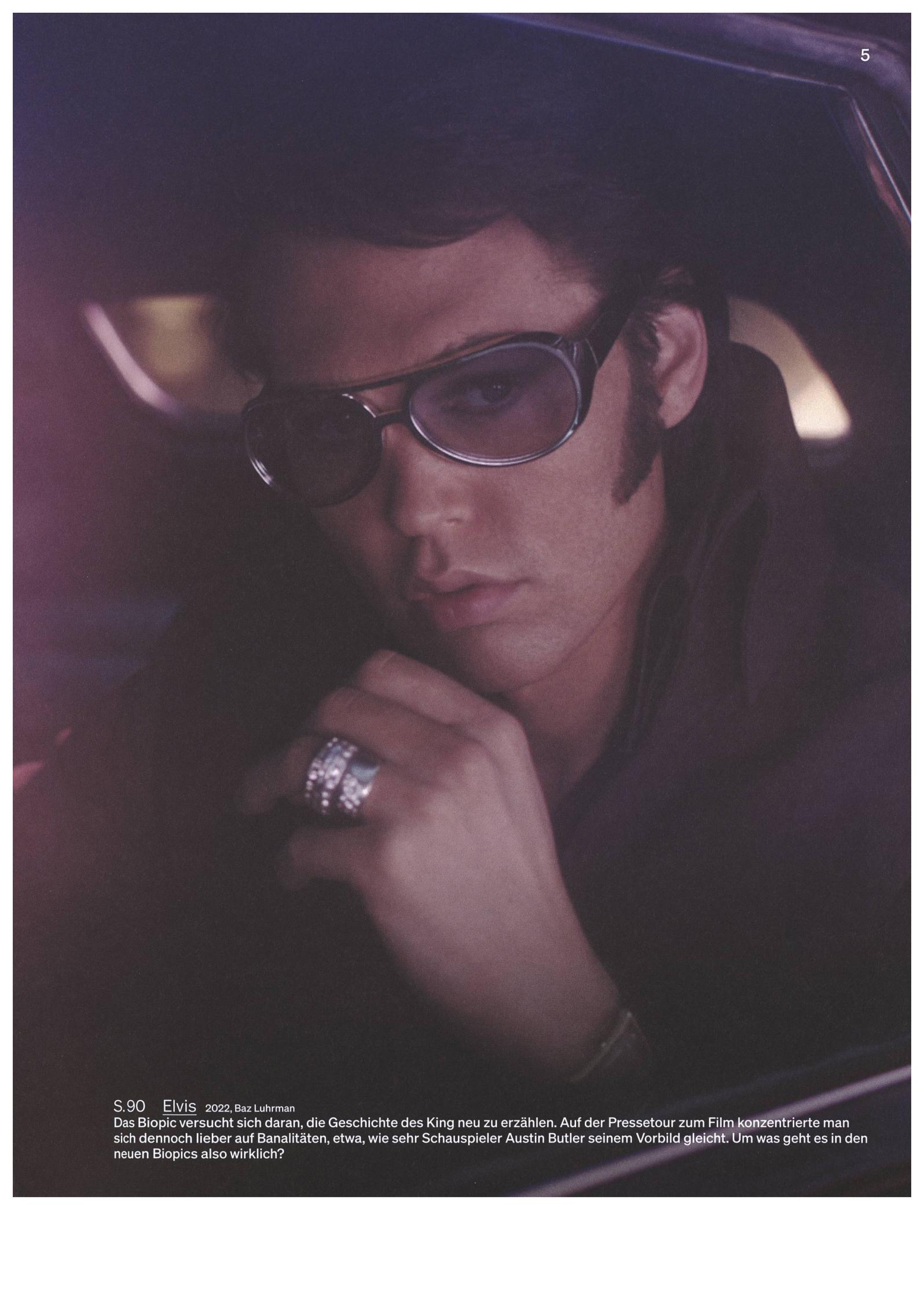
S. 69 The Menu 2022, Mark Mylod

Hier kriegen Freunde des *fine dining* mehr, als auf der Karte steht. Eine Horror-Komödie, die bis zum Nachtisch überzeugt.



S. 62 The Banshees of Inisherin 2022, Martin McDonagh

Zumindest Esel Jenny ist ihm treu geglieden: Im tragisch-komischen Film von Martin McDonagh will der von seinem besten Freund verlassene Pádraic (Colin Farrell) nicht so schnell aufgeben.

A close-up, low-angle shot of Austin Butler as Elvis Presley, wearing dark sunglasses and a dark jacket, sitting in the driver's seat of a car. He is looking down and to the right with a serious expression. His hand is resting on the steering wheel, and a large, ornate diamond ring is visible on his finger. The background is dark and out of focus, with some light reflecting off the car's interior.

S.90 Elvis 2022, Baz Luhrman

Das Biopic versucht sich daran, die Geschichte des King neu zu erzählen. Auf der Pressetour zum Film konzentrierte man sich dennoch lieber auf Banalitäten, etwa, wie sehr Schauspieler Austin Butler seinem Vorbild gleicht. Um was geht es in den neuen Biopics also wirklich?



S.55 Fast & Furious 6 2013, Justin Lin

Ganz kritischen Geistern mag diese Filmreihe, die auf Tempo und Oberflächenrausch setzt, wohl nicht entsprechen. Dabei ist doch gerade das ständige Vorankommen, ob nun im filmischen Autorennen oder in Form der ewigen Sequels, der Geist des Kinos selbst.

Fortsetzung folgt...

Eine Liste teurer Filmproduktionen, die bald ins Kino kommen, liest sich so: Puss in Boots 2, Creed III, Indiana Jones 5, Scream 6, Transformers: Rise of the Beast oder Chicken Run: Dawn of the Nuggets. Auf uns warten also Fortsetzungen über Fortsetzungen, Filme, die dort ansetzen, wo ein anderer aufgehört hat: sogenannte Sequels. Fast scheint es, als wären Hollywood die frischen Ideen ausgegangen.

Das zu behaupten, ist ein gängiger Reflex kulturliebender Kinogänger:innen, die sich jene Zeiten zurückwünschen, in denen das Kino noch mehr Originalität versprach. Ihre Prämisse hält dem genauen Blick, den wir in diesem Heft auf die Sequels werfen, aber nicht immer stand. Denn die Fortsetzungen sind so alt wie das Kino selbst. Und jede Epoche, jede technologische Entwicklung des Films kannte ihre eigenen Varianten des Weitererzählens, vom Direct-to-Video-Schnellschuss zum Hochglanz-Sequel, von American Psycho II: All American Girl zu Aliens. Ist es ein Grundbedürfnis, die Lieblingsgeschichten weiterzutreiben? Immerhin gibt es auch Fortsetzungen, die «von unten» und gegen den Strich erzählen. So kürzlich geschehen mit The People's Joker, einem inoffiziellen Joker-Sequel, das Platz für eine trans Frau in der Hauptrolle macht.

Gräbt man noch tiefer, wartet dort die Erkenntnis, dass das Kino selbst ohnehin eine andauernde Motivkette ist, die Geschichten weiter- und weitererzählt. Auch Avatar, der finanziell erfolgreichste Film, setzte 2009 im Grunde genommen die alte Weisser-trifft-auf-edle-Wilde-Geschichte im Sci-Fi-Mäntelchen neu auf. Zuvor hatte sie auch Kevin Costner in seinem Dances with Wolves durchexerziert, und gerade kommt sie mit Avatar: The Way of Water erneut auf uns zu.

Weiter und weiter, fort und fort: Schon die frühesten Aufnahmen von Eadweard Muybridge enthielten das Prinzip der Fortsetzung, dank dem sie Bilder zur Bewegung und so zum Film kompilierten – das Sequel ist also auch eine einschlägige Metapher für das technische Erzählprinzip des Kinos selbst.

Wir finden es tröstlich, dass das Kino gerade im Moment der Krise immer weitermacht, vorzu weitererzählt. Schliesslich holten mit Spider-Man: No Way Home, Top Gun: Maverick und Black Panther: Wakanda Forever, der sich diesen November schon kurz nach Start als Kassenschlager erwies und bei uns das Cover ziert, ausgerechnet die Fortsetzungen nach den Pandemie-Schliessungen das Publikum zurück in die Kinossessel. Sogar auf den Bestenlisten der finanziell erfolgreichsten Filme könnten sie Avatar den ersten Platz streitig machen.

Falls Sie dennoch etwas «Brandneues» zu Gesicht bekommen wollen, empfehlen wir Ihnen Cyril Schäublins Unruh. Mit dem Zürcher Regisseur haben wir uns über seinen neuen Film unterhalten. Die Wellen, die kürzlich mit Blonde und Elvis geschlagen wurden, nahmen wir zum Anlass, aktuelle Biopics unter die Lupe zu nehmen. Sie geben an, nicht weiter, sondern neu zu erzählen und frische Perspektiven auf das Leben einstiger Sternchen zu gewinnen. Aber stimmt das? Oder fallen nicht auch sie dem Prinzip des Kinos anheim, immer weiter- und weiterzuerzählen? Nochmals Elvis, nochmals Marilyn, wie wir sie schon immer kannten – zurück zur Fortsetzung?

Also: Weiter gehts.

Team Filmbulletin



S. 78 **Bones and All** 2022, Luca Guadagnino

Bildgewaltig, ja, aber eben auch gewaltig: Der neue Film des italienischen Regisseurs Luca Guadagnino ist nur für jene Freund:innen des Kinos gedacht, die eine kannibalische Coming-of-Age-Liebesgeschichte nicht abschreckt.

- 7 EDITORIAL
- 10 SICHTWECHSEL
Störung
Johannes Binotto
- 13 BACKSTAGE
Marseille, Tim Burton
- 17 5 SEQUELS
... die in Vergessenheit
gerieten
- 19 AGENDA
- 20 MISE EN SCÈNE
Blues critique
Noémie Luciani
- 22 INTERVIEW
Cyril Schäublin
Michael Kuratli

FOKUS

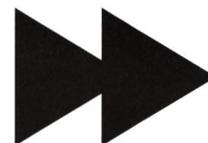
- 30 It Happens Again
Selina Hangartner
- 38 Glossar (Teil 1)
- 40 Avatar 2: Ein Sequel
auch für Brasilien?
Michael Kuratli
- 44 Sequels in Zahlen
- 46 Fan-Sequels
Josefine Zürcher
- 52 Glossar (Teil 2)
- 54 Weiter- und weiter-
und weitererzählen
Oliver Camenzind

KRITIKEN

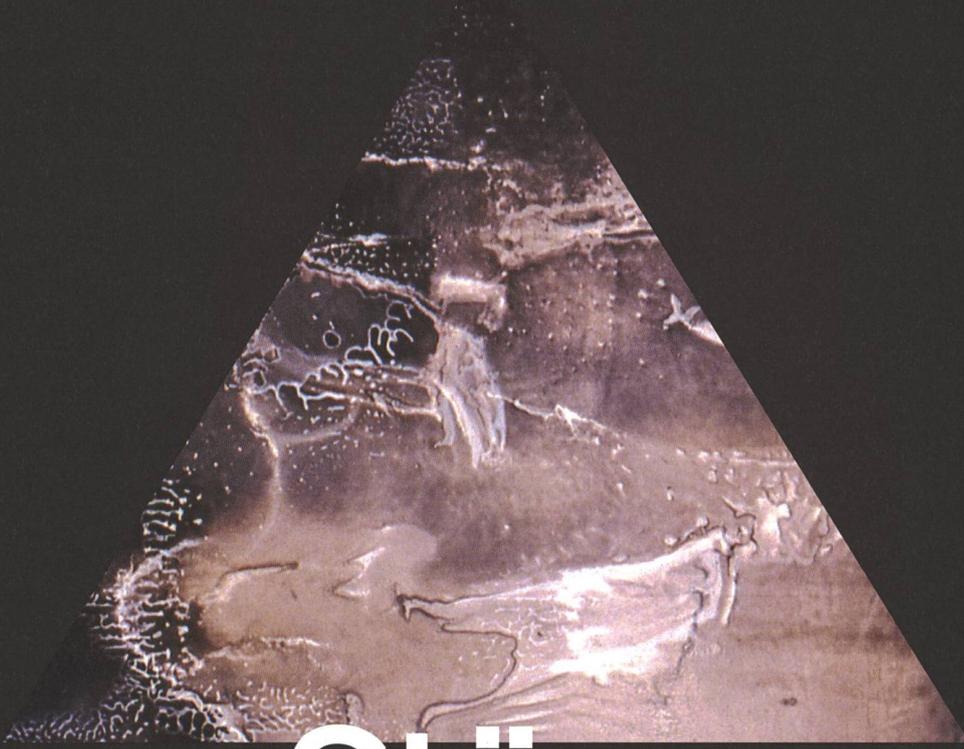
FILME

- 62 THE BANSHEES OF
INISHERIN
von Martin McDonagh
- 64 UNRUEH
von Cyril Schäublin
- 65 1976
von Manuela Martelli
- 66 GUILLERMO DEL
TORO'S PINOCCHIO
von Guillermo del Toro
+ Interview
- 69 THE MENU
von Mark Mylod
- 70 DER PASSFÄLSCHER
von Maggie Peren
- 71 THE WONDER
von Sebastián Lelio
- 73 SHE SAID
von Maria Schrader
- 74 MAD HEIDI
Interview mit Produzent
Valentin Greutert
- 77 HOLY SPIDER
von Ali Abbasi
- 78 BONES AND ALL
von Luca Guadagnino
- 80 GOYA, CARRIÈRE &
THE GHOST OF BUÑUEL
von José Luis López-
Linares

- 81 L'INNOCENT
von Louis Garrel



- 84 KURZ BELICHTET
Bücher, Blu-rays,
Comics
- 88 HINTERGRUND
Was ist aus
den Anti-Biopics
geworden?
Josefine Zürcher,
Selina Hangartner
- 94 ESCHKÖTTERS
ERSCHEINUNGEN
Western-
expositionen
Daniel Eschkötter
- 96 ABSPANN
Impressum



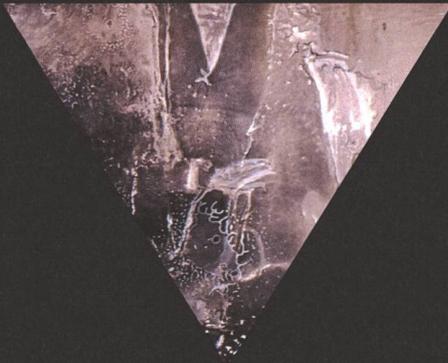
Störung



TEXT Johannes Binotto

Was viele als unerwünschtes
Beiprodukt sehen, wird in
den Augen der Liebhaber:innen
zur kreativen Kraft.

In ihrem berühmten Kommunikationsmodell aus den Vierzigerjahren haben die beiden Mathematiker Claude Shannon und Warren Weaver aufgezeichnet, wie Informationsübertragung funktioniert: Eine Botschaft gelangt mittels eines Mediums von Sender zu Empfänger. Dass dabei gerne etwas schief laufen kann, war auch ihnen klar, und sie haben darum auch Störungen in ihr Modell mit hineingezeichnet: als separates Kästchen, das mal mehr, mal weniger stark auf den Kommunikationskanal einwirkt. Das Modell ist wunderbar überschaubar in seiner Aufteilung von erwünschter Kommunikation und unerwünschter Störung und genau darum irreführend. Denn leider bleiben Störungen nur in mathematischen Modellen



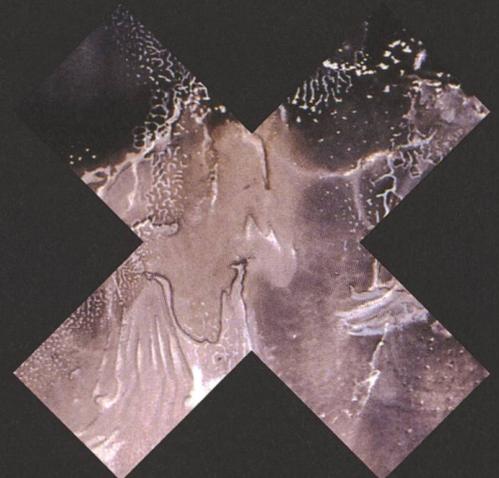
brav auf ihrem zugewiesenen Platz. In der realen Welt hingegen zeichnen sie sich gerade dadurch aus, dass sie ihren Ort nicht eindeutig bekannt geben. Störungen, die sich sauber isolieren liessen, wären gar keine. Vielmehr sind in der Realität die Störungen von den Kommunikationskanälen nicht zu trennen. Damit beispielsweise die Telefonie funktionierte, musste der Frequenzbereich der menschlichen Stimme beschnitten werden, damit sie überhaupt durchs Kabel geschickt werden konnte. Statt den ca. 80–12000 Hz unserer Stimme wird über Telefonleitungen nur gerade mal der akustische Bereich von 300–3400 Hz übertragen. Das erfolgreiche Kommunizieren via Telefon wird mit einer Störung der eigenen Stimme überhaupt erst möglich.

Das ist bei optischen Medien nicht anders: Das bewegliche Korn der Fotografie ist eigentlich ein Schleier aus Kristallen, ein optisches Rauschen, das die Bilder zerfasern lässt. Zugleich ist das genau der Träger, auf dem sich Visuelles überhaupt festsetzen lässt. Und wenn ich ein Selfie mache, muss mein Gesicht in Pixel zerschnitten und in Daten aufgesplittert werden, damit ich es auf Instagram hochladen kann. Jedes Porträt ist in Wahrheit ein Gemetzel.

Der Philosoph Michel Serres hat darum eine Medientheorie der Interferenz vorgeschlagen, in der Signal und Störung andauernd die Plätze tauschen und mithin nicht zu trennen sind. «Dies ist hier und jetzt eine Information. Und von dort aus gesehen, von dort aus gehört, von dieser Position aus ein Rauschen, ein Parasit, den es auszuschliessen gilt.» Die Worte einer fremden Sprache klingen für die, die sie nicht verstehen, bloss wie Lärm. Das Gekritzel der einen sind die Buchstaben der anderen.

Wie sieht es im Kino aus? Auch dort kann etwas für die einen zur Botschaft werden, das den anderen nur als Störung vorkommt. Für einen Videoessay habe ich einmal die Schlusszene aus Robert Aldrichs Film noir *Kiss Me Deadly* untersucht und mich dabei in einen Kratzer verliebt, den das Filmmaterial an einer besonderen Stelle zeigte. Er wurde zum Zentrum meiner Analyse. Doch als ich mir später die Blu-ray-Version desselben Films anschaute, war der Kratzer prompt nicht mehr zu finden. Was für mich ein wunderbares Geschenk war, sähe aus Perspektive des Restaurationsteams wie ein Fehler aus, den es zu korrigieren galt. Ohnehin existierte der besondere Kratzer auch nur auf einer Filmkopie, die zufällig jene war, die mir begegnete, während die Restauration mit Originalmaterial hantierte – schön sauber, aber weniger überraschend. Der Kratzer hingegen, so wird klar, ist das eigentlich Individuelle des Films. So, wie manche das je eigene Knistern einer Schallplatte dem glasklaren Gleichklang eines digitalen Files vorziehen, so droht auch dem Kino etwas verloren zu gehen, wenn es keine Störungen mehr zulässt.

Man könnte anfangen, Medien nicht mehr danach zu beurteilen, wie angeblich getreu sie ihre Botschaften übertragen, sondern danach, wie tolerant sie mit Störungen umgehen. Ist ein digitales File fehlerhaft, dann läuft es meist überhaupt nicht mehr, einen zerkratzten Filmstreifen hingegen kann man immer noch vorführen. Der amerikanische Experimentalfilmemacher Bill Morrison macht aus den Störungen des Materials gar neuen Inhalt. Die alten Nitratfilme, mit denen er arbeitet, sind von Zeit und Chemie bereits so zerfressen und zersetzt, dass das, was die Filmbilder einst abgebildet haben, unterdessen gar nicht mehr zu erkennen ist. Stattdessen aber wird bei Morrison der Prozess der Auflösung

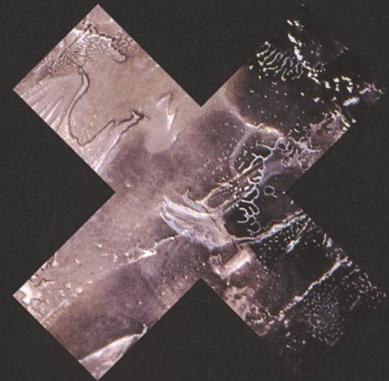


selbst zu einem sagenhaften Schauspiel. Sterbender Film bringt ganz neue Bilder auf die Welt. Zu sehen, wie in *Light Is Calling* die Gesichter von Personen mal schemenhaft aufblitzen und dann wieder zerfließen aufgrund des sich verformenden Filmmaterials, das ist verstörend und wunderschön zugleich und vor allem ein visuelles Spektakel, das auch mit maximaler digitaler Postproduktion niemals so eindrücklich hinzukriegen wäre. Statt kontrollierbarer Plug-ins mit kalkulierbarem Effekt sind es bei Morrison die nicht geplanten Störungen, die den Film gestalten. Provokant ist das auch darum, weil wir uns dann fragen müssen, wer denn nun eigentlich die Verantwortung für den Film trägt. Wer hat die Bilder gemacht? Die Filmschaffenden aus den Zehnerjahren, die das Ursprungsmaterial aufgenommen haben? Oder Morrison, der dieses Material wieder entdeckt und neu zusammenstellt? Oder ist hier nicht die Zeit selbst die Autorin, indem sie das Material so verändert?

Dass Filme nicht von einer Person allein gemacht werden, ist bekannt, sonst wäre jeweils der Filmabspann auch nicht so lang. Dass die Filme aber nicht nur von menschlichen, sondern auch von nicht-menschlichen Autor:innen stammen, ist uns trotzdem immer noch viel zu wenig klar. Fragten wir eine Malerin, was an ihrem Gemälde von ihr und was von ihrem Pinsel stammt, würde sie uns wohl lachend erklären, dass beides voneinander nicht zu trennen sei. Und so arbeiten auch beim Film alle verwendeten Geräte mit, und nicht nur sie, sondern auch all die Störungen, die sich in und mit ihnen ereignen. Die sogenannten *lens flares*, die Lichtreflexe auf einer Objektivlinse, die dann als schillernde Flecken im Filmbild aufscheinen, könnten Störungen genannt werden und sind doch ein so beliebtes Stilmittel, dass Steven Spielberg sie in seiner *West Side Story* in keiner Szene auslässt – womit Spielberg ihren Reiz freilich gerade wieder zerstört und nur beweist, wie sehr er auch noch die Störung unter seine Regie zwingen möchte.

Viel spannender als solcher Kontrollwahn wäre hingegen, auch der Störung jene Regiefunktion zugestehen, die sie in Wahrheit ohnehin immer schon hatte. Das mag kränkend sein für all jene, die Regieführung als möglichst kontrollierte Machtausübung verstehen, die Filme indes werden wahrscheinlicher vielseitiger, wenn sie nicht nur aus einem Hirn kommen. Und auch wir, die wir Filme nur schauen, sind eingeladen, uns nicht nur als Konsumierende, sondern als Mitarbeitende zu verstehen. Und unsere Geräte auch. Statt *high fidelity* – die hohe Treue zu einem angeblich geltenden Standard – sollten wir vielleicht die Apparate vermehrt aufgrund ihrer Störungstoleranz auswählen. «Embracing the glitch» – die Störung nicht nur akzeptieren, sondern sie feiern, als Möglichkeit, gemeinsam über den Status quo hinauszudenken. Das schlägt auch Legacy Russell in ihrem Manifest «Glitch Feminism» als revolutionäre Strategie vor. Durch störungsanfällige Geräte betrachtet, wird wahrscheinlich auch das angeblich vergangene Kino noch einmal ganz neu relevant werden, weil die Störung vormals geltende Sehvorgaben und Herrschaftsverhältnisse durcheinanderwirbelt. Was einst intendierte Botschaft war, wird zu Hintergrundrauschen und ein angeblicher Fehler zum neuen Zentrum der Bilder.

Während ich dies schreibe, steht neben mir auf dem Pult ein Videogerät von 1974, älter als ich und teilweise defekt. Ich kann gar nicht erwarten, was es mir Neues zu sehen geben wird im altbekannten Material.



In Stanley Kubricks The Shining war sie wohl noch Opfer des exzessiven Perfektionismus des Regisseurs. Jetzt kommt das Comeback Shelley Duvalls.



COMEBACK

Shelley Duvall verteidigt Kubrick

Die Angst stand ihr ins Gesicht geschrieben, ihr ganzer Körper zitterte: In Stanley Kubricks The Shining (1980) schrieb Shelley Duvall Filmgeschichte. Die Rolle der eingeschüchterten Ehefrau des übergeschnappten Schriftstellers Jack Torrance (Jack Nicholson) trug ihr Welt ruhm ein. Doch aus der Karriere der damals 31 Jahre alten Duvall wurde nicht viel, obwohl sie in den Siebzigern und Achtzigern nicht nur vor Kubricks, sondern etwa auch vor Robert Altman's Kamera stand. 20 Jahre nach ihrem grössten Erfolg wurde es dann endgültig still um sie.

Nun kehrt Shelley Duvall überraschend auf die Leinwand zurück. Der Branchenplattform «Deadline» zufolge wird Duvall in einem Horrorfilm von Scott Goldberg zu sehen sein. Sie soll in The Forest Hills die Mutter eines Mannes spielen, der nach einem Schleudert trauma psychotisch geworden ist.

Sobald Duvalls Comeback bekannt wurde, flammte eine alte Kontroverse um Stanley Kubricks Arbeitsmethoden wieder auf. Immer wieder hiess es in der Vergangenheit, der perfektionistische Regisseur sei mit seinem Personal bis an die Grenze zur Ausnutzung streng gewesen.

Duvall nimmt den Regisseur nun in Schutz. In einem Gespräch mit dem «Hollywood Reporter» beschreibt sie die Dreharbeiten an The Shining zwar als ausserordentlich hart. So musste sie bis zu 16 Stunden am Tag in die Kamera weinen.

Dabei sei Kubrick aber «warmherzig und freundlich» zu ihr gewesen. Gerüchteweise war zu lesen, Kubrick habe Duvall absichtlich kühl behandelt, um ihre Frustration lebens echter filmen zu können. Ob diese Gerüchte mit Duvalls Statement endgültig entkräftet sind, bleibt abzuwarten. (cam)

«Ich habe schon Probleme mit einem einzigen Universum. Mit einem Multiversum käme ich gar nicht zurecht.»

Tim Burton zur Frage, ob er Marvel-Filme drehen würde

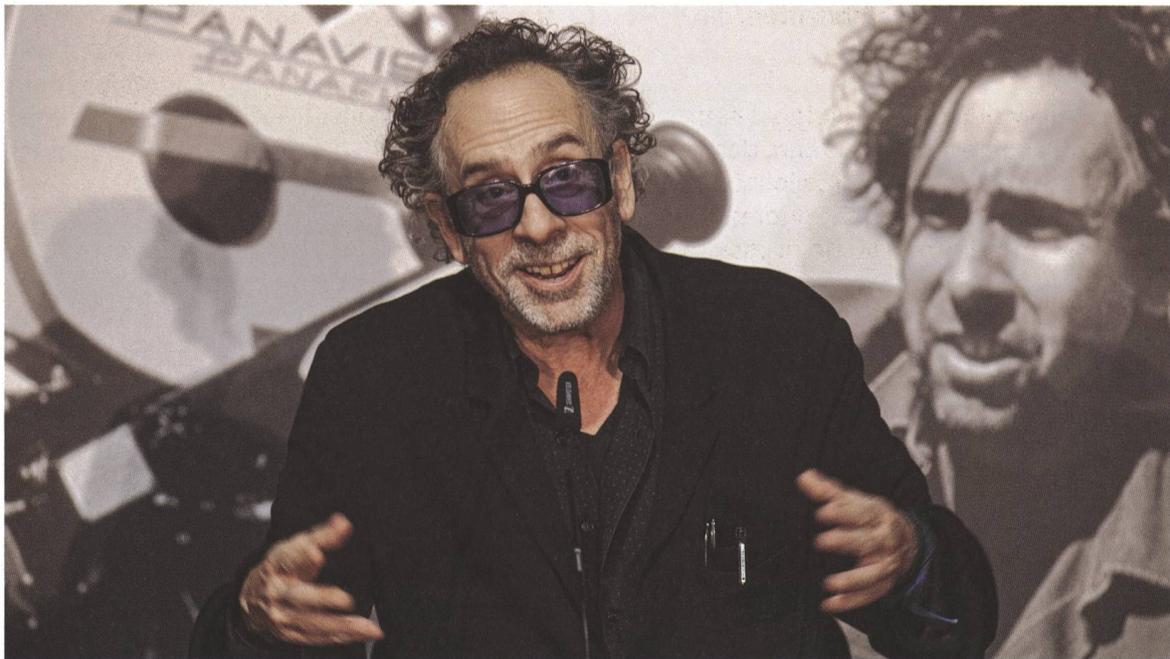
TIM BURTONS
NETFLIX-EXPERIMENT

Manchmal rutscht Überraschendes durch

Der Grossmeister des Absurden ist zurück. Tim Burton hat die Corona-Jahre genutzt, um sich einmal mehr weiterzuentwickeln: Mit Wednesday (seit 16. November auf Netflix) legt der 64-Jährige nicht nur sein erstes Serienprojekt seit Langem vor, sondern auch seine erste Produktion für einen reinen Streaminganbieter.

Beim Festival Lumière in Lyon, wo er mit dem Preis für sein Lebenswerk geehrt wurde, sprach Burton über die Netflix-Serie, die sich der jungen Wednesday aus der Addams Family widmet. «Ich wollte eigentlich gar nichts über die Addams Family machen», so Burton, «aber ich mag die Figur der Wednesday. Sie hat etwas Unschuldiges an sich. Ich fühlte mich als Teenager genauso.»

Tim Burton berichtet an der Pressekonferenz in Lyon von seiner Arbeit mit Netflix und einer durchwachsenen Beziehung mit Disney.



Genauso *weird*, muss das wohl heissen, denn Burton sprach auch über die Filme, die ihn in seiner Jugend prägten, deren imaginäre Welten ein Rückzugsort waren und ihn bis heute inspirieren. Das Absurde, das Düstere – Horrorfilme hätten für ihn immer eine Komik innegehabt, eine Katharsis sei das gewesen. Angst? «Ich müsste überlegen, welcher Film mir überhaupt Angst gemacht hat. Auf mich wirkten sie eigentlich immer lustig.»

Dass Burton mit seinen Welten abseits des Normalen – mal knallbunt, mal monochromatisch und dunkel – jetzt von Disney zu Netflix wechselt, scheint dabei nur konsequent. Seine Geschichte mit Disney ist durchwachsen, mehr als einmal sei er dort eingestellt und wieder gefeuert worden. Und er bestätigte auch, was Filmjournalisten immer wieder in *Dumbo*, sein letztes Werk für Disney, hineininterpretierten: Er selbst sei dieser kleine Elefant gewesen, der Kunststücke in einem furchtbaren Zirkus aufführen musste. «Ich musste dem entfliehen.»

Selbst Netflix sei inzwischen sowieso wie die grossen Studios, die Freiheit, mit einem Haufen Geld einfach drauflosarbeiten zu können, sei auch dort dahin. «Aber manchmal rutscht etwas Überraschendes durch», so Burton, vorbei an den Geschäftsleuten, die das Business kontrollierten.

Ob das der kolportierte *Beetlejuice 2* sein könnte? Darauf wollte sich der Mann, der auch bei Kunstlicht Sonnenbrille trägt, nicht festlegen. Nur so viel: Stop Motion, also handgemachte Animation, sei immer noch seine grosse Liebe – aber nicht auf Teufel komm raus. Man müsse die richtige Technik für den richtigen Film finden, so, wie man die richtigen Schauspieler:innen aussucht: «Das ist wie Casting. Aber ich werde es definitiv wieder einmal machen.» (art)

Black Movie



20-29.01.23

Festival international de
films indépendants Genève

blackmovie.ch

LGBTQ+

Warum werden LGBTQ-Serien so schnell abgesetzt?

Figuren marginalisierter Gruppen bekommen in Filmen und Serien zwar langsam, aber sicher mehr Raum – sterben aber oft auch schnell oder treten auf andere Weise von der Bildfläche ab und verschwinden somit aus dem Narrativ. Dieses Phänomen trifft leider auch auf Filme und Serien insgesamt zu: Sie erscheinen zwar zunehmend auf unseren Bildschirmen, werden aber gerade im Fall von Serien erstaunlich oft nach nur einer Staffel wieder abgesetzt. In diesem Jahr habe es einen regelrechten «LGBTQ purge» gegeben, stellt das Newsportal «LGBTQ Nation» fest und bedauert unter anderem das frühzeitige Ende vielversprechender Serien wie Gentleman Jack und First Kill.

Tatsächlich gab es 2021 und 2022, wie die Non-Profit-Organisation GLAAD in einer Statistik festhielt, im Vergleich zu 2020 eine Zunahme um 2,8 Prozent von queeren Figuren in wiederkehrenden Rollen. Was hat es also mit dem gleichzeitigen, voreiligen Absagen vieler LGBTQ-Shows auf sich?

Valerie Complex, Redaktorin bei «Deadline», redet im Gespräch mit der Online-LGBTQ-Plattform «them» nicht um den heißen Brei herum: Misogynie und Lesbophobie seien die Gründe für die radikalen Absagen vieler Projekte. Wie «them» feststellte, verstärkt sich der LGBTQ-purge-Effekt nochmals, sobald weibliche queere Figuren im Fokus stehen.

Das ist auch bei Netflix zu beobachten: Der Streaming-Dienst hat in den vergangenen Jahren eine ganze Reihe an Serien abgesetzt – trotz vermuteter hoher Zuschauer:innenzahlen –, die lesbische, bisexuelle und trans Frauen im Cast haben. So zum Beispiel First Kill, I Am Not Okay With This, Sense8, One Day At A Time und Everything Sucks!.

Die Serie Heartstopper, die die Liebesgeschichte zweier Jungen verfolgt, wurde hingegen weniger als einen Monat nach Erstausstrahlung bereits für eine zweite und dritte Staffel verlängert. Natürlich Grund zur Freude für die gesamte LGBTQ-Community – jede Serie, die für mehr Repräsentation sorgt, ist ein Schritt in die richtige Richtung. Dass es aber einen grossen Unterschied geben kann, je nachdem, ob die Protagonist:innen lesbisch oder schwul sind, beweist einmal mehr, dass auch in der Filmwelt noch ein langer Weg in Richtung Gleichberechtigung und Repräsentation auf allen Ebenen vor uns liegt. (12)



5 SEQUELS

17

die in Vergessenheit gerieten

1—Staying Alive Sylvester Stallone, 1983



Saturday Night Fever war *lightning in a bottle*: Ein junger John Travolta, der seine Hüften schwingt, dazu eine gehörige Portion sozialer Realismus, basierend auf einem Zeitungsbericht des «New York Magazine» über die Drogen-überladene, skandalöse Discoszene. Doch der Journalist hatte, wie später rauskam, keine Recherche betrieben, sondern reine Fiktion geschrieben. Wie dem auch sei, der Film war 1977 ein Erfolg, und sechs Jahre später kehrte Travolta als Tony zurück in die Discowelt. Die Funken des ikonischen Tanzspektakels konnte das Sequel jedoch nicht mehr so ganz entzünden, auch wenn er gehörig an den Kassen einspielte. Staying Alive gilt – gerade im Vergleich mit diesem Vorgänger – als einfallslos, obwohl sich hierfür Sylvester Stallone in den Regiestuhl setzte.

2—Saraband Ingmar Bergman, 2003



Bergman hatte sich 2003 erneut seinen Szenen einer Ehe (Scener ur ett äktenskap) zugewandt. Liv Ullmanns Marianne löst sich hier bereits aus ihrer dritten Ehe, um dann auf Umwegen wieder Johan zu begegnen. Mittlerweile gibt's den schwedischen Fernsehfilm auch auf Blu-ray zu erstehen.

3—2010: The Year We Make Contact Peter Hyams, 1984



Stanley Kubricks 2001: A Space Odyssey ist als Counter-Culture-Meisterwerk in die Geschichte gegangen. An diesen Erfolg anzuknüpfen, scheint unmöglich, und so verwundert es auch nicht, dass Kubrick selbst nur sehr zögerlich die Erlaubnis für eine

Fortsetzung gab. Weit weniger abstrakt als Kubricks Werk, hält sich das Sequel präziser an die Romanvorlage von Arthur C. Clarke.

4—2046 Wong Kar-Wai, 2004

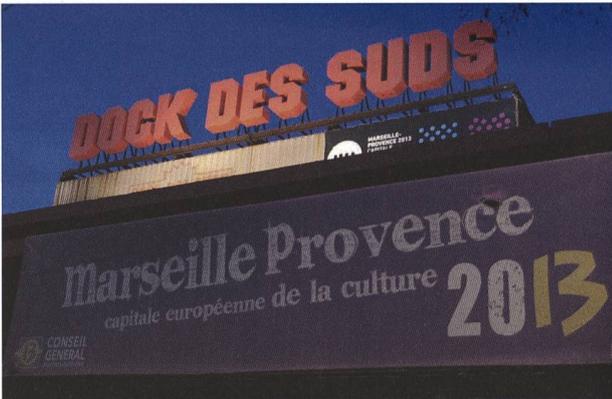


Nicht alle wissen, dass Wong Kar-Wai mit 2046 nochmals an seinen In the Mood for Love anknüpfte, erneut mit Tony Leung Chiu Wai als Chow Mo-wan, der noch in der Liebelei mit Su Li-zhen gefangen ist. Wie der Titel vermuten lässt, fließt in diese Fortsetzung auch eine unerwartete Portion Sci-Fi mit ein.

5—They Call Me Mr. Tibbs! Gordon Douglas, 1970



Oft denkt man an In the Heat of the Night, selten an das drei Jahre später entstandene Sequel, in dem Sidney Poitier wieder seine Rolle als Polizist Virgil Tibbs aufnimmt. Im Vergleich zu seinem Vorgänger, der gleich fünf Oscars gewann, konnte They Call Me Mr. Tibbs! kaum mehr Aufmerksamkeit generieren.



FRANKREICHS NEUES
FILMZENTRUM

Marseille investiert in den Film

Im prominenten Palais du Pharo auf den Klippen vor Marseille verkündete Frankreichs Präsident Emmanuel Macron im September 2021 seinen Plan für «Marseille en grand», eine Grossinvestition von 254 Millionen Euro. Schulen, Polizei, Infrastruktur und die Kultur sollen von einer gründlichen Erneuerung und Erweiterung profitieren.

Teil des Plans ist die Schaffung eines neuen Filmzentrums in der zweitgrössten Stadt des Landes. Der Staat sprach 22.5 Millionen Euro als Anschubfinanzierung im Bereich der audiovisuellen Kultur. Diese Woche verkündete die Région Provence-Alpes-Côte d'Azur ihren Anteil bei der Umsetzung der neuen Impulse in der Branche. Schon 2026 soll auf dem ehemaligen Hafengelände «Dock des Suds», wo bislang Latino-Musikfestivals und andere Konzertveranstaltungen stattfanden, die «Cité régionale du cinéma» entstehen. Diese soll einen Ableger der Cinémathèque française und eine unentgeltliche Filmschule beheimaten.

Während der Cinémathèque-Ableger vor allem Filmkultur und -geschichte stärken soll, werden in der Filmschule, der Cinéfabrique, bis zu 35 Studierende zu Filmtechniker:innen ausgebildet. Die Schule ist für Junge im Alter von 18 bis 25 offen und ohne Matura zugänglich. Damit ermöglicht sie einen niederschweligen Zugang. Die Institution existiert bereits seit September dieses Jahres und soll in den neuen Standort integriert werden.

Andere Projekte im Zusammenhang mit «Marseille en grand» sind bereits weiter fortgeschritten. Schon nächsten Sommer soll im Industriequartier im Norden der Stadt eine Logistikbasis auf einer Fläche von 4000 Quadratmeter in Betrieb gehen. Ebenfalls in der Nachbarschaft der neuen «Cité» wird eine ehemalige Zuckerfabrik zu Studioräumlichkeiten umgebaut. Von «Marseille en grand» kann man in Zukunft also Grosses in Sachen Film erwarten. (mik)

1. BIS 6. DEZEMBER

Human Rights Film Festival

Das Weltgeschehen zu verfolgen, kann überfordernd und ernüchternd sein. Genau bei dieser Problematik setzt das Human Rights Film Festival an. Bereits zum achten Mal finden die sechs filmgefüllten Tage im Kino Kosmos in Zürich statt. Hier stehen künstlerisch starke Filme im Fokus, die Menschenrechtsthemen ergründen. Dabei geht es nicht darum, den moralischen Zeigefinger zu erheben, sondern um das Starten eines lebendigen Dialogs, der auch in Diskussionen mit Filmschaffenden entsteht. Und nebenbei entdeckt man eine Vielzahl von Filmschätzen.

DO 1.12. – DI 6.12. Zürich
➤ humanrightsfilmfestival.ch

1. BIS 10. DEZEMBER

Around the World in 14 Films

Auch bei unserem nördlichen Nachbarn lassen sich aufregende Filme entdecken. Seit 2006 richtet dieses Berliner Festival den Fokus auf das junge Weltkino. 14 Filme aus aller Welt, die vom Festival auch als «subjektives Best-of und Jahresrückblick» bezeichnet werden, bilden den Kern des Festivals. Zusammen mit Sondervorstellungen ergibt sich ein buntes Programm mit insgesamt 28 Filmen und internationalen Gästen. Künstler:innen, Regis-

seur:innen und Schauspieler:innen präsentieren die preisgekrönten Beiträge jeweils live im Kino.

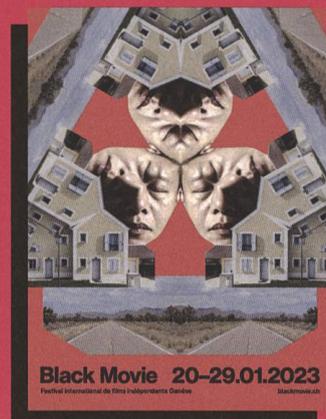
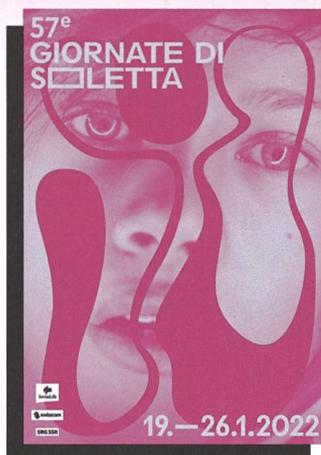
DO 1.12. – SA 10.12. Berlin
➤ 14films.de

18. BIS 25. JANUAR

58. Solothurner Filmtage

Wie immer beginnt das Jahr mit den wohl wichtigsten Festivaltagen für das Schweizer Filmschaffen, den Solothurner Filmtagen. In der Rubrik «Panorama Schweiz» werden aktuelle Schweizer Produktionen gezeigt, die meist von Gesprächen mit den Filmschaffenden begleitet werden. Auch der Nachwuchs wird gefördert: Jungen Filmschaffenden wird Raum geboten, ihre ersten Werke zu präsentieren. Workshops und Master Classes runden das Programm ab und schaffen Platz für kreativen Austausch. Dank filmo hat sich das Festival auch digital etabliert und das Schweizer Filmschaffen wird so noch sichtbarer.

MI 18.1. – MI 25.1. Solothurn
➤ solothurnerfilmtage.ch



20. BIS 29. JANUAR

Black Movie – Festival international de films indépendants

Wer Lust auf Filme hat, die es sonst nirgends zu sehen gibt, sollte im Januar nach Genf reisen: Dieses zehntätige Festival honoriert die Filme, die kaum je im Mainstream ankommen. Mit Themenschwerpunkten wie Politik, Gesellschaft, Gender und mehr fördert das bunt durchmischte Programm die Stimmen marginalisierter Gruppen. Zudem wird mehrheitlich asiatisches, afrikanisches, nahöstliches und südamerikanisches Kino sichtbar gemacht.

FR 20.1. – SO 29.1. Genf
➤ blackmovie.ch

Blues critique



TEXT Noémie Luciani

In ihrer letzten Kolumne berichtet unsere Frankreich-Korrespondentin vom prekären Status der Filmkritik – und erklärt, warum auch sie den Stift niederlegt.





Am 16. November erschien in Frankreich Rob Garvers Dokumentarfilm *What She Said: The Art of Pauline Kael*. Auf den Spuren der berühmten Kritikerin des «New Yorker» lernen wir darin eine vergessene Art von Journalismus kennen. Kael's Urteile waren auf legendäre Weise gefürchtet. Sie hat Karrieren ermöglicht. Quentin Tarantino zum Beispiel bezeichnet sich in dem Film als geradezu erleuchteten Leser. Sie hat aber auch Karrieren zerstört: Nach *Ryan's Daughter* (1970) attackierte sie den Regisseur David Lean derart heftig, dass dieser fast 14 Jahre lang nichts mehr drehte. Kael hat mich das Wort «Kritiker» hassen gelehrt. Elf Jahre habe ich meinen Beruf ausgeübt, ohne mich mit seiner Bezeichnung anzufreunden. Ich wurde Zeugin davon, wie der Einfluss der Kritik nach und nach abnahm. Am Centre National du Cinéma staunt man trotzdem darüber, dass ich aufhöre.

Die digitale Revolution in der Filmwelt wird überall diskutiert – aber die Kritiker:innen fragt niemand mehr nach ihrer Meinung. Sogar in Frankreich, ihrer einstigen Hochburg, sterben sie aus. Die «Cahiers du Cinéma» erscheinen zwar noch, aber ihr Geist hat sich verändert. Kritiker wie François Truffaut, die auch Filme drehen, sind selten geworden. Filmemacher:innen und Kritiker:innen gehen heute getrennte Wege.

Wir sind in der Menge der «Content Creators» jetzt schon so unsichtbar wie Walter im Wimmelbild. Wir verschwinden aus ökonomischen Gründen. Kritiker:innen bezahlt man für ihre Texte, wie man auf dem Markt seinen Fisch bezahlt. Das ist kein Skandal: Ich habe mit einem Blog und aller Liebe der Welt angefangen und weiss, dass kostenlose Inhalte nicht weniger wert sind als jene der etablierten Presse. Zumindest nicht, wenn man die Zeit hat, nach ihnen zu suchen.

Wir verschwinden aber auch individuell. Die Kritik hat sich zu einem Weltkrieg ausgewachsen, in dem ganze Bataillone von anonymen Einzelkämpfer:innen ausgebildet werden. Um über die Filme der Stars zu berichten, um von ihnen zu stehlen.

Truffaut schrieb: «In Hollywood geht der Spruch um: Jeder hat zwei Berufe, seinen eigenen und den des Kritikers.» Darüber will ich mich lieber freuen, als in Gleichgültigkeit und Isolation zu verfallen.» Selbst David Lean war bemüht, sich über die allgegenwärtige Kritik zu freuen, er hat sich an ihr abgearbeitet.

Meinen Schüler:innen gegenüber zitiere ich auch André Bazin: «Die Hauptbefriedigung, die mir mein Beruf verschafft, liegt in seiner Quasi-Nutzlosigkeit.» Würde der 1958 verstorbene Mitbegründer der «Cahiers» heute von «vollkommener Nutzlosigkeit» sprechen? Oder von der Notwendigkeit einzigartiger Stimmen, die Ordnung in das Chaos bringen? Wenn Lean noch leben würde, würde er dann mehr Filme machen? Oder würde er sich in Schweigen hüllen?

Abwechslungsweise sage ich mir, dass wir Dinosaurier oder notwendige Übel sind. Ich komme auf die «Cahiers» zurück. Ich glaube, es war Jean Douchet, der da schrieb: «Kritik bedeutet, die Kunst zu lieben. Sie ist die Frucht einer Leidenschaft, die sich nicht selbst verzehrt, sondern die Aufmerksamkeit einer wachen Luzidität anstrebt. Sie [die Kunst] kann ohne Kritik nicht existieren. Ein Kunstwerk stirbt, wenn nichts durch den Kontakt zwischen zwei Sensibilitäten ausgelöst wird – der des Künstlers und des Liebhabenden, der sie schätzt.» Von Zeit zu Zeit denke ich, dass das Internet diesen Kontakt erleichtert hat. Dann wieder glaube ich, dass es den Kontakt ganz und gar verunmöglicht hat.

Es gibt nur Eines, an dem ich nie zweifle: die Liebe zum Kino, die die schmerzhafteste Notwendigkeit für Lean wie auch die Quasi-Nutzlosigkeit für Bazin sowohl übersteigt als auch mildert. Die Liebe war der einzige Grund für meine bald zwölfjährige Verbissenheit in diesem Beruf – der vielleicht aufgehört hat, zu existieren.



NOÉMIE LUCIANI war Redaktorin der Filmzeitschrift «La Septième Obsession». Zuvor schrieb sie für «Le Monde», 2016 war sie Jurymitglied der Filmfestspiele von Cannes.

84

84



«Wenn wir uns
irgendwo
im Jura treffen,
dann ist das
ein fragiles
Experiment»

INTERVIEW Michael Kuratli
FOTOS Josefine Zürcher

Cyril Schäublins Unrueh ist der meistgelobte Schweizer Film der Gegenwart. Ein Gespräch über Anarchismus und Schweizer Dialekte.

FB *Unruh spielt 1877: Der Bundesstaat ist noch jung, vieles ist noch nicht gefestigt, nicht einmal die Zeit. War das ein Moment in der Geschichte, wo noch mehr möglich war als heute?*

CS Ich glaube, die 1870er Jahre weisen Ähnlichkeiten mit unserer Gegenwart auf. Wie heute wurde die Welt damals von Wirtschaftskrisen durchgeschüttelt. Gerade weil die Nationalstaaten noch am Anfang waren und die Industrialisierung erst gerade Fuss fasste, gab es viele Diskussionspielräume, wie man mit diesen neuen Mitteln Gesellschaften organisiert. Auch heute sind wir wieder mit neuen Technologien konfrontiert, anhand deren wir bestehende Strukturen reorganisieren können.

FB *Ihr Film ist eine Fiktion, die viel Wert auf historische Akkuratess legt. Wie wichtig waren historische Fakten für Sie?*

CS Für mich war es wichtig, dass die konstruierte

aber zuhause wohl auch noch Kinder zu betreuen und Hausarbeit zu erledigen. Wie kam es zur Entscheidung, diese Lebensbereiche auszublenden?

CS *Mysteriöserweise sind die Dinge, die man nicht zeigt, umso präsenter. Dass diese Frage bei Ihnen aufkommt, ist ein sehr schöner Hinweis darauf.*

FB *Unruh durchziehen vier verschiedene Zeiten, Arbeiter:innen verlieren oder gewinnen, je nachdem, nach welcher Zeit sie sich gerade richten müssen. Wie haben Sie das Konzept der Zeit im Film entwickelt?*

CS Die vier konkreten Zeiten im Film haben sich ganz einfach aus der Recherche ergeben. Die Industrialisierung erforderte in dieser Zeit eine Synchronisierung der lokalen Zeiten, um beispielsweise Zugunfälle zu vermeiden. Im Film wird dies etwa dadurch gezeigt, wie die Uhrzeit mittels Telegraf koordiniert wurde.

«Es ist gar nicht möglich, eine sogenannte Realität abzubilden.»

Gemachtheit der Vergangenheit im Film transparent und sichtbar wird. Eine Fiktion ist ein spezifischer Blick, eine Auswahl an Informationen. Dieser Blick erzählt mehr über die Gegenwart und über die Menschen, die einen Film machen, als über die tatsächliche Epoche. Es ist ja nicht möglich, eine sogenannte Realität des Jahres 1877 abzubilden. Wichtiger, als historische Fakten zusammenzutragen, war mir ohnehin, Zutaten zu sammeln, aus denen man filmische Situationen bauen kann.

Viele Frauen in meiner Familie haben seit mehreren Generationen an dieser «Unruh», dem Herzstück einer Uhr, gearbeitet. Mein Wunsch war es, diese Arbeit zu repräsentieren. Für die Recherche habe ich viele Gespräche mit meiner Familie geführt. So unmöglich es auch ist, die Lebenswelt des 19. Jahrhunderts zu rekonstruieren, so kann man immerhin die Arbeit rekonstruieren. Die Instrumente und das Handwerk existieren noch immer.

FB *Im Film sieht man alle Menschen nur bei der Arbeit. Gerade die Frauen, die in der Fabrik arbeiten, hatten*

Aber die ersten Uhren waren eigentlich sprachlicher Natur. Beispielsweise die Unterscheidung von heute und morgen: Das sind zwei zeitlich abgegrenzte Ereignisse. Hat man die mal definiert, kann man sich anhand der Aneinanderreihung von Ereignissen organisieren. Im Fall einer Uhr sind die Ereignisse ein Tick und ein Tack. Indem das Tick und Tack mit anderen Ereignissen in Relation gesetzt werden, können die Menschen beginnen, zu zählen – und zu erzählen.

FB *Film als Medium ist dann auch eine erzählende Uhr, die uns in der Abfolge von Bildern und Ereignissen eine Bedeutung aufzwingt. Ihre Filme verwehren sich aber etablierten Erzählweisen oder einem Plot. Die Uhr bremst sich sozusagen selbst aus. Wie sehen Sie das?*

CS Es gibt Wörter, die einen Anspruch ausstrahlen, etwas Eindeutiges zu sein. «Plot» ist für mich so ein Wort. Wir leben in einer Welt voller Plots und Fiktionen, ob in der Werbung oder auch in der sogenannten Politik. Ein Gespräch mit einem Bankangestellten ist genauso eine Fiktion wie ein unterhaltender Filmplot. Die Frage ist, wer verfügt

über das Zepter, um Plots als solche zu erzeugen? Wer produziert die Fiktionen, an welchen wir uns orientieren? Man könnte auch von einer Art kapitalistischer Mythologie sprechen, an der wir uns die ganze Zeit beteiligen müssen, deren imaginäre Plots wir immerzu performen. Mein Wunsch ist es, diese Fiktionen aufzuzeigen, statt sie unsichtbar zu machen. Auch weil sie selbst ständig versuchen, sich unsichtbar zu machen.

- FB** *Als ich die Beschreibung Ihres Films auf der Website eines Festivals gelesen habe, war ich irritiert. Die zwei Protagonist:innen Josephine und Pjotr wurden ins Zentrum gerückt, als würde der Film sich auf ihre Geschichte fixieren. Ist das befremdend, wenn Ihr Film in diese Schubladen gesteckt wird?*
- CS** Nein, ich finde das schön, wie unterschiedlich sich Menschen mit einem Film auseinandersetzen. Bei einigen Festivals wurden zum Beispiel wunderbar

einleuchtende Texte zu unserem Film geschrieben. Sprache ist ja auch eine Technik des Erzählens, in diesem Sinne ist es sehr interessant, wenn man einen Film macht, der zu einem Text führt. So wächst ein Film immer weiter, mit den Erzählungen, die über ihn geschaffen werden.

- FB** *Die «Unruh» ist das Herz der Uhr, an der die Protagonistin arbeitet, gleichzeitig herrscht diese Unruhe auch in der Zeit Ihres Films und in den Anarchist:innen, die Sie zeigen ...*
- CS** Der Begriff des Anarchismus ist für mich unter anderem so anziehend, weil er sich einer genauen Definition, einer Eindeutigkeit entzieht. Was mich aber an diesen anarchistischen Organisationen in den 1870er Jahren vor allem interessiert, ist ihr Versuch, eine Community zu bilden. Benedict Anderson hat das spannende Buch «Imagined Communities» geschrieben, in dem er

«Anarchismus ist für mich anziehend, weil er sich einer genauen Definition entzieht.»



zeigt, wie junge Nationalstaaten versucht haben, eine Gemeinschaft mittels Technologie sowie Erzählungen zu schaffen. Aber die Ansprüche waren divers, genauso die Erzählungen, die miteinander in Konkurrenz standen. Diese konkurrierenden, also im Tal von Saint-Imier nationalistisch oder anarchistisch geprägten Versuche, in jener Zeit eine «imagined community» zu bauen, wollte ich im Film spiegeln.

- FB** *Glauben Sie, man kann von der damaligen Bedeutung des Anarchismus etwas für die Gegenwart lernen?*
- CS** Mich hat vor allem die syndikalistische Seite des Anarchismus interessiert, die später auch die Philosophin Simone Weil aufgenommen hat. Sie sagte, anders als Marx, nicht Religion sei Opium fürs Volk, sondern die Revolution. Wer auf die Revolution hofft, hängt somit auch einer Erlösungs- oder

werden. Es ist in den Archiven belegt, dass zum Beispiel der damalige Direktor von Longines in den 1870er Jahren ein Abonnent der anarchistischen Zeitungen in diesem Tal war. Weil die einfach früher die Vorzüge des Telegrafennetzwerks erkannten und mit ihren Kontakten zu internationalen Sektionen viel schneller ein globales Korrespondenz-Netzwerk errichteten als die bürgerliche Presse.

- FB** *Ihr Film verweist auf viele solche Begebenheiten, ohne belehrend zu sein. Dennoch würde ich Unrueh als politischen Film lesen.*
- CS** «Politik» ist auch ein Wort, das sehr eindeutig geworden ist. Ich finde es spannend, über eine Polis, eine Stadt, nachzudenken, welche sich organisiert. Was waren aber die Bedingungen in einer griechischen Stadt bezüglich dieser Organisation, nur schon technologisch betrachtet, und wie gestalten sich diese Bedingungen im Jahr 1877 oder in

«Mich interessieren die Nebenschauplätze, die Ränder des politischen Raums.»

Paradiesfantasie nach, dass irgendwann auf einen Schlag alles anders sein wird. Aber die konkreten Versuche, unsere als alltäglich erscheinende Wirklichkeit zu verändern, sind vielleicht die entscheidenderen Momente. Revolutionen zwischen einem Dir und einem Mir. Ich stelle die Frage, wie wir uns eigentlich austauschen und wie wir unser Wissen und unser Zusammenleben organisieren. Diese Frage ist genauso akut in unserer Gegenwart.

- FB** *Die Anarchist:innen stellen Wecker her, die prominent gezeigt werden in Unrueh. Dieselben Wecker, die sie am Morgen aus den Federn und in die Fabrik treiben. Schaufeln sie da nicht an ihrem eigenen Grab?*
- CS** Es geht darum, wie man die Arbeit organisiert, nicht darum, sich gegen die Arbeit oder deren Produkte zu stellen. Die anarchistisch geprägten Gewerkschaften in Tramelan, Sonceboz oder Saint-Imier hatten sicher nichts gegen Uhren. Diese Gemeinschaften waren vielleicht die technologieaffinsten ihrer Zeit. Ein Ausdruck davon waren die anarchistischen Zeitungen, die im Film erwähnt

unserer Gegenwart? Mich interessieren die Nebenschauplätze, die Ränder des heutigen, sogenannten politischen Raums, wo die Sprache und die Menschen marginal erscheinen. Was passiert etwa in einem Bureau Commercial in einer Uhrenfabrik im Jahr 1877, in welchem Arbeitsstunden berechnet, Geld gezählt und in Couverts abgefüllt wird? Diese scheinbar unwichtigen Räume ziehen mich an.

- FB** *Bei Unrueh scheinen Form und Inhalt geradezu aus einem Guss zu kommen. War der Dreh denn selbst gelebter Anarchismus?*
- CS** Die Arbeit an einem Film ist immer eine Suche und eine Entscheidungsfindung, es braucht gute Organisationsstrukturen. Es ist wichtig, offen zu bleiben, allen zuzuhören und konstruktive Gespräche über die Erzählung zu führen und darüber, was wir da eigentlich tun. Gerade die Entscheidung, nicht mit professionellen Schauspieler:innen zu arbeiten, macht dabei viel aus. Wenn ich ein Drehbuch und Dialoge schreibe, ist es eine Einladung zu einem Prozess, zu Situationen, die ich nicht vollends kontrollieren kann. Dieser Instabilität haftet auch etwas

Bezauberndes an. Wenn wir uns am Morgen in einer verlassenen Fabrik irgendwo im Jura treffen, ein Lastwagenchauffeur aus Saint-Imier, eine Architektin aus Zürich und ein Uhrmacher aus La-Chaux-de-Fonds sich diese Kostüme überziehen und wir eine Szene drehen, dann ist das ein schönes und fragiles Experiment. Damit bedient sich der Film sicher auch anarchistischer Mittel, um eine Erzählung zu schaffen.

FB *Dialektfilme kämpfen oft mit der Sprache. Ist Ihre Entscheidung, Gespräche über Nebensächliches wie Mobilfunkverträge oder über das Funktionieren einer Uhr führen zu lassen, der Versuch, diesem Problem auszuweichen?*

CS Es wird für mich immer dann spannend, wenn Sprache nichts Genaueres aussagen möchte, sondern einfach so dahinblubbert. Dieses bruchhafte, verzettelte Sprechen erscheint mir viel näher an meinem

eigenen Erleben von Sprache oder wenn ich Leuten im Tram oder in einem Café zuhöre. Dann finde ich Schweizerdeutsch als irgendwie inoffizielle, dehnbare und spielerisch einsetzbare Sprache wirklich wunderbar und höre sehr gerne zu. Wir sprechen meist nicht in fertigen Dialogen, sondern reden so dahin. Es kommt mir manchmal vor, als würde die Sprache uns sprechen und nicht umgekehrt. Darum sage ich den Leuten auf dem Set auch immer, sie können brabbeln und so schwatzen, wie sie es auch sonst tun.

FB *In Ihrem nächsten Projekt setzen Sie diese Beschäftigung mit Sprachen und deren Grenzen fort. Können Sie uns schon mehr darüber verraten?*

CS Es wird sicher irgendwie um Sprache gehen und um den Moment, wenn man eine neue Sprache lernt. Wenn man dem eigenen Hirn signalisiert, dass ein Glas nicht nur ein Glas, sondern auch ein

«Es kommt mir vor, als würde die Sprache uns sprechen und nicht umgekehrt.»



«verre» oder auf Mandarin ein «bo li» sein kann, dann wird dem eigenen Denken doch signalisiert, dass Sprache immer nur eine Annäherung ist und niemals absolut und eindeutig sein kann. Das scheint mir ein wundervoller Moment zu sein. Im neuen Film wird Chinesisch, Englisch und Schweizerdeutsch gesprochen werden, und er handelt von so etwas wie einer Wirtschaftskonferenz in einem Bergtal, irgendwo in der nahen Zukunft. ■

CYRIL SCHÄUBLIN kam 1984 als Kind einer Uhrmacher:innenfamilie in Zürich zur Welt. An der Zhongxi-Akademie in Peking und an der Deutschen Film- und Fernsehakademie Berlin (dffb) studierte er Film. An der 72. Berlinale im Januar 2022 wurde er mit Unruhe in der Sektion «Encounters» als bester Regisseur ausgezeichnet. Schäublin lebt und arbeitet in Zürich.

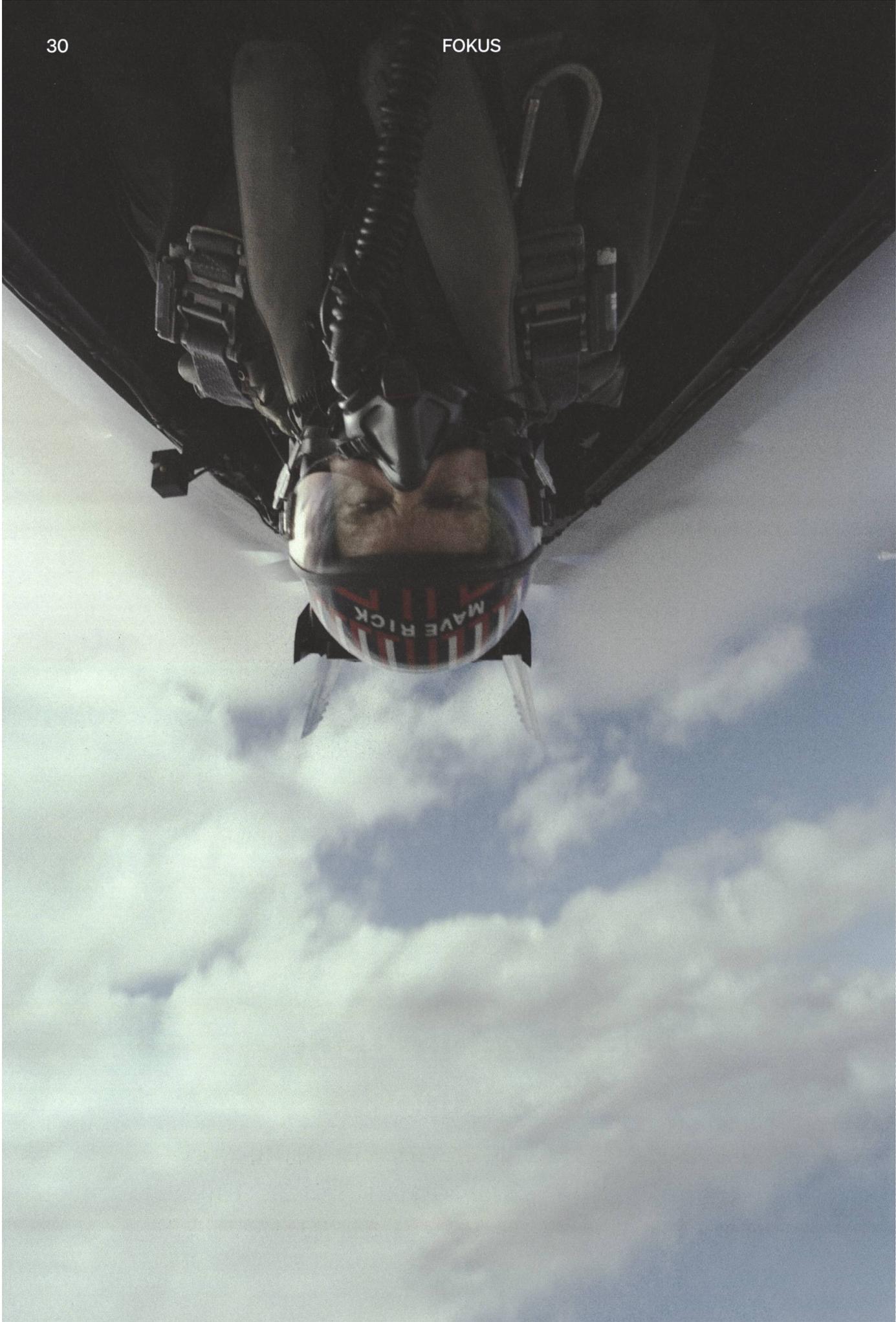


S.55 Furious 7 2015, James Wan

Ausgerechnet das sechste Sequel dieser Filmreihe gehört nun zu den finanziell erfolgreichsten Filmen, die je gedreht wurden. Manchmal darf Kino halt einfach rasantes Tempo auf der Bildfläche sein.

Sequels

Der Erzählrausch
des Kinos



Top Gun: Maverick 2022, Joseph Kosinski

It Happens Again

**Das Sequel
zwischen VHS und 4K**



Home Alone 2: Lost in New York
1997, Chris Columbus

TEXT Selina Hangartner

Fortsetzungen wirken oft wie Abklatsch.
Die verwinkelte Filmgeschichte der
Sequels selbst ist dafür umso spannender.

Folgender Scherz ergibt sich in Jay and Silent Bob Strike Back (2001): Die Schauspieler Ben Affleck und Matt Damon, die sich selbst spielen, sollen im Film gerade damit beschäftigt sein, das Sequel zu ihrem Kinoerfolg Good Will Hunting zu drehen. Ihr etwas lächerlich geratener Titel für das fiktive Sequel-Projekt? «Good Will Hunting 2: Hunting Season».

Gottseidank, kann man als Zuschauer:in nun denken, ist uns diese Fortsetzung in Wirklichkeit erspart geblieben. Allein der Titel versprache nichts Gutes: «Hunting Season», also Jagdsaison, ist ein seichter Wortwitz, der mit dem Namen der Hauptfigur aus dem Original, Will Hunting, getrieben wird.

In Gedanken können wir uns ausmalen, wie ein Sequel mit derartigem Titel hätte geraten müssen: Die einfühlsame Geschichte der Gus-Van-Sant-Version von 1997 um einen Jungen mit viel mathematischer Begabung, aber wenig ökonomischem Glück würde in der Fortsetzung wohl zur banalen Get-Rich-Quick-Story

können: The Dentist 2: Brace Yourself, Breakin' 2: Electric Boogaloo oder City Slickers II: The Legend of Curly's Gold sind die Früchte, die man zum Graus der Filmkritik oft mit Profit erntete. Um keine Missverständnisse zu produzieren: Fortsetzungen gab es schon immer, und auch 1933 vermochte The Son of Kong, der nur ein Jahr nach King Kong erschienen war, nicht wie sein Vorgänger zu begeistern. Fortsetzungen und Serialisierungen im Kino sind so alt wie das Kino selbst. Doch die «Part Twos» dieser Video-Ära hatten einen neuen Beigeschmack.

Zu Recht hegt man bei ihnen nämlich den Verdacht, dass die illustren Titel, Lawnmower Man 2: Beyond Cyberspace oder Revenge of the Nerds II: Nerds in Paradise, manchmal schon das Kreativste an diesen Sequels seien. Kein Wunder, waren viele unter ihnen darum als Direct-to-Video-Produktionen erdacht. So wird die Auswertungskette jener Filme bezeichnet, die nie das Innere eines Kinosals erblickten, sondern von



verflachen, mit reisserischen und stereotypen Ideen davon, wie ein Ghetto-Leben so auszusehen habe. Good Will Hunting meets Bourne vielleicht. Grauschattierungen würden dem Schwarzweissen weichen, Dialoge, dank denen die Figuren normalerweise erst ihre Dimensionen erhalten, wären wohl durch unübersichtliche Verfolgungsjagden oder Schlägereien ersetzt, die den Plot auf sein gehetztes und ebenso langweiliges Finale zulaufen liessen.

Dumm, dümmer, sinnlos

Der Witz um die «Hunting Season» wird in Jay and Silent Bob Strike Back nicht im luftleeren Raum gemacht. Denn Vorbehalte gegenüber Filmfortsetzungen sind auf jenem fruchtbaren Boden gewachsen, der zuvor jahrzehntelang durch verändertes Nutzungsverhalten, neue Produktionstechnologien und Industriestrukturen, aber auch durch immer wieder neu gewachsene Auswertungskanäle – Videokassetten, Kabelfernsehsender, dann DVDs – gedüngt wurde. So konnte Wurzeln schlagen, was in anderem Klimaten kaum hätte gedeihen

vornherein fürs Heimkino hergestellt wurden. Kreativität und Originalität waren da oft zweitrangig.

Dank der Bekannt- und Beliebtheit der Vorgänger war diesen Direct-to-Video-Sequels trotz allem der ertragreiche Weg auf die kleineren Screens fast immer schon garantiert. Denn die Rückkehr zum Bekannten lockt. Auch 2002 mögen die Videothekgänger:innen eines Samstags auf der Suche nach Unterhaltung gedacht haben: American Psycho war eine grossartige Satire aufs materialistische Achtzigerjahre-Yuppie-Leben – wie schlimm kann American Psycho II: All American Girl schon sein?

Die Antwort war: sehr schlimm. So sehr, dass Bret Easton Ellis, Autor der Romanvorlage «American Psycho», sich gezwungen sah, öffentlich von dieser Fortsetzung Distanz zu nehmen, in der Mila Kunis' Figur dem Druck eines kompetitiven Studiengangs nicht standhält und der Reihe nach ihre Kommiliton:innen killt. Selbst Kunis soll im Nachgang ihre Beteiligung bedauert haben. Man muss der Schauspielerin aber zugutehalten, dass American Psycho II zunächst als unabhängiges Filmprojekt – als generischer Teenie-Slasher

Jay and Silent Bob Strike Back 2001, Kevin Smith

mit dem Titel «The Girl Who Wouldn't Die» – konzipiert war. Erst im letzten Moment und auf Drängen des Produktionshauses soll er zur Fortsetzung der American Psycho-Story zurechtgebogen worden sein.

Wohl auch darum fehlen der satirische Unterton und die Doppeldeutigkeit des Vorgängers. Und wer weiss: Vielleicht hätte der Film auf der Meta-Filmrezensions-Website rottentomatoes.com nicht null Prozent Zuspruch der Kritiker:innen verbucht, hätte er auf eigenen Füßen landen dürfen. Ohne die Vorgabe, Christian Bales grossartiger Darbietung im Original das Wasser reichen zu müssen. Das ist eine Last, die man weder auf Kunis' Schultern noch auf jenen von William Shatner in der Rolle des College-Professors wissen möchte. Zumindest aus dieser Sicht hat sich das Studio mit seinem Entscheid einen Bärendienst erwiesen. Rein finanziell scheint der Plan aber aufgegangen zu sein.

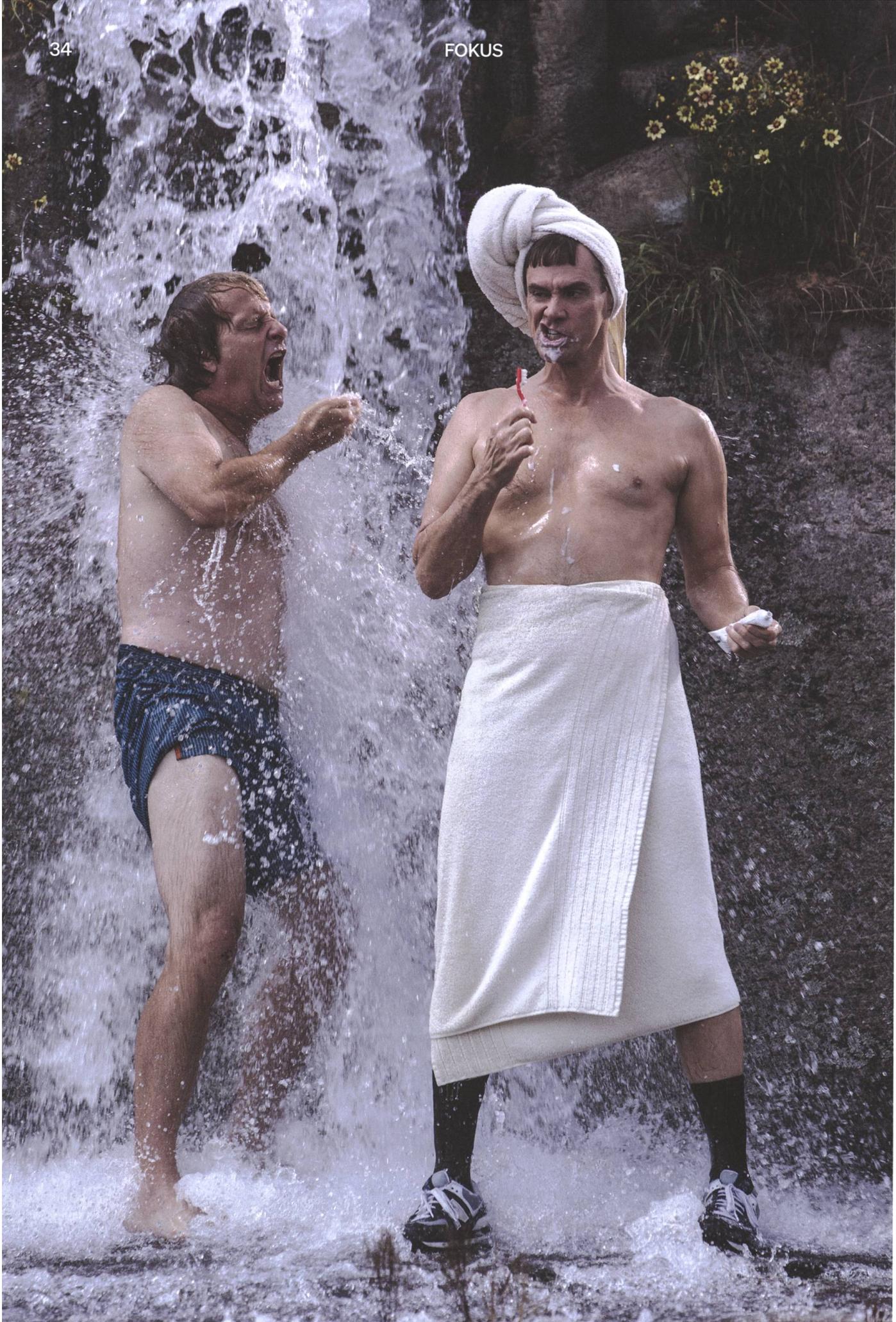
Die Praxis, Drehbücher erst in der Überarbeitungsphase oder Filme gar in ihrer Postproduktion –



Dank der Beliebtheit der Vorgänger ist den Direct-to-Video-Sequels der ertragreiche Weg auf die kleineren Screens fast immer garantiert.

und manchmal nur via Titel – einem Vorgänger zuzuordnen, wurde vor und nach American Psycho II lebhaft betrieben. So geschehen mit 10 Cloverfield Lane, Evan Almighty, 8 mm 2, Troll 2 oder Ocean's Twelve. Und der erste Drehbuchstand von Speed 2: Cruise Control hätte ursprünglich einmal die dritte Fortsetzung zur Die Hard-Filmreihe sein sollen.

Die Übersetzung von Filmtiteln in eine andere Sprache kann eine solche Zuordnung nochmals im Alleingang leisten: Der Jeff-Daniels-Film Trial and Error von 1997 wurde auf Deutsch zu Noch dümmer oder auf Italienisch zu Ancora più scemo und damit kurzerhand zur inoffiziellen Fortsetzung von Dumb and Dumber beziehungsweise Dumm und Dümmer beziehungsweise Scemo e più scemo, in dem Jeff Daniels drei Jahre zuvor Seite an Seite mit Jim Carrey ein kultiges Blödel-Duo gemimt hatte. Spannend ist, dass der neu gewählte Filmtitel ohne die Referenz völlig sinnfrei wäre. Es wird schlicht missachtet, dass Daniels' Figur Charles Tuttle, ein erfolgreicher Anwalt, so gar nichts mit dem Hundefrisör Harry Dunne aus der Komödie der Farrelly-Brüder zu tun hat.



Sinnlosigkeit ist ohnehin das Etikett, das den Sequels am häufigsten angeheftet wird: Schon in Home Alone war die Prämisse schwer zu verkaufen, dass eine Familie in den Urlaub verreisen und erst im Flieger bemerken soll, dass ihr Sohn Kevin allein zuhause geblieben ist. Aber dann gleich zweimal den Sprössling zurücklassen? Spätestens nach Home Alone 2: Lost in New York müsste das Chicagoer Jugendamt hellhörig werden. Nicht zu fassen ist auch, dass Sandra Bullocks Annie Porter sich in Speed 2: Cruise Control bereits zum zweiten Mal unfreiwillig an Bord eines beschleunigten und nicht stoppen wollenden Vehikels befindet. Wie viel Pech man haben kann!

Ganz offen gezeigte Gier

Natürlich sind dies, narratologisch gesehen, alles Kunstgriffe, um ein erfolgreiches Programm erneut abspulen zu können. Stimmen die Ingredienzen und wartet die

verschachtelt in sich als fiktionalen Film-im-Film. Denn die Geschehnisse aus Scream sind innerhalb des Filmuniversums zur «Stab»-Filmreihe verfilmt worden. Der Logik zuliebe natürlich mit anderen Szenen und Schauspielern, wie wir sie aus dem ersten Teil kennen, denn seine Geschehnisse haben in der Diegese ja tatsächlich stattgefunden. Scream 2 beginnt damit, dass wir gemeinsam mit den Filmfiguren «Stab» im örtlichen Kino sehen und damit zugleich eine seltsam verzerrte Variante des ersten Teils.

Damit verrät uns Scream 2 dann auch gleich selbst die Mechanismen Hollywoods. Die zeigen sich – denkt man genauer darüber nach – in den Sequels ohnehin oft am kenntlichsten: In den Film-im-Film übersetzt, sind die Figuren plötzlich schlanker, gebräunter, blonder als zuvor. Und die Attacke des Mörders auf die junge Frau findet nicht mehr in der Küche, sondern unter der Dusche statt, wobei sich das fiktionale Filmpublikum in Scream 2 über ein vom Körper gerutschtes

Scream 2 1997, Wes Craven



Narration trotzdem mit der einen oder anderen Überraschung auf, gibt's auch selten Anlass zum Ärger. Aus Chicago wird eben New York, aus dem Zug ein Schiff, die Unterhaltung stimmt. Das gleicht also auch im Fall der Sequels einem stillen Einverständnis zwischen Filmschaffenden und Zuschauenden. Denn das Übereinkommen, dass nicht immer alles realistisch sein soll, ist ohnehin fundamental für die Institution Spielfilm, ob Fortsetzung oder nicht. Und wer sich trotzdem über die fadenscheinige Prämisse ärgert, eliminiert sich selbstverschuldet aus den Publikumsrängen des frohen Popcornkinos.

In manchen Sequels wird die Not gleich zur Tugend und der Fortsetzungscharakter zum Prinzip. Es sind diese Filme, die es auch jenem postmodern-ironischen Publikum bequem machen wollen, das sich von einem simplen «Teil 2» sonst unterfordert fühlt. Scream 2 erschien 1997 nur ein Jahr nach dem ersten Teil. In ihm wird die Geschichte des maskierten Serienmörders in einer prototypischen amerikanischen Kleinstadt nicht einfach weiter erzählt. Wie in einer Mise-en-abyme enthält der zweite Teil den ersten stattdessen

und auf den Boden gefallenes Handtuch in «Stab» besonders freuen mag. Das Sequel nimmt so nicht nur seine eigene Attraktionslust aufs Korn, sondern zieht uns Zuschauer:innen gleich mit hinein in den Strudel der Selbstkritik.

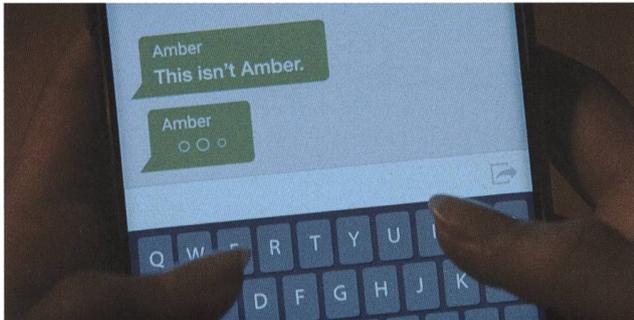
Es ist, als würde hier gesagt: Wir liefen doch bloss, was ihr sehen möchtet. Nicht zuletzt umgeht der Film mit dieser reflexiven Haltung offensiv die narrativen Lücken vieler Horrorfilm-Fortsetzungen. Denn normalerweise aufersteht in ihnen der Bösewicht wie durch Magie von seinem Tod, der den ersten Film noch seinem zufriedenstellenden Ende zuführte, um auch im zweiten Teil sein Unwesen treiben zu können.

Auch Jay and Silent Bob Strike Back kann dank dem Good Will Hunting-Witz übrigens der Kategorie postmoderner Sequels zugerechnet werden. Der Film von 2001 ist nämlich selbst eine Art Fortsetzung, von Kevin Smith' mit bescheidenen Mitteln produziertem Clerks, der sich 1994 zu einem Überraschungserfolg mauserte, wie ihn die Filmwelt, am Verhältnis von Aufwand und Ertrag gemessen, noch eher selten gesehen hatte.

Die Verwicklung um Damons und Afflecks «Good Will Hunting 2: Hunting Season» ist also auch in Jay and Silent Bob Strike Back eigentlich Selbstparodie: Hollywood kann's nicht lassen, Good Will Hunting fortzusetzen, genau wie es Kevin Smith nicht lassen kann, wieder aus seinem Clerks-Universum zu schöpfen. Der Film entspricht damit gänzlich seiner Zeit und ihrer Lust an der satirischen Selbstkritik. Man ist nicht mehr verhalten, sondern ganz offen gierig, nicht mehr unfreiwillig Camp, sondern voll und gänzlich gewollter Kitsch.

Nun könnte man meinen, dass die Geschichte der Sequels damit ihren Höhepunkt und ihre Konklusion gefunden habe: Es wurde einst übertrieben mit den Sequels, nun können die Fortsetzungen bloss noch als Selbstparodie daherkommen, wie Sharknado 2: The Second One zum Beispiel. Aber es gibt sie doch immer noch, die rasch produzierten Filme, unter ihnen die hastig gedrehten Sequels mit geringem Budget. Rob

Scream 2022, Matt Bettinelli-Olpin, Tyler Gillett



Zombie hat kürzlich auf diesem Weg und mithilfe der Universal-Produktionssektion Universal 1440 Entertainment, die sich auf schnell und billig produzierte Direct-to-Video-Filme konzentriert, The Munsters wieder auf den Bildschirm gebracht. Und mehr Häme als Lob für die Neuverfilmung seiner Lieblingsserie aus den Sechzigern eingefahren. Alles irgendwie beim Alten also, auch zu Streaming-Zeiten (Zombies The Munsters ist zumindest in den USA direkt bei den Streamern gelandet: das Direct-to-Video unseres Zeitalters).

Die Rettung der Kinos?

Aber spätestens Blade Runner 2049 hat uns 2017 wieder daran erinnert, dass Sequels auch immer wieder hochambitioniert sein können, und nach der Pandemie scheinen wir uns nach genau dieser Ambition im Grossformat zu sehnen wie selten davor. So liesse sich zumindest erklären, weshalb Top Gun: Maverick, eine Fortsetzung des geliebten Tom-Cruise-Vehikels von 1986, diesen Sommer die Zuschauer:innen angelockt hat wie kein Zweiter (oder wie kein anderer Zweiter,

In Scream 2 sehen wir auch einen Teil des Originals - und eine kluge Form der Selbstkritik.

müsste man mit Blick aufs Thema sagen). Der Film lieferte eine gekonnte Mischung aus Rückbesinnung und Weiterführung; eine Portion Achtziger-Action-Streifen, gemischt mit ein bisschen Willen zur Neuorientierung. Man kann, aber muss das Original nicht gesehen haben, um den zweiten Teil zu genießen. Es ist die perfekte Formel, um Alt und Jung in den Rausch des bombastischen Sommer-Blockbuster-Kinos von einst zu versetzen.

Nun stehen weitere Fortsetzungen an, bei denen man gespannt sein muss, ob sie diese im Labor Hollywoods entdeckte Sequel-Formel nochmals anzumischen vermögen. Viel Pomp wurde zumindest um Avatar: The Way of Water lange vor dem Filmstart

einer Zeit, die doch gerade zwischen Neuorientierung und Nostalgie so krass schwankt. Ein Griff zurück, ein Schritt nach vorn; alles zu einem Part-Two-Paket geschnürt. Und dazu nach wie vor das Versprechen, der krisengeschüttelten Institution Kino durch das Neuaufheizen bekannter Titel finanziell auf die Sprünge zu helfen. Das Kinojahr 2023 zumindest scheint fest im Griff der Fortsetzungen und Franchises zu sein. Die Listen der meisterwarteten Titel folgen zumindest solchen Rhythmen: Evil Dead Rise, Creed III, Guardians of the Galaxy Vol. 3, Mission: Impossible – Dead Reckoning Part One, The Nun 2, The Exorcist, Dune: Part Two. Eine fröhliche Mischung an Sequels, Requels, Reboots und Co. (→ siehe Glossar ab Seite 38 und 52)

Scream 1996, Wes Craven



am kommenden 14. Dezember gemacht. Am Zurich Film Festival gab es Ende September darum nicht nur ein Modell des futuristischen Vehikels zu sehen, mit dem man in Avatar: The Way of Water unterwegs ist, sondern auch eine restaurierte 3D-Fassung des Originals von 2009. So ist man umso mehr gespannt, was James Cameron seinem futuristischen Sci-Fi-Epos noch anfügen könnte, bei dem viele schon 2009 den Verdacht hegten, dass es eher um das Experiment mit der digitalen 3D-Kamera ging als um die fadenscheinige Geschichte, die vielen wie ein Aufwärmen des Pocahontas-Mythos erschien und Cameron dementsprechend viel Kritik (aber eben auch drei Oscars) einbrachte.

Eine Fortsetzung bietet aber immerhin auch die Möglichkeit, etwas richtigzustellen oder weiterzudenken. Auch darin liegt wohl ihr neuer Appeal in

Denkt man noch einmal zurück an die Direct-to-Video-Ära, erscheint der Fortsetzungsboom wie die ironische Verkehrung dieser Filmkultur von einst: Bespielen in den 2020ern die Fortsetzungen die Kinoformate, so landen Indie-Produktionen, nun oft auf Kosten von Apple TV+, Amazon und Konsorten gedreht, immer öfter auch direkt bei den Streaminganbietern. Das kann man bedauern und als Zeichen der fehlenden Kreativität lesen, wie man es bei Sequels durch die Filmgeschichte hindurch meistens getan hat. Oder man kann es als Ausdruck eines ungebrochenen Willens zur Selbsterhaltung lesen. Denn immerhin scheint die Institution Kino, nun in die Krise geraten wie selten davor, mit den Sequel-Grossprojekten über sich selbst zu sagen: *To be continued ...* ■

Glossar (Teil 1)

Die Fortsetzungswut der Filmbranche bringt einen Wust an Begriffen hervor. Die wichtigsten in der Übersicht.

Sequel!

Sequel — Die Fortsetzung eines (oftmals finanziell erfolgreichen) Films. Oft kehren die gleichen Figuren im Sequel zurück und führen eine Storyline fort – selbst wenn diese im ersten Film zunächst als abgeschlossen galt. So entstehen oftmals ganze Reihen an Filmen. Ein gängiger Vorwurf ist, dass es eher der kommerzielle Erfolg sei, der Sequels entstehen lässt, als ein künstlerischer Anspruch. **BEISPIELE:** Toy Story 2 (1999), Alien 2 (1986)

PREQUEL

Prequel — Im Gegensatz zum Sequel findet das Prequel zeitlich gesehen vor der Geschichte jenes Films statt, auf dem es basiert. Weitererzählen wird hier also eigentlich zum Vorgreifen. Oft geht es dann um eine bisher unbekannte Vorgeschichte einer oder mehrerer Figuren. Auch ein Prequel entsteht oft erst dank dem grossen Erfolg eines Films. Back to the roots. **BEISPIELE:** Lightyear (2022), Star Wars: Episode I (1999)

REQUEL

Requel — Eine brandneue Wortschöpfung – ein Portmanteau aus «Remake» und «Sequel». Das Requel, so sind eifrige Filmfreund:innen überzeugt, greife Themen aus bereits existierenden Filmen auf, sei aber weder eine direkte Fortsetzung der Geschichte noch ein Remake. Die Filme, die als Requel bezeichnet werden, wirken nur beinahe wie ein kompletter Neustart, da gewisse Ideen und Ereignisse aus dem früheren Film aufgenommen werden. Und doch wird das Ausgangsmaterial ganz deutlich aktualisiert. **BEISPIELE:** Jurassic World (2022), Scream (2022), Mad Max: Fury Road (2015)

INTERQUEL

Interquel — Noch ein Portmanteau, noch eine postmoderne Wortschöpfung! Ein sogenanntes Interquel ist Sequel und Prequel in einem. Also: Eine Fortsetzung und Vorgeschichte zugleich, deren Storyline sich zeitlich zwischen zwei bereits erschienenen Teilen entfaltet. **BEISPIELE:** Black Widow (2021), Rogue One (2016), Jeepers Creepers 3 (2017)

FRANCHISE

Franchise — Die Lizenzierung von Namen, Figuren und Geschichten einer Filmreihe. Der Begriff bezeichnet dann das gesamte fiktionale Universum, das transmedial und auch für Spielzeug etc. ausgewertet wird. **BEISPIELE:** Star Trek (1966–), Marvel Cinematic Universe (2008–), My Little Pony (1983–)



Avatar 2: Ein Sequel auch für Brasilien?



TEXT Michael Kuratli

James Camerons Space-Western bot Indigenen eine Plattform für ihre Anliegen. Mit dem Sequel wird sich zeigen, ob die Geschichte auch für die Menschen weitergeht.

Der Amazonas brennt – vor der brasilianischen Präsidentschaftswahl im Herbst mehr denn je. Die Unterstützer:innen des scheidenden Präsidenten Jair Bolsonaro befürchteten, dass die Jahre des sorglosen Rodens ein Ende nehmen würden. Über Jahre hatten sie illegal abgeholzt, um aus Urwald Weideland zu machen. Die Leidtragenden sind nebst dem Klima und Wildtieren indigene Völker. Die Feuer haben ihre angestammten Gebiete vernichtet und die Menschen vertrieben.

Einen unwahrscheinlichen Komplizen im Kampf gegen die Abholzung fanden indigene Gruppen bereits vor der Wahl des «Trump des Südens» in James Cameron. Sein Film Avatar (2009) war ein gigantisches

jenen, die eigentlich zu den Unterdrücker:innen gehören. Auch die Erzählung in Avatar folgt der alten Geschichte des Weissen Helden, der in Kontakt mit den Indigenen zu sich selbst findet und am Ende in seiner Rolle als Konvertit seinen neuen Stamm vor der Auslöschung bewahrt. Nur verfremdet, *in space*, mit Indigenen, die als blau animierte Figuren auftreten.

Das macht Avatar, schon den ersten Teil, eigentlich zu einer filmischen Fortsetzung: Denn das *white-saviour*-Syndrom ist in ziemlich genau derselben Form im Jahr 1990 als Dances with Wolves von Kevin Costner verfilmt worden. In diesem Film lässt sich ein Lieutenant der Unionisten während des US-amerikanischen Bürgerkriegs in den Westen versetzen, um dort die



Dances with Wolves 1990, Kevin Costner

Spektakel in 3D. Nebenbei vernetzte er aber auch Indigene weltweit miteinander.

Im Film infiltriert der querschnittgelähmte Marinesoldat Jake Sully mithilfe eines Avatars die Einheimischen des Planeten Pandora. Sein virtueller Körper ist dem eines Angehörigen der Na'vi nachempfunden. Doch statt als Vorhut für den anrückenden Militärkomplex zu dienen, findet er bei den Indigenen eine neue Heimat und steigt gar zu ihrem Helden auf, der die drohende Zerstörung der harmonischen Welt verhindern kann.

Für viele hatte das zunächst einen bitteren Beigeschmack: Naiv-versöhnliche Geschichten von Weissen Figuren, die Nicht-Weissen mit ihrem Mut und Gerechtigkeitsinn aus einer jahrhundertealten Misere verhelfen, gibt es, wie es einst Bäume im Amazonas gab. Es sind altbekannte Retterfantasien, ausgerechnet von

Lebensweise der Sioux kennenzulernen. Bald geht er vollends im Stamm auf und verteidigt am Ende seine neue Heimat vor den anrückenden Weissen.

Einen engagierten Dokumentarfilm nachgeliefert

Der Film galt bei seiner Veröffentlichung als einfühlsame, unkonventionelle Erzählung, selbst wenn die Begegnung zwischen Weissen und Sioux als klare Fiktion vermarktet wurde. Doch der historische Boden blieb evident. So schrieb auch der Star-Filmkritiker Roger Ebert: «Im wirklichen Leben fanden solche Kontakte kaum statt. Die vorherrschende amerikanische Kultur war kurzsichtig, unwissend und rassistisch und betrachtete die Indianer als eine Rasse unwissender, diebischer Wilder, freigegeben zum Abschuss.»

Und je älter Dances with Wolves wurde, desto häufiger wurde er für seine klischierte Sicht auf Indigene kritisiert. Die Rolle des Lieutenant Dunbar wurde vermehrt als Figur verstanden, in der sich das Weiße Bedürfnis spiegelt, sich vom kolonialen Erbe ihrer Vorfahren zu distanzieren. Der einfühlsame Mann wendet sich von seiner zerstörerischen Kultur ab und macht alles wieder gut.

Nun mag erstaunen, dass James Cameron mit Avatar eigentlich ein Remake von Dances with Wolves mit den Mitteln der Science-Fiction wagte. Die Verbindung zwischen den Filmen war eine explizite, denn in einem Interview mit der «L.A. Times» machte Cameron höchstpersönlich auf die Verwandtschaft der Filme aufmerksam und fügte an: «Für das Publikum ist es fast bequem: «Ich weiss, was das für eine Geschichte ist.» Die Leute sitzen nicht nur da und kratzen sich am Kopf, sie geniessen es und werden mitgenommen.» Cameron erklärte die Repetition zur

Titel «Canada's Avatar Sands» auf die Förderung von Erdöl in Gebieten der Indigenen aufmerksam. Cameron setzte sich zur gleichen Zeit mit Einwohner:innen der Amazonasregion gegen den Bau des Belo-Monte-Staudamms ein. Das ging so weit, dass für den DVD-Release von Avatar ein Kurzdokumentarfilm mit dem Titel A Message from Pandora produziert wurde. «Avatar-Aktivismus» lautete das Stichwort.

Wie geht es für die Menschen weiter?

Die kolonialen Bilder der blauen Indigenen in der kitschig-blauen Welt von Pandora, die Heldengeschichte des Weissen Abtrünnigen, der bei einem naturverbundenen Volk seine neue Heimat findet und diese nebenbei rettet, traten im Kontext dieser anderen Botschaft, die in Avatar eben genauso vorhanden ist, in den Hintergrund.



Tugend, ohne auf die Problematik des Originals einzugehen. Dass Avatar dann in die gleiche Falle tappte – sich die selben Vorwürfe wie Dances with Wolves gefallen lassen musste –, wundert also keine:n.

Aber Avatar hatte immerhin noch diese andere, umweltbewusste Botschaft. Sabine N. Meyer, Amerikanistik-Professorin an der Universität Bonn, zeichnet in einem Aufsatz von 2015 die Verknüpfungen nicht nur zwischen der Space-Oper und den *white-saviour*-Geschichten von einst, sondern auch zwischen Avatar und politischen Kämpfen in der echten Welt nach. Auch für sie gestaltet sich das politische Leben des Films unerwartet, weil die Geschichte um die «edlen Wilden» und ihre paradiesische Welt, die von einem militärisch-industriellen Machtapparat bedroht wird, ja anderswo eigentlich scharf kritisiert wurde.

Nichtsdestotrotz knüpften seit Erscheinen des Films diverse indigene Gruppen an die Geschichte der Na'vi an, um auf ihre Probleme hinzuweisen, die der Fiktion teils erschreckend ähnlich sind. Zum Beispiel 2010. Damals machte eine Koalition von First Nations im Filmmagazin «Variety» mit einer Anzeige unter dem

Nun, wo die Fortsetzung zu Avatar in den Startlöchern ist, könnten Kritiker:innen des Unterfangens sagen: Cameron nahm jetzt selbst ein wenig die Rolle des *white saviour*, also von Lieutenant Dunbar beziehungsweise Jake Sully, ein und schrieb zu seiner Science-Fiction-Saga eine Fortsetzung im realen Kampf für Gerechtigkeit. Wie sich diese Erfahrung auf Avatar: The Way of Water auswirkt, werden wir ab dem 14. Dezember im Kino erfahren. Natürlich in 3D. Immerhin: Diesmal versprechen sich Fiktion und Realität auf neue Weise zu überschneiden. Auch mit der Wahl von Lula da Silva als neu-altem Präsidenten im «echten» Pandora, dem Amazonas, besteht nach infernaln Jahren endlich wieder die Hoffnung auf eine Fortsetzung der Lebensweise der dortigen Naturvölker. ■



Erfolgreichste Sequels

Die finanziell erfolgreichsten Filme aller Zeiten
(nicht inflationsbereinigt)

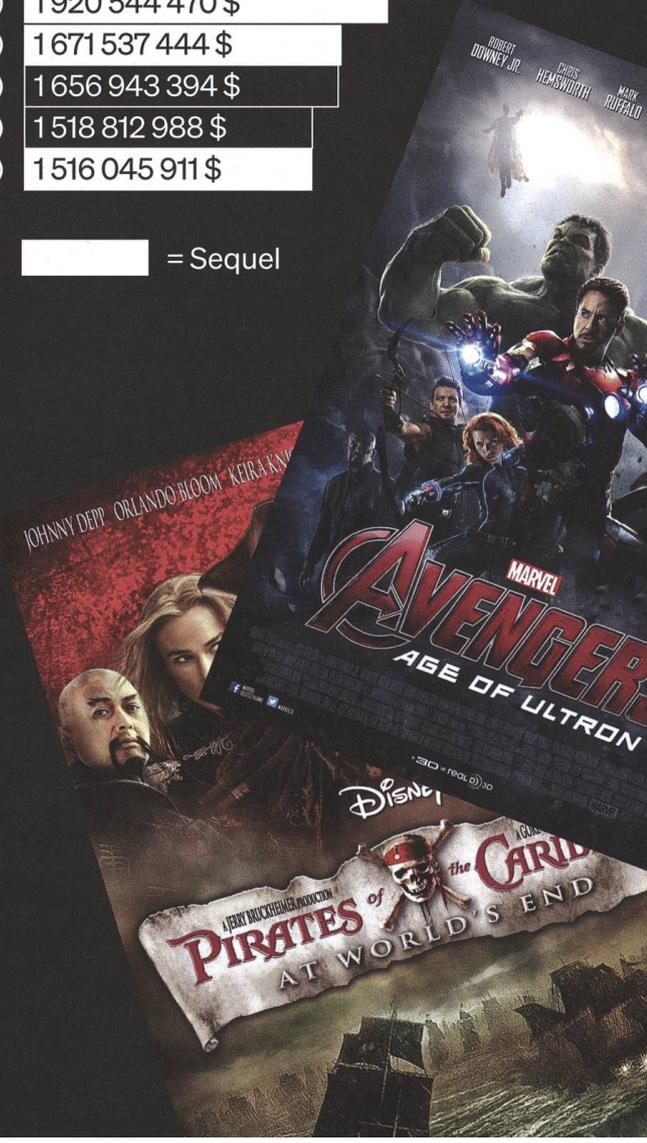
Avatar (USA, 2009)	2 922 058 950 \$
Avengers: Endgame (USA, 2019)	2 797 501 328 \$
Titanic (USA, 1997)	2 187 535 296 \$
Star Wars: The Force Awakens (USA, 2015)	2 068 223 624 \$
Avengers: Infinity War (USA, 2018)	2 048 359 754 \$
Spider-Man: No Way Home (USA, 2021)	1 920 544 470 \$
Jurassic World (USA, 2015)	1 671 537 444 \$
The Lion King (USA, 2019)	1 656 943 394 \$
The Avengers (USA, 2012)	1 518 812 988 \$
Furious 7 (USA, 2015)	1 516 045 911 \$

 = Sequel

Endlose Reihen

Die Filme mit den meisten Sequels

Wong Fei-hung (CHN, 1949–2018)	123 Filme
Hopalong Cassidy (USA, 1935–1948)	66 Filme
Godzilla (JP, 1954–2018)	32 Filme
James Bond (UK, 1962–2021)	25 Filme
Batman (USA, 1943–2022)	18 Filme
Star Trek (USA, 1979–2016)	13 Filme



Beste Sequels

1. The Dark Knight (USA, 2008)
2. The Godfather Part II (USA, 1974)
3. Star Wars: Episode V – The Empire Strikes Back (USA, 1980)
4. Terminator 2: Judgment Day (USA, 1991)
5. Aliens (USA, 1986)

gemäss IMDB-User:innen-Ratings

Sequels in Zahlen



Teuerste Filme

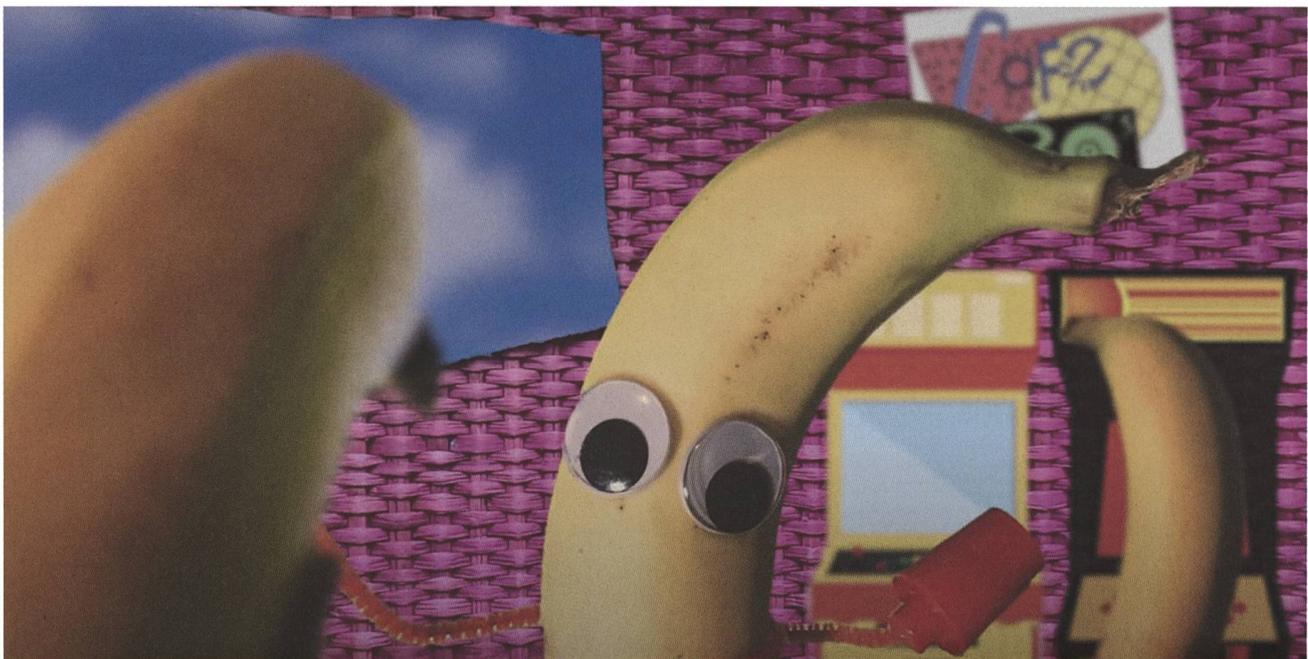
Pirates of the Caribbean: On Stranger Tides (USA, 2011)	378 000 000 \$
Avengers: Age of Ultron (USA, 2015)	365 000 000 \$
Avengers: Endgame (USA, 2019)	356 000 000 \$
Avengers: Infinity War (USA, 2018)	325 000 000 \$
Pirates of the Caribbean: At World's End (USA, 2007)	300 000 000 \$
Justice League (USA, 2017)	300 000 000 \$
Solo: A Star Wars Story (USA, 2018)	275 000 000 \$
Star Wars: The Rise of Skywalker (USA, 2019)	275 000 000 \$
John Carter (USA, 2012)	264 000 000 \$
Batman v Superman: Dawn of Justice (USA, 2016)	263 000 000 \$

 = Sequel

9 der 10 teuersten Filmproduktionen aller Zeiten sind Sequels.

Fan-Sequels

**Warum filmische
Fortsetzungen manchmal
auch Subversionen sind.**



Project 88 – Back to the Future Too
2020, Taylor Morden

TEXT Josefine Zürcher

Der Hunger nach Sequels ist so immens,
dass oft auch Fans zur Kamera greifen.
Dann lohnt es sich, genauer hinzuschauen.

The People's Joker von Vera Drew liegt irgendwo zwischen Re-Imagination und Parodie zu Todd Phillips' Joker aus dem Jahr 2019. Als Fan der Batman- und Joker-Filme hat es sich Drew zur Aufgabe gemacht, weitere Geschichten um diese Held:innen und Anti-Held:innen zu spinnen. Dabei liegt das Prinzip des Weitererzählens ja in der DNA der Sache. Schon Joker, die Vorlage, ist aus der Sphäre der Sequels und Prequels gegriffen, erzählte er doch die tragische Backstory des Jokers, des Antagonisten zu Batman.

In The People's Joker spielt Drew gleich selbst ihre Protagonistin, eine trans Frau, die im fiktiven Gotham als Comedienne arbeitet – so, wie es der Joker im Original versucht und kläglich scheitert. Statt eines testosterongeladenen Actionfilms ist so eine queere Coming-of-Age-Geschichte entstanden. Der Vorgänger Joker, der sich nach dem Release auch die Kritik hat gefallen lassen müssen, eine Männer-orientierte Geschichte zu erzählen, wird gegen den Strich gelesen.

kursierten. Filmliebhaber:innen waren mindestens so schockiert wie amüsiert, und der Spott des Internets liess nicht lange auf sich warten.

Als dann Pop-Ikone Lady Gaga offiziell als Harley Quinn gecastet wurde, schien das mit den geplanten Gesangseinlagen auch immer weniger abwegig. Zumindest wäre es ja schade, dürfte die exzentrische Sängerin, die man sich doch hervorragend als extravagante Harley Quinn vorstellen kann, im Film nicht ihr Talent unter Beweis stellen.

Und auch hier fragt man sich, inwiefern sich Joker: Folie à deux noch als Fortsetzung in die Reihe der Batman-Comics und -Filme stellen lässt. Meilenweit von Setting und Handlung von Batman entfernt, führt bereits Todd Phillips' Joker eine Existenz für sich. Sollte der Genrewechsel tatsächlich stattfinden und der Film mit neuen Gesichtern besetzt sein, wird bestimmt auch dieses Joker-Sequel erneut das altbekannte Gotham aufmischen können.

Joker 2019, Todd Phillips



Der Film wurde von anderen Fans finanziert. Dennoch hätte er es fast in die glamouröse Welt der Filmfestivals geschafft. Aber eben nur fast, denn nach nur einem Screening am Toronto International Film Festival diesen Herbst wurden alle weiteren Vorstellungen abge sagt: Es kam zu rechtlichen Problemen. Drew kämpft weiterhin darum, ihre alternative Joker-Story in die Kinos zu bringen, doch mit dem Riesen Warner Bros. als Gegner dürfte das schwierig werden.

Fan-Sequels, die den Kanon «korrigieren» sollen

Bei Warner dürften sich die Gemüter hauptsächlich aus einem Grund erhitzt haben: Beim Konzern ist längst ein offizielles Sequel zu Joker geplant, was mit Blick auf all die Fortsetzungen und Remakes, die im DC-Universum im gefühlten Minutentakt gesponnen werden, niemanden verwundert. Ihr Plan hat auch schon für Aufsehen gesorgt. Joker: Folie à Deux soll 2024 in die Kinos kommen – als Musical. Das legen zumindest die Gerüchte nahe, die im Sommer 2022

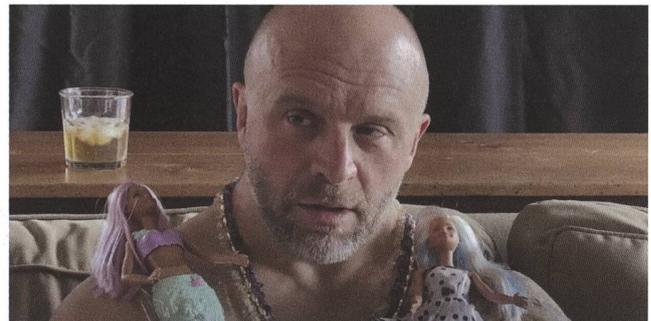
Etwas klarer sind die Verhältnisse bei Breaking Bad. Dort geht es um den Chemielehrer Walter White, der sich langsam, aber sicher zum Drogenboss mausert. Kaum kam es nach fünf Staffeln zu einem fulminanten und clever abgeschlossenen Ende, da wurde mit Better Call Saul bereits von offizieller Seite die Prequel-Serie produziert. Doch den Produzent:innen und dem Publikum ging es wie Walter Whites Kund:innen: Sie wollten mehr.

Mit El Camino erschien auf Netflix sodann eine Art Sequel in Spielfilmform zu Breaking Bad, in dem die eigentlich abgeschlossene Geschichte doch noch ein bisschen weitererzählt wurde. Gut für die Produktionsfirma Sony Pictures, welcher die Rechte an Breaking Bad gehören. Aber nicht gut genug für den eingefleischten Breaking Bad-Fan Lawrence Shepherd. Der versuchte 2015 nämlich, eine halbe Million Dollar zu sammeln, um sein eigenes Breaking Bad-Sequel zu kreieren. «Anastasia» sollte seine Fortsetzung heissen und dort anschliessen, wo die offizielle Serie so dramatisch ihr Ende gefunden hat. Mit Hauptfigur Walter Whites Tod.

Doch bei dem ambitionierten Plan gab es ein Problem: Shepherd ist nur einer von Millionen von Zuschauer:innen. Mit der Produktion von Serien hat er rein gar nichts am Hut. Kein Wunder, dass das Crowdfunding der 500 000 nicht zustande kam und das Projekt schliesslich mit nur ein paar Tausend gespendeten Dollar versandete.

Fan zu sein, reicht eben meistens doch nicht, um ein Sequel herzustellen. Etwas Expertise – wie bei Vera Drew – braucht es schon. Ausser man befindet sich sowieso schon in einer Ausnahmesituation, wie im Corona-Lockdown im Frühling 2020. Dann entstand nämlich Project 88 – Back to the Future Too, eine komplett Fan-gemachte Fortsetzung zu Back to the Future II. Über 300 Menschen aus neun Ländern kreierten die Szenen bei sich zuhause, mit dem, was sie eben so zur Verfügung hatten. Das Ergebnis ist eine absurde und unterhaltsame Hommage.

Project 88 – Back to the Future Too
2020, Taylor Morden



Neue Perspektiven im Mockbuster

Ganz und gar auf inoffizielle Sequels spezialisiert ist die australische Firma The Asylum. Einer der Coups aus deren Produktion ist die Fortsetzung von Titanic (1997). Wobei der Begriff «Fortsetzung» nicht ganz passt. Der Film heisst zwar Titanic II, wiederholte 2010 aber die ganze alte Geschichte, anstatt sie fortzuerzählen. Neues Jahr, neues Schiff, neuer Eisberg, neue Naturkatastrophe, aber dieselbe Tragödie. Das war das einfache Rezept hinter dem Film. Und das Resultat? Fast wie bei James Camerons Titanic, nur alles viel schlechter und viel billiger.

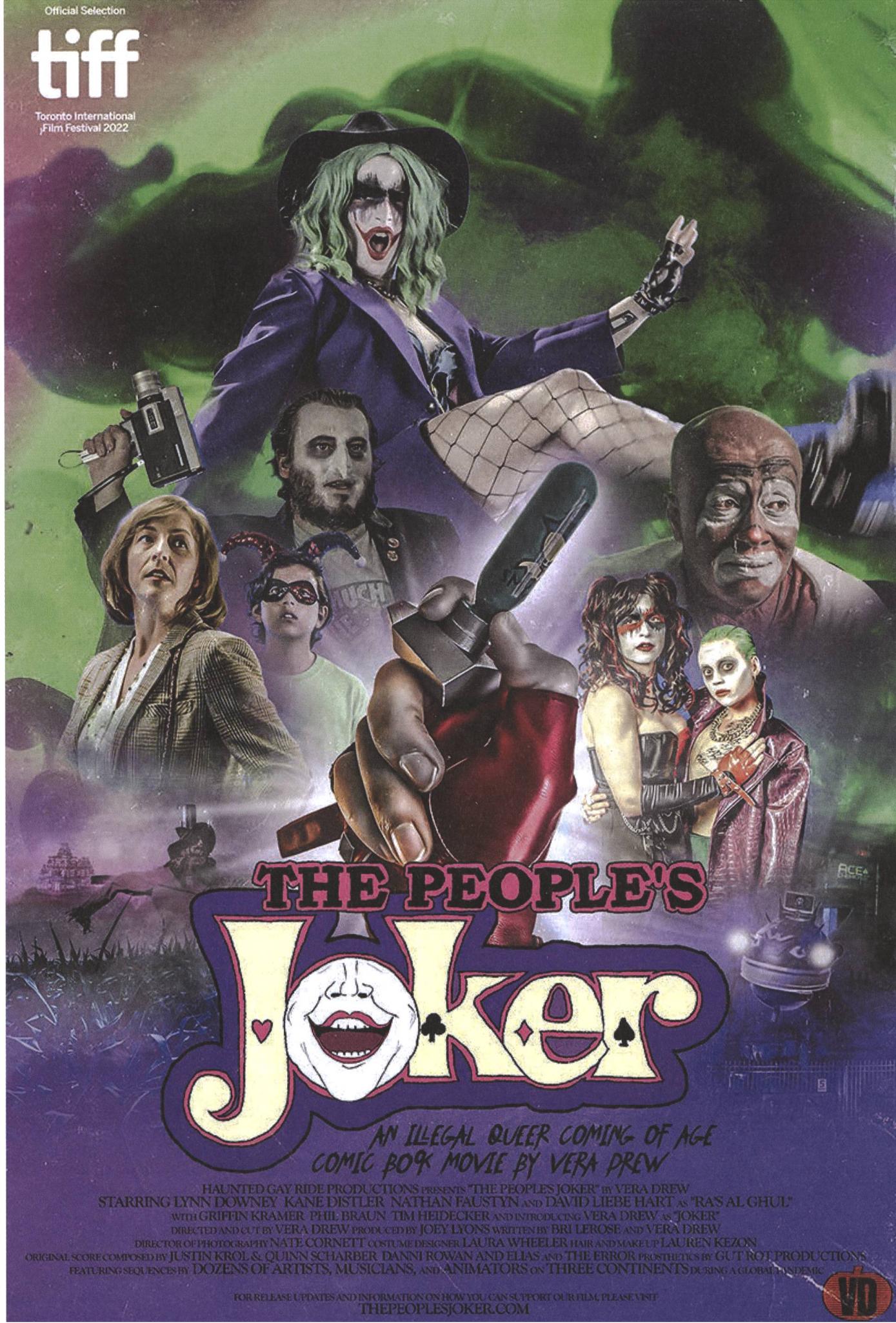
Wenn es um Filme geht, die offensichtlich von anderen abgekupfert sind, ist oft von «Mockbuster» die Rede. Das sind billige Imitationen eines Blockbusters, die durch die Assoziation mit dem erfolgreichen Original möglichst viel Publikum anlocken wollen. Genau wie bei den Fan-produzierten Sequels sind hier also lediglich Name und Idee weitergewandert, ohne dass die ursprünglichen kreativen Kräfte, geschweige denn die Rechteinhaber:innen, involviert wären.

**Die Aneignung
bekannter
Geschichten
ermöglicht
Figuren und
Storylines, die
ihrer Zeit
voraus sind.**

Official Selection

tiff

Toronto International
Film Festival 2022



THE PEOPLES'S
Joker
 AN ILLEGAL QUEER COMING OF AGE
 COMIC BOOK MOVIE BY VERA DREW

The People's Joker 2022, Vera Drew

HAUNTED GAY RIDE PRODUCTIONS PRESENTS "THE PEOPLES JOKER" BY VERA DREW
 STARRING LYNN DOWNEY KANE DISTLER NATHAN FAUSTYN AND DAVID LIEBE HART AS "RA'S AL GHUL"
 WITH GRIFFIN KRAMER PHIL BRAUN TIM HEIDECKER AND INTRODUCING VERA DREW AS "JOKER"
 DIRECTED AND CUT BY VERA DREW PRODUCED BY JOEY LYONS WRITTEN BY BRI LEROSE AND VERA DREW
 DIRECTOR OF PHOTOGRAPHY NATE CORNETT COSTUME DESIGNER LAURA WHEELER HAIR AND MAKEUP LAUREN KEZON
 ORIGINAL SCORE COMPOSED BY JUSTIN KROL & QUINN SCHARBER DANNI ROWAN AND ELIAS AND THE ERROR PROSTHETICS BY GUT ROT PRODUCTIONS
 FEATURING SEQUENCES BY DOZENS OF ARTISTS, MUSICIANS, AND ANIMATORS ON THREE CONTINENTS DURING A GLOBAL PANDEMIC

FOR RELEASE UPDATES AND INFORMATION ON HOW YOU CAN SUPPORT OUR FILM PLEASE VISIT
THEPEOPLESJOKER.COM



Produzenten und Verleiher wie The Asylum haben sich aus diesem Prinzip ein Geschäft gemacht: Man kopiert mit geringem Budget, assoziiert sich via Namen mit einem hochwertigeren Original und reitet auf der Welle mit. So verwundert es auch nicht, dass sich The Asylum schon von Warner Bros., Metro-Goldwyn-Mayer und den anderen grossen Firmen allerlei Klagen wegen Urheberrechtsverletzungen eingehandelt hat. Ein Problem, dem sich ja auch die Fan-Produktionen stellen müssen.

Nicht immer geht es bei Mockbustern aber nur ums Geld. Verlässt man das Filmmekka Hollywood, so stellt sich heraus, dass es auch in anderen Ländern eine regelrechte Flut an inoffiziellen Sequels gibt. Kaum war

Dadurch findet ein Perspektivenwechsel statt. Während die Mainstream-Produktion trotz ausschliesslich Schwarzem Cast immer wieder in koloniale Perspektiven verfällt, wird Afrika im Mockbuster auch tatsächlich aus afrikanischer Perspektive erzählt.

Auch eine Fortsetzung von offizieller Seite zu produzieren, lag nahe, befinden sich die Black Panther-Geschichten doch im unübersichtlichen Marvel-Comics-Labyrinth. Marvels Black Panther: Wakanda Forever wurde auch deshalb heiss erwartet, weil er wohl einer der wenigen diesjährigen Filme ist, die die angeschlagene Kinobranche wieder etwas über Wasser halten könnten. Denn mindestens so häufig, wie man in den vergangenen Monaten bereits über den Plot des



Black Panther: Wakanda Forever 2022, Ryan Coogler

Black Panther – mit einer Milliarde Dollar Umsatz ein Riesenhit – global über die Kinoleinwände geflimmert, erschien 2018 auch schon Wakanda Forever, eine nigerianische Version. Eine offizielle Fortsetzung, Black Panther: Wakanda Forever, lief wiederum Anfang November dieses Jahres als Box-Office-Hit an.

Nollywood, wie man die produktionswütige Filmindustrie Nigerias in Anlehnung an das kalifornische Vorbild nennt, hatte dieser offiziellen Version weit vorausgegriffen: Nur einen Monat nach Black Panther erschien dort nicht nur Wakanda Forever, sondern auch Wakanda Forever 2; beide sind nun auf Youtube frei zugänglich. Der Hunger nach noch mehr Black Panther war gross, denn innert Kürze verzeichneten die unautorisierten Versionen Hunderttausende Klicks.

Die Nollywood-Version webt geschickt afrikanische Traditionen wie Voodoo in die Geschichte ein.

Sequels spekuliert hat, wurden bereits Kalkulationen vorgenommen, wie viele Millionen Dollar der Film an seinem Eröffnungswochenende wohl einbringen würde. So wurden die Trailer auf neue Figuren und mögliche Handlungsstränge ebenso akribisch untersucht wie auf die Anzahl Klicks, die möglicherweise bereits auf den Kinoerfolg hinweisen könnte.

À propos jenseits Hollywoods: Auch in Italien sind inoffizielle Fortsetzungen, besonders von Horrorfilmen, verbreitet. Denn dort sind die Urheberrechtsgesetze etwas lockerer. Ein Beispiel ist Zombi 2, der als inoffizielles Sequel zu George A. Romeros Dawn of the Dead vermarktet wurde, aber mit dessen Geschichte wenig zu tun hat. Noch obskurer ist Cruel Jaws von Bruno Mattei, der 1995 direkt auf Video erschien. Der Horrorfilm wurde auch als Jaws 5: Cruel Jaws vermarktet. Sowohl Titel als auch Inhalt verweisen auf den

US-Klassiker Jaws. Auch hier halfen Italiens Gesetze, die es erlauben, jeglichen Film als Fortsetzung eines anderen zu vermarkten, eine Version eines Klassikers, die sich irgendwo zwischen Trash und Unterhaltung bewegt, ins Leben zu rufen.

Zwischen Aneignung und Erzählen

Eines ist klar: Sowohl Filmemacher:innen als auch Zuschauer:innen scheinen ein unstillbares Verlangen nach Weiter- oder Wiedererzählungen zu haben. Und so machen sie es sich zur Aufgabe, gewisse Geschichten umzudrehen, durchzuschütteln und nochmals neu aufzurollen oder einfach ad absurdum weiterzuführen.

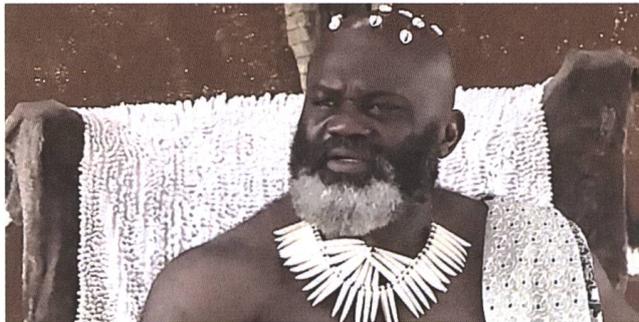
Das Beispiel aus Nigeria oder Drews Joker-Version beweisen aber, dass es sich lohnen kann, inoffizielle Fortsetzungen und Mockbuster nicht einfach als Trash abzutun.

Denn wie Vera Drews alternativer Joker wunderbar illustriert, ermöglicht die Aneignung bekannter Geschichten Figuren und Storylines, die ihrer Zeit voraus sind. So wird inmitten einer noch immer heteronormativen und patriarchalen Filmindustrie, die in Sachen Diversität einiges aufzuholen hat, der Joker zur trans Frau, Gotham City zur bunten, queerfreundlichen Parallelwelt.

Das macht Drews Film zu weit mehr als einem Abklatsch: Sie hat, wenn es um Diversität und Offenheit für andere Lebensentwürfe geht, Hollywood nämlich in grossen Schritten überholt. Sie versprach ihren Twitter-Follower:innen, dass alle ihren Film früher oder später zu sehen bekommen werden. Eine Kampfansage an Warner Bros., aber auch ein Versprechen an marginalisierte Gruppen, dass sie sich selbst in Filmen repräsentiert sehen werden.

Ob The People's Joker nun in die Kinos kommt oder nicht: Er hat enorm wichtigen symbolischen Cha-

Wakanda Forever
2018, Ifanyi Ononye, Anene Emeka



Die Frage ist, ob Drews Film noch der grosse Durchbruch gelingen könnte. Nichts ist unmöglich: Auf der Website Fanfiction.net beispielsweise werden schon lange Re-Imaginationen bekannter Filme, Fernsehserien und Franchises publiziert. Meistens passiert das in Form von Texten, manchmal auch in Form von Comics.

In einem solchen Umfeld ist «Fifty Shades of Grey» entstanden. Zuerst handelte es sich bei E.L. James' Texten «nur» um Fanfiction zur Vampir-Saga Twilight. Aber bald erkannte die Autorin das Potenzial ihrer eigenen Arbeit. Sie änderte Figuren und Schauplätze ab, um sich juristische Komplikationen zu ersparen, und suchte sich einen Verlag. Die restliche Genese der Blümchen-BDSM-Fantasie ist Geschichte.

Es hantieren also durchaus nicht nur grössenwahnsinnige Privatleute wie Lawrence Shepherd mit dem geistigen Eigentum anderer Leute. Und nicht immer ist das Resultat so albern wie Titanic II. Immer wieder gelingt Fans auch das Kunststück, aus Vorhandenem etwas herzustellen, das für sich stehen und interessieren kann. Das Potenzial ihrer Verfahren ist somit enorm, die Drohung seitens offizieller Produktionen ebenso.

rakter. Dem steht die Nollywood-Produktion Wakanda Forever in nichts nach. Die kreative Freiheit und der Mut einzelner Personen, eine Geschichte zu nehmen und zurechtzubiegen, darf nicht unterschätzt werden. In dieser Freiheit liegt die Kraft der Kunst.

Und wenn wir ehrlich sind, tun die grossen Studios ja auch nichts Anderes als abkupfern und abändern. Wenigstens ein bisschen Recht hatte Lawrence Shepherd schon, als er sagte, er könne zwar nicht die einzigartigen Ideen aus Breaking Bad kopieren. Aber Leichen am Boden und Polizeieinsätze? Das habe es doch schon tausend Mal gegeben, und wenn er das kopiere, werde ihn niemand verklagen können. Das hätten die Macher:innen der Serie ja auch nicht erfunden.

Stimmt. ■

SPIN-OFF

Spin-off — Oft werden von erfolgreichen Serien und Filmen sogenannte Spin-offs produziert, was bedeutet, dass die neuen Geschichten zwar im ursprünglichen Universum stattfinden, aber nicht unbedingt auf der Originalserie basieren. Stattdessen werden Nebenfiguren zu neuen Hauptfiguren gemacht. Manchmal ist dem kulturellen Gedächtnis entgangen, dass etwas ursprünglich «bloss» Spin-off war, wenn es nur genug Eigenständigkeit und Erfolg erlangt hat... **BEISPIEL:** Viva La Bam (2003–2005) ist ein Spin-off von Jackass (2000–2022)

REMAKE

Remake — Anders als beim Sequel wird hier nicht weiter erzählt, sondern die fast gleiche Geschichte nochmals neu verfilmt. Oft werden damit Storys über Ländergrenzen oder Jahrzehnte hinweg transportiert. Oder neu erzählt, da man der Geschichte im ersten Anlauf nicht gerecht geworden ist. Es gibt auch Bild-für-Bild-Remakes, wie Funny Games U.S., bei dem Haneke selbst seinen österreichischen Film mit amerikanischen Schauspieler:innen in den USA neu verfilmte. **BEISPIEL:** Yojimbo von 1961 wurde 1964 neu verfilmt und hiess dann A Fistful of Dollars.

PARODIE

Parodie — Die ironische Neuverfilmung einer Vorlage. Im Ton kann die Parodie variieren zwischen liebevoller Verdrehung (The Big Lebowski von The Big Sleep) über die Selbstparodie (Enchanted von Disney oder Arnold Schwarzenegger in Last Action Hero) bis zur scharfzüngigen Abrechnung (Airplane!). **BEISPIELE:** Abbott and Costello Meet Dr. Jekyll and Mr. Hyde (1953), Casino Royale (1967)

PASTICHE

Pastiche — Eine liebevolle, aber ernsthafte Imitation weniger einer einzelnen Vorlage als einer ganzen Menge an Vorlagen. Die Gemeinsamkeiten und gemeinsamen Besonderheiten stehen im Zentrum dieser Filme. **BEISPIEL:** Modesty Blaise (1966), Sleeper (1973), The Princess Bride (1987), Scream (1996), Casa de mi Padre (2012)

ADAPTION

Adaption — Die meisten Filme und Serien sind Adaptionen – oft von literarischen Vorlagen, aber auch von Comics, jüngst sogar von Podcasts: Deren Inhalte werden dann zu Filmen oder Serien verarbeitet. Das sind keine Fortsetzungen, sondern Umsetzungen eines Stoffes über mediale Grenzen hinweg... **BEISPIELE:** Clue (1985), 10 Things I Hate About You (1999), Abraham Lincoln: Vampire Hunter (2012)

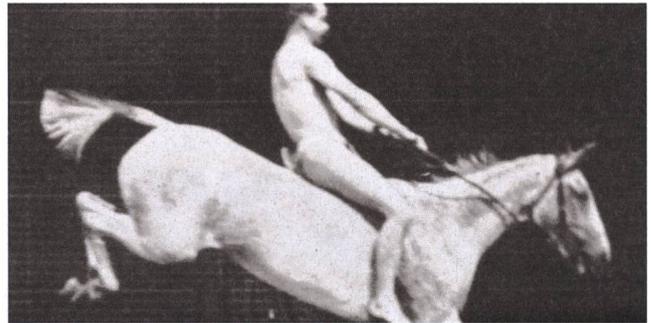
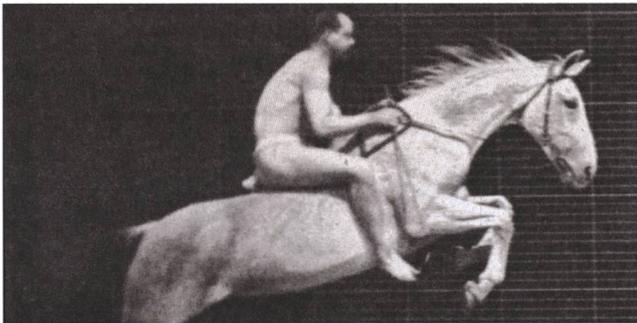
FILMREIHE

Filmreihe — Was ist eigentlich der Unterschied zwischen Filmreihen und Franchises? Ökonomisch ist das schwer zu sagen, doch Filmreihen nennt man oft jenes Korpus an Filmen, das etwa durch eine Person zusammengehalten wird oder an dessen Realisation ähnliches Personal beteiligt ist. **BEISPIELE:** Ugo-Fantozzi-Filme (1975–1999), Otoko wa Tsurai yo (1969–), James Bond (1962–)



Furious 7 2015, James Wan

Weiter- und weiter- und weitererzählen



TEXT Oliver Camenzind

Fortsetzungen haben einen schlechten Ruf.
Dabei liegt es in der Natur der Sache,
dass Filme weitergedacht oder neu inszeniert
werden. Ein Plädoyer.

Ein galoppierendes Pferd: Bleibt es immer mit mindestens einem Huf am Boden? Oder gibt es einen Augenblick, in dem es mit allen Vieren abhebt? Diese Frage muss den Unternehmer und Politiker Leland Stanford ziemlich intensiv beschäftigt haben. Sonst hätte er Ende der 1870er Jahre wohl keinen Fotografen in seinen Dienst gestellt, der ihm eine endgültige Antwort liefern sollte.

Ein Fotograf, so überlegte Stanford, könnte von seinem Rennpferd mit dem Namen Sallie Gardner Aufnahmen machen, auf denen eindeutig zu sehen wäre, ob der Gaul nun ganz vom Boden abhebt und kurz fliegt – oder eben nicht. Der Eisenbahn-Unternehmer und spätere Gründer der Stanford University bestellte den Briten Eadweard Muybridge auf seine Ranch. Dieser tüftelte eine Versuchsordnung aus. Und erfand nebenbei den Vorläufer des Films.

Muybridge stellte mehrere, eigens umgebaute Plattenkameras entlang der Rennstrecke auf Stanfords

Und was für den Film auf medialer Ebene zutrifft, kann ebenso für seinen Inhalt geltend gemacht werden: Jedes Bild setzt das vorherige fort, jede Szene knüpft an die vorherige an. Hufe gehen hoch und runter, Sprünge werden in der minimalen Narration zum Galopp. Und schon ist man von der Grundwirkung des Kinos direkt zur Analogie des Erzählkinos selbst gelangt: Warum sollte ein Film nicht auch die natürliche Fortsetzung eines anderen sein? Unter dieser Prämisse hat die Filmgeschichte keinen Anfang und kein Ende mehr. Vielmehr ist jeder Film Teil eines gigantischen Gewebes von Filmen – genau wie jedes Einzelbild Teil eines Gewebes von Einzelbildern ist.

Wollte man behaupten, dass Muybridge den Film erfunden habe, so müsste man anfügen: Er hat auch den Beweis geliefert, dass Fortsetzungen in der Natur des Mediums liegen. Dennoch stänkern Kritiker:innen bis heute, die Filmindustrie produziere nur aus Fantasielosigkeit Sequels, Prequels und dergleichen.



Ranch im kalifornischen Palo Alto auf. An den Zentralverschlüssen brachte er Drähte an, die das Pferd in seinem Galopp berühren sollte, wodurch elektrische Impulse eine Aufnahme nach der anderen auslösen würden. Diese Anlage wurde 1878 gebaut und umfasste zunächst zwölf, später 24 Kameras.

Das Publikum will Sequels – die Studios liefern

Dass er seine seriellen Fotografien nebeneinander stellen und mithilfe eines Zoetrops, dann mit dem selbst entwickelten Zoopraxiskop zu einem Film animieren könnte, auf diese Idee kam Muybridge erst später. Schon auf den ersten Abzügen seines «The Horse in Motion» zeigte sich aber das Prinzip des Mediums Film: Jedes Bild ist die Fortsetzung des vorherigen. Der Bewegungsablauf des Pferdes scheint in seine Einzelteile zerlegt, und doch gehören die Bilder eindeutig und unentwerrbar zusammen. Kinetik entstand zunächst durch die Kraft der Imagination und dann durch jene der stroboskopischen Wirkung.

Es stimmt zwar, dass diese Art von Filmen im frühen 21. Jahrhundert noch häufiger geworden ist, als sie es früher schon war. Aber der Vorwurf, dass der Trend nur dem fehlenden Mut der Produzent:innen zuzuschreiben sei, greift zu kurz. Dass bestehende Stoffe abgewandelt, weitergedacht oder neu inszeniert werden, liegt in der Natur der Sache, wie es 100 Jahre nach Eadweard Muybridge auch die Wissenschaft erkannte.

Ende der Siebzigerjahre des 20. Jahrhunderts begann sich der französische Literaturwissenschaftler Gérard Genette mit den vielfältigen Beziehungen zu beschäftigen, in denen zwei oder mehrere Texte zueinander stehen können. Das Resultat seiner Forschung war neben einer ausufernden Terminologie die Erkenntnis, dass kein Text ohne Bezüge auf andere Texte je auskommt. Einen absolut neuen Text könne es nicht geben, weil alles in der einen oder anderen Form schon geschrieben ist. In diesem Dogma erkannte Genette dann das Grundgesetz allen literarischen Schaffens. Und dasselbe trifft in wesentlichen Punkten auch auf alle anderen Formen künstlerischen Schaffens zu, einschliesslich des Kinos.

Das Sequel ist dabei nur eine von vielen Beziehungen, die zwischen zwei oder mehr Filmen bestehen können. Das Prequel ist eine andere, die Adaption noch eine und die Parodie eine vierte (→ Siehe Glossar S. 52). Man könnte sagen: Gerade weil diese Formen der Bezugnahme dem Medium Film inhärent sind, hat sich auch das Kinopublikum längst an sie gewöhnt. Ja, es rechnet mit ihnen, lechzt geradezu danach.

Von den zehn Filmen mit den höchsten Einnahmen an den Kinokassen sind nur deren vier «Neuschöpfungen» – oder zumindest solche, deren Bezugnahme auf andere Filme nicht auf den ersten Blick erkennbar ist. Furious 7 steht derzeit auf Platz 10 in der Liste der erfolgreichsten Filme überhaupt und ist die

Furious 7
2015, James Wan



**Starke Männer
fahren schnelle
Autos und
lieben schöne
Frauen.
Die Details sind
doch wurscht.**

siebte Iteration der Fast&Furious-Reihe. Oder, wenn man lieber so will, das Sequel zum Sequel zum Sequel zum Sequel zum Sequel zum Sequel von The Fast and the Furious, einem Actionfilm von 2001.

Nun kann man es fantasielos finden, wenn die Universal Studios bald zum zehnten Mal auf die Marke «Fast&Furious» setzen (Fast X kommt nächstes Jahr in die Kinos). Aber: Irgendjemand schaut sich diese Filme ja jedes Mal an, wenn sie ins Kino kommen. Es gibt Zuschauer:innen, die seit 20 Jahren immer wieder Gefallen an der Fast&Furious-Welt finden. Diese Filmwelt begleitet sie schon ihr halbes Leben. Der Erfolg dieses Franchise ist ein perfektes Beispiel dafür, wie gefragt Sequels sind. Teils sind sie sogar so gefragt, dass Zuschauer:innen gelegentlich schon gar nicht mehr warten wollen, bis die Studios mehr von ihrem Lieblingsstoff liefern. Einige vertreiben sich die Wartezeit

mit kleinen Eigenproduktionen. Mit bestehendem Filmmaterial, das aller Wahrscheinlichkeit nach aus der Pirate Bay stammt, gehen sie selbst ans Werk. Das Resultat stellen sie dann stolz auf Youtube.

Mehr Form als Inhalt: Na und?

Auf Youtube sind unzählige hausgemachte, natürlich nicht autorisierte Trailer von fiktiven Weiterführungen zu finden. In diesen Zusammenschnitten imaginieren die Fans ihre Lieblingsfiguren, Schauplätze und Props, aber in ganz neuem Kontext – ohne am Material selbst etwas zu verändern. Ihre Vorgehensweise ähnelt jener von Eadweard Muybridge. Nur sind es heute einzelne

Gucci «The Exquisite»
2022, Mert & Marcus



Sequenzen statt einzelner Bilder, die nebeneinander gestellt und zu einem (neuen) Film animiert werden.

Ein Beispiel hierfür ist auch ein neu geschnittener Trailer aus begeisterten Fan-Händen, der Stanley Kubricks The Shining von 1980 statt als zermürbenden Horrorfilm als Familienkomödie präsentiert. Alle Passagen dieses Trailers stammen aus dem Original, verändert wurden nur das Voice-over, die Montage und Musik. Und siehe da: Schon hat die Familie im eingeschneiten Grand Hotel ein Riesengaudi. Die gemusterten Teppiche haben ihren Schrecken verloren, und der Schriftsteller Jack Torrance erscheint als liebevoller Familienvater, nicht als blutrünstiger Irrer.

Sehenswert ist auch der Clip Brokeback to the Future, der die Homoerotik aus Brokeback Mountain (2005) in den Sci-Fi-Kulthit Back to the Future von 1985 trägt. Dadurch kommt der Trailer wie eine sonderbare

**Trotz strenger
Imitation besteht
kein Zweifel
daran, dass wir hier
etwas Neues zu
sehen bekommen.**

Adaption beider Filme daher – obwohl im Fan-Trailer nur Bilder aus Back to the Future zu sehen sind. Erstaunlich an diesem Filmchen ist vor allem die Tatsache, wie gut diese scheinbar unterschiedlichen Filme zueinander passen, wenn die richtigen Szenen erst einmal ausgewählt sind.

Solche unautorisierte Trailer gibt es von unzähligen Filmen. Vielleicht, werden einige einwenden, sind das nur Spielereien gelangweilter Cutter:innen oder neugieriger Filmstudierender. Dennoch lässt sich an ihnen zweierlei zeigen. Erstens, dass das Interesse an neuen Filmen aus altem Stoff auch auf Seiten des Publikums ausgesprochen gross ist.

Zweitens zeigen diese Trailer, dass Sequels, Prequels oder Adaptionen nicht zwingend neuen Inhalt bieten müssen, um auf Interesse zu stossen. Die neu geschnittenen Trailer schaffen es, aus dem gleichen Bildmaterial eine Vorschau auf einen komplett neuen Film zu machen, den es freilich nie geben wird. Einen

den Familienfilm, in Back to the Future die kecke, homoerotische Komödie erkennen.

Und damit zurück zu Gérard Genette: Besagte seine Intertextualitätstheorie nicht, dass in jedem Text zugleich die Übernahme eines alten und das Rohmaterial eines neuen Textes steckt? Neuheit ist demnach eine Illusion, Kunst «nur» das Spiel des Neuarrangierens.

Fortsetzungen sind nie neu

In der Fast&Furious-Reihe ist das nicht anders. Die einzelnen Filme ähneln sich in ihrer Veranlagung, genug, um einen Zusammenhang herzustellen. Der Inhalt ist da nicht mehr so wichtig. In Fast&Furious geht es seit dem ersten Film um starke Männer, die schnelle Autos fahren, schöne Frauen lieben und nebenbei in allerlei Schwierigkeiten geraten, aus denen sie sich nur mit qualmenden Reifen befreien können. Wer sich dann genau in wen verliebt und wer mit welchem Auto über



Film, den wir nie zu Gesicht bekommen werden, uns aber gewünscht hätten.

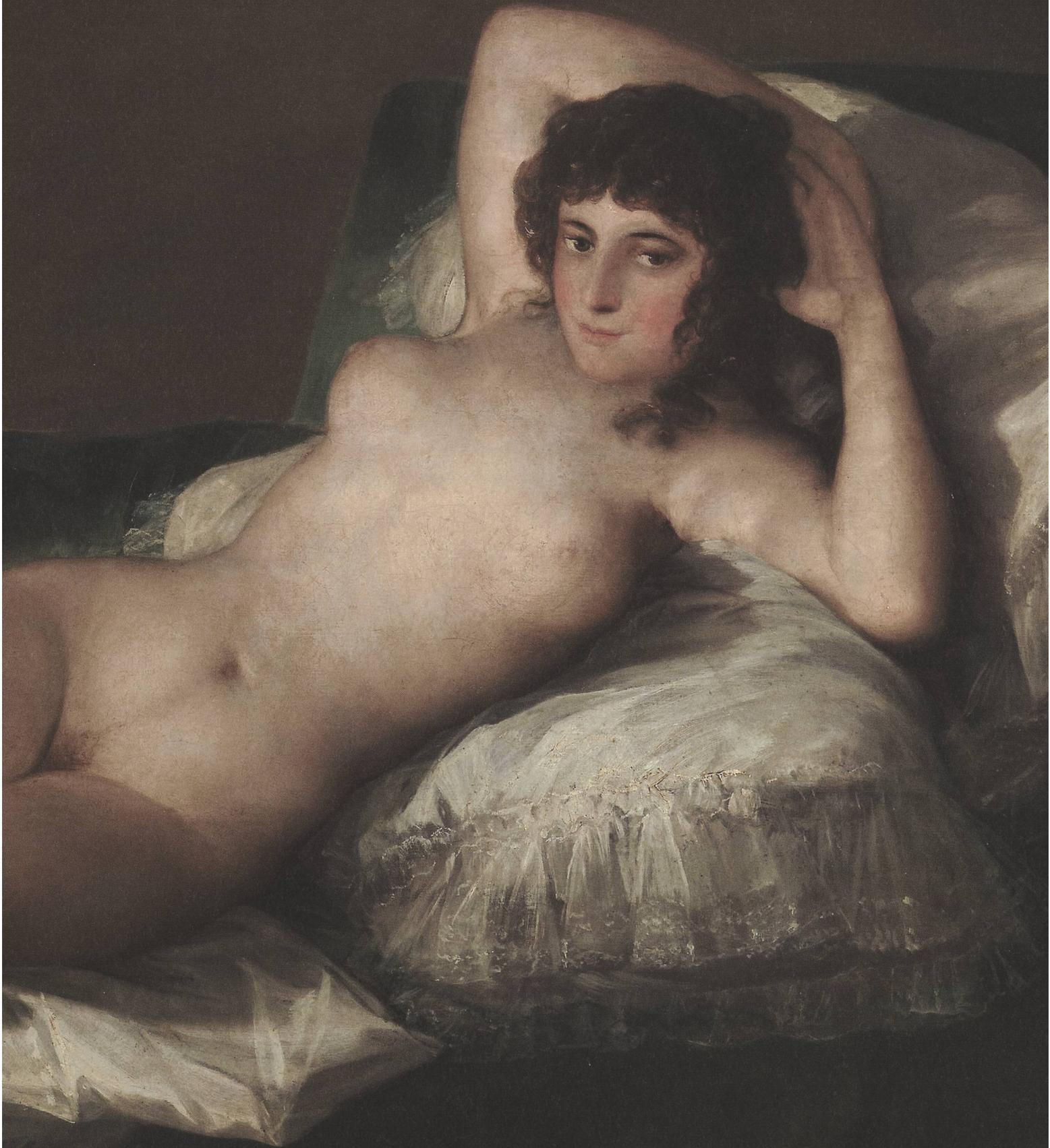
Darum gelang dem Modehaus Gucci auch der Coup, Szenen aus Kubrick-Filmen für einen Werbefilm der neusten Kollektion neu zu inszenieren. Die Inspiration waren A Clockwork Orange (1971), The Shining (1980) und 2001: A Space Odyssey (1968), Einstellungen aus den Filmen sind bei Gucci *en détail* nachgestellt, sodass man nur bei genauem Hinschauen entdeckt, dass es sich hier nicht «einfach» um Kubrick handelt. Auch die italienische Mode ist während weniger Sekunden zu sehen, in die bekannten Bilder hineinimaginiert. Trotz strenger Imitation besteht also kein Zweifel daran, dass wir hier etwas Neues zu sehen bekommen. Die Vorschau auf einen neuen, höchst bildgewaltigen Film.

Es bestätigt sich, dass Zuschauer:innen ohnehin immer ihren eigenen Beitrag zum Gezeigten leisten. Bei Muybridge war es die Trägheit der optischen Wahrnehmung, die entdeckt und genutzt wurde, um unabhängige Bilder in Bewegung zu bringen. Heute ist es die Eigenleistung der Hobby-Cutter:innen, die in The Shining

die Strasse rast, ist letztlich wurscht. Im Setting, in der Bildsprache und im visuellen Stil liegt der Reiz der Filme. Inhaltlich versprechen fünf der acht Trailer seit dem ersten Film, dass sich etwas Grundlegendes verändert habe. Aber eben.

Im kubrickesken Werbefilm von Gucci ist das nicht anders. Natürlich bestätigen diese falschen Versprechen auch den Vorwurf, Sequels seien fantasielos. Sequels arbeiten – das zeigen die neu geschnittenen Trailer und die Fast&Furious-Reihe – mit vertrauten Bildwelten, weniger mit neuem Inhalt.

Aber auch Muybridges Bilder waren mehr der Form als dem Inhalt verpflichtet. Die Art und Weise, wie sie hergestellt wurden, war wegweisend, nicht ihr Inhalt. Hätte Stanford statt Rennpferde Kühe gezüchtet, hätte das keinen Unterschied gemacht. Muybridge zeigte der Welt Neues, indem er praktisch identische Bilder repetierte und repetierte. Und damit das schöpferische Prinzip von Gérard Genette vorwegnahm: Die Kunst liegt im Arrangement, weniger im Inhalt. ■



S. 80 GOYA, Carrière & the Ghost of Buñuel 2022, José Luis López-Linares
Hier wird das Leben des Malers noch einmal in seiner gesamten Komplexität eingefangen.

FILME

THE BANSHEES
OF INISHERIN
von Martin McDonagh

UNRUEH
von Cyril Schäublin

1976
von Manuela Martelli

GUILLERMO DEL TORO'S
PINOCCHIO
von Guillermo del Toro
+Interview

THE MENU
von Mark Mylod

DER PASSFÄLSCHER
von Maggie Peren

THE WONDER
von Sebastián Lelio

SHE SAID
von Maria Schrader

MAD HEIDI
Interview mit Produzent
Valentin Greutert

HOLY SPIDER
von Ali Abbasi

BONES AND ALL
von Luca Guadagnino

GOYA, CARRIÈRE & THE
GHOST OF BUÑUEL
von José Luis López-Linares

L'INNOCENT
von Louis Garrel

Was passiert, wenn Freunde plötzlich nicht mehr Freunde sein wollen?
Mit The Banshees of Inisherin gelingt Regisseur McDonagh
eine minimalistische Charakterstudie der schwarzhumorigen Art.

VON MARTIN MCDONAGH

THE BANSHEES OF INISHERIN



Irland, 1923: Auf Regisseur Martin McDonaghs Landkarte befindet sich an der Küste die Insel Inisherin. Ihre Bewohner:innen leben weit vom Festland, wo gerade ein irischer Bürgerkrieg tobt, in gemächlichem Rhythmus. Jede:r scheint hier seinen oder ihren Platz in der kleinen Gesellschaft schon gefunden zu haben. Und am Abend sitzen dann die Immergleichen im örtlichen Pub, um ihre Gläser tiefdunklen Biers zu leeren.

Fast wie selbstverständlich gehören zwei der Barstühle zu den Männern Pádraic (Colin Farrell) und Colm (Brendan Gleeson), die immer schon beste Freunde waren. Doch eines Tages möchte Colm aus diesem freundschaftlichen Deal aussteigen, wohl dem Trott entfliehen. Da er sich nun im späteren Abschnitt seines Lebens, wie er phlegmatisch meint, doch noch weiterentwickeln

und künstlerisch entfalten wolle. Er ist unzufrieden.

Zu sagen, dass sich der sonst so genügsame Pádraic durch diesen Entscheid vor den Kopf gestossen fühlt, wäre eine Untertreibung. Denn dort, in der insulären Bubble, in der jede:r jeden kennt, kündigt man Freundschaften nicht einfach. Ohnehin würde man sich ständig auf den wenigen steinigen Strassen, die um die Insel führen, über den Weg laufen, sich in der Kirche und auf dem Marktplatz antreffen. Oder eben abends im Pub. Colm möchte dort nun aber an einem eigenen Tisch sitzen, um sich die immergleichen, langweiligen Geschichten seines ehemaligen Weggefährten nicht mehr anhören zu müssen.

Äusserst schwarzhumorig geht es in The Banshees of Inisherin zu und her. Der Film weiss die Linie zwischen Komödie und Tragödie

grossartig zu fahren. Es ist die Geschichte einer sehr behäbig anschwellenden Katastrophe, die McDonagh hier erzählt.

Denn sein Pádraic mag simpel sein, aber im genau gleichen Masse wie sein ehemaliger Freund ist er auch stur: Er lässt sich nicht so leicht von seinem Ziel abbringen, die langjährige Männerfreundschaft zu retten. Wegen seiner unentwegten Anbahnungsversuche droht ihm Colm aber, sich bei jeglicher Annäherung selbst einen Finger abzuschneiden. Es ist die erste Eskalationsstufe dieser Trennungsgeschichte.

Gangster und Psychopathen

Der Film lebt von seinen beiden Hauptdarstellern, Gleeson und Farrell, die in ihren Rollen aufgehen. Kein Wunder, ihre Chemie ist eine erprobte: Der Theater- und Filmregisseur McDonagh hatte sie 2008 schon in der ebenso düsteren Gangster-Komödie In Bruges zusammengebracht, wo sie eine gleichsam morbide, ja groteske Story durchspielten. Ohnehin scheint McDonagh ein Händchen sowohl für gute Drehbücher als auch für gute Besetzungen zu haben. Die Hauptrolle in seinem Three Billboards Outside Ebbing, Missouri hatte Frances McDormand 2018 den Oscar für die beste Hauptdarstellerin, Sam Rockwell jenen für den besten Nebendarsteller eingebracht.

McDonagh hatte eine Geschichte mit dem Titel «The Banshees of Inisherin» zunächst als unverwirklichten dritten Teil seiner Leenan-Trilogie fürs Theater erdacht. Auch der Film funktioniert ab und an wie ein Theaterstück, dank seines minimalen Set-ups und der wenigen Figuren, die er dafür

mit umso grossartigeren Dialogen zusammenbringt, um dort, im Zwischenmenschlichen, die nötige Spannung zu erzeugen.

McDonaghs In Bruges und Seven Psychopaths (2012) über die verhängnisvollen Unternehmungen eines Drehbuchschreibers (ebenfalls von Farrell gespielt) versprühten damals beim Erscheinen sofort den Reiz des Kultigen. In ihnen liess der Regisseur seine durch und durch zwielichtigen Figuren nämlich in bunter Sprache fluchen – die Filme hatte er mit viel Lust am Brutalen und Dysfunktionalen inszeniert. Zur Freude mancher und zum Leid anderer behielt er diese Attribute in Three Billboards bei, aber wagte eine Charakterstudie auf komplexerer Ebene. Dort ist er mit Banshees geblieben.

Gäbe es eine dritte Hauptfigur in The Banshees of Inisherin,

dann wäre es wohl die Insel selbst mit ihrer markanten, kargen Topographie: Auf der realen Insel Inishmore gedreht, wirken der lange Horizont des Meeres und der schier unendliche blaue Himmel rund um das fiktive Inisherin paradox beengend. Weswegen auch die Vermutung naheliegt, dass Colm eigentlich ganz andere Fesseln sprengen möchte als jene seiner langjährigen Freundschaft, die ihm wohl bloss als Manifestation seines Unmuts dient.

Er wäre nämlich nicht der Einzige unter der Inselbewohner:innen, der vom Ausbruch träumt. Obwohl in der Ferne manchmal die Kriegsvorgänge auf dem Festland zu vernehmen sind. Und vielleicht, so könnte man vermuten, hegt er auch heimliche Eifersucht gegenüber seinem Freund Pádraic. Denn dieser scheint bis zum Streit mit Colm einer der Wenigen zu sein, der

das reduzierte Leben auf Inisherin tatsächlich zu schätzen wissen.

Ist The Banshees of Inisherin nun eine Geschichte über Isolation? Über Einsamkeit? Über depressive Verstimmungen, Illusionen und gescheiterte Ambitionen, wie wir sie alle in irgendeinem Masse kennen? Der Bürgerkrieg auf Irlands Festland bleibt übrigens stets in der Ferne, aber mit dem Streit der einstigen Freunde vielleicht auf allegorischer Ebene doch ganz nah. Geht es McDonagh um die Absurdität des Bürgerkrieges? Auch das macht seinen Film brillant: Die Interpretationsfäden, die man daraus spinnen kann, sind zahlreich und doch nie endgültig aufzuwickeln.

Selina Hangartner

START 05.01.2023 REGIE, BUCH Martin McDonagh KAMERA Ben Davis SCHNITT Mikkel E.G. Nielsen MUSIK Carter Burwell DARSTELLER:IN (ROLLE) Colin Farrell (Pádraic Súilleabháin), Brendan Gleeson (Colm Doherty), Kerry Condon (Siobhán Súilleabháin), Barry Keoghan (Dominic Kearney) PRODUKTION Blueprint Pictures, Film 4 u.a.; IRL/GB 2022 DAUER 109 Min. VERLEIH Disney



Wem gehört der Staat, wem gehört die Zeit? Cyril Schäublin erzählt die Geschichte einer Konsolidierung wunderbar vielfältig und entschieden gegen den Strich.

In den Siebzigerjahren des 19. Jahrhunderts entwickelte sich der Jura zu einem Zentrum des internationalen Anarchismus. Die Aufbauarbeit vor allem unter den Arbeiter:innen der Uhrenfabriken war so beeindruckend, dass es den neugierigen, sozial bewegten Pjotr Alexejewitsch Kropotkin 1872 dorthin zog.

Kropotkin ist in keinem gewohnten Sinne die Hauptfigur von Cyril Schäublins Unruhe: Er ist der Fremde, durch den das Publikum die zentralen Orte und Personen des Films entdeckt. Erzählt wird denn auch nicht Kropotkins Biografie im engeren Sinne, sondern sein politischer Bewusstwerdungsprozess – diese vergleichsweise kurze Zeit in der Uhrenfabrikkleinstadt St. Imier machte aus dem vorsichtigen Sozialisten einen überzeugten Anarchisten (es dauerte allerdings noch einige Jahre, bis er den Schritt zum kommunistischen Anarchismus ging, auch wieder im Jura). Will sagen: Schäublin interessiert sich nicht für psychologische Zustände und Entwicklungen, sondern allein für Klassenverhältnisse und deren Veränderbarkeit.

Womit immer die Frage verbunden ist: Wem gehören die Produktionsmittel, und auf welche Weise sind sie mit dem Warenverkehrsnetz verbunden? Wie stellt sich also das Terrain dar, und wer kreuzt es via welche Wege? Eine Frage, die den Vermesser Kropotkin natürlich umtreibt – vor seiner Westeuropareise hatte er für die Russische Geographische Gesellschaft zuletzt Teile Nordeuropas und des Baltikums bereist und vermessen. In Unruhe werden denn

auch immer wieder Landstriche entsprechend studiert und erfasst. Damit beschäftigt sich nicht nur Kropotkin, sondern auch das Angestellten-duo einer Uhrenfabrik, das Wege abgeht und stoppt, wie lange man von diesem zu jenem Ort braucht, um tayloristisch die effizientesten Routen durch das Gelände zu fixieren, auf dass sich die Arbeiter daran halten mögen und der Inhaber mehr von ihrer Zeit habe.

VON CYRIL SCHÄUBLIN

UNRUEH



Nun könnte man über die Absurdität sprechen, dass es in St. Imier mehrere parallele Zeiten gab. Oder über die Fotos von Revolutionären, die sich die Arbeiterinnen kaufen – zwecks Inspiration, aber auch ein wenig, um die fischen Helden anzuhimmeln. Oder dass es bei einer Tombola der Anarchist:innen etwas ganz Anderes zu gewinnen gibt als bei der parallelen Tombola der Besitzbürger:innen. Schäublin arbeitet so Kontraste und Zuspitzungen

heraus – ganz scharfkantig, etwa wenn er den Internationalismus der Anarchist:innen, die für ihre notleidenden Genoss:innen in den USA Geld sammeln, auf den Rufst-du-mein-Vaterland-Patriotismus der Bourgeoisie prallen lässt.

Schäublins Sympathien gelten dabei fraglos der arbeitenden Klasse; ihren Vertreter:innen schenkt er Blicke, in denen sie strahlen ob ihres Willens, die Welt so zu verändern, dass die Vielen in Würde leben können – man beachte etwa, wie sorgsam mit nur wenigen Details (Haare, Augen, Gesten) sämtliche Arbeiter:innen der Uhrenfabrik gezeichnet sind, wie er ihre Individualität wider die Einheitskitel hervorhebt.

Auch die Ingenieure sind, allerdings oft in etwas absurden Situationen zwischen Komödie und unterschwelligem Horror, zu sehen, siehe etwa den Sekunden-Sparfanatismus der Fabrikgeländeabgeher oder die oft gruselig patrizisch tuende Höflichkeit, mit der Besitzende ihre Macht ausspielen. Den Ingenieuren hingegen gibt Schäublin die sympathischste aller Waffen im Klassenkampf mit auf den Weg: den Witz, etwa in der schönen Szene, in der ein Kneipenbesitzer sich listig über ein Verbot der Obrigkeiten hinwegsetzt, oder wie Kropotkin und die Arbeiterin Josephine einander finden. Das Genie Schäublins liegt darin, wie er diese Tonalitäten ineinander übergehen lässt, wie sich der Film von Pathos zur Farce mit wunderbarster Gelassenheit bewegt. **Olaf Möller**



VON MANUELA MARTELLI

1976



Carmen ist dabei, ein abendrotes Rosa anzumischen – damit will sie in ihrem Ferienhaus am Meer die Wände streichen. Aber dann wird vor ihrem Malergeschäft in Santiago de Chile am helllichten Tag eine Frau von Pinochets Schergen entführt.

Etwas Farbe kleckert auf Carmens Lederschuh, um den Moment zu bezeugen. Ein kurzer Schreck. Darauf kehrt wieder der Alltag ein.

Carmen stammt aus bürgerlichem Haus. Sie ist um die 50, Frau eines Arztes und hat sich mit dem Regime gut arrangiert. Im Winter 1976 zieht es sie aber aus der Stadt in ein kleines Küstendorf. Und dort wird sie die andere Seite der Diktatur kennenlernen.

Das Debüt der Regisseurin Manuela Martelli spielt zu Beginn der brutalen chilenischen Militärdiktatur. Diese ging von 1973 bis 1990 mit aller Härte gegen jede Form von Widerstand vor.

Heimlich hilft Carmen, einen verwundeten Widerstandskämpfer gesund zu pflegen. Doch Pinochets Spitzel lauern überall. Carmen wird immer tiefer hineingezogen und muss zusehen, wie Menschen ein-

fach verschwinden. Um dann tot wieder aufzutauchen.

Martellis warme Bildsprache steht oft im Widerspruch zu der harten Realität, die sie zeigt. Schweigen und Ignoranz in Carmens familiärem Umfeld werden wunderbar verstärkt durch liebevoll ausgewählte Kostüme und eine hochwertige, authentische Ausstattung. 1976 ist ein stilles Drama, dessen Kraft in Form von Menschlichkeit durchbricht. Mit einer heimlichen Heldin im Mittelpunkt, der vor ihrer rosa-roten Wand letztlich alle Illusionen über die Welt, in der ihre Enkel dereinst aufwachsen werden, geraubt werden. **Silvia Posavec**

START 15.12.2022 REGIE Manuela Martelli BUCH Manuela Martelli, Alejandra Moffat KAMERA Yará Rodríguez SCHNITT Camila Mercadal MUSIK Mariá Portugal DARSTELLER:IN (ROLLE) Aline Küppenheim (Carmen), Nicolás Sepúlveda (Elías), Hugo Medina (Padre Sánchez), Alejandro Goic (Miguel) PRODUKTION Cinestación; CHL/ARG 2022 DAUER 76 Min. VERLEIH Trigon

Guillermo del Toros Version des Kinderbuchklassikers ist genauso zauberhaft, gruselig und zeitlos, wie man es sich von den Geschichten des mexikanischen Filmfantasten gewohnt ist. Eine Stop-Motion-Adaption, die der unkonformen Holzpuppe wahres Leben einhaucht.

Guillermo del Toro ist ganz schön spät dran. Ursprünglich war seine Version von Pinocchio bereits 2008 angekündigt worden. Seither ist mindestens eine Handvoll weiterer Verfilmungen entstanden. Erst vor Kurzem hat sich Robert Zemeckis an einem Live-Action-Remake des Disney-Klassikers von 1940 versucht – und ist kläglich gescheitert. Um ein ähnliches Schicksal zu vermeiden, erzählt del Toro die berühmte Geschichte der Holzpuppe, die gerne ein richtiger Junge wäre, ganz und gar auf seine Art: magisch, gruselig, mit viel Liebe fürs Detail und entschieden gegen den Strich.

Es fängt schon damit an, dass Pinocchio relativ spät ins Bild rückt. Zunächst ist es nämlich Geppetto, dem unsere ganze Aufmerksamkeit gehört. In einem prologartigen ersten Akt erleben wir ihn als grimmigen alten Mann, der sich in einem betrunkenen Anfall von Trauer um seinen verstorbenen Sohn Carlo nicht mehr zu helfen weiss. Taumelnd, wütend und fieberhaft schnitzt er eines Nachts wild drauf los, bis am Ende ein wackeliges Strichmännchen entsteht, knorrig und dürr, von rostigen Nägeln zusammengehalten. Und mit einer Nase, die erst gezähmt werden muss, weil sie in alle Richtungen wächst. Das ist also unser Pinocchio, denkt man noch, bevor del Toro seiner Fantasie völlig freien Lauf lässt.

Finster und märchenhaft zugleich geht es weiter mit einer Handlung, die mehr oder weniger bekannt ist, diesmal aber während der Herrschaft Mussolinis spielt. Der lodernde Geist des Diktators schwebt wie ein Gespenst über dem Film, während Pinocchio sich im-

mer wieder mit der Verbreitung und Akzeptanz des Faschismus im Italien der Dreissigerjahre auseinandersetzt.

Aber sorgen muss man sich nicht: Auch del Toros Holzversion ist so frech, clever, charmant, lustig und herrlich widerständig, wie man ihn kennt. Gesprochen wird er in der Originalversion vom Newcomer Gregory Mann, dem es gelingt, ernst, aufmüpfig und liebenswert in

VON GUILLERMO DEL TORO

GUILLERMO DEL TORO'S PINOCCHIO



einem Atemzug zu sein, während sich Christoph Waltz als Graf Volpe wieder herrlich schurkisch gibt. Zum Rest des exzellenten Stimmen-Ensembles gehören Kate Blanchett, Tilda Swinton und Ewan McGregor als Sebastian, die Grille, deren Aufgabe darin besteht, Pinocchio ein Gewissen einzuhauchen. Eigentlich will er natürlich nur seine Memoiren schreiben und wird doch immer wieder gehindert, abgelenkt oder zerquetscht. Davon muss McGregor

dann buchstäblich ein Lied singen, denn del Toros Pinocchio ist auch ein Musical mit Gesangseinlagen, die von ihm, seinen Co-Autoren und dem Starkomponisten Alexandre Desplat geschrieben wurden.

Die suggestive Kraft der bewährten Stop-Motion-Technik, die schon King Kong damals in Bewegung versetzte, ist nicht leicht zu erklären. Die Bilder, die der mexikanische Filmmagier und sein Regie-Kollege Mark Gustafson finden, sind einfach und klar, klassisch und farbenfroh. Trotzdem ist da von Anfang an ein leichtes Vibrieren unter der Oberfläche zu spüren, das eine grosse Sehnsucht und Schmerz verrät.

Wir schauen dieser kleinen, staksigen Kreatur nicht allein deshalb gebannt zu, weil ihr Anblick eine alte Kunst mit erfrischender Leichtigkeit und dem neuesten technischen Equipment zu neuem Leben erweckt, sondern vor allem deshalb, weil sie aufrichtig und glaubwürdig wirkt. Man hat das Gefühl, diese unzählige Male erschaffene Figur zum ersten Mal tatsächlich als menschliches Wesen zu erleben, als eigenständige Person. Ein Lausbub zwar, der nicht umhinkommt, Fehler zu begehen. Aber einer mit dem wild pochenden hölzernen Herzen am rechten Fleck. **Pamela Jahn**

START 24.11.2022 (Kino), 09.12.2022 (Netflix) REGIE Guillermo del Toro, Mark Gustafson BUCH Guillermo del Toro, u.a. KAMERA Frank Passingham DARSTELLER:IN (ROLLE) Gregory Mann (Pinocchio), David Bradley (Geppetto), Ewan McGregor (Sebastian J. Grille), Christoph Waltz (Graf Volpe) PRODUKTION Netflix Animation u.a.; USA/MEX/F 2022 DAUER 114 Min. VERLEIH Ascot Elite STREAMING Netflix

**GUILLERMO DEL TORO, REGISSEUR
VON PINOCCHIO**

«Pinocchio kann unendlich verschieden interpretiert werden»



FB *Im Kern der Geschichte steckt, dass Pinocchio verkannt wird. Wie stark haben Sie sich als Kind selbst mit der Idee identifiziert?*

GDT Enorm. Ich war zuerst ein sehr ruhiger Junge, stand immer im Abseits. Dann, mit ungefähr zwölf Jahren, wurde ich ein bisschen freier. Aber ich fühlte mich trotzdem immer wie ein Aussenseiter, und mir wurde schnell klar, dass ich irgendwie seltsam war. Ich war mit den Weltanschauungen, die uns auferlegt wurden, nicht einverstanden. Und ich hatte nie die gleichen Interessen wie meine Klassenkameraden. Die Jungs in meinem Alter waren sportbegeistert, alle spielten Fußball. Nur ich blieb gerne zu Hause, las Bücher, schaute Filme und liebte es, zu zeichnen.

FB *Sie haben in den letzten 30 Jahren als Filmmacher alle fantastischen Genres durchlaufen, von Horror über Sci-Fi. Die Animation hat bisher gefehlt ...*

GDT Das stimmt, dabei begeistert mich Animation. Ich habe seit 15 Jahren eine Animationsfirma und arbeite seit zehn Jahren auch aktiv mit. Ich habe in meiner Heimatstadt Guadalajara eine eigene Stop-Motion-Bewegung gestartet und ein internationales

Animationszentrum mitaufgebaut. Ich war auch immer daran interessiert, eine möglichst vielfältige Karriere zu haben. So wird es nie langweilig.

FB *Wie passt Pinocchio in Ihre Welt des Filmmachens?*

GDT Im Grunde steckt ein Teil von Pinocchio bereits in Pans Labyrinth. Die Filme harmonieren miteinander, sie haben ähnliche Anliegen. Das war nicht geplant, es ist einfach so gekommen. Aber wenn man es darauf anlegt, kann man sicher auch in The Devil's Backbone und Nightmare Alley gewisse Anhaltspunkte finden.

FB *Was macht die Faszination von Carlo Collodis Kinderbuch aus?*

GDT Ich denke, Pinocchio ist eine der Figuren der Literaturgeschichte, die man auf unendlich verschiedene Art und Weisen interpretieren kann. Sie können Pinocchio in den Weltraum katapultieren, als politische Metapher gebrauchen oder als soziale Satire inszenieren. Spielberg hat es in A.I. getan. James Cameron und Robert Rodriguez in Alita: Battle Angel. Ganz ähnlich verhält es sich mit Dracula, Sherlock Holmes, Tarzan oder Frankenstein – sie alle sind Mythen, die sich universell einsetzen lassen.

FB *Auf visueller Ebene bewegt sich Ihr Film elegant zwischen Stop-Motion und den magischen Aspekten der Geschichte. Worauf kam es Ihnen an?*

GDT Wir haben uns von Anfang an dafür entschieden, dass die einzigen magischen Elemente mit der Figur Pinocchio verbunden sein müssen. Wir wollten keine sprechende Katze oder Ähnliches. Denn Pinocchio ist ja bereits die Ausnahme, die Anomalie in der Welt. Die Kirche, die Stadt, die Einwohner:innen, die faschistischen Offiziere sind mit der realen Welt verbunden. Natürlich kann man hier und da ein bisschen übertreiben oder die Dinge ins Karikaturhafte steigern. Aber man kann mit der Idee nicht komplett brechen, wenn man sich einmal festgelegt hat.

FB *Haben Sie das Gefühl, Sie sind als Regisseur mit den Jahren weicher geworden?*

GDT Nein, das glaube ich nicht. Für mich haben The Devil's Backbone oder Kronos die gleiche emotionale Wirkung wie Pinocchio. **INTERVIEW Pamela Jahn**



The Menu 2022, Mark Mylod



Wenn *fine dining* zum Überlebenskampf wird – Mark Mylod kreiert eine bissige Satire auf die gehobene Esskultur und deren wohlhabende Anhänger:innen.

Auf der nur wenige Hektar umfassenden Insel Hawthorne dreht sich alles um kulinarische Superlative. Starkoch Slowik (enigmatisch und furchteinflößend gespielt von Ralph Fiennes) residiert hier mit seinen Küchenmitarbeitenden, die man durchaus auch als Untertanen bezeichnen könnte: ein Team von ergebenen Köch:innen und Gastroarbeiter:innen, die auf ihr Privatleben verzichten, um den Reichsten der Reichen spektakuläre Dinnererlebnisse zu ermöglichen.

Hier wird angepflanzt, geschlachtet, geerntet, fermentiert und geliert, wie die strenge Hostess Elsa (Hong Chau) der neuen Ladung Gäste bei der Tour über die Insel mit stoischer Miene erklärt. Was einerseits wie ein kulinarischer Selbstversorgungstraum erscheint, weist andererseits dann doch etwas zu viele Züge einer esoterischen Sekte auf.

Die vornehme Gästegruppe ist vorerst jedoch entzückt. Von neureichen Bankern über den an Glanz verlierenden Filmstar bis hin zur berühmten Restaurantkritikerin befinden sich in der Gruppe alle karikierten Versionen unerträglicher Snobs.

Heraus sticht einzig Margot (Anya Taylor-Joy), die in letzter Minute vom selbsternannten, etwas naiven und belehrenden Foodie und Slowik-Fanboy Tyler (Nicholas Hoult) als Dinner-Date mitgenommen wurde. Margot durchschaut die präntiös-pompöse Performance von Anfang an. Alle anderen geben vor, *fine dining* zu verstehen und der regulären Küche vorzuziehen.

The Menu ist bissig und bitterböse mit seinem Blick auf Kulinarik und Reichtum. Genau wie ein

aufwändiger Mehrgänger schmort und braut der Film erst langsam vor sich hin, bis sich immer deutlicher abzeichnet, was für ein perfides Spiel Slowik mit seinen Gästen treibt.

Irgendwo gibt es wohl eine Grenze zwischen Kochen als ernstzunehmender Kunst und Absurdität, und diese hat Slowik längst überschritten. Dem von seinem Talent überzeugten Narzissten verschaffen

VON MARK MYLOD

THE MENU



seine Gäste pure Frustration. Seiner Meinung nach verstehen sie nichts von Kulinarik und ruinieren mit ihrem Reichtum seine Kunst.

So serviert er verbittert Gang um Gang. Die Folgsamkeit der militärisch gehorsamen Küchengehilf:innen und seine Überlegenheit scheint er jedoch sichtlich zu genießen. Einzig Margot ist ihm ein Dorn im Auge, da er spürt, dass sie nicht aus einer reichen Scheinwelt stammt und von den sorgsam konstruierten

Häppchen kaum beeindruckt ist. Die Brotplatte ohne Brot, nur mit Aufstrichen, rührt Margot nämlich nicht an, während Foodie Tyler sich kaum mehr einkriegt ob des «brillanten Konzepts».

Während der Film von Beginn an einen ominösen Unterton kreiert – die unterwürfigen Mitarbeitenden, die abgelegene Insel und die kühle, dunkle Architektur des Restaurants sorgen für wenig Wärme –, passiert der Switch dann irgendwo zwischen zwei Gängen mit einem wortwörtlichen Knall. Ab da wandelt sich *The Menu* zum Horror-Thriller, bei dem es ums schiere Überleben geht.

Das Sounddesign unterstreicht die brodelnde Panik. Slowiks viel zu lautes In-Die-Hände-Klatschen und das Brutzeln, Schneiden und Klappern von Besteck wecken alle Sinne. Anzeichen, dass irgendetwas nicht stimmt, gab es aber zur Genüge. So weiss Slowik etwas zu viel über jede:n einzelne:n seiner Gäste und genießt es, den einen oder anderen mit intimen Geheimnissen blosszustellen. Niemand ist, wer er vorgibt, zu sein – auch das ein offensichtlicher Schlag gegen das reichste eine Prozent.

Doch das alles ist «part of the menu», wie Slowik und Elsa beteuern, und es muss alles bis zum akribisch geplanten Schluss durchgeführt werden. Die Parole *eat the rich* kriegt hier wahrlich eine neue Konnotation. **Josefine Zürcher**

START 17.11.2022 REGIE Mark Mylod BUCH Seth Reiss, Will Tracy KAMERA Peter Deming SCHNITT Christopher Tellefsen MUSIK Colin Stetson DARSTELLER:IN (ROLLE) Anya Taylor-Joy (Margot), Ralph Fiennes (Chef Slowik), Nicholas Hoult (Tyler), Hong Chau (Elsa), John Leguizamo (Filmstar) PRODUKTION Alienworx Productions; USA 2022 DAUER 106 Min. VERLEIH Disney

Eine andere Geschichte aus dem Zweiten Weltkrieg, in ungewohntem Stil erzählt: Maggie Peren verfilmt die Lebensgeschichte des Grafikers Cioma Schönhaus. Leider gar eindimensional.

Wie überlebt ein Jude in Berlin den Zweiten Weltkrieg? Der neue Film von Maggie Peren gibt auf diese Frage eine überraschende Antwort: mit Kunst.

Der Passfälscher erzählt die wahre Geschichte des Grafikers Cioma Schönhaus. Der war ausgebildeter Zeichner und wollte als junger Mann Künstler werden. Stattdessen begann er um 1942 gefälschte Pässe herzustellen – «kleine Kunstwerke», wie es im Film heisst. So rettete er nicht nur die Leben Dutzender anderer untergetauchter Jüd:innen, sondern auch sein eigenes.

Wer einen deutschen Pass ohne Judenstern hatte, den liess die Gestapo in Ruhe. 1943 gelang Schönhaus dank eines selbst gefälschten Wehrmachtsausweises die Flucht in die Schweiz. Er starb 2015 im Alter von 92 Jahren in Biel.

Viele Filme über den Zweiten Weltkrieg versuchen, die Düsternis der Vierzigerjahre um jeden Preis heraufzubeschwören, und arbeiten zu diesem Zweck mit ausserordentlicher Dramatik. Um zu zeigen, wie schlimm der Krieg war, wie ungerrecht, wie brutal, ist solchen Filmen oft jedes Stereotyp recht.

Maggie Peren lässt mit Der Passfälscher nun vermuten, dass es auch anders gehen könnte. Sie erzählt in erstaunlich ruhigem Tonfall Cioma Schönhaus' Entwicklung vom missmutigen Zwangsarbeiter in der Rüstungsindustrie zum selbstbewussten Fälscher.

Als sich Schönhaus in einer gestohlenen Kriegsmarineuniform auf einen Ball traut und dort eine namenlose junge Frau kennenlernt, wird der Film geradezu heiter. In gedämpften Farben und leisen

Tönen zeigt er uns, wie sich das Paar in einem winzigen Schlafzimmer liebt und für kurze Zeit glücklich ist – während draussen die Gestapo-Männer nach versteckten Jüd:innen fahnden, um sie zu deportieren oder auf der Stelle zu erschiessen.

Drehbuchautorin und Regisseurin Peren verzichtet auf viele historische Details und lässt einige komplizierte Wendungen in der Vorlage weg.

VON MAGGIE PEREN

DER PASS-FÄLSCHER



Dadurch wird viel Raum frei, den Louis Hofmann als Cioma Schönhaus und Luna Wedler als dessen Geliebte problemlos auszufüllen vermögen. Hofmann spielt den Beau mit Leichtigkeit und überzeugendem Charme, Luna Wedler gibt die geheimnisvolle Namenlose mit einer Mischung aus Unnahbarkeit und intimer Verliebtheit. Ein gutes Paar geben die zwei ab.

Insgesamt sind die beiden, wenn sie auch gut spielen, aber zu

sehr auf Romanze eingestellt. Natürlich hat der frisch verliebte junge Mann nur Augen für die Frau, in deren Bett er liegt – das ist ja soweit noch verständlich.

Aber dass es ihm offenbar gar nichts ausmacht, dass seine Eltern gerade ins Konzentrationslager Majdanek deportiert worden sind? Dass Gerda schwanger wird, dann aber kein Kind weit und breit zu sehen ist und alles keine grosse Sache darstellt? Unplausibel, mindestens.

Da fehlt es dem Film und seinen Darsteller:innen an Tiefe, wird die Sache auf etwas unangenehme Weise zum Bohème-Film, der scheinbar nur zufällig im nationalsozialistischen Berlin spielt und dessen Figuren sozusagen nur als Nebensache verfolgte Jüd:innen sind. Da wirken bald auch die hervorragenden Kostüme und die originalgetreuen Requisiten nur noch wie beliebige Dekoration.

So wird der Film seiner Sache nicht gerecht. Hier geht es um einen Mann, der jederzeit verraten und erschossen werden könnte – aber wir sehen einen Liebesfilm, der leider so eindimensional bleibt wie so viele der Filme, die den Zweiten Weltkrieg nur als Kulisse benutzen. Schade um die grossartigen Möglichkeiten, die dieser Stoff geboten hätte. **Oliver Camenzind**

START 24.11.2022 REGIE, BUCH Maggie Peren VORLAGE Cioma Schönhaus KAMERA Christian Stangassinger SCHNITT Robert Sterna MUSIK Mario Grigorov DARSTELLER:IN (ROLLE) Louis Hofmann (Cioma Schönhaus), Jonathan Berlin (Det Kassriel), Luna Wedler (Gerda), Nina Gummich (Frau Peters), PRODUKTION Dreifilm; D 2022 DAUER 116 Min. VERLEIH Filmcoopi



VON SEBASTIÁN LELIO

THE WONDER



Was sind wir bereit zu glauben? Wollen wir manchmal nicht einfach glauben, weil es uns Hoffnung und innere Ruhe spendet? Die Geschichte der neunjährigen Anna (Kíla Lord Cassidy) zum Beispiel, die im ländlichen Irland Mitte des

19. Jahrhunderts lebt und offenbar ganz ohne Essen auskommt, genährt nur durch «Manna vom Himmel»?

Von diesem Mädchen erzählt Sebastián Lelios Film The Wonder. Der chilenische Regisseur hat sich in der Verfilmung des gleichnamigen Buchs von Emma Donoghue des realen Phänomens der «Fastenmädchen» angenommen. Während manche in einer Zeit der Kriege, des Hungers, der Entbehrungen aus Annas göttlicher Gabe Hoffnung schöpfen, schicken Skeptiker die Krankenschwester Elizabeth (Florence Pugh), um den Vorfall zu untersuchen.

Viel passiert nicht in den Ein-dreiviertelstunden, in denen die kontemplativen Bilder zwischen pastellfarbenen Moorlandschaften und der schummrigen Kammer des Mädchens alternieren, begleitet von drückenden Ambientklängen des Elec-

tro-Musikers Matthew Herbert (in den Neunzigern bekannt als Doctor Rockit). Aber die Stimmung zieht einen unweigerlich hinein in das Mysterium, in diese Geschichte über das Geschichtenerzählen.

Dass der Film mit einem Kameraschwenk über das Filmset beginnt und endet, dass die Irin Niamh Algar als Metafigur die vierte Wand zum Publikum durchbricht, mag irritieren. Schliesslich greift Lelio damit aber die essenzielle Frage auf, was real ist und was nicht, was wir am Ende bereit sind zu glauben – auch wenn wir insgeheim die Wahrheit kennen. **Philip Artelt**

START 16.11.2022 REGIE Sebastián Lelio BUCH Alice Birch, Sebastián Lelio VORLAGE Emma Donoghue KAMERA Ari Wegner DARSTELLER:IN (ROLLE) Kíla Lord Cassidy (Anna O'Donnell), Florence Pugh (Elizabeth Wright), Tom Burke (William Byrne), Niamh Algar (Kitty) PRODUKTION Element Pictures u.a.; IRL/GB/USA 2022 DAUER 108 Min. STREAMING Netflix

Streamen Sie kostenlos Tausende Schweizer Geschichten.



Entdecken Sie **die besten Serien, Dokus und Filme** – jederzeit und überall, auf dem Bildschirm Ihrer Wahl.

inklusive in der Radio- und TV-Gebühr

eine Idee SRG SSR

➔ + | playsuisse.ch

Maria Schraders Verfilmung des Buches der «New York Times»-Journalistinnen, die Harvey Weinstein zu Fall brachten, zeichnet auf kluge und sensible Weise die #MeToo-Bewegung nach.

Es war nur eine Frage der Zeit, bis Hollywood diese Geschichte selbst erzählen würde: Vor fünf Jahren haben die «New York Times»-Journalistinnen Jodi Kantor und Megan Twohey durch ihre Berichterstattung jenes Geflecht aus Macht, Abhängigkeit und Unterdrückung zum Einsturz gebracht, das der Produzenten-Mogul Harvey Weinstein über Jahrzehnte pflegte. #MeToo war die Folge. Die Bewegung entfachte eine umfassende Debatte über sexuelle Selbstbestimmung und den Stand der Gleichberechtigung von Mann und Frau, die bis heute hochaktuell ist. Eine filmische Adaption des Bestsellers «She Said: Breaking the Sexual Harassment Story That Helped Ignite a Movement», der Weinsteins Niedergang protokolliert, war unausweichlich. Nur dass sich ausgerechnet die Deutsche Maria Schrader an die Umsetzung wagen würde, überraschte dann doch – und auch wieder nicht.

Schrader hatte zuletzt mit ihrer zukunftsweisenden Komödie Ich bin dein Mensch über unser Verhältnis zu Technik und künstlicher Intelligenz bewiesen, mit wie viel Feingefühl sie sich jeder neuen Herausforderung stellt. Erst ein Jahr zuvor war sie für ihre Arbeit an der Netflix-Serie Unorthodox mit einem Emmy, dem wichtigsten amerikanischen Fernsehpreis, ausgezeichnet worden. Da war der Weg nach Los Angeles nicht mehr weit. Und vielleicht ist es das grösste Glück dieses Films, dass er von einer Frau gedreht wurde, die dem System Hollywood noch wachen Auges und mit Kampfgeist gegenübersteht.

Ein ähnliches Engagement legen auch ihre beiden Hauptdarstellerinnen an den Tag: Zoe Kazan ist Kantor, eine erfahrene, einfühlsame Reporterin, die seit längerem über Belästigung am Arbeitsplatz recherchiert. Zwar muss sie den Namen der Schauspielerin Rose McGowan erst noch googeln, als sie ihn zum ersten Mal hört. Doch schon bald haben sie und ihre Investigativ-Kollegin die Personalien von rund einem

VON MARIA SCHRADER

SHE SAID



Dutzend Frauen parat, bei denen es Hinweise darauf gibt, dass sie von Weinstein sexuell belästigt worden seien. Twohey, gespielt von einer resoluten Carey Mulligan, ist besonders gut darin, Menschen zum Reden zu bringen – im richtigen Moment die richtigen Fragen zu stellen, ist ihre Spezialität. Vor dem Skandal um Weinstein hatte sie sich auf Donald Trump und dessen Eskapaden eingeschossen, bis eine Schwangerschaft und anschliessende post-

natale Depression sie kurzzeitig ausser Gefecht setzten.

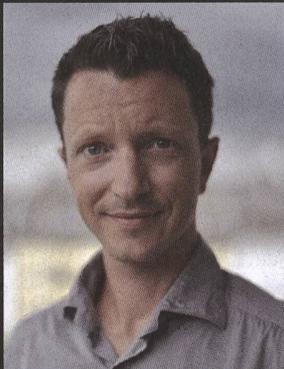
Mit dem Fokus nicht auf das Danach, sondern auf den monatelangen Rechercheprozess vor der Enthüllung reiht sich She Said nahtlos in den Kanon von Filmen über klassische journalistische Detektivarbeit ein. Das Drehbuch von Rebecca Lenkiewicz hält sich an die chronologische Abfolge der Ermittlungen: Wir sehen die Reporterinnen am Laptop und am Telefon, beim mühseligen Klinkenputzen, auf der Suche nach Zeitzeugen und immer wieder im Gespräch mit den Frauen, um die es hier konkret geht: zunächst McGowan, dann Ashley Judd, die sich im Film selbst spielt.

Es ist gut, dass Weinstein nur am Telefon zu Wort kommt oder im Bild lediglich sein fleischiger Nacken von hinten zu sehen ist. Auch die Taten selbst werden nur angedeutet, umso mehr konzentriert sich Schrader auf die Aussagen der Opfer, ihre Beklommenheit, die tiefsitzende Angst, die elende Scham. She Said ist kein Film nur über Hollywood, einen Tyrannen oder ein einziges Vergehen. Fragwürdig ist allein die Beteiligung von Brad Pitt, der immerhin vier Filme mit Weinstein gedreht hat, als Produzent. Aber auch sein Name im Abspann kann die intensive Wirkung nicht schmälern, die Schraders leidenschaftliche und zugleich betont nüchterne Rekonstruktion der Fakten und Emotionen hinterlässt. **Pamela Jahn**

START 08.12.2022 REGIE Maria Schrader BUCH Rebecca Lenkiewicz KAMERA Natasha Braier SCHNITT Hansjörg Weissbrich MUSIK Nicholas Britell DARSTELLER:IN (ROLLE) Carey Mulligan (Megan Twohey), Zoe Kazan (Jodi Kantor), Mike Houston (Harvey Weinstein) PRODUKTION Annapurna Pictures, Plan B Entertainment; USA 2022 DAUER 129 Min. VERLEIH Universal

VALENTIN GREUTERT,
PRODUZENT VON MAD HEIDI

«Die Branche ist zu defensiv unterwegs»



Mit Mad Heidi erscheint am 24.11.2022 ein «Swissploitation» in den Schweizer Kinos – eine Neuauflage des trashigen, schnelllebigen Genrekinos der Sechziger- und Siebzigerjahre. Hier fliesst nicht nur Blut, sondern auch Fondue-Käse, der in der faschistisch regierten Schweiz kurzum zur Foltermethode für Laktoseintolerante wird. Ein Konzept, mit dem wohl auch an der Premiere am Zurich Film Festival nicht alle warm wurden – doch die Begeisterung der Fans, die den Film via Crowdfinancing mitfinanzierten, war dort unüberhörbar. Mit Produzent Valentin Greutert reden wir über neue Modelle der Filmfinanzierung.

FB Was hat den Impuls gegeben, Mad Heidi zu produzieren?

VG Da war von Anfang an die Lust, etwas anders zu machen, als ich es bisher immer tat. Das Filmbusiness hat sich in den letzten Jahren stark verändert und damit auch meine Position als unabhängiger Filmproduzent. Durch den Eintritt der Streamingdienste in den Markt hat sich die Nachfrage stark vom Kino hin zum Fernsehen entwickelt und damit auch weg vom Spielfilm hin zur Serie. Dann kam noch Corona obendrauf und hat diese Entwicklung

beschleunigt. Gegenwärtig lässt sich fast nur noch mit Serien Geld verdienen. Seit den Nullerjahren herrscht bei den öffentlichen Geldgebern ausserdem das Koproduktions-Mantra, das in meinen Augen völlig überholt ist, weil es mit viel zu vielen Vorschriften verbunden ist. Eine Finanzierung mit öffentlichen Mitteln aufzustellen, ist deshalb eine langwierige Aufgabe, unter 18 Monaten gelingt das kaum. Die Streamingdienste schnippen hingegen einmal mit dem Finger und dann wird gedreht. Da laufen viele Filmmachende – wer kann es ihnen verübeln – mehr als gerne zu den Streamern über.

FB Wie wurde das Projekt denn aufgeleitet?

VG Vor ungefähr fünf Jahren ist der Regisseur Johannes Hartmann mit einer Filmidee auf mich zugekommen. Zunächst dachten wir, es werde ein Projekt, das etwa 300 000 Franken kostet, und wir wollten das via Crowdfunding stemmen. Dann gingen wir mit dem Drehbuch an und realisierten, dass das nicht so billig sein wird. So entstand dann die Idee, dass es mittels Crowdfunding finanziert sein sollte. Beim Crowdfunding spenden die Leute ja, und erhalten im Gegenzug etwa die Einladung für die Premiere oder so. Beim Crowinvesting ist man stattdessen am Umsatz beteiligt. So konnte ein Grossteil des Films finanziert werden.

FB Wie haben Sie das Crowinvesting dann organisiert?

VG Die Herausforderung war, Crowinvesting mit einer grösseren Menge an Geldgebern zu organisieren – der administrative Aufwand ist ja prohibitiv. Ich bin dann auf die englische Collection-Agent-Firma Filmchain gestossen, die Einkünfte einsammelt und weiterverteilt. Mit ihnen haben wir dann das System entwickelt, bei dem alle Investierenden bei unserem Film direkt in den Verteilmechanismus eingeschrieben werden, automatisiert und ohne administrativen Aufwand. Somit war nun Crowinvesting auch mit einer grossen Zahl an Teilnehmenden möglich. Es sind nun 538 Leute aus 19 Ländern, die zwei Millionen investiert haben. Die zu finden, war natürlich keine einfache Sache.

FB Aber es hat geklappt.

VG Ich glaube, die Automatisierung hat vertrauensbildend gewirkt. Man weiss, dass hier niemand an Zahlen in einem Excel-File schraubt, es ist Blockchain-abgesichert, niemand ändert was daran. Aber wir waren natürlich nie sicher, dass es funktionieren würde. Gleichzeitig muss man sich vor Augen halten, dass es eigentlich nur darum geht, die richtigen Leute zu finden. Wir wollten zwei Millionen sammeln, ein Anteil kostete 500 Franken,

das wären dann maximal 4000 Leute, die investieren können. Wir dachten immer: Es gibt doch bestimmt 4000 Menschen, die bereit sind, in einen solchen Film zu investieren. Es gab ja auch solche, die über 100 000 Franken in den Film investierten, einfach so, weil sie Fans des Genres sind.

FB *Wie ist das Schweizer Fernsehen als Förderer auf den Plan getreten?*

VG Das war eine freudige Überraschung, denn alle anderen selektiven Förderungen haben ja abgesagt. Ich mache seit über 20 Jahre Filme, und wie bei den anderen Projekten haben wir auch hier öffentliche Fördergelder beantragt, um das Budget aufzustocken. Aufgrund des Genres fragten wir aber nur um geringe Beträge an. Das sollte es den Kommissionen einfach machen, denn so nehmen wir keinem Arthouse-Film das Geld weg, ausserdem brachten wir ja einiges selbst an den Tisch. Aber von Bern und Zürich kamen dann Absagen, u.a. mit der Argumentation, man sei nicht sicher, ob die Leute den Humor verstehen. Tja. Im gleichen Masse habe ich mir vom Fernsehen eine Absage erwartet. Die haben aber postwendend angerufen und gemeint, das sei das lustigste Drehbuch, dass sie in den letzten Jahren gelesen hätten. So unterschiedlich kann die Wahrnehmung sein!

FB *Bern und Zürich haben also Nein zum Mad Heidi-Drehbuch gesagt – auch sonst scheint der Film auf Gegenwind zu stossen. An was liegt es?*

VG Die Branche ist meiner Meinung nach zu defensiv unterwegs. Es gibt fast nur Arthouse-Filme, kommerzielle Genres sind chronisch untervertreten. Allerdings gehört das einfach auch zum Berufsrisiko, es kann immer sein, dass es von den Fördergremien kein Geld gibt, unabhängig vom Genre. Mad Heidi war für sie definitiv zu viel. Das BAK hat sogar noch eine Untersuchung des Drehbuchs machen lassen.

FB *Eine Untersuchung beim BAK? Weshalb?*

VG *Wokeness*-Zeitgeist wohl. Sie hatten Angst, der Film könnte rassistisch oder sexistisch sein, was völlig abwegig ist und schliesslich auch durch das Untersuchungsergebnis widerlegt wurde. Ich hoffe aber, dass nach Mad Heidi die Bereitschaft grösser sein wird, auch für Filme Geld zu sprechen, die abseits vom Förder-Mainstream sind. Die Förderungen gehen grundsätzlich viel zu wenig Risiko ein. Das betrifft sowohl den Inhalt als auch die Weigerung, Verantwortung zu übernehmen. Es werden doch die immergleichen Arthouse-Filme gefördert, und die Finanzierungen sind viel zu kleinteilig.

FB *Wie hat sich der Release bisher gestaltet?*

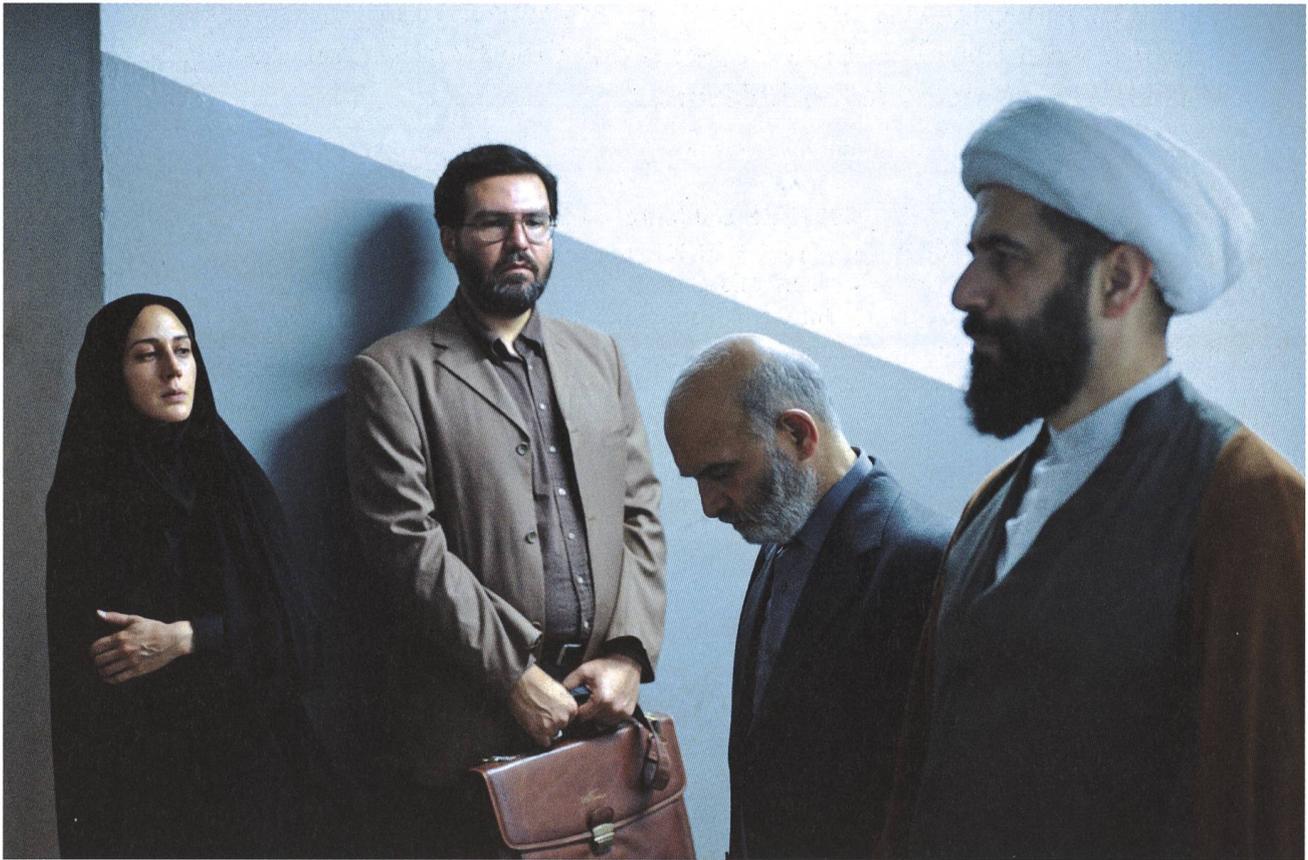
VG Der Film wird als Day-and-Date-Release auf unserer Website veröffentlicht, also – wie amerikanische Studios das machen – weltweit überall zum gleichen Datum. Das ist wichtig, denn wir haben ja Fans auf der ganzen Welt. Wenn wir Mad Heidi im üblichen System der territorialen Distribution veröffentlichen würden, bei dem in jedem Land der Film dann erscheint, wenn die lokalen Verleiher Lust dazu haben, könnten wir gleich aufgeben. Die Piraterie wäre so kaum zu bekämpfen. Und ich glaube, die Zukunft der Filmdistribution liegt auch genau dort: Die Leute schauen Filme auf der Website der Filmemachenden. Es gibt keinen Grund für den Zwischenhandel. Für Mad Heidi benötigen wir nur noch lokale Distributoren für Kino und die VOD-Kanäle etc, welche wir nicht direkt selbst erreichen können. Aber eine Sales-Firma haben und wollen wir nicht. Den Film auf der eigenen Website herauszubringen, bedeutet auch, dass wir unsere Einnahmen vervielfachen können. Unsere Wette ist, dass die Leute, die Mad Heidi schauen wollen, es auch auf unserer Website tun werden.

FB *Ist das Projekt schon als Erfolg verbucht?*

VG Es ist ein Erfolg, dass die Finanzierung gelungen ist, und faszinierend, dass wir diese Fangemeinde um Mad Heidi haben scharen konnten. Es war toll, mit den Fans zusammen einen Film zu machen. Also bis dato: Ja. Ein sehr grosser Erfolg. Mad Heidi ist auch an 18 Festivals weltweit zu sehen, bis er ins Kino kommt. Ob er danach finanziell entsprechende Returns produziert, wird sich noch zeigen müssen. Das wäre ein Traum, wenn auch das funktioniert. Dann wäre Mad Heidi 2 an der Reihe.

INTERVIEW Selina Hangartner

START 24.11.2022 REGIE Johannes Hartmann, Sandro Klopstein
 BUCH Sandro Klopstein, Johannes Hartmann, Gregory Widmer,
 Trent Haaga KAMERA Eric Lehner DARSTELLER:IN (ROLLE)
 Alice Lucy (Heidi), Max Rüdlinger (Kommandant Knorr), Casper
 Van Dien (President Meili), David Schofield (Alpöhi) PRODUKTION
 Swissploitation Films GmbH, A Film Company GmbH, Valentin
 Greutert; CH 2022 DAUER 90 Min. VERLEIH Praesens STREAMING
 madheidi.com



Holy Spider 2022, Ali Abbasi



Die Taten eines iranischen Frauenmörders sind in Holy Spider als Produkt einer von Grund auf frauenfeindlichen Gesellschaft gezeigt: ein Film von schmerzhafter Relevanz.

Eine junge Frau bindet sich ihr Kopftuch um, gibt ihrer Tochter einen Gutenachtkuss und sagt ihr, dass sie bald wieder zurück sei. Dann entschwindet sie in die Nacht. Später schminkt sie sich auf einer öffentlichen Toilette und wird dabei argwöhnisch beäugt. Sie gilt als unreine, gottlose Frau. Eine, die ihren Körper auf der Strasse verkauft. Wir folgen ihr durch die Stadt und die Gassen zu den Freiern, die sie wie Abschaum behandeln. Von einem von ihnen wird sie kurz darauf in einem Treppenhaus ermordet. Ihr Kind wird am nächsten Morgen alleine aufwachen.

Gerade in dieser ersten, brutalen Szene verweilt die Kamera fast fetischistisch auf dem Gesicht der namenlosen Frau, während das Leben qualvoll aus ihrem Körper entweicht. Der Täter dagegen hält sich hier noch im Schatten auf, bevor er sich zu erkennen gibt. Erst nachdem wir ganz auf die kommenden Schrecken eingestimmt sind, mit einer gespenstischen Luftaufnahme der Stadt, die von bedrohlich dröhnender Musik untermalt wird.

Ali Abbasis Holy Spider erzählt von der wahren Mordserie von Saeed Hanaei (Mehdi Bajestani), auch bekannt als Spider Killer. Dieser ermordete zwischen 2000 und 2001 in der heiligen iranischen Stadt Maschhad 16 Prostituierte. Getrieben vom Bestreben, seine Umgebung von Unmoral zu säubern, suchte der Bauarbeiter die dunklen Strassen nach seinen Opfern ab.

Diese nahm er dann mit zu sich nach Hause, wo er sie mit ihrem eigenen Kopftuch erwürgte. Der iranische Filmemacher Abbasi (Gräns,

2018), der seit Jahren in Dänemark lebt und arbeitet, stellt die realen Geschehnisse in einen grösseren Kontext. Dieser zeigt in erschreckender Weise auf, wie die Gesellschaft unter dem Gewicht eines theokratisch-autoritären Staates verroht.

Vor allem konstruiert er eine fiktive Protagonistin, die Journalistin Rahimi (Zar Amir Ebrahimi), deren fortschrittliche Ideologien in krassem Gegensatz zu den rigiden

VON ALI ABBASI

HOLY SPIDER



Moralvorstellungen des Iran stehen. Als sie aus Teheran anreist, um über die noch nicht aufgeklärten Morde zu berichten, wird sie als unverheiratete Frau zunächst im Hotel abgewiesen und dann von dem Rezeptionisten zurechtgewiesen, weil sie ihren Hijab nicht richtig trägt. Die traurige Wirklichkeit hat das Kino inzwischen eingeholt. Die Misogynie behindert Rahimis Ermittlungen auch im weiteren Verlauf. Die örtlichen Behörden nehmen eine

Laissez-faire-Haltung gegenüber dem Spinnenmörder ein und weichen Rahimis Fragen aus, während sie ihr mit Herablassung und Verachtung begegnen. In einer beunruhigenden Szene wird die junge Frau vom örtlichen Polizeichef bedroht, nachdem sie seine Annäherungsversuche zurückgewiesen hat.

Dadurch wird die weit verbreitete Haltung verdeutlicht, die geschlechtsspezifische Gewalt überall gedeihen lässt. Rahimis Ermittlungen laufen parallel zu den Aktivitäten von Saeed, den wir tagsüber als äusserlich normalen, aber offensichtlich labilen Familienvater erleben.

Abbasi schafft ein naturalistisches Gefühl für die Umgebung und die verletzlichen Bürger:innen, die sie bevölkern – sowohl die Frauen, die aus der Not heraus zur Sexarbeit gezwungen sind, als auch ihre von Scham belasteten Familien. Holy Spider schafft es, die Kluft zwischen sozialem Realismus und Exploitation-Kino auf eine Weise zu überbrücken, die andeutet, dass beides in einer düsteren Authentizität verwurzelt ist.

Am beunruhigendsten sind dann auch die letzten Minuten des Films, in denen Abbasi seine eigentliche These untermuert. Die Welt wird nicht zu einem besseren Ort, solange Frauenfeindlichkeit ein unendlich vererbter Albtraum ist, der weit über die Taten eines einzelnen Mannes hinausgeht. **Sarah Stutte**

Zwei Kannibal:innen sind auf der Suche nach Liebe und ihrem Platz in der Welt. Kaum je haben sich Horror und Romanze so harmonisch ergänzt wie auf diesem schaurig-schönen Trip durch die USA der Achtzigerjahre.

Maren (Taylor Russell) scheint eine ganz normale Teenagerin zu sein, etwas unbeholfen und schüchtern und auf der Suche nach Anschluss, da sie mit ihrem Vater oft von einer heruntergekommenen Unterkunft zur nächsten zieht. Doch es ist nicht ihre ärmliche Herkunft, die sie ausschliesst, sondern ihr sonderbarer, unzählbarer Hunger nach menschlichem Fleisch.

Deswegen lässt ihr Vater sie auch kaum aus den Augen, und so muss sie sich des nachts rausschleichen, als sie von einer Freundin zu einer Übernachtung eingeladen wird. Als sie dieser dann, während sie auf unerwartet erotische Weise etwas zu nahe neben ihr liegt, den Finger abbeisst, komplett verschlingt und blutüberströmt flieht – nach Hause und dann ab in den nächsten Bundesstaat mit ihrem Vater –, wird klar: Die ersten Szenen von Bones and All versprechen zwar eine klassische Coming-of-Age-Geschichte, doch wir befinden uns eben auch in einem Horrorfilm.

Dieser Spagat zwischen extremem, explizitem Body-Horror und durchdringender emotionaler Zärtlichkeit gelingt Luca Guadagnino so ausgesprochen gut, dass es auf den ersten Blick schwierig ist, Bones and All einem Genre zuzuordnen. Auch die Gefühle beim Zuschauen sind kaum einzuordnen – schwanken sie doch während der gut zwei Stunden unbeständig und unberechenbar zwischen Ekel, Abscheu, Anziehung und tiefem Mitgefühl.

Seit dem Zwischenfall mit dem Finger ist Maren auf sich allein gestellt. Sie ist nun 18 Jahre alt, und ihr Vater hinterlässt ihr nichts ausser ihrer Geburtsurkunde, etwas Geld und einer Kassette, auf der er erzählt, wie er sie in den vergangenen Jahren immer wieder vor sich

selbst beschützt hat. Dazu hat er nun keine Energie mehr, und er lässt Maren alleine mit ihren Dämonen kämpfen.

Maren macht sich darauf auf den Weg, ihre Mutter zu finden, von der sie rein gar nichts weiss – um so vielleicht mehr zu erfahren über ihre unkontrollierbaren, abstossenden Bedürfnisse. Unterwegs trifft sie andere Menschen, die ebenfalls kannibalisch unterwegs sind: Als

und daraus einen meterlangen Zopf flicht, den er stets bei sich hat, widert sie, die sich mit allem, was sie hat, dagegen sträubt, ihren Zwängen nachzugehen, an.

Nachdem die beiden eine blutige gemeinsame Mahlzeit zu sich nehmen – man sollte bei diesem Film vielleicht auf Snacks verzichten –, bricht Maren alleine wieder auf, da sie das unbehagliche Gefühl, das Sullivan ausstrahlt, nicht loswird,

VON LUCA GUADAGNINO

BONES AND ALL



Erstes den unheimlich-exzentrischen Sullivan (grandios gespielt von Mark Rylance), der ihr erklärt, dass er sie von Weitem gerochen hat – eine Fähigkeit, die «Eaters» haben, so belehrt er sie. Er erzählt ihr von seinem einsamen Leben als Kannibale und seinen seltsamen Bräuchen, die selbst Maren eine Spur zu bizarr sind. Dass er von jedem seiner Opfer die Haare behält

und trifft kurz darauf Lee (Timothée Chalamet), von dem sie sofort weiss, dass auch er ein «Eater» ist. Die beiden freunden sich schnell an und machen sich auf die Suche nach Maren's Mutter.

Bildgewaltig fängt Bones and All die spezifische Ästhetik der spärlich besiedelten Kleinstädte von Kentucky und Virginia ein: Plötzlich wird der Horrorfilm zum Roadmovie.

Unterwegs kommen sich Lee und Maren immer näher, teilen ihre Geschichten, tauschen sich über die unliebsame Einsamkeit und den Selbsthass, den das Kannibalen-Dasein mit sich bringt, aus. Anfänglich unnahbar und sich hinter seiner Bad-Boy-Fassade versteckend, realisiert Lee schnell, dass er in Maren eine Verbündete hat, die ihn auf eine Weise versteht, wie es so noch niemand konnte.

Viel mehr als blutiger Horror

Irgendwann verlieben sie sich, und so geschieht es, dass Bones and All letztendlich zur zärtlichen Liebesgeschichte gerät – wäre da nicht der unstillbare Hunger, der für einige blutige Zwischenfälle sorgt.

Und doch dominiert bei der zweisamen Odyssee durch die abgelegensten Ecken der USA die sanfte Romantik: Man entwickelt zunehmend Empathie für Lee und Maren und verliebt sich selbst ein bisschen in die zwei Outcasts, die beide nicht recht wissen, wie sie mit sich und ihren unmenschlichen Gelüsten leben sollen. Lee versucht, seine Schuldgefühle damit zu stillen, dass er sich «schlechte» Menschen als Opfer aussucht. Und Maren ist weit davon entfernt, zu akzeptieren, dass sie diesen Teil ihrer Selbst nicht gänzlich unterdrücken kann.

Die kannibalischen Szenen mögen für die Einen zu ekelhaft sein – Fans von Body-Horror kommen aber definitiv auf ihre Kosten. Doch der Kannibalismus von Lee und Maren kann auf viele Weisen gelesen werden, und darin liegt auch eine der vielen Stärken des Films. Schlussendlich bekämpfen beide sich selbst und hadern mit Selbstakzeptanz. In den USA der Achtziger sind sie ausgeschlossen – auch durch Armut.

Mit beeindruckenden Landschaftsbildern, der Kleinstadt-Ästhe-

tik heruntergekommener amerikanischer Suburbs und einem fantastischen Soundtrack ist Bones and All so viel mehr als blutiger Horror. Familientraumata, Einsamkeit und Ausgestossenheit verleihen dem Film eine Zerbrechlichkeit, die vom Duo Russell und Chalamet so überzeugend verkörpert wird, dass man zwischen dem Ekel die ein oder andere Träne zurückhalten muss.

Regisseur Luca Guadagnino liess hier seine gesamten Superkräfte wirken und mischt seine unterschiedlichen Vorlieben: Die zärtliche, herzerreissende Romantik aus Call Me By Your Name – in dem Chalamet bereits 2017 sein Können unter Beweis stellte – vermählt sich hier mit dem blutigen Horror von seinem Suspiria-Remake (2018). Guadagnino hat mit dieser Geschichte, die auf dem gleichnamigen Roman von Camille DeAngelis basiert, durchaus schwieriges Territorium betreten. Kannibalismus im Horrorfilm hat eigentlich nicht die Eleganz, die man sich zum Beispiel von Vampirfilmen à la Twilight gewohnt ist, in denen Blutsaugen stets mit Erotik gleichgesetzt wird.

Blutrünstig, aber zärtlich

Tatsächlich sind einige Szenen in Bones and All grotesk und unelegant – blutgetränkt und geradezu animalisch, sind die Rohfleisch-Eskapaden nicht ansatzweise erotisch. Und doch gelingt es dem Regisseur immer wieder, für kurze Augenblicke sexuelle Spannung und Mordlust verschmelzen zu lassen und so die Gefühle der Zuschauenden einmal mehr auf eine Achterbahnfahrt zu schicken.

Besonders das Ende beweist, dass Guadagnino nicht nur Regeln brechen und Genregrenzen sprengen will, sondern auch die Spannweite der Gefühle beim Publikum

austestet. In den letzten Minuten treibt er den engen Tanz zwischen dem Grotesken und der Leidenschaft auf die Spitze, und der Film kommt zu einem poetischen Schluss, der bei vielen noch lange nachhallen dürfte.

Es ist eine achtenswerte Leistung des Regisseurs, einen blutrünstigen Horrorfilm zu drehen, den die Mehrheit der Kritiker:innenstimmen dann aber als zärtlich, emotional und wunderschön beschreibt.

Kurz nach der Premiere von Bones and All wurde bestätigt, dass Russell und Chalamet erst einmal keine Bezahlung wollten. Der gesamten Crew war bewusst, dass sie einen provokanten Film drehen, der möglicherweise vom Publikum schlecht aufgenommen würde. Das Projekt lag aber wohl allen so sehr am Herzen, dass die Möglichkeit einer negativen Rezeption vorerst nicht von Bedeutung war. Diese Leidenschaft und die Entscheidung, Kunst und Ausdruck vor materiellen Wert zu stellen, hat sich auf allen Ebenen gelohnt. **Josefine Zürcher**



VON JOSÉ LUIS LÓPEZ-LINARES

GOYA, CARRIÈRE & THE GHOST OF BUÑUEL



Francisco de Goya war einer der letzten Maler der Klassik, einer der ersten der Moderne und ein Grosser seiner Zunft. So, wie es der Filmmacher Luis Buñuel und der französische Drehbuchautor Jean-Claude Carrière für den Film waren. Sie alle

drei verbinden sich in José Luis López-Linares' L'Ombre de Goya par Jean-Claude Carrière, in dem das Leben des Malers noch einmal in seiner Komplexität eingefangen, die Parallelen in ihrem Kunstbegriff und ihrer politischen Polarisierung aufgegriffen werden.

Buñuel und Carrière, die unter anderem zusammen Belle de Jour schufen, teilten die Liebe zum spanischen Maler. Diese Liebe durchdringt auch López-Linares' Film. Er verstarb im Februar 2021 in Paris. So wird jede Einstellung, jede Erinnerung, jedes Bild, das Carrière betrachtet, zu einem Schatz, der gehoben werden muss. Die leuchtenden Augen, das Lächeln, das ob dem Wiedersehen in Galerien die Leinwand einnimmt, versetzen einen in eine andere Welt. Eine, in der er, Goya und Buñuel Krieg, Migration, Invalidität, den kleinen

Mann und die Verrücktheiten der Welt auf eine Art und Weise verhandeln, die stets zeitlos ist.

Auch Weggefährten, wie etwa der Regisseur Julian Schnabel, mit dem Carrière Van Gogh – An der Schwelle zur Ewigkeit schuf, dürfen das bestätigen. «Man muss Luis Buñuel und Jean-Claude im selben Atemzug wie Goya denken», erklärt er. López-Linares lässt Carrière daher das machen, wofür er auch in den letzten Lebensmonaten noch bestimmt war: künstlerisches Genie gekonnt interpretieren. Das Ergebnis ist ein Film über Kunst, Geschichte, Menschlichkeit und Liebe.

Susanne Gottlieb

START 02.12.2022 REGIE José Luis López-Linares BUCH Jean-Claude Carrière, Cristina Otero Roth KAMERA José Luis López-Linares, Andrés Recio Illán MIT Jean-Claude Carrière, Julian Schnabel, Carlos Saura, Nahal Tajadod-Carriere PRODUKTION Mondex Films, Lopezlifilms, Fado Filmes; F/ESP/PT 2022 DAUER 90 Min. VERLEIH Xenix

Schauspielern im Gefängnis, Kaviar klauen in Freiheit: Louis Garrels L'Innocent ist eine eigensinnige Gangster-Komödie. Und ein grosses Vergnügen noch dazu.

Extravagante Gestecke, farbige Leuchtschrift, Champagner und glückliche Gesichter – als Sylvie (Anouk Grinberg) ihr Blumengeschäft eröffnet, ist das ein voller Erfolg. Die halbe Stadt ist gekommen, um den neuen Laden zu begutachten und die Besitzerin zu beglückwünschen. Küsschen hier, noch ein Gläschen da, alles witzig, alles fröhlich.

Nur einer fehlt am Abend der grossen Eröffnung. Michel (Roschdy Zem), Sylvies Neuer, hat Anderes zu tun, als zu feiern. Er trifft sich im Schutz der Dunkelheit mit finsternen Gestalten, die ihn zu einem Ding überreden. Um seine Schulden aus dem Gefängnis zu begleichen, soll Michel mit ein paar Helfern einen Lastwagen mit mehreren Kisten iranischen Kaviars überfallen. Klingt riskant für einen, der erst gerade rausgekommen ist.

Doch Michel hat keine Wahl. Der billige Mietzins, den er für Sylvies Blumenladen ausgehandelt hat, kommt ja wohl auch nicht von ungefähr. Er sitzt also in der Falle.

Abel (Louis Garrel) kommt das gerade recht. Er war von Anfang an dagegen, dass seine Mutter mit einem Typen aus dem Knast zusammen ist. Abel war sich sicher, dass Michel nicht sauber ist, und stellte ihm nach. Als er jetzt beobachtet, wie Michel mit einer Kanone in der Jackentasche durch die Strassen geht und per Handschlag unlautere Abmachungen besiegelt, sieht er sich in seiner Skepsis bestätigt.

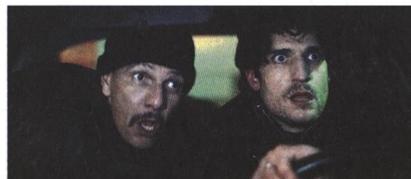
Das ist die Ausgangslage der wunderbaren Gangster-Komödie L'Innocent. Louis Garrel spielt hier nicht nur die Rolle des verschüchterten Abel, sondern führt auch Regie,

amtet als Co-Autor des Drehbuchs und beweist bei alledem jenen charmannten Sinn für Humor, den es nur in französischen Studiofilmen gibt.

Garrels Figuren sind liebenswürdige Spinner:innen, die gelassen mit ihren Knacksen umgehen. Michel verschenkt mal schnell seine Rolex, Abel verheimlicht auf tapsige Weise seine Liebe vor Clémence (Noémie Merlant), der besten Freundin seiner verstorbenen Frau. Und

VON LOUIS GARREL

L'INNOCENT



Sylvie ist immer noch deprimiert, weil aus der erfolgreichen Theater-schauspielerin, die sie einst war, nur die Leiterin einer Theatergruppe für Gefängnisinsassen wurde.

Treffen diese Figuren aufeinander, sind die Konflikte programmiert. Warum hat Michel überhaupt eine Rolex? Das kommt Abel so verdächtig vor, dass sein Misstrauen geradezu in Verfolgungswahn umschlägt. Warum der dann nur nach Gründen sucht, um ihr neues Liebes-

glück schlechtzureden, das will Sylvie beim besten Willen nicht einleuchten. Und gelegentlich fragt sich Michel, warum Sylvie ausgerechnet einen wie ihn geheiratet hat.

Dass da reichlich geheult, geschrien, aber ebenso viel gelacht wird, versteht sich von selbst.

L'Innocent ist leichte Unterhaltung vom Feinsten. In den 99 Minuten gibt es etwas Romantik, etwas Erotik, die Spannung eines Heist-Movies und ein bisschen Trauer, viel Mitgefühl und sehr viel Humor. L'Innocent hat damit alles zu bieten, was eine gute Geschichte braucht, und ist dennoch ganz und gar nicht durchschaubar: Das Drehbuch ist sorgfältig ausgedacht und kann es sich deshalb leisten, die eine oder andere skurrile Wendung zu nehmen. So skurril wie das Leben der Figuren, die wir in diesem Film kennen lernen.

Wie sich Abel und Clémence plötzlich in den Überfall auf den Lastwagen mit dem Kaviar verwickeln, ist einigermassen unklar. Die beiden ziehen eine Show ab, um den neurotischen Lastwagenfahrer aufzuhalten, und die ist so gut, dass sie von allfälligen Inkohärenzen gleich wieder ablenkt. Mit Charme ist eben vieles wettzumachen. Der Film wird so zu einem grossen Vergnügen.

Oliver Camenzind

START 30.12.2020 REGIE Louis Garrel BUCH Louis Garrel, Tanguy Viel KAMERA Julien Poupard SCHNITT Pierre Deschamps MUSIK Grégoire Hetzel DARSTELLER:IN (ROLLE) Louis Garrel (Abel), Anouk Grinberg (Sylvie), Noémie Merlant (Clémence) PRODUKTION Anne-Dominique Toussaint, Les films des tournelles; F 2022 DAUER 99 Min. VERLEIH Cineworx

RAUBÜBERFALL IST FAMILIENSACHE



FESTIVAL DE CANNES
HORIS COMPLETION
SÉLECTION OFFICIELLE 2022

2022
ZÜRICH FILM FESTIVAL

L'INNOCENT

EIN FILM VON LOUIS GARREL

JETZT IM KINO

Albert Anker

Ein Film von
Heinz Bütler

Malstunden
bei Raffael

mit
Endo Anaconda

AB 15. DEZEMBER IM KINO

REX NEXT

KINO *Rex* BERN

ANGST UND
BEGIERDE:

**ERKUNDUNGEN
IM VAMPIRKINO**
10.11.-20.12.22

**RETROSPEKTIVE
SIDNEY POITIER**
22.12.22-1.2.23

Gesamtes Programm:
rexbern.ch

PROPAGANDA

propaganda

propaganda.ch



**KOS
ZOS**

«SHE SAID» Tickets auf [kosmos.ch](https://www.kosmos.ch)
AB 8.12. IM REGULÄREN KINOPROGRAMM

KURZ BELICHTET



BUCH

Meisterhafte Spekulationen

Allzu kurz vor Redaktionsschluss lag dieses Exemplar erst auf dem Tisch, aber es wäre schade, der Welt nicht vorab schon kurz zu verkünden, dass Tarantino nun definitiv unter die Filmtheoretiker gegangen ist. Eigentlich waren ja schon seine Filme stets Studien des Kinos, nun ist es nicht nur auf Zelluloid, sondern auch zu Blatt gebracht. Nur konsequent also, widmet Tarantino seine Spekulationen den Filmen der Siebzigerjahre, die ihn während seiner Kindheit in Los Angeles am meisten prägten. Alphabetisch sortiert: Bullitt, Dirty Harry, Deliverance und so weiter. Dass Tarantinos Einsichten vor allem durch sein schier unendliches Wissen und seine Insider-Perspektive bestechen, zeigt sich schon ab den allerersten Seiten.

(sh)

Quentin Tarantino: Cinema Speculation. Kiepenheuer & Witsch. 400 Seiten. CHF 40 / EUR 25

BUCH

Elektrisierende Action

Eine Verzweiflungstat, das war der eigentlich so minutiös geplante Bankraub auf die Far East National Bank in Los Angeles in Michael Manns Heist-Klassiker Heat (1995) ja letztlich. Einer der Bankräuber überlebte angeschossen, Chris Shiherlis, Val Kilmer spielte ihn. Vielleicht auch eine Kilmer-Hommage also, dass Michael Mann, zusammen mit der Krimiautorin Meg Gardiner, Shiherlis nun entkommen liess in ein kriminelles Romannachleben in Paraguay. Oder auch ein wenig eine Verzweiflungstat, die «Gebt mir ein Budget» schreit. Denn «Heat 2» ist ja kein typischer Name für einen Krimi, der bislang nur in Buchform vorliegt, mit dem Filmposter als Cover. «Heat 2» ist auch eher lange Fanfiction als dichter Thriller, ein Pre- und Sequel, mit Vorgeschichten auch für Neil McCauly und Vincent Hanna (bzw. De Niro & Pacino im Manisch-methodische-Macker-Gipfel), mit gemeinsamem Antagonisten aus dem Neunziger-Bad-Guy-Buch. Und auch sonst vielen Retrogesten, mit gar nicht schlimmem Miami Vice-Beigeschmack. In Retroprosa, recht limitiert teilweise in ihren Möglichkeiten inklusive peinlicher Sexszenen (die deutsche Übersetzung ist besonders limitiert): «Electric/elektrisiert» ist das dominierende Adjektiv. Aber vielleicht ist «Heat 2» ohnehin eher eine Serien- als eine Filmvorlage. Castingwünsche für Kilmer, Pacino, De Niro im Alter von vor knapp 30 Jahren können also abgegeben werden. Und freuen können wir uns vielleicht trotz allem drauf. Denn Michael Mann ist sicher kein Meister der elektrisierenden Prosa. Aber dafür ja des digitalen oder elektrischen Bildes.

(de)

Michael Mann / Meg Gardiner:
Heat 2. Thriller. Aus dem Englischen
von Wolfgang Thon. HarperCollins.
688 Seiten. CHF 23 / EUR 14



BLU-RAY

Unsichtbarer Schrecken

Nichts ist zu sehen, aber einiges zu hören. Die junge Frau ist ganz allein im Hallenbad, aber sie vernimmt ein Geräusch, das von einer Wildkatze zu stammen scheint. Und sieht nicht auch der Schatten an der Wand nach einem solchen Raubtier aus? Eine ikonografische Szene des Horrorfilms, der vielfach Tribut gezollt wurde, etwa vor einigen Jahren in It Comes at Night. Auch John Bailey, der Kameramann des Remakes, das Paul Schrader 1982 drehte, sagt, diese Szene hätten sie unverändert übernommen, sie sei nicht zu verbessern gewesen.

Cat People von 1942 funktioniert immer noch als Beispiel stilvollen Schreckens, der mit Andeutungen arbeitet und fast alles der Fantasie der Zuschauer:innen überlässt, davon konnte man sich etwa bei der Locarno-Retro für seinen Regisseur Jacques Tourneur 2017 überzeugen. Cat People war der erste von mehreren Filmen, die der Produzent Val Lewton für das Studio RKO verantwortete, das nach den Kassenschlüssen der Orson-Welles-Filme Citizen Kane und The Magnificent Ambersons verzweifelt eine Möglichkeit suchte, die Bilanzen zu verbessern. Billige Horrorfilme mit reisserischen Titeln, lautete der Ausweg. Da die Rechte an den klassischen Monsterfiguren des Genres alle bei Universal lagen, entwickelte sich hier der

Schrecken nicht aus dem, was zu sehen war, sondern aus dem, was nur angedeutet wurde. Verwandelt sich Irina tatsächlich in eine Raubkatze? Ist die stumme Frau in I Walked with a Zombie überhaupt noch am Leben? Stammen in The Body Snatcher die Leichen auf dem Seziertisch eines Arztes wirklich aus den Gräbern des örtlichen Friedhofs, oder handelt es sich um Mordopfer?

Erstmals im deutschsprachigen Raum auf Blu-ray in exzellenter Bildqualität und ergänzt mit informativen Dokumentationen, überwiegend aus amerikanischen Veröffentlichungen: ein Heimkinofest. Den Schatten der Raubkatze in Cat People erzeugte übrigens Jacques Tourneur mit seinen Händen. (fa)

Katzenmenschen, Ich folgte einem Zombie, Der Leichendieb. USA 1942/1943/1945, jeweils auf Blu-rays bzw. DVDs erschienen, mit Trailern, Audiokomentaren, Dokumentationen und Booklets. Filmjuwelen. CHF ca. 20 / EUR ca. 14



BLU-RAY

Elektrisierende Action 2

Noch ein, zwei Neunziger-Männer-Profi-Duell-Thriller. Johnnie To ist ein wenig der Michael Mann des Hongkong-Kinos. Oder wäre es, wenn Mann Witz hätte, sehr viel produktiver wäre und auch andere Genres könnte. Aber ein Master of Action Cinema ist auch To. Passt also, dass in Eureka's materialreichen Masters-of-Cinema-Editionen nun Running Out of Time 1 & 2 (1999/2001) erschienen sind, zwei Tickende-Bombe-Thriller (der zweite in Ko-Regie mit Law Wing Cheong).

Die Bomben sind hier (auch gesundheitlich) volatile Männer, hakenschlagende Meisterdiebe, Spieler gegen die Uhr ihres Lebens oder einfach den Topverhandler der Polizei (Lau Ching Wan). Der grosse Andy Lau ist der Antagonist im ersten Film, elektrisierend nannte ein alter Trailer seine Performance. Kein Einspruch. Und auch sonst gibt es viel zu bestaunen: abrupte Genre-, Ton- und Tempowechsel, Träumerisches, Tragisches, To halt.

Dazu ein CGI-Adler als Haustier, eine nächtliche Fahrradverfolgungsjagd mit Trinkpause im Regen, ein Weihnachtsfilmende. Männerromantik altert selten gut. Aber die hier kann noch unter den Baum. (de)

Running Out of Time 1 & 2 (Johnnie To, HK 1999/2001). Blu-ray, Limited Edition slipcase, Eureka, Masters of Cinema. CHF 23 / EUR 15

BUCH

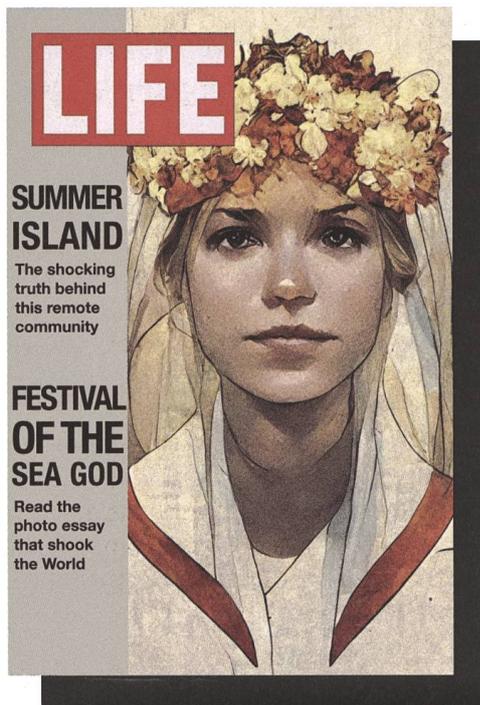
Elevation of Horror

Gleich vorab: Das Buch ist für Fans des Horror-Genres geschrieben. Schon die erste Seite begrüsst nämlich mit der – ausserhalb dieser Bubble wohl strittigen – These, dass M. Night Shyamalans The Visit (2015) anspruchsvoll sei. Aber Geniesser:innen mögen hier eifrig zustimmen, wie auch den anderen Punkten, die Autor Adrian Gmelch zu den bestechenden Filmen Ari Asters und Robert Eggers, zu Hereditary (2018) und Midsommar (2019), zu The Witch (2015) und The Lighthouse (2019) notiert.

Aster und Egger, von denen das Buch handelt, sind nämlich die Golden Boys der Stunde und Protégés des trendigen Elevated Horror resp. eben «Art-Horror», wie Gmelch jene Nische von Produktionen benennt, dank der sich das Genre seit einigen Jahren vergoldet und zum Beinahe-Arthouse mausert.

Gmelch macht sich auf die Spur ihres jeweiligen Werdeganges und ihrer Vernetzung mit dem Kult-Produktionshaus A24, das zentral beteiligt ist an der Aufwertung des Genres, und sucht in den Werken nach Gemeinsamkeiten. Das Buch folgt dabei Beobachtungen und Anekdoten, und weniger dem strengen Diktat wissenschaftlicher Zitierwut, die man von ähnlichen Filmpublikationen gewohnt ist. Von Fan zu Fan scheint «Art-Horror» also geschrieben, die Unternehmungen zweier Regisseure so niedergelegt und reflektiert, wie man es sich von einer Diskussion unter Begeisterten erhoffen würde – ein leichtfüssiger Marsch durch die kontemporäre Horrorkultur. (sh)

Adrian Gmelch: Art-Horror. Die Filme von Ari Aster und Robert Eggers. Bütcher-Verlag. 258 Seiten. CHF 35 / EUR 27



COMIC

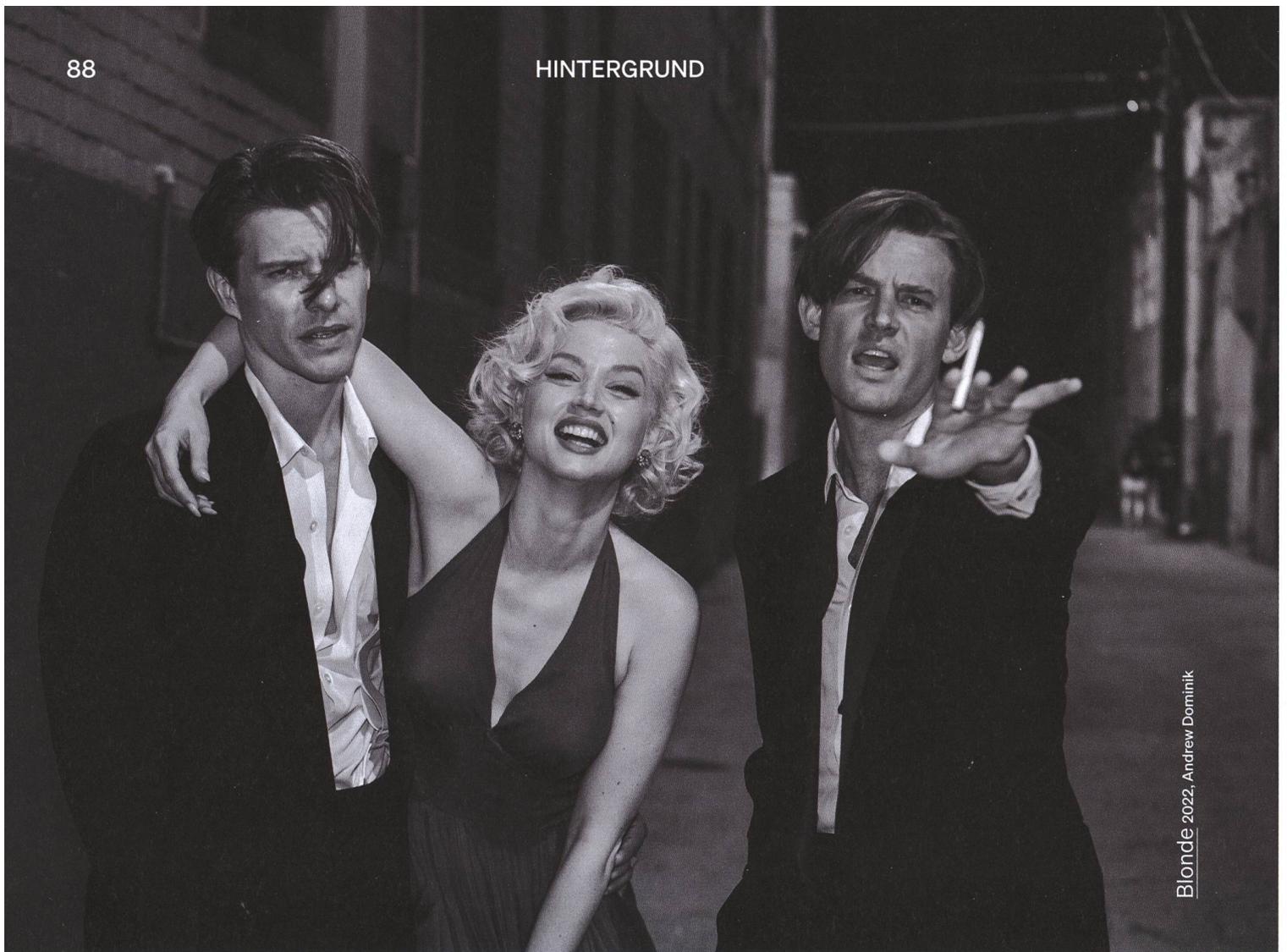
Kreative Maschinen

Ein Fotojournalist erhält den Auftrag, Summer Island, eine entlegene Insel der schottischen Hebriden, zu porträtieren. Merkwürdig verkleidete Gestalten wandeln im Dorf herum, die Bewohner stellen eigenartige Götzenbilder am Straßenrand auf. Sie nehmen ihn freundlich auf und lassen ihn an einer Prozession teilnehmen und fotografieren, die zu Ehren eines Seeungeheuers abgehalten wird. Bis er merkt, dass er nicht Zuschauer ist, sondern im Mittelpunkt eines Opferfestes steht ... Autor Steve Coulson hatte für den Comic «Summer Island» die Folk-Horrorfilme The Wicker Man (Robin Hardy, 1973) oder Midsommar (Ari Aster, 2019) im Hinterkopf. Bemerkenswert dabei ist: Coulson ist nicht Comiczeichner, lediglich ein begeisterter Leser der neunten Kunst. Er könne nicht gut genug zeichnen, weshalb er das Programm Midjourney zu Hilfe nahm. Midjourney ist eine kostenlose künstliche Intelligenz (K.I.), die mittels Algorithmus Textbeschreibungen in Bilder umwandelt. Dabei kreierte die Text-to-Image-Technologie aus im Internet verfügbaren Bildern eigenständig Kunst. Will heißen: Coulson hat

die Bilder seiner Geschichte nicht gezeichnet, sondern beschrieben. Für jedes einzelne Panel feilt er an einem Satz so lange herum, bis das entsprechende Bild seinen Vorstellungen entspricht. Was er mit Midjourney nicht genau hinbekam, besserte er hie und da mit einem Zeichnungsprogramm nach.

«Summer Island» ist nicht der einzige K.I.-Comic, und die Qualität verbessert sich rasant durch das maschinelle Lernen der Programme. Künstlerin Kris Kashtanova hat ihren Comic mit einer Hauptfigur versehen, die an die Schauspielerinnen Zendaya (Spider Man, Euphoria) erinnert, und die Geschichte urheberrechtlich schützen lassen. Nebst der erstaunlich guten Qualität, mit welcher Programme wie Midjourney oder Dall-E 2 Kunst produzieren, stehen nun urheberrechtliche und ethische Fragen im Zentrum: Wird die künstliche Intelligenz die Arbeit von Comic-Autor:innen ersetzen? Dürfen diese Programme geschützte Bilder aus dem Internet wiederverwenden, und wem gehören dann die Rechte? Und schliesslich: Sollen Maschinen unsere Fantasie übernehmen? Für manche ist diese Vorstellung der wahre Horror. (gp)

Steve Coulson: Summer Island.
Campfire Entertainment LL. 40 Seiten.
Kostenloser Download unter
campfirenyc.com/summer-island



Blonde 2022, Andrew Dominik

Was ist aus den Anti-Biopics geworden?

TEXT Josefine Zürcher und Selina Hangartner

Netflix' Blonde war ein medialer Skandal: Er gab vor, endlich die Wahrheit über Marilyn Monroe ans Tageslicht zu bringen. Doch an dem Versprechen war nichts dran.

Es ist ein offenes Geheimnis in Hollywood: Wer sich einen Oscar als beste:r Schauspieler:in abholen möchte, muss eine reale Persönlichkeit in einem Biopic spielen. Oft bleibt unausgesprochen, doch als Jeremy Irons 1991 seinen Preis als bester Hauptdarsteller für Reversal of Fortune bekam, kam es auf den Tisch. Eigentlich, so sagte der britische Schauspieler nach seinem Gewinn, hätte er diesen Preis für seine Arbeit in David Cronenbergs Dead Ringers zwei Jahre zuvor erhalten sollen, nicht für dieses Biopic, in dem er den britischen *Socialite* und Mordverdächtigen Claus von Bülow verkörperte.

In Kritiker:innen-Kreisen wird darum auch der Vorwurf des «Oscarbaiting» erhoben: Biografien werden verfilmt, um Preise zu gewinnen. Und nicht nur das. Wann immer das Kino eine wahre Geschichte nacherzählt und den Schauspieler:innen die Aufgabe aufbürdet, eine reale Person zu mimen, schmeisst sich die PR-Maschine fast von selbst an. Man will sehen, wie tief sich Daniel Day-Lewis in seine Vorlage verbohrt hat, wie Anthony Hopkins als Präsident Nixon aussieht, ob Margot Robbie auch als Königin Elisabeth I. besticht oder Val Kilmer für uns Jim Morrison wieder zum Leben erwecken kann. Man ist gespannt, ob man Gary Oldman unter sieben Schichten Make-up und Prothesen noch erkennt. Vorlage und Kopie, Realität und Überhöhungen, das sind die Vergleichspaare, die für Gesprächsstoff sorgen. Biopics holen die Vergangenheit spürbar heran, aber ohne die Patina dokumentarischer Bilder, dafür mit viel Nähe zu den Figuren. So das Versprechen.

Brutal, misogyn und masochistisch

Diesen Herbst, im Vorfeld des Release von Blonde auf Netflix, glühten die Tastaturen eifriger Kulturkritiker:innen. Schon die Bekanntgabe des Films einige Monate zuvor war von grossem öffentlichem Interesse begleitet. Schon wegen der Ausrichtung des Projekts: Ein Roman von Joyce Carol Oates – an sich schon kontrovers – sollte nun verfilmt werden. Der Skandal: Das Buch gab sich als Fiktion, nicht als Biografie Marilyn Monroes aus. Und trotzdem handelt es unverkennbar vom Leben der Schauspielerin. Der fiktionale Anspruch sollte es ermöglichen, der tragischsten Blondine der Geschichte näher zu kommen. Nun sollte, so die Ankündigung damals, ein Film folgen, der das noch konsequenter tun würde.

Regisseur Andrew Dominik erzählte daraufhin in Interviews unentwegt davon, dass er Norma Jeane Mortenson, wie Marilyn Monroe eigentlich hiess, als verlorenes Kind in den Hügeln Hollywoods zeigen möchte, als echten Menschen mit Kindheitstrauma und Persönlichkeitsstörung – für immer hin- und hergerissen

zwischen ihrem eigentlichen Selbst und der öffentlichen Persona. Während die einen sich freuten, dass Monroe nicht nur auf ihren Status als Sexsymbol reduziert, sondern auch die weniger glamouröse Seite ihres Lebens gezeigt werden sollte, waren andere besorgt, dass es sich bei Blonde nur um eine weitere Variante der immergleichen Geschichte handeln könnte: eine nächste Runde im Karussell der Marilyn-Sensationalisierung und -Ausbeutung. Die Blondine als Opfer, ihr Leben als gewinnbringender Skandal.

Die Stimmen beider Lager wurden desto lauter, die Meinungen desto gespaltener, je mehr Informationen übers Filmprojekt an die Öffentlichkeit drangen. Regisseur Dominik heizte die Diskussion mit provokativen Aussagen zusätzlich auf. Dass der Australier die Kontroverse genoss, war offensichtlich. Blonde sei gerade das beste Projekt der Welt, behauptete er Anfang 2022. Dass sein Film keine Jugendfreigabe erhalten soll, sei «horseshit», und überhaupt gebe es kaum noch gute Filme – ausser eben seinem 166-Minüter. Der versprach, eine besonders schwer verdauliche Version von Monroes Leben zu werden.

Und tatsächlich: Die Kritiker:innen scheuten sich nicht, den Film kurz nach seiner Premiere in Venedig als brutal, misogyn und masochistisch zu beschreiben – als eine Tortur der melodramatischen Variante. Besonders die zahlreichen Szenen, die zeigen, wie Monroe vergewaltigt wird, haben zur Kontroverse und zum scharfen Ton in den Kritiken beigetragen. Fragwürdig erschienen den Kritiker:innen auch jene Passagen, in denen Monroe schwanger ist und ihr Fötus zu ihr spricht. Bekannt ist, dass Monroe an Endometriose erkrankte und deswegen mehrere Fehlgeburten erlitt. Nun will uns Blonde weismachen, sie habe abgetrieben, um mehr Zeit für ihre Filmprojekte zu haben. Dass im Film dann ein Fötus seiner Mutter in bevormundender Weise ins Gewissen redet und ihr sagt, sie solle ihn doch nicht auch umbringen, ist nicht nur aus künstlerischer Sicht fragwürdig. Der animierte Fötus erinnert an schlecht gestaltete Plakate konservativer Abtreibungsgegner:innen. Und die Filmszenen sprechen Monroe jegliches Recht auf körperliche Selbstbestimmung ab.

Die Frage, die alle schon im Vorfeld umgetrieben hatte, kam wegen dieser Darstellungen noch dringlicher auf: Führt Blonde die Tradition der Ausbeutung fort, statt dass er auf sie aufmerksam macht? Musste die endlose Ausbeutung und Vergewaltigung von Monroe, die sinnbildlich dafür steht, was viele Frauen in der Filmindustrie erleben, so explizit visualisiert werden? Im Interview mit dem Magazin «i-D» meinte Andrew Dominik trotzig, dass in seinem Film immerhin eine Beleidigung für jede:n dabei sei. Und deutete an, dass die Ausbeutungsschiene nicht ganz unbewusst gefahren worden war.

Mit Skandal lässt sich, auch das eine ewige Wahrheit Hollywoods, Kasse machen. Noch bevor Blonde auf Netflix startete, legte die Plattform im April 2022 mit dem Dokfilm The Mystery of Marilyn Monroe: The Unheard Tapes vor. Das ist eine Zusammenstellung von Interviews mit Angehörigen, die nach Monroes Tod geführt wurden. Dass der Film bei seinem Erscheinen auf der Plattform im True-Crime-Line-up eingebettet war, ergibt Sinn, denn die Narration ist wie eine Ermittlung organisiert. Kleine Diskrepanzen in den Aussagen der Zeug:innen zum Abend des Geschehens, aber auch die Affiliationen der Schauspielerin mit Politikern und kommunistischen Filmschaffenden werden hier so umständlich aufgewickelt, als gälte es, eine Verschwörung des FBI aufzudecken. Natürlich versandet die ganze Spannung im Nichts, denn echte Biografien gleichen selten jenen *murder mysteries*, bei denen Agatha Christie zum Schluss den eifersüchtigen Liebhaber ertappt.

Das Leben ist also kein Puzzle, das gelöst werden will. Aber das populäre Kino verlangt erst nach Spannung und dann nach Auflösung. Das passt auch zu unserer Zeit: Es ist wohl die schier endlose Masse an kleinen digitalen Bits, die gerade im Internet die Lust an der Investigation immer wieder aufkommen lässt. Selbsternannte *internet sleuths*, also bildschirmabhängige Hobbydetektiv:innen, machen sich dort an vermeintliche Spuren, denen sie in der Hoffnung nachgehen, endlich ein Geheimnis zu lüften. Sie durchforsten das Web und jagen jenem einen Schnappschuss nach, der das ganze Bild zurechtrücken könnte. Die Ursachen des Johnny-Depp-Amber-Heard-Debakels oder das Erscheinungsdatum des nächsten Albums von Taylor Swift: Alles wird unter die gleiche Verschwörungslinse genommen. Meistens, wie bei Marilyn Monroe: The Unheard Tapes, natürlich vergebens.

Auf der Suche nach Geheimnissen

Was früher einigen Verbohrten vorbehalten blieb, die doch noch die Identität von Jack the Ripper oder jene des Zodiac-Killers aufzudecken versuchten, ist auf Plattformen wie Twitter, Youtube, Tiktok oder Reddit also Alltag geworden. Dort greift man dann auch gerne auf küchenpsychologische Erklärungen zurück, weshalb jemand nun tut, was sie oder er tut. Denn eine zweite Fantasie passt in dieses eben mehr filmische als reale Weltbild: dass Menschen konsistent und kohärent seien, fast wie die Figuren, die für eine spezifische Funktion in einem Film geschaffen werden und deren Handlungen, im grossen Ganzen betrachtet, stets sinnhaft sind. Begrifflichkeiten, die einst der Psychologie vorbehalten waren, sind tief in die Populärkultur eingesunken, wo sie als vereinfachte Erklärungen für alles fungieren. Bipolarität oder Borderline sind dann keine Diagnosen

mehr, sondern werden zu Schlüssen, die fast jedes Geheimnis zu lüften vermögen.

Dabei lehrten uns die *Star Studies* schon in den Siebzigern, dass öffentliche Personae komplexe Konstrukte sind, mit mythologischem, aber eben auch ökonomischem oder politischem Gehalt. Diese Konstruktion widerstrebt der Vorstellung einer gebündelten Person. Tritt jemand in die Öffentlichkeit, wird ihre oder seine Persönlichkeit unweigerlich zerhackt und erhält Dimensionen, die sich der individuellen Kontrolle entziehen. Mit Blonde gab Regisseur Dominik zunächst vor, genau diesem Prozess gerecht zu werden: Marilyn nicht so sehr als Figur, sondern als durch die Öffentlichkeit bewirkte gewaltsame Spaltung zu zeigen. Damit wollte er wohl die Lust auf Nähe, auf Authentizität, die in Social Media ebenfalls zum Erfolgsrezept gehört, direkt in den Film verpflanzen.

Interaktion zwischen Mensch und Film

Es gäbe versiertere Arten, mit Geschichte umzugehen. Blonde hätte auch zum Anti-Biopic werden können, ein Genre, das die Filmgeschichte hindurch im Schatten der ungleich banaleren Nacherzählungen existierte. Die «New York Times» zählt etwa Ken Russells eigenwilligen Lisztomania, eine Rockoper von 1975 über das Leben des Komponisten Franz Liszt mit The-Who-Frontmann Roger Daltrey in der Hauptrolle, zu dieser Kategorie. Oder Robert Altmans Secret Honor von 1984, in dem Philip Baker Hall in einer One-Man-Show den haltlosen Richard Nixon spielte.

Solche Filme waren fast eher Meta-Biopics als Biopics, orientierten sich nicht unbedingt an Daten und Fakten und suchten Wahrheit auch nicht in der Geschichte, sondern in der Interaktion zwischen Film und Mensch. Jüngst ist dieses Kunststück dem chilenischen Regisseur Pablo Larraín mit Spencer nochmals gelungen. Er erzählte die Leiden von Prinzessin Diana fast im Stillstand und nur über den Verlauf weniger Tage hinweg. Es ist die Verzweiflung, die Tragik des Scheiterns, mit der man sich identifiziert, nicht so sehr als Fakt einer Biografie, sondern als anthropologische Konstante.

Auch in Baz Luhrmanns Elvis, der diesen Sommer spielte, steht das Leiden im Zentrum. Mit seiner Postkartenästhetik liess uns der Film dem King of Rock 'n Roll nie zu nahe kommen, stattdessen ging es um den Kitsch-Rausch und die Traurigkeit, die am Ende bleiben. Luhrmann lenkte seine Erzählung auf Presleys damaligen Manager um, der uns anstelle von Elvis durch die Geschichte begleitete. So bildete man sich schon gar nie ein, ins Innere des King sehen zu können. Das geschah zumindest innerhalb des Films.

In der Preetour dagegen wurden dennoch die Ähnlichkeiten Austin Butlers mit seinem historischen

Vorbild abgeglichen und die banale Verehrung der Rock-'n-Roll-Legende vorangetrieben. Die Promotouren waren voll mit Geschichten von Elvis' Gitarren und Second-Hand-Stories darüber, wie die Beatles ihn einst getroffen haben sollen. Solcherlei wird erzählt und wieder erzählt, bis die Geschichten so abstrakt sind, dass sie dem übertriebenen Antlitz des späten Las-Vegas-Elvis gleichen. Das Vorantreiben der gleichen Verehrung wurde in der Kritik auch Blonde vorgeworfen. Nur scheinbar liefere das Biopic eine Marilyn-Figur, die Schmerz und Leid über sich ergehen lassen muss, doch werde ihr unerträgliches Dauerleiden vereinfacht auf ihren Status als unantastbare Ikone mit einer schwierigen Kindheit geschoben.

Zur Kenntlichkeit verzerrt

Die Biografie-getriebene Skandallust schien sich auf Netflix spätestens dann selbst zu entblößen, als den beiden Marilyn-Produktionen auf Netflix zwei Titel zum Serienkiller Jeffrey Dahmer folgten. Sie spiegelten Blonde beziehungsweise The Mystery of Marilyn Monroe: The Unheard Tapes auf fast schon kuriose Weise. In Dahmer / Monster: The Jeffrey Dahmer Story und Conversations with a Killer: The Jeffrey Dahmer Tapes zeigte sich die Marilyn-Strategie in überdrehter Form –

zur Kenntlichkeit verzerrt. Und natürlich war auch hier der Skandal gross. Die Taten des Mörders und Menschenfressers, der Anfang der Neunziger in Milwaukee der Polizei in die Hände fiel, die dann die zahlreichen Leichenstücke und Skelette in seiner Wohnung zusammensammeln musste, sind an sich schon so morbide und abgründig, dass die Geschichte Dahmers nicht zuerst in die Hände eines hitzköpfigen Regisseurs à la Andrew Dominik geraten musste, um die Gemüter zu erhitzen.

Kritiker:innen und Zuschauer:innen waren erzürnt, denn Dahmers Biografie hätte das Potenzial gehabt, filmisch auf neue Weise entdeckt zu werden: Wie jener Mann, der vor allem Schwarze und Schwule tötete, gerade deswegen viel zu lange der Aufmerksamkeit der Obrigkeit entgleiten konnte, hätte auch nur ein Seitenaspekt dieser Geschichte sein können. Gerade so gut hätte diese Story aus der Sicht der Opfer erzählt werden können. Vermutlich hätte es über sie ohnehin Spannenderes zu sagen gegeben als über jenen blassen, seelenlosen und vereinsamten Weissen Mann. Zumal über diesen seit seiner Festnahme 1991 und seiner Ermordung im Gefängnis 1994 ohnehin schon alles gesagt zu sein scheint.

Netflix selbst hat das Fass des Erträglichen dann zum Überlaufen gebracht, indem die Serie Monster / Dahmer zuerst in ihrer LGBTQIA+-Sektion verortet



ELVIS 2022, Baz Luhrmann

wurde. So, als würde in ihr irgendein befreiendes Moment stecken. Nach den ersten Protestwellen machte die Plattform zumindest das rückgängig.

Was das Dahmer-Unterfangen noch schwieriger machte, war, dass Netflix zunächst genau diese alternative Sicht versprochen hatte. Tatsächlich traut sich die zehnteilige Serie aber nur kurz an den in Aussicht gestellten Perspektivenwechsel, erzählt für zwei, drei Takte aus Sicht der Schwarzen Nachbarin, bevor sie wieder zu jener konventionell-skandallustigen Geschichte des Kannibalen wird, die, wie ein True-Crime-Mantra, seit den Neunzigern repetiert wird. Es ist die Geschichte eines Mannes, der angeblich nur nicht allein habe sein wollen. Schlecht auszuhalten war auch, dass sich nach dem Erscheinen der Serie die Angehörigen der Opfer zu Wort meldeten und sagten, dass sie vor der Produktion nicht gefragt worden seien, ob man sie darstellen dürfe. Zudem habe die Serie die Erinnerung an die dunkelste Zeit ihres Lebens wachgerüttelt. Im Vergleich mit den Marilyn-Produktionen fällt auf, wie unwesentlich sich der filmische Ansatz beider Geschichten unterscheidet. Nur ist im Fall Dahmer das morbide Interesse durch das Thema schon gegeben.

Was für Lehren können aus diesem Skandalfilm-Herbst nun gezogen werden? Vielleicht, dass man nicht auf jede kontroverse Produktion mit einem Twitter-Skandal reagieren dürfte. Denn der Hund beißt sich ja selbst in den Schwanz: Skandalwelle folgt auf Skandalwelle, Dahmers Gelüste oder Marylins Existenzkämpfe hallen ungleich länger durch die Medien, je mehr man den eigenen Unmut darüber äussert. Und Netflix wird dadurch kaum davon abgebracht, weiterhin den Pfad ihrer skandalträchtigen Biopics zu gehen. Denn Kontroversen beeinflussen die Klickzahlen selten negativ. Zugleich lebt Kultur von Diskurs. Und man muss ja auch seine Meinung sagen dürfen.

Aber wenn der Algorithmus bestimmt hat, dass wir die tausendste Dahmer- oder Monroe-Geschichte erzählt bekommen sollen – *who are we to judge?* Vielleicht bleibt dem weltfremden Filmfan also nur, sich mit momentanen Trends abzufinden und ab und an leise die Frage zu stellen: Wann kommt auch bei Netflix endlich das Anti-Biopic an? ■



Conversations with a Killer: The Jeffrey Dahmer Tapes 2022, Joe Berlinger

Kino Cameo

Jessica Hausner
Dez.22 – Jan.23

Lagerplatz 19, 8400 Winterthur
kinocameo.ch



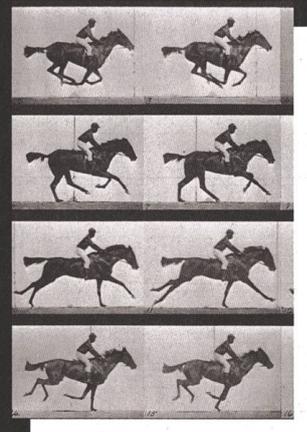
Western- expositionen



TEXT Daniel Eschkötter

Was die Bilder des James Webb Space Telescope mit klassischen Hollywood-Landschaften zu tun haben und was Eadweard Muybridge in Jordan Peeles Nope macht: Eine Westernkolumne.

Der Weltraum, die «final frontier», sieht anders aus für uns, seit die NASA im Juli Bilder veröffentlicht hat, die mithilfe der Nahinfrarot-Technologie des James Webb Space Telescope (JWST) entstanden sind. Der Künstler und Bildtheoretiker Trevor Paglen erinnerte in einem Twitter-Thread daran, dass Technik auch diesen spektakulären, nur vermeintlich natürlichen Bildern zugrundeliegt, da die erfassten Daten erst einmal übersetzt, die Strahlen aus dem nicht sichtbaren Wellenlängenbereich sichtbar gemacht und koloriert werden müssen, um dann «natürliche» Farben zu haben. Beziehungsweise nicht natürliche, sondern kulturell spezifische: «The color pallet and compositions in the JWST images make an implicit argument we understand subconsciously: that looking at the depths of the cosmos is akin to looking into the 19th Century American frontier. Aesthetically, they tap into some intense American self-mythologizing.» Für diese Selbstmythologisierung steht nicht nur die Malerei etwa von Albert Bierstadt oder Thomas Moran, auf die Paglen im Rückbezug auf die Kunsthistorikern Elisabeth Kessler verweist, sondern auch die Landschaftsfotografie von Ansel Adams, Carleton Watkins und Anderen. Und natürlich vor allem auch der klassische Hollywood-Western. Das Unbekannte aus dem All, Western, die Übersetzungen von Bewegung und Landschaft in analoge Bilder, eine Archäologie des Spektakels: Es passte gut, dass Jordan Peeles Bilderjagdthriller Nope nur wenige Tage nach den JWST-Bildern herauskam. Zu inneren Mythologie und Revision von Peeles Film gehören ja auch die kinematografische Urszene, die Chronofotografie von Eadweard Muybridge, und ihr vergessener, rassistisch getilgter Protagonist, der Jockey des Pferdes, den Peele mit den verdrängten Schwarzen Cowboys korreliert. Mit den fliegenden Pferden Peeles wird es auf andere historische Füße gestellt, das Pferd von Muybridge, der vor der Chronofotografie auch einer der zentralen fotografischen Chronisten des amerikanischen Westens war, woran zuletzt auch Exposing Muybridge, ein neuer Dokumentarfilm von Marc Shaffer, erinnerte. Exposure – Belichtung und Ausgesetzttheit –, das wäre auch für Peeles Film ein guter Titel gewesen.



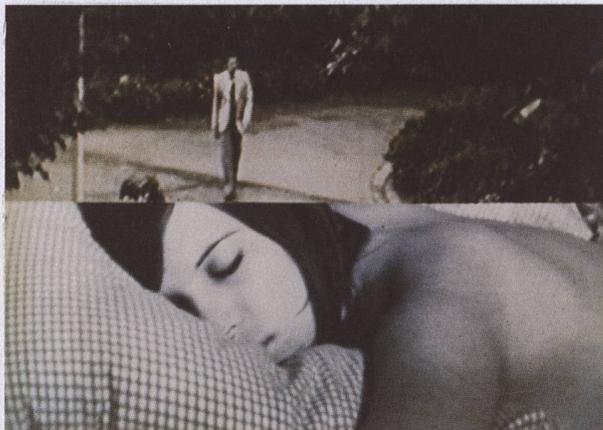
Die Schreibszenen des Western von einer ganz anderen, eher inventarisierenden, remythologisierenden Seite aufzusuchen, das unternimmt ein Buch, ein Langgedicht, das bis zu Nope noch nicht vordringen konnte, aber sonst ein ziemlicher Ritt durch die Westernfilmgeschichte und ihre «Kugelschreiber» (= Revolver/Helden) ist: einfach Western, von Tim Trzaskalik. Filmographie und Referenzenverzeichnis werden dankenswerterweise mitgeliefert. Oder realistischerweise. (Dechiffrier-Syndikate wie bei Joyce oder Arno Schmidt werden sich über dieses Langgedicht eher nicht beugen.) Zum Filmeraten lädt das Gedicht, das tatsächlich primär Verdichtung, Kompression von Filmplots ist, ein, auch zur Relektüre, die hier aber keine Revision sein will. Auch keine Dekonstruktion, obwohl der manchmal kalauernde Fokus auf die Schreibakte das vermuten liesse. Aber untermittelt wird hier wenig, zu wenig mitunter.



Der grosse B-Western-Auteur Budd Boetticher fehlt im Kanon der Paraphrasenpoesie Trzaskaliks. Seltsam. Oder auch bezeichnend. Die Vollabstraktion der Abzählpoetik Boettichers («Seven Men From Now») entzieht sich vielleicht fast dem Zugriff des Dichters. Aber Boetticher soll trotzdem weiterleben, gerade in einem neuen Film von Genre-Veteran Walter Hill, der dem Western-Puristen gewidmet ist: Dead for a Dollar. Hill nimmt dafür ausgerechnet Christoph Waltz in einer Randolph-Scott-Rolle. Aber das geht trotzdem, denn abstrakt fühlt sich auch Hills Film an. Konsequenterweise jedenfalls hat ihn Hill geradezu entkinematografiert, die Farbpalette so auf 40 Schattierungen Braun-Beige reduziert, dass der Film fast dazu auffordert, den Bildschirm neu zu kalibrieren. Aber Neukalibrierung des Western? Nope. Ganz dezidiert nicht. Dass der Western, wie das Weltall, keine natürlichen Farben hat, das zumindest führt Hills Film beeindruckend vor.

1. Trevor Paglen auf Twitter. 2. Nope (2022, Jordan Peele). Blu-ray bei Universal Pictures Home Entertainment 3. Exposing Muybridge (2022, Marc Shaffer). Prime Video USA. 4. Tim Trzaskalik: Western. Matthes & Seitz 2022. 5. Dead for a Dollar (2022, Walter Hill). DVD bislang nur aus GB.

Jean-Luc GODARD



NUMERO
DEUX



MONOPOLE PATHÉ FILMS SA
GENÈVE

- à mon avis, papa c'est une usine.
- à mon avis, maman c'est un paysage.

Numéro deux 1975, Jean-Luc Godard

Viel hatte der kürzlich verstorbene, legendäre französisch-schweizerische Filmemacher Jean-Luc Godard, dem wir diesen Abspann widmen wollen, mit Sequels nicht am Hut. Dafür packte er für seinen Numéro deux zwei Handlungen in einen Film – kombiniert durch einen Split-Screen. Ob man diese Avantgarde-Methode den Film-mogulen Hollywoods für ihre scheinbar nimmer enden wollenden Franchises vorschlagen sollte?

IMPRESSUM

VERLAG FILMBULLETIN

Verena-Conzett-Str. 9
CH-8004 Zürich
info@filmbulletin.ch
www.filmbulletin.ch

HERAUSGEBERIN

Stiftung Filmbulletin

REDAKTION

Oliver Camenzind (cam)
Selina Hangartner (sh)
Michael Kuratli (mik)
Josefine Zürcher (jz)

INSERATE

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

KORREKTORAT

Sandra Ujpétery, Zürich

KONZEPT UND GESTALTUNG

Büro Haeblerli, Zürich

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

TITELBILD

Black Panther: Wakanda Forever
(2022)
© Disney

MITARBEITENDE DIESER NUMMER

Frank Arnold (fa), Philip Artelt (art),
Johannes Binotto, Daniel
Eschkötter (de), Susanne Gottlieb,
Pamela Jahn, Noémie Luciani, Olaf
Möller, Karsten Munt, Giovanni
Peduto (gp), Silvia Posavec, Sarah
Stutte, Teresa Vena.

BILDER

Wir bedanken uns bei: Philip Artelt,
Black Movie, Büchner-Verlag,
Campfire Entertainment,
Cinemathèque Suisse, Cineworx,
Disney, Vera Drew, Eureka,
Filmcoopi, Filmjuwelen, Gucci,
HarperCollins, Highlight Film,
Kiepenheuer & Witsch, Marvel
Studios, Matthes & Seitz, Netflix,
Paramount Pictures, Popmotion

Pictures, Praesens, Solothurner
Filmtage, Trigon, Twentieth
Century Fox, Universal, Warner
Bros., Xenix, Josefine Zürcher.

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

VERTRIEB DEUTSCHLAND

Schüren Verlag, Marburg
www.schueren-verlag.de

ABONNEMENTE

Filmbulletin erscheint sechsmal
jährlich.

Jahresabonnement CHF 96.-
Einzelheft CHF 16.-

©2022 Filmbulletin
64. Jahrgang
Heft Nummer 403
NR. 6/22 – NOV/DEZ
ISSN 0257-7852
Pro Filmkultur

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

 Schweizerische Eidgenossenschaft
Confédération suisse
Confederazione Svizzera
Confederaziun svizra

Eidgenössisches Departement des Innern EDI
Bundesamt für Kultur BAK



 Kanton Zürich
Fachstelle Kultur

SONG KANG HO LEE JI EUN

“EIN FEINER UND MENSCHLICHER FILM
MIT LIEBE, HUMOR UND GANZ VIEL MITGEFÜHL.
EINER DER BESTEN FILME DES JAHRES.”

OUTNOW.CH



BBC.COM



FESTIVAL DE CANNES
WINNER
BEST ACTOR
SONG KANG HO

BROKER

EIN FILM VON
KORE-EDA HIROKAZU

AB 22. DEZEMBER IM RIFFRAFF &

BOURBAKI

ASCOTELITE
ENTERTAINMENT

ascot-elite.ch

HUMAN

RIGHTS

1.-6. DEZ 22
KOSMOS

ZÜRICH
FESTIVAL

FILM

HUMANRIGHTSFILMFESTIVAL.CH

