

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 65 (2023)
Heft: 405

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: 06.08.2025

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

filmbulletin

DOKUMENTAR?
REAL?



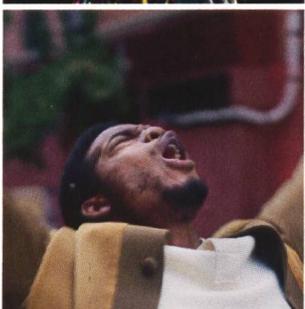
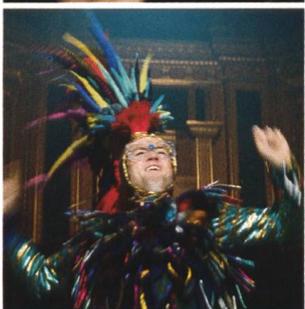
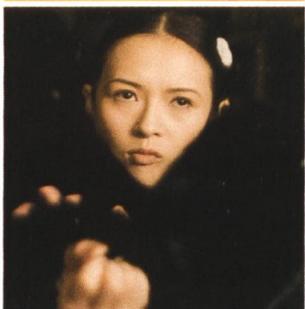
NR. 2/23 MÄR/APR

FOKUS **WAS HEISST «REAL»?
AUTHENTIZITÄT IN FILM
UND SERIE**

KRITIKEN **DER VERMESSENE
MENSCH, ALL THE BEAUTY
AND THE BLOODSHED**

INTERVIEW **HEIKE PARPLIES**







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.78 Funny Woman 2022, Morwenna Banks

Im nostalgischen Feelgood-Stil zwischen Pop-Rock-Oldies und ruckeligem Super-8 imaginiert die Serie nach Nick Hornbys Vorlage eine bunte Komikerinnen-Karriere, die hier wunderbar leichtfertig daherkommt.



S. 56 Matter Out of Place 2022, Nikolaus Geyrhalter

Wir wollen sie möglichst rasch loswerden, doch Nikolaus Greyhalter hält seine Kamera auf den globalen Transport unserer Müllberge. Den Maschinen und Menschen bei ihrer ruhigen Arbeit zuzuschauen, ist ein unerwarteter Genuss.



S.45 The Great Dictator 1940, Charlie Chaplin

Die Grenze zwischen wahren Dokumentarfilmen und fiktionalen Spielfilmen ist nicht so klar, wie es scheinen mag. So ist Chaplins Meisterwerk zwar ein Spielfilm. Aber einer, der sich nach 1940 als prophetisch und also wahr herausgestellt hat.



S. 28 Vera 2022, Tizza Covi, Rainer Frimmel
Mit dem Regie-Duo Tizza Covi und Rainer Frimmel reden wir über die Idee der Authentizität im Dokfilm.
Und stellen fest, dass es auch im Kontext ihres neuesten Films viel darüber zu sagen gibt.



S. 42 The Act of Killing 2012, Joshua Oppenheimer

Wird Wahrheit nun gefunden oder gemacht? Selten wurde diesem Konflikt so imposant auf den Grund gegangen wie 2012 in diesem Dokumentarfilm, der die enthüllende Kraft der Neu-Inszenierung unter Beweis stellte.



S.61 Nezouh 2022, Soudade Kaadan
Ein Coming-of-Age Märchen im Setting des zerschossenen Damaskus?
Regisseurin Soudade Kaadan versucht sich am Widerspruch.



S.36 Too Hot to Handle 2020-, Robin Morgan

Heiss geht's hier zu und her, aber stimmt in der Bonbon-farbenen Reality-Kitsch-Welt des Fernsehens überhaupt noch etwas mit der Wirklichkeit überein?

Quantenmechanik zum Zuschauen

Menschen haben ein wunderliches Verhältnis zur Kamera. Die Erfindung der bewegten Bilder versprach etwas, was schon die Fotografie versprochen hatte: die Realität abzubilden. Nur musste sich das neue Medium bereits bei seinen ersten Gehversuchen ein Problem eingestehen, das es bis heute begleitet. Denn meist spielte sich das, was man für filmenswert erachtete, gerade dann ab, wenn niemand eine Kamera darauf richtete. Was mit der Erfindung der Kamera einherging, war also gezwungenermassen die Inszenierung. Weshalb bloss hält sich aber die Annahme, dass Film und Fernsehen uns etwas Reales über die Welt erzählen können? Redaktor Oliver Camenzind geht in seiner Analyse gar so weit, die Auflösung der Kategorien Dokumentation und Fiktion zu fordern – zugunsten einer ehrlicheren Sichtweise auf das Kunstprodukt Film.

Man möchte fast sagen, dass dem Filmen ein quantenmechanisches Moment innewohnt: Der Gegenstand der Beobachtung verändert sich durch seine Beobachtung. Dieses komplexe Verhältnis treibt jenes filmische Format auf die Spitze, welches die Realität zwar im Namen trägt, aber wie kein anderes von der Inszenierung lebt. Die erste Reality-TV-Sendung flackerte in den Siebzigerjahren über US-amerikanische Bildschirme, recherchierte Josefine Zürcher für uns. Bis heute sind die auf Streamingplattformen boomenden Formate gerade deshalb so reizvoll, weil sie zeigen, wie «echte» Menschen sich vor der Kamera selbst inszenieren.

Damit schlägt das Trash-Fernsehen unverhofft den Bogen zu einer filmischen Tradition, die unter gänzlich anderen Vorzeichen entsteht. Tizza Covi und Rainer Frimmel halten seit dem Beginn des Jahrtausends ihre 16mm-Kamera auf Leute, die mehr oder weniger sich selbst spielen. Genauer gesagt spielen die Menschen in ihren Filmen oft Szenen oder Geschichten, die sich so oder ähnlich einst in ihrem Leben zugetragen haben. Hier wird offensichtlich inszeniert. Und doch findet sich ihr neuester Film Vera am renommierten Dokfilmfestival Visions du Réel in Nyon wieder. Weshalb auch das seine Richtigkeit hat, erfahren Sie in meinem Interview, beziehungsweise auf der inszenierten Wahrheitssuche, auf die ich mich mit dem Regiepaar begeben habe.

Für die Redaktion:
Michael Kuratli, Co-Chefredaktor



S. 52 All the Beauty and the Bloodshed 2022, Laura Poitras

Während die Einen des Rausches wegen verenden, klingeln bei den Anderen die Kassen: In diesem preisgekrönten Portrait geht es um die Opioid-Krise in den USA, ihre Nutzniesser:innen und den Kampf der Künstlerin Nan Goldin gegen sie.

- 9 EDITORIAL
- 12 BACKSTAGE
Flatrates,
Gerichtsurteile etc.
- 15 AGENDA
- 16 INTERVIEW
Heike Parplies
- 22 SICHTWECHSEL
Blinzeln
Johannes Binotto
- 25 5 FILME
die besten Dokfilme
im Streaming

FOKUS

- 28 Auf Wahrheitssuche
mit Tizza Covi und
Rainer Frimmel
Michael Kuratli
- 34 Die Frage nach
der Realität
Selina Hangartner
- 36 Die Lust an der
gestellten Wirklichkeit
Josefine Zürcher
- 42 Fiktiv-dokumentarisch?
Versuch einer Ordnung
Selina Hangartner
- 45 Arbeiter:innen verlassen
die Fabrik nicht
einfach so
Oliver Camenzind

KRITIKEN

KINO

- 52 ALL THE BEAUTY
AND THE BLOODSHED
von Laura Poitras
- 55 DER VERMESSENE MENSCH,
von Lars Kraume
- 56 MATTER OUT OF PLACE
von Nikolaus Geyrhalter
+ Interview
- 58 A FORGOTTEN MAN
von Laurent Nègre
- 61 NEZOUH
von Soudade Kaadan
- 62 THE MIES VAN DER
ROHES
von Sabine Gisiger
- 63 LA LIGNE
von Ursula Meier
- 64 THE HAPPIEST MAN ALIVE
von Teona Strugar Mitevaska
+Interview
- 67 BECOMING GIULIA
von Laura Kaehr
- 69 FOU DRE
von Carmen Jaquier
- 70 JE SUIS NOIRES
von Rachel M'Bon
und Juliana Fanjul
- 71 SAINT OMER
von Alice Diop
- 72 THE WHALE
von Darren Aronofsky
- 74 SISI & ICH
von Frauke Finsterwalder

- 75 TCHAIKOVSKY'S WIFE
von Kirill Serebrennikow

STREAMING

- 77 FLEISHMAN IS
IN TROUBLE
von Taffy
Brodesser-Akner
- 78 FUNNY WOMAN
von Morwenna Banks
- 79 A THIN LINE
von Jakob und Jonas
Weydemann
- 79 HELLO TOMORROW
von Amit Bhalla
und Lucas Jensen
- 80 SHARPER
von Benjamin Caron



- 82 KURZ BELICHTET
Bücher, Blu-rays,
Websites
- 86 HINTERGRUND
In a Lonely Place: Die
schöne Zeile und ein
tragisches Ende
Michael Ranze
- 90 ESCHKÖTTERS
ERSCHEINUNGEN
Superyachten –
Driftobjekte
Daniel Eschkötter
- 92 ABSPANN
Impressum

BACKSTAGE

EINHEITSPREIS

Wien führt Flatrate für Kinos ein

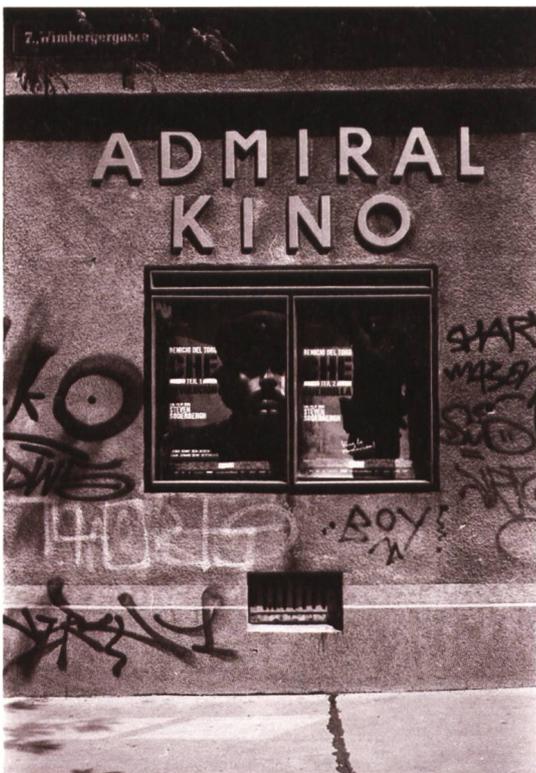
«Nonstop – dein Kinoabo» heisst eine Initiative in Österreich, die den Kinos nach der Pandemie wieder zu besseren Besucher:innenzahlen verhelfen soll. Ab dem 9. März 2023 wird man für 22 Euro pro Monat in den insgesamt 18 teilnehmenden Kinos unlimitiert Vorstellungen besuchen können.

Das lohnt sich bisher besonders in Wien, wo sich neun Kinos der Initiative angeschlossen haben und Abonnent:innen freien Eintritt gewähren. Aber auch in Innsbruck, Linz, Salzburg, Oberösterreich, Krems und Graz stehen den Besitzer:innen der Abokarte gewisse Kinosäle unlimitiert offen. Das Angebot scheint attraktiv: Schon ab dem dritten Besuch im Monat macht es sich bezahlt.

Der Geschäftsführer der nonstop Kinoabo GmbH, Martin Klitzberg, zeigt sich zufrieden mit dem Zuspruch, den das Abo bisher ernten konnte: «Das Projekt hat einen Nerv getroffen und wir bekommen sehr viel und sehr positives Feedback von vielen jungen Menschen.» Sein Projekt startete in der Pandemie, inspiriert durch Cineville in Holland, ein Abo-Modell, das in den vergangenen 14 Jahren 60 000 Abonnent:innen fand.

(sh)

Filme im Wiener Admiral und 18 weiteren österreichischen Kinos gibt es jetzt zum Flat-Tarif.





GERICHTSURTEIL

Weinstein bleibt eingesperrt – wohl für immer

Im März 2020 wurde er in New York bereits zu 23 Jahren Haft verurteilt. Nun folgt aus Los Angeles ein zweites Verdikt: Harvey Weinstein muss 16 weitere Jahre hinter Gitter. Das aktuelle Urteil basiert auf der Klage eines italienischen Models. Die Frau wurde 2013 von Harvey Weinstein vergewaltigt.

Der bald 71-jährige Sexualverbrecher wird die nächsten 39 Jahre – den Rest seines Lebens – wohl nicht mehr freikommen. Das ist eine Erleichterung und ein grosser Fortschritt für Hunderte von Frauen in der Filmindustrie. So äussert sich zum Beispiel Schauspielerin Caitlin Dulany, die 1996 Opfer eines Übergriffs von Weinstein wurde, zu dem aktuellen Urteil: «Zu wissen, dass er höchstwahrscheinlich den Rest seines Lebens eingesperrt verbringen wird, erfüllt mich mit einem Gefühl von Frieden.» (jz)

HOLLYWOOD

Disney entlässt 7000 Personen

Es ist paradox. Noch selten war der Unterhaltungskonzern Disney so viel wert wie heute. Der Börsenwert beträgt knapp 180 Milliarden Dollar, pro Jahr erwirtschaftet man über 10 Milliarden Gewinn. Doch das ist offenbar zu wenig. Darum entlässt die Firma 7000 Angestellte, um profitabler zu werden.

Einem Bericht der «NZZ» zufolge hatte ein unzufriedener Investor versucht, sich bei Disney einzukaufen, um Verwaltungsrat zu werden. Auf diesem Weg hätte er in die Geschicke des Unternehmens eingreifen und den Wert seiner Firmenanteile vermehren können. Zuletzt befanden sich die Aktienkurse von Disney nämlich im Abwärtstrend, nachdem sie während der Pandemie in unermessliche Höhen gestiegen waren.

Es verbleiben über 200 000 Personen in den Diensten von Disney. Der Umsatz des Konzerns beträgt in allen Geschäftsbereichen zusammen über 70 Milliarden Dollar pro Jahr.

Um einer Einmischung unzufriedener Aktionär:innen zuvorzukommen, leitete Disney-CEO Bob Iger eine Umstrukturierung ein. Am Ende dieses Prozesses soll Disney in drei Segmente unterteilt sein: Disney Entertainment mit dem Film- und Fernsehgeschäft, eine Abteilung für Sportübertragungen und eine für die Erlebnisparks.

Bob Iger dürfte auch eigennützig gehandelt haben: Zwischen 2019 und 2021 soll er bei Disney knapp 155 Millionen Dollar verdient haben. Dass er bei so einem Salär noch etwas an seinem Posten hängt, ist begreiflich. (cam)



EUROPÄISCHE SOLIDARITÄT

Nothilfe für den ukrainischen Film auf der Berlinale

Die diesjährige Berlinale steht unter dem Eindruck des Kriegs. Die EU startet am Festival eine Initiative für den ukrainischen Film. Präsident Selenski schaltete sich am Eröffnungsabend der Berlinale im schwarzen Pullover aus Kyiv zu. Das Filmfestival kann damit in einem Atemzug mit politischen Institutionen wie dem Europäischen Parlament und der UNO-Vollversammlung genannt werden. Danach lief die Weltpremiere von Superpower von Sean Penn und Aaron Kaufmann, einem Dokumentarfilm, der eigentlich ein Porträt des Komikers, der Präsident wurde, hätte werden sollen und mit dem Kriegsbeginn zu einem Film über den Ausbruch des Kriegs – und vor allen Dingen Sean Penn – wurde.

Penns Selbstinszenierung an der Front ist aber weder der einzige noch der wichtigste Film über den Krieg in der Ukraine an dieser Berlinale. Da sind unter diversen anderen etwa W Ukraine (In Ukraine), ein ruhiger Film über den Alltag jener, die im Land geblieben sind und jetzt zwischen Bombenalarm und Minenräumer:innen ein normales Leben aufrechtzuerhalten versuchen. Oder der essayistische Iron Butterfly,

der vom Abschuss der Passagiermaschine MH17 im Jahr 2014 erzählt und damit die Vorgeschichte zum heutigen Krieg beleuchtet. Dass internationale Ermittler:innen in Den Haag just vor dem Festival Putin persönlich in die Verantwortung für den Abschuss nahmen, gibt diesem Film umso mehr Brisanz.

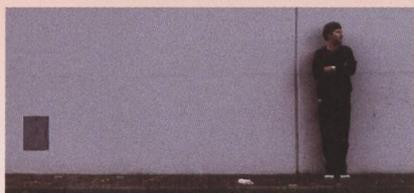
Die Berlinale ist also politisierter denn je. Da passt es, dass der Verband European Film Agency Directors Association den Europäischen Solidaritätsfonds für ukrainische Filme ebendort ins Leben rief. Entstanden aus einer Initiative des französischen Filminstituts CNC am letztjährigen Filmfestival in Cannes, sprechen 13 Länder, darunter Deutschland, die Benelux-Staaten und Italien, für das Jahr 2023 eine Million Euro für Filmprojekte aus der Ukraine. In zwei Eingaberunden sollen Schlussfinanzierungen, neue Projekte und Koproduktionen gefördert werden. Über die Geldvergabe entscheiden soll eine noch zu bestimmende Jury. (mik)

21. BIS 30. APRIL

Visions du Réel

Das Nyoner Festival für den Dokumentarfilm findet diesen Frühling zum 29. Mal statt. Die argentinische Regisseurin und Drehbuchautorin Lucrecia Martel wird diesjähriger Ehrengast sein und den Ehrenpreis erhalten. Das Festival widmet ihr eine Retrospektive, und sie wird eine Masterclass unterrichten, in der sie ihre Beziehung zur Realität ergründet. Ebenfalls eine Masterclass halten wird der Schweizer Filmemacher Jean-Stéphane Bron. Bekannt für seine politischen Werke wie Mais im Bundeshuus: Le Génie helvétique (2003), behält Bron bis heute seinen starken Blick auf das Kontemporäre bei.

Nyon
➤ visionsdureel.ch



1. APRIL BIS 15. MAI

Cinema Seen Through the Eyes of: Cyril Schäublin

Mit Dene wos quet geit und Unrueh hat sich Cyril Schäublin als talentierter, kreativer Filmemacher bewiesen. Doch was schaut der junge Regisseur selbst für Filme? Welche Filme prägen ihn, welche sieht er als

zukunftsweisend? Das Film-podium hat bei Schäublin nachgefragt. Entstanden ist eine abwechslungsreiche, imposante Filmliste, die auch sein eigenes Schaffen wider-spiegelt. Mit dabei sind Filme von Ozu über Altman und Straub-Huillet bis zu Mati Diop. Cyril Schäublin wird die Filme jeweils selbst vorstellen.

Filmpodium Zürich
➤ filmpodium.ch

23. MÄRZ BIS 29. APRIL

Permissible Dreams - Pionierinnen des arabischen Dokumentarfilmkinos

Das Filmmuseum in Wien stellt historische Dokumentarfilme arabischer Filmemacherinnen vor. Mit dem Ziel, sich dem feministischen Filmschaffen anderer Orte und Zeiten zuzuwenden. Zudem soll eine kritische Auseinandersetzung mit der europäischen Dominanz angestossen werden. Denn diese hat auch Folgen für die Konservierungs- und Restaurierungsmassnahmen: Es sind meist die Filmemacherinnen selbst, die diese Arbeit leisten müssen, um ihr filmisches Schaffen zu sichern.

Wien
➤ filmmuseum.at



12. APRIL

Human Rights Day

Nachdem das Human Rights Film Festival im vergangenen Dezember wegen der Schliessung des Kosmos-Kinos ein jähes Ende fand, gibt es nun im Frühling, am Human Rights Day, einen kleinen Lichtblick: Im Kino Riffraff werden zwei zum Thema passende Filme gezeigt. Chaylla dreht sich um häusliche Gewalt. Zusammen mit Rozë Berisha von der Organisation Brava und den Filmemacher:innen Clara Teper und Paul Pirritano wird danach über das Thema diskutiert. Fly So Far ist ebenfalls hochaktuell und thematisiert, wie in El Salvador nicht nur Abtreibungen, sondern auch Fehlgeburten kriminalisiert werden. Auch nach diesem Film wird es eine Diskussionsrunde geben: Mit der Filmemacherin Celina Escher und Cyrielle Huguenot, einer Frauenrechtsexpertin von Amnesty Schweiz.

Zürich
➤ humanrightsfilmfestival.ch



«Wenn mich
etwas berührt,
sehe ich keinen
Grund, zu
schneiden.»

INTERVIEW Sebastian Seidler

Ein Gespräch mit der Filmeditorin Heike Parplies über die Kunst der Montage im Spielfilm, den intuitiven Rhythmus und die Verantwortung gegenüber Schauspieler:innen.

FB *Ich habe mich bei einer Ihrer Kolleg:innen einmal etwas unbeliebt gemacht, weil ich unbedarft von Cutter:innen gesprochen habe. Das ist ein Begriff, der in Ihrer Berufsgruppe eher verpönt ist, obwohl man ihm im Alltag doch häufig begegnet. Was ist Ihre bevorzugte Berufsbezeichnung?*

HP Ich nenne mich Filmeditorin. Die Bezeichnung Cutter:in, gerade im Deutschen, klingt sehr nach Teppichmesser, als würden wir nur die Klappen von den Takes abschneiden. Es ist aber nicht einfach Handwerk. Editor:in ist ein kreativer Beruf, der viel mehr umfasst, als Schnitte zu setzen. Man hat immensen Einfluss auf die Gestaltung eines Films. Ich wähle die Momente aus, aus denen der Film letzten Endes besteht. Ich setze den Fokus, den die Szenen haben, ich bestimme massgeblich die Figurenführung mit. Teilweise schreibe ich im Schnittprozess mit der Regie zusammen das Drehbuch um, ändere die Struktur oder auch Dialoge, lasse Szenen oder ganze Erzählstränge weg.

HP Natürlich steckt in der Entscheidung, wie eine Szene für die Kamera inszeniert wird, also wie sie aufgelöst wird, oft bereits eine Montage-Idee. Manchmal kommt es vor, dass ich im Vorfeld um meine Meinung zur geplanten Auflösung gebeten werde. In der Regel aber nicht. Manchmal reise ich mit dem Projekt zum Drehort, weil ich dann schneller eingreifen kann, wenn etwas im Schnitt nicht gut funktioniert, und direkter im Kontakt mit Regie und Kamera stehe. Aber ich schneide nie direkt am Set.

FB *Gibt es Momente, in denen Sie sich wünschen, am Set dabei gewesen zu sein?*

HP Ja und nein. Es ist schon ein Vorteil, dass man einen gewissen Abstand hat. Es kommt durchaus vor, dass alle, die am Set waren, im Material Dinge sehen, die objektiv gar nicht da sind. Die Erfahrungen am Set färben den Blick. Ich weiss nichts von den Problemen am Set, und diese Neutralität finde

«Die Bezeichnung Cutter:in klingt, als würden wir nur die Klappen von Takes abschneiden.»

FB *Wie muss ich mir die Arbeit konkret vorstellen?*

HP Ich bekomme oft eine Unmenge von Material. Bei einem Film, der am Ende auf eine Laufzeit von zwei Stunden kommt, sind das mitunter 80 bis 100 oder noch mehr Stunden. Daraus wähle ich aus. Was hat mich besonders berührt, ist, welches Schauspiel passt an welcher Stelle, was ist visuell spannend? Interessiert mich eher die Aktion, der Dialog in einem Moment oder eher die Reaktion auf der anderen Seite? Ich schaue mir zunächst das Material der Szene, die ich schneiden möchte, ganz genau an, beschrifte es, mache Marker und Notizen. Bei kurzen, weniger komplexen Szenen erinnert man sich daran, was man in den einzelnen Takes gut oder interessant fand. Ab einer bestimmten Materialmenge geht das nicht mehr. Da würde viel zu viel Zeit verloren gehen, bis ich einen favorisierten Moment wiederfinde.

FB *Wann steigen Sie in ein Projekt ein? Sie werden das Drehbuch im Vorfeld lesen. Aber sind Sie auch beim Dreh vor Ort? Denn auch dort fallen doch wahnsinnig viele Entscheidungen, die den Schnitt betreffen.*

ich sehr wichtig. Aber klar – wenn etwas im Schnitt einfach nicht funktionieren will, hätte man am Set vielleicht darauf aufmerksam machen können, um anderes Material zu bekommen. Zugleich haben Regie und Kamera natürlich ihre eigene Vision, die ich vielleicht im ersten Moment gar nicht verstehe.

FB *Was bedeutet das? Wann wissen Sie, dass etwas funktioniert?*

HP Nun ja, wenn ich eine Szene so schneiden kann, dass alles erzählt wird, was ich erzählen will, und das auf eine glaubwürdige Art und Weise. Wenn etwa die Kameraperspektiven und Einstellungsgrößen nicht zueinander passen, kann es sehr schwierig sein, Blicke und subjektive Empfindungen zu erzählen. Manchmal ist auch das Timing der Inszenierung nicht optimal und zwingt einen, an Stellen zu schneiden, an denen man eigentlich gar nicht schneiden möchte, weil man Momente verkürzen oder auch verlängern muss. Dann gibt es oft Anschlussprobleme, und der Rhythmus ruckelt. Zuweilen baut man im Schnitt auch neue

Dialoge ein, die dann nachgesprochen werden, weil Informationen fehlen oder die Bindung zu den Figuren.

FB *Ganz häufig ist im Zusammenhang mit Montage vom Rhythmus die Rede. Gibt es einen Takt? Klatscht man zu einer Szene?*

HP Der Rhythmus ist ja nicht nur innerszenisch, sondern vor allem über den Bogen des ganzen Films zu sehen. Klar, wenn ich in einem Dialog eine Pause, eine Reaktion länger stehen lasse oder einen Moment kürze, dann beeinflusst das die Wirkung des gerade gesagten Satzes. Wenn ich einen Dialog sehr schnell schneide, erzeuge ich damit Dynamik, aber darunter leidet oft die Tiefe der Figuren. Denn vieles, was zwischen den Zeilen passiert, wird dann nicht oder nur abgehackt gezeigt, und oft ist der emotionale Anschluss nach dem Schnitt nicht richtig. Je wichtiger die Figur im Vergleich zur Handlung ist, desto langsamer schneide

ich in der Tendenz. Eine Actionszene hingegen wird man, wenn sie nicht kongenial inszeniert und choreografiert ist, normalerweise schneller schneiden. Rhythmus bedeutet aber auch: Wirkt der Film eintönig, weil alles im gleichen Tempo geschnitten ist? Braucht er Rhythmuswechsel, braucht er Pausen nach intensiven und langen Dialogszenen? Ist der rhythmische Aufbau des gesamten Films richtig, oder verliere ich womöglich den:die Zuschauer:in, weil ich mir zu viel Zeit lasse, bevor ich die Figuren richtig etabliert habe?

FB *Wie spielt die Binnenlogik einer Szene mit diesem grossen erzählerischen Bogen der Geschichte zusammen?*

HP Zunächst montiere ich die einzelnen Szenen, unabhängig vom grossen Ganzen. Die werden in aller Regel ja nicht in der Buchreihenfolge gedreht. Erst nach und nach werden diese Teilstücke dann zusammengefügt, und da merkt man sehr schnell, ob

«Der Schnitt sollte der Erzählung dienen und kein Selbstzweck sein.»



Toni Erdmann 2016, Maren Ade

der dramaturgische Bogen stimmt oder ob der Film stolpert. Die einzelnen Teile müssen zu einer sinnvollen Einheit zusammengesetzt werden: Erzeugt man ein Interesse für die Figuren, ist der Fokus der einzelnen Szenen richtig, werden die Zuschauer:innen in die Geschichte hineingezogen? Und: Stimmt die Figurenführung durch den gesamten Film? Darin besteht im Prinzip der zweite und wichtigere Teil der Montagearbeit: aus dem Rohschnitt der zusammengehängten Szenen einen funktionierenden Film zu machen.

FB Die Montage steht am Ende einer langen Arbeitskette. Wie wichtig ist da die Beziehung zu den Regisseur:innen?

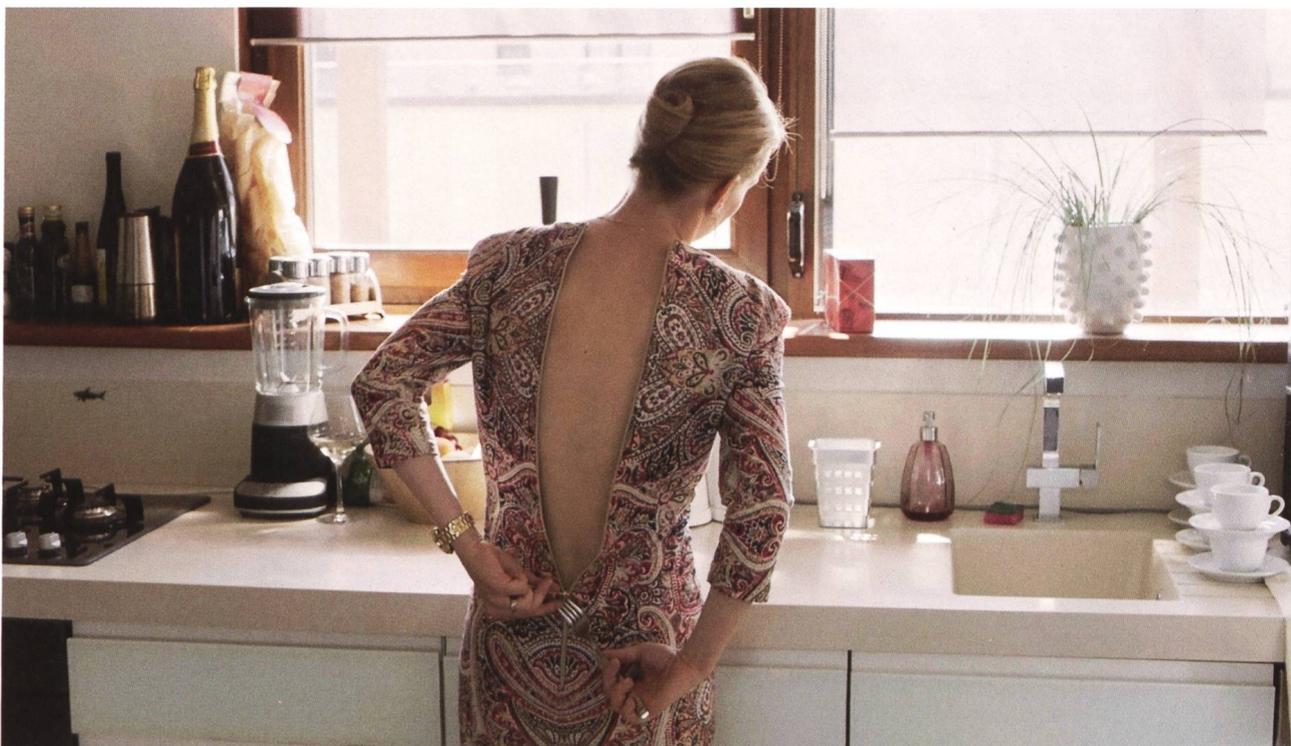
HP Unglaublich wichtig. Wie eng die gemeinsame Arbeit letztlich ist, hängt davon ab, wieviel Zeit man für den Schnitt bekommt. Bei meinen Kino-Projekten sitze ich oft ein halbes bis ganzes Jahr mit einer Regisseurin oder einem Regisseur im

Schneideraum. Beim Fernsehen muss es schneller gehen. Einen Grossteil der Zeit verbringt man dabei mit Diskussionen. Perspektiven wollen abgeglichen werden: Wie siehst du die Figur? Was ist deine Einschätzung in Bezug auf diese Szene, aufs Tempo? Wie kann man Spannungsbögen verbessern?

FB Besonders Ihre Arbeit an Toni Erdmann wurde ausserordentlich gelobt. In der Jurybegründung des Filmplus-Festivals in Köln (heute Edimotion) hiess es: «Die Montage beeindruckt durch ein wunderbares Gespür für den passenden Rhythmus, der in seiner Langsamkeit dem tragischen und intelligenten Humor der Figuren genug Raum gibt.» Finden Sie sich in diesen Worten wieder?

HP Absolut, und ich fühle mich sehr geschmeichelt. Mir gefällt, dass darin auch das Tragische hervorgehoben wird. Denn ich habe lange Zeit damit gefremdelt, Toni Erdmann als Komödie zu bezeichnen. Sicherlich ist der Film auch das. Aber die

«Einen Grossteil der Zeit verbringt man mit Diskussionen.»



Toni Erdmann 2016, Maren Ade

Ernsthaftigkeit der Figuren war uns immer wichtiger, als jetzt einen Witz in den Vordergrund zu stellen. Der Humor war im Buch und in den Figuren ja drin. Eine reine Komödie würde man aber völlig anders schneiden – mehr auf die Pointe. Aber das stand für mich nie im Vordergrund.

FB Was mir bei Ihrer Arbeit auffällt, wenn man jetzt einmal den Fokus auf die Zusammenarbeit mit Maren Ade und Niemand ist bei den Kälbern legt: Ihr Stil, wenn ich das so sagen darf, besteht darin, dass Sie Figuren einen Raum geben. Ihre Montage orientiert sich stark daran.

HP Ich lasse gutem Schauspiel gerne Raum, ja. Und ich hatte das Glück, viele ganz hervorragende Schauspieler:innen montieren zu dürfen. Aber ich weiss nicht, ob ich einen bestimmten Stil habe. Ich habe ja auch andere Sachen geschnitten. Mehr Mainstream, oder Fernsehen, und natürlich muss der Schnitt auch das Format und das Zielpublikum bedienen. Aber es stimmt schon, ich schneide vielleicht manchmal langsamer, als es Andere gerne hätten. Ich hab' da schon mal gehört: «Wir sind hier nicht bei Toni Erdmann, du wirst fürs Schneiden bezahlt.» (lacht)

FB Woher kommt diese Freude an der Entschleunigung?

HP Wenn ich etwas sehe, das mich berührt, dann sehe ich keinen Grund, zu schneiden. Intensives Schauspiel lasse ich gerne stehen, wobei das nicht unbedingt die Länge der Szene beeinflusst. Es heisst nur, dass ich vielleicht nicht fünfmal die Richtung und Einstellungsgrösse wechsele, nur um es visuell abwechslungsreicher zu gestalten. Aber das ist keine generelle Abneigung gegen schnelle und aufregende Schnitte. Schnitt muss nicht unauffällig bleiben, darf auf den Effekt abzielen. Nur sollte er der Erzählung dienen und kein Selbstzweck sein.

FB In einem Interview mit der «Zeit» hat Charlotte Gainsbourg erzählt, dass sie beim Dreh von Lars von Trier dazu angehalten wurde, die Szenen in den Takes ganz unterschiedlich zu spielen; er würde das im Schneiderraum dann zusammensetzen.

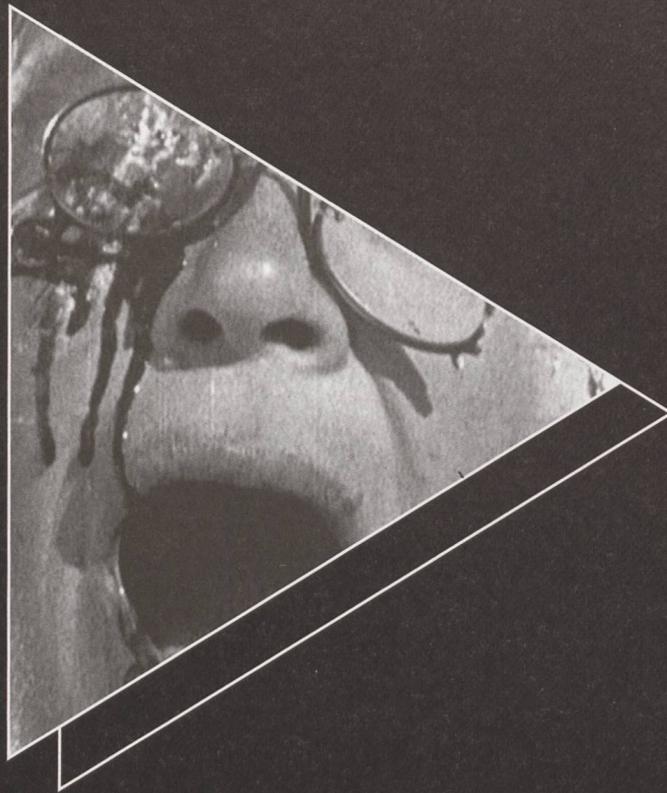
HP Schauspieler:innen müssen generell der Regie und dem Schnitt sehr vertrauen, denn sie liefern fast immer eine Bandbreite an verschiedenen Angeboten ab. Wenn ich im Schnitt Momente zusammenfüge, die nicht zusammenpassen, wo der emotionale Anschluss oder das Timing im Schnitt nicht stimmt, oder die einfach die schwächeren Angebote waren, dann sagen alle, es sei schlecht gespielt. Auch wenn die schauspielerische Leistung vielleicht fantastisch war. Gleichzeitig kann ich Schauspieler:innen auch schützen, indem ich

Unstimmigkeiten und schwache Momente verstecke oder weglasse oder durch das Austauschen zum Beispiel des Tons das Schauspiel verbessere. Die Schauspieler:innen sind uns Editor:innen total ausgesetzt. Eines meiner Kriterien, um einen guten Schnitt zu beurteilen, liegt darin, wie gut das Schauspiel zur Geltung kommt.

FB Das ist spannend, gerade wenn man das auf die Filmkritik zurückwendet. Wenn ich also das Schauspiel kritisiere oder das Drehbuch bemängle, müsste ich womöglich eher die Montage in den Blick nehmen. Ich fühle mich ertappt.

HP Wenn ein Film gut funktioniert, dann ist er gut geschnitten. Das ist, abhängig vom Ausgangsmaterial, mitunter einfacher oder schwerer herzustellen. Es kann vorkommen, dass das Buch gelobt wird, obwohl der Schnitt aus der Vorlage etwas völlig Anderes gemacht hat. Es kommt selten vor, dass ein Film genau so wird, wie es im Drehbuch stand. Doch kaum jemand weiss, wie gut oder schlecht das Material war, das einem vorlag und aus dem man dann eben diesen einen Film gebaut hat. ■

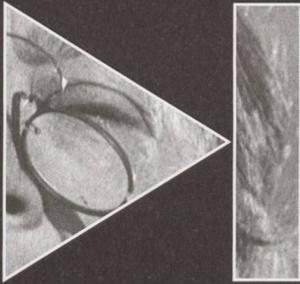
HEIKE PARPLIES wurde 1971 in Belgien geboren. Sie studierte Medienwissenschaften in Marburg. Seit 1999 ist sie im Bereich Filmschnitt tätig: Zuerst als Schnittassistentin, dann als Film-Editorin. Für ihre Arbeit wurde sie mit zahlreichen Preisen ausgezeichnet. 2022 wurde sie in die Academy of Motion Picture Arts and Sciences berufen, die die Oscars vergibt. Für Maren Ades Film Toni Erdmann erhielt Parplies mit den Preis der deutschen Filmkritik und den Deutschen Filmpreis. (seb)



Blinzeln



Das Kino ist nicht tot, es ist nur woanders: Johannes Binotto denkt darüber nach, was es bedeutet, wenn der Film nicht mehr nur im Kino stattfindet, und entdeckt entlang seines Katalogs moderner Sehgewohnheiten in seiner Kolumne eine alte Filmgeschichte neu.



Wer sehen will, muss blinzeln. Unsere Augen sind Apparate, die so gebaut sind, dass sie sich offenbar laufend selbst unterbrechen müssen, um ihre Funktionstüchtigkeit zu erhalten. Jeder Lidschlag bestreicht meine Netzhaut mit einem Flüssigfilm, um sie so vor dem Austrocknen zu bewahren, und all die Schmutzpartikel, die meine Sicht stören würden, werden vom Augenslid laufend fortgewischt. So wirkt das menschliche Auge wie die Umkehrung einer mechanischen Fotokamera: Damit in der Kamera Bilder entstehen können, öffnet sich der Kameraverschluss immer nur für einen kurzen Moment. Umgekehrt muss sich unser Auge kurz schliessen, wenn es längerfristig seine Sehfähigkeit behalten will. In beiden Fällen aber gilt eine faszinierende Dialektik zwischen Sichtbarkeit und Bildausfall: Das Visuelle besteht nur dann, wenn es mit Dunkelheit begrenzt wird. Dasselbe Prinzip gilt auch für Filme und deren Projektoren. Hier ist das Blinzeln als Mechanik eingebaut, in Form von Blende und Lücke zwischen den Bildern.

Und auch das Auseinanderschneiden und Neu-Zusammenfügen von ganzen Filmszenen lässt sich in Analogie zum Blinzeln beschreiben. Nicht umsonst hat der Cutter Walter Murch seine berühmten Vorlesungen über den Filmschnitt so überschrieben: «In the Blink of an Eye». Das im Titel genannte Blinzeln ist für den Cutter dabei nicht einfach nur eine einprägsame Metapher dafür, wie auch der Filmschnitt funktioniert, sondern überhaupt der eigentliche Ursprung aller Montage. Indem wir blinzeln, unterbrechen wir andauernd den Fluss visueller Information, wir zerhacken die räumliche Kontinuität, und sei es auch nur für den Bruchteil einer Sekunde, indem wir in unsere Wahrnehmung lauter winzige Aussetzer einsetzen. Aus diesen Bedingungen der menschlichen Physiologie, so spekulierte Murch, müsste sich auch die gesamte Praxis der filmischen Montage ableiten lassen: Man brauche bloss auf das Blinzeln der Schauspieler:innen zu achten, um den Rhythmus einer Sequenz zu

entdecken und damit auch den Rhythmus des Filmschnitts. Ein neuer Gedanke, ein subtiler Wechsel der Emotionen, das alles zeige sich ganz unkontrolliert in der Lidbewegung unserer Augen und weise damit auch den Weg dafür, wie ein solcher Moment auf dem Schneidetisch zu behandeln wäre: «Das Blinzeln ist entweder etwas, das eine innere Trennung der Gedanken unterstützt, oder es ist ein unwillkürlicher Reflex, der die ohnehin stattfindende geistige Trennung begleitet [...] Und dieses Blinzeln wird dort auftreten, wo ein Schnitt hätte stattfinden können, wenn das Gespräch gefilmt worden wäre.»

Sind also Filmschnitt und menschliche Wahrnehmung über das Blinzeln miteinander verwandt und verschaltet, wird es umso bedrohlicher da, wo Blinzeln nicht mehr möglich ist. Tatsächlich würde es sich lohnen, all die Kinomomente des Nicht-Blinzeln-Könnens zu sammeln, um zu zeigen, wie sehr in diesen Momenten das Kino sich selbst und uns zerstört. In Dario Argentos *Opera* klebt der Serienkiller seinem Opfer ein Nadelband unter die Augen, sodass sie ihre Augen nicht mehr schliessen kann, und mordet dann vor ihrem zum Blinzeln unfähig gewordenen Blick. Das war laut Argento auch als Rache am Kinopublikum gedacht, das bei seinen blutrünstigen Filmen so oft wegschaut. Freilich ist die Szene, mit der er sich für diese Verweigerung des Publikums rächt, noch unerträglicher anzuschauen als alles, was er je zuvor gezeigt hatte. So wie auch in Stanley Kubricks *A Clockwork Orange*, wenn der pathologische Gewalttäter Alex dadurch umgezogen werden soll, dass man ihm die Augen mit Klammern aufspreizt und er sich eine Gewaltszene nach der anderen anschauen muss, ohne je blinzeln zu können.

Der Horror liegt also nicht in dem, was gesehen wird, sondern in den unnatürlichen Sehbedingungen selber, die keine Unterbrechung





mehr erlauben. «So ist es, wenn man es betrachtet, als ob einem die Augenlider weggeschnitten wären», hat Heinrich von Kleist über ein Gemälde von Caspar David Friedrich geschrieben und damit die schlimmste aller Seherfahrungen in Worte gefasst. Sehen müssen, ohne blinzeln zu können, ist der schrecklichste aller Anblicke.

Legendär berüchtigt sind die Szenen geworden, wo zu Beginn von Luis Buñuels und Salvador Dalís Un chien andalou ein Rasiermesser ein Auge zerschneidet oder wo am Ende der Treppenszene in Sergei Eisensteins Panzerkreuzer Potemkin der Soldat der alten Frau ein Auge ausschlägt. Doch bleiben beide Momente, so verstörend sie auch sind, doch noch immer innerhalb des klassischen Wechselspiels zwischen Sehen und Nicht-Sehen, das für alle Filme gilt. Auch wenn die Schockbilder von Buñuel, Dalí und Eisenstein die Grenze dessen markieren, was im Kino gesehen werden kann, haben sie dabei immerhin diesen Vorteil: dass sie eine Grenze haben. Ein zerschnittenes Auge ist immerhin davon erlöst, noch länger zuschauen zu müssen. Wie aber soll ein Auge sich retten, das sich gar nie mehr schliessen kann?

Vielleicht verängstigt mich diese Vorstellung des ewig offenen Auges auch darum, weil es mich an ein Kindheitserlebnis erinnert. Es war mir durch einen Unfall, als ich eine Glasscheibe zerbrach, ein Splitter direkt ins Auge gesprungen und dort stecken geblieben. Aus unerfindlichen Gründen habe ich in Reaktion darauf instinktiv das Richtige gemacht – nicht etwa geblinzelt oder mir gar das Auge gerieben, sondern sogleich mit zwei Fingern die Augenlider aufgehalten – und bin zu meiner Mutter gegangen. Hätte ich in dem Moment geblinzelt, hätte ich mir dabei wohl das Auge unwiederbringlich zerstört. Mit fixierten Augenlidern hingegen konnte der Splitter anschliessend entfernt werden, ohne dass ein Schaden an meiner Netzhaut zurückgeblieben wäre. Hier hat das fehlende Blinzeln mich gerettet. Und doch ist mir die Vorstellung unerträglich, wie es ausgesehen haben muss, mein sich nicht schliessendes Auge.

Und ich denke unweigerlich über all die anderen Glasaugen nach, die uns umgeben und die ebenfalls nicht blinzeln. Die Überwachungskameras etwa, deren Bilderfluss eben nicht geschnitten, nicht blinzeln unterbrochen wird, weder Anfang noch Ende kennt, sondern nur endloses Streamen. Oder ich denke an die TrueDepth-Kamera meines iPhones, die auch dann noch schaut, wenn das Gerät sich schlafend stellt. Die TrueDepth-Kamera hält immerzu Ausschau nach meinem Gesicht, starrt mich andauernd an. Mehr noch: Die Kameras von diesem Typ funktionieren so, dass sie mein Gesicht mit 30 000 Infrarotpunkten beschliessen, aus deren Anordnung das Gerät mich dann als seinen rechtmässigen Besitzer eruiert und sich entsperrt. Solche Sehordnungen haben nicht mehr viel mit jener alten Lidschlag-Ästhetik zu tun, wie sie noch Walter Murch für den Film beschrieb. «Postkinematografisch», das heisst auch: ohne zu blinzeln. Ob wir wirklich sicher sind, dass wir die so entstehenden Bilder auch ertragen? Oder richten sich diese neuen Bildformen nicht eigentlich schon längst an andere Wesen, als wir es sind? An solche, die nicht mehr zu blinzeln brauchen.

1— American Factory (Steven Bognar, Julia Reichert, 2019)



2020 mit einem Oscar für den besten Dokumentarfilm ausgezeichnet, erzählt American Factory, wie eine verlassene Fabrik in Detroit als Schauplatz zum jüngsten Unternehmen eines chinesischen Investors umfunktioniert wird. Die chinesische und amerikanische Arbeitsethik reiben sich natürlich, am Pranger steht die kapitalistische Gewinnsucht. (Netflix)

2— The Cave (Feras Fayyad, 2019)



Dieser syrisch-dänische Dokumentarfilm setzt dort an, wo der erfolgreiche Dok Last Men in Aleppo von Regisseur Fayyad zwei Jahre zuvor aufhörte. Er zeichnet die Bemühungen syrischer Ärzt:innen nach, den Zerstörungen des syrischen Bürgerkriegs entgegenzuwirken. Ein ergreifendes Stück Film, das mit starken Bildern demonstriert, welche Opfer der Krieg fordert. (Disney+)

Die besten Dokfilme im Streaming

3— You Cannot Kill David Arquette (David Darg, Price James, 2020)



David Arquette wurde einst zu den vielversprechendsten Nachwuchsschauspielern gezählt, doch irgendwie reichte es zum ganz grossen Durchbruch nie. Was das mit einer Biografie macht, sieht man in diesem verblüffenden, tragisch-komischen Film. Während Brad Pitt und Co. in der Filmwelt an ihm vorbeizogen, entwickelt er nämlich Ambitionen, Wrestling-Kämpfer zu werden – ein Wunsch, den er noch nicht loslassen kann. (Sky)

4— Chris the Swiss (Anja Kofmel, 2019)



Dokumentarfilme werden spannend, wenn sie Mittel finden, um das zu zeigen, was nur schwer zu zeigen ist. Für ihren Film nahm die Schweizer Regisseurin den Weg der Animation, um die bewegende Geschichte ihres Cousins zu erzählen. Der kam bei seiner Arbeit als Kriegsreporter in Jugoslawien ums Leben. (Mubi)

5— Boys State (Jesse Moss, Amanda McBaine 2020)



In Texas gibt es ein Sommerlager, in dem nicht bloss am Feuer gesessen wird. Stattdessen erlernen ambitionierte Jungs dort das schmutzige Spiel der Politik. Unfassbar, wie sehr der Riss, der sich durch die amerikanische Legislative zieht, von diesen jungen Menschen schon durchagiert wird. Auf diesem Spielfeld lernt nicht nur der Nachwuchs, was es für eine erfolgreiche Karriere in der Politik braucht (Spoiler: Charisma und Kaltschnäuzigkeit), sondern auch wir Zuschauer:innen lernen, was die Regeln bei diesem Spiel sind. (Apple TV+)



S.30 Love Is Blind 2020-, Merry Ellen Kirk, Surbhi Sehgal
Selten sind sie zu sehen: Die Kameras und Lampen, die uns die «Realität» dieser TV-Shows erst kreieren.

Über Wahrheit
und Lüge im
filmischen Sinne

«Wie Sergei Eisenstein sagt, geht es bei Filmen nicht um die Wirklichkeit, sondern um die Wahrheit. [...] Wenn man die Wahrheit der Menschen gestreift hat, hat man etwas erreicht. Das muss dann nicht genau so gewesen sein, sondern muss etwas darüber erzählen, wie diese Menschen wirklich leben.» Tizza Covi

TEXT Michael Kuratli

Film schwankt seit seiner Schöpfung zwischen Inszenierung und Wahrheitssuche. Das Regiepaar Covi/Frimmel erklärt, wie man elegant zwischen den Polen changiert.

Auf Wahrheitssuche mit Tizza Covi und Rainer Frimmel



Ob es ein Rezept für den perfekten Dokumentarfilm im Jahr 2023 gibt, war die Ausgangsfrage für diesen Text. Die habe ich mir in meinem Journalistenhirn ausgedacht und wollte sie Leuten stellen, die in dem Metier arbeiten. Leuten, die Dokumentarfilme drehen. Was auch immer das heisst, Dokumentarfilm, in der heutigen Zeit.

Auf Netflix ploppte bei mir unlängst die Dok-Miniserie Ancient Apocalypse über megalithische Bauten vergessener Völker auf,

die ich mir sofort reingezogen habe. Die Serie war aufgebaut wie ein Thriller, wie eine True-Crime-Serie mit Drohnenflügen und orchestraler Musik, wahnsinnigen Schnitten und spektakulären Cliffhangern. Inhaltlich schrammte sie scharf an der Grenze zur Verschwörungstheorie vorbei, mit Referenzen zum Schweizer Bestsellerautor und Oberschwurbler Erich von Däniken. Aber es ging weder um Chemtrails noch um einen grausigen Mord, sondern um Steine, wahnsinnig alte Steine. Ich fragte mich, ob das dem Thema gut tut, diese spektakulären, mit Hilfe von Algorithmen auf Hormonausschüttungen im

Belohnungszentrum getrimmten, audiovisuell überfordernden Darstellungen in Dokumentarfilmen und -serien, wie sie sich heute auf Streamingplattformen tummeln und um unsere Aufmerksamkeit kämpfen. Wird man mit diesen Mitteln irgendeiner Realität, irgendeiner Wahrheit auch nur annähernd gerecht?

Kann man Menschen, die sich unentwegt dieser Streaming-Gehirnwäsche unterziehen, überhaupt noch anders erreichen? Oder ist das genau die Form, die uralte Steine brauchen, um überhaupt gesehen zu werden? Wo ist die Essenz dieser «Dokumentation», wo ist der menschliche Bezug?

Journalistisches Casting

Die Visions du Réel finden bald wieder statt. Natürlich hat dieses Festival wenig mit den True-Crime-Dok-Steinen auf Netflix zu tun. Zum Glück. Hier sieht man seit über 50 Jahren das Beste, was die Welt an Dokumentarfilmen hergibt. Anlass für mich, meine Frage Leuten zu stellen, die seit Jahren jenseits des Mainstreams der Wahrhaftigkeit nachspüren.

Konkret Tizza Covi und Rainer Frimmels, deren neuer Film *Vera* dieses Jahr im Programm ist. Der Film wird als semidokumentarisch beschrieben, denn im Zentrum steht Vera Gemma, die Tochter des berühmten Spaghettiwestern-Darstellers Giuliano Gemma, die es wirklich gibt und die in Italien allseits bekannt ist. Doch Covi/Frimmel halten nicht einfach die Kamera auf das, was diese Frau so treibt. Sie greifen ein, sie inszenieren, sie lassen nachspielen, sie lassen Leute sich vor der Kamera zum ersten Mal sehen. Das klingt verdächtig nach Spielfilm. Wo sehen sie die Grenzen? Was wollen sie mit ihrer Arbeit herausfinden?

FB *Veras Figur ist im Film gutmütig, aber auch etwas naiv. Wie ist sie im richtigen Leben?*

TC Auf jeden Fall ist sie eine sehr ambivalente Persönlichkeit. Und das sind oft die interessanteren, um darüber zu berichten. Niemand ist ja ganz gut oder böse, ganz gescheit oder dumm. Wir haben uns auf eine Zeit in ihrem Leben konzentriert, in der einiges schiefgelaufen ist, als sie Geldsorgen hatte und von ihren Liebhabern ausgenutzt wurde. Das war noch die Zeit, bevor sie den Erfolg in diesen italienischen Reality-Shows *Kino Express* und *Isola dei Famosi* hatte, um das Jahr 2017.

RF Für uns war sie eine Erscheinung, aufgrund ihres Aussehens, ihres Gehabes, wie sie sich angezogen hat. Tizza hat sich dann intensiver mit ihr auseinandergesetzt und das Drehbuch geschrieben.

FB *Wie muss man sich die Arbeit an dem Drehbuch vorstellen? Da entstehen also Szenen, die sich so tatsächlich in ihrem*

Leben abgespielt haben. Wie kommt das am Ende alles zusammen?

TC Ich orientiere mich immer an meinen Haupt- und Nebendarsteller:innen. Bevor ich die nicht alle kennenlerne, kann ich nicht schreiben. Das heisst, ich muss ihre Schwester, ihre Freundinnen, Liebhaber, ihren Agenten und Schönheitschirurgen kennen. Genauso gut muss ich die Familie in der Vorstadt kennen, um über sie schreiben zu können. Das bedeutet, ich weiss am Ende sehr viel über die Menschen, insbesondere über Vera. Zum Beispiel, dass ihr Schönheitsideal sich an trans Frauen orientiert. Dann suche ich eine Szene, in der sie das sagen kann. Dasselbe mit ihrem Agenten, der unzufrieden ist, weil sie viele TV-Auftritte verpasst.

Ein erstes Mal ist es uns aber passiert, dass wir casten mussten, weil die Familie in San Basilio, einem römischen Aussenbezirk, nach der langen Zeit nicht mehr da lebte. Das Drehbuch musste ich dann an diese neuen Menschen anpassen. An die Oma, die kein Wasser in der Wohnung hat, an den Jungen, der Vögel besitzt, und auch an den Vater mit den Tattoos, in denen das Gute gegen das Böse kämpft.

FB *Sie sagen, Sie müssten das Drehbuch umschreiben, wenn sich neue Dinge ergeben. Das heisst, Ihr Anspruch ist, das abzubilden, was Sie vorfinden, und nicht dazuzuerfinden?*

TC Was ich erfinde, ist immer viel schwächer. Was mir auffällt, ist, dass ich von Kinofilmen, die ich kenne – Serien oder Fernsehfilme schaue ich keine –, die Dramaturgie abschau, anstatt sie vom wahren Leben zu nehmen. Das passiert automatisch, und das sind immer die gleichen Allgemeinplätze. Dem kann man entgegenwirken, indem man das schreibt, was man wirklich am Set vorfindet. Am Set merkt man dann, wie dumm das war, was man selbst geschrieben hat. Die Wirklichkeit ist immer anders, als wir sie uns vorstellen, und sie ist eigentlich immer besser.

RF Bei diesem Film war dennoch die grosse Ausnahme, dass am Anfang ein ausgeschriebenes Drehbuch stand. Das war fast schon wie für einen normalen Spielfilm. Ich kann ja keine Drehbücher lesen, ich halte das nicht mehr als zwei Seiten lang aus. In dem Fall fand ich aber sehr schön, was Tizza geschrieben hat.

TC Die Schönheit kommt gerade daher, dass ich diese Geschichten von unseren Protagonist:innen schon erzählt bekommen und ihre Sprache verwendet habe. Wenn Walter im Film diese Geschichte mit dem Messer erzählt, ist die natürlich wahr. Und dann müssen es eben auch diese Leute sein, die ihre Geschichten erzählen. So, wie Vera



Vera 2022, Tizza Covi, Rainer Frimmel

wirklich von ihrem Liebhaber betäubt und ausgeraubt wurde. Diese Momente, die sie vor der Kamera nochmal nacherzählen, nachleben müssen, sind für uns so faszinierend, weil unsere Protagonist:innen aus ihrem emotionalen Gedächtnis schöpfen. Sie haben die Situation schon einmal erlebt.

FB Also das Drehbuch gibt die Szene vor, da steht ein Dialog drin. Sie sind am Set, was passiert dann?

TC Die Leute sehen das Drehbuch nie, wir erklären nur, welche Szene, welche Geschichte wir nun drehen wollen, und dann wird improvisiert – im Rahmen der ausgemachten Szene. Wir wissen ganz genau, in welcher Situation wir sind, welche Kleider sie anhaben müssen und worum es im Dialog gehen soll. Wichtig ist dabei Rainers Kamera, die eine dokumentarische ist. Das heisst, die Leute können sich frei bewegen. Wir wären schlecht beraten, wenn wir Asia Argento und Vera Gemma, die sich seit ihrer Kindheit kennen, am Grab von Goethes Sohn dazu zwingen würden, unsere Zeilen zu lesen und in eine bestimmte Richtung



dass sich etwas tatsächlich so zugetragen hat? Reicht denn die Realität nicht?



La Pivellina, 2009, Tizza Covi, Rainer Frimmel

Erfundene Wahrheiten

Der Journalismus im deutschsprachigen Raum verdaut noch immer den grössten Schock seit den Hitler-Tagebüchern: Claas Relotius hat in seinen Reportagen derart gute Geschichten erzählt, war derart nahe dran an Kindern, die angeblich den Syrienkrieg ausgelöst haben sollen, an Milizen, die an der Grenze der USA zu Mexiko angeblich auf Migrant:innen geschossen hatten, dass es kaum zu glauben war. Aber alle haben es geglaubt. Bis jemand sich die Augen gerieben hat und aus dem Traum aufgewacht ist. Relotius wurde als Hochstapler enttarnt, der «Spiegel» stürzte in eine tiefe Glaubwürdigkeitskrise. Inzwischen ist mit Tausend Zeilen eine lustige, wenn auch fragwürdige Verfilmung des Skandals in die Welt gelangt. Seit Februar zeigt Sky die seriösere und nüchternere Dokumentation Erfundene Wahrheit – Die Affäre Relotius.

Wieso können wir nicht einfach aufzeichnen, was diese wahnsinnige Welt uns vor die Füße wirft? Wieso wollen wir es immer noch spektakulärer haben? Hat Claas Relotius nicht einfach unser Bedürfnis nach einer guten Geschichte befriedigt? Ist uns die Realität zu langweilig?

zu gehen. Interessant ist ja gerade, dass sie ihre Worte finden, um ihr Dilemma als Kinder berühmter Menschen ausdrücken zu können.

RF Das ist das Spannende an unserer Arbeit, dass wir Situationen kreieren, aber diese dann doch in einem gewissen Masse dokumentarisch sind. Wir sind sozusagen der Katalysator, und was dabei herauskommt, ist mal mehr und mal weniger dokumentarisch. Mir liegt diese Arbeitsweise sehr, alles Andere ist für mich zu stark Theater und Spielfilm. Aber gerade das, was nicht planbar ist und spontan entsteht, ist das, was uns die Wirklichkeit schenkt.

Haben die beiden das wirklich so gesagt? Oder habe ich aus dem Gespräch nicht das herausdestilliert, was mir nützt? Bin ich nicht auch in einer ähnlichen Manier an meinen Text herangegangen wie sie an ihre Filme? Ich denke mir die Fragen aus und versuche mir vorzustellen, was für Antworten zwei Regisseur:innen mir darauf geben könnten. Was sie mir erzählen, ist dann viel besser als das, was ich mir ausgedacht hatte. Ich transkribiere, verknappe, kürze heraus, «schneide» im filmischen Sinne mein Interview zu einem Lauftext mit Dramaturgie zusammen. Ich bin der Autor zweier Figuren, die ich zum Zweck, Wahrhaftigkeit herzustellen, gecastet habe.

Ich bin zurückgeworfen auf die anthropologische Konstante, dass wir Geschichten erzählen und erzählt bekommen wollen. Aber weshalb dann nicht gleich alles erfinden? Was macht den Reiz dessen aus, uns in den Glauben zu begeben,

FB Tizza Covi, Rainer Frimmel, woher kommt Ihr Wunsch, die Realität mitzugestalten?

TC Was uns interessiert, ist immer das Alltägliche. Das sind Dinge, die für das Kino völlig uninteressant sind. Das Eingreifen in die Dramaturgie entwickelte sich daraus, dass wir das Alltägliche weiterführen, aber zusätzlich einen Suspense und eine Handlung geben wollten. Wenn eine Frau in den ersten fünf Minuten des Films ein Kind findet, wie in La Pivellina, dann ist schon ein Spannungsbogen für einen ganzen Film gebaut. Der es uns erlaubt, zu zeigen, wie sie Wasser holt, wie sie kocht, was sie sonst für Probleme hat.

RF Das Interesse ist doch, Geschichten zu erzählen, die man beeinflussen kann. Klar, für mich wäre es schon genug spannend, einfach die Kamera aufzustellen und zu beobachten. Aber es gibt eine Art, Geschichten zu erzählen, die sich im Kino durchgesetzt hat. Daran orientieren wir uns schon, wenn auch nur entfernt. Auch die Länge ist mit 90+ Minuten ja eine Setzung des Kinos.

FB Wollen Sie, dass die Filme gesehen werden, oder wollen Sie eine Botschaft vermitteln?

TC Wir haben uns über die Jahre eine Methode erarbeitet, die uns irrsinnig Spass

macht und mit der wir auch immer wieder arbeiten können. Wie Sergei Eisenstein sagt, geht es bei Filmen nicht um die Wirklichkeit, sondern um die Wahrheit. Das ist bei uns auch so: Wenn man die Wahrheit der Menschen gestreift hat, hat man etwas erreicht. Das muss dann nicht genau so gewesen sein, sondern muss etwas darüber erzählen, wie diese Menschen wirklich leben.

RF Für jede:n Protagonist:in suchen wir eine eigene Form. Bei Vera hat sich die Form des Spielfilmartigen als produktiv erwiesen, um ihre Geschichte zu erzählen. Auch bei unserem letzten Film, Aufzeichnungen aus der Unterwelt, wollten wir zuerst viel mehr inszenieren und haben erst kurz vor den Dreharbeiten gemerkt, dass eine frontale Dokumentation am besten funktioniert. Wir planen nun einen Film über einen Musiker, und da sind wir noch auf der Suche nach der Form, wir stehen wieder komplett am Anfang.

FB Ihre Filme haben bewusst ein sehr einfaches Setup: Sie sind nur zu zweit am Dreh, Sie arbeiten mit natürlichem Licht und analogem Film. Woher kommt dieser Purismus?

RF Wir kommen ja beide aus der Fotografie. Da ist es so, dass man die besten Porträts schießt, wenn man mit der Person alleine ist. Diese Logik haben wir auf den Film übertragen. Wir sind zu zweit am Set, Tizza macht den Ton, ich die Kamera. Damit entsteht für uns die Atmosphäre, die eine Intimität ermöglicht, statt dass da noch mehrere Lichtmensen und andere Leute rumstehen, die gar nichts zu tun haben. Es ist für uns die radikalste Form, dass wir das zu zweit machen. Bei Vera hatten wir noch einen

Regieassistenten, der sehr geholfen hat, das wäre sonst nicht zu machen gewesen.

TC Bei Der Glanz des Tages haben wir ein erstes Mal gemerkt, dass ich das nicht schaffe, Regie und Ton und alles aufs Mal zu machen, weshalb wir jemanden für den Ton anheuernten. Als ich aber hinter dem Tonmann und hinter Rainer stand, konnte ich einfach nicht einschätzen, ob das eine glaubwürdige Szene geworden ist oder nicht. Ich konnte so nicht Regie machen, wenn ich nicht ganz nah an den Protagonist:innen war. Neben Rainer, von dem ich ganz genau weiss, wie er schwenkt; wo ich alles über die Kopfhörer höre und spüre, ob das, was wir filmen, gut ist oder nicht, ob das glaubwürdig ist oder nicht.

FB *Gegenthese: Es gibt wunderbare Filme, die sich mit wahnsinnig viel Aufwand, professionellen Schauspiel:innen und so weiter, auch einer Art Wahrheit über das Leben annähern. Weshalb interessiert Sie das nicht?*

TC Es hängt auch davon ab, was man wirklich gut kann. Man kann als Regisseur:in nicht alles. Ich brauche zum Beispiel sehr viel Harmonie am Set. Diktatorisch Anweisungen zu geben, würde mir schwer fallen, ich brauche es, dass die Leute von alleine im Sinne der Szene arbeiten. Das ist vielleicht auch eine Unfähigkeit, Dinge abzugeben. Wir müssen alles kontrollieren, und mit einem grossen Team wären wir unglücklich. Oder, Rainer?

RF Auf jeden Fall. Ich würde mich da nicht wohl fühlen, insbesondere in hierarchischen Strukturen. Das soll nicht pathetisch klingen, aber wir sind mit den Schauspiel:innen auf einer Ebene. So stark, dass unser Auftreten bei gewissen Leuten sogar Erbarmen erweckt und sie uns bemitleiden. Aber wir brauchen dieses sehr Persönliche. Einen grossen Tatort zu drehen, würde uns einfach nicht reizen.

FB *Da kommen mir diverse Regisseur:innen in den Sinn, die ähnlich arbeiten: Ulrich Seidl, Kurdwin Ayub, Milo Rau oder auch Cyril Schäublin. Gibt es eine Art zeitgenössische, deutschsprachige Strömung, die an der Grenze des Dokumentarischen experimentiert?*

RF Für mich waren auf der Fotoakademie Seidls erste Filme, zum Beispiel Mit Verlust ist zu rechnen, Filme, die mich begleitet haben. Ich glaube aber, dass ich auch unabhängig davon zu dieser Art, Filme zu machen, gekommen wäre. Filme zu drehen, ist sehr persönlich, bei uns zumindest. Das kommt stark aus dem Inneren heraus und es liegt uns fern, jemanden zu imitieren.

FB *Zum Schluss die Frage, die diesem Text zugrunde liegt: Was macht einen guten Dokumentarfilm 2023 aus?*



Aufzeichnungen aus der Unterwelt
2020, Tizza Covi, Rainer Frimmel

- RF** Ich kann nur zurück zu unseren Ursprüngen in der Fotografie gehen und zu dem, was damals unsere Ansprüche waren. Das war das Diktum der Fotoagentur Magnum: Das, was ich durch den Sucher sehe, kommt auch aufs Bild. So, wie ich die Wirklichkeit vorfinde, bilde ich sie ab. Entlang diesen Ansprüchen gibt es den Dokumentarfilm heute nicht mehr. Das ist alles Spielfilm im Prinzip, mit Kommentar und Musik auf das Publikum abzielend. Jeder Film muss sich daran messen, wie viele Leute für ihn ins Kino gehen. Das finde ich sehr schade. Ich schaue mir gerne experimentelle Filme wie Empire von Andy Warhol an.
- TC** Den müsste ich mir nochmal anschauen! (lacht)
- RF** Es ist das absolute Gegenteil von zeitgenössischen Filmen. Heute kann man mitzählen: 1, 2, 3, Schnitt.
- TC** Du sprichst über etwas, das du gar nicht kennst. Gib es zu, du hast in deinem Leben noch nichts auf Netflix gesehen. Ich würde hinzufügen: Für mich macht einen guten Dokumentarfilm aus, dass die Person, die ihn macht, sich wirklich intensiv mit der porträtierten Person auseinandergesetzt hat. Dass man von etwas erzählt, das man wirklich kennt. Ich kannte Vera zum Beispiel fünf Jahre, bevor wir gedreht haben.
- RF** Das kann ich trotzdem so schneiden: 1, 2, 3, Schnitt. Und Musik reinmachen, Sounddesign. Ist es für dich dann noch immer ein guter Dokumentarfilm?
- TC** Hm, schwer zu sagen.
- RF** Aber du hast dich 20 Jahre lang damit beschäftigt.
- TC** Du hast Recht, das wäre sicher kein guter Dokumentarfilm.

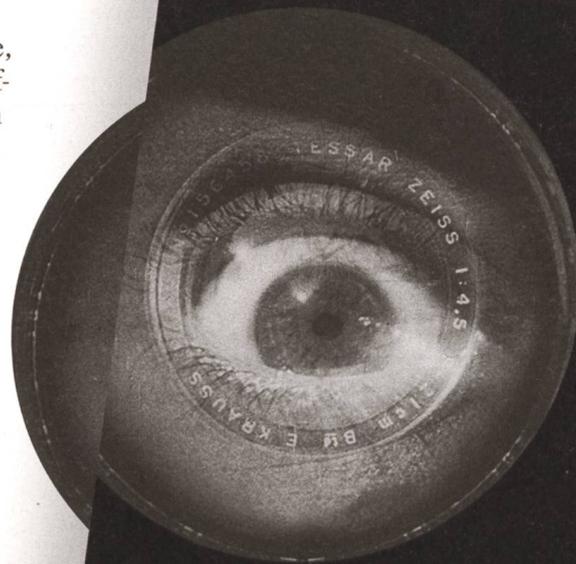
Am Ende sei vielleicht auch vieles Geschmackssache, habe ich noch angefügt, und Tizza Covi sagte daraufhin, dass sie den Film über Ennio Morricone gesehen habe, der so schrecklich gemacht gewesen sei, sie aber trotzdem berührt habe. Das habe ich aber im Interviewteil unterschlagen, weil es so einen knackigeren Schluss hat.

1, 2, 3, Schnitt. Ich denke wieder an die Steine auf Netflix. Wie viel Wahrheit steckt darin? Film bildet fotografisch vielleicht ab, aber viel eher erfindet er. Diese Ambivalenz ist so alt wie das Medium selbst. Zu zweit mit einer 16mm-Kamera und einer Tonstange bewaffnet, ziehen Tizza Covi und Rainer Frimmel als Gegenentwurf zur zeitgenössischen, tricktechnisch perfektionierten Überzeugungsmaschinerie aus, um bei ihren Figuren etwas Wahres festzuhalten, woran sich Andere mit einem Millionenbudget abarbeiten und nicht selten scheitern. Selbst wenn Vera nicht der perfekte Dokumentarfilm des Jahres sein sollte, ist das schon verdammt viel. ■

Vera wird im Rahmen des Filmfestivals **Visions du Réel** (21.–30. April 2023) in Nyon gezeigt.

Auf die Frage, was «Realität» nun ist, gibt es keine eindeutigen Antworten. Und doch ist sie als Bezugsgrösse des Films immer wieder relevant. Expert:innen aus allen Feldern helfen uns, einen Weg zu ihr zu finden.

FRAGEN Selina Hangartner



Chelovek s kino-apparatom
(Man with a Movie Camera)
1929, Dziga Vertov

Die Frage nach der Realität

Was ist die Realität im Film?

Wie würden Sie das Konzept «Realität» fassen?



Realität ist eine Sammlung von unumstrittenen Beobachtungsergebnissen. Dann entwerfen wir Theorien oder Modelle, die unsere Beobachtungen beschreiben können. Manche beschreiben nur sehr grob, was wir sehen. Andere scheinen sehr genau zu sein, manche so genau, dass wir noch keine Abweichungen zwischen theoretischen Vorhersagen und Beobachtungen finden konnten. Eine gute Theorie ist eine sinnvolle Beschreibung unseres gemeinsamen Verständnisses von Realität. Natürlich ist es immer nur eine Annäherung, aber im Wechselspiel von Experiment und Theorie arbeiten wir kontinuierlich daran, sie zu testen und zu verbessern.

Klaus Kirch
Professor am Institut für Teilchen-
und Astrophysik der ETH Zürich



Volker Pantenburg
Leiter des Seminars und
Professor der Filmwissenschaft
an der Universität Zürich

«If I want reality, I don't have to buy a ticket for it», hat der Filmkritiker Tag Gallagher einmal gesagt. Im Kino, egal ob in Dokumentar- oder Spielfilmen, sucht man nicht die Wirklichkeit, sondern Haltungen zu ihr – Haltungen, zu denen man dann selbst eine Haltung entwickeln kann. Auf eine etwas andere Formel hat es der Cutter und Theoretiker Dai Vaughan gebracht: «Film is about something, whereas reality is not.» Für die filmische Perspektivierung der Wirklichkeit – immer «über etwas» zu sein und damit einen Abstand zur Realität zu artikulieren – sind Apparate zuständig: auf der Produktionsseite Kameras, Mikrofone, Stative, Filmmaterial oder elektronische und digitale Speichermedien; auf der Rezeptionsseite Projektoren, Leinwände, Smartphones, unterschiedlichste Screens von Röhrenfernsehern bis OLED-Schirmen. Dazwischen, auf dem Weg von A nach B: Kopierwerke, Infrastrukturen, Glasfaserkabel, Codecs, Kompressionsverfahren und Server. Die Übersetzungsoperationen zwischen diesen heterogenen Elementen so zu gestalten, dass eine Kinowahrheit dabei herauskommt, könnte eine der Aufgaben verantwortungsvollen Filmens sein. Einer der schönsten Texte des an schönen Texten reichen Werks von Frieda Grafe bringt das Entscheidende bereits in seinem Titel auf den Punkt: «Realismus ist immer neo-, sur-, super-, hyper-. Sehen mit fotografischen Apparaten.»

FOKUS

Die Lust an der gestellten Wirklichkeit



Too Hot to Handle 2020-, Robin Morgan

TEXT Josefine Zürcher

Reality-Shows werden als niveaulose Verblödung der Gegenwart gesehen, obwohl das Format so alt wie das Fernsehen selbst ist. Die komplizierte Geschichte der konstruierten Realität.

Es ist nicht immer offensichtlich, wo man die Grenze zwischen Reality-Shows und anderen dokumentarischen Formen ziehen soll. Einen Versuch hat das Magazin «Vulture» gemacht: Bei klassischen TV-Dok-Formaten finden die Produzent:innen das Subjekt an sich spannend und suchen nach sich ergebenden Stories. Produzent:innen einer Reality-Show hingegen beginnen bei der Story und finden dann Protagonist:innen, mit denen sie die Geschichte besetzen können. Die Bandbreite reicht von eher alltäglichen Settings bis zu Spielshows. Auf jeden Fall steckt Fabrikation in der Darstellung. Am Reality-Format ist nur wenig «Echtes» dran, und doch produziert es eine Intimität, die eine unglaubliche Anziehungskraft auf ein Publikum ausüben kann.

Dieser Voyeurismus und die Reality-Formate sind nicht neu. Die erste Show, die den Grundstein für Formate wie Keeping Up with the Kardashians oder Big Brother legte, ist ein halbes Jahrhundert alt. Im Januar 1973 wurde An American Family auf dem Sender PBS in den USA zum ersten Mal ausgestrahlt.

Die Serie begleitete eine, wie Produzent Craig Gilbert betonte, «typische amerikanische Durchschnittsfamilie» in ihrem Alltag im kalifornischen Santa Barbara. Das Leben von Bill und Pat Loud und ihren fünf Kindern wurde von zehn Millionen Zuschauer:innen verfolgt, was für die damalige Zeit eine keine schlechte Quote war.

Schnell kamen die Kontroversen. Es war neu, intime Details unbekannter Menschen scheinbar ungefiltert in die Welt zu senden: Die Ehe der Louds ging in die Brüche, der Familienvater hatte eine berufliche Krise und einer der Söhne lebte offen homosexuell. Was heute niemanden mehr schockiert, war in den Siebzigern noch von anderer Bedeutung. Lance Loud wurde zum Vorbild der queeren Community und als Kolumnist der LGBTQ-Zeitschrift «The Advocate» zu einer Stimme der Bewegung. In der Sendung trug er hin und wieder Frauenkleider und nahm seine Mutter an Drag-Shows mit. Das war zuvor schlicht undenkbar. Somit schwang bei An American Family auch etwas Revolutionäres mit.

Aber die Debatten rund um die Loud-Familie hinterfragten nicht nur soziokulturelle Themen, sondern auch jene Fragen zum Reality-TV selbst, mit denen wir uns bis heute beschäftigen: Was ist nun gespielt und fabriziert und was wirklich «echt»?

Spas am Trash

Noch einige Dekaden vor der Ausstrahlung von An American Family hatte 1948 Candid Camera die Faszination für «Reality» begründet. In einer Proto-Variante des Reality-TV wurden dort mit versteckter Kamera Reaktionen unwissender Passant:innen auf unerwartete Situationen und Streiche festgehalten. Variationen des Formats hielten sich im amerikanischen Fernsehen bis 2014. Auch Social Media belebte das Prinzip nochmals: Streiche mit nichtsahnenden Teilnehmer:innen zu filmen und online zu stellen, gehört zur Youtube- und Tiktok-Grundausstattung. Auch in diesem Kontext wird jeweils hitzig diskutiert, ob es moralisch vertretbar ist, Fremde zu filmen und deren Reaktionen zu veröffentlichen. Viele wännen das Modell brandneu und den Sozialen Medien eigen, mit Candid Camera geschah aber vor über 70 Jahren im Grunde genau dasselbe.

Gezänk, Tränen und ganz viel Drama: Ob Dating-Show, Modelwettbewerb, Talentsendung oder Häuserkauf – Reality-TV findet einen Weg, aus «normalen» Menschen polarisierende Protagonist:innen zu machen. Und so werden Reality-Shows gerne als Trash abgetan, als unterste Schublade des Fernsehgeschäfts. An Zuschauenden scheint es den kontroversen Formaten aber selten zu mangeln, sonst gäbe es nicht die unzähligen Spin-offs von Big Bro-

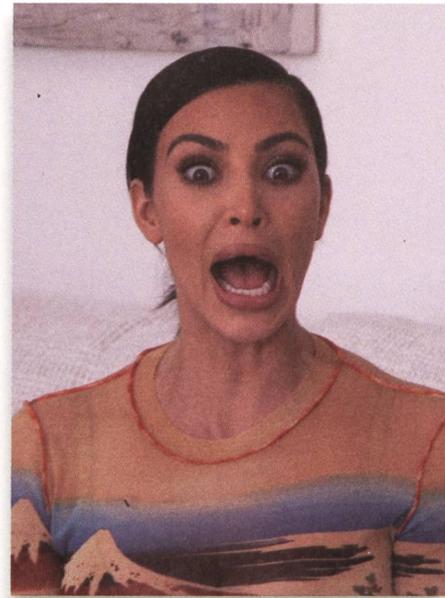
ther oder The Bachelor, und der Kardashian-Clan hätte nicht ganze 20 Staffeln seiner mittlerweile kultigen Reality-Show gefilmt.

Es scheint ein unersättliches Grundbedürfnis zu befriedigen, anderen Menschen zuzuschauen. Selbst wenn die Formate wenig mit der Realität zu tun haben, ermöglichen sie es doch, diesen Voyeurismus schamlos auszuleben. Lästern ist hier nicht tabu. In Social Media ist es mittlerweile zum Standard geworden, Kandidat:innen und deren Verhalten zu analysieren und vor allem zu kritisieren. Die Wahl des Bachelors, die Scheidung einer Kardashian-Schwester oder die Verhandlungstalente der Luxusimmobilienmakler:innen in Los Angeles – kleinere und grössere Reality-Show-Skandale wandern vom Bildschirm direkt ins Netz und werden auf Twitter bis ins letzte Detail wiedergekaut.

Audiovisuelle Magie

Zur scheinbaren Intimität auf dem Bildschirm passt die Situation der Zuschauer:innen: Reality-Shows werden schliesslich zuhause auf dem Sofa als *guilty pleasure* konsumiert. *Guilty* deswegen, weil die Shows doch immer wieder mit der Grenzüberschreitung spielen. Wenn bei Naked and Afraid of Love die Teilnehmer:innen nackt auf einer Insel der Liebe nachrennen, kann man nur noch sehr schwer von künstlerischem oder moralischem Anspruch reden. Und wenn bei Netflix' neustem Wurf Perfect Match die Kandidat:innen aus anderen Reality-Shows wild zusammengewürfelt werden, um zu daten, versteht man, warum solche Formate als *low brow* – also geistig anspruchslos – bezeichnet werden.

Das Versprechen von Wahrheit hat aber eine fast magische Wirkung. Hergestellt wird sie mit filmischen Mitteln. Die Magie



Keeping Up with the Kardashians 2007-21, Ryan Seacrest

steckt in der Maschine und den gekonnten Griffen der (Post-)Produktion, die fiktionalen Mittel von Reality-Shows sind dem Spielfilm entlehnt. Ebenso wie der Film brauchen sie eine narrative Struktur, einen Spannungsbogen und Figuren, die innerhalb der Dramaturgie gewisse Archetypen erfüllen.

Die meisten Reality-Shows haben, von der dummen Blondine bis zum flamboyanten Schwulen, jedes überspitzte Stereotyp dabei. Und keine Serie kommt ohne die «Bitch» aus, jene Frau, die mit ihren kontroversen Meinungen und fiesen Sprüchen alles lebendig hält. Wären Reality-Shows nicht sorgfältig durchgeplant und geschnitten, würde man sich wohl nach wenigen Minuten schon langweilen. Eine im wahrsten Sinne des Wortes reale Show, die einen Menschen im Alltag ohne Schnitt begleitet, wäre kaum Quotenhit.

Um stilistisch und ästhetisch das Gefühl von Echtheit zu vermitteln, bedienen sich Reality-Shows gerne auch der Stilmittel des Dokumentarfilms: Eine wackelnde Handkamera oder ein Talking-Head-Interviewformat suggerieren Spontaneität und Seriosität. Schlussendlich sind bei Reality-Shows dieselben Mechanismen am Werk wie bei fast jeder Filmproduktion:

Es wird gecastet, geschnitten, Geschichten entstehen nicht von alleine, sondern werden geformt.

«Scripted» oder nicht ...

Nach An American Family ging es nochmals fast 20 Jahre, bis das Fernsehen von ähnlichen Formaten regelrecht überflutet wurde. Dann wurden sie zum Markenzeichen von Sendern wie etwa MTV, der seine Sendezeit eigentlich mit Musikclips füllte, sich allmählich aber nach einem anderen Businessplan umsah. 1992 startete dort The Real World. In diesem Format lebten Fremde zusammen in einem Haus in einer neuen Stadt. Die Teilnehmer:innen zogen in eine gemeinsame Unterkunft und mussten von dort aus ihr Leben neu aufbauen – Jobsuche, Beziehungen und viel Drama inklusive. Und wurden dabei natürlich non-stop gefilmt.

Das Konzept der Show war schon für damalige Standards nicht neu, es wird aber bis heute immer wieder als Innovation verkauft, etwa auf Netflix mit Twentysomethings: Austin, wo junge Erwachsene sich in einer neuen Stadt zurechtfinden. Ohnehin wird im Reality-TV die noch-nie-zuvor-gesehene Grenzüberschreitung mit jedem neuen Titel angekündigt, auch wenn die Shows selbst die Prämissen selten einzulösen vermögen. Sich selbst immer wieder zu übertrumpfen, gehört (darin gleicht das Trash-TV dem Trash-Kino) zum Konzept.

Love Is Blind 2020-, Merry Ellen Kirk, Surbhi Sehgal



Die späten Neunziger- und frühen Zweitausenderjahre waren die goldene Ära des Trash-TV. Paris Hilton und Nicole Richie stellten sich in *The Simple Life* dumm an, wenn sie versuchten, «normalen» Jobs nachzugehen. Die *Real Housewives of Beverly Hills* präsentierten ihren ausschweifenden Lebensstil. Auch Berühmtheiten, deren Stern langsam zu erlöschen schien, erkannten das finanzielle Potenzial des Reality-Formats: So liess Skandal-Rocker Ozzy Osbourne 2002 sein Leben abseits der Bühne in *The Osbournes* filmen und gab wohl oft mehr preis, als man eigentlich sehen wollte. Trotzdem schaute man zu.

Mit der abnehmenden Popularität des Fernsehens und der wachsenden Bedeutung von Streamingdiensten hätte man meinen können, die Menge der Reality-Shows würde ebenfalls rückläufig. Auch Social Media hätten den Trend in neue Formate tragen können. Doch das Gegenteil ist der Fall: Dank Streaming wurden die Karten neu gemischt, Reality-Shows schiessen wie Pilze aus dem Boden, werden auf Netflix und Co. sesshaft. Einige davon sind so beliebt, dass man sie zwischen Filmen und Serien in den Bestenlisten findet. *The Circle*, *Too Hot to Handle*, *Love Is Blind* ... Die Liste ist lang. Auch ältere Reality-Shows wie *Laguna Beach* oder *The Hills* erfreuen sich neuer Beliebtheit, da sie von Streamingdiensten aufgenommen werden und so ein neues, jüngeres Publikum ansprechen.

Die Pandemie verschaffte Reality-Shows zusätzlichen Aufwind: In den Anfängen haben die Lockdowns die Menschen vor den Bildschirm gelockt. Formate wie *The Circle*, wo die Kandidat:innen isoliert in einer Wohnung sind und nur per Social Media kommunizieren können, fanden besonderen Anklang – und konnten schnell und einfach produziert werden. Getreu dem Credo: Quantität vor Qualität.

Mit dieser Reality-Flut etablierte sich auch vermehrt das Wissen, dass sehr wohl ein Skript hinter den scheinbar alltäglichen Geschichten steckt – oder zumindest die eine oder andere Situation seitens der Produktion bewusst provoziert wurde. Während es mittlerweile ein offenes Geheimnis ist, dass auch sogenannte *unscripted* Shows ganz und gar ohne Skript sind, lässt sich etwas Spannendes beobachten: Es wird doch gerne alles so abgehandelt, als wäre es echt, real eben.

Ethnografisch interessant

Die neuen Shows zeigen, dass die einstige Sensation des Reality-TV längst Vergangenheit ist. Stattdessen hat sich eine interessante Metaebene ergeben: Zuschauer:innen wie Teilnehmer:innen sind sich der typischen Codes des Genres bewusst geworden. Die dumme Blondine, die Bitch, sie sind uns nach so



Love Is Blind 2020-, Merry Ellen Kirk, Surbhi Sehgal

vielen Jahren Reality-TV doch bestens bekannt. Vieles davon lässt sich nur noch ironisch interpretieren, und manchmal scheint es, als würden sich das Trash-Format und seine Protagonist:innen selbst veräppeln. Längst in der Popkultur gefestigt hat sich Kourtney Kardashians sarkastischer Ausruf «Kim, there's people that are dying», als ihre Schwester einen Perlohring im Ozean verlor und daraufhin ihre Welt zerbrach. Sind sich die Reality-Stars und -Sternchen der Absurdität ihrer Selbstdarstellung etwa bewusst? Vielleicht. Dem Interesse daran tut das keinen Abbruch. Im Gegenteil wird die gefälschte Wahrheit zur interessanten Prämisse: Wie verhält sich X oder Y in einem offensichtlich inszenierten Setting?

Anflüge von Selbstironie zeigen auch die Produzent:innen, die dank Schnitt und Nachbearbeitung ohnehin das letzte Wort haben. Und manchmal führt das zu eben solchen Momenten, in denen die Show sich über sich selbst lustig macht. So geschehen in der 3. Staffel von *Love Is Blind*. In dieser Dating-Show sehen sich die Kandidat:innen nie, sondern können nur miteinander sprechen und müssen «blind» herausfinden, ob sie heiraten wollen. Als der Heiratsantrag eines Kandidaten abgelehnt wurde, weil seine Auserwählte eine engere Bindung zu jemand anderem aufgebaut hatte, sprach dieser tränenüberströmt zur Kamera. Was im Editing nicht rausgeschnitten wurde: Der Kandidat nahm Augentropfen, damit es so aussah, als würde er weinen. Ein Meta-Kommentar der Show selbst? Oder einfach eine kleine Erinnerung daran, dass in diesen Shows nichts so ist, wie es scheint?

Ob Fabrikation oder Meta-Kommentar: Reality-Shows machen Aussagen über unsere Gesellschaft, über menschliches Verhalten – und das wird immer für Gesprächsstoff sorgen. Was wir schauen, wer teilnimmt, wer darüber spricht – das ist immer auch ethnografische Studie und Gesellschaftskritik.

Während Reality-Shows vor einigen Jahren noch Momente hatten, in denen sie tatsächlich bahnbrechend waren, ist es mittlerweile schwieriger, etwas im Fernsehen oder bei Streaminganbietern zu zeigen, das man nicht irgendwann schon einmal gesehen hat. Dass ein:e Teilnehmer:in noch einmal zum rebellischen Vorbild einer ganzen Community wird, wie es Lance Loud in den Siebzigern vormachte, wird im 21. Jahrhundert wohl nicht mehr passieren. Diese Neuartigkeit ging irgendwo zwischen Social Media und Netflix verloren.

Was sich bis heute hält, ist die Lust am Zuschauen, unsere Liebe zur fabrizierten Realität. «Echte» Menschen beobachten, bei was auch immer, faszinierte 1948 mit harmlosen Streichen bei Candid Camera und funktioniert 2023 mit Dating auf der Insel, Backen, Verkuppeln – mit allem, was irgendwie banal ist und doch ein kleines bisschen Potential zum Skandal hat.

Too Hot to Handle 2020–, Robin Morgan



Was ist Realität für Sie?

Vera Hoffmann-Kolss
Professorin für theoretische
Philosophie an der Universität Bern

Die Realität ist alles das, was einfach da ist, unabhängig davon, ob es von jemandem wahrgenommen oder beschrieben wird. Wir können die Realität mit unseren Sinnen wahrnehmen. Wir können sie auch wissenschaftlich erforschen, indem wir Messungen durchführen, Daten erheben und Theorien bilden. Nicht immer kann man sich sicher sein, dabei komplett richtig zu liegen. Wahrnehmungen können Täuschungen unterliegen; Messungen können verzerrt sein. In der Philosophie ist umstritten, wie gut wir in der Lage sind, herauszufinden, wie die Realität beschaffen ist. Einige Philosoph:innen sind der Ansicht, dass unsere Beobachtungen und Theorien sich der Realität zumindest gut annähern. Andere sind skeptischer und vertreten die Ansicht, dass wir das letztlich nie genau wissen und immer nur mehr oder weniger gute Prognosen über den Gang der Dinge machen können. Beide Positionen gehen aber grundsätzlich davon aus, dass es in der Welt etwas gibt und dass wir als wahrnehmende und forschende Subjekte uns normalerweise gut darin zurechtfinden können.

Authentisch-fabriziert? Fiktiv-dokumentarisch? Ein Versuch der Anordnung

TEXT Selina Hangartner

KES — Die Grenze zwischen Fiktion und Realität war durch die Geschichte hindurch fließend. Das zeigte sich auch bei Ken Loach, der mit seinem «kitchen sink»-Spielfilm **KES** von 1969 wohl von einer fiktionalen britischen Arbeiterfamilie erzählt. Dem Realismus verpflichtet, engagierte er Laiendarsteller:innen aus dem britischen Milieu, die mit ihrem dicken Yorkshire-Dialekt sprachen. Damit stand er dem einstigen Ideal des italienischen Neorealismo nahe, der nicht so sehr erfand, sondern vorfand und mittels Fiktion die Realität der nüchternen Nachkriegszeit vermittelte.



AUTHENTISCH

F for Fake — Klar, diese Platzierung von **F for Fake** ist strittig, würde sich Orson Welles' Film von 1974 doch auch als Mockumentary qualifizieren. Aber mit dem gesetzten Thema, der Fälschung, liegt hier nicht nur die Offenbarung des gefälschten Charakters des Films bereits auf der Hand. Welles hat, so lässt sich argumentieren, seinen Film dem tatsächlichen Kern des Kinos gewidmet. Denn im Grunde genommen ist alles Fabrikation, auch das, was sich mit den Codes des Dokumentarischen schmücken will. Wahrheit übers fake Kino also, mehrschichtig entblösst als Fabrikation.



The Act of Killing — Das Direct Cinema der Fünfziger oder das Cinéma Verité der Sechziger waren ernsthafte Versuche, mittels des Kinos an Realität zu gelangen. Letztere Strömung versuchte es damit, dass sie ihre Mittel transparent machte, etwa die Kameracrew und ihr Equipment gleich in den Film integrierte und die Filmemacher:innen vor der Kamera über ihre Herangehensweise diskutieren liess. Die Wahrheit sollte nicht trotz, sondern wegen der filmischen Mittel produziert werden. Diesem Prinzip folgte 2012 **The Act of Killing**, für den ein Filmset aufgebaut wurde, das Tätern der Massaker in Indonesien 1965/66 als Bühne diente, um ihre damaligen Verbrechen nachzustellen. Hier ist es das fiktionale Setting, in dem sich diese schwer verdauliche Wahrheit erst offenbaren lässt.



Roger & Me — Fürs politisch linke Lager entblößen Michael Moores Dokumentarfilme seit 1989 die hässlichen Fratzen hinter dem American Dream. Auch wenn der Dokumentarfilmer die Wahrheit auch gerne mal zurechtbeugte. Durch **Roger & Me** etwa zog sich wie ein roter Faden die Abwesenheit des Antagonisten, General-Motors-Chef Roger Smith, obwohl dieser tatsächlich dem Filmteam für Interviews zur Verfügung gestanden hätte. Die Punkte, die Moore zu kapitalistischen Praktiken wie Downsizing und Outsourcing in seinem Film macht, sind trotzdem valide.



CODES DES
DOKUMENTARISCHEN

CODES DES
FIKTIONALEN

Saturday Night Fever — Er sollte «based on a true story» sein: Der Film galt als Verfilmung einer journalistischen Reportage über die Disco-Szene New Yorks, die 1976 im «New York Magazine» erschien. Erst zum 20. Geburtstag des filmischen Fiebertraums enthüllte der Magazin-Reporter, dass sein Beitrag damals reine Imagination war. Das Einzige, was der Disco-Film 1977 dokumentierte, war also der tatsächlich berausende Hüftschwung, den John Travolta in seinen jüngeren Jahren auf Lager hatte.



Cannibal Holocaust — Lüge oder Wahrheit? Gewisse Pseudo-Dokumentarfilme lassen dies dem (bizarren) Effekt zuliebe allzu gerne offen. Im Exploitation-Kino der Sechziger- und Siebzigerjahre gaben «Shockumentaries» vor, authentisch von grausamen Praktiken fremder Kulturen zu berichten. Tatsächlich entsprangen sie doch eher der wilden Imagination der Filmemacher:innen, um Blut und nackte Brüste auf die Leinwand zu bringen. In dieser Tradition standen weitere Horrorfilme, die sich dank filmischen Mitteln wie verwackelten Bildern und zweideutigen Marketingkampagnen ganz absichtlich ambig zeigten. Wie der berühmte **Cannibal Holocaust** von 1980, in dem ein angeblich echtes Kamerateam Kannibal:innen zum Opfer fällt.



Lovemobil — Der Dokumentarfilm **Lovemobil** überzeigte 2019, doch die externe Enthüllung durch den investigativen Youtube-Kanal STRG_F zeigte bald, dass die meisten Szenen in diesem Film über Prostitution in der niedersächsischen Provinz eine Inszenierung waren. Regisseurin Elke Lehrenkrauss beteuerte, dass die «Realität», die sie abbildete, trotzdem irgendwie authentisch sei.



Auch wenn Re-enactments unter den richtigen Bedingungen auch im Dokumentarfilm als fair game gehandelt werden: Kaum jemand gab sich mit ihrer Erklärung zufrieden, da der Film die Karten nicht offenlegt und sich authentisch gibt. Besonders skandalträchtig: Selbst Schauspieler:innen soll unklar gewesen sein, dass der Film als Dokumentation vermarktet wird.



Nanook of the North — Heute mag verwundern, dass die Tradition des Dokumentarfilms mit **Nanook of the North** 1922 auf «falschem» Fuss startete: Was sich wie eine ethnografische Expedition in die Arktis präsentiert, war von Regisseur Robert J. Flaherty zu grossen Teilen inszeniert. Doch der Film galt damals nicht als Lüge; die ohnehin imaginäre Linie zwischen Spiel- und Dokumentarfilm – zwischen Fiktion und Authentizität – wurde erst anschließend, entlang filmischer Codes, gezogen.

Fraktus — Das letzte Kapitel der Musikgeschichte zeigte 2012, wie die Achtziger-Band Freakazee, einstige Mitgründerin des Technos, in der gegenwärtigen Musiklandschaft wieder Fuss zu fassen sucht. Oder nicht, denn **Fraktus** ist eine deutsche Mockumentary, die wie ein Dokumentarfilm erscheint, aber von einer komplett imaginierten Vergangenheit handelt. Genau wie bei Genre-Vorgänger **This Is Spinal Tap** liegt der Spass darin, den Betrug zu entdecken und sich an den kleinen Zeichen der Fiktion zu erfreuen.

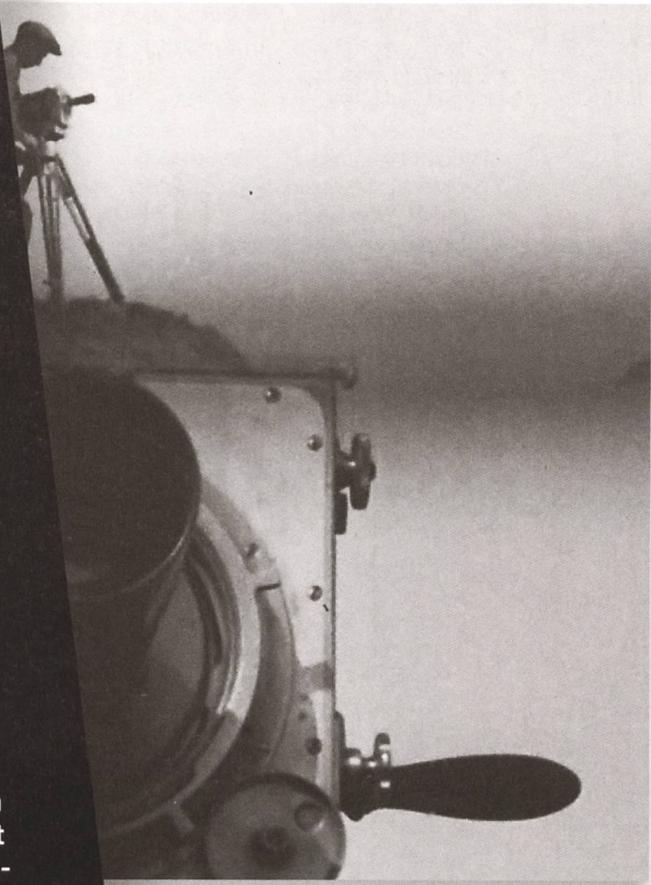


IMAGINIERT

Gibt es die Realität?

Eine objektive Realität mag existieren, wir haben aber keinen direkten Zugriff auf sie. Für mich als Medienlinguist ergibt sich daraus die Frage, mit welchen medialen Mitteln, aber auch mit welchen kulturell eingeschliffenen kommunikativen Mustern Nachrichtenmedien diese Realität darstellen. Medien können die aussermediale Realität nie unverändert abbilden – nur schon, weil sie diese in eine bestimmte Medialität überführen müssen, die einige Darstellungsarten (z.B. gesprochene oder geschriebene Sprache, Bild, Ton) ermöglicht oder eben nicht. Darüber hinaus wird das berichtete Ereignis aber immer auch perspektiviert, indem es versprachlicht werden muss, indem etwa bei Bildern bestimmte Ausschnitte mit bestimmten Perspektiven hergestellt und ausgewählt werden müssen, indem Originalgeräusche zu hören sind oder nicht, indem die chronologische Reihenfolge der Teilereignisse ausschnittsweise abgebildet oder umgestellt wird etc. Dabei greifen Medienschaffende oft auf etablierte Muster der Berichterstattung zurück – weil es im Alltag schnell gehen muss, aber zudem, weil es in einzelnen Redaktionen verschiedene journalistische Kulturen gibt, die auch über diese Muster tradiert werden. Dabei ist diese mediale Darstellung von Realität immer auch eine Inszenierung von Authentizität: Die Darstellung verbirgt tendenziell, dass sie stets auf einer Auswahl und einer spezifischen Gestaltung und Zusammenstellung basiert, und tut so, als handle es sich um ein direktes, unverändertes Abbild dieser aussermedialen Realität.

Martin Luginbühl
Professor für deutsche Sprach-
wissenschaft am Deutschen
Seminar der Universität Basel



Человек с кино-аппаратом (Man with a Movie Camera) 1929, Dziga Vertov

Arbeiter:innen verlassen die Fabrik nicht einfach so

La sortie de l'usine Lumière à Lyon
1895, Louis Lumière





La sortie de l'usine Lumière à Lyon 1895, Louis Lumière

TEXT Oliver Camenzind

Es ist Zeit, die Zuschreibungen von Dokumentarfilm und Spielfilm über Bord zu werfen. Im Interesse einer Aufwertung dokumentarischer Formen.

Den Dokumentarfilm gab es schon immer; lange bevor er als solcher bezeichnet wurde. Schon die ersten Arbeiten der Brüder Auguste und Louis Lumière waren Dokumentarfilme. Im allerersten Film der Geschichte, La sortie de l'usine Lumière à Lyon von 1895, ist zu sehen, wie Arbeiter:innen eine Fabrik verlassen. Während 46 Sekunden wird da fröhlich spaziert, gegrinst und geblödel. Die Männer und Frauen tragen ordentliche Kleider und Hüte, einer verschluckt mit seiner Zeitung eine Fliege. Ein anderer hat sogar ein Velo. Das schiebt er an, um etwas zackiger nach Hause zu kommen als die Anderen.

Eine bedeutungslose Szene. So, wie sie sich wahrscheinlich an jedem Tag in Tausenden Fabriken zugetragen hat. Nichts als die banale Realität, wie sie sich um 1895 halt so gestaltete.

Wirklich?

Nein. Natürlich haben die Gebrüder Lumière ihre Szene arrangiert und ihre Angestellten im Film inszeniert. Während Louis die Kamera bediente, sich um das Technische kümmerte und dabei essentielle gestalterische Entscheidungen traf, waltete sein Bruder Auguste als Regisseur *avant la lettre*.

Hätte er, der Besitzer der gezeigten Fabrik, es seinen Untergebenen nicht gesagt, hätten sie im Film vielleicht weniger fröhlich dreingeschaut. Die abgebildete vermeintliche Wirklichkeit entpuppt sich als Inszenierung, die filmische Authentizität als Illusion. Die Arbeiter:innen verlassen die Fabrik, ja. Aber nicht einfach so.

Wenn der dokumentarische Film inszeniert ist und also keinen besonderen Anspruch auf Authentizität erheben kann, was ist dann sein Alleinstellungsmerkmal gegenüber dem Spielfilm? Auch Charlie Chaplin befand sich 1936 in einer Fabrik, die jener der Lumières nicht unähnlich ist, und doch lesen wir Modern Times unter ganz anderen Vorzeichen.

Bezüglich Chaplins The Great Dictator zeigte sich das noch interessanter: Er war wohl ein Spielfilm, aber 1940 mit seinem Kernchen Wahrheit auch geradezu prophetisch. Was ist überhaupt ein Spielfilm, wenn er sich in seiner Herstellungsweise gar nicht erheblich vom Dokumentarfilm unterscheidet? Das sind Fragen, die nicht ohne Weiteres zu klären sind. Es lohnt sich aber, ihnen einmal nachzugehen. Denn sie ziehen weitere, noch grundlegendere Fragen nach sich.

Was was ist,
lässt sich nicht sagen

Zum ersten Mal wurde der Begriff des Dokumentarischen im Zusammenhang mit Film 1926 vom Schotten John Grierson

verwendet. Er hatte damit eine Unterscheidung zwischen fiktionalem und realitätsbezogenem Erzählen im Sinn. Grierson selbst arbeitete zwar über weite Strecken ohne Inszenierung, ihm war aber klar, dass das Erzählen bei beiden Gattungen im Vordergrund stehen würde. Er wusste, dass auch der Dokumentarfilm mit narrativen Techniken operieren würde und dass es eine Illusion wäre, zu glauben, der dokumentarische Film bilde «bloss» ab, was sich da ohnehin ereignet. Er wusste, dass sich die Wirklichkeit dem Publikum nicht von alleine erschliessen würde. Dass er «nur» die Realität zeigen sollte, war damit gar nie eine Anforderung, die an den Dokumentarfilm gestellt wurde. Gleichwohl dient die Dichotomie bis heute zur Orientierung.

Das Wort «Dokumentarfilm» sagt dem Publikum: «Was hier gezeigt wird, hat den Anspruch, wahr zu sein.» Für den Spielfilm bedeutet das ex negativo: «Was hier gezeigt wird, ist Kunst.» Die Zuordnung zu Genres gibt Auskunft darüber, was von einem Film erwartet werden darf, weil mit den Gattungsbezeichnungen gewisse Regeln assoziiert werden.

Die Grenzen zwischen diesen Genres werden aber immer unschärfer, was eine Unterscheidung mehr und mehr erschwert.

So gibt es unzählige Stoffe, die sowohl in dokumentarischen als auch in fiktionalen Formen bearbeitet worden sind. The Founder (2016) zum Beispiel erzählt die Biografie des McDonald's-Erfinders Raymond Kroc in unterhaltsamer Hollywood-Manier. Gemäss der Internet Movie Database handelt es sich bei dem Film von John Lee Hancock um ein Drama, also um einen Spielfilm. Obwohl es Kroc gegeben hat und seine Biografie im Film mehr oder weniger korrekt inszeniert wird.

In seinem legendären Super Size Me (2004) machte Regisseur Morgan Spurlock einen Selbsttest und ernährte sich während 30 Tagen nur von Essen von McDonald's. Woraus abzuleiten sein soll, dass Super Size Me nun ein Dokumentarfilm sein soll, während The Founder den Spielfilmen zugerechnet wird, ist anhand des Filmmaterials nicht zu erklären. Für beide Filme gab es ein Drehbuch, in beiden Fällen wurde jede Szene minutiös geplant und abgedreht. Es gibt Figuren, die Dinge sagen, die sie vorher mit dem Regisseur besprochen haben. Dass die Dinge, die sie sagen, stimmen, ist nicht überprüfbar.

Und tatsächlich gab es an Super Size Me im Nachhinein ziemlich harsche Kritik, weil einige der im Film behaupteten Tatsachen unplausibel erschienen. Später gab Regisseur Spurlock beispielsweise zu, Alkoholiker gewesen zu sein, was zu seinen schlechten Leberwerten beigetragen haben dürfte. Im Film wird suggeriert, dass Spurlocks Leberwerte sich innert 30 Tagen allein seiner

einseitigen Ernährung wegen rapide verschlechtert hätten.

Die Genre Grenzen verschwinden, die Regeln bleiben

In den letzten Jahren scheinen Filme, deren Drehbuch sich an wahren Begebenheiten orientiert, zudem noch beliebter geworden zu sein. Und die zahllosen True-Crime-Serien, die für Netflix und alle anderen grossen Streamingplattformen gedreht werden, spielen mit genau dieser Ambivalenz: Sie bedienen sich historisch mehr oder weniger belegter Tatsachen und donnern sie mit zeitgeistigem Storytelling zu stundenlangen Unterhaltungsbomben auf.

Dass bei solchen Filmen dann gelegentlich an der Wahrheitstreue gespart wird, überrascht nicht. Es häufen sich nicht ohne Grund die Debatten um Filme mit dokumentarischem Anspruch, die etwas mehr als nur die Wahrheit zeigen.

Nachdem der Netflix-Hit Tiger King und seine Fortsetzungen in Millionen und Abermillionen von Haushalten ausgestrahlt worden waren, gab es wegen der Serie und ihrer Macher:innen etwa gleich viel Ärger wie wegen Joe Exotic und der anderen darin porträtierten Figuren.

Und im deutschsprachigen Raum sorgte Elke Margarete Lehrenkrauss' Reportage Lovemobil für Wirbel. Es stellte sich nach deren Ausstrahlung heraus, dass viele der Szenen nicht authentisch waren: Statt Sexarbeiterinnen wurden Schauspielerinnen gezeigt.

Das sind Verwirrungen, die alle auf das selbe Problem hindeuten: Die Labels «Dokumentarfilm» und «Spielfilm» tragen nicht mehr. Sie geben zu wenig Aufschluss darüber, was in einem Film gezeigt wird. Und sie



L'arrivée d'un train à La Ciotat
1896, Auguste und Louis Lumière

suggestieren genrespezifische Regeln, an die sich die Regisseur:innen nicht mehr zu halten bereit sind.

Hätte etwa Lehrenkrauss in einem Spielfilm Szenen mit Sexarbeiter:innen nachgestellt, wäre das kein Problem gewesen, sondern ganz selbstverständlich. Innerhalb der genrespezifischen Regeln des Dokumentarfilms scheint das aber nicht akzeptiert zu werden. Und das ist gerade das Paradoxe: Einerseits werden die Grenzen zwischen den Genres immer mehr ausgelotet und -geweitet. Aber wenn ein Film zu weit geht, wird er mit Kritik und Häme überzogen. Was im einen Genre funktioniert, geht im anderen eben nicht. Das ist aber weniger eine Schwäche dieser Filme als vielmehr eine unserer Genrebegriffe.

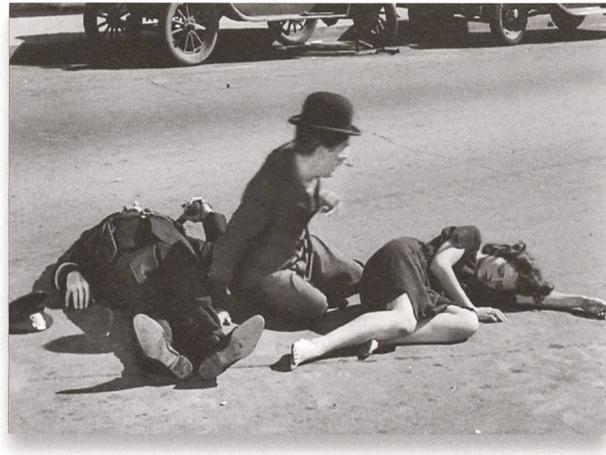
Hinfort mit den alten Kategorien!

Vielleicht wäre es daher an der Zeit, die Kategorien «dokumentarisch» und «fiktional» über Bord zu werfen. Oder zumindest zu überdenken. Zumal vermeintliche Ansprüche auf Authentizität in einer globalisierten und digitalisierten Welt einen neuen Status bekommen haben: Das Internet ist allgegenwärtig geworden, auf Wikipedia ist mehr Wissen zentralisiert und zugänglich gemacht worden als jemals zuvor. Zugleich vermehren sich Websites mit Falschbehauptungen im Sekundentakt. Im Gemischtwarenladen des Internets stehen Tatsachen im gleichen Regal wie die Verschwörungsfantasien weltfremder Trottel. Das hat direkte Implikationen für den Film als Kunstform – und längst nicht nur für den Dokumentarfilm.

Was bedeutet es, dass der Inhalt eines Films jederzeit einem Faktencheck unterzogen werden kann? Es könnte bedeuten, dass Realitätstreue im Film keinen Wert mehr hat. Wer es genau wissen will, könnte ja selbst den Browser starten und zu recherchieren beginnen. Eine solche Haltung würde den Film aus jeglichem gesellschaftlichen Zusammenhang herauslösen. Der Film könnte sich so auf radikale Weise seinem Kunstanspruch zuwenden und über die Realität behaupten, was er will.

Aber der Film ist ja viel mehr als bloße Kunst, deren Entfaltung es zu fördern gilt. Der Film ist Massenmedium und Propagandamittel (Adorno lässt grüssen) mit einer enormen Suggestivkraft. Ihn als nur ästhetisches Phänomen zu betrachten, würde heissen, ihm seine gesellschaftliche Relevanz und Verantwortung abzusprechen. Es hiesse, in Abrede zu stellen, dass der Film nicht nur bereits vorhandene Sachverhalte zeigt, sondern auch neue erschafft. Und gerade wenn er neue Tatsachen schafft, muss das transparent machen.

Darum macht es einen Unterschied, ob die Verfilmung des Antikriegsromans «Im Westen nichts Neues» den Verlauf des Ersten Weltkriegs auf plausible Art und Weise nacherzählt



Modern Times 1936, Charlie Chaplin

oder ob er ihn einfach frei erfindet. Der Film muss klarstellen, ob er eine Fantasie oder einen historischen Fakt zum Gegenstand hat. Und wenn er das tut, ist es auch gleichgültig, ob es sich um das handelt, was wir heute einen Dokumentarfilm oder einen Spielfilm nennen.

Muss ein Dokumentarfilm ein Dokumentarfilm sein?

Würden die Begriffe von Dokumentarfilm und Spielfilm abgeschwächt, würde das also heissen, dass der Spielfilm vorsichtiger mit vorgegebenen Realitätsbezügen umgehen muss. Er müsste sich zu seiner eigenen Fiktionalität verhalten. Schwächere Kategorien des Dokumentarischen und des Fiktionalen würden möglicherweise aber auch eine Aufwertung dokumentarischer Formen bedeuten.

Es gibt zwar Oscars für dokumentarische Filme, aber zu gefeierten Stars werden Dokumentarfilmer:innen praktisch nie. Nur selten sind ihre Namen einer breiteren Öffentlichkeit bekannt: Man muss auf dem Gebiet des Dokumentarfilms schon Ausserordentliches leisten, um es zur Bekanntheit von Michael Moore zu bringen, der mit Fahrenheit 9/11 global rund 220 Millionen Dollar einspielte und damit den erfolgreichsten Dokumentarfilm der Geschichte schuf. Oder man muss einen Skandal produziert haben wie eben die Macher:innen von Tiger King, um ins Bewusstsein der Öffentlichkeit vorzudringen.

Der Dokumentarfilm ist seit seinen Anfängen von ästhetischen Überlegungen geprägt. Dennoch wird er im Mainstream häufig geringgeschätzt. Vielleicht würde sich das ändern, wenn er nicht nur darauf reduziert würde, wie genau er es mit der Wahrheit nimmt. Denn gerade das hat er noch nie getan. ■

Aber der Film ist viel mehr als blosse Kunst, deren Entfaltung es zu fördern gilt.

Der Film ist Massenmedium und Propagandamittel (Adorno lässt grüssen) mit einer enormen Suggestivkraft.



S. 45 Der vermessene Mensch 2023, Lars Kraume

Die grausamen Völkermorde in der deutschen Kolonie Namibia zu Beginn des letzten Jahrhunderts werden in diesem Film auf brisante Weise aufgearbeitet. Raubgut aus dem Land ist derweil noch immer im Berliner Stadtschloss zu sehen.

KINO

ALL THE BEAUTY
AND THE BLOODSHED
von Laura Poitras

DER VERMESSENE
MENSCH
von Lars Kraume

MATTER OUT
OF PLACE
von Nikolaus Geyrhalter
+ Interview

A FORGOTTEN MAN
von Laurent Nègre

NEZOUH
von Soudade Kaadan

THE MIES VAN DER ROHES
von Sabine Gisiger

LA LIGNE
von Ursula Meier

THE HAPPIEST MAN ALIVE
von Teona Strugar Mitevska
+ Interview

BECOMING GIULIA
von Laura Kaehr

FOUDRE
von Carmen Jaquier

JE SUIS NOIRES
von Rachel M'Bon und
Juliana Fanjul

SAINT OMER
von Alice Diop

SISI & ICH
von Frauke Finsterwalder

THE WHALE
von Darren Aronofsky

TCHAIKOVSKY'S WIFE
von Kirill Serebrennikow

STREAMING

FLEISHMAN IS
IN TROUBLE
von Taffy Brodesser-Akner

FUNNY WOMAN
von Morwenna Banks

A THIN LINE
von Jakob und
Jonas Weydemann

HELLO TOMORROW
von Amit Bhalla
und Lucas Jansen

SHARPER
von Benjamin Caron



VON LAURA POITRAS

ALL THE BEAUTY AND THE BLOODSHED

Nan Goldin ist Fotokünstlerin und Kämpferin im Namen der Opfer der Opioid-Epidemie. Regisseurin Laura Poitras liefert ein intimes Portrait.

KINO — «Mic check» - «Mic check». Laura Poitras' Film All the Beauty and the Bloodshed beginnt mit einem Anruf und Echo, einem Moment der Versammlung, der Störung, der Aktion: Eine Gruppe formiert sich, skandiert, protestiert mit einem *die-in*, einem gemeinsamen Auf-den-Boden-Legen-und-Totstellen in einem Museumsraum. Das

human microphone, das Skandieren der von der Menge wiederholten Parolen, übernimmt die Künstlerin Nan Goldin.

Es ist der 10. März 2018, der Tag, an dem das Engagement Nan Goldins und vieler anderer Aktivist:innen der Fürspracheorganisation P.A.I.N. (Prescription Addiction Intervention Now) wirkmächtig in

Räume vordringt: einen Flügel des New Yorker Metropolitan Museum of Art, der von der Milliardärsfamilie Sackler gestiftet worden war. Und den Raum einer US-amerikanischen Öffentlichkeit, die sich bis dahin nicht wirklich dessen bewusst werden wollte, dass die scheinbaren Philanthrop:innen und die nach ihnen benannten Orte die prestigeträchtigen Aushängeschilder für ein Unternehmen waren, das sein Geld in den letzten 25 Jahren vor allem mit dem aggressiv beworbenen und verschriebenen Opioid OxyContin gemacht hatte. Die Sacklers sind die Familie hinter Purdue Pharma und damit die Profiteure eines «Imperiums des Schmerzes», das auf Schmerzlinderung versprechende Medikamente gebaut ist.

Prestige zerstört

Goldins Intervention zielte strategisch auf diese musealen Räume, die irgendwie auch ihre eigenen sind, weil dort auch ihre Arbeiten ausgestellt werden. Ein gesellschaftliches Detoxing muss mit einem Benennen, Adressieren und Verklagen der verantwortlichen Familie im Hintergrund einhergehen, so die Prämisse. Denn mit den Sacklers hat die Gier, die strukturelle Gewalt, die abhängig machte und sterben liess, einen Namen und Gesichter bekommen. Hergestellt hat diese Sichtbarkeit Goldins Angriff auf das symbolische Kapital der Sacklers, das so strategisch-philanthropisch vor das Blutig-Reale geschoben worden war: Jede Sackler-Plakette stand wie ein Sichtschutz vor Purdue Pharma, vor OxyContin. Goldin rief dazu auf, die Plaketten abzureissen, die Namen entfernen zu lassen.

In Laura Poitras' All the Beauty and the Bloodshed ist Goldins Aktivismus eine in die unmittelbare Gegenwart reichende Fortsetzung ihres Lebenswerks. Poitras' Film ist ein Künstlerinnen- und Aktivistinnenportraittfilm: Das sind Genres mit Konventionen, denen

Laura Poitras' Filme – auch vorher, über Snowden, Wikileaks oder Forensic Architecture – nie gänzlich entkommen können. Vielleicht auch nicht entkommen wollen, weil nicht das Genrebiegen das Interesse von Poitras ist.

Die Agenda im Zentrum

Ihre Sache ist eben die Sache selbst: die Agenda der Agentinnen und Akteure. Nan Goldin ist bei Laura Poitras ein Mensch mit Geschichte und Wunden. Und eine Aktivistin und Agentur für ungesicherte Existenzen. Goldin, deren Sache, also Kunst, immer die Exposition war, die Ausstellung, das ungeschützte Zeigen von sich und ihren peers in der New Yorker Bowery seit Ende der Siebziger, wird zugleich zum Gegenstand und zum Medium des Films, bringt in ihm die Themen, Leben, Krisen – AIDS, Opiode, psychische Gesundheit – zusammen; Vernachlässigung, häusliche Gewalt, Missbrauch, Ausbeutung. Aber auch Widerständigkeit, Eigensinn, Emanzipation, Ekstase.

«The Ballad of Sexual Dependency», die Ballade von der sexuellen Hörigkeit, Goldins grosses, immer moduliertes Foto-Dia-Musik-Werk, war immer auch eine Ballade von der physischen Abhängigkeit. Aber auch wenn Nan Goldin die Musik für Poitras' Film (mit-)zusammengestellt hat, der Film wie von ihr mitkomponiert erscheint und selbst der Titel balladensk wirkt: Poitras' Film soll, will und kann keine Ballade sein. Nicht alles kann sich reimen.

Und auch die Geschichte der Opioidkrise will Poitras' Film nicht noch einmal singen, das liegt alles vor, in Filmen und Serien wie Dope-sick (2021) oder The Crime of the Century (2021) und in den Büchern und Reportagen dahinter, zuletzt und zentral Patrick Radden Keefes

«Empire of Pain: The Secret History of the Sackler Dynasty» (2021, auf Deutsch 2022).

Keinen Reim gemacht

«All the beauty and the bloodshed». Das, sagt der Titel, reimt sich sicher nicht, aber es gehört alles zusammen, gehört alles zum Film und zu Nan Goldin. Der Titel verführt – und gleichzeitig führt er auch tiefer in Goldins Biografie, in die Gründe ihres Arbeitens. Er stammt aus den psychiatrischen Begutachtungen von Nan Goldins sieben Jahre älterer Schwester Barbara, vor deren Suizid mit 18 Jahren.

Das ist kein Twist, mehr ein Stich der Erkenntnis in Poitras' Film: dass hier alles dem fundamentalen Verlust, Leben und Leiden abgetrotzt ist. Und dass das am Grund

«Alles ist hier dem fundamentalen Verlust, Leben und Leiden abgetrotzt.»



von Goldins Bilderarbeit liegt, am Grund ihrer fotografischen Ethik: Erfahrungen dokumentieren, gegen das Verschweigen und Verneinen. Familiengeheimnisse und Staatsgeheimnisse, Nachrichtendienste und Nachrichten aus beschädigten Leben, sie sind nicht ein und dasselbe, aber sie existieren eben nicht in völlig getrennten Sphären. Nan Goldins Aktivismus gegen die narko-kapitalistischen Kartelle, das Nachdenken über die Bedingungen der Psychiatrie, über das Wegsperren, die Weitergabe der Wunden, der Traumata, ihre fotografische Praxis und Poetik, sie gehören zusammen, das macht Poitras' Film deutlich.

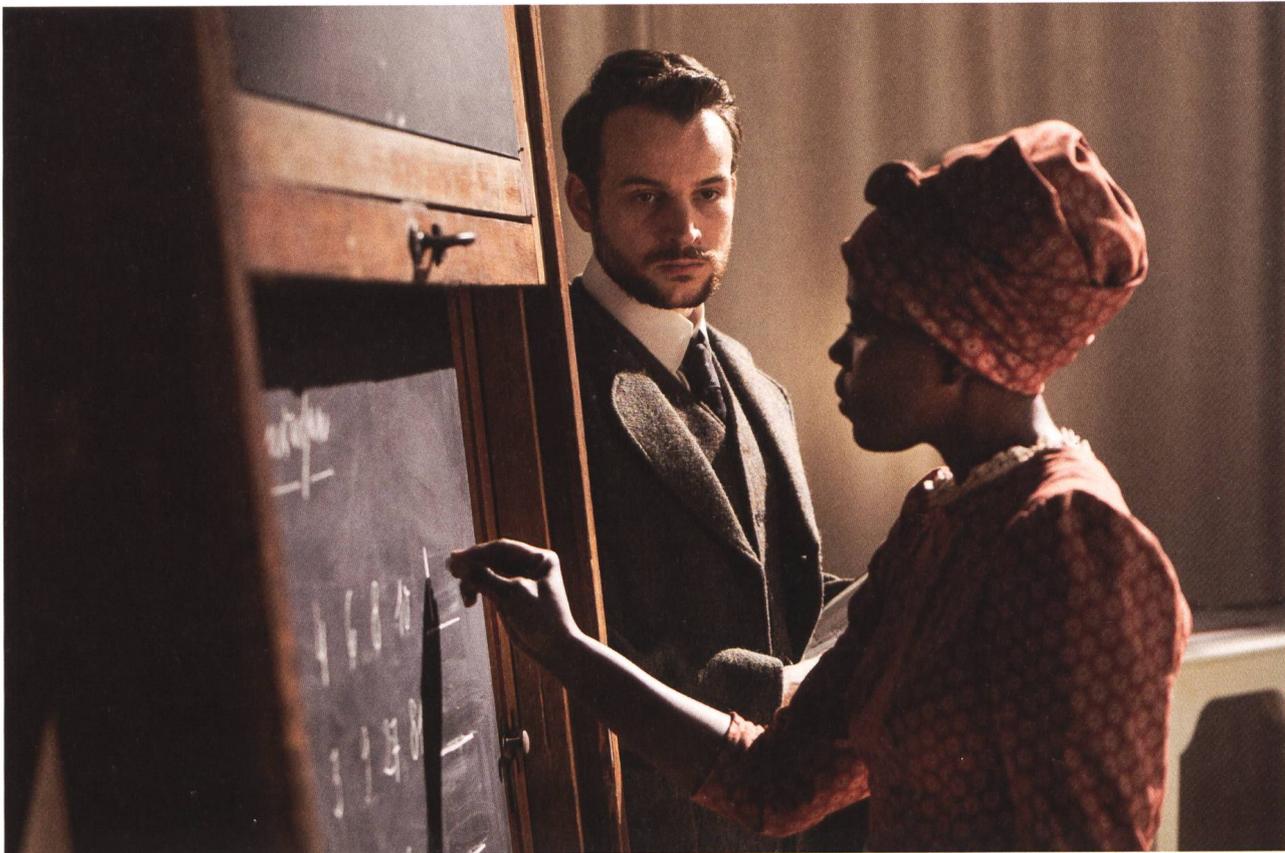
Auch in Zukunft

Das Zitat des Titels ist übrigens unvollständig. Denn Nan Goldins Schwester Barbara hatte in einem Rorschachtest die Zukunft gesehen: «The future and all the beauty and the bloodshed», so heisst es im Protokoll. Wenn Goldins Arbeiten und Poitras' Arbeiten Rorschachtests wären, dann dürften wir in ihnen auch nicht nur die Vergangenheit sehen, diejenige queerer Gemeinschaften, sozialer Protestbewegungen, investigativer künstlerischer Praktiken und zivilgesellschaftlicher Interventionen.

Sondern auch eine Zukunft, in der der Kampf weitergehen muss und Mitstreiter:innen braucht, für Gerechtigkeit und Rechenschaft, für die Schönheit, gegen das Blutvergessen, ja, wenn es denn so einfach, so eindeutig zu trennen wäre. Der Kampf Nan Goldins als *human microphone* und Menschlichkeitskamera jedenfalls geht weiter. Wir dürfen uns Laura Poitras als Kombattantin vorstellen. **Daniel Eschkötter**



Der vermessene Mensch 2023, Lars Kraume





VON LARS KRAUME

DER VERMESSENE MENSCH

Es war höchste Zeit für diesen Film über den deutschen Genozid in Namibia. In Berliner Museen stapelt sich derweil noch immer Raubgut aus der Kolonialzeit.

KINO — Irgendwo in Deutsch-Südwestafrika, Anfang des 20. Jahrhunderts: Eine Zwangsarbeiterin sitzt in einer Hütte und kocht die Köpfe ihrer krepiereten Mitmenschen aus. Sie zieht Haut, Fett und Knorpel ab, bis nur noch der Schädelknochen übrigbleibt. Den wird man in eine Kiste mit Sägemehl stecken und nach Berlin spedieren, wo er im Ethnologischen Museum gezeigt werden soll. Zwei Deutsche stehen daneben und schauen der Frau bei ihrer grausigen Arbeit zu.

In diesem Bild gipfelt Lars Kraumes neuer Film Der vermessene Mensch. Die Szene ist fast nicht auszuhalten, so aufgeladen ist sie. In wenigen Sekunden offenbart sie die ganze Barbarei des Kolonialismus und die Verlogenheit der Wissenschaft noch dazu. Das ist schrecklich anzusehen – aber genau richtig.

Richtig, weil der Film an Stellen wie dieser in schonungsloser Grausamkeit vorführt, was man sich

sonst lieber nicht ausmalt: Bis nach Ausbruch des Ersten Weltkriegs war der heutige Staat Namibia eine Kolonie des Deutschen Reichs unter Kaiser Wilhelm II. Ab 1884 wurde die lokale Bevölkerung unterdrückt und bestohlen. Nach einem Aufstand der Herero und Nama Anfang 1904 beschloss das deutsche Militär die Vernichtung dieser beiden Völker. Ungefähr 70 000 Menschen wurden ermordet.

In diesem historischen Kontext spielt Der vermessene Mensch. Protagonist ist der junge Ethnologe Alexander Hoffmann. Der zweifelt zunächst noch an den Rassistheorien seines Professors. Während einer ausgedehnten Forschungsreise wird er seine Ideale jedoch fahren lassen. Hoffmann wird schweigender Zeuge militärischer Gräueltaten und macht sich schliesslich selbst schuldig. Er dringt in eine Grabstätte ein, stiehlt Kunstschätze und schändet gar zwei Leichen, um

deren Schädel nach Hause zu schicken. Im Interesse der Wissenschaft, versteht sich.

Dass Regisseur und Drehbuchautor Lars Kraume damit die Geschichte eines naiven Mitläufers erzählt, der unversehens zum Täter mutiert, ist in erzählerischer Hinsicht verständlich. Der Film braucht einen Sympathieträger, der das Publikum in das Thema einführt, eine Figur, an der sich die Konflikte zeigen lassen: Hier spielen die Wissenschaft gegen die Politik und der Anstand gegen die Menschlichkeit.

In politischer Hinsicht ist diese erzählerische Ausgangslage enttäuschend, weil Hoffmann zu sehr Held bleibt. Es kann der Eindruck entstehen, dass der junge Forscher keine Wahl gehabt hätte.

Der Film hätte hier deutlicher machen können: Auch er ist ein Verbrecher, und dafür gibt es keine Entschuldigung. Der vermessene Mensch hätte eine grosse Anklage werden können, begnügt sich aber damit, Indizien zu sammeln. Das ist schade, weil der Film so unter seinem Potenzial bleibt. Es heisst aber nicht, dass er schlecht wäre.

Im Berliner Schloss, dem wiederaufgebauten Wohnsitz Wilhelms II., befindet sich heute just jenes Ethnologische Museum, das in Kraumes Film so fleissig mit Menschenschädeln und gestohlenen Kunstschätzen beliefert wird. Dieses und andere deutsche Museen wehren sich zum Teil hartnäckig dagegen, diese Güter zurückzugeben.

Der vermessene Mensch liefert die Geschichte eines Einzelfalls, der uns das enorme Ausmass der europäischen Kolonialverbrechen erahnen lässt. Es ist darum zu hoffen, dass möglichst viele Menschen diesen sehen werden und dass viele weitere solche Filme folgen werden. Damit sich an dieser beschämenden Situation endlich etwas ändert. **Oliver Camenzind**

START 23.03.23 REGIE Lars Kraume BUCH Lars Kraume DARSTELLER:IN (ROLLE) Leonard Scheicher (Alexander Hoffmann), Girley Charlene Jazama (Kezia Kunouje Kambazembi), Peter Simoniscek (Professor von Waldstätten) KAMERA Jens Harant SCHNITT Peter R. Adam PRODUKTION zero one film, D 2023 VERLEIH Pathé Films



VON NIKOLAUS GEYRHALTER

MATTER OUT OF PLACE

Dieser österreichische Dokumentarfilm blickt dorthin, wo wir selten hinschauen: Er beobachtet das globale Abarbeiten der Müllberge, die wir tagtäglich produzieren.

KINO — Möglichst rasch wollen wir uns von ihm trennen, und oft fällt uns seine Trennung schwer. Was mit ihm danach passiert, wissen wir nicht so genau. Aber wir sind froh, dass sich Andere um ihn kümmern. Und der nächste wird nicht lange auf sich warten lassen. Dokus über unseren Müll haben wir vielleicht auch schon gesehen; bestimmt wissen wir, dass er nicht nur bei uns ein bedeutender Wirtschaftszweig ist. Der Österreicher Nikolaus Geyrhalter zeigt in *Matter Out of Place* das globale Geschäft mit der Abfallverarbeitung nochmals von einer neuen Seite.

Sein Dokumentarfilm beginnt mit dem idyllischen Bild eines schmalen Stausees in winterlicher Umgebung. Auf die Drohnenaufnahmen folgt diese Ansicht: Ein Meer von Abfall schwimmt vor uns auf der Seeoberfläche. Nach diesem Prolog mit übriggelassenem Müll – woher auch immer er stammen

mag in dieser menschenleeren Landschaft –, einem Schwarzbild und dem Filmtitel sitzen wir einem Bagger gegenüber, der auf einem Feld vor Agglo-Hintergrund steht. Die Baggerschaufel setzt sich in Bewegung. Mit jeder entleerten Ladung bringt sie andersartiges Abfallmaterial an die Oberfläche. Zwei Männer, offenbar bei der Arbeit, kommentieren dieses auf Schweizerdeutsch. Wir erfahren zwar nicht, wo wir uns genau befinden – nur, dass hier bis 1976 und bis zum Bau der KVA «landfill» betrieben wurde. Dennoch soll das kontaminierte Feld danach landwirtschaftlich genutzt worden sein, beispielsweise für Kartoffelanbau.

Matter Out of Place ist kein Schweizer Film, passt aber sehr gut in das hiesige Kino. Denn später ist auch die verschneite Bettmeralp Schauplatz. Hier wird Abfall in bunten Säcken gesammelt oder, wie es sich längst gehört, getrennt, wofür

extra Behälter sowie unmotorisierte Schlitten zum Einsatz kommen. Dass der Müllwagen inzwischen nicht mehr an der Gondel hängend ins Tal transportiert wird, sondern der leichtere und weit weniger sperrige Container befestigt wird und durch das friedlich wirkende Wallis schwebt, verrät Geyrhalter anderswo.

Kontrastiert werden die Bilder der hier vertrauten Orte und ihrer uns wenig bekannten Müll-Aktivitäten mit jenen von händisch vollzogener Abfallarbeit im nepalesischen Kathmandu oder der minutiösen Abfallsuche nach dem *Burning-Man-Festival* in der Wüste Nevadas. Damit endet dann auch der Film. Er zeigt. Er führt keine Zahlen und Fakten vor. Solche kann man ohnehin googeln, und sie verändern sich rasch, so Geyrhalter. Auch verzichtet er auf eine erklärende Kommentirstimme oder dramatisierende Musik.

Matter Out of Place ist deshalb so sehenswert, weil der aus der Fotografie kommende Filmemacher mit beeindruckenden Einstellungen verfährt und mit assoziativen, aber nie aufgeregten Schnitten zwischen den Einstellungen, die Zeit zum Schauen lassen. Antworten gibt es keine, weil das Abfallphänomen unendlich gross ist. Dennoch mündet *Matter Out of Place* nicht in absoluter Ohnmacht, werden hier doch auch verschiedenste Lösungsansätze sichtbar. Die abermals notwendige Reduktion der Abfallproduktion liegt aber ganz bei uns. Geyrhalter vermittelt das still und unaufgeregt. Er macht das derart gut, dass es mitunter ein wahrer Genuss ist, den von Menschen entwickelten Maschinen dabei zuzuschauen, wie sie Sperrgut langsam, aber stetig zermalmen und verschlucken. Aus der Welt geschafft ist er aber nie, der Müll.

Jacqueline Maurer

NIKOLAUS GEYRHALTER, REGISSEUR
VON MATTER OUT OF PLACE

«Kino hat mit Handwerk zu tun. Kino verdient gute Bilder»



FB Sie präsentieren eine globale Geschichte der Abfallsammlung und -verarbeitung. Wie können wir uns die Arbeit am Projekt vorstellen?

NG Ich habe das Gefühl, dass die meisten Menschen sich über die Aufmerksamkeit und das Interesse für ihre Arbeit, der sie nachgehen, freuen. Als kleines Filmteam mit vier, fünf Leuten arbeiten wir sehr niederschwellig. Wir schaffen keinen Abstand: Wir werden immer schnell Teil des Orts. Beim Filmen, oft mit Standbildern, sage ich den Anwesenden, dass wir hier ein theaterhaftes Spektakel schaffen, sie sich quasi in einem Bühnenbild befinden. Manche nehmen das ernst. Meistens drehe ich auch Interviews, wobei diesmal irgendwann klar war, dass sie keinen Mehrwert bringen. Anders war das etwa bei Die bauliche Massnahme über den Brenner, da es sich um einen abgeschlossenen Ort mit lokalen Menschen und ihrem eigenen Horizont handelte. Beim Thema Müll hingegen erwartet das Publikum ganz grosse Aussagen, weil es viel grössere Fragen und grössere Bilder im Kopf hat. Deshalb wäre es ihnen gegenüber unfair, sie im Film sprechen zu lassen, da sie nie befriedigende Antworten liefern könnten.

FB Matter Out of Place dokumentiert die weltweite Performance des Abfalls, vollzogen durch das Zusammenspiel von Menschen und Maschinen und in Ihrem Film ohne Zahlen, Filmmusik und Kommentarstimme. Wie viel ist inszeniert?

NG Sobald man an einem Ort ist, verändert sich alles und man beginnt die Arbeit immer wieder rückgängig zu machen. Denn durch die Kamera entsteht Irritation, die man wieder abflauen lassen muss. Dies passiert durch unser unterschwelliges Auftreten. Nach ein, zwei Tagen ist die Scheu weg. Das geht eigentlich recht schnell. Zeit ist hier der Schlüssel. Manchmal delegiere ich Arbeiten oder Leitfadeninterviews an meine Assistentin oder an die Dolmetscherin. So entsteht eine ganz gute Arbeitstrennung, denn ich werde manchmal nur als Kameramann wahrgenommen und kann dann ganz konzentriert arbeiten.

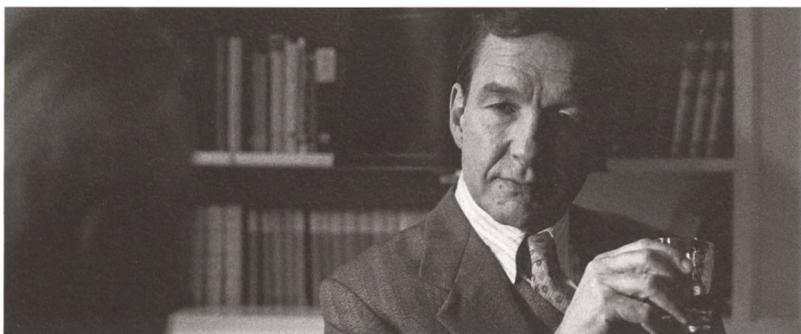
FB Was war für Sie überraschend und lehrreich bei der Realisierung des Films, der zeigt und sich nicht bemüht, zu belehren?

NG Es gab und gibt keine Überraschung, keine Erkenntnis, sondern eine erzwungene Resignation. Aber das ist normal: Wenn man sich für ein Thema interessiert, wird man ungefähr das finden, was man finden muss. Und das war bei mir viel Müll, überall Müll. Das ist insgesamt ein langer Prozess. Man arbeitet sich so sehr ein, dass kein Aha-Effekt mehr entsteht. Geblieben ist mir der Film. Der ist nun abgehakt. Ab heute interessiere ich mich nicht mehr für Müll, sondern für ein anderes Thema.

FB Und worum dreht sich Ihr nächstes Filmprojekt, wofür Sie bestimmt wieder viel reisen?

NG Um Schnee. Wir gehen hierfür spielerisch vom Gedanken aus, dass es davon für künftige Generationen weniger gibt. Bald fliegen wir nach Japan und filmen in einer Schneepflugfabrik, welche die Fixerin vor Ort ausfindig gemacht hat. Auch werden wir eine bereits bekannte, frei gefräste Strasse mit sechs Meter hohen Schneewänden filmen. Vielleicht werden wir nach den zwei Wochen ganz andere Dinge gedreht haben als angedacht und ein Thema daraus entwickelt haben. Daran arbeiten wir. Berufliche Reisen sind nie ein Genuss; inzwischen gefällt es mir zuhause in Wien am besten.

INTERVIEW Jacqueline Maurer



VON LAURENT NÈGRE

A FORGOTTEN MAN

Im Mai 1945 kehrt Botschafter Heinrich Zwygart aus Berlin nach Bern zurück. Ein Film über Schuldgefühle, der zum klaustrophobischen Psychodrama wird.

KINO — Wie es sich anfühle, wieder in der Schweiz zu sein, möchte der Chauffeur von seinem Fahrgast wissen. Der Mann auf der Rückbank gibt keine Antwort. Vielleicht weiss er es nicht. Wahrscheinlich aber möchte er nur nicht darüber sprechen. Stattdessen nimmt er, kurz bevor er in Bern sein herrschaftliches Haus betritt, einen tiefen Schluck aus dem Flachmann.

Seine Rückkehr kommt für die Familie überraschend. Niemand hat damit gerechnet, dass Heinrich Zwygart wenige Tage nach Kriegsende seinen Posten als Schweizer Botschafter in Deutschland verlassen und ins idyllische Bern zurückkommen würde. Man ist sich fremd geworden. Die Ehefrau Clara bemüht sich um den Heimkehrer, die mittlerweile erwachsene Tochter Héléne präsentiert ihren Freund und möchte zum Studium nach London, und der eigene, alte Vater trägt nach wie vor

seine Soldatenuniform und verehrt General Guisan.

Inspiriert von dem 1991 uraufgeführten Stück «Der Gesandte» von Thomas Hürlimann erzählt Laurent Nègre in *A Forgotten Man* anhand der Figur des Heinrich Zwygart von jenen Wochen nach Kriegsende, in denen das Verhältnis der Schweiz zum «Dritten Reich» zurechtgerückt und die politischen Weichen für die Zukunft neu gestellt wurden.

«Weisst du, was man in Berlin über uns gesagt hat?», fragt Zwygart den ihn besuchenden Bundesrat, der seine Nachkriegskarriere unterstützen soll. «Die Schweizer arbeiten sechs Tage die Woche für Hitler. Am siebten Tag beten sie für den Sieg der Alliierten.» Das ist nicht nur die zitatreife Formulierung eines Mannes von der diplomatischen Front, der trocken davon berichtet, wie er – anders als der echte Schweizer Botschafter Hans Frölicher – Hitler persönlich in Berchtesgaden fragen

durfte, was ihn an der Macht faszinierte. Es ist vor allem die Einschätzung eines Mannes, der jahrelang die finanziellen Interessen von Kriegsgewinnlern und politischen Opportunisten vertrat.

A Forgotten Man ist ein Film über jene persönliche Schuld, die Zwygart in Form wiederkehrender Halluzinationen verfolgt: Zwygart hätte Maurice Bavaud, der 1938 in München ein Attentat auf Hitler plante, das Leben retten können. Das ist seine eigentliche Schuld, die den Investigativjournalisten als Stachel im Gewissen befeuert. Diese Schuld überschattet jedes Wortgeplänkel über Geld und Politik, ob mit der Familie oder dem mit den Nazis sympathisierenden falschen Freund. Deshalb erzählt *A Forgotten Man* entgegen seinem Titel weniger von einem Mann, der von der politischen Macht schnellstmöglich vergessen werden will. Und auch nicht vom «vergessenen» Maurice Bavaud, sondern von einem Mann mit Vergangenheit, der diese nicht vergessen kann.

Diese Perspektive reduziert jedoch zwangsläufig die umstrittene Haltung der Schweiz gegenüber Nazideutschland auf die eines einzelnen, schuldbeladenen Repräsentanten. In den gestochen scharfen Schwarzweissbildern und im kunstvoll fotografierten Chiaroscuro von Kameramann Diego Dussuel sucht Bavaud als Geist der Vergangenheit den Verfolgten heim. In diesen Szenen verdichtet sich *A Forgotten Man* zusehends zum klaustrophobischen Psychodrama.

«Die Schweiz beendet den Krieg auf der Siegerseite», meint Zwygart, als er ein Fest für die Amerikaner vorschlägt – als Eintrittskarte in den Bundesrat. Doch wen interessieren noch Zwygarts Pläne und geheime Dokumente? Sicher nicht jene, die längst neue Allianzen geschmiedet haben. **Michael Pekler**

START 30.03.2023 REGIE, BUCH Laurent Nègre KAMERA Diego Dussuel SCHNITT Stefan Kälin DARSTELLER:IN (ROLLE) Michael Neuenschwander (Heinrich Zwygart), Manuela Biedermann (Clara), Clea Eden (Héléne), Yann Philipona (Nicolas), Peter Wyssbrod (Vater) PRODUKTION Bord Cadre Films, Sovereign Films, CH, GB 2022 DAUER 88 Min. VERLEIH Xenix

A Forgotten Man 2022, Laurent Nègre





Nezouh 2022, Soudade Kaadan



KINO — «Gibt es einen syrischen Film, in dem keiner stirbt?», fragt der Nachbarsjunge die 14-jährige Zeina, und die syrisch-französische Regisseurin Soudade Kaadan übersetzt diese Frage in ihrem zweiten Spielfilm Nezouh durchaus gewöhnungsbedürftig. Denn obwohl ihr Film inmitten des Krieges in Damaskus angesiedelt ist, entscheidet sie sich für einen bewusst leichten, fast märchenhaften Zugang. Ihr Film berichtet von einer Emanzipation aus traditionellen, patriarchalen Familienstrukturen.

Die verträumte Zeina verbleibt als eine der Wenigen in den Trümmern der zerbombten Stadt, weil ihr sturer Vater auf keinen Fall zum Flüchtling werden will. Überzeichnet steht er für fehlgeleiteten Männerstolz und für die Penetranz, mit der Traditionen aufrechterhalten werden, selbst wenn sie völlig absurd scheinen. So besteht er darauf, die zerschossenen Stellen in der

Hauswand mit Tüchern zuzudecken, damit niemand die Frauen in seinem Haus sehen kann.

Zusammen mit ihm und ihrer sich zunehmend gegen den Vater auflehrenden Mutter versucht Zeina ein Stück Normalität aufrechtzuerhalten, während das Haus um sie im wahrsten Sinne des Wortes zusammenfällt. Sie lernt den süßen Amer kennen und träumt mit ihm heimlich auf den nächtlichen Dächern der Stadt vom Meer und von einem freien Leben. Trotzdem soll sie verheiratet werden. Die Situation scheint ausweglos, bis ihre Mutter eines Tages genug hat und mit der Tochter nach einem anderen Leben sucht.

Ein komödiantischer, genderpolitischer Coming-of-Age-Film im Krieg? Es gibt wohl zwei Arten, sich dieser ungewöhnlichen Mischung zu nähern. Einmal könnte man dem Film sein Bemühen um Wärme und Leichtigkeit zugutehalten, schliesslich

ermöglicht der Ansatz einen hoffnungsvollen und stellenweise humanistischen Blick auf die Existenzen jener, die seit Jahren im medialen Diskurs als sogenannte «Flüchtlinge» abgehandelt werden. Kaadan entscheidet sich bewusst für eine positive Wendung, in der das Fliehen alternativlos und Zwischenmenschlichkeit keine Frage des Mitleids ist. Im grösstmöglichen Albtraum findet sie ein wenig Licht für eine bessere Zukunft.

Gleichzeitig muten die nach ästhetischer Harmonie lechzenden, poetischen Bilder von metaphorischen Löchern in der Hausfassade problematisch an. Man denkt an Guillaume Apollinaires fragwürdige Zeilen, in denen er ein abstürzendes Flugzeug mit Sternschnuppen verglich. Tatsächlich begreift Nezouh das mit aufwendigen Spezialeffekten von Bomben zerlegte Haus als grosses Bild für sich öffnende Möglichkeiten, aus den erstickenden Systemen auszubrechen. Licht dringt durch die Risse und Krater. Die Kamera schwebt durch die Trümmer, alles wirkt erschreckend harmlos. Die Emanzipation stülpt sich über die Wirklichkeit, statt aus ihr hervorzugehen.

Von Roberto Rossellinis Germania anno zero bis zu Christine Nöstlingers Maikäfer flieg! hat es spannendere Auseinandersetzungen mit der Perspektive Heranwachsender auf Kriege gegeben. Am stärksten ist dieser Film, wenn der Vater heimlich merkt, dass sein eigenes Männerbild in dieser Situation nichts bringt. Dann fegt der Wind die aufgehängten Tücher weg und er muss mit ansehen, wie seine Liebsten ihn verlassen. Ob man in Nezouh sonst etwas Utopisches oder etwas Ignorantes sieht, liegt wohl im Auge der Betrachter:innen. Ein guter Film ist Nezouh aber nicht.

Patrick Holzapfel

VON SOUDADE KAADAN

NEZOUH

Im zerschossenen Damaskus entwickelt sich eine romantische Coming-of-Age-Geschichte. Ein Märchen zu Kriegszeiten, das an seinem Vorhaben scheitert.



START 13.04.2023 REGIE, BUCH Soudade Kaadan KAMERA Burak Kanbir SCHNITT Soudade Kaadan, Nelly Quettier DARSTELLER:IN (ROLLE) Hala Zein (Zeina), Kinda Alloush (Hala), Samir al-Masri (Montaz) PRODUKTION Berkeley Media Group, KAF Production u.a., SYR 2022 DAUER 103 Min. VERLEIH Trigon

KINO — «Dazu muss ich frei werden und stark», soll Ada ihrem Mann Ludwig Mies van der Rohe geschrieben haben, als der berühmte Architekt schon längst Anderes im Kopf hatte: Frei und stark müsse sie werden, um dem davongezogenen Gatten jenen nötigen Spielraum zu lassen, den ein kreatives Genie nun einmal brauche, und um selbst nicht allzu sehr unter der von ihm übrig gelassenen Einsamkeit zu leiden. In ihrem Nachlass hat man Adas Notizen gefunden, Korrespondenzen und einen Abschiedsbrief, der verrät, dass sie sehr gelitten hat. So sehr, dass sie Suizid in Betracht zog.

Hauptfigur in Sabine Gisigers neuem Dokumentarfilm ist Ludwigs und Adas Tochter, Georgia van der Rohe, die der Nachwelt eine Autobiografie hinterlassen hat. Diese inspirierte Gisiger zum Film. Georgias Leben lässt sich nämlich nicht nur schriftlich, sondern auch

gut in Bildern erzählen, weil es sich im Brennpunkt der Geschichte abspielte: Die Bildung der 1914 geborenen Georgia war durch die modernistischen Bewegungen der Zwanzigerjahre geprägt. Nicht so sehr durch das Bauhaus, den Ort des kreativen Schaffens ihres Vaters, sondern mehr noch durch den Expressionismus, die neue Körperkultur und besonders den Ausdruckstanz, den sie bei der Ikone des New German Dance, Mary Wigman, lernte.

In Gisigers Film erzählt uns die Schauspielerin Katharina Thalbach diese Geschichte, indem sie in die Rolle einer älteren Georgia schlüpft, um im fiktionalisierten Gespräch auf ihr Leben zurückzublicken. Diese Art der Nacherzählung ist nicht unbedingt verbreitet – mit ihr platziert sich der Film zwischen Re-enactment und Imagination, Vergegenwärtigung und Verfremdung. Auf die Gefahr hin, dass sich

Zuschauende mehr mit Thalbachs Reimagination beschäftigen als mit den komplexen zwischenmenschlichen Beziehungen in Georgia van der Rohes Leben.

So viel lässt sich aus der Inszenierung aber ablesen: Georgia scheint viel übrig gehabt zu haben für ihren Vater, was erstaunt, da sie nie ein inniges Verhältnis zu ihm hatte. Ludwig Mies van der Rohe mag Mitbegründer der modernen Architektur gewesen sein – seinen drei Kindern hat er wenig von sich gegeben. Auch als er wenige Jahre nach der Machtergreifung der Nazis nach Chicago emigrierte, blieben die Frauen zurück. Zu den ihn unterstützenden Frauen gehörte auch Geschäftspartnerin Lilly Reich, deren Beteiligung an Entwürfen heute selten erwähnt wird und wenig erkundet ist.

Wie alle anderen Frauen erscheint aber auch Reich gelegentlich opportunistisch. Selbst mit den Nationalsozialisten haben sich ausser Mutter Ada anscheinend alle ein Stück weit arrangieren können, solange sie ihrer kreativen Arbeit nachgehen durften. Es gehört zu den Stärken von *The Mies van der Rohes*, dass diese Komplexität der Biografien erhalten blieb: Kein Frauen-Power-Motivations-Strom, auch wenn ein so ambivalenter und auch liebloser Mann wie Ludwig Mies van der Rohe den richtigen Rahmen dafür geliefert hätte. Sondern Zweifel und Uneindeutigkeit. So viel Uneindeutigkeit, dass man zum Schluss der 82 Minuten nicht sicher ist, ob man darin nun auch Georgia van der Rohe begegnet ist. Aber so ist es oft mit erzählter Geschichte. **Selina Hangartner**

VON SABINE GISIGER

THE MIES VAN DER ROHES

Berühmte Männer, gestützt durch Frauen, von denen man selten hört. Hier gehört der Film *Ada und Georgia Mies van der Rohe*.



START 02.03.2023 REGIE, BUCH Sabine Gisiger KAMERA Helena Vagnières, Christine Munz SCHNITT Barbara Weber DARSTELLER:IN (ROLLE) Katharina Thalbach (Georgia an der Rohe), Rebekka Burckhardt (Filmemacherin), Anna Thalbach (Georgia van der Rohe jung), Ingo Ospelt (TV-Journalist) PRODUKTION Dschoint Ventschr, SRF, CH 2023 DAUER 82 Min. VERLEIH Filmcoopi



VON URSULA MEIER

LA LIGNE

Wir begegnen einer Familie, die auseinanderbricht oder eher: in Stücke geschlagen wird. Ein Film über Grenzen, die es erst auszuloten gilt.

KINO — Erst sind es nur Gegenstände, die an der Wand des Wohnzimmers zerschellen. Dann, als die Kamera sich in Zeitlupe dem Raum zuwendet, sehen wir Margaret (Stéphanie Blanchoud), die sich vom Stiefvater und Schwager losreisst, um ein weiteres Mal auf ihre Mutter Christina (Valeria Bruni Tedeschi) loszugehen. Bevor die Männer sie endgültig vor die Tür zerren und der Polizei überlassen können, erwischt es die Mutter, die mit dem Kopf auf den Flügel knallt.

Für die Justiz ist das, was folgt, eindeutig. Margaret wird per gerichtlicher Anordnung untersagt, sich der Mutter und dem Haus der Familie auf weniger als 100 Meter zu nähern.

Dem Gesetz nach ist die 100-Meter-Linie, die Margarets Schwester Marion (Elli Spagnolo) mit einem blauen Pinsel auf Gras, Asphalt und mit Andeutung sogar in den Fluss pinselt, eine finale

Grenze. Für die Familie ist die Linie keine feste Grösse, sondern eine Grenze, die ständig neu ausgehandelt wird. In Konflikten, Übereinkünften, mit Gewalt und mit Liebe, die immer schmerzhaft nah beieinander liegen.

So ist die blaue Linie kein Schlussstrich, und die Frau, die entlang dieser Linie um das Haus der Familie schleicht, kein lauerner Wolf, sondern mehr ein treuer, wenngleich aggressiver Hund, der darauf wartet, wieder hineingerufen zu werden.

Auch strukturell ist La Ligne gänzlich um das Innen und Aussen organisiert. Durch Margarets Augen sehen wir zunächst das weit entfernte, nie ganz einsehbare Haus. Manchmal scheint es trügerisch nah, doch die Linie bleibt. Im Inneren gibt sich die Mutter Mühe, die Töchter, besonders die Tochter vor dem Haus, zu ignorieren und sich auf ihr eigenes Leiden und den

etwa 20 Jahre jüngeren Lover zu konzentrieren.

Marion und Louise (India Hair), die Töchter, die noch in der Nähe der Mutter verbleiben, wandeln über die Gräben in der Familie. Marion hängt als Jüngste zwischen der aufrichtigen Liebe zu ihrer Schwester und der verpflichtenden Liebe zur Mutter fest, Louise versucht, zwischen dem Innen und Aussen zu wandeln, zu verstehen und zu schlichten. Innen liegt der Schmerz der Mutter, die durch den Gewaltausbruch ihr rechtsseitiges Gehör und damit ihre Karriere als Konzertpianistin verlor, aussen das Gift, das sie in jeder Szene verspritzt.

Als die Mutter den Flügel weggibt, der jüngsten Tochter damit die Möglichkeit zur Gesangsbegleitung nimmt, ist die grosse Schwester wieder zur Stelle. Sie klemmt die Gitarre, das letzte Besitzstück, das sie aus der Garage des Hauses mitnehmen durfte, unter den Arm und begleitet frierend vor der Linie den Gesang der Schwester. Die rollt ein Kabel für den Verstärker aus und singt in Richtung der Berge von Gott und Erlösung. La Ligne ist ein Film der Versöhnung. Ein Film über das, was um Narzissmus und Zerrüttung entlang der zum Schutz gezogenen Linie zu einer Familie zusammenwächst. **Karsten Munt**

START 23.02.2023 REGIE Ursula Meier BUCH Stéphanie Blanchoud, Antoine Jaccoud, Ursula Meier KAMERA Agnès Godard SCHNITT Nelly Quettier DARSTELLER:IN (ROLLE) Stéphanie Blanchoud (Margaret), Valeria Brundi Tedeschi (Christina), Elli Spagnolo (Marion) PRODUKTION Bandita Films, Les Films de Pierre, Arte France Cinema, RTS, CH 2023 DAUER 101 Min. VERLEIH Filmcoop



VON TEONA STRUGAR MITEVSKA

THE HAPPIEST MAN IN THE WORLD

Beim Speed-Dating wartet die Vergangenheit auf Asja. Dann wird die skurille Satire zum abgründigen Psychodrama.

KINO — Minutenlang folgt die Kamera einer Frau in Sarajevo, begleitet sie in orientierungslos drängelnder Nähe wie ein ängstliches, anhängliches Kind. Durch die Stadt und hinein in einen Hotelkomplex im brutalistischen Betonstil der Tito-Jahre. Es ist der Anfang einer schmerzhaften Reise in die Vergangenheit, aber die Frau, die sie antritt, ahnt noch nichts davon.

Die Kamera haftet derart eng an ihrem blassgrün geblühten Kleid, dass sie jeweils nur in Ausschnitten erscheint: Ellbogen, Schulter, Nacken. Die wenigen Totalen sind so gefilmt, dass ihr Gesicht im Verborgenen bleibt. Diese zögerliche Annäherung im Zwielflicht von Nähe und Distanz endet bei einer blonden Mittvierzigerin mit melancholisch-tiefgründigem Blick und nimmt damit visuell den dramaturgischen Verlauf vorweg. Wie Asja aussieht, weiss man jetzt, aber wer sie ist und was sie hierher geführt

hat, zu einem Speed-Dating-Tag für (heterosexuelle) Singles, gilt es erst noch herauszufinden.

Zwei freundliche Damen in Leopardmusterkleidern nehmen Asja in Empfang und geleiten sie in einen Saal, der, wie die anderen Hotelräume auch, nach Schweizer Städten benannt ist. Offenbar soll das eine neutrale Umgebung suggerieren, in der Menschen unterschiedlicher Herkunft einander begegnen können. Jeweils ein Mann und eine Frau sitzen sich im «Salon Zürich» an kleinen Tischen gegenüber, alle in purpurfarbene Kittel gehüllt.

Zoran, ebenfalls Mitte 40, hager, durchdringender Blick, fällt von Beginn an aus der Reihe. Sein Hemd trägt er (nach-)lässig über der Hose, den Kittel knüpft er nicht zu. Bei den Fragen, die im monotonen *Squid Game*-Tonfall aus dem Lautsprecher dringen und die man sich gegenseitig beantworten soll, zuckt

ein sarkastisches Lächeln durch sein Gesicht, während er die Augen unverwandt auf Asja gerichtet hält.

Was wie eine harmlos skurrile Satire beginnt, gleitet in ein abgründiges Psychodrama hinein. Auf die immer persönlicheren Fragen nach Lieblingsfarbe, Musik, Sex, Religion antwortet Zoran achselzuckend lapidar. Sein Liebessänger: Kurt Cobain. Schon oft habe er daran gedacht, sich umzubringen. Und als Asja auf die Frage nach ihrer schlimmsten Kindheitserinnerung erzählt, wie sie einst von Anderen gehänselt wurde, springt Zoran auf und brüllt: «Warum lügst du?»

Jetzt ist klar, dass die beiden einander nicht zufällig begegnet sind. Etwas in ihrer Vergangenheit verbindet und trennt sie. Bis zu jenem narrativen Kipppunkt, an dem Zoran Asja offenbart, wer er ist, entfaltet das von der mazedonischen Regisseurin Mitevaska aus lauerner Nähe heraus inszenierte Kammerstück einen faszinierenden Sog. Jelena Kordić Kuret und Adnan Omerović brillieren in den Rollen der verletzlich-misstrauischen Asja, die sich nach einem späten Familienglück sehnt, und des sich rebellisch-märtyrerhaft gerierenden Zoran, der doch vor allem Vergebung sucht.

Ab dem Moment jedoch, an dem die Wahrheit ans Licht rückt und Asja die anderen Paare in die Rolle einer moralischen Jury drängt, verflüchtigt sich der Reiz des Ungewissen. Eine plakative Symbolik bemächtigt sich des Streifens, der ein Urteil zwar dem Publikum überlässt, aber seine Argumente allzu deutlich auf der Leinwand platziert. Gegen Ende tanzt Asja dann ohne Schuhe auf einer Party für Minderjährige, als könnte sie so für einen Moment ihre Jugend wiederfinden, deren sie 30 Jahre zuvor während der Belagerung Sarajevos im Bosnienkrieg beraubt wurde. **Stefan Volk**

START 23.03.2023 REGIE Teona Strugar Mitevaska BUCH Elma Tataragić, Teona Strugar Mitevaska KAMERA Virginie Saint Martin SCHNITT Per K. Kirkegaard DARSTELLER:IN (ROLLE) Jelena Kordić Kuret (Asja), Adnan Omerović (Zoran), Labina Mitevaska (Marta) PRODUKTION Sister and Brother Mitevski, Entre Chien et Loup, Vertigo u.a., MKD 2022 DAUER 95 Min. VERLEIH Trigon

**TEONA STRUGAR MITEVSKA, REGISSEURIN
VON THE HAPPIEST MAN IN THE WORLD**

«Krieg ist wie eine Krankheit»



FB *Ihr Film basiert auf wahren Begebenheiten. Wie ist es zur Zusammenarbeit mit der Co-Autorin Elma Tataragić gekommen?*

TSM Elma erzählte mir ihre Geschichte vor etwa neun Jahren. Nach Kriegsende nahm sie an einem Theaterworkshop teil, wo sie zufällig einen Mann traf, der sie im Krieg damals höchstwahrscheinlich angeschossen hatte. Wie im Drehbuch erkannten sie sich anhand von Details wie der Adresse und einer Wolldecke wieder. Und komischerweise mochte sie diesen Mann, obwohl er sie ins Koma versetzt hatte. Sie suchte nach der richtigen Form für ihre Geschichte, und so kamen wir ins Gespräch. Im berühmten Hotel Holiday in Sarajevo kam die Idee auf, diese Erzählung in einer Art Kongresssaal zu verorten. Elma war sofort begeistert und kam dann auf das universelle Thema des Speed-Datings. Der Kern der Geschichte ist also wahr und es ist so mutig von Elma, diese sehr intime Erfahrung mit dem Publikum zu teilen.

FB *Der Film spielt in einem geschlossenen Raum voller Teilnehmender eines etwas seltsamen Dating-Events. Wie haben Sie die Dreharbeiten vorbereitet?*

TSM Ich bin sehr präzise, wenn ich meine Filme vorbereite. Nur hier hatte ich kein klassisches Storyboard. Die Bewegungsabläufe der Darstellenden waren choreografiert und wir haben festgelegt, wo wir am Ende jeder Szene emotional ankommen wollen. Die Kamera war dazu da, diese Momente einzufangen. Um die Hauptfiguren herum sind es die anderen 40 Leute im Raum, die den eigentlichen Kontext erzeugen. Alle mussten tief in die Psyche ihrer Figuren eindringen, um ihre persönliche Wahrheit herauszuarbeiten. Wir haben den Film wie ein Theaterstück vorbereitet. Das ermöglichte es uns, im Augenblick zu agieren.

FB *Es ist auffällig, dass der Film stets bei dieser intimen Gemeinschaft bleibt und auf Rückblenden verzichtet.*

TSM Ja, wir haben uns gefragt, wie wir diese Geschichte für ein breites Publikum erzählen können. Die einfachste Lösung wäre gewesen, mit Rückblenden zu arbeiten, um die Kriegszerstörung zu zeigen. Aber Asjas Geschichte spielt im Jetzt. Es gibt eine kleine Rückblende, in der sie sich an einen Vorfall mit ihrer besten Freundin beim Wasserholen erinnert. Aber diese Szene ist eher sensorischer Art, sie zeigt Asjas Gefühle in diesem Moment. Wir wollen über die langfristigen Folgen von Krieg sprechen, er ist wie eine Krankheit, die in einem bleibt und die man nicht loswird. Für Asja gibt es keinen Ausweg, sie muss sich ihrem Täter stellen und Frieden schließen. Erst danach entlassen wir sie in die Strassen von Sarajevo.

FB *Ihr Film hat durchaus auch Humor ...*

TSM Wenn man eine so schwere Geschichte erzählt, ist der sogenannte *comic relief* sehr wichtig. Wir haben den Film in Kyjiw gezeigt und das Publikum hat viel gelacht. Natürlich haben sie am Ende auch geweint, aber die letzte Szene erzeugt auch ein positives Gefühl der Erlösung.

FB *Wie wurde der Film vom ukrainischen Publikum aufgenommen?*

TSM Ihr Mut und ihr Wille zur Reflexion haben mich wirklich beeindruckt, denn es ist ein sehr schwieriger Film für sie. Ich spreche von Verantwortungsbereitschaft und Vergebung 30 Jahre nach einem schrecklichen Krieg. Und sie stecken gerade mit-tendrin. Der Film bietet keine Lösungen, ich hoffe nur, dass sie es nach dem Krieg besser machen als wir auf dem Balkan. Das ist natürlich unsere gemeinsame Verantwortung, wir müssen ihnen dabei helfen, sich ihre Zukunft wieder aufzubauen. Ich glaube fest daran, dass die Menschheit aus vergangenen Fehlern lernen kann. **INTERVIEW** *Silvia Posavec*



The Happiest Man in the World 2022, Teona Strugar Mitevska



KINO — Balletttänzerinnen sieht so schwerelos aus. Leichtfüssig schweben die Tänzer:innen über den Boden, verbiegen ihre Körper in alle Richtungen – und vermitteln ein Gefühl von purer Freiheit. Dass hinter dieser Ästhetik eiserne Disziplin und starke physische Schmerzen stecken, funktioniert auch gut als Metapher für das Leben von Giulia Tonelli: Herzlich, offen und lächelnd bewegt sie sich durch Laura Kaehrs Dokumentarfilm, doch es wird schnell deutlich, wie anstrengend und fordernd alles tatsächlich ist.

Die Anstrengung kommt nicht nur vom Beruf als Ballerina. Giulia kehrt nach elfmonatiger Babypause zurück ans Opernhaus Zürich – und nebst Freudentränen läuft ihr auch bald der Schweiß wieder übers Gesicht. Zum harten Training kommt nun der ebenso harte Job des Mutterseins dazu.

Die Frage steht von der ersten Filmmminute an im Raum: Kann Giulia

das Ballett, einen Hochleistungssport, mit dem Muttersein vereinbaren? Eine Frage, die irgendwie langsam nervt – wir sollten doch im Jahr 2023 wissen, dass Frauen Kinder haben und arbeiten können –, der aber nachgegangen werden muss. Denn ob Mütter ihrem Beruf, ihren Passionen nachgehen können, ist oft gar nicht unbedingt eine Sache individueller Leistung, sondern Ausdruck eines gesellschaftlichen Systems, das von Frauen viel verlangt – und dabei zu wenig Unterstützung leistet.

Giulia weiss ganz genau, was sie will. Es fällt ihr leicht, über ihre Ambitionen zu sprechen: Mutter eines kleinen Sohnes zu sein, erfülle sie mehr als Tanzen, sagt sie, und doch habe ihr die Identität als Tänzerin unglaublich gefehlt. Sie beharrt darauf, nun ihren Ambitionen, nicht trotz, sondern gerade wegen des zunehmenden Stresses, noch gezielter, mit noch mehr Kraft,

nachzugehen. Nebst den wunderschönen Tanzaufnahmen von Auftritten und Proben erhält man in **Becoming Giulia** auch einen interessanten Einblick hinter die Kulissen des Zürcher Opernhauses. Vor allem Giulias Bindung zu Cathy Matheson, die neu als Choreografin dazustösst, gibt dem Film nochmals Tiefe. Mit Matheson, die selbst Mutter ist, kann Giulia differenzierter über ihre neuen Herausforderungen sprechen.

Der Film ist nicht streng chronologisch, sondern eine Sammlung an bedeutenden Momenten, die Giulias neuen Alltag dokumentieren. Am stärksten ist **Becoming Giulia**, wann immer die Protagonistin frei und ehrlich ihre Gedanken äussert. Sie spricht das aus, was viele Frauen, ob sie nun Mütter sind, dies werden wollen oder nicht, immer wieder erleben: Es wird ihnen vermittelt, dass sie zu viel wollten, dass sie sich für einen Lebensweg zu entscheiden hätten – Kind oder Karriere. Giulia fragt, warum man als Mutter nicht trotzdem eine ambitionierte Tänzerin sein und eine Karriere voranbringen dürfe.

Giulias direkte Art ist erfrischend. Wie der Titel andeutet, ist der Weg zur eigenen Identität kein kurzer. Viele Komponenten machen einen Menschen aus. Giulia fühlt sich durch das Mutterwerden kompletter, wie sie selbst sagt, und doch gehöre eben auch das Ballett zu ihr. Es sollte möglich sein, als Frau vielschichtig zu sein. Mutter und Tänzerin, liebevoll, ambitioniert, zerbrechlich und doch stark.

Becoming Giulia ist ein wunderbares Portrait einer Frau, die sich leise, aber bestimmt gegen die konservativen Erwartungen stellt, nach denen eine Frau immer nur eines sein darf. **Josefine Zürcher**

VON LAURA KAEHR

BECOMING GIULIA

Nach dem Mutterschaftsurlaub kehrt Tänzerin Giulia Tonelli ans Zürcher Ballett zurück. Ein eindrücklicher Film über Mutterschaft und Identität.



START 23.03.2023 REGIE, BUCH Laura Kaehr KAMERA Laura Kaehr, Stéphane Kuthy, Felix von Muralt SCHNITT Thomas Bachmann, Vincent Pluss MUSIK Balz Bachmann, Mara Micciché, Julian Sartorius MIT Giulia Tonelli PRODUKTION Point Prod, CH 2022 DAUER 103 Min. VERLEIH First Hand Films



Foudre 2022, Carmen Jaquier



KINO — Die Berge ragen in den Himmel. Über einen kleinen Pfad wandert eine junge Novizin, deren weisse Ordenskleidung von einer unschuldigen Entrücktheit zeugt, die der Film alsbald abstreifen wird. Die 17-jährige Elisabeth (Lilith Grasmug) muss nach dem plötzlichen Tod ihrer Schwester Innocence das Kloster verlassen und auf den Bergbauernhof der Eltern zurückkehren; ihre Hilfe wird benötigt, Vater und Mutter werden nicht alleine mit der Arbeit fertig.

Um 1900 herum war es üblich, dass Familien ihre Töchter den Institutionen des Glaubens übergeben, weil sie nicht für alle Kinder sorgen können. Nun also wird Elisabeth wieder gebraucht und der unbedingten und reinen Liebe des Herrn entrissen. Zuhause findet sie heraus, dass ihre Schwester ein sexuell umtriebigen Leben führte und womöglich durch die entrüsteten Dorfbewohner:innen in den Selbstmord getrieben wurde. Diese expliziten Details sind ihrem ausführlichen Tagebuch zu entnehmen, das eine Abhandlung über Glauben und sexuelles Begehren ist.

Mehr und mehr identifiziert sich die jungfräuliche Elisabeth mit dieser Weltsicht, die den Orgasmus als göttliches Geschenk betrachtet und in der die Lust den Körper zum Gebet faltet. Die strengen Eltern und die Menschen im Dorf versuchen, die Auswüchse mit aller Gewalt zu unterbinden. Doch wo ein Glaube ist, da ist ein Weg.

Foudre ist ein ganz und gar aussergewöhnlicher Debütfilm, der jegliche Alpenromantik mit wütendem Furor, unerschrockener Körperlichkeit und elegisch-präziser Kameraarbeit hinwegfegt. Im gleichen Atemzug wird die katholische Morallehre auf den Boden der Leidenschaften zurückholt und Sinnlichkeit als Natürlichkeit zelebriert. Regisseurin Carmen Jaquier findet



VON CARMEN JAQUIER

FOUDRE

Eine Novizin muss nach dem Tod ihrer Schwester zurück in ihr Heimatdorf – und sich dort mit ihrer Sexualität auseinandersetzen.

dafür eine Bildsprache, in der sich die strenge Rohheit einer Catherine Breillat (Romance) mit der Körperästhetik einer Claire Denis (High Life) verbindet.

Das wird besonders in einer Gruppensexszene deutlich, in der Elisabeth mit drei Dorfjungen eine heilige Messe der Lust abhält. Niemand benutzt eine:n Andere:n als Lustobjekt. Küssen und Berühren kennen kein Geschlecht mehr, weil es um das unschuldige Erkunden der Körper geht. Die Kamera ist nah dran, wird selbst fast zur intimen Berührung und erschafft eine Landschaft aus Körpern, in denen die Täler und Bergspitzen ihre bewegte Entsprechung finden. Zuvor sind die in den Himmel ragenden Giganten eher Symbole männlicher Dominanz, die hier buchstäblich bestiegen und erklommen werden.

Foudre ist insofern ein feministischer Film, als dass er die rigide Sexualmoral abbildet, der sich vor

allem die Frauen unterwerfen mussten: Das Weib wird als böse, schuldige Verführerin verurteilt, während der Mann ein unschuldiges Tier sei. Diese Erzählung kennen wir aus dem Kino der Gegenwart. In brutaler Deutlichkeit hat Ali Abbasi diese Verschränkung von Religion und patriarchaler Gewalt in seinem Serienkiller-Thriller Holy Spider in Bezug auf den Iran ausgebreitet.

Die Auflösung dieser religiös-misogynen Verschränkung in eine Freiheit des Begehrens, in der das Geschlecht sich auflöst, der Sex einer spirituellen Erfahrung gleicht oder in einer Naturphilosophie aufgeht, ist in dieser Radikalität für das Schweizer Kino durchaus einzigartig. Foudre ist ein furchtloser, umwerfend schöner Film, der sich nicht scheut, die Probleme mit lustvoller Ästhetik an ihren katholischen Wurzeln zu packen. **Sebastian Seidler**

START 13.04.2023 REGIE, BUCH Carmen Jaquier KAMERA Marine Atlan SCHNITT Xavier Sirven MUSIK Nicolas Rabaeus DARSTELLER:IN (ROLLE) Lilith Grasmug (Elisabeth), Sabine Timoteo (Mutter), Mermoz Melchior (Joseph), Benjamin Python (Emile), Lou Iff (Paule) PRODUKTION Close Up Films, CH 2022 DAUER 119 Min. VERLEIH Sister Distribution



VON RACHEL M'BON UND JULIANA FANJUL

JE SUIS NOIRES

Dieser Dokumentarfilm ist die erste filmische Auseinandersetzung mit den Erfahrungen Schwarzer Frauen in der Schweiz. Geschickt kombiniert er persönliche Erlebnisse mit einer Kritik der Schweizer Gesellschaft.

KINO — Im Juni 2020 wurde der Schwarze US-Amerikaner George Floyd von zwei Weissen Polizisten getötet. «I can't breathe», waren seine letzten Worte, Floyds Name und dieser Ausspruch wurden rasch zur Metapher für Rassismus und Polizeigewalt schlechthin. Weltweit kam es daraufhin zu Demonstrationen, auch in der Schweiz.

George Floyd bleibt unvergessen – ganz im Gegensatz zu Breonna Taylor. Um sie und um #SayHerName ging es immer nur am Rande, obwohl sie schon im März 2020 ein ähnliches Schicksal wie Floyd ereilt hatte; auch sie wurde bei einem Polizeieinsatz getötet.

Diese Diskrepanz ist ein Hinweis darauf, dass Schwarze Frauen immer gleich doppelt stigmatisiert sind: als Schwarze und als Frauen. Und genau hier setzt der Dokumentarfilm von Rachel M'Bon und Juliana Fanjul an. Die Journalistin und die Filmemacherin haben sich

zusammengetan, um sechs Frauen zu porträtieren, die die Erfahrungen teilen, die sie als Schwarze Frauen in der Schweiz machen.

Diese Erlebnisse sind oft entsetzlich: Die Studentin Khalissa Akadi berichtet etwa, in der Schule hätten andere Kinder ihr gesagt, dass ihre Haut «die Farbe von Kacke» habe. Doch M'Bon und Fanjul geht es nicht um ein voyeuristisches Zurschaustellen dieser traumatischen Erlebnisse. Stattdessen gehen sie deren Auswirkungen auf das Selbstbild ihrer Protagonistinnen nach – Junior Banking Manager Tallulah Bär erzählt von der Schwierigkeit, ihre Haare so zu schätzen, «wie sie natürlich sind», und M'Bon stellt sich die Frage: «Wie kann ich mich als Schwarze Frau hier lieben?»

M'Bon hält den Frauen dabei immer wieder einen Spiegel vor, fragt: «Was siehst du?» *Je Suis Noires* erzählt aber auch von M'Bons eigener Suche nach Identität. Sie ist

Tochter einer Weissen Mutter und eines Schwarzen Vaters und betrachtet sich selbst im Spiegel. «Mein Leben basierte auf Verleugnung. Ich wollte mein gesamtes afrikanisches Erbe loswerden», erzählt M'Bon im Voice-over, während sie den Nachlass ihres kürzlich verstorbenen Vaters, eines Malers, nach Antworten durchforstet.

Geschickt bettet der Film diese persönlichen Erlebnisse in den grösseren Kontext zur Situation Schwarzer Frauen in der Schweiz ein. So trifft M'Bon den Historiker Patrick Minder, der die kolonialen Verstrickungen der Schweiz einordnet. M'Bons Spurensuche durch die Schweiz, bei der wir sie im Zug, im Bus und zu Fuss begleiten, verdeutlicht das fehlende Bewusstsein und Wissen zur Geschichte des Rassismus in der Schweiz. Sie sagt: «In diesem mehrheitlich Weissen Land gilt Diskriminierung nicht als Problem.»

Rachel M'Bons und Juliana Fanjuls *Je Suis Noires* ist vielleicht einer der wichtigsten Schweizer Dokumentarfilme der letzten Jahre. Er steht im Dialog mit anderen, kürzlich veröffentlichten Werken wie dem Buch «I Will Be Different Every Time» über die Erfahrungen von Frauen der afrikanischen Diaspora in Biel oder dem Dokumentarfilm *No Apologies* über die Erfahrungen Schwarzer Männer in Lausanne.

In der letzten Szene schliesslich hängt M'Bon den Spiegel an die Wand – und daneben ein Gemälde ihres Vaters. Ihre symbolische Spurensuche mag damit vorerst abgeschlossen sein. Doch der Kampf gegen Rassismus geht weiter, wie ihre Botschaft an die nächste Generation mahnt: «Ich hoffe, euer Kampf wird sich von der Schweizer Bravheit befreien, die immer alles beschönigt und den Mythos des Schweizer Idylls fördern will.» **Noemi Ehrat**

START 9.3.2023 REGIE Rachel M'Bon, Juliana Fanjul BUCH Rachel M'Bon, Juliana Fanjul KAMERA Leandro Monti
SCHNITT Claudio Hughes MUSIK Thomas Grandjean MIT Tallulah Bär, Brigitte Lambwadio, Carmel Fröhlicher, Amelle Saunier,
Paula Charles, Khalissa Akadi PRODUKTION Akka Films, RTS, CH 2022 DAUER 65 Min. VERLEIH CH First Hand Films

KINO — Im Dunkel der Nacht geht eine afrikanische Frau an irgendeinem Strand dieser Welt langsam, aber zielstrebig auf einen stürmischen Ozean zu. Im Arm trägt sie, so vermutet man, ihr Kind. Was hat sie vor, was treibt sie an? Noch bevor böse Ahnungen bestätigt werden, gibt es einen harten Schnitt. Die Erzählung wendet sich plötzlich einer anderen Schwarzen Frau zu. Doch bald stellt sich heraus: Die beiden haben vieles gemeinsam – als wäre die eine ein nur leicht verzerrtes Spiegelbild der anderen. Beide Frauen sind hochgebildet, beide verfolgt ein zerrüttetes Verhältnis zu ihrer Mutter, beide sind verwickelt in Beziehungen zu Weissen Männern. Der entscheidende Unterschied: Die in Frankreich lebende Senegalesin Laurence (Guslagie Malanda) steht als Kindsmörderin vor Gericht, während die senegalesisch-stämmige Französin Rama (Kayije Kagame)

als Schriftstellerin die Verhandlung im Saal verfolgt.

Dieser Prozess, der einen realen Fall aus dem Jahr 2013 aufgreift, findet statt ganz im Norden Frankreichs, an der Atlantikküste unweit von Dünkirchen, im Städtchen Saint-Omer. Der Filmtitel Saint Omer lässt den Bindestrich weg, vielleicht um die christlich-abendländischen Wurzeln des Ortes noch deutlicher herauszustreichen. Es ist jedenfalls eine Umgebung, in die Laurence und Rama nicht zu passen scheinen: Als die Pariserin Rama einmal in eine örtliche Parade der Weissen Landbevölkerung gerät, taumelt sie verwirrt und von der Feierlaune befremdet in ihr Hotel.

Bei den Filmfestspielen in Venedig wurde Saint Omer – neben dem Grossen Preis der Jury – auch mit dem Preis für das beste Spielfilmdebüt ausgezeichnet. Davor hatte Alice Diop, geboren 1979, bereits zwei preisgekrönte abendfüllende

Dokumentarfilme vorgelegt. Und das sieht man ihrem neuen Film an. Auch wenn Saint Omer im Kern ein Gerichtsfilm ist, interessiert sich Diop nur beiläufig für die Hauptattraktionen des Genres: die spannungsgeladene Aufklärung des Falls und die bestechende Rhetorik der Plädoyers. In seiner asketisch-beharrlichen Rekonstruktion des Prozesses erinnert der ambitionierte Film eher an das Dokumentartheater der Sechzigerjahre – an Rolf Hochhuth, Heinar Kipphardt und Peter Weiss. Mit geduldig-langen Einstellungen verfolgt Diop neugierig das Ritual der französischen Gerichtsbarkeit, vor allem aber fängt sie ihre Protagonist:innen in klar komponierten Bildern ein und hört ihnen gebannt zu: Es gilt das gesprochene Wort, in all seinen Paradoxien und Grausamkeiten.

Oft sehen wir dabei Laurence mit ausdruckslosem Gesicht im Anklagestand stehen. Sie trägt ein ockerfarbenes Oberteil und verschwindet beinahe vor den Holzpaneelen des Gerichtssaals. Später wird sie aussagen, wie wenig sie sich gesehen fühlt in der von Weissen dominierten Gesellschaft. Wie der Protagonist in Ralph Ellisons Roman «Invisible Man» (1952) ist sie durch ihre Hypersichtbarkeit als Schwarze zu sozialer Unsichtbarkeit verdammt.

Doch Saint Omer ist nicht nur ein Film über Rassismus. Neben Verweisen auf Marguerite Duras' und Alain Resnais' Hiroshima, mon amour (1959) flicht Diop wiederholt Bezüge zur griechischen Mythologie ein. Über die Kindsmörderin Medea, die hier in Pasolinis Verfilmung (1969) in der Verkörperung von Maria Callas zu sehen ist, wirft der Film die Frage auf, was es heisst, Frau und Mutter zu sein. Diops durchaus verblüffende Antwort darauf lautet: eine Chimäre. **Julian Hanich**

VON ALICE DIOP

SAINT OMER

Mit beeindruckender Genauigkeit rekonstruiert Alice Diop einen realen Gerichtsfall – es geht um Rassismus, Kindsmord und Mutterschaft.



START 02.03.2023 REGIE Alice Diop BUCH Alice Diop, Amrita David, Marie NDiaye KAMERA Claire Mathon SCHNITT Amrita David DARSTELLER:IN (ROLLE) Kayije Kagame (Rama), Guslagie Malanda (Laurence Coly), Valérie Dréville (Gerichtspräsidentin) PRODUKTION Srab Films, Arte France Cinema, Pictanovo, Canal+, FR 2023 DAUER 122 Min. VERLEIH Cineworx



VON DARREN ARONOFSKY

THE WHALE

Trauma, Elend und Niedergang: Brendan Fraser kehrt auf die grosse Leinwand zurück. Und brilliert als stark übergewichtiger Vater.

KINO — Zu Beginn ist der Blick auf einen Computerbildschirm gerichtet und dann auf tiefes Schwarz. Das Dunkel steht dort, wo eigentlich Charlies (Brandon Fraser) Livestream sein sollte. Aber beim Unterrichts seines Schreibkurses ist er nie zu sehen. In seiner Wohnung ist es nur wenig heller als auf dem Bildschirm. Es dringt kaum Licht durch die abgedunkelten Fenster.

In seiner Stube sitzt er oft alleine, offensichtlich bereitet ihm schon das bloße Existieren Schmerzen. Charlie stöhnt und ächzt, auch wenn der junge Missionar Thomas der christlichen Sekte New Life Church unerwartet durch die Tür tritt. Erst als dieser ihm aus einem Essay über «Moby Dick» vorliest, den Charlie besonders schön findet, löst sich das Leiden für eine kurze Zeit.

Der weisse Wal stiftet den Titel zu Aronofskys Film, der ein mehrdeutiger ist: Charlie wiegt so viel, dass auch seine Pflegehilfe und

einzigste Vertraute Liz (Hong Chau) täglich mit seinem Tod rechnet.

Charlie hustet unentwegt, und trotzdem beisst er in der gleichen Szene in ein öliges, frittiertes Poulet. Die überzogene Dramatik passt zur Handschrift Aronofskys, der in seinen Filmen – *Requiem for a Dream*, *The Wrestler*, *Black Swan* oder *Mother!* – immer wieder von drastischen Emotionen und Menschen an ihrem Tiefpunkt erzählt hat.

Licht ins Dunkel bringt in *The Whale* Charlies Beziehung zu Liz und dann jene zu seiner Tochter Ellie (Sadie Sink), die eigentlich nichts mehr von ihrem Vater wissen möchte, besonders brutal mit ihm umgeht und sich nur noch durch Bestechungen überzeugen lässt, in seiner Nähe zu sein. Allmählich lässt sich ihren Diskussionen, aus denen der Film besteht, der Grund für Charlies Krise entnehmen.

Es ist verständlich, dass sich nicht alle überzeugt vom Film

zeigten: Die Fat-Suits, von denen auch Fraser einen trägt und die in Hollywoods Geschichte stets dann ins Spiel gebracht wurden, wenn Figuren entweder der Dramatik zuliebe dem Mitleid oder in Komödien der Lächerlichkeit (Gwyneth Paltrow 2001 in *Shallow Hal* etwa) preisgegeben werden, empfinden besonders jene, die für die (insbesondere im englischsprachigen Diskurs eingeforderte) *fat acceptance* kämpfen, als stigmatisierend. Genauso die Topoi, die Übergewicht stets mit Trauma und einer tragischen Existenz verlinken. Fast erstickt Charlie einmal an einem Burger, ein andermal bricht der Tisch unter ihm zusammen, wenn er an ihn geklammert mühsam aufzustehen versucht.

Das könnte Elends-Pornografie sein, wäre Frasers Darbietung nicht so differenziert gelungen. Hier erweist sich *The Whale* als ein äusserst interessantes Stück Film: Schon 2008, mit *The Wrestler*, zeigte sich Aronofsky fähig dazu, aus dem Können eines vergessenen Schauspielers, dort Mickey Rourke, Neues zu schöpfen.

Auch um Fraser wurde es vor einiger Zeit stiller. Auch, da er sich traute, Anschuldigungen der sexuellen Belästigung gegen den damaligen Präsidenten der Hollywood Foreign Press Association zu erheben, jenes Presseverbandes, der hinter den Golden Globes steht. Als *The Whale* auch dank Frasers vielgelobter Darstellung (Oscar-Gewinn!) während der Premiere am Filmfestival Venedig eine minutenlange Standing Ovation erhielt, flossen ehrliche, ergreifende Tränen über Frasers Gesicht. Diese Ergriffenheit, diesen Schmerz und die Erlösung davon entdeckt man auch in Frasers Darbietung im Film selbst – sie machen *The Whale* doch berührend und sehenswert. **Selina Hangartner**

START 16.03.2023 REGIE Darren Aronofsky BUCH Samuel D. Hunter KAMERA Matthew Libatique MUSIK Rob Simonsen DARSTELLER:IN (ROLLE) Brendan Fraser (Charlie), Sadie Sink (Ellie), Ty Simkins (Thomas), Hong Chau (Liz) PRODUKTION A24, Protozoa Pictures, USA 2022 VERLEIH Pathé

The Whale 2023, Darren Aronofsky



KINO — Wunderschön, unverstanden, intelligent, depressiv: Die Leidensgeschichte der Elisabeth, Kaiserin von Österreich, Königin von Ungarn, lässt die Gegenwart offenbar nicht los. Es wurde auch Zeit, dass das kitschige Bild, das Ernst Marischka mit seiner Romy-Schneider-Trilogie 1955 schuf, gebrochen, postmodern dekonstruiert und für die widersprüchliche Gegenwart neu erzählt wird.

Der letztjährige Corsage von Marie Kreutzer legte vor. Die Inszenierung der nicht mehr jungen Kaiserin, die dem Korsett des Hofes entfliehen will, ihr eigenes aber umso enger schnüren lässt, wurde von der Kritik zu Recht gefeiert. Die düstere Stimmung, die diese ausgebrannte, abgeklärte Kaiserin verbreitet, ist im besten Sinne revisionistisch, weil sie Elisabeth als Frau mit echten Problemen zeigt und das romantische Bild der filmischen Vorlagen endgültig abstreift.

VON FRAUKE FINSTERWALDER

SISI & ICH

Die Wiederentdeckung der Elisabeth ist mit Corsage und Die Kaiserin noch nicht abgeschlossen. Das humorvollste Porträt kommt erst noch in die Kinos.



START 30.03.2023 REGIE Frauke Finsterwalder BUCH Frauke Finsterwalder, Christian Kracht KAMERA Thomas W. Kiennast SCHNITT Andreas Menn DARSTELLER:IN (ROLLE) Sandra Hüller (Irma), Susanne Wolff (Sisi), Sophie Hutter (Fritzi), Stefan Kurt (Graf von Berzeviczy), Tom Rhys Harries (Smythe) PRODUKTION C-Films, MMC Independent, SRG u.a., DE/AT/CH 2023 DAUER 110 Min. VERLEIH DCM

Regisseurin Frauke Finsterwalder hat mit ihrem Drehbuch- und Lebenspartner Christian Kracht nun einen ganz anderen Ansatz gewählt. Es sind die letzten Jahre vor der Ermordung durch einen Anarchisten in Genf, die hier erzählt werden. Die beiden Filme ergänzen sich diesbezüglich ganz schön. Erzählt Corsage die früheren Jahre der Depression einer Frau, die mit 40 der Blüte ihrer Jugend entwächst, setzt Sisi & Ich zu einem Zeitpunkt an, da sie bereits das Altern und andere Schicksalsschläge (etwa den Suizid ihres Sohnes) hinter sich hat.

Sisi & Ich ist aus der Sicht der letzten Hofdame der Kaiserin erzählt, Irma Sztáray. Wobei sich der Hof gerade in Korfu befindet und mehr im Groove einer Künstler:innenkommune als in kakanischer Strenge lebt. Ausser wenn es um das rigorose Ess- und Kleidungsregime geht, das Sisi auch bei ihren Untergebenen durchsetzt.

Irma ist zunächst irritiert über den Umgang am «Hof», schliesslich muss sie als erste Probe für ihre Aufnahme in den engsten Kreis der kaiserlichen Entourage einen Hürdenlauf machen, wird gewogen, auf strenge Diät gesetzt und in der Kaiserin genehme Kleider gesteckt. Lustig geht es dann aber zu und her auf der Insel, zwischen Theateraufführungen, wilden Badeausflügen und einer Reise nach Algerien, Hahschischrausch in der Wüste inklusive. Erst unter Vorbehalten, dann mit obsessiver Liebe gibt sich Irma ihrer Herrin hin, die ihr eine unwahrscheinliche Welt zeigt.

In diesem Film herrscht ein Humor, der schon Finsterwalders Erstling Finsterworld dominierte und der vor allem in den Dialogen lebt. Hier spürt man den Einfluss des Literaten Kracht auf das Drehbuch. Sehenswert ist der Film aber auch wegen Sandra Hüller, die als Irma dieses Spiel zwischen Hingabe und Abweisung mit Susanne Wolff als Sisi mit der tollpatschigen Schwereelosigkeit spielt, die wir aus Toni Erdmann kennen.

Trotz aller Leichtigkeit hängt die Schwere der Biografie der Elisabeth auch über diesem Film. Die Depression der Kaiserin, ihr Mann, der sie zurück an den Hof zwingt und hier gar zum Vergewaltiger wird, und letztlich ihr blutiges Ende machen aus Sisi & Ich eine am Abgründelnde Erzählung. Weshalb das Drehbuchpaar entschieden hat, das grausame Ende der Kaiserin so abzuändern, dass (Achtung Spoiler!) Irma statt eines Anarchisten Sisi ersticht, ist hingegen nicht nachvollziehbar. Natürlich soll so die unendliche Liebe der Irma verdeutlicht werden, wirklichen Sinn ergibt das Ende so aber nicht. Es schleift im Gegenteil dieser runden Sache ein grosses Stück Ernsthaftigkeit ab. Und das ist am Ende vielleicht ein Stück zu viel. **Michael Kuratti**



VON KIRILL SEREBRENNIKOV

TCHAIKOVSKY'S WIFE

KINO — «Der Nussknacker» und «Schwanensee» sind zwei der weltweit bekanntesten Kompositionen klassischer Musik. Ihr Schöpfer ist der russische Komponist Pjotr Iljitsch Tschaikowski. Im Mittelpunkt von Kirill Serebrennikows opulentem Melodrama steht das Privatleben des Mannes (Odin Biron). Es ist ein offenes Geheimnis, dass er homosexuell war. Verheiratet war er dennoch, denn Homosexualität war im Russland des 19. Jahrhunderts – wie auch im heutigen Russland – nichts, womit man an unbedingte Öffentlichkeit ging.

Serebrennikow geht es freilich weniger um die Diskussion dieses Tabuthemas, sondern um das Psychogramm einer Hartnäckigen, geradezu Besessenen.

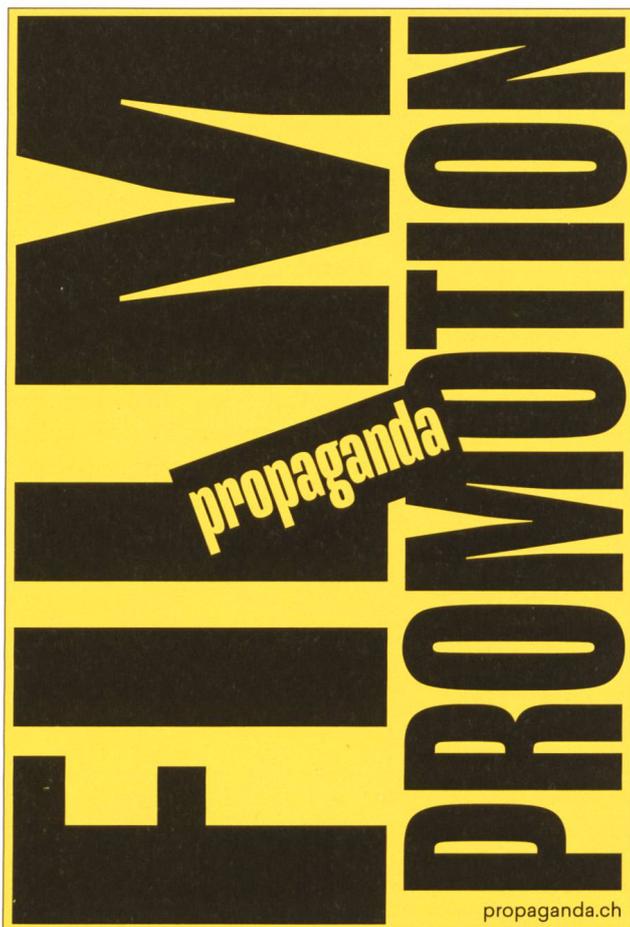
Denn obwohl sich Tschaikowski kurz nach der Eheschließung wieder von Antonina (Alyona Michailowa) scheiden lassen will, hält diese krampfhaft an ihm fest. Um innige Liebe geht es dabei nicht, Serebrennikow wirft vielmehr einen überraschend misogynen Blick auf seine Protagonistin, weil er der Auslegung folgt, dass sie durch ihre fanatische Hartnäckigkeit schuld am

Niedergang ihres Mannes sei. Sie ist die Frau, die das Genie behindert, es krank macht und damit zerstört.

Gleichzeitig ist nicht zu übersehen, dass die Darstellung dieses Fanatismus eine politisch-kritische Intention enthält.

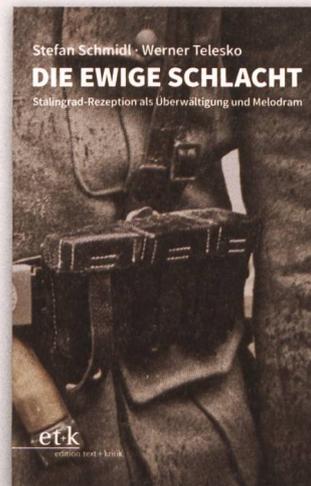
Antonina vergöttert ihren Mann wie ein höheres Wesen, ganz egal, ob er sich wie ein unbarmherziger Tyrann verhält. Diese Blindheit und dieser Wunsch, geführt zu werden, wirken als Kommentar zu Putin und seiner Gefolgschaft. **Teresa Vena**

START 23.03.2023 REGIE, BUCH Kirill Serebrennikov KAMERA Vladislav Oplyants SCHNITT Andrey Mesnyankin MUSIK Vasily Fedorov, Peresvet Muhanov DARSTELLER:IN (ROLLE) Alyona Mikhailova (Antonina Miliukova), Odin Lund Biron (Pjotr Tschaikowski), Miron Fedorov (Nikolai Rubinstein) PRODUKTION RU/FR/CH 2022, DAUER 143 Min. VERLEIH Xenix



> Film
in der edition text+kritik

auch als
eBook



Stefan Schmidl / Werner Telesko

Die ewige Schlacht

**Stalingrad-Rezeption als
Überwältigung und Melodram**

Dezember 2022, 153 Seiten,
s/w-Abbildungen

€ 19,-

ISBN 978-3-96707-781-0

Die Publikation behandelt die bis heute reichenden fotografischen und filmischen Inszenierungen der Schlacht von Stalingrad als variantenreiche bildliche und musikalische Produktionen.

Während in der zeitgenössischen Propaganda beider Kriegsparteien der Primat einer dynamisch verstandenen Motorik von kämpfendem Mensch und lärmender Maschine im Vordergrund stand, kam es in der Nachkriegszeit zu neuartigen Reflexionen des Schlachtgeschehens.

et+k

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

DISNEY+ — Die Leber ist Tobys liebstes Organ, weil sie sich erneuern könne wie kein anderes. Sie verstehe, dass man Fehler macht im Leben, und erlaube, die Vergangenheit einfach zu vergessen. Diesen Appeal hat die Leber für Toby (Jesse Eisenberg) nicht nur, weil er ein Chirurg ist, der sich auf ihre Behandlung spezialisiert hat. Sondern weil er gerade selbst die Spuren vergessen möchte, die seine 15-jährige Ehe mit Rachel (Claire Danes) hinterlassen hat.

Das Leben richtet es ihm anders ein: Nach der Trennung zieht er in eine kleine New Yorker Bachelor-Wohnung, von der aus er nun das Single-Leben navigiert. Das ist alles Andere als einfach, wenn man einen Job und zwei Kinder mitjonglieren muss. Auch die Vergangenheit will ihn partout nicht loslassen. Über seine Exfrau hat er derweil nichts Gutes zu sagen. Ihre Stimmungsschwankungen, die die Ehe einst in den Sturzflug versetzten, mögen schuld sein.

Tobys Innenleben wird uns in dieser eleganten, humorvoll-zynischen Miniserie durch eine Erzählstimme vermittelt, die mit der nötigen Prise Süffisanz auf die Geschehnisse blickt. So erhält sich die literarische Qualität der Buchvorlage, die Autorin Taffy Brodesser-Akner 2019 als Roman publiziert und nun selbst zu dieser Serie gemacht hat. Gespickt mit scharfsinnigen Analysen und sarkastischem Witz, ist die Geschichte nicht bloss unterhaltsam, sondern auch melancholisch und geradezu existenzialistisch. Dank den Puzzlestücken aus der Vergangenheit, die das Bild der Gegenwart allmählich ergänzen, kommt auch Spannung auf. Denn bald ist Rachel wie vom Erdboden verschluckt; der genervte Toby ist sich sicher, dass das bloss der jüngste selbstsüchtige Akt seiner Exfrau ist.

Immer wieder muss sich Toby mit dem Konzept der Existenz



VON TAFFY BRODESSER-AKNER

FLEISHMAN IS IN TROUBLE

Die süffisante und melancholische Miniserie voller ästhetisch-narrativer Kunstgriffe arbeitet sich durch den emotionalen Limbus einer kaputten Ehe.

auseinandersetzen, etwa wenn sein neugieriger Sohn ihm Fragen zu Paralleluniversen und alternativen Zeitkonzepten stellt. Die Serie saugt diesen Impuls auf formaler Ebene auf, lässt einmal etwa die Kamera rotieren, um Schichten vom Damals und vom Jetzt zu enthüllen, das gemeinsame Leben der Familie mit dem Single-Leben danach zum Loop kompiliert. Ohnehin besticht die Serie damit, dass sie den komplexen Zustand der Trennungsphase durch narratologische und ästhetische Überlagerungen, durch einfallsreiche Kameraperspektiven, Zeitsprünge und Perspektivenwechsel vermittelt.

Einmal bringt Toby seinem Sohn einen Trick bei: Kneift man zuerst das eine Auge zu, dann das andere, wechsele die jeweilige Perspektive des offenen Auges radikal. «It's a different perspective, but they are both reality», meint er. Dass das auch auf eine Ehe zutrifft, muss er

noch lernen. Uns Zuschauer:innen liefert die geistreiche Strukturierung von *Fleishman Is in Trouble* diese nötige Erkenntnis. Nach und nach fächert sich die Serie auf, um auch andere Sichten zuzulassen.

In diesem Licht ergeben die aufwändigen Kameraperspektiven nochmals erneuten Sinn, die die Serie hindurch immer wieder alles auf den Kopf stellen, den Himmel zum Boden und umgekehrt werden lassen. Die hochkarätigen Jesse Eisenberg und Claire Danes glänzen in ihren Rollen als jeweiliger Teil des ehemaligen Paares. Genauso Lizzy Kaplan, Adam Brody oder Christian Slater in Nebenrollen. Der Cast ist einer von vielen Gründen, weshalb *Fleishman Is in Trouble* die Zeit wert ist. **Selina Hangartner**

START 01.03.2023 IDEE Taffy Brodesser-Akner REGIE Jonathan Dayton, Valerie Faris u.a. DARSTELLER:IN (ROLLE) Jesse Eisenberg (Toby Fleishman), Claire Danes (Rachel Fleishman), Lizzy Caplan (Libby Slater), Adam Brody (Seth) PRODUKTION Timberman/Beverly Productions, ABC Signature, USA 2022 DAUER 8 Episoden à ca. 50 Min. STREAMING Disney+



VON MORWENNA BANKS

FUNNY WOMAN

SKY — Humor und Schönheit – das passt für den konservativen Fernsehchef Ted Sargent nicht zusammen. Doch Barbara Parker (Gemma Arterton) sieht es anders: Kaum wurde sie in der Westküstenstadt Blackpool zur «Belle» des Jahres 1964 gekürt, setzt sie ihre Krone einfach der Nächstbesseren auf und macht sich auf den Weg nach London, um als Komikerin im Fernsehen durchzustarten.

Aufbauend auf dem Roman «Funny Girl» des Pop-Chronisten

Nick Hornby, unternimmt auch die Miniserie eine charmante Zeitreise in die Swinging Sixties. Im nostalgischen Feelgood-Stil zwischen Pop-Rock-Oldies und ruckeligen Super-8- und Split-Screen-Designs imaginiert Funny Woman eine bunte Komikerinnen-Karriere, die zugleich leichtherziger daherkommt als jene im Biopic Being the Ricardos mit Nicole Kidman als Lucille Ball, deren Sitcom-Klassiker I Love Lucy auch hier als strahlendes Vorbild dient.

Vom zigarettenvernebelten Autorengespräch bis hin zur Schwarzweiss-Sichtung auf heimischen Fernsehgeräten inszeniert die Show-in-der-Show «Jim and Barbara» eine schwungvolle Hommage an die frühen Glanzzeiten des Fernsehens. Im Comedy-Ton auf die Mad Men-Formel aufbrechender

kultureller Konventionen gebracht, probt Funny Woman den Humor als Katalysator für gesellschaftliche Modernisierung.

Auf dem Weg zu neuen, inklusiven Formen setzt die Serie somit auf Female Empowerment und entlarvt sexistische und rassistische Missstände. Gelegentlich wiegt die Spiegelung gegenwärtiger Umbrüche etwas schwer für die humoristisch-historische Revue. Zumal die Show bei allen Kämpfen, die sie über ihr Sitcom-Vehikel gegen alte Klischees ausficht, beileibe nicht frei ist von vorhersehbaren Figuren und Storylines. **Alexander Kroll**

START 09.02.2023 IDEE Morwenna Banks VORLAGE Nick Hornby REGIE Oliver Parker KAMERA Matt Wicks DARSTELLER:IN (ROLLE) Gemma Arterton (Barbara Parker), Tom Bateman (Clive), Arsher Ali (Dennis), Rupert Everett (Brian Debenham) PRODUKTION Potboiler Television, Rebel Park Productions, Sky Studios, GB 2022 STREAMING Sky

PARAMOUNT+ — Die Zwillinge Anna und Benni Krohn betreiben im Internet anonym die Plattform «Climate.Leaks», auf der sie Umweltsünder:innen anprangern. Gerade haben sie dort auch Dokumente über den Verkehrsminister online gestellt, der Spenden aus der Industrie angenommen und als Gegenleistung mit Gefälligkeiten gedient hat. Nun aber, ins Visier der Behörden geraten, wird Anna verhaftet. Sie beschliesst, zu kooperieren, während Benni sich einer Gruppe anschliesst, die auch vor Todesopfern nicht zurückschreckt.

Aktueller könnte ein Stoff kaum sein angesichts der Debatten um die Aktionen von Klimaaktivist:innen der sogenannten Letzten Generation. Die deutsche Serie A Thin Line, erst die zweite deutschsprachige Koproduktion mit Paramount+,



VON JAKOB UND
JONAS WEYDEMANN

A THIN LINE

stellt nun ihrerseits die Frage nach den richtigen Mitteln im Kampf um eine bessere Welt.

Mit familiären Verstrickungen und einem zufällig gelüfteten Familiengeheimnis setzt man hier auf vertraute Erzählmuster. Selbst die beiden Zwillingsschwestern haben

etwas Musterhaftes: Während Saskia Rosendahl als introvertiert-sachliche Anna die Zweifel am eigenen Handeln deutlich erkennen lässt, sind diese bei Hanna Hilsdorf als impulsive Benni reduziert. Spürbar werden sie nur in den Auseinandersetzungen mit Rainman (Hadewych Minis), der Anführerin der Gruppe, die wiederum in wenigen Momenten aus dem Korsett unnachgiebiger Massnahmen und Anordnungen ausbricht und die Zuschauer:innen ansatzweise verstehen lässt, was sie zu ihrer radikalen Position getrieben hat. Gut, dass dieses Thema endlich einmal behandelt wird. Das Anknüpfen an vertraute Erzählmuster macht den Stoff zugänglicher. Besonders vermag die Serie in ihrem Wechsel von Action und Reflexion zu überzeugen. **Frank Arnold**

START 16.02.2023 IDEE Jakob Weydemann, Jonas Weydemann REGIE Damian John Harper, Sabrina Sarabi BUCH Stefanie Ren, Paul Salisbury u.a. DARSTELLER:IN (ROLLE) Saskia Rosendahl (Anna), Hanna Hilsdorf (Benni), Peter Kurth (Christoph) PRODUKTION Weydemann Bros., DE 2023 DAUER 6 Episoden à ca. 40 Min. STREAMING Paramount+



VON AMIT BHALLA
UND LUCAS JANSEN

HELLO TOMORROW!

APPLE TV+ — Willkommen in Suburbia. Dass hier allerdings hinter dem Bartresen ein Roboter die Arbeit verrichtet und Autos ohne Räder über die Strassen gleiten, macht den Zuschauer:innen klar, dass er sich nicht in den Fünfzigern, sondern in einer zukünftigen Gesell-

schaftsordnung befindet, einer, in der *door-to-door salesmen* Geschäfte mit dem Mond machen.

Jack (Billy Crudup) ist zwar jemand, der am Nordpol einen Kühlschrank verkaufen könnte, und mit seinem scheinbar grenzenlosen Optimismus auch eine grosse Inspiration für seine drei Mitarbeiter:innen. Dennoch läuft das Geschäft in der Kleinstadt, wo er und sein Trupp derzeit arbeiten, nicht so gut. Bis dann mit dem jungen Joey ein lernbereiter Neuling angeheuert wird und Shirley, die über die Finanzen wacht, einen publikumsträchtigen Ort für Werbung entdeckt.

Unkaputtbar: der US-amerikanische Mythos vom Handlungsreisenden, stets auf der Suche nach einem Stück des Kuchens. Zwischen grandiosen Ambitionen, familiären Verpflichtungen und privaten

Obsessionen sind sie alle hin- und hergerissen, die Mitarbeiter:innen von Brightside Properties, so, wie sich in der Serie zwischen all der Komik immer wieder dramatische Abgründe auftun, während die Verschiebung in eine nahe Zukunft ganz gegenwärtige Probleme klarer hervortreten lässt. Für alle mit Vorliebe für Retro, geschliffene Dialoge und leisen Humor. **Frank Arnold**

START 17.02.2023 IDEE Amit Bhalla, Lucas Jansen REGIE Jonathan Entwistle BUCH Amit Bhalla, Lucas Jansen u.a. DARSTELLER:IN (ROLLE) Billy Crudup (Jack), Haneefah Wood (Shirley Stedman), Alison Pill (Myrtle Mayburn) PRODUKTION Apple TV+, MRC Television, Mortal Media, USA 2023 DAUER 10 Episoden à ca. 32 Min. STREAMING Apple TV+



VON BENJAMIN CARON

SHARPER

Wenn schon stehlen, dann richtig. Und vor allem: richtig viel. So lautet die Devise im New York der Superreichen, wo dieses wendige Betrugsdrama spielt.

APPLE TV+ — Dieser Film schnurrt wie eine gut geölte Maschine. Geschmeidig windet sich die Handlung um die eigene Achse in den Abgrund. Nichts ist, wie es auf den ersten Blick scheint. Keine Figur ist sicher, und ein reines Gewissen hat hier schon lange niemand mehr. Benjamin Caron, der früher die Shows des Illusionisten Derren Brown filmte, scheint geradezu prädestiniert zu sein für ein derartiges Verwirrspiel. Denn *Sharper* ist ein Film über die Kunst des Betrugs und die Leidenschaft der Täuschung – auf höchstem Niveau.

Dabei beginnt alles, wie so oft, auf harmlose Weise: In einem verschlafenen New Yorker Antiquariat sitzt Tom (Justice Smith) hinter dem Verkaufstresen und liest Edgar Allan Poe. Kurz darauf kommt die junge Doktorandin Sandra (Briana Middleton) herein, mit der sich schnell ein Gespräch und alsbald eine Beziehung anbahnt.

Doch ein unangenehmer Auftritt von Sandras vermeintlichem Bruder lässt erahnen, dass sich hinter ihrem sanften Lächeln tiefere Abgründe auftun könnten. Auch Tom rückt nur zögerlich mit der Wahrheit heraus, warum er Sandra nie zu sich nach Hause einlädt. Beide stammen aus schwierigen Familienverhältnissen, denen sie nicht zu entkommen vermögen. Doch kaum hat man sich in der sympathischen Liebesgeschichte eingerichtet, stören der cool-durchtriebene Gauner Max (Sebastian Stan), die High-Society-Trickserin Madeline (Julianne Moore) und ihr hyperreicher künftiger Ehemann Richard (John Lithgow). Zusammen ergeben sie das Ensemble dieses stilvollen Streaming-Dramas um Lügen, Geldgier und Machtspiele.

Auf den ersten Blick wirkt hier alles noch wasserdicht und undurchsichtig. Um den Verwicklungen auf die Schliche zu kommen,

widmet das Drehbuch jedem und jeder Mitspieler:in ein Kapitel, in dem jeweilige Motive und Verbindungen beleuchtet werden. Sich stets um die Frage drehend, wie weit jede:r zu gehen bereit ist, um grösstmöglichen Gewinn herauszuschlagen – ob finanziell oder strategisch, im Idealfall auch beides.

Sharper setzt sich wie ein Puzzle zusammen, in dem jedes Teil, jedes noch so kleine Detail fürs Gesamtbild bald wichtig wird. Die einzelnen Kapitel lassen frühere Szenen und Geschehnisse immer wieder aus neuen Blickwinkeln betrachten. Das könnte zu Irritationen beim Publikum führen, dessen Aufmerksamkeit im Verlauf der Handlung einmal mehr, einmal weniger gefordert ist. Die Frage, ob das Ende dann nicht zu gewollt und unnötig kompliziert gerät, stellt sich bei so ambitioniert konstruierten Filmen immer.

Aber selbst das tut dem Unterhaltungswert dank der glücklichen Besetzung keinen allzu grossen Abbruch. Überhaupt ist es das schönste Vergnügen, Julianne Moore einmal mehr in hervorragender Form zu sehen: Niemand ist so herrlich intrigant, amüsant und reizend zugleich. Niemand weint so bedürftig, so trügerisch wie sie.

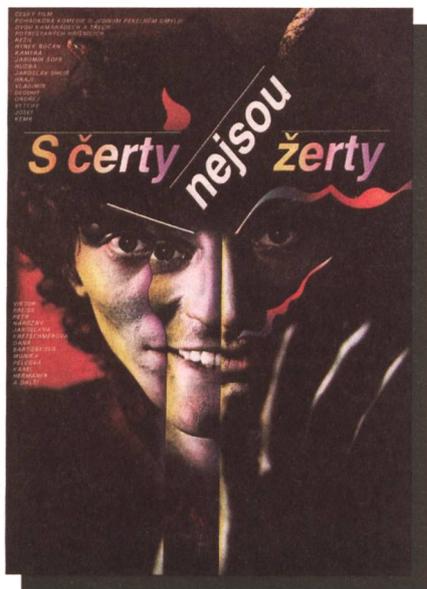
Auch die Newcomerin Briana Middleton schlägt sich bemerkenswert gut, blufft wie ein Profi und sorgt mit ihrem zwielichtigen Charme stets dafür, dass der Geschichte nicht die Twists ausgehen. John Lithgow bringt derweil mit der unerschütterlichen Gelassenheit, die sein Multimillionär ausstrahlt, den nötigen Ruhepol in den Film. Und so dreht und wendet sich *Sharper* genüsslich in seiner eigenen, verhohlenen Cleverness. Nur etwas mehr Risiko in der Inszenierung und weniger filmische Selbstspiegelung hätte dem Ganzen vielleicht sogar noch besser getan. **Pamela Jahn**

START 17.02.2023 REGIE Benjamin Caron BUCH Brian Gatewood, Alessandro Tanaka KAMERA Charlotte Bruus Christensen SCHNITT Yan Miles DARSTELLER:IN (ROLLE) Julianne Moore (Madeline), Sebastian Stan (Max), Justice Smith (Tom), Briana Middleton (Sandra) PRODUKTION Apple Original Films, Picturestart, IAC Films, USA 2023 DAUER 117 Min. STREAMING Apple TV+



Sharper 2023, Benjamin Caron

KURZ BELICHTET



WEBSITE

Der Osten, vom Westen her gesehen

Das Filmerbe der einst so genannten «Zweiten Welt», also der Länder hinter dem Eisernen Vorhang, ist auf gängigen Streamingplattformen meist unsichtbar. Abhilfe schafft mit easterneuropeanmovies.com ein sorgfältig gestaltetes Portal, auf dem sich Abwegiges, Kunstvolles und ebenso verschmitzt Erotisches tummelt. Neben Perlen von Béla Tarr in HD findet sich auch trashige Science Fiction, zum Beispiel [Seksmisja](#) aus dem Archiv des polnischen Staatssenders.

Bei diesen inhaltlichen Fallhöhen und für die ethnografische Erschliessung helfen die Ordnung nach Ländern sowie die brauchbare Suchfunktion der Seite. Dank Untertiteln in diversen osteuropäischen Sprachen und mindestens immer Englisch ist das Angebot relativ niederschwellig.

Das Filmangebot macht bei der Wende nicht halt. Auch zeitgenössische Filme und solche der letzten 30 Jahre finden sich auf der Plattform. Fast surreal ist bei diesem Angebot die Preisgestaltung. Ein Tagespass ist für 5 Euro zu haben. Viel lukrativer scheint aber der zeitlich und inhaltlich unlimitierte Zugang für 100 Euro. Ein grosses Aber: Es bleibt beim Businessmodell der Seite etwas unklar, ob tatsächlich alle Rechte für die angebotenen Filme abgeklärt worden sind. Zwar haben Rechteinhaber:innen theoretisch die Möglichkeit, eine Löschung zu beantragen, gewisse Uploads scheinen aber nicht gerade aus seriösen Quellen zu stammen. Kritiker:innen der Seite machen auf Reddit denn auch geltend, dass viele Filme wohl Raubgut seien. Auch ist nicht zu eruieren, wer genau hinter der Website steht.

Neben dem osteuropäischen Portal betreibt die Firma auch sovietmoviesonline.com sowie asian-movies-online.com. Erstere ist gefüllt mit Schätzen aus der ehemaligen UdSSR, die dank einem Gesetz aus den Neunzigerjahren mehrheitlich gratis verfügbar sind. Was wiederum bedeutet, dass es eine grosse Ironie der Geschichte ist, dafür einer amerikanischen Firma etwas zu bezahlen. Sowjetische Filme für den Westen zugänglich macht auch Richard Wess mit russianfilmhub.com. Bei dieser Plattform weiss man, im Gegensatz zum visuell peppigeren Bezahlangebot von sovietmoviesonline.com, wer dahinter steckt. Und die Gratisfilme sind auch gratis anzuschauen. Zumindest für Recherchezwecke rund um die Filmschätze des Ostens sind aber alle Plattformen Gold wert. (mik)

easterneuropeanmovies.com
sovietmoviesonline.com
asian-movies-online.com
russianfilmhub.com



BUCH

Schlemmen mit Stanley Tucci

Warum sieht man in The Godfather so häufig irgendwelchen Mafiamännern beim Essen zu? Na, weil die Italiener:innen zu ihrem Essen eine ähnlich innige Verbindung pflegen wie zu ihrem Kino. Ganz einfach.

Darum ist es auch nur eine kleine Überraschung, dass jemand wie der Schauspieler Stanley Tucci ein Buch über italienisches Essen und dessen korrekte Zubereitung geschrieben hat. Auch Tucci hat italienische Wurzeln und kann seitenlang von irdischen Genüssen schwärmen oder davon berichten, wie in seiner Familie schon nach dem Mittagessen über das bevorstehende Dinner gesprochen werde. Davon, wie bestimmte Drinks (Martini) zu sein hätten und was ein wahrhaft gutes Ragù ausmache.

Das ist häufig witzig erzählt, mutet manchmal aber etwas snobistisch an. Tucci ist nur das Echteste authentisch genug, er besteht auch auf dem allerletzten Detail. Darum spart er auch nicht mit Kritik an jenen Barbar:innen, die glauben, man könne zu jeder Pastasorte jeden beliebigen Sugo servieren. Aber er weiss halt, dass er Recht hat und dass das Leben ausser aus Details aus gar nichts besteht. (cam)

Stanley Tucci: Taste. Mein Leben für Küche und Kamera. Aus dem Amerikanischen von Steffen Jacobs, Arche Perspektiven. 314 Seiten. CHF 39 / EUR 25

BUCH

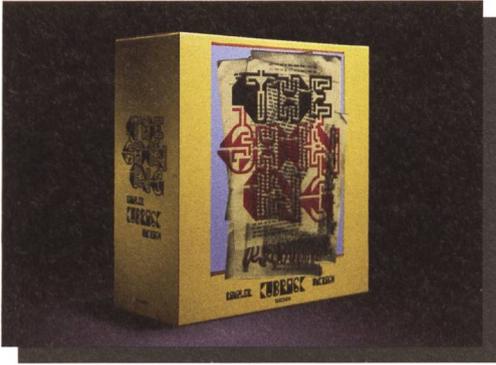
Kritik, Kontingenz, Kalauer

«Filme lassen uns wahrnehmen, was an der Wirklichkeit politisch ist.» Ein ganz einfacher Satz, so scheint es, eine einfache Wahrheit, aber ganz einfach gibt's und gilt nicht in den Texten des Filmtheoretikers Drehli Robnik aus Wien Erdberg, der etwa beim «Wahrnehmen» sofort immer auch das «Für-wahr-Nehmen» mithört und mitmeint und daraus und aus dem Horror von Jordan Peele und anderen gleich eine (nicht) ganze Theorie von Demokratie und Populismus schnellentwickelt.

Denn Robnik ist ein Virtuose der Wendung von Wörtern und Filmen, um auf ihre Rückseite zu schauen. Oder in ihre Falten. *See you on the other side*. Da gibt es von Robnik, mit Robnik, bei Robnik allerhand zu entdecken: vor allem die Politik und Geschichtlichkeit populärer Filme von Tati bis Ari Aster, von Kubrick bis, immer wieder, Spielberg und Tarantino, und wie sie freigelegt werden durch kühne kritische Konstellationen oder auch Kalauer.

Solche Texte wie den, aus dem das Zitat stammt – «Das Loch im Volk. Horrorfilm heute» –, 25 beispielhafte und beispiellose Texte aus Robniks produktiver theoretischer und kritischer Arbeit der letzten 25 Jahre versammelt nun ein von Alexander Horwath herausgegebener Band. Vormalig Verstreutes – Vorträge, Essays, Kolumnen –, aber für Robnik ist eh nichts Beiwerk und Beifang, und man muss da erst mal mitkommen bei seinen findigen Fischzügen. Das ist unbedingt als Aufforderung gemeint. (de)

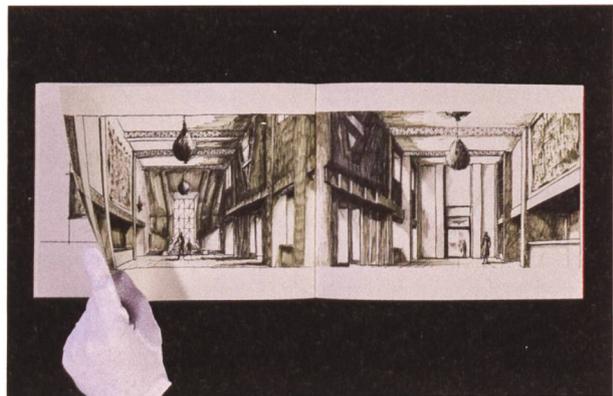
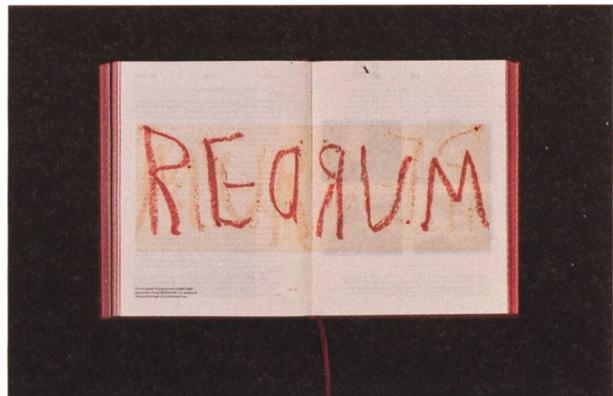
Drehli Robnik: Ansichten und Absichten. Texte über populäres Kino und Politik. Hrsg. von Alexander Horwath, Filmmuseum Synema Publikationen. 256 Seiten. CHF 30 / EUR 25



XXL-AUSGABE

All Work and No Play...

Genies bei der Arbeit zuzuschauen, das wär's. Taschen liefert diesen Traum in Form einer dreiteiligen Ausgabe zum Film The Shining, dem Sketches, Karikaturen, Scrapbooks und andere Materialien zu entnehmen sind, die Stanley Kubrick in den späten Siebzigern als Grundlagen dazu diente, den vielleicht gruseligsten Haute-Horreur zu schaffen. Etwa jene Seiten, die gefüllt sind vom immergleichen Satz «All work and no play makes Jack a dull boy» – aber auf jeder Seite zu einem neuen, kreativen Muster kompiliert. Wer sich an die Szene im Film erinnert, weiss, dass es jene Papiere sind, die der panischen Wendy (Shelley Duvall) verraten, dass ihr Mann Jack (Jack Nicholson) über Wochen und Monate im Overlook Hotel gar nicht unaufhörlich (und wie versprochen) an seinem neuen Roman gearbeitet, sondern wie ein Irrer in die Tasten gegriffen hat. Der Schauer überkommt sie und uns Zuschauer:innen, wenn wir daran denken, was dieser geistige Zerfall, manifestiert auf den Seiten, für die unmittelbare Zukunft der Familie bedeuten muss. Und wer die Trivia zum Film kennt, den oder die überkommt doppelter Schauer. Denn er oder sie weiss, dass Kubrick nicht etwa vier, fünf dieser Seiten manuell tippen und den Rest kopieren liess. Das wäre einem fanatisch Detailtreuen wie ihm nicht gerecht geworden. Stattdessen wies er seine Sekretärin an, mühsam jede einzelne dieser Seiten zu tippen, die nur wenige Sekunden im Film, aber von denen nun doch immerhin 115 im Buch, zu sehen sind.



Das ist bei Weitem nicht das einzige Highlight des Buchs. Auf anderen Seiten sind die Skizzen des berühmten Filmtitel-Künstlers Saul Bass zu sehen, den Kubrick damit beauftragte, das Filmposter zu gestalten. Auch frühe Skizzen von Production Designer Roy Walker sind zu sehen, sie wurden erst 2019 im Nachlass von Kubrick entdeckt. Den Skizzen ist bereits die Verschachtelung und Unübersichtlichkeit zu entnehmen, die dem Hotel im Film seine einzigartige Gestalt gibt und es in The Shining fast zur eigenen Figur werden lässt. Übertroffen werden die detailfreudigen Skizzen fast nur durch die Karikaturen des Make-up-Artisten Tom Smith, der sich die Zeit beim langwierigen, mühsamen Dreh damit füllte, das Ensemble am Set in einer Reihe witziger Zeichnungen abzubilden. Seine Notizseiten sind nun besiedelt nicht nur von den Hauptdarsteller:innen, die man so gut aus dem Film selbst kennt, sondern auch von allen Anderen hinter der Kamera, die sich mit ihnen im Londoner Atelier befanden, um The Shining zu bewerkstelligen – jenseits des Kamerablicks muss das Overlook-Hotel also doch um einiges lebendiger gewesen sein, als es der Film vermuten lässt.

Die The Shining-Ausgabe besteht aus dem «Scrapbook», voll mit Fotos, dem «Manual», das mit allerlei anderen Materialien gefüllt ist, und der «Wonderbox», die auch das Skript samt Kubricks Notizen sowie Smiths Zeichnungen enthält. Wer ein Trio dieser auf 1000 Exemplare limitierten Ausgabe bei Taschen ergattern möchte, muss tief in die eigenen greifen. Genialität hat ihren Preis. (sh)

Staney Kubrick's The Shining, limitierte XXL-Auflage mit 1000 Exemplaren, bestehend aus den zwei Bänden «The Scrapbook» und «The Manual» und dem Ephemera-Set «The Wonderbox», Taschen Verlag, 2198 Seiten. CHF & EUR 1500



4K-UHD / BLU-RAY

Vesper Chronicles

Schlammbedeckte Landstriche und sehr einfach gekleidete Menschen: Der Beginn des Films lässt an ein mittelalterliches Setting denken, doch die Drohne im Bild kündigt von einem «neuen dunklen Zeitalter». Fehlgeschlagene Gentechnologie hat einen Grossteil der Lebewesen auf der Erde vernichtet. Während eine neue Oligarchie sich in abgeschlossene Städte, genannt «Zitadellen», zurückgezogen hat, kämpfen alle anderen um ihr Überleben, wenn sie nicht schon in Apathie verfallen sind.

Ein Stück Hoffnung verkörpert die 14-jährige Vesper, die mit eigenen Züchtungen daran arbeitet, neue Nahrungsmittelquellen zu erschliessen. Dystopie ist die neue Utopie, dieser Film gefällt dabei durch sein minimalistisches Setting, die metallisch glänzenden Kugeltürme einer Zitadelle sind alles, was man vom Leben der Anderen zu sehen bekommt; Vesper Chronicles setzt seine Spezialeffekte gezielt ein und konzentriert sich auf die Verhaltensweisen seiner vier Hauptfiguren, wobei es Raffiella Chapman (Jahrgang 2007, aber bereits seit 2013 im Filmgeschäft) schafft, als Antagonistin von – dem wie immer zuverlässigen – Eddie Marsan zu bestehen. (fa)

Vesper Chronicles von
Kristina Buozyte, Bruno Samper
(Steelbook, 4K-UHD+Blu-ray),
LTU/F/BEL 2022, 114 Min.
Plaion Pictures. CHF 36 / EUR 30



Eine schöne Zeile und ein tragisches Ende

TEXT Michael Ranze

In a Lonely Place hätte eine Liebesgeschichte sein können, doch Bogarts verbitterter Drehbuchautor wird des Mordes beschuldigt. Dabei enthält diese zynische Schilderung Hollywoods die wohl tragisch-schönste Zeile, die ein Drehbuch haben kann.



Es gibt Filme, die lassen einen nicht mehr los, nicht etwa weil sie so unterhaltsam wären, ungewöhnliche Bilder zeigten oder eine so spannende Geschichte erzählten, sondern weil sie etwas in den Zuschauenden rühren, sie erschüttern oder gefangen nehmen. So ein Film ist In a Lonely Place, 1950 von Nicholas Ray inszeniert, mit Humphrey Bogart (der den Film mit seiner Firma Santana auch produzierte) und Gloria Grahame in den Hauptrollen. Ein auch heute noch verstörender, ein trauriger Film, und doch gleichzeitig ungemein romantisch, sodass man sich seiner Faszination nur schwer entziehen kann.

In a Lonely Place gilt gemeinhin als Film noir. Die Lexika von Alain Silver/Elizabeth Ward, Michael L. Stephens oder Michael Keaney besprechen ihn ausführlich, und auch in der deutschen Literatur, von Paul Werner bis Thomas Brandlmeier, ist er im Anhang ihrer Film-noir-Bücher gelistet. Das ist natürlich richtig, schliesslich geht es hier um eine mysteriöse Mordgeschichte in einem undurchsichtigen Milieu, um toughe Figuren, die die Amerikaner:innen gerne als *hard-boiled* bezeichnen, mit dunklen Bildern, die kaum Tageslicht erlauben. Nicht zu vergessen die Themen, die Nicholas Ray so wichtig sind: der Erfolg und das Scheitern, Entfremdung und Verlust, Einsamkeit und unmögliche Beziehungen, Wut und Gewalt. Sie alle passen ins Genre.

Doch da ist noch mehr, nämlich diese ehrliche und leidenschaftliche Liebesgeschichte. Bogart und Grahame sind wie geschaffen füreinander, sie tun einander gut, sie helfen sich gegenseitig aus ihren Krisen. Doch ihre Güte und ihre Anstrengungen sind vergeblich, und das macht aus In a Lonely Place jenes grosse Meisterwerk, das mich über 30 Jahre nach dem ersten Sehen immer noch überwältigt. Der engagierte Filmverleih Die Lupe aus Göttingen hatte Ein einsamer Ort, so der deutsche Verleihtitel, im September 1989 noch einmal in die Kinos gebracht.

Double-faced

Doch zunächst lernen wir Humphrey Bogart als Dixon Steele kennen, denn der Beginn des Films ist aus seiner Sicht erzählt. Dixon arbeitet als Drehbuchautor in Hollywood. Doch wegen seiner Trunksucht und seiner

Wutausbrüche hat er im Moment kaum Arbeit. Einige Kritiker:innen, zum Beispiel Danny Peary, haben den Film auch so interpretiert, dass er ein Opfer von McCarthys Hexenjagd sein könnte und darum auf der Schwarzen Liste steht.

In einer der ersten Szenen wartet er im Auto an einer roten Ampel. Ein anderer Wagen schiebt sich daneben, die Frau auf dem Beifahrersitz spricht ihn an. Ob er sich noch an sie erinnere? Plötzlich mischt sich der Ehemann der Frau ein. Er reagiert ob des Smalltalks mit übertriebener Eifersucht. Dixon will die Angelegenheit mit den Fäusten klären, doch bevor er aussteigen kann, springt die Ampel auf Grün, der beleidigte Fahrer rast davon. Eine erste Warnung, der noch weitere folgen. Später dann, in seiner Lieblingsbar, beleidigt er seinen Produzenten als «popcorn salesman» und prügelt sich mit einem Unbekannten, der sich abfällig über seinen unbeliebten, betrunkenen Freund, den Schauspieler Charlie Waterman (Robert Warwick), geäussert hatte. Dixon hat immer ein gutes Wort für ihn und manchmal auch einen Geldschein. Vielleicht hat er auch eine Ahnung, dass es ihm selbst einmal so ergehen könnte wie dem alten Mann. Dass er sich nun für ihn prügelt, zeigt zum Einen sein ungezügelter Temperament, zum Anderen aber auch seine Rechtschaffenheit. Dixon Steele: ein Mann mit zwei Gesichtern.

Dixon soll ein neues Drehbuch schreiben. Allerdings hat er den zugrundeliegenden Roman nicht gelesen – im Gegensatz zu Mildred, der Garderobiere der Bar. Kurz entschlossen nimmt er sie mit nach Hause, damit sie ihm den Inhalt des Buchs erzählt. Und dann passiert's: Im Innenhof der Apartmentanlage steht sie plötzlich vor ihm, Laurel Gray, Dixons neue Nachbarin. Er dreht sich im Vorbeigehen neugierig nach ihr um, «Excuse me!» sagt sie und sieht ihn ein wenig zu lange an. Ein erstes Treffen, und schon weiss das Publikum, dass die beiden füreinander bestimmt sind.

Kurz darauf – Mildred erzählt begeistert und ein wenig zu laut die Geschichte des Buchs – geht Dixon zum Fenster und sieht Laurel noch einmal, wunderschön und begehrenswert. Schnell schickt er Mildred mit Geld für das Taxi und für ihre Mühe nach Hause.

Des Mordes beschuldigt

Doch am nächsten Morgen ist sie tot, brutal ermordet. Dixon ist der Letzte, der sie lebend gesehen hat, und gerät, auf der Polizeistation befragt, in Verdacht. Doch Laurel Gray verschafft ihm ein Alibi. Sie hat gesehen, wie Mildred Dixons Appartement allein verliess. «I noticed him because he looked interesting. I like his face.» Ein Satz, der Dixon aufhorchen lässt. Der Versuch, sie nach Hause zu begleiten, geht noch schief: «Thank you, but I always go home with the man who brought me», sagt sie, sich auf den Polizisten beziehend,

der auf sie wartet. Später, als Dixon sie küssen will und sich sein Gesicht langsam dem ihren nähert, sagt sie: «I said I liked it. I didn't say I wanted to kiss it.» Als er sie ein anderes Mal zum Abendessen einladen will, meint sie: «We have dinner tonight, but not together.» Klasse, wie sich hier Mann und Frau auf Augenhöhe begegnen und mit coolen Sprüchen erst einmal die Klängen kreuzen, so, als wäre dies eine *Screwball Comedy* aus den Dreissigern.

Dixon und Laurel lernen sich kennen und verlieben sich. Unter ihrem Einfluss und mit ihrer Hilfe fängt er wieder zu schreiben an, und es geht gut voran. Sie hat einen positiven, beruhigenden Einfluss auf ihn. Doch seine gewaltsamen Temperamentsausbrüche und Eifersuchtsanfälle irritieren Laurel immer mehr. Einmal, beim geselligen Zusammensein mit dem ermittelnden Detective Sergeant Brub Nicolai, mit dem Dixon sogar befreundet ist, und seiner Frau Sylvia gibt der Autor eine genaue Vorstellung davon wieder, wie der Mord passiert sein könnte. Immer mehr steigert er sich in die Fantasie hinein, das Führungslicht betont seine gierigen Augen. Sylvia ist entsetzt: «He's a sick man, Brub, there's something wrong with him.»

Als Dixon bei einem gemeinsamen Picknick zu viert erfahren muss, dass trotz des Alibis noch immer gegen ihn ermittelt wird und Laurel auf der Polizeistation weiter befragt wurde, braust er mit ihr wutentbrannt davon und streift in einer Kurve prompt ein anderes Auto. «You blind, knuckleheaded squirrel!», beschimpft ihn der aufgebrachte Fahrer. Dixon schlägt ihn daraufhin brutal zusammen. Als er sogar zu einem Stein greift, kann Laurel ihn nur mit Mühe davon abhalten, den jungen Mann zu töten. Sie ist entsetzt. Jetzt, nach einer Stunde, kommt es zu den berühmten drei Sätzen, die die Tragik des Films erfassen. Dixon hat sich wieder beruhigt und überrascht Laurel mit dem Einfall für ein Drehbuch:

**I was born when
she kissed me,
I died when she left me,
I lived a few weeks
while she loved me.**



Er würde noch nach einer Stelle im neuen Drehbuch suchen, wo die Zeilen passen, dann bittet er seine Geliebte, sie zu wiederholen, und die Zuschauer:innen wissen: Die Zeilen gehören zum Drehbuch dieses Films und nehmen sein grausames Ende vorweg.

Zuvor waren Laurel immer wieder Zweifel eingepflanzt worden: auf dem Kommissariat, wo der ermittelnde Captain alle Vergehen des Autors gesammelt hat («He plays rough!»); bei der Massage, als ihre Masseuse bedenkenlos ihre Verdächtigungen äussert; jetzt hätte sie fast dabei zugesehen, wie er jemanden tötet. Sie liebt ihn, aber sie hat Angst vor ihm. Obwohl sie versprochen hat, ihn zu heiraten, packt sie heimlich ihren Koffer, um die Stadt zu verlassen.

Ray zeichnet eine Welt des Misstrauens – eine Krankheit, die ausgerechnet in jene fährt, die sich dem Anderen gegenüber öffnen wollen. Besonders Dixon ist stets bereit, andere zu verdächtigen. Wenn er Laurel seine dunkle Seite, seine Dämonen offenbart, blickt der Film von nun an aus ihrer Sicht auf ihn. Zwar ahnt man als Zuschauer:in, dass Dixon unschuldig ist, doch Laurel kann bis zum Schluss nicht sicher sein. Darum versteht man ihre Verwirrung so gut. Eine Unsicherheit legt sich über den Film, die bis zum Schluss anhält.

Aussenseiter in Hollywood

Mit In a Lonely Place ist natürlich Dixons Stellung in Hollywood gemeint. Er ist ein guter Drehbuchautor, der sein Talent aber häufig an schlechte Vorlagen verschwenden muss. Er fühlt sich unterfordert, greift zur Flasche, neigt zur Gewalt, zeigt kaum Mitleid mit der Getöteten. Trotzdem verbindet ihn eine loyale Freundschaft zu seinem Agenten Mel Lippman (Art Smith), der ihm wiederum – trotz aller Bedenken – die Treue hält. Laurel hat es hingegen als Schauspielerin in Hollywood nicht geschafft. Ihre einzige Verbindung aus früheren Zeiten ist noch ihre Masseuse, die sie mit Klatsch und Tratsch versorgt. Hollywood – ein Ort, an dem man scheitern, wo man sich selbst fremd werden kann. «Hollywood ist hier, mit wenigen Schauplätzen und Nebenfiguren knapp gezeichnet, eine Stadt der Niederlagen und Kompromisse, die von Zynismus und Korruption beherrscht wird», schreibt Karlheinz Oplustil.

Drehbuchautor Andrew Solt hatte übrigens, getreu der Romanvorlage von Dorothy B. Hughes, ein anderes Ende geschrieben, das Regisseur Nicolas Ray auch so gefilmt hat. Als Dixon erkennt, dass Laurel ihn verlassen will, erwürgt er sie; Brub kommt, um ihn zu verhaften, genau in dem Moment, als der Autor die drei bereits gehörten Zeilen tippt und sein Drehbuch beendet. Doch Ray kamen Zweifel. Im Dokumentarfilm I'm a Stranger Here Myself schildert er die Umstände und erklärt seinen Sinneswandel. Man könne eine Beziehung nicht so gewaltsam enden lassen. Das Publikum

solle sich selbst ein Bild machen, was mit Bogart geschähe, wenn er die Apartmentanlage verliesse. Ray entschied sich für Ambiguität: Dixon hat nicht gemordet. Aber er wäre fähig dazu.

Und jetzt ist es endlich Zeit, von Gloria Grahame zu sprechen, jener 1924 geborenen Schauspielerin, die man auch aus The Big Heat und Human Desire, The Bad and the Beautiful und The Cobweb kennt. Zur Drehzeit von In a Lonely Place war sie noch mit Nicholas Ray verheiratet, doch das Ende der Ehe war bereits beschlossen und musste nur noch vor der Filmcrew heimlich werden, um nicht für Unruhe zu sorgen. Eigentlich sollte Ginger Rogers die Rolle spielen, doch Ray lehnte ab und setzte Grahame durch. Den Einwand von Columbia-Boss Harry Cohn, dass sie doch seine Ehefrau sei, konterte er mit «What the hell does that have to do with it? She's just right for the part.» (Den ganzen Dialog kann man in Bernd Eisenschitz' Buch «Nicholas Ray. An American Journey» nachlesen.) Dies war, nach ihrem Filmdebüt mit Blonde Fever 1944, ihre erste grössere Rolle, und sie ist einfach umwerfend. Sie hat Klasse und Humor, Stil und Erotik, ist intelligent, cool und unaufgeregt. Sie gibt ihrer Rolle eine Menschlichkeit, die die Zuschauer:innen völlig für sie einnimmt. Und dann diese unkonventionelle Weiblichkeit, die durch moderne Hosenanzüge oder enge Bleistift-röcke noch betont wird.

In den Szenen, in denen sie mit ihrer Liebe Dixon zum Schreiben animiert und ihm dabei selbstlos den Rücken freihält, lotet sie den Humor und die Leichtigkeit des Drehbuchs aus. Die Kamera von Burnett Guffey fängt ihr Gesicht immer wieder in Grossaufnahmen ein. «Das Gesicht einer Frau: am Anfang forschend und interessiert, dann liebend und besorgt, schliesslich erschöpft und traurig. Ein Gesicht, in dem man alle Gefühle lesen kann, und das doch den immer gleichen Ausdruck einer Frau zeigt, die bei sich selbst bleibt», schreibt Manuela Reichart. Als Laurel Gray am Schluss des Films telefonisch erfährt, dass Dixon die Garderobière nicht getötet hat, sagt sie nur resigniert: «Yesterday it would have meant so much to us. Now it doesn't matter.» In ihrem Gesicht ist die ganze Tragik dieses Films enthalten: zwei Menschen, die sich lieben, aber allein bleiben müssen. ■

In a Lonely Place ist auf Blu-Ray bei der Criterion Collection erschienen.



Superyachten – Driftobjekte



Wenn Daniel Eschkötter Neuerscheinungen sieht, geraten unscheinbare Verbindungen in den Blick. Seine Kolumne gehört dem Viel- und Abseitigen der Filmwelt.

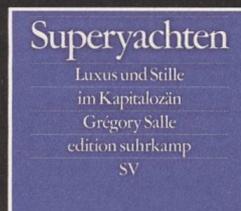
Wenn die Roys im April wiederkommen, zu HBO und auf unsere Bildschirme, dann wird vielleicht auch Solandge wieder einen Auftritt haben in Succession – oder vielmehr: Tritte auf ihr. Solandge ist kein Tippfehler und keine menschliche Fussabtreterin, von denen die Roy-Familie ja einige hat, sondern die reale Charteryacht aus Staffel 2. Jedenfalls sind die Roys eine Familie, die IRL, im echten Leben, eine Gigayacht hätte – Schurkenmerkmal schon seit James Bond. Und wenn Superreiche heute ihre Yachten nach Bond-Filmen benennen, dann zeigt das weniger, dass sie Selbstironie können – sondern vielmehr, dass wir hier wirklich jenseits des Witzigen sind. Das führen leider auch die Satirebemühungen im Gegenwartskino vor, wo Yachten – zuletzt besonders prominent, besonders wohlfeil, in Ruben Östlunds Eat-the-Rich-Lady-of-the-Flies Triangle of Sadness – Klasse und Kampf signifizieren sollen. Aber Östlund spielt die Stratifikationen an und über Bord doch nur Detail-desinteressiert durch. Nicht nur den reichen Landratten an Bord kann's da speiübel werden.

Dass die Filmindustrie mehr als eine derart er- und gebrochene Affinität zur Yacht hat, geht aus dem gewitzten Schluss-mit-Lustig-Buch hervor, das der französische Soziologe Grégory Salle dem Superyachtenkomplex gewidmet hat ①. Der Komplex umfasst bei ihm die politische Geografie und Ökologie der Luxusyacht, aber natürlich auch die Hypermobilitätsvorführung einer kleinen globalen Elite, die sich auf und hinter solchen «schwimmenden Palästen» gleichzeitig zur Schau stellt und versteckt – darunter neben den notorisch schwer festzumachenden Oligarchen und den anderen erwartbaren «Have-Yachts» (Evan Osnos), den Silicon-Valley-Bros, Familienimperien-Inhaber:innen und Emiren, eben auch die Hollywood- und Entertainmentgrößen, die mit diesen Objekten ihren Reichtum performen in einem labilen Längenwettbewerb. Mann misst nach, size matters.

Einfach nur Runterskalieren hilft da nicht wirklich. Dennoch gibt es schon längst filmische Alternativen zur zynisch-zahnlosen Yacht-Fiction bei Östlund et al. – Yachtkunst kino sozusagen. Wie Human Flowers of Flesh ②, eine postkolonial affizierte 16mm-Reverie, in der eine kleine Leisure-Class-Besatzung carbon- und karmaneutral von Marseille nach Algerien segelt. Die Hamburger Regisseurin Helena Wittmann macht maritimes Mäanderkino, filmischen Drift (Drift, so hiess auch ihr erster Langfilm), der fast gleichmütig hört und schaut auf Körper, Felsen und das Meer als Organismus und am Ende noch Denis

Lavants filmgeschichtlich einschlägig vertäuten Fremdenlegionär Galoup. «Drift» meint hier auch ein filmisches Strömen, das nicht über das Mittelmeer oder die Fremdenlegion referieren, sondern sich zu seinen Gegenständen performativ treiben lassen möchte.

Dass Driftkörper aber wissensgenerativ höchst produktiv sein können, darüber hat der Erfurter Literaturwissenschaftler Wolfgang Struck eins der schönsten wissenschafts- und kulturhistorischen Bücher des letzten Jahres geschrieben ③. Denn ausgerechnet die Flaschenpost ist das Objekt, mit dessen Treiben der Ozeanograf Georg Neumayer ab 1864 die «vitale Bewegung», die Strömungen des «Weltkörpers» Meer, zu vermessen begann. Heute übernehmen oft einfache Plastiktäfelchen die Funktion. Sie sind also irgendwie das winzige Gegenstück zu den Superyachten. Aus beiden Bewegungen erfahren wir viel über Ströme – die von Meer und Kapital. Und Müll sind beide auch.



① Grégory Salle: Superyachten. Luxus und Stille im Kapitalozän. Edition Suhrkamp 2022



② Human Flowers of Flesh (Helena Wittmann, D/F 2022) ©Grandfilm; 2022 im Programm des Locarno Film Festival und seit Februar 2023 in deutschen Kinos



③ Wolfgang Struck: Flaschenpost. Ferne Botschaften, frühe Vermessungen und ein legendäres Experiment. Mare 2022



Matter Out of Place 2023, Nikolaus Geyrhalter

Wie viel Inszenierung steckt in einem Dokumentarfilm? Die Antwort auf diese Frage steht in Jacqueline Maurers Interview mit Nikolaus Geyrhalter (Seite 57). Er sagt zu seiner dokumentarischen Arbeit: «Sobald man an einem Ort ist, verändert sich alles und man beginnt die Arbeit immer wieder rückgängig zu machen. Denn durch die Kamera entsteht Irritation, die man wieder abflauen lassen muss.» Aber der Mensch ist vergesslich, das sei die Rettung des Dokumentarfilms: «Nach ein, zwei Tagen ist die Scheu weg. Das geht eigentlich recht schnell.»

IMPRESSUM

VERLAG FILMBULLETIN

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

HERAUSGEBERIN

Stiftung Filmbulletin

REDAKTION

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

VERLAG UND INSERATE

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

KORREKTORAT

Sandra Ujpétery, Zürich

KONZEPT UND GESTALTUNG

Büro Haeberli, Zürich

DRUCK, LITHOGRAFIE, AUSRÜSTUNG, VERSAND

cube media (Zürich)

TITELBILD

Keeping Up with the Kardashians
(2007–2021) © Sky
Idee: Ryan Seacrest

MITARBEITENDE DIESER NUMMER

Frank Arnold (fa), Johannes
Binotto, Noemi Ehrat, Daniel
Eschkötter (de), Susanne Gottlieb,
Till Kadritzke, Michael Kienzl (kie),
Noémie Luciani, Karsten Munt,
Giovanni Peduto (gp), Michael
Pekler, Andreas Scheiner, Simon
Spiegel, Philipp Stadelmaier,
Michael Ranze, Teresa Vena,
Dennis Vetter, Stefan Volk.

FOTOS

Wir bedanken uns bei:
Admiral Kino, Apple TV+,
Arche Perspektiven, Berlinale,
Cinémathèque suisse, Cineworx,
DCM, Disney+, easterneuropean-
movies.com, Edition Suhrkamp,
Filmcoopi, Filmmuseum Synema

Publikationen, First Hand Films,
Frenetic Films, Human Rights
Film Festival, Grandfilms, Mare,
Zorana Musikic, Mubi, Netflix,
Paramount+, Pathé Films, Sister
Distribution, Sky, Taschen Verlag,
Trigon, Visions du Réel, Xenix,
Josefine Zürcher.

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

ABONNEMENTE

Filmbulletin erscheint sechsmal
jährlich.

Jahresabonnement CHF 96.-

Einzelheft CHF 16.-

Digitalabonnement CHF 66.-

© 2023 Filmbulletin
65. Jahrgang
Heft Nummer 405
NR. 2/23 – MAR/APR
ISSN 0257-7852
Pro Filmkultur

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

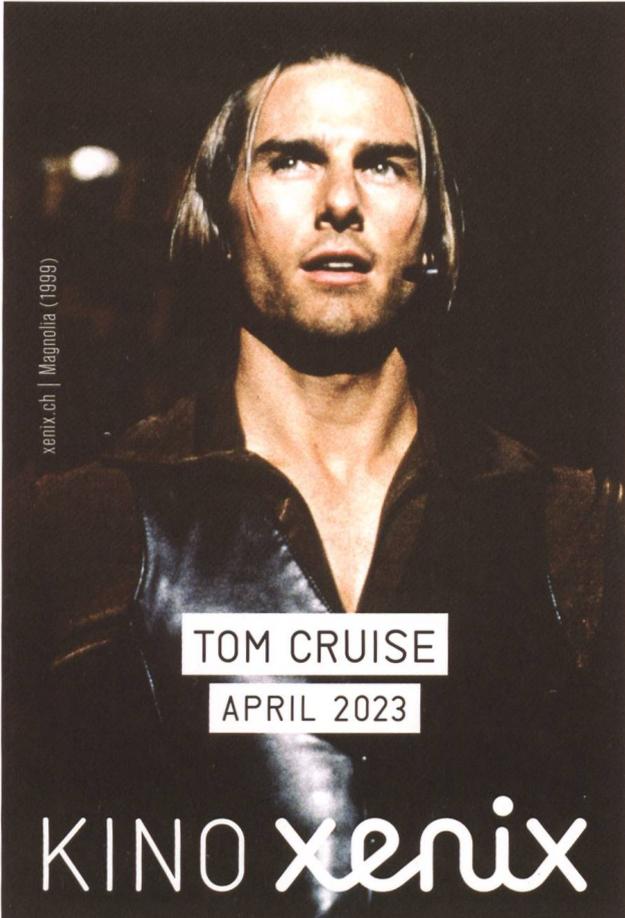
 Schweizerische Eidgenossenschaft
Confédération suisse
Confederazione Svizzera
Confederaziun svizra

Eidgenössisches Departement des Innern EDI
Bundesamt für Kultur BAK



 Kanton Zürich
Fachstelle Kultur

xenix.ch | Magnolia (1999)



TOM CRUISE
APRIL 2023

KINO xenix



**RE
X 04
23**

KINO *Rex* BERN

TIERE IM FILM
30.3. BIS 3.5.23

Au hasard Balthazar
The Birds
The Fly
Max mon amour
Moby Dick
Leviathan
Grizzly Man
King Kong
Babe
White Dog

Gesamtes Programm:
rexbern.ch

filmpodium



Eine Kulturinstitution
der Stadt Zürich

ALAIN TANNER

1. April – 15. Mai 2023

www.filmpodium.ch



Messidor (1979)

«Ein epischer Dokumentarfilm über Nan Goldin
und ihren Aktivismus gegen die Familie Sackler.»

THE GUARDIAN

“EINE WUCHT.”

FINANCIAL TIMES

“TIEFGRÜNDIG
UND AUFRÜTTELND.”

VARIETY



ALL THE
BEAUTY
AND THE
BLOODSHED

Ein Film von LAURA POITRAS

HOUDINI

AB 27. APRIL IM KINO

BOURBAKI

FILM HOUDINI