

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 65 (2023)
Heft: 407

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

NOLLYWOOD

Rita Dominic – Ikone des nigerianischen Films

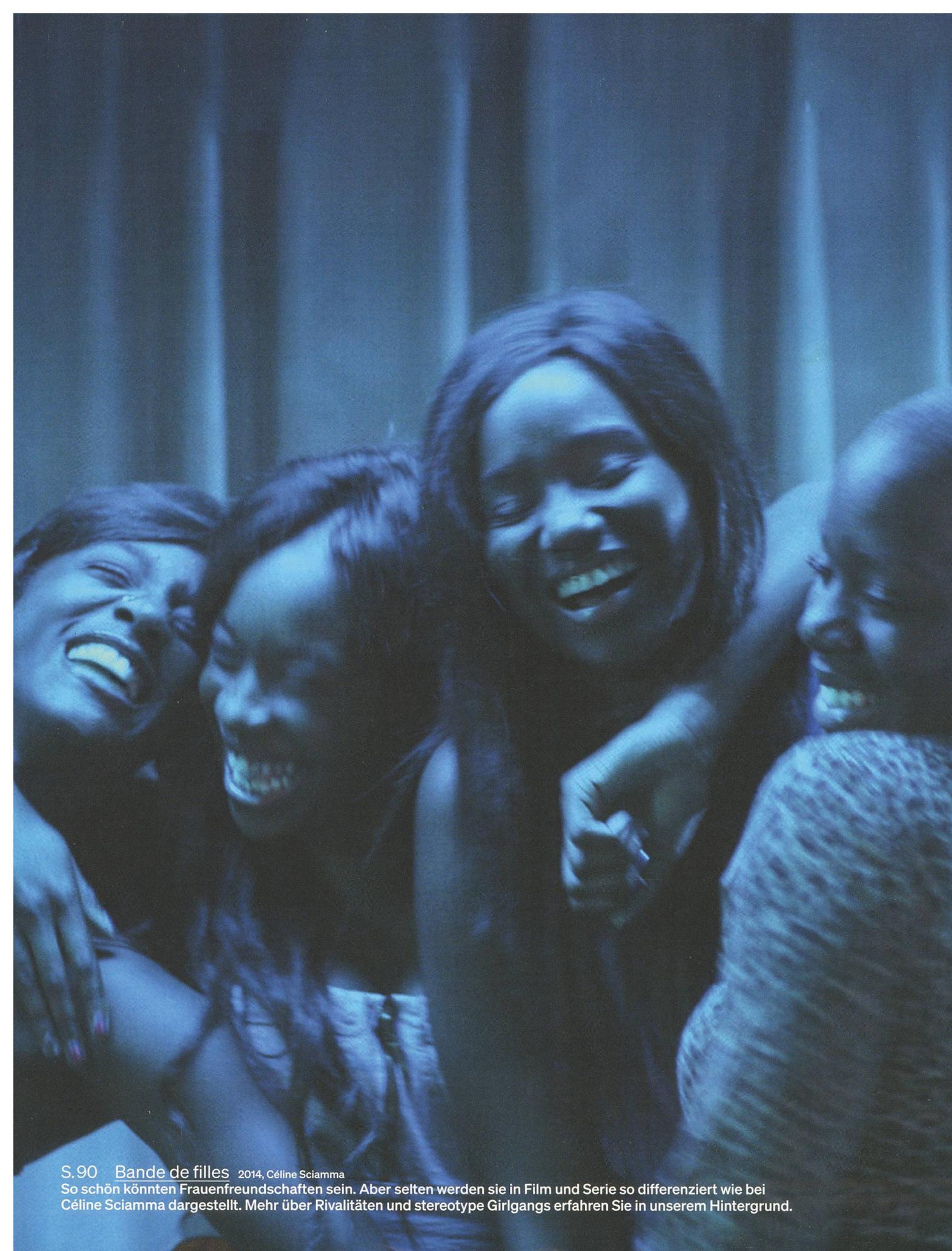
NR. 4/23 JUL/AUG

FOKUS **WARUM DIE FILMWELT
NACH NIGERIA SCHAUT**

KRITIKEN **NO BEARS, MON CRIME,
INDIANA JONES, ASTEROID
CITY, THE IDOL, 1923**

PORTRÄT **DAVID CRONENBERG**





S.90 Bande de filles 2014, Céline Sciamma

So schön könnten Frauenfreundschaften sein. Aber selten werden sie in Film und Serie so differenziert wie bei Céline Sciamma dargestellt. Mehr über Rivalitäten und stereotype Girlgangs erfahren Sie in unserem Hintergrund.



S.71 **Adiós Buenos Aires** 2023, German Kral

Julio hat die Krise: Sein Auto ist hin, seine Band fällt auseinander, und mit dem Auswandern klappt es auch nicht. Ein schöner Sommerfilm über einen Mann, der sich abhanden kommt und dann unverhofft die Liebe findet.

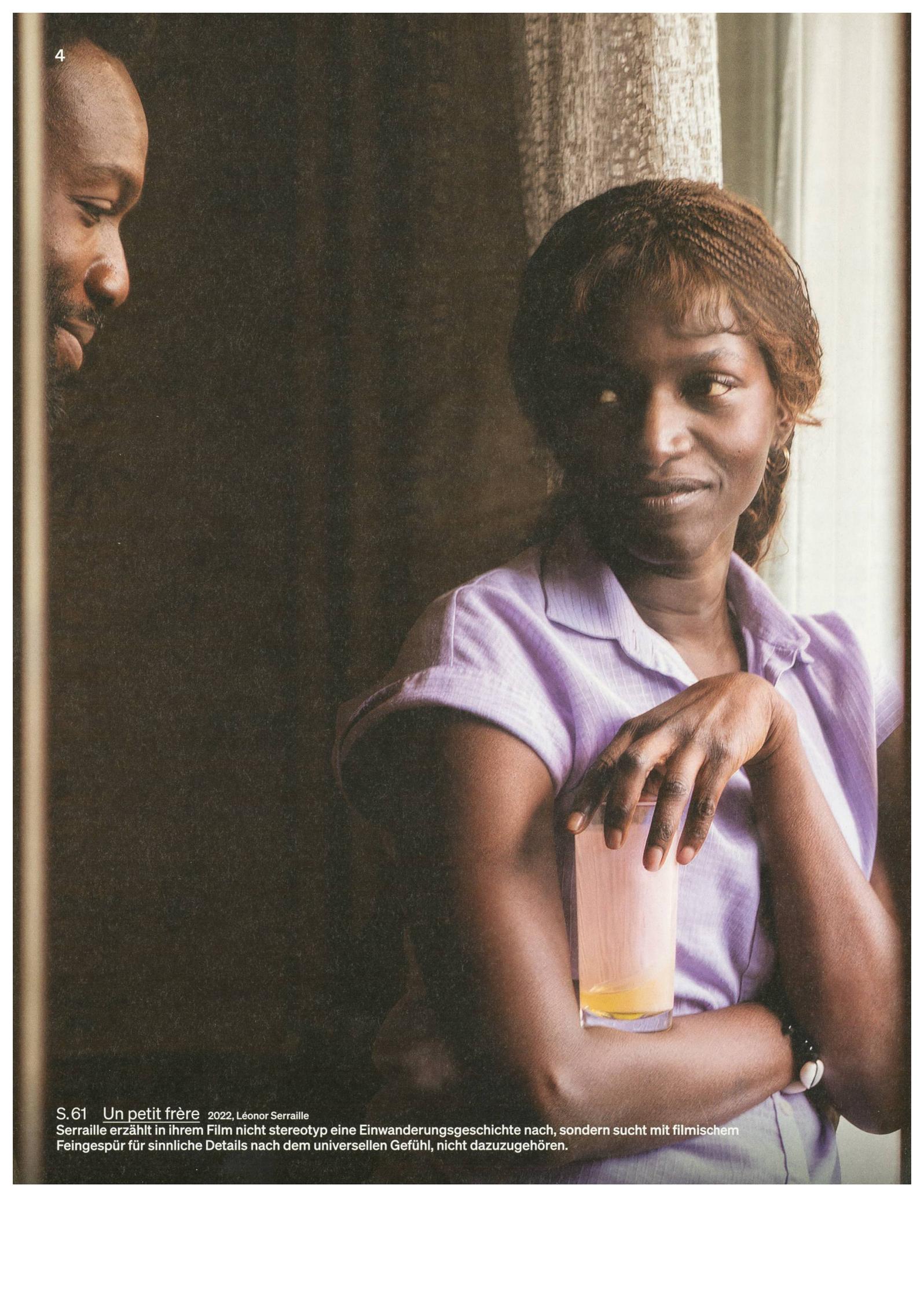


S.75 L'immensità 2021, Emanuele Crialese

Crialeses Film spielt während Italiens Wirtschaftswunderjahren. Die modernen Siebzigerjahre-Wohnungen sind Schauplatz eines faszinierenden Spiels, in dem die Figuren langsam auseinanderdriften.



S. 28 The Wedding Party 2016, Kemi Adetiba
 Äusserst profitabel sind für Nollywood solche Slapstick-Filme, die sich – mit einem Ensemble an A-Listen-Schauspieler:innen oder Influencer:innen ausgestattet – über das glitzernde Leben der Reichen lustig machen.



S.61 Un petit frère 2022, Léonor Serraille

Serraille erzählt in ihrem Film nicht stereotyp eine Einwanderungsgeschichte nach, sondern sucht mit filmischem Feingespür für sinnliche Details nach dem universellen Gefühl, nicht dazuzugehören.



S.14 Videodrome 1983, David Cronenberg

Immer weiter in den Wahnsinn hinein zieht es James Woods als Max Renn in diesem erotischen Thriller. Sein Regisseur, David Cronenberg, wird dieses Jahr 80 Jahre alt, weshalb wir dem Body-Horror-Spezialisten einen Beitrag widmen.



S. 28 Nneka the Pretty Serpent 2020, Tosin Igho

2020 kam dieses Remake des gleichnamigen Nollywood-Films von 1994 auf den Markt – in aufpolierter Version für die Streaming-services. Erzählt wird vom mysteriösen Tod zweier Eltern und vom Versuch der nun erwachsenen Tochter, dem Rätsel aus der Vergangenheit auf den Grund zu gehen.

Weltmoralfabrik

Wenn Hollywood die Traumfabrik der Filmwelt ist, dann ist Nollywood ihre Moralfabrik. Bevor der Westen davon Wind bekommen hat, hat sich diese westafrikanische Filmindustrie einen Namen gemacht mit langfädigen, billig produzierten Alltagsmärchen, in denen schlecht handelnden Menschen Schlechtes widerfuhr. VHS-Kassetten voller Aberglaube und Mystizismus dominierten die boomende Filmindustrie der Neunziger. Bald wurden Filme nach der Ölförderung zum wichtigsten Industriezweig Nigerias.

Dass der Westen erst in den Nullerjahren von diesem kulturellen Blumenfeld erfuhr, hat diverse Gründe. Fünfstündige Filme in lausiger Videoqualität passten nicht in die vom Auteur-Gedanken geprägten Filmfestivals, die das Kino als Kunstform zelebrieren. Ein eurozentrisches Weltbild half bei der unvoreingenommenen Betrachtung anderer kinematografischer Realitäten auch nicht.

Spätestens 2002 landete Nollywood auf dem Radar der Weltöffentlichkeit. In diesem Jahr erschien in der «New York Times» ein Artikel, der Nigerias Filmindustrie kurzerhand diese Bezeichnung verpasste. Dass es neokoloniale Züge trägt, dass sich dieser Begriff durchsetzte: geschenkt. Mit der begrifflichen Zurechtstufung für ein westliches Verständnis ging mittelfristig aber auch eine inhaltliche einher. Heute tragen die globalen Streamingdienste Geld ins Land und damit auch Bestimmungsmacht über das Produzierte. Man kann bedauern, dass Nigerias Filmindustrie, nennen wir sie Nollywood, mit der Öffnung zum Westen hin an Eigenständigkeit verloren hat. Darüber zu lamentieren, wäre aber genauso falsch, wie sich als Autofahrer:in über die Ölverschmutzung im Nigerdelta zu beklagen.

In dieser Ausgabe haben wir deshalb versucht, uns und Ihnen einen Überblick über die bewegte Geschichte des nigerianischen Films zu verschaffen. Unterstützt haben uns dabei Dika Ofama und Wilfred Okiche, die für uns die Produktionsbedingungen im Land aufrollten beziehungsweise ein Porträt von Rita Dominic, einem der grössten Stars des Landes, schrieben. Ausserdem haben wir mit Jonathan Haynes gesprochen, einem frühen akademischen Experten in der Sache, sowie mit Mark Emmanuel Bamidele, der 2015 einen Schweizer Nollywood-Film mitschrieb und produzierte. Freilich hat auch dieser eine klare Moral.

Michael Kuratli, Co-Chefredaktor



S. 82 **Black Mirror** 2023 (Staffel 6), Charlie Brooker

Ist das etwa Josh Hartnett? Die neueste Staffel der gefeierten Sci-Fi-Serie bringt nicht nur den Teenie-Star von damals zurück, sondern auch den satirischen Ton, der die besten Episoden dieser Anthologieserie einst zum Streaming-Hit machte.

7 EDITORIAL

10 BACKSTAGE
Kinokrise,
Hollywood-Babies etc.

13 AGENDA

14 PORTRÄT
«Flesh and Blood» –
Zu David Cronenbergs
Kino-Körper-Evolutionen
Selina Hangartner

22 SICHTWECHSEL
Kratzen
Johannes Binotto

25 5 FILME
... durch die Kakerlaken
krabbeln

FOKUS

28 Die einzig Konstante in
Nollywood ist der Wandel
Dika Ofoma

36 Die anhaltende Anzie-
hungskraft der Rita
Dominic
Wilfred Okiche

46 «Nollywood schafft eine
Verbindung zur Heimat»
Interview mit Jonathan
Haynes
Selina Hangartner

52 Nigerianisches Sen-
dungsbewusstsein aus
Zollikhofen
Michael Kuratli

KRITIKEN

KINO

59 NO BEARS
von Jafar Panahi

60 MON CRIME
von François Ozon

61 UN PETIT FRÈRE
von Léonor Serraille

63 SOMETHING YOU SAID
LAST NIGHT
von Luis De Filippis

65 DISCO BOY
von Giacomo Abbruzzese

66 ASTEROID CITY
von Wes Anderson

68 IGOR LEVIT: NO FEAR
von Regina Schilling
+ Interview

70 L'ÎLOT
von Tizian Büchi

71 ADIÓS BUENOS AIRES
von German Kral

73 INDIANA JONES AND
THE DIAL OF DESTINY
von James Mangold

74 LA SYNDICALISTE
von Jean-Paul Salomé

75 L'IMMENSITÀ
von Emanuele Crialesi

STREAMING

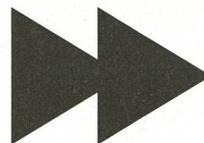
76 WEIRD – THE AL
YANKOVIC STORY
von Eric Appel

78 THE IDOL
von Sam Levinson

80 1923
von Taylor Sheridan

81 THE LAND OF SASHA
von Julia Trofimova

82 BLACK MIRROR
von Charlie Brooker



84 KURZ BELICHTET
Bücher, Blu-rays,
Comics

90 HINTERGRUND
Die Bürde der Begierde
Mel Giese Pérez

94 ESCHKÖTTERS
ERSCHEINUNGEN
Von A nach B
Daniel Eschkötter

96 ABSPANN
Impressum

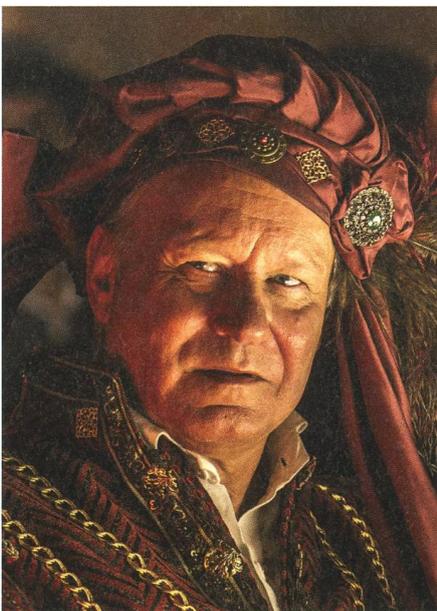
LOCARNO FILM FESTIVAL

Stellan Skarsgård erhält den Leopard Club Award

Vielleicht ist es sein onkelhaftes Gesicht, das ihn in die höchsten Ränge internationaler Filmproduktionen getragen hat. Vielleicht auch seine raue Stimme, die dich zu deinen besten Taten ermutigen, als auch einen eiskalten Schauer über den Rücken laufen lassen kann. Schaut man zurück in die Filmografie des schwedischen Schauspielers, wird klar, dass es auch mit der schieren Erfahrung, die Skarsgård seit seiner ersten Filmrolle im Jahr 1972 angehäuft hat, zu tun haben muss.

In annähernd 150 Film- und Fernsehproduktionen hat der inzwischen 72-Jährige mitgewirkt und zeigte sich dabei so wandelbar wie kaum ein anderer Zeitgenosse. Im jugendlichen Wahnsinn sägte er sich in einem manischen Kraftakt durch A Simple Minded Murderer (1982), ab Ende der Achtzigerjahre tauchte er auch in internationalen Produktionen wie The Unbearable Lightness of Being (1988) oder The Hunt for Red October (1990) auf.

Wandelbar wie kaum einer: Stellan Skarsgård in The Man Who Killed Don Quichote



So richtig ins Fliegen kam die Karriere aber dank der langjährigen Zusammenarbeit mit Lars von Trier. Dieser postulierte gemeinsam mit anderen Filmemacher:innen nach ersten internationalen Erfolgen 1995 mit Dogma 95 medienwirksam die europäische Antwort auf das Blockbusterkinno. Ein Jahr später spielte Skarsgård in Breaking the Waves einen querschnittgelähmten Ehemann, der seine Frau zur sexuellen Befreiung anstachelt. Mehr Bewegungsfreiheit räumte von Trier ihm später von Dancer in the Dark bis Nymphomaniac Vol. I ein. Auch einem jüngeren Publikum mag das schauspielerische Schwergewicht ein Begriff sein. Vielleicht weniger wegen seiner polarisierenden Arthouse-Rollen, sondern eher aufgrund diverser Auftritte in Filmen des Marvel Cinematic Universe ab den 2010er Jahren.

Doch wer braucht schon seinen Körper, wenn er einen Charakter wie Stellan Skarsgård hat? Aufgewachsen in einem atheistischen Haushalt, setzte er sich immer wieder für säkulare Prinzipien in seinem Heimatland Schweden ein. «Nach 9/11 las ich die Bibel und den Koran. Das sind wahrlich bizarre Bücher mit viel Gewalt und wenig Liebe. Wer Liebe sucht, ist bei Shakespeare besser bedient, oder Bamse», sagte er einst in einer Fernsehshow. Letztere ist übrigens keine schwedische Schriftstellerin, sondern eine beliebte Cartoonfigur.

Einen Eindruck auf dieser Erde zu hinterlassen, scheint der Mann nicht nur mit seinen Filmen zu wollen. Auf Nummer sicher geht er mit acht Kindern aus zwei Partnerschaften. Vier davon folgten in die grossen Fussstapfen ihres Vaters und bauen gerade an ihrer eigenen Schauspielkarriere. Einer davon, Gustaf, begleitet Vater Stellan zur Preisverleihung in Locarno.

Nun also die Aufnahme in den Leopard Club, dem auch schon Mia Farrow oder Hilary Swank angehören. Giona A. Nazzaro, Direktor des Locarno Film Festivals, begründet die Auswahl folgendermassen: «Sein künstlerischer Ansatz erlaubt es ihm, tiefe existenzielle Melancholien zu erforschen, überschwängliche Freude zu verbreiten oder beunruhigend bedrohlich zu wirken.» Damit adelt er das Chamäleon zur Raubkatze. (mik)



ABWÄRTSTREND

Pixar muss erneuten Flop verbuchen

Einst galten die Animationsfilme von Pixar nicht nur als Spitze technischer Revolution, sie waren auch Publikumslieblinge. Hits wie Toy Story oder Inside Out gehören ohne Frage zu den wichtigeren Errungenschaften, die das CGI fürs Kino erbrachte.

Doch seit einiger Zeit sieht es düster aus für die Disney-Tochterfirma. Elemental, der laut der «New York Times» mehr als 200 Millionen Dollar gekostet hat, konnte in den USA am ersten Wochenende nur 50 Millionen Dollar einspielen.

Dieser Abwärtstrend hat schon letzten Sommer eingesetzt, als Lightyear mit ähnlich desaströsen Zahlen startete. Auch in der Schweiz setzten sich laut ProCinema 2022 nur gut 23 000 Zuschauer:innen für den Toy Story-Spin-off ins Kino, für Inside Out waren es 2015, zum Vergleich, noch fast 270 000. (sh)

STARS UND IHRE KINDER

Je mehr, desto freudiger

«Say hello to my little friend!», sagte Al Pacino in seiner Rolle als Tony Montana in Scarface. Ob er den Satz in letzter Zeit wieder mal gesagt hat, ist nicht überliefert. Gepasst hätte er aber, denn im Alter von 83 Jahren wurde Pacino kürzlich zum vierten Mal Vater. Das berichten diverse Medien, unter anderem der britische «Guardian». Und ja: Die Mutter des kleinen Bubens namens Roman ist etwas jünger als Al Pacino. Okay, ziemlich viel: 54 Jahre trennen den Schauspieler und die 29 Jahre alte Noor Alfallah.

Die frischgebackenen Eltern sind seit etwas mehr als einem Jahr ein Paar. Noor Alfallah ist Filmproduzentin und war davor mit dem Frontmann der Rolling Stones, Mick Jagger, zusammen. Der ist immerhin drei Jahre jünger als Al Pacino, wird im Juli aber auch schon seinen Achtzigsten feiern.

Zu den ersten Gratulanten gehörte Robert De Niro, ein alter Weggefährte und Freund von Al Pacino. «Weiter so, Al», sagte der sinngemäss. Und: «Gott beschütze ihn.» Robert De Niro weiss ja nun wirklich, wovon er spricht, wenn es um Kindergeburtstage geht, ist er doch selber siebenfacher Vater.

Wie in ihrem professionellen Leben auch, stehen Al Pacino und Robert De Niro damit auch hinsichtlich ihrer Zeugungsfähigkeit sehr weit oben in den Rankings. Mick Jagger zum Beispiel hatte sein letztes Kind mit verhältnismässig jungen 73 Jahren, und sogar der «Playboy»-Gründer Hugh Hefner bekam nach 65 keinen Nachwuchs mehr. (cam)

NEUBELEGUNG

Kosmos wird zum ZFF-Kino

Ein halbes Jahr lang setzten die Säle des geschlossenen Zürcher Kinos Kosmos Staub an. Nun erhält das Kosmos ein zweites Leben und heisst neu Frame. Unter dem gleichen Namen erschien 2014–2020 ein Filmmagazin als Beilage der «NZZ am Sonntag». Der Chef war Christian Jungen, der heutige Direktor des ZFF. So will das Festival pünktlich zu seiner Eröffnung am 28. September 2023 den Kinobetrieb wieder aufnehmen.

Betreiberin der Kinos sowie der zugehörigen Bar und des Clubs im Parterre wird die Spoundation Motion Picture AG sein, eine Tochterfirma der Neuen Zürcher Zeitung AG. Jennifer Somm, Managing Director bei der Spoundation Motion Picture AG, zeigt sich zum Kinobetrieb optimistisch. «Selbst die Streaming-Giganten setzen wieder auf Kinostarts ihrer Filme», meinte sie und verwies auf ermutigende Eintrittszahlen in den USA. «Nobody wants to follow a pessimist», ergänzte Jungen.

Inhaltlich will das Frame beziehungsweise das ZFF auf den Mix setzen, den man vom Festival kennt: «Vom klugen Blockbuster bis zum Dokumentarfilm» wolle man grosses Kino zeigen, so Jungen. Beim Betrieb habe man vorsichtig kalkuliert und glaube daran, dass schwarze Zahlen möglich sind. Man rechne mit 100 000 Eintritten für einen nachhaltigen Betrieb, so Somm.

Dies ist angesichts der insgesamt 800 Plätze umfassenden sechs Säle eine tiefe Auslastung, was die Frage aufwirft, zu welchen Konditionen das ZFF den Betrieb wieder fahren können. Wie weit die SBB der neuen Betreiberin beim Mietzins entgegengekommen sind, darüber schwieg sich Alexis Leuthold, Geschäftsleitungsmitglied der SBB Immobilien, an der Pressekonferenz aus.

Klar ist aber, dass das Frame die topmoderne Infrastruktur aus der Konkursmasse des Kosmos zu einem günstigen Preis übernahm und daher mit einer sehr tiefen Schuldenlast startet.

Für den Betrieb des neuen Kinos werden sieben bis acht Stellen geschaffen sowie diverse Freelancer beschäftigt werden. Die Ausschreibungen fanden bereits im Juni statt. Auch für das Restaurant und die ehemalige Buchhandlung im gleichen Gebäude suchen die SBB in Zusammenarbeit mit dem ZFF nach einem passenden Partner. (mik)

«Nobody wants to follow a pessimist.»

Christian Jungen, Direktor ZFF

14. JUL BIS 18. AUG

Xenix Open-Air-Kino

Für Daheimgebliebene veranstaltet das Kino Xenix auch diesen Sommer sein Open-Air-Kino auf dem Zürcher Kanzleiareal. Das Programm bietet einen bunten Mix aus Klassikern wie dem grossartigen Madonna-Streifen Desperately Seeking Susan, neueren Filmen wie The Happiest Man in the World und einigen Vorpremierern, darunter Los Reyes del Mundo. Da ist für alle etwas dabei!

Zürich
➤ xenix.ch

19. BIS 22. JUL

7. REX Openair Kino Bern

Auch in Bern geht es cinephil an die frische Luft: Das REX Open-Air-Kino findet vom 19. bis 22. Juli im Berner Generationenhaus statt und steht unter dem Motto «Summer of Soul». Es werden sorgfältig kuratierte Filme mit Soul-Grössen und originellen Tanz- und Gesangsnummern gezeigt, wie Summer of Soul über das Harlem Cultural Festival von 1969. Oder The Commitments über eine Soul-Band in Dublin. Das Festival endet mit Romance & Cigarettes, einem Musical über Seitensprünge und die grosse Liebe.

Bern
➤ rexbern.ch



1. AUG BIS 30. SEP

Satoshi Kon im Filmpodium

Nicht nur die grossartigen Filme der japanischen Animati_onsfilmemacherlegende Satoshi Kon (1963–2010) werden das August- und September-Programm des Zürcher Filmpodiums füllen, sondern auch unerwartete Inspirationsquellen, wie 3 Godfathers von John Ford oder Brazil von Terry Gilliam. Zu den Highlights des Programms gehören ausserdem der Vortrag von Oswald Iten am 8. August sowie der Besuch der Animatorin Aya Suzuki am 20. September, die mit Kon an seinem unfertigen Projekt Dreaming Machine zusammenarbeitete. Mit Katja Morand wird sie in einem Gespräch, das in Zusammenarbeit mit dem Festival Fantoche organisiert ist, über ihre Zusammenarbeit mit Kon diskutieren.

Zürich
➤ filmpodium.ch

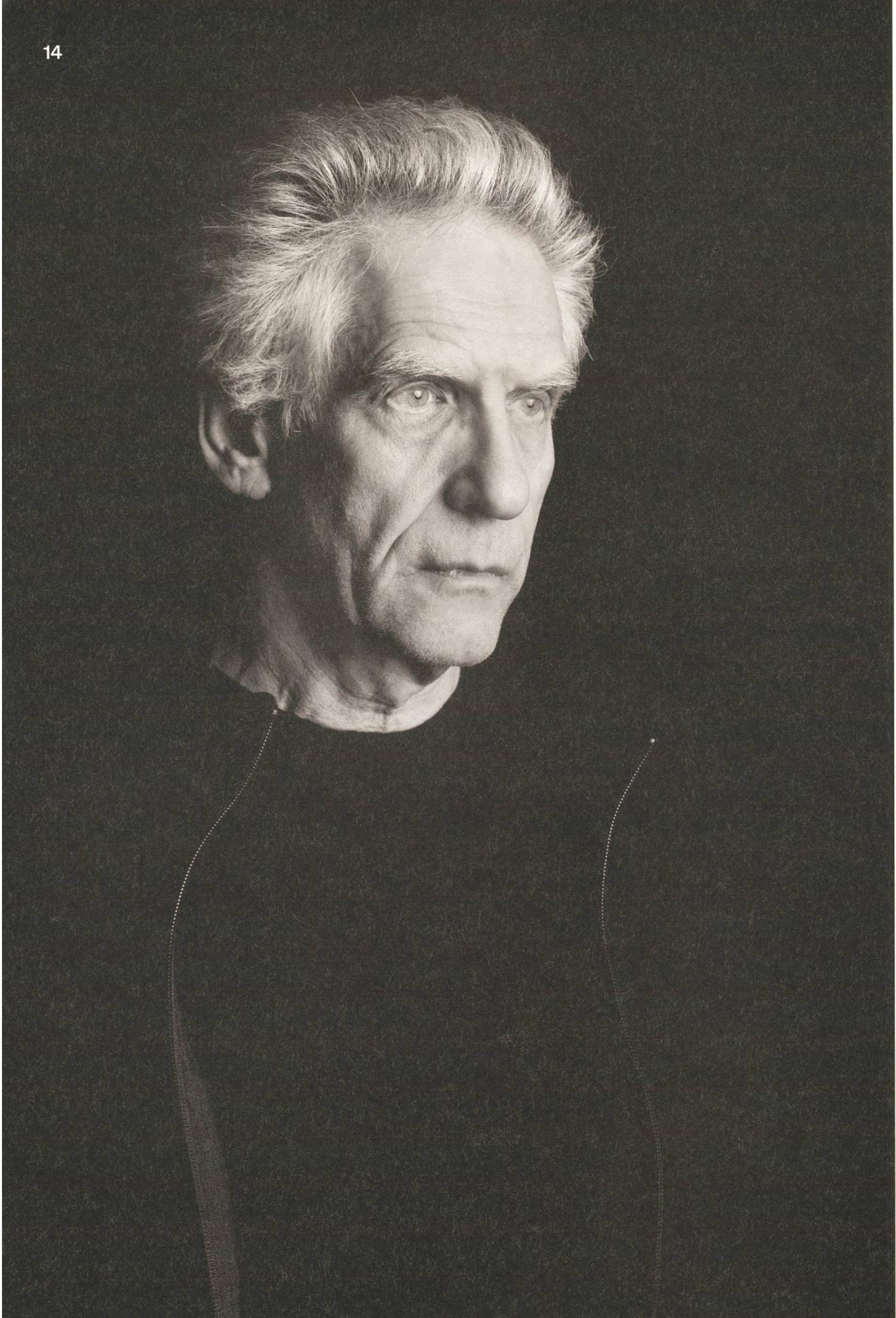
2. BIS 12. AUG

76. Locarno Film Festival

Als eines der grössten und wichtigsten Filmfestivals in Europa zelebriert das Locarno Film Festival auch in diesem Jahr eine grosse Auswahl an Arthouse- und Independentfilmen. Und zum 76. Mal schon wird an illustren Plätzen die High Society der Filmbranche geladen sein. Der Pardo d'onore, ein Preis für erstklassige Filmemacher:innen, wird dieses Jahr dem *mauvais garçon* des amerikanischen Kinos, Harmony Korine, überreicht. Von ihm sind am 11. August auf der Piazza Grande auch die Filme Gummo und Spring Breakers zu sehen.

Locarno
➤ locarnofestival.ch





«Flesh and Blood» – Zu David Cronenbergs Kino-Körper- Evolutionen

TEXT Selina Hangartner

Der 80. Geburtstag des kanadischen Kultregisseurs bietet Anlass, auf sein vielseitiges Werk zurückzuschauen.

Viel wurde über David Cronenberg schon geschrieben: Die Filme, die der Regisseur in den vergangenen knapp 50 Jahren gedreht hat, regen offensichtlich zum Nachdenken an. Dasselbe gilt für den Mann, der hinter ihnen steht und diesen Frühling 80 Jahre alt geworden ist. Mit zahlreichen Konzepten wird versucht, ein Zugang zu seinem Schaffen und zu ihm zu finden: freudianisch, gotisch oder modern soll er sein, ein Philosoph oder ein verkappter Romantiker. Dabei könnte man ihn – viel simpler – zuallererst als *kanadischen* Filmmacher verstehen. Denn Cronenberg begann zu einer Zeit Filme zu drehen, in der sich das kanadische Kino gerade in einem Umbruch befand. Auch wenn ausgerechnet dieser kulturelle Kontext in den Diskussionen zu Cronenberg stets vernachlässigt wird: Er hat seine Werke nachhaltig geprägt.

Maple-Syrup-Body-Horror

In den Schatten des übermächtigen Nachbarn USA gestellt, schien Kanada stets um das Herausarbeiten einer eigenen nationalen Identität bemüht zu sein, die über Eishockey und Ahornsirup hinausreichen würde. Das sollte auch die Aufgabe der kanadischen Filmindustrie sein. So wurden Investitionen in nationale Filme von offizieller Seite ab den Fünfzigerjahren dadurch

beliebt gemacht, dass sie zu einem grossen Teil – ab 1974 sogar zu 100 Prozent – von den Steuern abgesetzt werden durften. Damit hatte das kanadische Kino dieser Zeit die wunderbare Eigenheit, dass streckenweise knapp die Hälfte der Filmbudgets von privaten Investor:innen kam – Zahnärzte oder Anwältinnen steckten ihr Geld in Filmprojekte. Und hofften, dank eines Kinokassenschlagers zu hohen steuerfreien Gewinnen zu kommen.

Und im Gegensatz zu den hochkapitalistischen Filmgeschäften bei den Nachbar:innen im Süden wurden kanadische Projekte auch mit direkten Steuergeldern ausgestattet. Das Ergebnis dieser gemischten Rechnung war eine Welle mittlerer und kleiner Produktionen, die selten Profit einspielten (zum Bedauern der privaten Investor:innen), dafür kreative Ideen auf den Markt brachten. Gewinn war fast nur mit Erotikfilmen zu machen, sogenanntem *Maple-Syrup-Porn*. Das waren hausgemachte, kitschig-romantische Soft-Core-Streifen à la *Valérie* (1969), in denen sich ab den Sechzigerjahren die zunehmend liberale Politik Kanadas und die sexuelle Revolution dieser Zeit spiegelten. Die Erotikfilme gehörten auch zu den wenigen Produktionen, die nicht in Toronto, sondern in Montréal gedreht wurden, und in denen frankokanadische Schauspieler:innen zu sehen waren. Doch dort, in



Shivers 1975, David Cronenberg

Québec, wurden auch Stimmen von katholischen Gruppierungen am lautesten, die mit dem liberalen Hippie-Zeitgeist nichts anfangen konnten und gegen die Pornofilme wetteten.

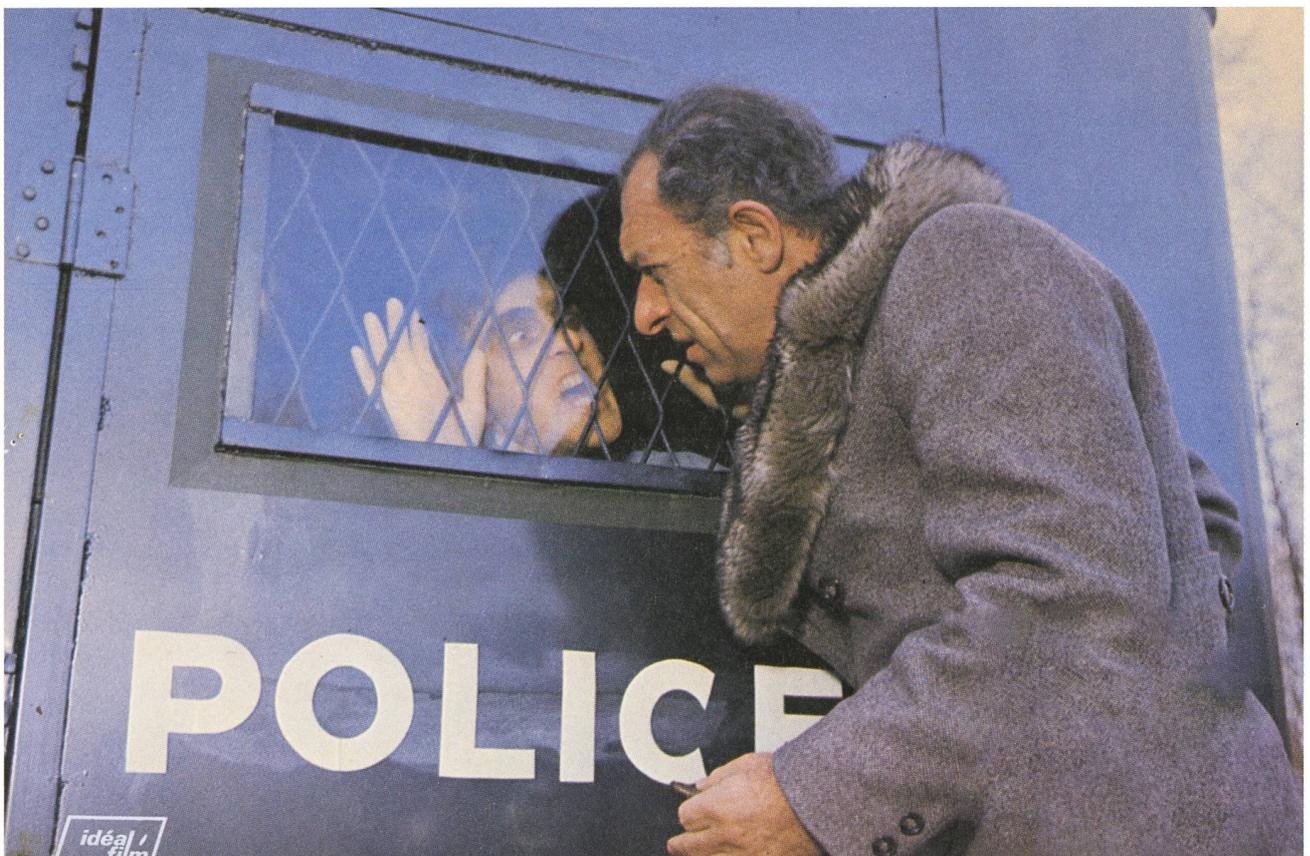
Die kanadische Filmlandschaft brachte in diesen Jahren eine weitere Produktion hervor, die sich als äusserst lukrativ erwies: *Shivers*. 1975 erschien, kann Cronenbergs erster Spielfilm nur als ironische Aufarbeitung dieser Geschehnisse um die aufblühende Soft-Core-Pornobranche gelesen werden. Denn er karikierte die schlimmsten Befürchtungen, die der harmlose Maple-Syrup-Porno bei den Moralist:innen damals auslöste: In *Shivers* greift die sexuelle Revolution in Form eines horrenden Parasiten um sich, der – durch körperlichen Kontakt übermittelt – seine Wirt:innen

zu lüsternen Sexzombies macht. Mitproduziert wurde der Film passenderweise von der Cinépix Film Properties, einer Montréaler Produktionsgesellschaft, die auch den Maple-Syrup-Porn in die Welt gebracht hatte. Als Skandal galt, dass auch das provokativ-brutale *Shivers*-Projekt mit öffentlichen Geldern finanziert worden war.

Der Schrecken kommt von innen

«You Should Know How Bad this Movie Is: You Paid for It», war der Titel einer Filmkritik, die ein wütender Journalist nach der Premiere von *Shivers* publizierte. Laut David Cronenberg soll es ihm, einem erst gut 30-jährigen Regisseur, daraufhin schwergefallen sein,

Freudianisch, gotisch oder modern soll er sein, ein verkappter Romantiker. Dabei könnte man Cronenberg auch einfach als kanadischen Filmmacher verstehen.



Rabid 1977, David Cronenberg

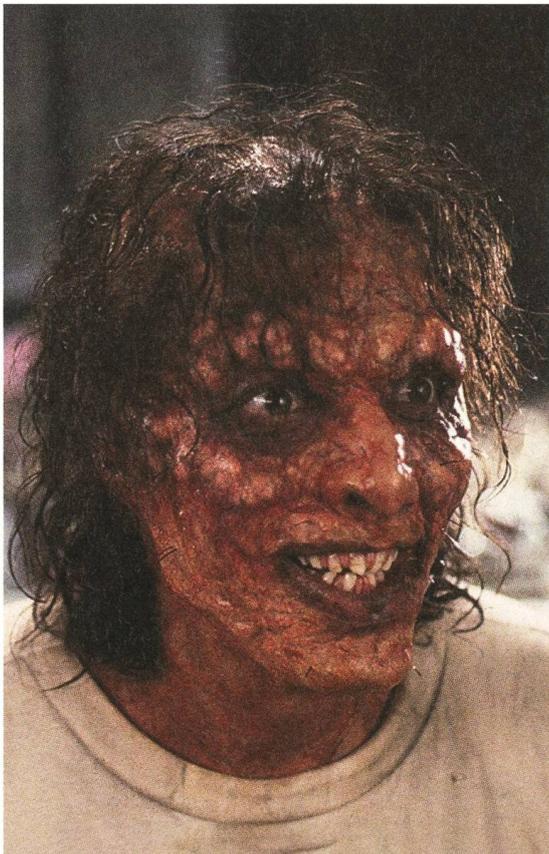
finanzielle Mittel für seine nächsten Projekte in seiner Heimat aufzutreiben zu können. Das, obwohl doch so viel von der kanadischen Identität in dem Film steckte – aber eben nicht in Form einer romantischen Projektion, sondern eines Albtraumszenarios. Cronenbergs *Shivers* war im Gegensatz zu vielen anderen Produktionen immerhin ganz offen kanadisch und spielte in Montréal. In der Hoffnung, für das US-amerikanische Publikum nicht befremdend zu wirken, war und ist es in anderen Filmen gängig, diese Herkunft so gut wie es geht und manchmal mit unfreiwillig komischem Effekt zu verschleiern.

Diese Offenlegung kanadischer Herkunft besass Cronenbergs nächste Produktion, *Rabid*, nicht mehr in gleichem Mass. Denn der Film von 1977 wurde vom US-amerikanischen B-Film-König Roger Corman mitfinanziert. Corman soll darauf beharrt haben, dass

einige kanadische Schauspieler:innen in Nebenrollen mit US-amerikanischem Akzent nachsynchronisiert werden, um den Film für sein internationales Publikum zugänglicher zu machen. Die Hauptrolle spielte die Pornodarstellerin Marilyn Chambers, was eine erneute Provokation für Kritiker:innen gewesen sein musste: Sex und Horror wurden in *Rabid* mindestens so wild vermischt wie im Vorgänger *Shivers*.

Cronenberg war von seinem Kurs also nicht abzubringen. Überhaupt lassen sich in den beiden ersten Filmen bereits jene Motive finden, die ihn dann seine Karriere hindurch begleiteten. Denn *trashy* wirken seine Filme nur für jene, die nicht genau hinschauen. Hinter den reisserischen Geschichten um labor-gemachte Viren und Parasiten stecken bei ihm fesselnde Fantasien eines Post- oder Trans-Humanismus – einer Welt mit keinen oder weiterentwickelten

Wenige Regisseur:innen haben ein Antlitz, das selbst so ikonisch ist, dass es ein gesamtes Subgenre symbolisiert.



The Fly 1986, David Cronenberg

Menschen. Bei Cronenberg ist das Monströse darum nicht einfach das Böse; vieles spielt sich in moralischen Graubereichen ab.

Mit dem Virus i(de)n(ti)fiziert

Der Regisseur sagte selbst einmal, dass der eigentliche Identifikationspunkt für ihn das Virus oder der Parasit sei, und nicht etwa die menschliche Hauptfigur, wie man es sich vom Kino gewohnt ist. Das kehrt die gängigen Genreformeln auf den Kopf: Was sich wie die Auflösung oder das Versagen des Körpers präsentiert, ist hier zugleich immer auch der Anfang von etwas Neuem, eine Erfolgsgeschichte für die Krankheit. Darum ist in Cronenbergs Filmen die Dystopie auch nicht klar von der Utopie getrennt. Das macht *Shivers* oder *Rabid*, auch *The Brood* (1979), *Scanners* (1981), *Videodrome* (1983) oder *The Fly* (1986), die, im Grunde genommen, alle nach diesem Prinzip funktionieren, dann doch intellektuell anregender als viele andere Genreproduktionen, die klassischerweise auf moralische Schwarz-Weiss-Malereien setzen.

«The disease is the love of two alien kinds for each other», sagte eine Figur schon in *Shivers* passend dazu. Diesem Plädoyer für die kontinuierliche Überwindung und Erneuerung blieb Cronenberg in seinen

Dead Ringers 1988, David Cronenberg



The Brood 1979, David Cronenberg



Projekten der Achtziger- und Neunzigerjahre mehr oder weniger treu. Selbst in Dead Ringers (1988) oder Crash (1996) testete er mit wachsenden Budgets und immer hochkarätigeren Casts seine These immer wieder aus. Die Filme zementierten seinen Ruf als Body-Horror-Regisseur – als jenen, der das Grauen in unseren Körpern findet. Obwohl Cronenberg etwa mit Naked Lunch (1991), A History of Violence (2005) oder Maps to the Stars (2014) zeigte, dass er auch andere Genres bestens bespielen kann, ist er im popkulturellen Gedächtnis der Schöpfer dieses Körperhorror geblieben.

Wie sehr der Regisseur in der Popkultur angekommen ist? So sehr, dass, wenn Figuren in der skurrilen (und äusserst populären) Sci-Fi-Animationsserie Rick & Morty (2013–) auf ihren Reisen durch die Paralleluniversen deformierten, halb-humanen Wesen begegnen, sie diese jeweils nur: «Cronenberg» nennen. Ein anderes

Stichwort braucht es nicht, um zugleich jene existenziellistischen Motive und grusligen Körperdeformationen zu assoziieren, für die Cronenberg bekannt ist.

Dass der Regisseur auch jenseits seiner eigenen Filme so viel Wiedererkennungswert hat, ist spannend; das ist wenigen gelungen. Wohl kennen wir die John Fords und Billy Wilders bestens für ihre Western, Komödien, Francis Ford Coppola für den Gangsterfilm oder Stanley Kubrick als Schaffer perfid-perfektionistischer Filmwelten; aber wenige von ihnen haben ein Antlitz, das selbst so ikonisch ist, dass es ein gesamtes Subgenre symbolisiert.

Das Cronenberg-Universum

Zu dieser Ikone geworden, trat David Cronenberg das eine oder andere Mal auch selbst vor die Kamera.

2022 scheint David Cronenberg nun wieder dort angelangt zu sein, wo er seine Karriere 1975 startete.



Dead Ringers 1988, David Cronenberg

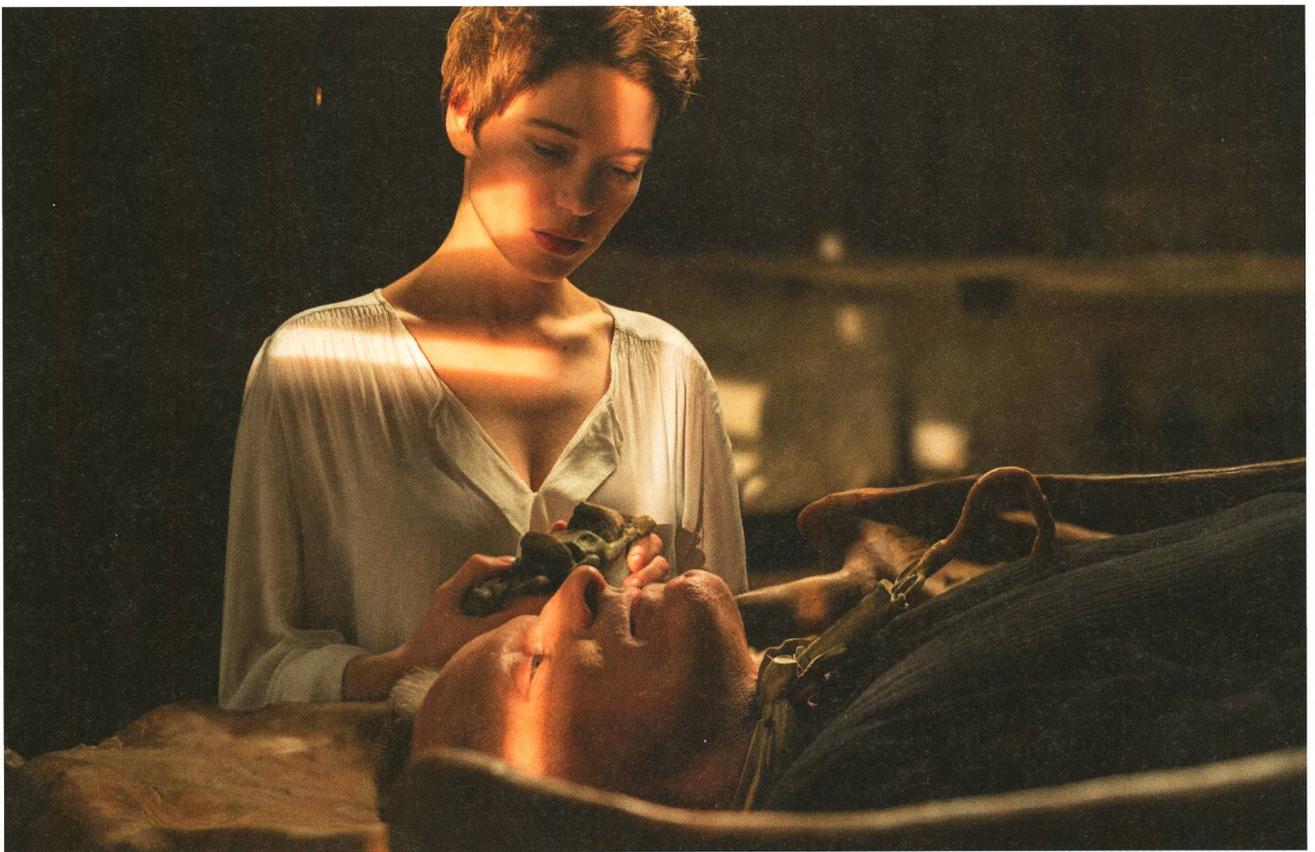
In diesen Rollen demonstrierte er, dass er um seinen popkulturellen Appeal weiss, denn seine Ausstrahlung als Horror-Meister ist oft auch auf die Figuren übertragen, die er spielt. Warum sonst würde man Cronenberg höchstpersönlich ans Set bitten? Die meisten seiner Auftritte sind eher kurz, für *Nightbreed* (1990) aber schlüpfte er in eine umfassendere Rolle. Der Film wurde vom britischen Kollegen Clive Barker geschrieben und verfilmt, und das Bündnis mag kein zufälliges sein, denn Barker, der mit *Hellraiser* (1987) bekannt wurde, gehört zu den Wenigen, die Horror und Sex auf ähnlich subversive Weise mischen wie Cronenberg.

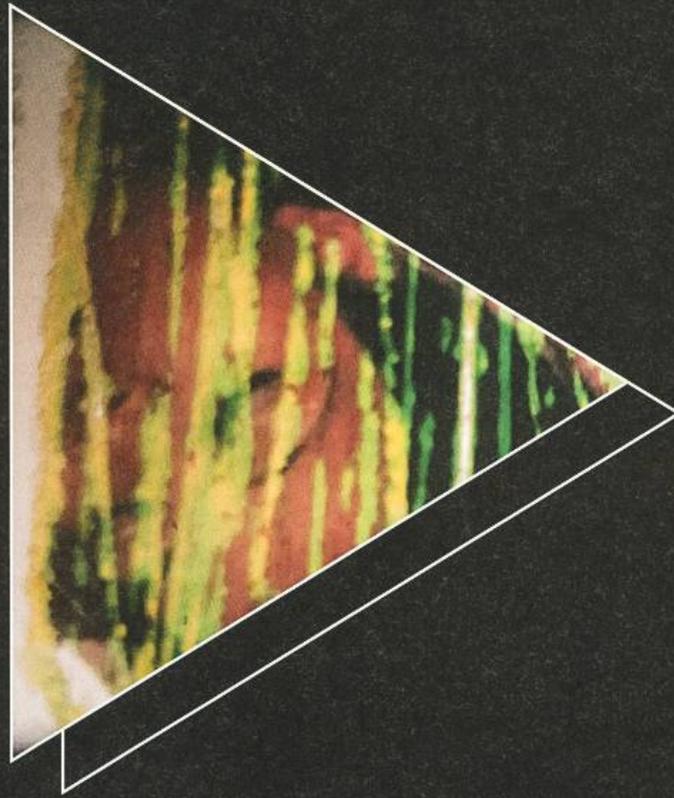
«It might start in the mind, but then it changes to flesh and blood», darf Cronenberg in seiner Rolle als Doktor Decker einmal sagen, die auf den Schauspieler-gewordenen Regisseur geradezu zugeschnitten war. *Flesh and Blood* waren auch jüngst wieder in Cronenbergs Film zugegen, in *Crimes of the Future* (2022), mit dem Cronenberg seinen Fans versicherte, dass ihm auch nach fast 50 Jahren und kurz vor seinem 80. Geburtstag der Appetit auf menschliche Innereien noch nicht vergangen ist. Mit der filmischen Prämisse, dass chirurgische Eingriffe am lebendigen Körper in Zukunft zu einer Art künstlerischen Unterhaltung werden, schien Cronenberg wieder dort angelangt, wo er seine Karriere 1975 gestartet hatte.

Und im Filmschaffen seines Sohnes, Brandon Cronenberg, setzt sich die Hoffnung auf noch mehr Cronenberg ebenfalls fort. Als Regisseur interessiert sich dieser für ähnliche Motive, auch wenn seine Geschichten moralischer und politischer erscheinen als jene seines Vaters, der solche irdischen Themen oft für grundsätzlichere Existenzfragen transzendierte. Sowohl in *Possessor* (2020) als auch im kürzlich erschienen (hier leider aber nur selten gezeigten) *Infinity Pool* (2023) geht es bei Brandon Cronenberg um die Neubesetzung jener Körper, die David Cronenberg schon beschäftigt(en). Bei Brandon erscheinen die Filmwelten ungleich traumartiger als jene seines Vaters, die – trotz den verrückten Science-Fantasien – eben in ihrer Darstellung überraschend nüchtern und kühl blieben. Das hat die Spaltungen, Wucherungen, Auswüchse und Mutationen seit den Maple-Syrup-Porn-Horror-Tagen bei David Cronenberg umso horrender gemacht. ■

Im Zürcher Kino Xenix ist anlässlich des 80. Geburtstags des Regisseurs vom 13. Juli bis 30. August 2023 eine Cronenberg-Retrospektive zu sehen.

Crimes of the Future 2022, David Cronenberg

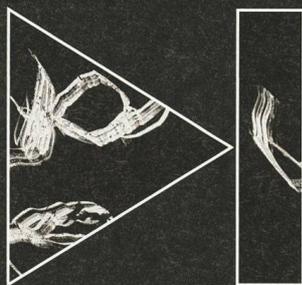




Kratzen



Johannes Binotto ist Kultur- und Medienwissenschaftler und lehrt an der Hochschule Luzern Design+Kunst. In dieser Kolumne denkt er darüber nach, was passiert, wenn der Film nicht mehr nur im Kino stattfindet, und entdeckt neue Sehgewohnheiten für alte Filme.



Ich erinnere mich noch gut, wie ich es als Kind nicht lassen konnte, die Kruste jener kleinen Aufschürfungen, die ich mir beim Spielen jeweils zugezogen hatte, immer wieder aufzukratzen. Ich war damit bestimmt nicht der Einzige. Ich habe zum Kratzen wohl ohnehin ein besonderes Verhältnis: Weil ich seit Geburt unter Ekzemen leide, ist das Jucken meiner Haut ein ständiger, verhasster Begleiter, und da verspricht das Kratzen Linderung, wenn auch nur momenthaft.

Inwiefern aber könnte das Kratzen auch eine Sehtchnik sein? Zu den ersten noch erhaltenen Bildern, die Menschen je produziert haben, zählen auch Einkratzungen auf Felswänden. Diese Petroglyphen sind Spuren eines eigentlich überaus komplexen Zusammenspiels zwischen Körper, Werkzeug und Oberfläche, zwischen beweglicher Geste und hartem Material: Die Kratzzeichnung an der Wand brauchte eine Hand, die sie macht, aber auch den Stein, auf dem sie überhaupt erst sichtbar wird, und schliesslich ein Werkzeug, welches die flexible Geste der Hand so sehr verhärtet, dass die Spur auch im Untergrund erhalten bleibt.

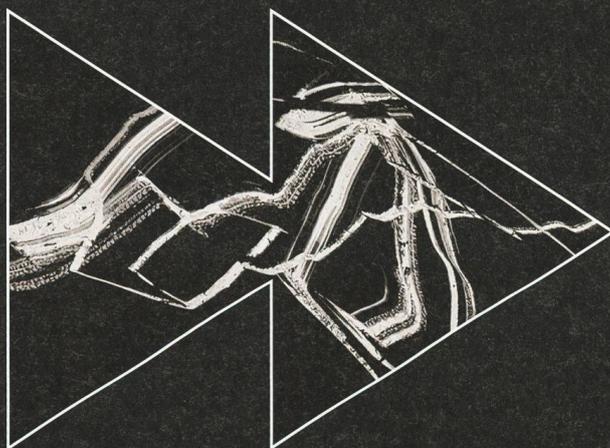
Das Kratzen ist somit eine Medientechnik, die mit unterschiedlichen Aggregatzuständen hantiert und diese verbindet. Das Kratzen ist damit auch verwandt mit dem Film, in dem ebenfalls die Bewegungen menschlicher Körper so gespeichert werden, dass sie auf einem soliden Träger eingraviert – wir sagen dazu: fotografiert – werden. Und vielleicht gefallen mir auch deswegen die sichtbaren Kratzspuren auf alten Filmkopien so sehr und berühren mich oft mehr als die sauber geputzten Restaurationen, die man sich zuhause anschauen kann.

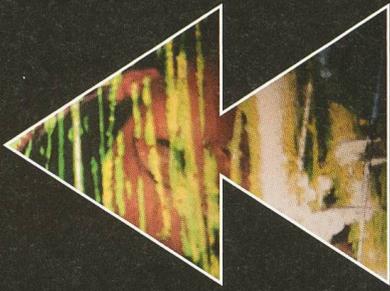
Mir kommt es so vor, dass sich in diesen ganz unbeabsichtigten Kratzern gleich mehrfach die Geschichte des filmischen Mediums zeigt. Denn nicht nur, dass die vielen Kratzer auf das hohe Alter eines Films hinweisen, diese Spuren erinnern mich zugleich auch an die Herkunft

des Films aus früheren Kratztechniken. Und wie der Film, so speichert auch die Kratzspur einen zeitlichen Verlauf. Was am Schluss als eingekerbte Linie zurückbleibt, entsteht über die Zeit, vom Ansetzen des Faustkeils bis zum Absetzen.

Geht man wiederum mit Kratzwerkzeugen ans Kino heran, so kann auch aus einem alten Film ein neuer werden: Als ich letztes mit meinem 8mm-Projektor experimentieren und einen eigenen Film projizieren wollte, fehlten mir dazu Kamera und unbelichtete Filmrollen. Stattdessen aber nahm ich einen alten pornografischen Super-8-Film, den ich einmal auf einem Flohmarkt gefunden hatte, und begann mit einem Messer die Bilder vom Filmstreifen zu schaben. Den Film, so, wie er war, hatte ich nicht gemocht. Seine Bilder waren stereotyp und erniedrigend gewesen. Aber zuzusehen, wie die Bilder sich durchs Kratzen vollkommen veränderten, ganz etwas Anderes zu zeigen anfangen, war hypnotisch. Statt kopulierender Menschenkörper rückte die Körperlichkeit des Filmmaterials selbst in den Vordergrund, als Tanz, als Explosion, Kopulation und Orgasmus. Ein wenig so wie in Carolee Schneemanns Avantgarde-Klassiker *Fuses* von 1964, in der die Künstlerin die Aufnahmen von sich und ihrem Partner James Tenney, wie sie miteinander schlafen, überblendet, übermalt und eben auch mit Kratzern versieht und damit ein ganz anderes, sehr viel expansiveres Erlebnis von Sexualität zeigt.

Die Lust präsentiert sich so als etwas, was sich nicht bloss auf Geschlechtsteile beschränkt, wie sie die Pornographie uns vorführt, sondern als etwas, was sich ausbreitet, Grenzen überschreitet, von den menschlichen Körpern weg auch zum Körper des Films, und diesen selbst zu einer erogenen Zone macht. So, wie die Kratzer auf einem Filmstreifen ganz konkret durch die aufgedruckten Bilder hindurchbrechen, bis unter ihnen der blanke Bildträger sichtbar wird, so dient





das Kratzen auch einer Grenzüberschreitung im übertragenen Sinne, indem es Filmmaterial und menschliche Körper verschmelzen lässt zu einem pulsierenden Gemenge. Ganz ähnlich hat auch der Experimentalfilmmacher Len Lye in seinem Text mit dem sprechenden Titel «Why I Scratch» das Kratzen und die dadurch entstehenden tanzenden Linien in seinen delirierenden Animationsfilmen *Free Radicals* oder *Particles in Space* beschrieben als Darstellung einer Art Ur-Energie, aus der wir einst geboren wurden und von der wir immer noch Teil sind: «the stuff out of which we came, and of which we are.»

Mit Nadel, Messer, Schleifpapier und Drahtbürste als Kratzwerkzeugen wird so die Filmbearbeitung zu einer Erfahrung, in der nicht nur alle Sinne, sondern auch meine gesamte Umgebung beteiligt sind. Sie liebe es, auf ihrem Bretterboden zu arbeiten, und verstaue den Film niemals säuberlich, schreibt etwa die Filmemacherin und Theoretikerin Jennifer Proctor, weil so das Material auch über den Boden schleifen und Spuren davontragen könne, die sich später beim Betrachten als wunderbare Geschenke entpuppen, welche wiederum neue gestalterische Ideen anstossen, auf die man ohne Hilfe der kratzenden Dielenbretter wohl gar nie gekommen wäre.

Begeistert von all diesen Möglichkeiten der Bearbeitung von Filmen, fragt man sich jedoch, wieviel davon noch möglich ist, wenn wir die Filme nicht mehr als physisches Material, sondern als digitale Daten zur Verfügung haben. Wir alle haben dank der Digitalisierung die Möglichkeit, selber Filme zu machen, und tun dies auch eifrig, und doch werden uns mit der Verwandlung von Filmstreifen in Datenströme auch Möglichkeiten der Intervention geraubt. Die glatten Oberflächen meines Smartphones geben mir mit jedem Wisch über den Display zu verstehen, dass Kratzen hier als Sehtechneik ausgedient hat. An die Stelle des *Scratchings* tritt das *Scrolling*, das gerade nicht Widerstand sucht, sondern endloses Gleiten zelebriert. Und wer die Kratzeffekte in meinem Video sieht, fragt mich, mit welchen Software-Plugins oder Filtern ich sie erzeugt habe.

Auf die Idee, dass Kratzer nicht nur einfach ein cooler Look, sondern Spuren einer tatsächlichen physischen Begegnung zwischen unterschiedlichen Körpern sein könnten, kommen wir schon gar nicht mehr.

Und doch ist auch die Digitalität nicht ganz vor Kratzern gefeit: Immer wieder bin ich fasziniert, wenn ich die zerbrochenen Displays der Smartphones meiner Studierenden sehe. Die Sprünge im Glas mögen Ausdruck ihrer Unachtsamkeit sein oder dass sie sich keine Schutzhülle leisten konnten. Wirklich interessant aber finde ich, dass damit unversehens die Materialität von Medien wieder auf der Hand liegt – buchstäblich. In seinem Videoessay *All That Is Solid* ging Louis Henderson 2014 den Her- und Zukünftigen unserer digitalen Geräte nach und führte uns von Steve Jobs' Keynote-Präsentation zu den Müllhalden Ghanas, wo Menschen jene Maschinen auseinanderschlagen müssen, die der Firmenboss uns anpreist, um aus ihnen jene wertvollen Metalle wieder herauszukratzen, die ihre Kolleg:innen zuvor in illegalen Minen aus dem Boden schürften. Für diese globalen Zusammenhänge wirkt das zersprungene Smartphone-Display wie eine Metapher. Die digitalen Streams, und seien sie noch so glatt programmiert, findet statt auf einer zersprungenen, zerrissenen, zerkratzen Oberfläche. Und während wir eifrig weiter wischen, zerkratzen wir uns dabei an den Scherben des Displays die Finger.

1— Twilight of the Cockroaches, Hiroaki Yoshida, 1987



Die Kakerlaken vom Stamm «Hosino» leben in der Wohnung eines Menschen, der sich wenig um deren Zustand schert. So können sich die Kakerlaken eine luxuriöse Existenz aufbauen, und auch Naomi und Ichiro leben in Saus und Braus. Sie wollen deshalb heiraten und eine Familie gründen, doch als eine verwundete Kakerlake von einem anderen Stamm auftaucht und von einem Krieg gegen die Menschen berichtet, wird die Beziehung zwischen Naomi und Ichiro auf die Probe gestellt.

2— Naked Lunch, David Cronenberg, 1991



Bill Lee und seine Frau Joan genießen es, sich zu berauschen – mit einer Droge, die aus Tausendfüsslern hergestellt wird. Billy verliert den Boden unter den Füßen und gerät in eine Welt von seltsamen Substanzen und Kreaturen. Seine Reise hält er mit einer Schreibmaschine fest, die zu einer sprechenden Kakerlake mutiert und ihn durch die Geschehnisse führt.

... durch die Kakerlaken krabbeln

3— Joe's Apartment, John Payson, 1996



Ein junger, unbeholfener Kerl namens Joe zieht nach New York. Bald entdeckt er aber, dass seine heruntergekommene Wohnung bereits bewohnt ist, denn mit ihm leben Tausende von singenden und tanzenden Kakerlaken. Diese kommen Joe täglich in die Quere, lassen sich aber nicht vertreiben.

4— Starship Trooper, Paul Verhoeven, 1997



Der Sci-Fi-Klassiker begleitet den jungen Soldaten Johnny Rico auf seinen interstellaren Abenteuern in der Infanterie. Er schließt sich dem Militär an und bekämpft in einer futuristischen Gesellschaft gegen eine Plage an mutierten Rieseninsekten.

5— The Hole, Tsai Ming-liang, 1998



Eine mysteriöse Seuche befällt Taiwan, die die Opfer auf dem Boden herumkriechend nach dunklen Ecken suchen lässt. Trotz der Anordnung zur Evakuierung bleiben einige Menschen in ihren ruinierten Wohnblöcken zurück. Hsiao Kang lässt eines Tages einen Sanitär die Abflussrohre begutachten, dieser macht aber versehentlich ein Loch in den Fussboden. Durch das Loch lernt Hsiao seine Nachbarin von unten kennen, mit der er sich aber nur zankt. Etliche Versuche, sich gegenseitig auf die Nerven zu gehen, führen aber zu einer eigenartigen Verbindung, bis die Seuche einen der beiden heimsucht. (mpg)



S. 28 Filmposter zu Living in Bondage 1992, Chris Obi Rapu

Diese Videoproduktion zählt zu den frühen Erfolgen von Nollywood und bewies Anfang der Neunzigerjahre, dass ein grosser Markt und viel Nachfrage nach nigerianischen Filmen besteht. Auch inhaltlich wurde er zur Schablone des populären Nollywood-Films der Folgejahre.

NOLLYWOOD

**Wieso die Filmwelt
nach Nigeria schaut**

Die einzige Konstante in Nollywood ist der Wandel



TICKET AND REFRESHMENT



TEXT und BILDER Dika Ofoma

Nollywood wurde mit Home-Video-Produktionen gross. Gierige Distributeure, das Revival des Kinos und in jüngster Zeit das Streaming pflügten die zweitwichtigste Industrie Nigerias weiter um.

Dienstag, 23. Mai, 13:05. Das Kino Viva in der Polo Park Mall im nigerianischen Bezirk Enugu ist aussergewöhnlich leer – sogar für einen Wochentag. Nur wenige Besucher:innen sitzen in den Plastikstühlen vor den Sälen und warten auf ihre Vorstellungen. Nur ein Nollywood-Film läuft, es ist The Bride Price von Okechukwu Oku. Um 13:30 geht der los; es ist das einzige Mal diese Woche, dass dieser Film gezeigt wird. Die Nollywood-Stars Nkem Owoh, Ebele Okaro und Zubby Michael spielen darin mit, der Film versucht, dank der Popularität der Darsteller:innen möglichst viele Menschen in die Kinos zu holen.

Seit der Corona-Pandemie sind die Eintrittszahlen in den Kinos stark zurückgegangen. Wie anderswo verstärkt sich dieser Trend durch Streaming-Plattformen wie Netflix und Prime Video. Diese lizenzieren derzeit wie verrückt Nollywood-Filme. Der Anreiz, sich etwas vor Ort anzuschauen, wird geringer, weil Filme teils schon nach drei Monaten im Netz auftauchen. Für ein Publikum, das mit Heimvideo aufgewachsen ist, bedeutet das eine Rückkehr zu etwas Vertrautem. Um

zu verstehen, wie es dazu kam, müssen wir ein paar Schritte zurück in die Geschichte der nigerianischen Filmwirtschaft machen.

Wanderjahre des Kinos

Einer der frühesten Distributionskanäle im nigerianischen Filmgeschäft war, lange vor *direct to video*, das Wandertheater Yoruba. Anstatt in jeder Ortschaft eine neue Produktion zu zeigen, haben Hubert Ogunde, Moses Olaiya und Ade Love, die nigerianischen Kinopioniere der Fünfziger- und Sechzigerjahre, ihre Theaterinszenierungen gefilmt und sind damit quer durch das Land gefahren. So erreichten sie mit minimalem Aufwand die Fans im ganzen Land; und auch in Accra, Takoradi, Lomé und Cotonou.

In den Siebzigerjahren erfuhr das nigerianische Kino einen ersten richtigen Aufschwung: Per Dekret ordnete Staatschef Yakubu Gowon an, dass über 300 von Ausländer:innen geführte Kinos in nigerianischen Besitz übergangen. Die Theaterleute wechselten definitiv zum Film, weil ihre Arbeiten nun auch wirklich auf den Leinwänden des Landes gezeigt wurden. Dominierten dort zuvor ausländische Produktionen, hatten nun einheimische Filmschaffende eine Chance.

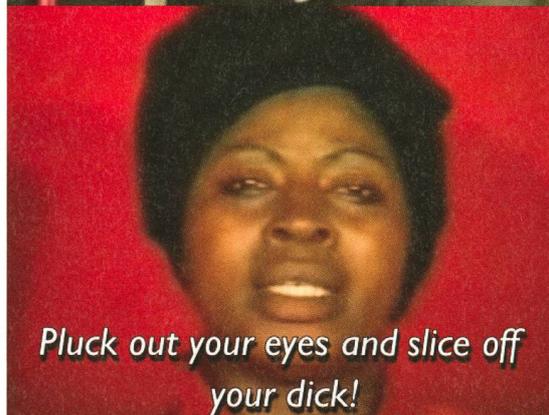
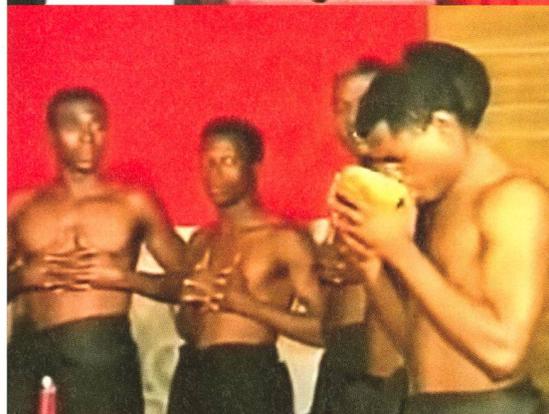
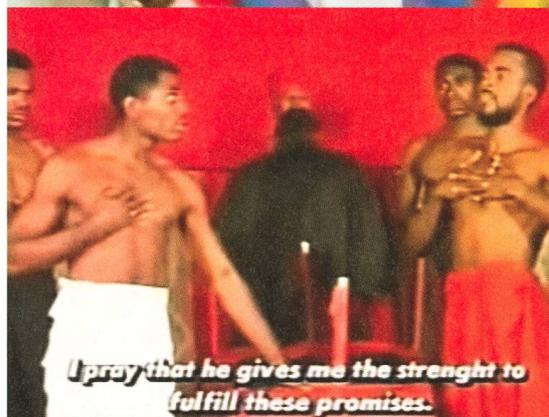
Der Trend währte indes nur kurz. Ein unausgegorenes Wirtschaftsprogramm von Staatschef Muhammadu Buhari führte in den Achtzigerjahren direkt in eine Rezession, die nigerianische Währung verlor rapide an Wert. Filmmaterial aus den USA und Laborleistungen aus London wurden für nigerianische Filmemacher:innen auf einmal zu teuer. Die Filmproduktion ging zurück, Kinoketten mussten schließen. Krise.

Die Branche stand vor dem Nichts. Um zu überleben, musste sie sich etwas komplett Neues ausdenken. So wurde «Nollywood» geboren.

VHS-Boom

Die weitere Entwicklung des nigerianischen Filmschaffens ist eng an einen Film geknüpft: *Living in Bondage* (1992). Kenneth Nnebue schrieb das Drehbuch mit Okechukwu Ogunjiofor und produzierte den Film. Er war Elektronikhändler und importierte unter anderem Videokassetten, bevor er sich schliesslich selbst als Produzent versuchte. Obwohl Nnebues Werk wohl nicht der erste Film war, der direkt als Videokassette erschien, legte er doch den Grundstein für das, was später Nollywood heissen würde.

Living in Bondage war in der Sprache der Igbo gedreht statt auf Englisch. Die Identifizierung des Publikums mit dem Film bescherte ihm enormen kommerziellen Erfolg und ermutigte andere, die sich kein Zellularoid leisten konnten, ebenfalls auf Video zu drehen.



Living in Bondage bewies, dass es einen gigantischen Markt für nigerianische Geschichten gab und dass man viel Geld verdienen konnte, wenn man sie erzählte. Auch inhaltlich wurde Living in Bondage zum Referenzpunkt. Viele der späteren Filme drehten sich ebenfalls um Menschen, die sich von Reichtum verderben lassen. Moralische Märchen wurden zum Markenzeichen der Industrie, die bald kaum genug schnell produzieren konnte.

Ein Filmemacher dieser Phase ist Zeb Ejiro, der Regisseur von Nneka the Pretty Serpent (1994). Anders als Nneka kam Ejiro vom Fernsehen und hatte keinen so direkten Zugang zu VHS-Kassetten, um seine Filme unter die Leute zu bringen. Heute sagt er: «Als wir anfangen, war es sehr schwierig für uns, die Filme zu vermarkten. Es gab überhaupt keine Struktur.»

Unabhängige Filmemacher:innen wie Ejiro waren auf die Händler:innen angewiesen, die VHS-Kassetten aus Japan besorgten. Denn die Vervielfältigung des Materials und die Verbreitung der Kassetten mussten sie selbst in die Hände nehmen. So entstand nach und nach ein landesweites Netzwerk aus Importeur:innen und Filmschaffenden. Wochenmärkte in Lagos und anderswo stiegen rasch zu den wichtigsten Handelsplattformen für nigerianisches Filmschaffen auf.

Bis in die frühen Nullerjahre war der Idumota-Markt auf Lagos Island der zentrale Treffpunkt für Distribution und Finanzierung von Filmen. Auf dem Alaba-Markt auf dem Festland von Lagos und auf dem Onitsha-Markt im Südwesten des Landes machten sich die Grosshändler breit, die massenhaft Kassetten verkauften.

Mit der Berufslehre zur Marktdominanz

Diese Händler:innen stammten mehrheitlich aus der ethnischen Gruppe der Igbo, in der es üblich ist, eine Lehre zu absolvieren. Besonders junge Männer verlassen gleich nach der Sekundarschule ihr Heimatdorf, um während fünf Jahren in einem Betrieb einen Beruf zu erlernen. Nach diesen fünf Jahren ist es üblich, dass die Chefin oder der Chef den Ausgebildeten zu einem Geschäft verhilft. So vergrössern die Igbo ihren wirtschaftlichen Einfluss. In der VHS-Ära des nigerianischen Films machte sich diese Vernetzung direkt bemerkbar.

Wie, das zeigte sich 2004 beispielhaft. Damals forderten Nollywood-Stars wie Genevieve Nnaji, Richard Mofe-Damijo und Nkem Owoh mehr Geld für ihre Arbeit. Als das Thema unter Produzent:innen und Investor:innen besprochen wurde, lag fast die ganze Entscheidungsmacht bei den Igbo. Das Resultat dieses Machtkampfes war, dass am Ende insgesamt acht Darsteller:innen mit einem faktischen Berufsverbot belegt wurden. Als Argument wurde angebliches Fehlverhalten der Schauspieler:innen vorgeschoben, in Wahrheit dürfte es aber um ethnische Zugehörigkeiten und den Machterhalt der Distributeure gegangen sein. Der Entscheid wurde unter der scherzhaften Bezeichnung «Verbannung der G8» bekannt.

«Ich glaube, dass die angegebenen Gründe und die Wahrheit zwei verschiedene Dinge waren», sagt die Schauspielerin und Produzentin Ego Boyo gegenüber Filmbulletin. Sie hatte zu der Zeit gerade vom Schauspiel in die Produktion gewechselt. «Es ging darum, die Macht über Stars zu behalten, von denen manche glaubten, sie

Nneka the Pretty Serpent 2020, Tosin Igho



würden den Produktionsfirmen gehören.» Ego Boyo arbeitete zu der Zeit mit Genevieve Nnaji an 30 Days und hat sich aus dem Konflikt rausgehalten. «Wir hatten sowieso nichts mit den Vermarktern zu tun.»

Die Schauspieler:innen waren jedoch nicht die einzigen, die von der Willkür der Vermarkter:innen betroffen waren. Auch unabhängige Filmemacher:innen bekamen ihre Macht zu spüren. «Der Vertrieb der Filme lag in dieser Zeit komplett in den Händen der Vermarkter:innen. Ihre Macht war immens. Sie beschränkten sich nicht nur auf den Vertrieb, sondern stiegen auch in die Produktion ein. Damit nahmen sie den eigentlichen Produzent:innen die Arbeit weg», so Regisseur Ejiro.

Dieser Wechsel von Vertrieb und Marketing hin zur Filmproduktion hatte negative Auswirkungen auf die Branche. Da die Vermarkter:innen weder über eine Ausbildung im Filmmachen noch über Erfahrung im Geschichtenerzählen verfügten und sich wenig um den künstlerischen Wert kümmerten, sank die Qualität der Film ab Mitte der Nullerjahre erheblich. Man versuchte, Filme so billig wie möglich zu machen, und konzentrierte sich auf Geschichten mit kommerziellem Potenzial.

Die Piraterie frisst ihre Kinder

In dieser Zeit der Machtdominanz machte jedoch ein Phänomen den Vermarkter:innen das Leben schwer: die Piraterie. Auch die Filmschaffenden litten unter den Raubkopien, gegen die kein Kraut gewachsen schien. «Wir haben Aufklärungsgespräche geführt, protestiert und sind drängten bei der Urheberrechtskommission auf die Durchsetzung der Gesetze. Egal, was man tat, es schien, als würde der Film trotzdem raubkopiert werden. Es war ein harter Kampf», erzählt Produzentin Ego Boyo.

Dass die nigerianische Filmindustrie ernsthaft von der Piraterie bedrängt wurde, ist nicht ohne Ironie. Denn sie fusste auf demselben Prinzip. Elektronikhändler:innen wie Zeb Ejiro hatten damit angefangen, leere VHS-Kassetten zu importieren, um sie mit gestohlenen ausländischen Filmen zu bespielen und wieder zu verkaufen. Als Jahre später nigerianische Filme ohne Erlaubnis der Rechteinhaber:innen auf VHS-Bänder kopiert wurden, fielen sie demselben Pirateriesystem zum Opfer, mit dem die Industrie einst gross geworden war.

Ejiro erinnert sich, dass die Filmemacher:innen ihre Unterschrift auf den Papierumschlägen eines Films anbringen mussten, egal, wie viele Kopien davon hergestellt wurden. So wollte man die Piraterie eindämmen. Kopien ohne Originalsignatur wären als Raubkopie erkennbar gewesen. Aber bei der Menge an Kopien war das kaum praktikabel und eine Strafverfolgung war schwierig. Ejiro räumt denn auch ein, dass die Massnahme nur wenig zur Eindämmung der Piraterie beitrug.

Das Kino schlägt zurück

Der Umschwung kam im Jahr 2004, als mit dem Silverbird-Kino in Lagos das erste Multiplex des Landes eröffnete und damit das Kino nach Nigeria zurückkehrte. Der erste nigerianische Film, der in die Kinos kam, war das Regiedebüt Through the Glass von Stephanie Okereke-Linus im September 2009. Später, im Oktober desselben Jahres, kam Kunle Afolayans The Figurine landesweit in die Kinos. Im Gegensatz zu Okereke-Linus' Film, der eine Mischung aus





nigerianischen und ausländischen Darsteller:innen und Mitarbeiter:innen hatte und in L.A. gedreht wurde, waren Afolayans Darsteller:innen und Mitarbeiter:innen ausschliesslich Einheimische und der Film wurde komplett in Nigeria gedreht.

Afolayans Film war auch beim Kinopublikum erfolgreicher. Während Okereke-Linus' Film nach drei Wochen angeblich zehn Millionen Naira (ca. 19 000 Franken) einspielte, soll Afolayans The Figurine 30 Millionen Naira (ca. 57 000 Franken) eingespielt haben. Der Erfolg dieser Filme, insbesondere von The Figurine, inspirierte andere unabhängige Filmemacher:innen dazu, einen ähnlichen Ansatz beim Filmemachen und Vertrieb zu verfolgen.

Im Gegensatz zu den Straight-to-Video-Filmen, die über die Alaba-Idumota-Kette vertrieben wurden, mussten die Filme, die in die Kinos kommen sollten, einen höheren Produktionswert aufweisen und einen Standard erfüllen, der für die Projektion auf den grossen Leinwänden der Kinos geeignet war. Junge Filmemacher:innen, von denen einige in Nordamerika ausgebildet worden waren oder dort Filmerfahrung gesammelt hatten, folgten diesem Weg. Ein neues Nollywood war geboren. Zu den bekanntesten Namen gehören Mahmood Ali-Balogun, Mildred Okwo und Chineze Anyaene.

Streaming: Noch ein Wandel

Zu dieser Zeit begannen ausserdem Fernsehsender wie Africa Magic, Nollywood-Filme auf dem gesamten Kontinent auszustrahlen. 2011 startete ausserdem iROKO

TV, eine Streaming-Plattform und heute ein wichtiger Akteur bei der Lizenzierung von Nollywood-Inhalten für ganz Afrika und Teile Europas. Diese neuen Systeme untergruben den Markt für Videokassetten und VCDs und lähmten die despotische Macht der Vermarkter:innen.

Leider übernahmen die neuen Filmverleiher:innen die schlechten Gewohnheiten der Vermarkter:innen, und es dauerte nicht lange, bis sich ihre Laster zeigten. Wie ihre Vorgänger:innen begnügten sie sich nicht damit, die Multiplex-Kinos zu besitzen und Filme zu vertreiben, sondern stiegen auch in die Filmproduktion ein. Das Monopol bedeutete, dass sie zu Richter:innen und Geschworenen darüber wurden, was produziert wurde und wie und wann es zu sehen war.

Im Dezember 2018 beschuldigte die Nollywood-Schauspieler:in und Filmemacher:in Genevieve Nnaji öffentlich FilmOne, ein führendes Produktions- und Vertriebsunternehmen. Der Vorwurf: Die Vertrieber:innen würden die Kinoauswertung ihres Films Lionheart verhindern, weil der Film eine Bedrohung für die anderen Filme darstelle, in die die Distributeure zu dieser Zeit des Jahres investiert hatten. In einem offenen Brief, der sich an die Presse und ihre Fans richtete, schrieb sie: «FilmOne, einer der grossen Filmverleiher, hat sich kategorisch geweigert, Lionheart in die Kinos zu bringen, vor allem deshalb, weil sie kein Interesse an dem Film haben. Sie sind derzeit in eine Reihe von Filmen investiert, die in den Kinos laufen, und wollen ihr Vermögen um jeden Preis schützen.»

Obwohl Silverbird, ein anderer Kinoverleiher, «zugestimmt hatte, Lionheart exklusiv in seinen Kinos



Lionheart 2018, Genevieve Nnaji

zu zeigen», habe FilmOne «die Silverbird-Kinos mit der Drohung, sie in Zukunft zu boykottieren, dazu gebracht, von unserer Vereinbarung zurückzutreten», erklärte sie weiter.

Andere unabhängige Filmemacher:innen hatten in der Vergangenheit ähnliche Beschwerden vorgebracht. Das vorherrschende Narrativ war, dass Slapstick-Komödien über das glitzernde Leben der Reichen mit einem Ensemble von A-Listen-Schauspieler:innen und beliebten Instagram-Influencer:innen die profitablen Filme waren. Diese Entwicklung begann, nachdem The Wedding Party fast eine halbe Milliarde Naira, umgerechnet knapp eine Million Franken, in den Kinos eingespielt hatte. Unabhängige Filmemacher:innen, die mit anderen Genres experimentierten, beklagten sich darüber, dass ihre Filme abgelehnt oder zu ungünstigen Zeitpunkten in den Kinos gezeigt wurden.

Netflix mischt auf

Eine Wende in der nigerianischen Filmvertriebslandschaft begann 2015, als der globale Streaming-Gigant Netflix nigerianische Titel zu lizenzieren begann. Zu den ersten Filmen, die erworben wurden, gehören Kunle Afolayans October 1 und Road to Yesterday, ein Film, der von Genevieve Nnaji produziert und von Ishaya Bako inszeniert wurde. 2018 feierte mit Nnajis Regie debüt Lionheart der erste nigerianische Film, der von einer Streamingplattform in Auftrag gegeben wurde, Premiere auf dem Toronto International Film Festival.

Zwei Jahre später kündigte Netflix seinen offiziellen Start in Nigeria an und begann mit einer Lizenzierungskampagne, wobei auch Originalfilme in Zusammenarbeit mit einigen der bekanntesten Filmemacher:innen der Branche in Auftrag gegeben wurden.

Für unabhängige Filmschaffende bedeutet die Präsenz von Netflix und anderen Streaminganbietern wie Amazon Prime und Showmax ein breiteres Publikum für ihre Filme und eine grössere Gewinnspanne im Vergleich zu den Kinoeinnahmen. Für lizenzierte Inhalte auf Netflix erhalten die Filmemacher:innen etwa 80 Prozent der Gebühren, während der Rest an die Anbieter geht. Dies steht in krassem Gegensatz zur Kinopraxis, bei der Kinos und Verleihfirmen den grössten Teil des Gewinns einstreichen und den Filmemacher:innen nur etwa 35 Prozent der Einnahmen verbleiben.

Führende Filmschaffende und Studios, die für die Kassenschlager des Landes verantwortlich sind, sind Partnerschaften mit Netflix und Amazon Prime eingegangen; von Mo Abudus Ebonylife Studios mit einem Multi-Titel-Deal mit Netflix bis hin zu Jade Osiberus Drei-Jahres-Gesamtvertrag, um TV-Shows und Filme exklusiv für Amazon Prime zu entwickeln. Selbst weniger prominente Filmemacher:innen, die sich von den Verleihen und dem Gatekeeping der Kinobetreiber:innen abgeschottet und entfremdet fühlten, geben sich damit zufrieden, ihre Titel an die Streaming-Anbieter zu lizenzieren, anstatt es im Kino zu versuchen, da die Rentabilität schlicht besser ist.

Die Geschichte wiederholt sich

Das Viva-Kino und die Mall, in der er es steht, erleben derzeit ruhige, um nicht zu sagen beunruhigende Zeiten. Auch den anderen, im neuen Kinoboom erstellten Leinwänden geht es nicht besser. Daran ist nicht nur die Pandemie schuld. Das Land durchlebt derzeit eine Wirtschaftskrise mit einer Inflationsrate von alarmierenden 20 Prozent. Dies spielt eine Rolle, wenn man das wachsende Desinteresse des Publikums an den Filmen in den Kinos betrachtet. Die Kaufkraft schwindet, und zwar schnell. Doch während die Kinos um ihre Existenz bangen, orientiert sich die nigerianische Filmindustrie in rasantem Tempo um.

Die von «Inside Nollywood» analysierten Daten zeichnen ein deutliches Bild. Im ersten Halbjahr 2022 lag der Marktanteil von Nollywood-Filmen in den nigerianischen Kinos bei 26 Prozent, gegenüber 39 Prozent im ersten Halbjahr 2021. Von den knapp 1.5 Millionen Eintrittskarten, die im ersten Halbjahr 2022 verkauft wurden, entfielen nur etwa 520 000 auf Nollywood-Filme. Das ist ein rekordverdächtiger Rückgang von 46 Prozent gegenüber dem Vorjahr.

«Unsere Kinokultur liegt im Sterben. Zum einen haben wir uns einfach geweigert, das System zu erneuern, und zum anderen haben wir den Zuschauer:innen

in neun von zehn Fällen keinen Gegenwert für ihr Geld geboten», erklärte Anita Eboigbe, Filmjournalistin und Mitbegründerin von «Inside Nollywood», gegenüber Filmbulletin und beklagt die Qualität der Filme in den Kinos und die Haltung der Kinobetreiber:innen, die, anstatt ihren Marktanteil zu erhöhen, die Preise für Eintrittskarten verdoppelt haben. Kinokarten kosten heute bis zu 5000 Naira, was mehr als 15 Prozent des Mindestlohns für einen Monat entspricht. Das Kinoerlebnis ist für das Nollywood-Publikum zu einem Luxus geworden.

Die Geschichte scheint sich zu wiederholen. Genau wie in den Achtzigerjahren, als die wirtschaftliche Not die Kinos zur Schließung zwang und die Filmemacher:innen das Zelluloid aufgaben, macht man mit dem Streaming aus der Not eine Tugend. Wenn die Betreiber:innen und Verleihfilmen nicht umdenken und praktikable Lösungen finden, die sowohl das Publikum als auch die Filmschaffenden für ihre Zeit, Ressourcen und Investitionen belohnen, deutet alles auf ein baldiges Ende der Nollywood-Kinokultur hin.

Doch was die Geschichte ebenso zeigt, ist das kreative Potential der nigerianischen Filmindustrie. Und diese hat sich längst einen fixen Platz beim einheimischen Publikum, aber auch im afrikanischen und globalen Ausland erarbeitet. ■



The Wedding Party 2016, Kemi Adetiba



Die anhaltende Anziehungskraft der **Rita Dominic**

TEXT Wilfred Okiche

Seit mehr als 20 Jahren mischt der nigerianische Star in der Filmbranche mit. Gross geworden mit dem Videoboom, hat sie als Schauspielerin und Produzentin eine beeindruckenden Karriere in einer wechselhaften Branche hingelegt.

Es ist schwer, sich an einen Moment zu erinnern, in dem Rita Dominic nicht ein Star war.

Als eine der bekanntesten nigerianischen Persönlichkeiten hat sie die Zeiten überdauert, hat eine Stärke um die andere entwickelt und verschiedene, bewegte Epochen der nigerianischen Filmindustrie geprägt. Ihre Hochzeit mit dem Geschäftsmann Fidelis Anosike im Jahr 2022 war ein Ereignis der Superlative. Dominics Star-Status reichte aus, um sie zum gesellschaftlichen Ereignis des Jahres zu machen, obwohl sie nicht einmal in Lagos, dem Zentrum der nigerianischen Partyszene, stattfand. Die mit Stars besetzte Veranstaltung war über Monate das Gesprächsthema in den sozialen Medien und erinnerte – für den Fall, dass es jemand vergessen hätte – an Dominics immense Berühmtheit.

Dominic freut sich über den Ruhm und all die Segnungen, die ihr zuteilgeworden sind, aber in einer Karriere, die sich über zwei Jahrzehnte erstreckt, möchte sie vor allem für ihre Arbeit bekannt sein. Sie hat sich bemüht, eine Karriere aufzubauen, auf die sie stolz sein kann, und sucht nach Arbeiten, die sie herausfordern.

In diesem Jahr ist Dominic zum Beispiel in *The Trade* zu sehen, einem düsteren Krimi, der auf der wahren Geschichte eines Entführers basiert, der einst die Elite des Landes terrorisierte, bevor er von den Strafverfolgungsbehörden zur Strecke gebracht wurde. In einer Nebenrolle als eines der Opfer schaltet Dominic einen Teil ihrer berühmten Starpower im Dienste der Figur ab und beweist, dass sie eine Teamplayerin sein kann, wenn es nötig ist. Bei der Auswahl von Projekten, so Dominic gegenüber Filmbulletin, kommt es ihr vor allem auf die Qualität des Materials und die beteiligten Talente an und nicht darauf, wer die Hauptrolle bekommt. Sie sagt: «Ich mag Rollen, die mir Angst

machen. Ich mag es, Dinge zu tun, die ich noch nie zuvor getan habe. Ich glaube, das ist es, wonach jede:r Schauspieler:in Ausschau hält: Gelegenheiten, seine Stärken zu testen.»

Dominic hatte die Gelegenheit, genau das in *La femme Anjola* zu tun, dem Thriller, den sie sowohl als Hauptdarstellerin als auch als Produzentin – über die Produktionsfirma, die sie gemeinsam mit der Regisseurin des Films, Mildred Okwo, leitet – produziert hat. *La femme Anjola*, der 2021 in die Kinos kam und jetzt auf Amazon Prime Video gestreamt werden kann, zeigt eine weitere Facette von Dominics Talent. Sie spielt die klassische Femme fatale, die sich an ähnlichen Rollen von Hollywood-Schauspielerinnen wie Ava Gardner und Barbara Stanwyck in den Neo-Noir-Filmen der damaligen Zeit orientiert.

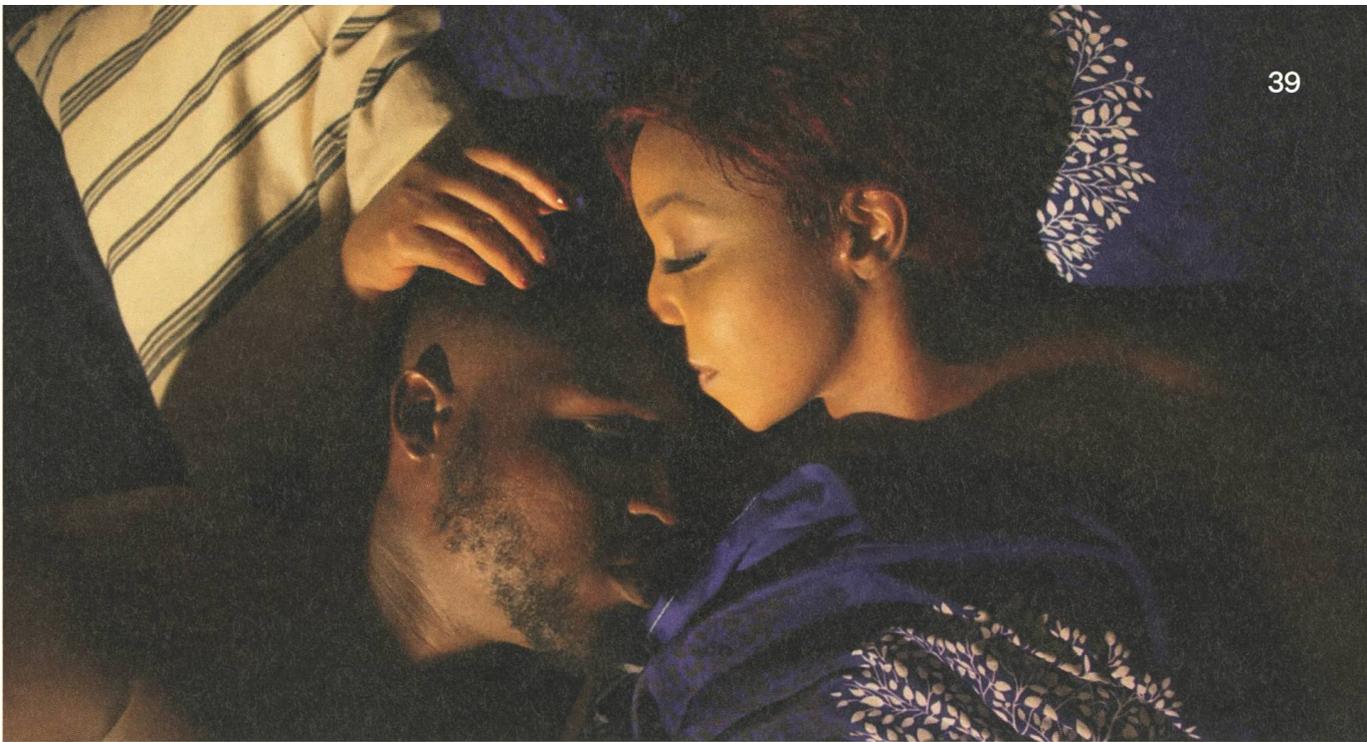
Daniel Okechukwu, ein Filmjournalist, der die Plattform «Inside Nollywood» betreibt, meint dazu: «Ich halte sie für die beste oder zumindest die interessanteste Schauspielerin ihrer Generation. Und diese Generation hat ziemlich viele Talente hervorgebracht. Aber was das Gesamtwerk angeht, ist niemand so abenteuerlustig oder bereit wie sie, ihr kuratiertes Image abzugeben, um tief nach der Wahrheit einer Figur zu suchen.»

Television Eyes

Dominic wurde 1975 als jüngstes von vier Kindern eines Vaters, der Arzt war, und einer Mutter, die als Krankenschwester arbeitete, geboren. Sie weiß, dass es ein Klischee ist, aber sie besteht darauf, dass sie schon als Kleinkind ständig vor dem Fernseher sass, was ihr den Spitznamen «Television Eyes» einbrachte. Dominic war so fasziniert von bewegten Bildern, dass



La femme Anjola 2021, Mildred Okwo



«Es ging um die Arbeit, nicht um Partys oder rote Teppiche.»

sie alles, was auf dem Bildschirm zu sehen war, begierig verschlang, ob sie es nun verstand oder nicht. Im Alter von fünf Jahren begann sie, in Schultheaterstücken mitzuwirken, und in der Sekundarschule war sie Aufseherin über jüngere Schüler:innen. Ausserdem hatte sie Führungsrollen in den Theater- und Presseclubs der Schule inne.

Dominic wurde mitten in einem nationalen Wirtschaftsaufschwung geboren, der durch massive Staatseinnahmen aus dem Verkauf von Rohöl angekurbelt wurde. Dieser Ölreichtum ermöglichte es, die Filmindustrie zu unterstützen, in der Filmemacher wie Ola Balogun und Wale Adenuga zu Berühmtheit gelangten. Dieser Boom war nur von kurzer Dauer, denn der darauffolgende Absturz brachte eine Rezession mit sich, die die Kinoindustrie praktisch zunichte machte. Aus diesem Grund kam Dominics filmisches Erwachen wie bei vielen anderen ihrer Generation über das Fernsehen, das die einzige Möglichkeit war, an lokale und internationale Inhalte heranzukommen.

Die nigerianische Filmindustrie – oder Nollywood, wie sie heute genannt wird – wurde 1992 mit dem Film Living in Bondage von Chris Obi Rapu aus der Taufe gehoben, einem in Igbo-Sprache gedrehten Drama über einen Mann, der verzweifelt genug ist, das Leben seiner Frau gegen Reichtum einzutauschen. Living in Bondage traf auf ein Publikum, das nach einer

Abbildung seiner selbst auf dem Bildschirm lechzte, und wurde ein Riesenerfolg. Mindestens eine Million bestätigte Kopien wurden verkauft. Dominic erinnert sich: «Ich sah mir Living in Bondage mit Ehrfurcht an und fühlte mich gesehen, auch wenn es mich zu Tode erschreckte.»

Die vielleicht wichtigste Auswirkung des Erfolgs von Living in Bondage war der Umbruch in der Branche. Da die Technologie – aus Asien importierte VHS-Kassetten – zugänglich war, konsumierte das Publikum die darauffolgende Welle von Filmen. Die Qualität der Filme mag mangelhaft gewesen sein, aber die Geschichten, die sie erzählten, waren einfache, nachvollziehbare Stories von Gut und Böse, in denen die Moral über die Dekadenz triumphiert.

Dominic überraschte niemanden, als sie sich entschied, an der Universität Theaterwissenschaften zu studieren. Es stand nicht zur Debatte, und ihre Eltern unterstützten ihre Entscheidung. Sie sagt, die Schule habe sie in erster Linie auf die Schauspielerei auf der Bühne vorbereitet, da der Film zu dieser Zeit noch ein Novum war. Als Studentin sah sie 1999 Andy Amenechis erfolgreiches Kostümdrama «Igodo» und wurde inspiriert, eine Karriere beim Film in Betracht zu ziehen. «Ich hatte das Gefühl, dass «Igodo» die Messlatte sehr hoch gelegt hat. Das hat mich dazu gebracht, den nächsten Schritt zu tun. Ich hatte damals gehofft, in die



Branche einsteigen zu können, aber die Dinge befanden sich noch in einem sehr frühen Stadium mit wenig Struktur. Wir waren noch nicht einmal bei dem Begriff Nollywood angekommen.»

Nach ihrem Abschluss zog Dominic nach Lagos, um näher am Geschehen zu sein. Sie lernte Basorge Tariah Jr. kennen, ebenfalls ein Absolvent ihres Studiengangs, der ihr 1999 eine Nebenrolle in seiner neuen Komödie *My Guy* anbot. Der Produzent des Films war mit ihrer Arbeit zufrieden und lud sie ein, in seinem nächsten Projekt mitzuwirken. Damit war der Startschuss für ihre berufliche Laufbahn gefallen. Doch auch nach zwei Jahrzehnten besteht Dominic darauf, dass jedes neue Projekt eine eigene Erfahrung sei: «Wenn ich zum ersten Mal auf ein Set gehe, bin ich sehr ängstlich. Aber wie man im Theater sagt: Angst ist gut.»

Dominics rasanter Aufstieg von der Nebendarstellerin zur Hauptdarstellerin war nur durch die Unterstützung einer Reihe von Produzent:innen, Vermarkter:innen und Kolleg:innen möglich, die sie bei Hunderten von Titeln, in denen sie mitspielte, unterstützten. Irgendwann um 2001 herum erlitt Dominic jedoch einen Karriereknick, als die Angebote ausblieben. Dies fiel auch in die Zeit, als sie ihre Mutter verlor. Sie nahm sich eine Auszeit und reiste zu ihren Geschwistern nach London.

Nollywoods goldene Jahre

Es war eine andere Branche, in die Dominic fast zwei Jahre später zurückkehrte. Es gab noch mehr Filme, mehr Geld und einen stetigen Zustrom neuer Akteure. Qualität hatte nicht unbedingt Priorität, und die Betonung des Produktionsvolumens führte zu schnellen Durchlaufzeiten.

Ursprünglich wollte Dominic nur das Terrain sondieren, bevor sie in ihr Leben in London zurückkehrte, doch das Schicksal hatte andere Pläne. Eine Kollegin, Genevieve Nnaji, machte sie mit einem einflussreichen Produzenten bekannt, der sie wiederum davon überzeugte, zu bleiben und die Vorteile der schnell wachsenden Branche zu nutzen, die es schon bald mit Hollywood und Bollywood aufnehmen sollte.

Nollywoods Talente der zweiten Generation, darunter Dominic, Nnaji, Jim Iyke und Omotola Jalade-Ekeinde, waren einige der grössten Nutzniesser:innen dieses neuen Booms; sie wurden zu bekannten Namen und Gesichtern. Die nächsten Jahre waren die produktivsten in Dominics Karriere. Sie verbrachte viel Zeit damit, zwischen Lagos und dem anderen Produktionszentrum in Enugu in der Südostregion hin- und herzuwechseln. Diese Zeit beschreibt Dominic als «Nollywoods goldene Jahre».

Die Branche war auf dem Höhepunkt ihrer Popularität, und die Filmvermarkter:innen entwickelten eine

effiziente Vertriebsstruktur, die selbst in die entlegensten Gebiete vordrang. «Ich weiss nicht, ob wir jemals in der Lage sein werden, die Höhepunkte dieser Ära zu wiederholen.» Dominic erinnert sich gerne an diese Zeit zurück. «Wir haben hart gearbeitet und hatten kaum Zeit für soziale Aktivitäten. Es ging um die Arbeit, nicht um Partys oder rote Teppiche. So sind wir erzogen worden. Die strenge Arbeitsmoral hat uns geprägt, und wir waren in diesem Sinne diszipliniert. Selbst als wir anfangen, Geld zu verdienen, hatten wir keine Zeit, es zu geniessen.»

Geplatze Blase

Mildred Okwo, die zusammen mit Dominic die gemeinsame Produktionsfirma The Audrey Silva Company leitet und bei drei Spielfilmen von Dominic Regie geführt hat, bemerkt dazu: «Was Rita und ihre Generation in dieser Zeit geleistet haben, ist einmalig. Nicht einmal die indische Industrie war so produktiv. Sie spielten verschiedenste Charaktere nacheinander, mit wenig oder gar keinen Pausen dazwischen, und lernten 200 Seiten Text in kürzester Zeit. Ich glaube, das ist der Grund, warum Rita noch heute alles aufsaugt, zuhört und Dinge so schnell aufzunehmen vermag.»

Doch hinter den Kulissen spielte sich noch etwas anderes ab. Während die Schauspieler:innen Ruhm und Reichtum genossen, waren die Vermarkter:innen zum mächtigsten Glied in der Kette der Filmproduktion geworden. Sie kontrollierten jeden Aspekt des Geschäfts, von kreativen Entscheidungen bis hin zum Vertrieb,

und entschieden anhand von Daten – oder ihrem Bauchgefühl – darüber, welche Talente rentabel waren. Dominic erinnert sich: «Einige von ihnen, die eigentlich nichts mit der Regie von Filmen zu tun hatten, begannen, Filme zu drehen. Sie hatten unglaublich viel Macht und übten die totale Kontrolle aus. Ihr Wort war Gesetz, und sie konnten über jede Karriere entscheiden.»

Im Jahr 2004 entkam Dominic nur knapp einem Berufsverbot, das von den Vermarktern gegen acht der damals bestverdienenden Stars verhängt wurde. Es war eine übertriebene Machtdemonstration der Vermarkter:innen, um die Schauspieler:innen zu bestrafen, die begonnen hatten, die Anerkennung ihres Werts einzufordern. Es war auch eine Panikreaktion auf ein viel grösseres Problem: Die Umstellung von VHS auf DVD führte zu einer starken Zunahme von Raubkopien, die die Gewinne massiv schmälerten. So begann der langsame, aber endgültige Tod des Videomodells. Und das Ende des sogenannten goldenen Zeitalters.

Dominic ihrerseits hat diesen Wandel vorausgesehen und Massnahmen ergriffen, um mit der Zeit zu gehen. Sie engagierte Okwo, eine ausgebildete Anwältin, um ihre Angelegenheiten zu regeln. Ein Schritt, der bei den Vermarkter:innen, die direkten Zugang zu den Talenten gewohnt waren, nicht gut ankam. Beide Frauen wurden als schwierig abgestempelt, aber Dominic war entschlossen: «Ich kam an einen Punkt, an dem ich das Gefühl hatte, dass ich mehr brauchte. Ich brauchte die Hilfe von Fachleuten um mich herum, und so kam Mildred ins Spiel. Sie verfügte über eine Fülle von Kenntnissen, und wir begannen damit, mir

Nollywood-Ikone Rita Dominic bei der Arbeit





The Meeting 2012, Mildred Okwo

dabei zu helfen, mich als Geschäftsfrau weiterzuentwickeln. Ich glaube, das gefiel den Vermarkter:innen nicht, und so wurde auch ich stillschweigend verbannt.»

Durch die nationale Rückkehr zur Demokratie und die anschließende Umarmung des Kapitalismus begannen die Kinos nach einer fast zwei Jahrzehnte währenden Pause ein Comeback, und erneut waren die Filmemacher:innen gezwungen, sich anzupassen. Der Übergang von den Videos zum Kino war hart, und viele Schauspieler:innen blieben auf der Strecke. Auch Dominics Karriere drohte zu versanden. Als sie keine hochwertigen Drehbücher mehr bekam, begannen sie und Okwo, ihr eigenes Material zu entwickeln.

Ihr erster Spielfilm, *The Meeting* (2012), eine bissige politische Satire über die Dysfunktion der Regierung, bei der Okwo Regie führte, war ein Hit, in dem Dominic als mürrische Empfangsdame gegen ihren Typus anspielte. Für Dominic war es ausserdem eine Kinopremiere. «Es war Neuland für uns, denn wir konnten in Echtzeit beobachten, wie die Nigerianer:innen auf Filme reagieren. Das war ich aus der Video-Ära nicht gewohnt.»

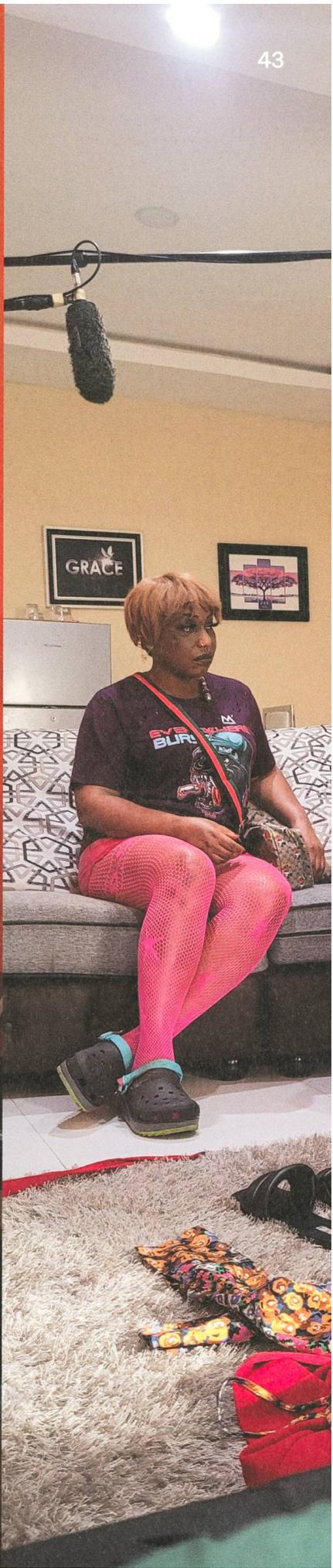
The Meeting bescherte Dominic einige der besten Kritiken ihrer Karriere. Die Branche hatte sich einmal mehr gewandelt, und sie war immer noch ganz vorne mit dabei. Okwo fügt hinzu: «Rita wollte zwischen romantischen und dramatischen Rollen gleichermassen wechseln, und ich glaube, das war ihr wichtiger, als ein Filmstar zu sein. Sie liebt die Arbeit, und es gibt viele Leute in dieser Branche, die die Arbeit nicht lieben. Für die ist es nur ein Mittel, um irgendwohin zu kommen.»

Die Branche befindet sich derzeit mit dem Aufkommen des Streaming in einem weiteren Wandel. Was

dies für das Kinomodell bedeutet, ist noch unklar. Aber Dominic wird auch dort vorne mitspielen. Mit ihrer Produktionsfirma richtet sie sich mit Filmprojekten sowohl an Streaminganbieter als auch an Kinostudios.

Kinos mögen als prestigeträchtig gelten, aber mit nur 275 Leinwänden, die eine Bevölkerung von etwa 200 Millionen Menschen versorgen, hat dieses Modell nicht annähernd die Effizienz des Videozeitalters erreicht. Aus diesem Grund ist die Branche zurzeit zersplittert, mit verschiedenen Akteuren, die in ihren eigenen Silos arbeiten – im Kino, Video, Streaming und im Fernsehen.

Neue Stars haben es in diesem Umfeld schwerer als zur Zeit, als VHS das ganze Land bediente. Auch wenn das Starsystem immer noch funktioniert, ist es schwieriger geworden, nachwachsende Generationen von Filmstars zu finden, die den Mainstream ansprechen und die Zugkraft von Dominic und ihren Kolleg:innen besitzen. Dominic weiss, dass sie das Glück hatte, zur richtigen Zeit am richtigen Ort zu sein, aber das erklärt doch nicht ihre beispiellose Karriere. Vor allem war sie konsequent, strategisch und bereit, sich weiterzuentwickeln und anzupassen. Andere genossen vielleicht den kurzen Ruhm, aber Rita Dominic hat deutlich gemacht, dass sie zum Film kam, um zu bleiben. ■



1900-1960

Kolonialzeit

1926

Palaver von Geoffrey Barkas ist der erste in Nigeria gedrehte Spielfilm und handelt vom Konflikt zwischen einem britischen Offizier und einem nigerianischen Zinnminenarbeiter, der zu einem Krieg führt. Das nigerianische Magazin «Pulse» beschreibt 2017 den Film als äusserst rassistisch und ausschliesslich auf ein westliches Publikum abzielend.

1930

Filme werden von der britischen Besatzungsmacht zu Propagandazwecken eingesetzt. Westliche Bräuche und Sitten werden durch mobile Kino-Vans im Land vermittelt. Es werden hauptsächlich britische Produktion gezeigt.

1937

Die Kolonialregierung in Nigeria richtet eine Zensurbehörde ein, die sich um Einrichtung und Betrieb von Kinos kümmert. Nigerianische Inhalte gibt es kaum.

1940

Grosse Kinos und Kinoketten werden in Nigeria errichtet, das Programm ist hauptsächlich westlich.

1957

Sam Zebba dreht Fincho, den ersten nigerianischen Farbfilm auf Zelluloid. Der Film handelt vom Protagonisten Fincho, der mit der Industrialisierung konfrontiert wird, die von europäischen Kolonialist:innen nach Nigeria gebracht wurde.

1960-1980

Goldene Ära

1960

Nigeria erlangt die vollständige Unabhängigkeit von Grossbritannien.

1966

Diktatur unter Yakubu Gowon. Damit beginnt eine langjährige Militärherrschaft, wobei immer wieder neu geputscht wird. 1967-1970 wütet der Bürgerkrieg um Biafra.

1970

Die Nigerian Television Authority (NTA) wächst zur grössten Fernsehstation Westafrikas. Die NTA wird vom Staat finanziert und gewährleistet kinematographische Ausbildung und Arbeitsstellen.

1972

Der Staat erlässt aus Sorge über die Flut ausländischer Kultur in Nigeria das Indigenisierungsdekret, das die Übertragung von insgesamt 300 Kinos von ihren ausländischen Eigentümer:innen an Nigerianer:innen verlangt.

1975

Der Ölboom lässt die Mittelschicht in Nigeria wachsen, immer mehr Haushalte haben einen Fernseher.

1979

Gründung der Nigerian Film Corporation (NFC). Die NFC fördert die nigerianische Filmindustrie und bietet Finanzierungs- und Produktionsunterstützung. Filme werden hauptsächlich in Yoruba und anderen nigerianischen Sprachen gedreht, Englisch oder andere Fremdsprachen werden nicht mehr verwendet.

1980

Videokassettenrekorder (VCR) werden zu einem beliebten Medium und sind in Nigeria so verbreitet wie in keinem anderen westafrikanischen Land. Sie werden an Hochzeiten, Zeremonien oder Beerdigungen eingesetzt.

1991-2010

Home-Video-Ära

1991

Die NTA gerät in eine finanzielle Krise, was spartenweit Kündigungen auslöst. Die internen Produktionen werden gestoppt. Viele professionelle Filmschaffende verlieren ihren Arbeitsplatz.

1992

Kenneth Nnebue schreibt und produziert Living in Bondage, bei dem Christ Obi Rapu Regie führt. Der Film wird direkt auf VHS produziert und wird ein gigantischer Erfolg. Er markiert den Beginn des modernen Nollywood und den Durchbruch des Direct-to-Video-Vertriebsmodells.

1994

Glamour Girls, gedreht von Chika Onukwufor, ist ein nigerianischer Film auf Englisch. Er erhält internationale Bekanntheit und wird nicht nur vom lokalen nigerianischen Publikum konsumiert. Der Film öffnet die Türen für eine internationale Etablierung des nigerianischen Films.

1999

General Olusegun Obasanjo wird zum Präsident von Nigeria. Er beendet eine langjährige Militärherrschaft und leitet die Rückkehr zur Demokratie ein. Nigeria kehrt aus der internationalen Isolation zurück.

2002

Der Begriff «Nollywood» wird erstmals vom Journalisten Norimitsu Onishi in der «New York Times» verwendet.

2010

Die Veröffentlichung von Nollywood-Filmen auf Youtube ermöglicht weltweite Verbreitung und fördert die internationale Anerkennung der nigerianischen Filmindustrie.

2011-heute

The New Nigerian Cinema

2011

Der Streamingdienst iROKO TV wird lanciert, als eine der ersten Plattformen Afrikas, die sich dem nigerianischen Film widmet. Die Verknüpfung zur Diaspora wird intensiviert.

2014

Nollywood wird zur zweitgrössten Filmindustrie der Welt, gemessen an der Zahl der jährlich produzierten Filme. Sie trägt erheblich zum Wirtschaftswachstum Nigerias bei.

2016

The Wedding Party von Kemi Adetiba ist ein grosser internationaler Erfolg und überzeugt auch ein westliches Publikum.

2018

Mit Lionheart von Genevieve Nnaji wird der erste nigerianische Film im Auftrag von Netflix Original produziert.

2020

Nollywood-Filme werden vermehrt über Streamingplattformen verfügbar, was zu einem breiteren internationalen Publikum und einer stärkeren Vermarktung führt.



«NOLLYWOOD

schafft eine Verbindung zur Heimat»

INTERVIEW Selina Hangartner

Jonathan Haynes, Professor an der LIU in New York und Experte des westafrikanischen und nigerianischen Kinos, diskutiert mit uns über eine Welt, von der aus gespannt nach Nollywood geschaut wird.

FB *Ab 2004 sind vermehrt nigerianische Filmemacher:innen zur Berlinale geladen worden. Markiert dieses Jahr einen Umbruch in der internationalen Wahrnehmung Nollywoods?*

JH Ja, so in etwa. Aber eigentlich war die kulturelle Etablierung ein langwieriger Prozess. Auch in Nigeria selbst: Dort war das Establishment zunächst nicht besonders begeistert von den Nollywood-Filmen. Auch jene Filmemacher:innen, die respektablere Filme auf Zelluloid drehten, wollten mit den billigeren Videoproduktionen nicht viel zu tun haben. Tunde Kelani etwa, der einer der wenigen nigerianischen Filmemacher war, die zu Festivals eingeladen wurden, bestand sogar regelrecht darauf, dass er nicht zu Nollywood gehöre.

Für das ausländische Publikum war Nollywood, das sehr fest in nigerianischer Kultur und ihren Traditionen fusst, dann ohnehin recht seltsam. Auch technisch waren diese Filme anders; mit alten Kameras auf Video gedreht, sahen sie optisch nicht überzeugend aus. Darum dachten etablierte

Filmfestivals also für lange Zeit gar nicht daran, diese Filme zu programmieren, die ihren Standards nicht zu entsprechen schienen.

FB *Und nun hat sich die Haltung geändert?*

JH Etwa ab 2010 wurde der Begriff «New Nollywood» populär, der einen qualitativen Wandel innerhalb Nigerias Filmproduktion markierte. Das hatte in erster Linie aber mehr mit dem nationalen als mit dem internationalen Publikum zu tun: In Nigeria wurden ab dann nämlich wieder grössere Multiplex-Kinos gebaut, die mit hochwertigen Filmen bespielt werden sollten. Die Produktionen von Kunle Afolayan könnte man zu diesen neuen Kinoproduktionen zählen. Diese Filme waren dann auch jene, die sich für den internationalen Markt qualifizierten. Festivals und Programmierer:innen wurden auf Nollywood aufmerksam. Um 2013 kamen Nollywood-Filme auch im Streaming an, das war eine regelrechte Explosion, und daraufhin konnte man in der ganzen Welt Nollywood sehen.

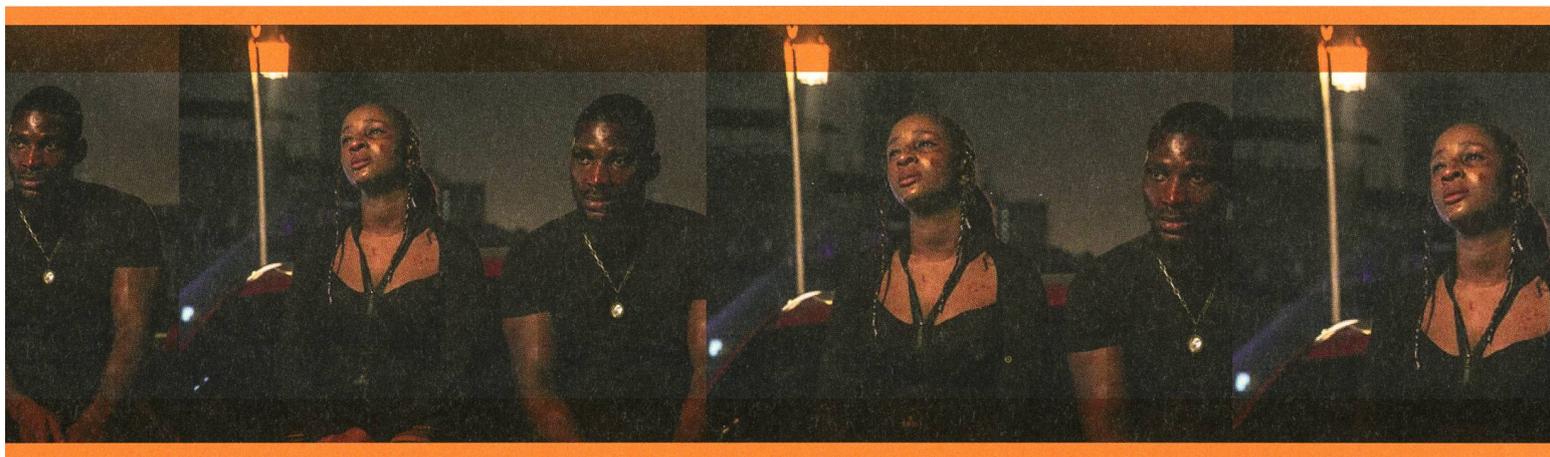
FB *Ab wann wurde an den Universitäten über Nollywood diskutiert?*

JH Als ich anfang, gab es wenig Forschung dazu. Selbst Akademiker:innen aus Nigeria waren kaum interessiert an Nollywood, weil es über lange Zeit kein respektabler Teil ihrer Kultur war. Das hat mir erlaubt, damals in den Neunzigerjahren regelrecht zu den Pionier:innen in diesem Feld zu gehören, mit wenig Konkurrenz. 1995 publizierte ich einen ersten Sammelband zum Thema, gefüllt mit den Beiträgen jener wenigen Expert:innen, die es damals gab. Interessanterweise gehörte Nollywood auch zu den Filmkulturen, die zunächst nicht von Kulturkritiker:innen, sondern von Anthropolog:innen aufgearbeitet wurden.

Ab da legte das Feld schnell zu, bald haben auch viele nigerianische Forscher:innen dazu beigetragen. Es waren jene, die vielleicht zunächst

Filmindustrie war schon seit längerem so organisiert, dass jene, die den Vertrieb und die Promotion bewerkstelligen, mehr an den Titeln verdienen als die Künstler:innen selbst, für die es selten Tantiemen gibt. In der nigerianischen Filmindustrie verkauft man den Titel und alle Rechte daran, sofort. Auch, weil alle Formen der Erfolgsbeteiligungen ein riskantes Geschäft für die Filmemacher:innen wären. Eine feste Summe direkt auf die Hand ist sinnvoller. Darum sind die nigerianischen Zeitungen voll mit Beiträgen über gealterte Filmschaffende, die mittlerweile verarmt sind und nichts mehr an ihren vergangenen Erfolgen verdienen können.

Jene Ressourcen aber, die dank der gesteigerten internationalen Anerkennung nun doch nach Nigeria fließen, helfen der dortigen Filmindustrie, oder zumindest einem Teil davon. Das ist also



Theater studierten, um sich dann doch dem Film zuzuwenden. Viele von ihnen nahmen aus dem Exil am Diskurs teil: In Nigeria gibt's seit 1985 einen beachtlichen *brain drain*, in dem eine grosse Zahl junger Leute, auch junge Akademiker:innen, das Land verliessen, dann aber von anderen Universitäten aus zur nigerianischen Kultur und zu Nollywood arbeiteten.

FB *Denken Sie, dass dieser Zuwachs an internationalem Interesse und Anerkennung für Nollywood ein Segen oder ein Fluch für die nationale Filmindustrie ist?*

JH Wahrscheinlich ist es eine Mischung von beidem. Im internationalen Kontext ist nun einmal alles der Logik des Kapitalismus unterworfen. Von den Deals fließen bei weitem nicht alle Umsätze zurück. Aber das Problem, dass die Filmemacher:innen zu wenig an ihren Werken verdienen, existierte auch davor schon. Denn die nigerianische

doch auch positiv. Auch dass das internationale Image Nigerias sich nun gewandelt hat, empfinden sicher viele als Fortschritt. Davor war man eher beschämt, dass Filme, in denen Hexerei und Aberglaube oft eine grosse Rolle spielten, das Bild Nigerias prägen sollen. Nun auch im Ausland eine Anerkennung für die eigene Filmkultur zu erhalten, ist gut.

FB *Wohl auch wegen dieses internationalen Publikums, das via Netflix und Amazon gerade Nollywood entdeckt, wird fast nur noch Englisch gesprochen, die zahlreichen lokalen Sprachen gehen unter. Ist das Ihrer Meinung nach ein Verlust?*

JH Naja, nichts entwickelt sich linear. Und die Produktionen in lokalen Sprachen werden auch nicht einfach spurlos verschwinden. Es gab ausserdem schon vor dieser Popularitätswelle immer wieder Momente, in denen man befürchtete, dass dem Kino Sprachen wie Hausa oder Igbo verloren

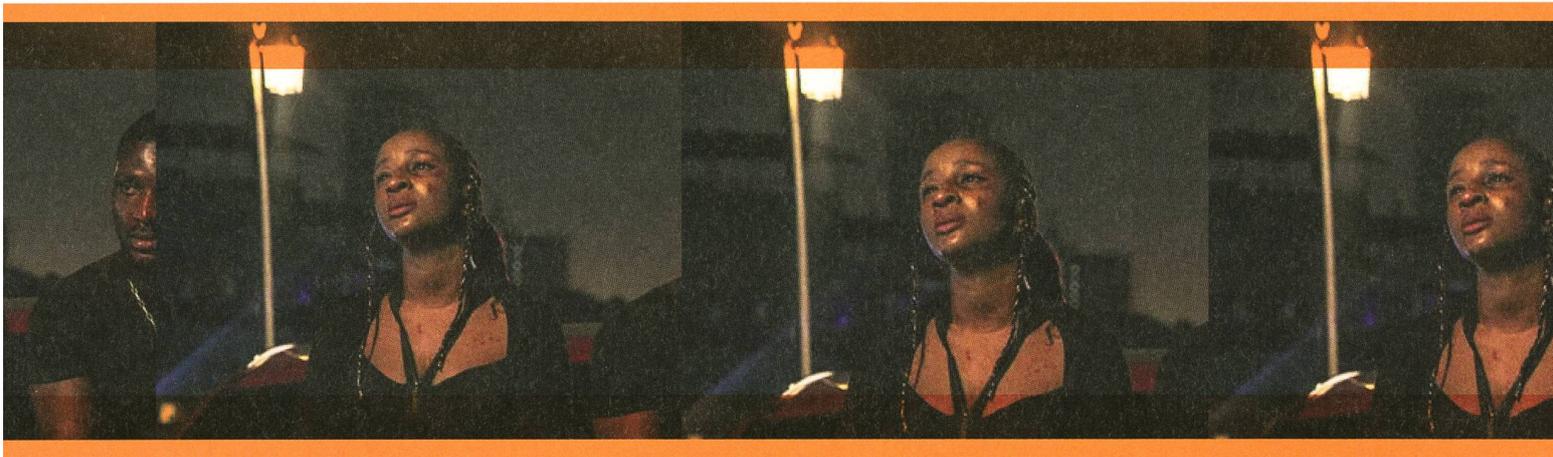
gehen, weil mehr Englisch gesprochen werde. Dass Nollywood vermehrt international rezipiert wird, erscheint mir also nur ein kleiner Faktor in dieser Entwicklung zu sein.

Auch, da der Sprachgebrauch im Film im Gleichschritt mit Dynamiken einhergeht, die in Nigeria auch jenseits des Kinos stattfinden. Junge Menschen und Städter:innen sprechen ohnehin vermehrt Englisch, auch im Alltag, es ist vielerorts die Lingua franca. Für Nigerianer:innen ist es nicht ungewöhnlich, vier Sprachen zu sprechen, und Englisch ist eine davon.

Die englischsprachigen Produktionen gehen selbst übrigens sehr spannend mit diesem komplexen Thema um. In ihnen erlebt man eine Menge an sogenanntem *code switching*, dem Wechseln zwischen verschiedenen Sprachen und Modi der Kommunikation. Das ist mir nun auch in

zu ihm, in dem ich schrieb, dass es wohl ein dummer Name sei, aber dass wir auch akzeptieren müssen, dass er nun hier ist. Positiv gedeutet, drückt «Nollywood» ja auch den akzeptablen Wunsch aus, auf einer Ebene mit Hollywood oder Bollywood wahrgenommen zu werden. Es war auch angenehm, nicht mehr sagen zu müssen, dass man zum nigerianischen Film, in dem mehrheitlich Englisch gesprochen und der hauptsächlich auf Video veröffentlicht wird, forsche. Plötzlich gab es dieses eine Wort.

Und es wurde zum regelrechten Label, was ja auch einen Vorteil hat, wenn es um Marketing und Wiedererkennung geht. Um als Beispiel nochmals den Filmemacher Tunde Kelani zu nehmen: Der wollte ja zunächst nicht mit Nollywood identifiziert werden. Dann kam eine Phase, in der er sagte, er sei das *andere* Nollywood, das *New Nollywood*, und



Gangs of Lagos aufgefallen, einer brandneuen Amazon-Produktion.

Was mich aber noch mehr an ihr faszinierte, war ihr Umgang mit den Untertiteln. Jahrelang ging das so: Sobald eine Person afrikanischer Herkunft redete, gab es Untertitel, selbst wenn sie mit bestem Oxford-Englisch sprach. Aber in Gangs of Lagos ist das nicht mehr so, das Englisch der Figuren ist nicht untertitelt. Erst wenn sie zu Pidgin oder einer anderen Sprache wechseln, erscheinen die Untertitel. Das ist grossartig.

FB Der Begriff «Nollywood» ist ausserhalb von Nigeria entstanden, ist es trotzdem ein akzeptierter Begriff?

JH Ein Kritiker der «New York Times» erfand ihn, und er fasste schnell Fuss. Und klar, man darf kritisch sein – der Begriff trägt das Moment der Imitation in sich, als würde man nun den Weissen Mann nachahmen wollen. Damals, als der Begriff an Popularität gewann, verfasste ich einen Zeitungsartikel

mittlerweile identifiziert er sich mit dem Begriff. Nun ist auch er, ganz offen, Teil von Nollywood. Übrigens gibt es über die Rezeption von Nollywood jenseits des Landes auch diesen interessanten Fakt: Niemand weiss, wie viele Filme dort tatsächlich gedreht werden, aber es wird wild mit Zahlen spekuliert. Eine Gesellschaft in Kanada, die nigerianische Filme dort in den Umlauf bringt, publizierte einmal eine immens hohe Zahl an Titeln. Die wurde dann mit dem offiziellen Output anderer Filmnationen verglichen, und das wurde dahingehend gedeutet, dass Nollywood global die zweitgrösste sei. Doch die Zahlen zu vergleichen, ist etwas unsinnig, denn in anderen Ländern werden ja oft nur jene Produktionen gezählt, deren Produktionskosten über einem Mindestbetrag liegen. Bei Nollywood wurde das Mass anders angesetzt. Nigeria hat bestimmt eine grosse Filmproduktion, aber das haben auch China, Japan, Indien oder Indonesien. Dass sie die zweitgrösste haben sollen,

ist wohl eher ein Mythos. Und trotzdem wird die Zahl fast überall zitiert.

FB *Wo werden nigerianische Filme denn jenseits von Nigeria rezipiert?*

JH Nollywood ist in erster Linie ein Kino, das eine Weltregion dominiert. Überall südlich der Sahara erfreuen sich die Filme einer grossen Popularität; fast so, wie mexikanisches Fernsehen in Südamerika gerne geschaut wird oder Bollywood-Kino in Südasiens. Es ist interessant, dass wir immer das Gefühl haben, Hollywood dominiere die ganze Welt als kulturelles Imperium, denn eigentlich sieht die Karte anders aus. Auch Nollywood ist nicht gänzlich ohne Konkurrenz in Afrika südlich der Sahara, auch andere Länder produzieren Filme, aber es ist eine regionale Dominante.

Die Filme konnten sich dort einst via Videokassetten so gut verbreiten, Reisende nahmen diese mit, auf Märkten rund um den Kontinent wurde mit ihnen gehandelt. Auch in Gemeinschaften der

Gefühl davon vermitteln, wie es in Westafrika aussieht. In den Filmen sieht man nicht die stereotypen und westlich geprägten Bilder einer verhungerten und verarmten Bevölkerung; die Schauspieler:innen tragen oft schöne Kleider, fahren schicke Autos und führen ein Leben gehobenen Standards, aber alles entlang des dortigen Geschmacks. Es ist ein anderes Afrika, das man zu Gesicht bekommt. Bilder einer afrikanischen Moderne, die wenigen bekannt ist. Ein Student von mir, der ursprünglich aus Haiti kam, hat mir einmal erzählt, dass seine Grossmutter regelrecht süchtig nach Nollywood-Filmen sei. Auf die Nachfrage hin, weshalb das der Fall sei, meinte sie, dass sie mit diesen Filmen eben mit ihrem Zuhause in Kontakt bleiben könne: *Keeping up with Nigeria*. Klar, Haiti war schon lange ihr neues Daheim, aber so konnte sie auch sehen, was Afrika bewegt, was dort die neuesten Trends, die Wünsche sind. Diesen Zweck für die Diaspora zu erfüllen, das war schon lange auch wichtige Aufgabe für Nollywood. ■

«Oft haben Regisseur:innen keine Ahnung, dass ihre Filme rege gehandelt werden.»

afrikanischen Diaspora, in New York, Atlanta oder London. Hier zeigt sich nochmals dieser interessante Bruch zwischen den Verdiensten der Filmemachenden selbst und dem Weg, der ihre Produktionen anschliessend zurücklegen. Oft haben die Regisseur:innen keine Ahnung, dass ihre Filme, manchmal in nachsynchronisierter englischer Fassung, die sie nie gesehen haben, in anderen Ländern und Regionen rege gehandelt werden.

Es gibt einen weiteren wichtigen Distributionskanal für Nollywood auf dem afrikanischen Kontinent. Der heisst «Africa Magic», ein Pay-TV-Sender, der seit 2003 den halben Kontinent mit einer Endlosschleife an Nollywood-Produktionen bespielt. Auch er trägt dazu bei, dass man Nigerianer:innen, zumindest zahlreichen Anekdoten zufolge, in den abgelegensten Orten in Afrika mit dem Kino, mit Stars identifiziert.

FB *Warum, glauben Sie, ist Nollywood auch jenseits von Nigeria so beliebt?*

JH Für die Diaspora waren und sind die Filme wichtig, um Identität zu stiften. Einwander:innen in Brooklyn können ihren Nachfahr:innen dank diesen ein



JONATHAN HAYNES ist Anglistikprofessor an der LIU New York und gehört zu den führenden Forscher:innen über Nollywood im Westen. Zu seinen Publikationen zum Thema gehören die Sammelbände und Bücher «Nollywood: The Creation of Nigerian Film Genres», «Nigerian Video Films» und «Cinema and Social Change in West Africa».

MIGROS Kulturprozent

ALIVE

SORBETTO ice-cream!

OPEN-AIR-KINO xenix

14. JULI – 18. AUGUST 2023
AUF DEM KANZLEIAREAL

© belongs to RDB-Entertainments

filmpodium

Eine Kulturinstitution der Stadt Zürich

SATYAJIT RAY

Einzigartigkeit und Universalität

1. August – 30. September 2023

www.filmpodium.ch

A close-up portrait of Mark Emmanuel Bamidele, a Black man with a shaved head and a goatee, smiling warmly. He is wearing a light yellow, textured shirt. The background is a blurred orange brick wall and a white door frame.

Nigerianisches Sendungsbewusstsein aus ZOLLIKOFEN

TEXT Michael Kuratli

BILD Oliver Camenzind

Mark Emmanuel Bamidele drehte vor acht Jahren einen Schweizer Nollywood-Film. Heute sendet sein migrantisches TV-Projekt in neun Sprachen. Egal, was er schafft, er verfolgt ein Ziel damit: Brücken zu bauen.



Ein unscheinbares Ladenlokal in einer Einkaufspassage in Zollikofen unweit von Bern. Eine Wand ist grün gestrichen, ein Greenscreen. An der anderen hängen gerahmte Bildschirme, dazwischen stehen Videokameras und ein Teleprompter. Mark Emmanuel Bamidele empfängt uns mit einem warmen Händedruck und einem einladenden Lächeln. Er muss einem Mitarbeiter noch irgendeine technische Sache auf einem Tablet erklären, dann nimmt er sich Zeit. Wir setzten uns im

Studio von Diaspora TV auf zwei Sessel und vertiefen uns sofort in ein Gespräch, in dem es um viel mehr geht als um dieses Projekt.

Bamidele war nicht schon immer Fernsehmann. Vor mehr als 20 Jahren begann sein Weg in der Schweiz an einem ganz anderen Punkt. Im Film Paradise in My Mind, den er 2015 in Zusammenarbeit mit der Ethnologin Sandra Mooser produzierte, hat einiges aus dieser Anfangszeit seinen Niederschlag gefunden. In Details zu dieser Zeit will sich Bamidele nicht verlieren. Viel wichtiger scheint ihm die Botschaft. Es ist ein Nollywood-Film aus der Schweiz. In den Hauptrollen: Migrant:innen aus afrikanischen Ländern. Paradise in My Mind erzählt von den Schwierigkeiten, mit denen Migrant:innen in der Schweiz konfrontiert sind, von Rassismus, vom Auf und Ab von Menschen, die sich von diesem Land eine bessere Zukunft erhoffen und zwischen Anpassung und Entfremdung ihren Weg suchen. «Wir wollten von Afrikaner:innen für Afrikaner:innen produzieren. Die Erzählweise Nollywoods war unsere Methode dafür», so Bamidele.

Paradise in My Mind ist weder ein schauspielerisches noch ein filmisches Meisterwerk, aber darum geht es nicht. «Ich interessiere mich nicht für die Art, wie westliche Filme gemacht sind», sagt Bamidele. «Explozierende Autos oder ein Actionheld, der aus einem Flugzeug stürzt und unverseht bleibt, das verstehe ich nicht. Nollywood erzählt Geschichten von Menschen, denen etwas widerfährt, sie haben eine Moral. Eine Botschaft wie: «Schau her, wenn du nicht in die Schule gehst, wird dir Unglück geschehen.» So hat auch der Schweizer Nollywood-Film eine klare Moral: Kommst du in die Schweiz, dann hast du es erst mal hart. Doch wenn du die Kultur respektierst, dich einfügst und deinen Intellekt anstrengst, kannst du einen Beitrag zur Gesellschaft leisten und vieles erreichen.

Fleiss und Hirn

Man könnte diese Botschaft als Mantra von Bamideles Leben verstehen. Seine ersten 20 Lebensjahre verbrachte er in Nigeria, seit ebenso vielen Jahren ist sein Lebensmittelpunkt nun hier. Er hat eine Schweizerin geheiratet und zwei Söhne im Teenageralter. Alles, was er macht, dreht sich darum, sich und andere besser in diese Gesellschaft, in die Schweizer Kultur einzufügen. Seine Sicht auf die Schweiz kulminiert in folgenden Sätzen: «Die Schweiz ist wie die Wildnis. Nur die Fleissigen schaffen es, die Schwächsten gehen unter.» Und noch ein Satz ist dem Anekdotensammler geblieben. Es ist jener des ehemaligen Schweizer Botschafters in den USA, den er einst in Washington getroffen hat: Die Schweiz habe zwei Rohstoffe: Wasser und Hirn.

Fleiss und Hirn, es sind die zwei Dinge, die sich Bamidele zu Herzen genommen hat. In der Schweiz

angekommen, machte er denn auch einen mustergültigen Weg. Schnell lernte er Deutsch, machte eine Ausbildung zum Kameramann, studierte auch in London. Für SRF arbeitete er an Dokumentarfilmen mit, die sich vorwiegend mit sexueller Gesundheit, etwa mit Themen wie weiblicher Beschneidung, auseinandersetzen.

Doch beim Bedienen einer Kamera blieb er nicht stehen. Mit African Mirror TV schuf er eine Webplattform für die afrikanische Diaspora, um die Leute über dieses Land und seine Eigenheiten zu informieren. Auch weil er sah, wie es vielen seiner Landsleute hier ergeht: «Wer keine Bildung hat, hat Muskeln, und wenn diese schwach werden, ist man nicht mehr zu gebrauchen», so seine Analyse des Schicksals vieler seiner migrantischen Zeitgenossen. Viele hätten nun, im mittleren Alter, das Land mit ihrer kleinen Pension wieder verlassen.

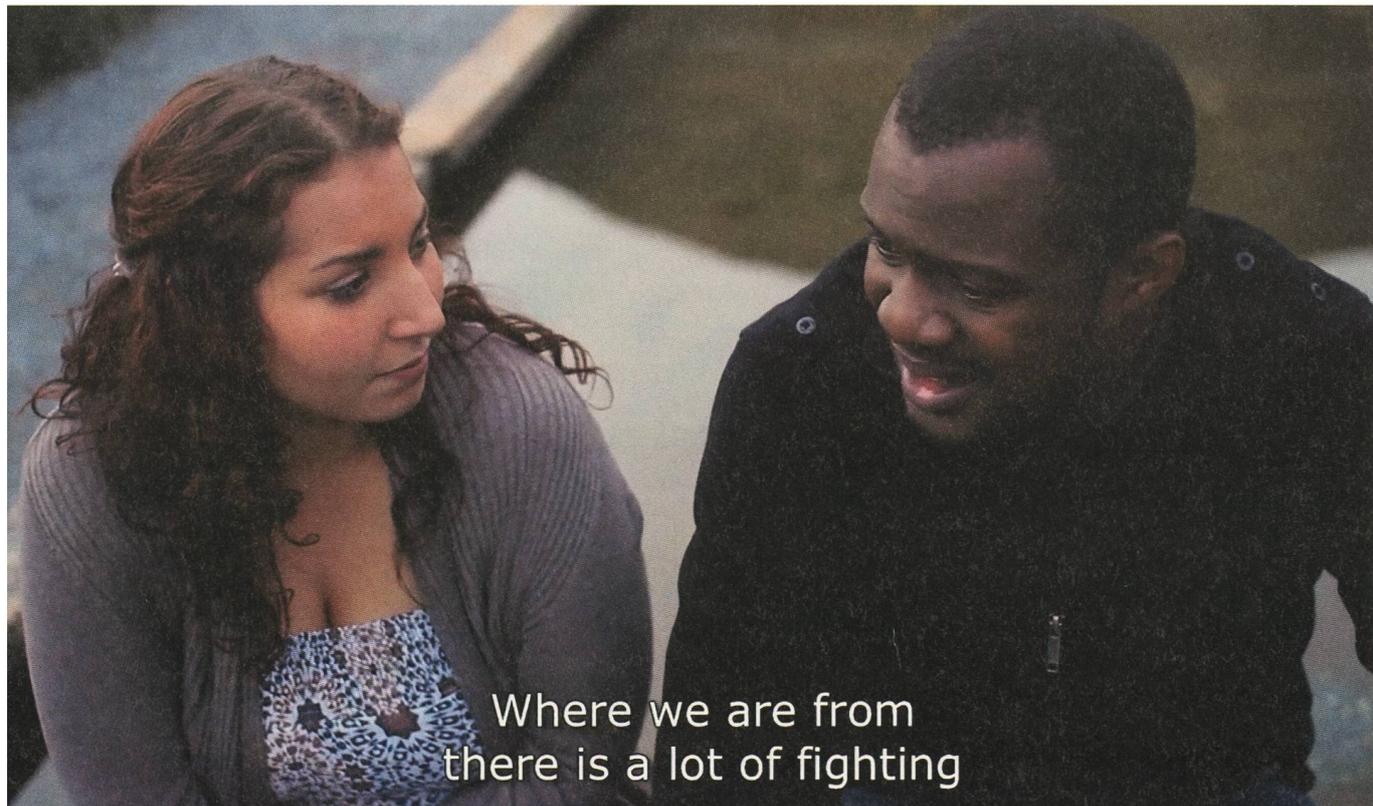
Bamidele spricht mit Bedauern von Migrant:innen, denen es so erging. Schliesslich ist er kein Einzelkämpfer, der sich auf dem harten Schweizer Pflaster gegen die Konkurrenz durchgesetzt hat. Auch er baut Brücken, aber mit seinem Kopf statt wie andere mit ihren Händen. Das war bei *Paradise in My Mind* so, wo diverse Migrant:innen ihre Geschichte erzählen konnten, das war mit African Mirror TV noch viel expliziter der Fall. Mit Diaspora TV hebt er das alles jetzt auf ein noch höheres Niveau.

Im Gespräch zeigt sich schnell, weshalb er mit seinen Projekten erfolgreich ist. Seine Art, auf konkrete Fragen mit ausschweifenden Lebensweisheiten zu antworten, seine ruhige, zurückhaltende Stimme, die

einen einlädt, genau zuzuhören, zeigen bei aller Zielstrebigkeit Verletzlichkeit und Empathie. An der Wand im Studio hängt ein Plakat mit einer Art Knigge des Unternehmens. «Wir machen Fehler, und wir stehen dazu», steht da unter anderem. Und ganz am Schluss: «Wir sind eine Familie».

Ein Sender für alle

Unterstützung für African Mirror TV kam bald von vielen Seiten. Behörden wie das Staatssekretariat für Migration (SEM) und Private sahen Potenzial im Projekt. Für sie war Bamidele eine Stimme, die für Migrant:innen sprechen kann – statt dass die Behörden über sie sprechen. Seine Motivation, andere Migrant:innen darüber zu informieren, was in der Schweizer Politik und Kultur vor sich geht, erklärt Bamidele folgendermassen: «Es gibt zwei Sorten Menschen. Die einen bekommen die Informationen, die anderen sollten sie bekommen. Es nützt nichts, wenn die Behörden eine teure Aufklärungskampagne lancieren, die Botschaft aber nicht zu den Menschen kommt.» Er erzählt von einer Abschreckungskampagne für afrikanische Staaten, die die Schweiz lancierte. In einem Film war eine Unterkunft für Migrant:innen zu sehen, nebenbei auch jemand, der ein Heineken trinkt. Aus Bamideles Sicht eine komplett gescheiterte Kampagne. «Wenn jemand aus dem Slum diese Wohnung sieht, kommt er hierher. Und wissen Sie, wer in Afrika Heineken trinkt? Die Reichen!»



Where we are from
there is a lot of fighting



Paradise in My Mind 2015, Mark Emmanuel Bamidele

Dass ihm die nötige Sensibilisierung fehlt, hat auch das SEM erkannt und Bamidele und sein Team gefragt, ob sie ihr afrikanisches Newsformat auch für andere Bevölkerungsgruppen produzieren könnten. Es war die Geburtsstunde von Diaspora TV. Das Start-up produziert heute aus dem bernischen Zollikofen heraus Schweizer News-, Politik- und Kulturformate in neun Sprachen, darunter English, Französisch, Farsi, Albanisch und seit April 2022 auch Ukrainisch. Seit Juni des letzten Jahres wird der Sender auch auf den Geräten von Blue TV, dem Fernsehangebot der Swisscom, ausgestrahlt.

Bamidele geht es nicht darum, der verlängerte Arm der Schweizer Migrationspolitik zu sein, auch wenn er die Schweizer Behörden dafür lobt, dass hier niemand unter einer Brücke schlafen muss wie andernorts in Europa. Aber in seinen Augen müssen die Leute darüber informiert sein, was in diesem Land passiert, in das sie kommen wollen. Rassismus und Konkurrenzdenken inklusive. Bamidele baut Brücken, damit andere besser Bescheid wissen, worauf sie sich einlassen.

Er selbst hat das hiesige System verinnerlicht und weiss, welche Hebel er in Bewegung setzen muss, um seine Ziele zu erreichen. Auf der Website von Diaspora TV sind 24 Partnerorganisationen aufgeführt, darunter zwei Schweizer Bundesämter, das Schweizerische Rote Kreuz und die Universität Bern. Ein Beratungsteam schafft die Verbindung vom migrantischen Team zur Politik. Es sind die einzigen Schweizer:innen im Projekt. Auf die fünf Arbeitsstellen, die er mit dem Projekt schaffen konnte, ist Bamidele stolz. «Ich habe mir selbst einen Job geschaffen und vier weiteren. Das heisst auch, dass diese Menschen und auch die vielen anderen, die für Übersetzungsarbeiten und Weiteres bei uns arbeiten, Steuern zahlen und etwas zur Gesellschaft beitragen.»

Nach Europa!

Hört man Bamidele zu, schreibt sich gleich wie von selbst ein Drehbuch für einen neuen Film. Ob er nicht Lust hätte, statt Fernsehen zu machen, weitere Filme zu drehen. «Natürlich. Ich stelle mir einen richtigen Film vor. Paradise in My Mind wurde in Nigeria sehr gut aufgenommen, wir wurden auch zu Festivals eingeladen.» Doch noch begeisterter als für ein weiteres Filmprojekt zeigt er sich für eine ganz grosse Vision: «Wir müssten Diaspora TV in ganz Europa haben. Denn in allen Ländern sind Migrant:innen mit einer spezifischen Erfahrung konfrontiert.»

Bis sich Mark Bamidele diese Türen geöffnet hat, sendet sein Kanal vorerst weiter aus der bernischen Provinz und baut Brücken in die Welt. Dass er damit Gehör finden wird, daran besteht kein Zweifel. ■



S.72 **Indiana Jones and the Dial of Destiny** 2023, James Mangold
Nur die Magie des digitalen Bildes kann Harrison Ford zum Actionstar von einst transformieren. Mit Phoebe Waller-Bridge ist ihm aber immerhin eine vielversprechende Spin-off-Nachfolgerin an die Seite gestellt, mit Mads Mikkelsen, hier im Bild, auch ein besonders mieser Nazi-Gegner.

KINO

NO BEARS
von Jafar Panahi

MON CRIME
von François Ozon

UN PETIT FRÈRE
von Léonor Seraille

SOMETHING YOU SAID
LAST NIGHT
von Luis de Filippis

DISCO BOY
von Giacomo Abbruzzese

ASTEROID CITY
von Wes Anderson

IGOR LEVIT: NO FEAR
von Regina Schilling
+ Interview

L'ÎLOT
von Tizian Büchi

ADIÓS BUENOS AIRES
von German Kral

INDIANA JONES AND
THE DIAL OF DESTINY
von James Mangold

LA SYNDICALISTE
von Jean-Paul Salomé

L'IMMENSITÀ
von Emanuele Crialese

STREAMING

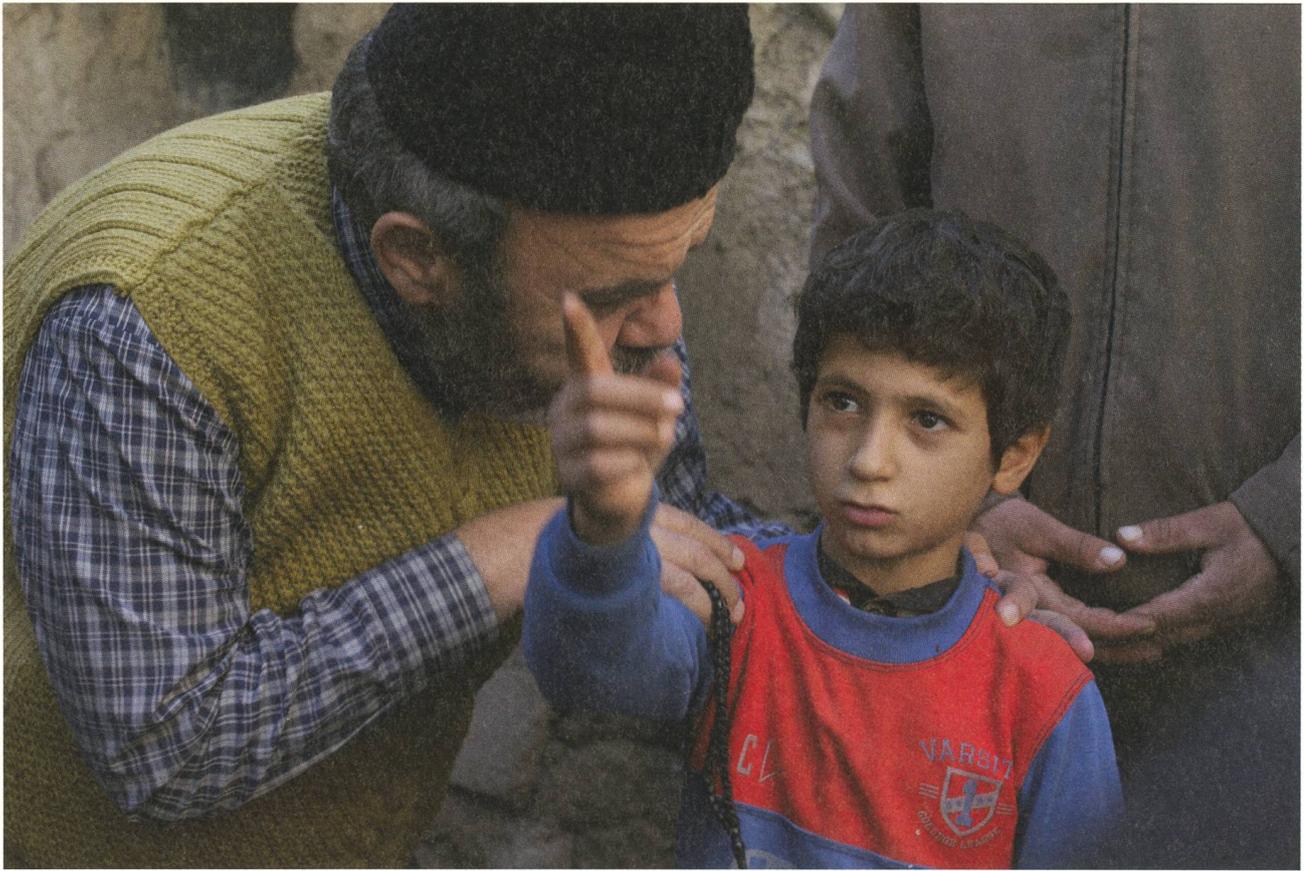
WEIRD – THE AL
YANKOVIC STORY
von Eric Appel

THE IDOL
von Sam Levinson

1923
von Taylor Sheridan

THE LAND OF SASHA
von Julia Trofimova

BLACK MIRROR
von Charlie Brooker



No Bears 2022, Jafar Panahi



KINO — Von einer Hügelkette aus überblickt Jafar Panahi das Grenzland. Vor ihm liegt die Stadt, in der er seinen Film dreht: ein grosses Netz aus Lichterketten, in seiner Mitte ein See als schwarzes Loch. Zur Linken und zur Rechten liegen kleinere, schwächer leuchtende Inseln – die türkischen Grenzdörfer. Wo genau die Grenzlinie sei, fragt der Regisseur seinen Begleiter.

Er stehe darauf, lautet die Antwort.

Sofort tritt Panahi zurück, stolpert über einen Stein, fängt sich im letzten Moment. Es ist dieser Moment, in dem sich Jafar Panahi dabei ertappt, wie er, fast unterbewusst, die Flucht antritt. Es ist ein Moment der Scham, der seinen Widerstand in Frage stellt, in dem er sich nach der Sicherheit des Exils sehnt, bevor er der Grenze den Rücken kehrt.

Panahi tritt in *No Bears* ein weiteres Mal als er selbst auf. Seine Reise zur iranisch-türkischen Grenze ist nur eine der Fluchtbewegungen, um die der fünfte Film kreist, den der iranische Regisseur seit seinem Berufsverbot 2010 gedreht hat. Es ist eine Periode, in der er seine Erfahrungen mit Freiheitsentzug und Folter ebenso reflektiert wie gesamtgesellschaftliche Entwicklungen. Sein Film wurde 2022 – kurz vor Beginn der landesweiten Proteste im Iran – in Venedig ausgezeichnet. Und er erscheint, der Stimmung in der Heimat entsprechend, als deutliche Zuspitzung dieser in tiefe Melancholie getauchten Phase des Regisseurs. *No Bears* ist ein wütender, fatalistischer Film.

Das Schicksal des Regisseurs, der aus einem Grenzdorf heraus einen Film zu inszenieren versucht, ist eine von zwei Fluchtbewegungen, die der Film beschreibt. Der Film erzählt die Geschichte von Zara (Mina Kavani) und Bakhtiyar (Bakhtiyar Panjei), die als tatsächliche Personen wie auch als Haupt-



VON JAFAR PANAHI

NO BEARS

Bleiben? Fliehen? Jafar Panahi denkt erneut über Heimat und Exil nach. Und macht einen tief melancholischen Film daraus.

darsteller:innen des Films im Film aus dem Iran zu fliehen versuchen. Realität und Inszenierung sprechen dabei miteinander, kommen einander in die Quere, schreiben eine dritte, tragische Geschichte. «None of this is real», wird Zara kurz vor Ende dieser Geschichte direkt in die Kamera sagen. Das ist eine Anklage, die im Film und im Kontext der Repressionserfahrung auch als resigniertes Geständnis Panahis zu verstehen ist.

Die Kamera vermag den Moment abzubilden, doch die tragischen Schicksale im Iran wollen sich nicht einfach in ein hoffnungsvolles Narrativ umdichten lassen. Wie die Anwesenheit einer Kamera mit der Realität der Repression spricht, erlebt Panahis Alter Ego, als seine Gastgeber ein angeblich von ihm geschossenes Foto einfordern, das als Beweis für einen Verstoss gegen ihre Tradition der Zwangsheirat gelten soll. Der Regisseur behauptet standhaft,

dieses Bild nicht gemacht zu haben, muss aber letztlich machtlos zusehen, wie allein die Präsenz seiner Kamera eine Eskalationsspirale losgetreten hat, die er nicht aufzuhalten vermag.

Es scheint das Schicksal von Panahi zu sein, der in seinen eigenen Filmen auftritt: Aller Standhaftigkeit und Aufrichtigkeit zum Trotz ist er, der Mann, der die Kamera auf die Unterdrücker und Unterdrückten richtet, eben doch zur Passivität verdammt. **Karsten Munt**

START 27.07.2023 REGIE, BUCH Jafar Panahi KAMERA Amin Jafari SCHNITT Amir Etminan DARSTELLER:IN (ROLLE) Mina Kavani (Zara), Bakhtiyar Panjei (Bakhtiyar), Vahid Mobasheri (Ghanbar), Jafar Panahi (Jafar Panahi) PRODUKTION JP Production; IRN 2022 DAUER 106 Min. VERLEIH Filmcoop



VON FRANÇOIS OZON

MON CRIME

Kann ein Verbrechen seine Besitzerin wechseln und die «rechtmässige» Täterin enteignet werden? Ozon sucht im Paris der Dreissigerjahre nach Antworten.

KINO — Mon crime ist nicht der erste Film, in dem ein falsches Geständnis Angelpunkt der Erzählung ist. Doch seit langem hat es niemand mehr auf so spielerische und artifizielle Weise in Szene gesetzt wie François Ozon in seinem inzwischen 22. Langfilm. Mon crime ist die Adaption der gleichnamigen französischen Boulevardkomödie von Georges Berr und Louis Verneuil aus dem Jahr 1934. Wesley Ruggles verfilmte sie wenig später unter dem Titel True Confession mit Carole Lombard in der Hauptrolle. Nach seiner lahmen Fassbinder-Paraphrase Peter von Kant (2022) zeigt Ozon weitaus mehr Einfallsreichtum im Umgang mit einer Vorlage.

Mon crime macht aus der pathologischen Lügnerin eine erfolgreiche Schauspielerin. Und an ihrer Seite steht nun kein Ehemann mehr, der seine Frau aus dem Schlamassel rettet, sondern die beste Freundin.

Diese behauptet sich nicht nur als Strafverteidigerin im Fall ihrer des Mordes angeklagten Mitbewohnerin, sondern tritt auch mit vehementer Leidenschaft als Anwältin für die Geschlechtergleichheit auf.

Die entscheidendste Aktualisierung aber liegt in den offensichtlichen Parallelen zu sexuellen Übergriffen in der Entertainment-Branche generell und im Speziellen zum Weinstein-Skandal. Beim Ermordeten handelt es sich schliesslich um einen so mächtigen wie beleibten Produzenten, der für ein Rollenangebot von Madeleine sexuelle Dienste einforderte und sie dabei fast vergewaltigte.

Ozon verlegt die #MeToo-Bewegung ins Paris der Dreissigerjahre – und das auf erstaunlich unangestrenzte Weise.

«Sollte es im Jahre 1935 nicht möglich sein, dass eine Frau ihre Karriere und ihr Leben ohne Zwänge in Freiheit und Gleichheit

führen kann?», fragt Pauline in ihrem Plädoyer.

Madeleine und Pauline sind ein Arbeitsteam, kein Liebespaar. Wobei Ozon diese Möglichkeit zumindest offen lässt, scheint doch in Paulines Blicke auf Madeleine auch ein «lesbian gaze» eingelassen zu sein. Der Plan der beiden Frauen geht auf. Nachdem die Anwältin mit dem Argument der Notwehr einen Freispruch erwirkt hat, werden sie mit beruflichen Erfolgen und sozialem Aufstieg belohnt. Madeleines Fall macht Schule, zahlreiche Frauen sehen sich motiviert, sich gegen übergriffige Männer erfolgreich zur Wehr zu setzen, gerne auch mit Totschlag. Probleme gibt es erst, als die eigentliche Mörderin auftaucht und ihr Verbrechen «zurückhaben» will.

Nicht ganz so mitreissend wie 8 femmes und Potiche macht Mon crime als Genre-Pastiche einer klassischen Krimikomödie doch einige Freude. Der Film sprudelt vor Verweisen, nicht nur auf die Filmhistorie – Rückblenden, Mordtheorien und wilde Spekulationen werden zu Schwarz-Weiss-Stummfilmen –, sondern auch auf prominente Mörderinnen der französischen Verbrechen-geschichte. Wobei in der medialen Ausschlichtung auch die gegenwärtige Besessenheit mit True-Crime-Formaten zum Ausdruck kommt.

Das Milieu von Theater und Kino erlaubt es Ozon auch, mit der Nähe von Gerichtssaal und Theaterbühne zu spielen und Redeformen wie Plädoyer und Geständnis nicht nur als rhetorische Mittel zu begreifen, sondern als Auftritte, an denen sich gelungene Schauspielkunst misst. Die Prozessberichte jedenfalls lesen Madeleine und Pauline wie Theaterkritiken. Sie fallen hervorragend aus. **Esther Buss**

START 06.07.2023 REGIE François Ozon BUCH Georges Berr, François Ozon, Philippe Piazzo KAMERA Manuel Dacosse SCHNITT Laure Gardette DARSTELLER:IN (ROLLE) Isabelle Huppert (Odette Chaumette), Dany Boon (Fernand Palmarède), Nadia Tereszkiewicz (Madeleine Verdier) PRODUKTION Mandarin & Compagnie, FOZ; FR 2023 DAUER 104 Min. VERLEIH Filmcoop

KINO — Kaum ist Rose Ende der Achtzigerjahre mit ihren zwei Söhnen von der Elfenbeinküste nach Paris gezogen, wird ihr schon ein potenzieller Ehemann vorgestellt. Doch die freiheitsliebende Mutter, die tagsüber in einem Hotel putzt, lässt sich nichts vorschreiben. Statt einen liebevollen Vater zu suchen, lässt sie sich auf eine ungewisse Affäre mit einem tunesischen Bauarbeiter ein.

Die französische Regisseurin Léonor Serraille erzählt in ihrem zweiten Spielfilm von der Schwierigkeit, zwischen gesellschaftlichen Zwängen und persönlichen Sehnsüchten das Glück zu finden. Über einen Zeitraum von 20 Jahren widmet sich *Un petit frère* neben Rose auch ihren beiden Söhnen, die ebenfalls unter widrigen Umständen nach einem Platz im Leben suchen.



VON LÉONOR SERRAILLE

UN PETIT FRÈRE

Während der ältere Jean vom ehrgeizigen Musterschüler zum wütenden Rebellen wird, passt sich der jüngere Ernest zwar stärker ans französische Bürgertum an, erfährt jedoch harte Zurückweisungen.

Serraille setzt bei ihrer Geschichte weniger auf stereotype

Rassismuserfahrungen als auf die diffuse, aber hartnäckige Gewissheit, nirgendwo richtig dazuzugehören. Trotz der Nähe und Verbundenheit bleiben den Figuren selbst Verwandte immer ein Stück fremd. Mit unaufdringlich empathischer Inszenierung und einem guten Blick für sinnliche Details dreht sich der Film dabei zunehmend um den drohenden Zerfall einer Familie.

Ob allein oder zusammen, es bleibt für das Trio gleichermassen kompliziert. Im Soundtrack lässt *Un petit frère* ein Klavierstück von Bach simultan auf einen ivorischen Pop-song treffen. Die mangelnde Zugehörigkeit verdichtet sich dabei zur Erfahrung, zwei Songs gleichzeitig zu hören, ohne zu wissen, zu welchem man tanzen soll. **Michael Kienzl**

START 22.06.2023 REGIE, BUCH Léonor Serraille KAMERA Hélène Louvart SCHNITT Clémence Carré DARSTELLER:IN (ROLLE) Annabelle Lengronne (Rose), Stéphane Bak (Jean), Kenzo Sabin (Ernest), Ahmed Sylla (Ernest) PRODUKTION Blue Monday Productions, Canal+ u.a.; FR 2022 DAUER 116 Min. VERLEIH cineworx



COME TOGETHER

at Rotonda by la Mobiliare



Tauchen Sie ein in die pulsierende Atmosphäre des
Locarno Film Festival in der **Rotonda by la Mobiliare**.

Die Mobiliar ist Hauptpartnerin des Locarno Film Festival.
mobiliar.ch/locarnofestival



76
Locarno Film Festival
2-12 | 8 | 2023

die Mobiliar



VON LUIS DE FILIPPIS

SOMETHING YOU SAID LAST NIGHT



KINO — Wer dich am besten kennt, kann dich am meisten verletzen, heisst es. Und wer kennt einen besser als die eigene Familie? Hier ist der Grat zwischen Vertrautheit und Loslösung am schmalsten. Wenn

eine Tochter nun mit ihrer Transsexualität hadert, dann spitzen sich diese Konflikte noch zu. Das Kind will geliebt und verstanden werden, aber auch sich selbst – und damit anders – sein.

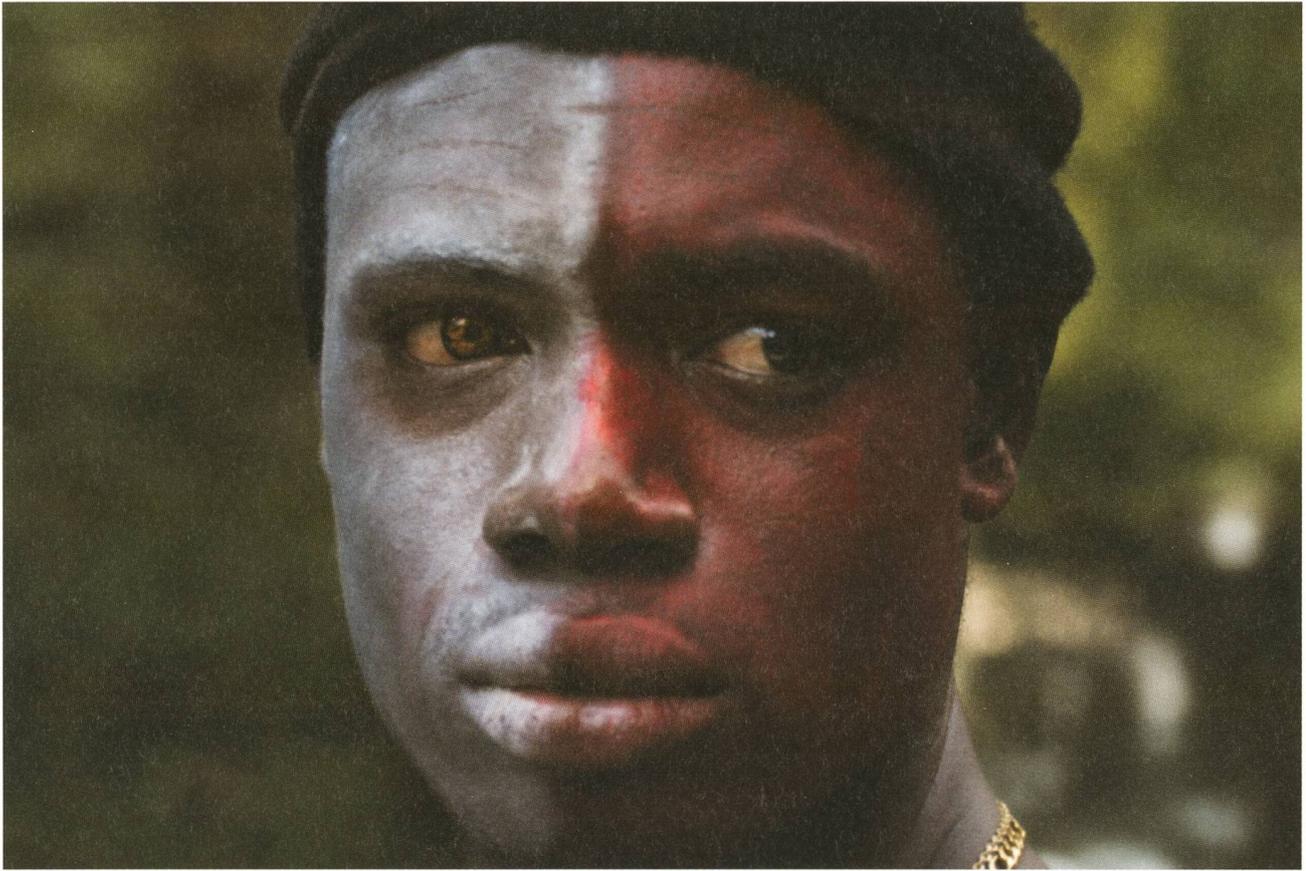
Diese Themen klingen in Something You Said Last Night, dem Spielfilmdebüt der kanadisch-italienischen trans* Filmemacherin Luis De Filippis leise an. Der Film, der lose von De Filippis' eigener Geschichte inspiriert ist, erzählt von der jungen Renata, genannt Ren, die während eines einwöchigen Familienausflugs auf engstem Raum zwischen Bindung und Entfremdung schwankt.

So teilt Renata sich mit ihrer Schwester ein Schlafsofa im Wohnzimmer, während zwischen ihnen – doch nicht nur dort – langsam die Spannungen zunehmen. Auch die

Eltern pendeln zwischen kleinen Zwistigkeiten und innigen Augenblicken hin und her. In vielen häuslichen Momenten baut De Filippis schnell eine berührende Intimität auf und malt eine erkennbare Familiendynamik mit nicht viel mehr als einem grünen Smoothie.

Das Schöne an dieser Geschichte, die Tiefe im Alltäglichen findet, ist dabei, wie natürlich und liebevoll hier die Mitglieder einer Familie miteinander umgehen, in der die Transsexualität der Tochter nie zum Problemthema gemacht, sondern einfach als selbstverständlich betrachtet wird. **Sarah Stutte**

START 06.07.2023 REGIE Luis De Filippis BUCH Luis De Filippis KAMERA Norm Li SCHNITT Noemi Katharina Preiswerk MUSIK Eila Van Der Woude DARSTELLER:IN (ROLLE) Carmen Madonia (Renata), Ramona Milano (Mona), Paige Evans (Sienna) PRODUKTION JA Productions, Cinédokké Sagl; CAN/CH 2022 DAUER 96 Min. VERLEIH First Hand Films



Disco Boy, 2023, Giacomo Abbruzzese



KINO — Wenn einer mit nichts als seinen Kleidern auf der Haut illegal durch Europa irrt, dann bleibt ihm nur noch ein Ort: die Fremdenlegion. «Legio Patria Nostra!» rufen die Soldaten des französischen Eliteheers, das in Verdun genauso wie im Algerienkrieg, gegen Hitlers Armeen ebenso wie im Kosovo gekämpft hat. Wer es fünf Jahre in der «Légion étrangère» aushält, dem winkt die französische Staatsbürgerschaft. Mit neuem Namen, neuer Identität. Ein neues Leben.

Auf dem Weg zu seinem neuen Leben steht Alex, der Belaruse. Auch er ruft das Motto und nimmt dabei sein weisses Käppi vom Kopf, obwohl seine Motivation für das Kasernenleben langsam, aber sicher ihren Tiefpunkt erreicht. Statt der mondänen Transformation vom Geflüchteten zum Franzosen macht er nämlich gerade einen anderen, tiefgreifenderen Wandel durch. Grund für die Metamorphose ist

eine traumatische Mission seiner Truppe im Niger-Delta.

Ein paar französische Geiseln sollten aus der Gewalt einer lokalen Rebellengruppe befreit werden. Deren Anführer Jomo starb im Nahkampf durch Alex' Hand. Der charismatische Rebellenführer hatte zuvor mit seiner Schwester das spirituelle Zentrum des Dorfes gebildet, bevor dieses von Soldaten der nigerianischen Armee niedergebrannt wurde.

Alex, die verlorene Seele in Giacomo Abbruzzeses erstem langem Spielfilm, spielt Franz Rogowski. Er bringt die Zerrissenheit zwischen Hypersensibilität und Abgestumpftheit wie kein anderer auf die Leinwand – und braucht dafür nicht einmal viele Worte. Natürlich ist das Rogowskis Typ, den er in Filmen wie *Transit*, *In den Gängen* oder *Luzifer* bereits perfektionierte.

Wie in letzterem geht es auch in *Disco Boy* bald um Mystisches.

Alex wird vom toten Jomo verfolgt, und als er dessen Schwester in einem Pariser Nachtclub ihre rituellen Tänze zu den hypnotisierenden Technoklängen von Vitalic vollführen sieht, ist es um ihn geschehen. Sie begegnen sich, doch die Sphären, in denen dieses Kennenlernen geschieht, bleiben unklar. Sind es Träume? Visionen? Sicher ist nur, dass sich dieser Ruf aus einer anderen Welt nicht mit einem Soldatenleben vereinbaren lässt.

Giacomo Abbruzzese findet in der Geschichte eine gelungene Balance aus Zwischen- und Übermenschlichem. Wer einen Beweis dafür gesucht hat, dass das europäische Kino der Gegenwart zu eindringlichen Filmen fähig ist, findet ihn in *Disco Boy*. Ultimativ.

Erzählerisch treffen neokoloniale Machtstrukturen auf das soziale Gefälle des reichen Kontinents, Individualismus auf den Zwang der Gruppe, Materialismus auf Mystik. Die Bilder sind experimentelle Avantgarde mit Punch, das Gitarrenriff im Titelsong kratzt am Hypothalamus.

Alex verkörpert die Widersprüchlichkeit der postmodernen Gesellschaft: Er bestellt Bordeaux im Technoclub und leert das Glas in einem Zug. In der Armee wird er zum austauschbaren Soldaten, um sich das Recht zu erkämpfen, ein Individuum zu werden. Im pragmatischen Kampfeinsatz sucht ihn die Seelenwanderung heim.

Diese Kontraste sind in umwerfenden Bildern perfekt erzählt. Die Kampfszene, die Alex' seelische Verwirrung begründet, ist komplett in Wärmebildern gefilmt und gehört zu den eindringlichsten Momenten des Films. Hélène Louvart wurde für die Kameraführung in Berlin mit einem Silbernen Bären belohnt. Der Film hätte gerade so gut den Hauptpreis verdient. **Michael Kuratli**

VON GIACOMO ABBRUZZESE

DISCO BOY

Franz Rogowski landet als belarussischer Geflüchteter in der französischen Fremdenlegion. Und mit dieser in einem metaphysischen Rollenspiel mit geballter visueller Kraft.



START 28.06.2023 REGIE, BUCH Giacomo Abbruzzese KAMERA Hélène Louvart SCHNITT Giacomo Abbruzzese, Ariane Boukerche, Fabrizio Federico MUSIK Vitalic DARSTELLER:IN (ROLLE) Franz Rogowski (Alex), Morr Ndiaye (Jomo), Laetitia Ky (Udoka), Leon Lucev (Paul), Robert Wieckiewicz (Gavril) PRODUKTION Films Grand Huit; FR 2023 DAUER 91 Min. VERLEIH First Hand Films



VON WES ANDERSON

ASTEROID CITY

Grosse Fragen, in Pastellfarben verpackt. Der kitschige Kultregisseur sperrt sein All-Star-Ensemble in einer Wüstenstadt ein, bis der Himmel sich öffnet.

KINO — Wes Anderson Stil ist unverkennbar: Sorgfältig arrangierte Tableaus, eine distinktive Farbpalette und ein hochkarätiger Ensemble-Cast gehören zum Anderson-Film wie die Kirsche auf die Schwarzwäldertorte. Schon in seinen frühen Spielfilmen setzte er zu dieser Ästhetik an, die aus heutiger Sicht prophetisch erscheint, füllt sie 2023 doch nicht nur die Leinwand, sondern auch unsere Feeds auf Instagram: Auch dort ist alles gern Bonbonfarben, bewusst platziert und stilisiert. Auf der Plattform offenbart sich dann auch, dass die Raffinesse, die Detailfreudigkeit und der Humor, mit denen der amerikanische Regisseur seine Geschichten erzählt, doch nicht leicht abzukupfern sind. Es bleibt jeweils bei der oberflächlichen Übernahme.

In Asteroid City geht's um eine Gruppe verschiedenster Leute, die sich in den Fünfzigern irgendwo in der Mojave-Wüste zwischen Kalifornien, Nevada und Arizona

treffen, um «star gazing» zu betreiben. Dazu gehören einige hochbegabte Kinder, die sich in ihren jeweiligen Schulen schon als Wissenschafts-Genies hervortaten und nun zur Preisverleihung geladen sind, ihre überaus exzentrischen Familien und ein geschäftstüchtiger Motel-Betreiber. Sie erscheinen hübsch positioniert in den schon ikonisch erscheinenden Postkartenbildern und treiben ihren leichtsinnigen Unfug.

Geht's wirklich um sie? Denn eigentlich sind diese Figuren nur Darsteller:innen, nicht bloss in Andersons Film, sondern in einem Theaterstück namens «Asteroid City», das vom legendären Autor Conrad Earp (Edward Norton) geschrieben und von Schubert Green (Adrien Brody) inszeniert wird – und von dem Asteroid City als eine Art Rahmenhandlung eben auch erzählt.

Oder geht es um die Fernsehausstrahlung einer Dokumentation

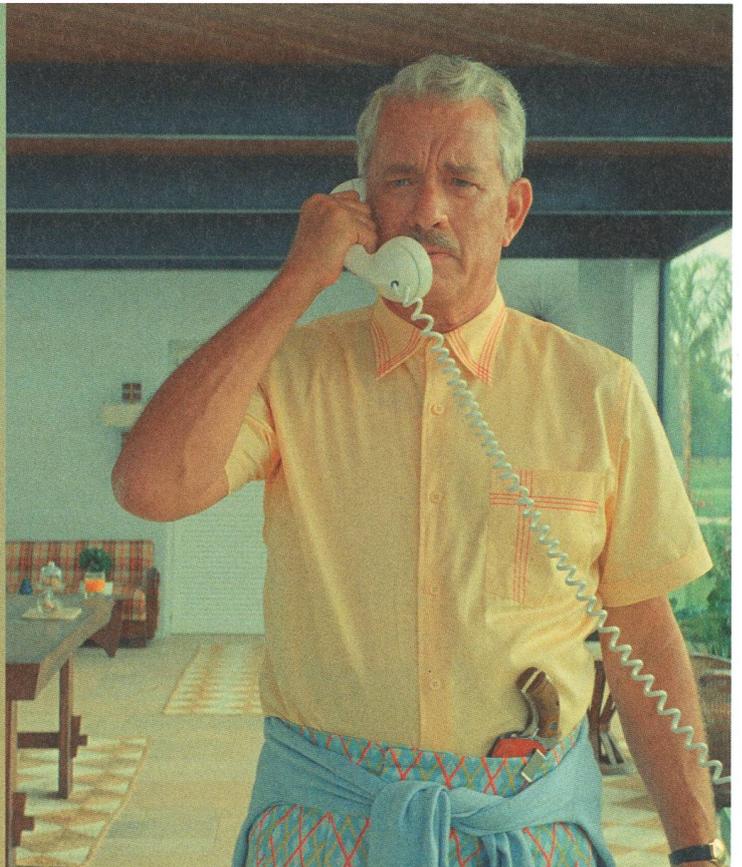
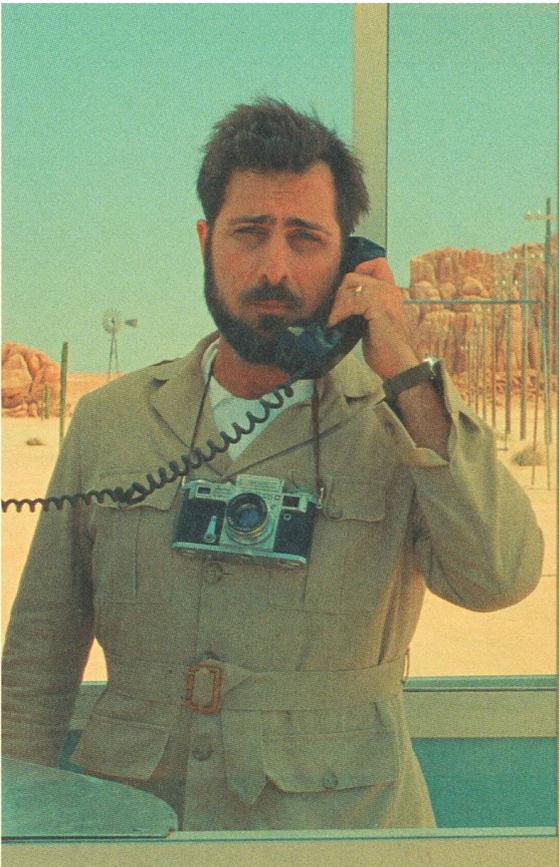
über den Schaffensprozess genau dieses Theaterstücks, moderiert von einem überzogen ernsthaften Bryan Cranston? Die dreifach verschachtelte Erzählung und der ständige Wechsel zwischen Farbschemata und Bildratio – je nachdem, ob wir uns bei der bestimmten Szene gerade im Theater oder als Fernsehzuschauer:innen wähen sollten – machen Asteroid City zum besonders versierten Spiel mit den Modi des Erzählens.

Diese Schichtung und Lust an der Selbstreflexion wandte Anderson schon in Grand Budapest Hotel (2014) und in seinem letztem Film, The French Dispatch (2021), an. Aber hier überschlägt sich das Prinzip nochmals, es geht nicht nur um Rahmungen, sondern um regelrechte Eingriffe – Anderson holt zu besonders fulminanten Zuspitzungen aus. Wir erfahren von Szenen, die dann plötzlich in reduzierter Form in einer anderen Realitätsebene nochmals aufgeführt werden, von Zweitbesetzungen, die für uns zu den eigentlichen Stars werden, oder den Männern hinter den Kulissen, die mit peinlich-übertriebenem Pathos an ihr Werk gehen.

Als eine Art roter Faden ziehen sich durch Asteroid City die wiederkehrenden Fragen aller Beteiligten, was das hier eigentlich alles bedeuten soll, was der Zweck sei und weshalb die Figur, die man spielen muss, nun dieses oder jenes mache. Die Fragen werden immer lauter und dringlicher gestellt. Aber ausgerechnet der Regisseur, dessen popkulturelles Echo auf Instagram uns glauben macht, dass alles immer schön verpackt und arrangiert sein müsse, löst nichts auf: Das Publikum muss selbst an die Arbeit. Vielleicht finden einzelne Geschichten ihr Ende, die existentiellen Unruhen bleiben. Hübsch aufgeräumt ist das, trotz Bonbon-Ästhetik, am Ende nicht. **Selina Hangartner**

START 15.06.2023 REGIE Wes Anderson BUCH Wes Anderson, Roman Coppola KAMERA Robert D. Yeoman DARSTELLER:IN (ROLLE) Jason Schwartzman (Augie Steenbeck), Scarlett Johansson (Midge Campbell), Tom Hanks (Stanley Zak), Bryan Cranston (Moderator) PRODUKTION Focus Features u.a.; USA 2023 DAUER 104 Min. VERLEIH Universal

Asteroid City 2023, Wes Anderson



KINO — Drei Männer schleppen schwer schnaufend einen schwarzen Kasten die Treppe hoch. Es ist Igor Levits neuer Steinway. Und die erste Szene in einem Film über den deutschen Starpianisten. Die kurze Passage macht gleich klar, worum es hier geht: Das Klavier ist ein monumentales Instrument. Es beherrschen zu wollen, braucht Mut.

Davon hat Igor Levit offensichtlich sehr viel. Er setzt sich an den Flügel, spielt mit allem, was er hat, und bis an die Grenze der Ver- ausgabung. Ob ihm dabei ein aus- verkaufte Konzertsaal zuhört oder nur das Mikrofon einer Kamera, macht für ihn keinen Unterschied. Levit geht immer aufs Ganze. Und erreicht mit dieser Hingabe Tausende, die sich sonst eher nicht für Beethoven interessieren würden.

Wo er diese Leidenschaft her- nimmt – dieses Geheimnis zu lüften, hat sich die deutsche Regisseurin Regina Schilling vorgenommen. Mit

ihrem Kamerteam hat sie Levit ein Jahr lang zu Konzerten, ins Tonstudio, beim Einkaufen und auf Reisen begleitet. Aus dem Lockdown 2020 montiert sie Heimkonzerte, die Levit mit dem Handy aufgezeichnet hat. Entstanden ist aus dieser Begleitung eine Art Porträt des Musikers.

Wer sich nun aber erhofft, in diesem Film Lebensweg, Philosophie und Eigenheiten des Pianisten kennenzulernen, wird enttäuscht. Der Film macht einen Bogen um alles Enzyklopädische. Stattdessen sehen wir immer wieder nur Eines: Igor Levit am Flügel. Mal spielt er im Tonstudio Beethoven, mal Mozart im Konzertsaal, mal Feldman zu Hause und einmal Rzewski im besetzten Dannenröder Forst.

Regina Schillings filmisches Vorgehen ist damit so mutig wie Igor Levits Soloauftritte auf riesigen Bühnen. Minimalistischer könnte ein Dokumentarfilm nämlich kaum daherkommen. Schilling spricht mit

keinen Lehrer:innen von Levit, mit keinen seiner Vertrauten, mit keinen Familienmitgliedern – ja eigentlich mit überhaupt niemandem ausser ihm selbst. Und der kommt auch nur selten ins Erzählen. Er beantwortet Fragen, kommentiert dieses und jenes. Aber wer er ist, das verrät er nicht. Regina Schilling scheint darauf vertraut zu haben, dass Igor Levits Spiel für sich spricht. Darauf, dass seine Begeisterung von selbst auf das Publikum überspringen würde. Und dass Musik keiner Einordnung bedürfe.

Damit behält sie Recht. Das Resultat ist ein sehr, sehr ruhiger Film. Die Passagen, in denen Levit Klavier spielt, nehmen mindestens die Hälfte der zwei Stunden des Films ein und stehen teilweise während zehn Minuten ohne einen einzigen Schnitt da. In diesen Einstellungen sehen wir nichts als einen Mann, der schwitzend, stampfend und stöhnend die Tasten seines Instruments bearbeitet. Und hören nichts als die Musik, die aus seinen Fingern kommt.

Mit den zeitgenössischen Dokumentarfilmen der Streamingplattformen hat das natürlich nichts zu tun. Was dort von Cliffhangern, Spannungsbögen und Konfliktnarrativen durchsetzt ist, kommt hier ganz simpel daher: «Das ist Igor Levit, er spielt Klavier. Schaut und hört ihn euch an.» Mehr an Botschaft ist da nicht in dem Film.

Wer das nun schauen und hören möchte, braucht viel Geduld und die Bereitschaft, sich auf 250 Jahre alte Kompositionen einzulassen. Manche werden finden, dass das viel verlangt sei, allzu viel vielleicht. Wer die Geduld indes aufbringt, gerät nach dem Abspann in eine wunderbare Situation: Jetzt stellen sich die Fragen erst recht, das Interesse ist geweckt. Und mehr kann man von einem Dokumentarfilm ja nicht erwarten. **Oliver Camenzind**

VON REGINA SCHILLING

IGOR LEVIT: NO FEAR

Regina Schilling porträtiert den Starpianisten Igor Levit, ohne etwas erklären zu wollen. Das braucht Geduld, weckt aber das Interesse.



START 08.06.2023 REGIE, BUCH Regina Schilling SCHNITT Carina Mergens KAMERA Johann Feindt, Piotr Rosolowski, Axel Schneppat, Jule Cramer, Thomas Keller, Hajo Schomerus MIT Igor Levit, Andreas Neubronner, Marina Abramović PRODUKTION zero one film; DE 2022 DAUER 118 Min. VERLEIH Vinca Film

REGINA SCHILLING, REGISSEURIN
VON IGOR LEVIT: NO FEAR

«Ich wollte Levits Liebe zur Musik einfangen»



FB *Frau Schilling, spielen Sie auch ein Instrument?*

RS Als Kind habe ich ein bisschen Unterricht bekommen. Aber das war natürlich nur laienhaft. Und nach ungefähr einem Jahr war das dann auch wieder vorbei mit den Klavierstunden. Meine Eltern fanden, dass ich nicht genug übte. Danach habe ich versucht, mir Dinge selbst beizubringen.

FB *So hat die Musik nie aufgehört, Sie zu begeistern.*

RS Auch später blieb ich mit Klaviermusik sehr verbunden. In meinen Zwanzigern habe ich alle Beethoven-Sonaten rauf- und runtergehört. Das hat mir sehr viel gegeben.

FB *Beethoven ist für Igor Levit besonders wichtig. Was hat diese Musik uns heute noch zu sagen?*

RS Musik ist die unmittelbarste der Künste. Sie geht direkt in den Körper. Schon als Embryo im Mutterleib hören wir den Herzschlag unserer Mutter. Musik trifft uns ganz physisch, darum funktioniert sie auch nach 250 Jahren noch. Das fasziniert mich

tatsächlich sehr. Hören Sie sich zum Beispiel einmal die Grosse Messe in c-Moll von Mozart an. Das macht doch etwas mit einem!

FB *Ist das der Grund, warum wir im Film fast nichts anderes als Igor Levit am Klavier sehen?*

RS Genau. Igor spielt extrem leidenschaftlich und mit grossem Körpereinsatz. Er schwitzt und stöhnt und stampft mit den Füßen. Das wollte ich zeigen. Ich hoffte, dass Igors Begeisterung auf das Publikum übergehen und dort das auslösen würde, was mit Worten nicht zu beschreiben ist. Das war die Idee des Films: seine Liebe zur Musik einzufangen und zu transportieren. Ich wollte, dass die Musik im Film etwas Physisches mit den Menschen macht.

FB *Ziemlich mutig von Ihnen ...*

RS So heisst ja auch der Film: «no fear» (*lacht*). Nein, im Ernst. Es steckt tatsächlich ein Minimalismus in meiner Herangehensweise. Ich war zuerst auch gar nicht sicher, ob das funktionieren würde. Aber ich kam zum Schluss, dass ich auf meine Intuition vertrauen muss.

FB *Trotzdem würde man mehr Einordnung erwarten in so einem Porträt.*

RS Igor ist 35 Jahre alt, also noch sehr jung. Mein Film ist nur eine Momentaufnahme. Igor hat alles noch vor sich. Ich hätte es falsch gefunden, zu sagen, er sei so und so und hätte einen bestimmten Stil. Ich wollte ihm seine Geheimnisse lassen. Und in fünf Jahren kann sich ohnehin alles ändern. Dann ist er immer noch jung, und alles ändert sich nochmal. Ich wäre dieser Entwicklung nicht gerecht geworden.

FB *Ausserdem stehen die Fakten auf Wikipedia.*

RS So ist es. Wenn Sie wissen wollen, wann er Geburtstag hat und wer seine Lehrer waren, dann schauen Sie im Internet nach. Ich sah es nicht als meine Aufgabe, derlei Sachen in meinen Film hineinzunehmen. Ich wollte, dass die Leute sich auf die Musik einlassen. Zuhören und sich ihre eigenen Sachen denken.

INTERVIEW Oliver Camenzind

Regina Schilling ist als Dokumentarfilmerin breit interessiert. Sie hat ein Künstlerporträt über den deutschen Schauspieler Josef Bierbichler (Bierbichler, 2007) gedreht, eine historische Reflexion über das Schweigen in Nachkriegsdeutschland (Kulenkampffs Schuhe, 2018) sowie eine Reportage über sexuelle Missbräuche an einer Schule (Geschlossene Gesellschaft, 2011). Schilling lebt in Köln und Berlin. Wir haben sie am Filmfestival Yesh! In Zürich getroffen.



VON TIZIAN BÜCHI

L'ÎLOT

Dieser Film ist grandios. Er porträtiert authentische Figuren aus aller Welt und brilliert im Stil des magischen Realismus.

KINO — Ammar schreitet durch die dunkle, leere Strasse, nur Laterne leuchten ihm den Weg. Am Telefon erzählt er von seinem ersten Tag als Nachbarschaftswache. Ihm ist unklar, wieso man ihn an einen so ruhigen Ort schickt, wo nichts zu passieren scheint.

L'Îlot handelt von den beiden Nachbarschaftswächtern Daniel Nkubu und Ammar Abdulkareem Khalaf, die gemütlich, aber gewissenhaft ihrer Mission nachgehen. Das Wichtigste ist, dass sich niemand Zugang zum ominösen Fluss verschafft. Es kursieren Gerüchte über Goldwäsche, von Feinden am anderen Ufer und von der verbotenen Liebe eines Paares, das spurlos verschwunden ist. Aber der genaue Grund für das Tabu ist unbekannt. Ansonsten heisst es: Wachsam sein, sodass die Nachbarschaft ihren Frieden hat. Das ist der Beginn einer wohligen Freundschaft zwischen Daniel und Ammar und der Anfang

einer fabelhaften Erkundung der Umgebung.

Bei Tizian Büchis Spielfilm handelt es sich um eine Fiktion. Doch die Kamera spielt dem Publikum einen Streich und hüllt den Film in einen dokumentarischen Mantel. Die Kamera fungiert im Film nämlich als Objekt, das von den Figuren im Film stets wahrgenommen wird. Sie führt Gespräche mit den Bewohner:innen des Quartiers. Mitunter platziert sie sich frontal vor ihren Gesprächspartner:innen, manchmal als passive Zuschauerin. Hin und wieder begleitet die Kamera Daniel und Ammar auf ihrer Patrouille. Doch immer wird sie wahrgenommen.

L'Îlot lässt sich dem magischen Realismus zuschreiben: Es ist die Verschmelzung von Fiktion und Realität, die Büchi so feinfühlig hinkommt. Der Film zeichnet sich durch visuelle Stilelemente aus. Die nebligen Landschaften im Umland

von Lausanne sehen zum Beispiel plötzlich wie im Märchenfilm aus. Zudem arbeitet der Film mit Legenden: Die Menschen im Quartier unterhalten sich und spekulieren über jegliche Gerüchte. Dabei sprechen sie so ehrlich und authentisch, dass die Gespräche der Figuren uns an der Fiktion zweifeln lassen.

Im Film lernen wir diese Bewohner:innen näher kennen. Es sind Senior:innen, die sich von den Balkonen am Geschehen in der Ferne erfreuen. Es sind Kinder, die von Polizeieinsätzen berichten. Frauen, die der Legende der verbotenen Liebesbeziehung nachgehen. Mütter, die sich über die Beobachtungen ihres Nachwuchses austauschen. Es sind Menschen aus verschiedenen Kulturen und mit unterschiedlichen Hintergründen, die ihre individuellen Erfahrungen teilen.

Büchi beweist dabei eine wunderbare Beobachtungsgabe. Er bringt eine grosse kulturelle Vielfalt in den Plot, ohne in Stereotypen zu verfallen. Vielmehr lässt er die unterschiedlichen Perspektiven für sich sprechen. Diese Authentizität der Figuren konfrontiert Büchi immer wieder mit Gerüchten und Legenden, die den Film perfektionieren.

L'Îlot ist ein wunderbares Werk. Ein Schweizer Film, der eine vielfältige Gesellschaft repräsentiert, so echt, so verspielt, absolut zeitgenössisch. Was bei L'Îlot am Ende im Vordergrund steht, ist das Gefühl für Mystik, das der Film zweifellos hervorbringt. **Mel Giese Pérez**

KINO — Julio ist ein Verlierer. Er gibt sich redliche Mühe, ein anständiger Mensch zu sein. Aber die Dinge laufen gegen ihn. Seine Band droht auseinanderzufallen. Die Teenager-Tochter macht Ärger. Und dann gerät er mit seinem schönen alten Peugeot in einen Verkehrsunfall und erleidet Totalschaden – auch stimmungsmässig. Am liebsten würde Julio sofort auswandern. Nach Deutschland, wo das Leben angeblich einfacher und stabiler ist.

Aber dann hängt unser Anti-Held halt doch an seinem alten Ich. Das Tango-Ensemble, in dem er Bandoneon spielt, hat zwar keinen Erfolg, bedeutet ihm aber die Welt. Am Bass, am Klavier und an der Geige spielen seine engsten, vertrautesten Freunde. Die nerven zwischendurch gehörig – aber was will man machen. Seine Tochter will von Deutschland nichts hören, doch stehen lassen kann er sie auch nicht. Sie ist ja trotz allem das Liebste, was

er hat. Und dass die Frau, der er den Schaden an seinem Wagen verdankt, weder Geld noch eine Versicherung hat, um die Reparatur des azurblauen Peugeots zu zahlen, lässt sich ebenfalls nicht ändern.

Tja. So kann es gehen. Adiós Buenos Aires ist das poetische Porträt eines Mannes, dem alles zu öde wird und dann auch noch alles aus den Händen fällt. Er fühlt sich gefangen in seinem immer gleichen Leben. Gleichzeitig jagt ihm allein der Gedanke an einen Neuanfang eine unmenschliche Angst ein.

Der Film des argentinischen Regisseurs German Kral ist dabei genauso unentschieden wie sein Protagonist. Die Erzählung schwankt zwischen klassischem Arthouse-Unterhaltungskino und gegenwärtiger Gesellschaftsanalyse. Wir sehen eine wunderschöne Stadt in weichem Licht zerfallen und hören eine Musik, die nur aus Melancholie, Sehnsucht und verflüsselter Liebe

gemacht ist. Wir sehen aber auch: eine zusehends verarmende Bevölkerung, korrupte Politiker:innen, soziale Unruhen. Frustration, die weit über das Persönliche hinausgeht.

Diese Versuchsanordnung ist sehr geschickt. Sie erlaubt es Kral nämlich, vordergründig von einer nostalgisch-romantischen Selbstfindung zu erzählen. Da ist einer, der sich ein neues Leben wünscht, aber nicht weiss, wo er anfangen soll. Und sich darum, gezwungenermassen, erstmal treiben lässt. Kral inszeniert Julios Orientierungslosigkeit mit viel Charme und Zuneigung. Es geht ihm schlecht, diesem Protagonisten. Wir bemitleiden ihn, aber wir wissen auch: Julio ist ein guter Mensch, die Welt wird gerecht mit ihm sein. Das klingt nach Kitsch und ist auch Kitsch, aber das macht nichts.

Denn nebenher wirft der Film ein paar ganz grosse Fragen auf: Lohnt es sich, die Politik beeinflussen zu wollen, oder tut die doch nur, was sie will? Haben wir wirklich selbst in der Hand, wie unser Leben verläuft? Sind wir am Ende vielleicht nur Produkte unserer Umstände? Findet uns die Liebe von allein? Oder sollten wir uns schleunigst auf die Suche nach ihr machen?

Mit Antworten hält sich Adiós Buenos Aires vornehm zurück. Julio macht diese Dinge nur mit sich aus. Wir müssen uns schon selbst unsere Gedanken machen – und uns mit unseren eigenen Schwierigkeiten abmühen. Das ist toll gemacht, unterhält 90 Minuten lang, ohne dabei in seichte Gewässer zu geraten. Damit qualifiziert sich Adiós Buenos Aires als perfekter Sommerfilm. Man kann ihn anschauen und wieder vergessen wie einen netten Traum. Oder aber die ganze Nacht darüber diskutieren und vom Hundertsten ins Tausendste kommen.

Oliver Camenzind

VON GERMAN KRAL

ADIÓS BUENOS AIRES

Julio hat die Nase voll von seinem Leben. Aber Angst vor allem Neuen. Ein perfekter Sommerfilm.



START 15.06.2023 REGIE German Kral BUCH Stephan Puchner, Fernando Castets, German Kral SCHNITT Hansjörg Weissbrich, Patricia Rommel KAMERA Christian Cottet, Daniel Ortega DARSTELLER:IN (ROLLE) Diego Cremonesi (Julio Färber), Marina Bellati (Mariela Martínez), Carlos Portaluppi (Carlos Acosta) PRODUKTION Lailaps Pictures; AR/DE 2023 DAUER 90 Min. VERLEIH Xenix Film



Indiana Jones and the Dial of Destiny 2023, James Mangold



KINO — Was würde man für eine Zeitreise geben? Dann wäre Harrison Ford, der Unersetzliche, ein paar Jahre jünger. Und man könnte nochmal ein Abenteuer mit guten alten Nazis erzählen, die man hemmungslos niederknallen könnte, um die Welt zu retten. Im Writers' Room von *Indiana Jones and the Dial of Destiny* müssen diese Gedanken lange die Runde gemacht haben. Kein Problem, war wohl die Antwort aus der Special-Effects-Abteilung, und geboren war die Eröffnungsszene des neusten Abenteuers: Indiana Jones peitscht auf dem Dach eines fahrenden Zugs irgendwo in den Alpen Nazischergergen aus und rettet ein antikes Artefakt in ein amerikanisches Archiv. Ein Glück für die Produktion: Ford ist nicht nur gut gealtert, er jünger neuerdings auch gut. Viel Dialog will man dem digitalen Double zwar vorsichtshalber nicht zutrauen, aber für ein bisschen Action reicht die Computertechnik inzwischen alleweil.

Dass Ford zwei Wochen nach dem hiesigen Filmstart halt doch seinen 81. Geburtstag feiert, lässt sich aber nicht wegprogrammieren. Der fünfte Teil der *Indiana Jones*-Reihe macht deshalb ein paar narrative Verrenkungen, um noch eine echte Jugendlichkeit hinzubekommen. Nachdem Indys designierter Nachfolger Shia LaBeouf, der erst im letzten Teil als sein Sohn eingeführt wurde, die Brücken zum Mainstreamkino niedergebrannt hat, liess man ihn in der Nacherzählung *off screen* sterben. Es musste ein neuer Sidekick her, am besten mit Nachfolgepotenzial. Auftritt Phoebe Waller-Bridge.

Die Britin spielt die Tochter eines befreundeten und ebenfalls neu hinzugedichteten Archäologen, der mit Indy den Nazis in der erwähnten Eingangsszene den Mechanismus von Antikythera streitig



VON JAMES MANGOLD

INDIANA JONES AND THE DIAL OF DESTINY

Der fünfte Teil der Abenteuerreihe findet zu bewährten Erzählmustern zurück. Und ködert mit einer neuen potenziellen Nachfolge. Ob das Ford-Fans überzeugt?

macht, und ist praktischerweise Indianas Patentochter. Das Abenteuerfieber bleibt also in der Familie. Weil Helena Shaw, so der Name der Figur, von einem besessenen Archäologen aufgezogen wurde, kennt sie sich ausserdem auch mit antiken Sprachen und Codes aus und hat ihre Hausaufgaben in Sachen Weltgeschichte gemacht.

Nur ihr moralischer Kompass ist zu Beginn des Films noch nicht ganz von US-amerikanischem Weltpolizeiformat. Aber was hat der junge Indiana Jones seinerzeit Regeln gebrochen, um die Welt zu retten! Diese bessere, weil kaum auf Sex-appeal getrimmte, Lara Croft hat alles in allem also noch Zeit, ihre ganz eigenen Abenteuer jenseits der (physischen) Verfügbarkeit von Harrison Ford zu bestreiten. Sie ist mit Charme, Intellekt und einer gehörigen Portion Ruchlosigkeit ausgestattet – bleibt abzuwarten, ob das globale Publikum bei diesem neuen, möglichen Spin-off anbeisst.

Doch zurück zur Zeitreise: Diese ist mit dem CGI-Ausflug in den Zweiten Weltkrieg zu Beginn noch längst nicht beendet. Ganz im Gegenteil ist der ganze Plot besessen von der Idee. Im Zentrum steht eben dieser Mechanismus von Antikythera, eine Art antiker Computer. Das mechanische Kunststück existiert tatsächlich und steht heute im Archäologischen Nationalmuseum von Athen. Für den Film wird es nun zu einer Art Zeitmaschine.

Kurzum: Ein Nazi-Wissenschaftler, inspiriert von Wernher von Braun und wunderbar gespielt von Mads Mikkelsen, jagt in rücksichtsloser Übermenschenmanier nach der verschollenen Hälfte des Geräts, weil er damit in der Zeit zurückreisen will. Dass Indy und Shaw dabei ständig die Entdeckungsarbeit für die Schergen leisten und Mal um Mal den Bösen ins Messer laufen, gehört zur Reihe wie der Cowboyhut auf den Kopf der Hauptfigur. **Michael Kuratli**

START 29.06.2023 REGIE James Mangold BUCH Jez Butterworth, John-Henry Butterworth, David Koepp, James Mangold KAMERA Phedon Papamichael SCHNITT Andrew Buckland, Michael McCusker, Dirk Westervelt MUSIK John Williams PRODUKTION Lucasfilm, Walt Disney Pictures, Paramount Pictures; USA 2023 DAUER 154 Min. VERLEIH Disney

KINO — Maureen Kearneys Geschichte ist eine Katastrophe, und zwar auf allen Ebenen: Kearney ist Gewerkschafterin in einem französischen Unternehmen, das Kernreaktoren baut und laufend Leute entlässt. Weil sich Kearney für die Belegschaft einsetzt, macht sie sich bei der Geschäftsleitung unbeliebt.

Und dann, als ein neuer Direktor sein Amt antritt, wird ihre Arbeit sogar aktiv sabotiert.

Aber das ist noch lange nicht alles. Kearney bekommt Hinweise darauf, dass die Atom-Bosse Geschäfte mit China machen wollen. Sie sieht französische Arbeitsplätze in Gefahr und versucht sich Gehör zu verschaffen. Von da an bekommt sie drohende Anrufe von Fremden. Sie wird verfolgt. Gedemütigt. Und schliesslich, als sie schon einen



VON JEAN-PAUL SALOMÉ

LA SYNDICALISTE

Termin bei Präsident Sarkozy hat, wird sie überfallen und vergewaltigt.

Das ist eine wahre Geschichte, die auch nach dem Überfall nur noch schlimmer und schlimmer und noch schlimmer wird und sich damit geradezu für eine Verfilmung

aufgedrängt hat. Jean-Paul Salomé, Fadette Drouard und Caroline Michel-Aguirre dürften kaum viel Arbeit damit gehabt haben, diese Ereignisse zu einem Drehbuch umzuwandeln.

In dieser Geschichte steckt schon alles drin, was ein Politthriller braucht: ein enormes Machtgefälle, himmelschreiende Ungerechtigkeiten, eine korrupte Justiz und kriminelle Machenschaften der Politik.

Wenn in diesem Film nun Isabelle Huppert die Hauptrolle spielt, dann kann hier überhaupt nichts schiefgehen. Sie wechselt zwischen der selbstbewussten Karrierefrau und dem verzweiferten Vergewaltigungsoffer so ergreifend hin und her, dass es ihr viele Preise eintragen dürfte. Hier spielt sie auf der Höhe ihrer Kunst. **Oliver Camenzind**

START 08.06.2023 REGIE Jean-Paul Salomé BUCH Fadette Drouard, Caroline Michel-Aguirre, Jean-Paul Salomé KAMERA Julien Hirsch SCHNITT Valérie Deseine, Aïn Varet DARSTELLER:IN (ROLLE) Isabelle Huppert (Maureen Kearney), Grégory Gadebois (Gilles Hugo) PRODUKTION France 2 cinéma u.a.; FR 2022 DAUER 121 Min. VERLEIH Filmcoop





VON EMANUELE CRIALESE

L'IMMENSITÀ

Nach mehr als zehn Jahren kehrt Regisseur Emanuele Crialese mit einer persönlichen Geschichte zurück. Penelope Cruz und Luana Giuliani verkörpern seine gefangenen Figuren gekonnt.

KINO — Adri (Luana Giuliani) hofft auf ein Wunder. Ein Zeichen, irgendwas. Weshalb? Das können wir zu Beginn dieses Films nur erahnen. Bald wird klar, weshalb Adriana, irgendwo in der Schwebe zwischen Kindheit und Erwachsenwerden, nicht in das Gefüge des römischen Wohlstands der Siebzigerjahre passt. Sie nennt sich Andrea. Was für deutschsprachige Ohren kaum bemerkenswert ist, erzählt in Italien eine gänzlich andere Geschichte. Schliesslich ist der Name hier Männern vorbehalten.

Andreas Coming-of-Age ist aber nur die halbe Geschichte, die Regisseur Emanuele Crialese in *L'immensità* erzählt. Denn als zweite Hauptfigur nimmt die Mutter Clara (gespielt von Penélope Cruz) fast mehr Platz ein. In der mentalen Enge der gehörnten Hausfrau verschwört sie sich mit ihren drei Kindern gegen die konservativen Strukturen der italienischen Wirt-

schaftswunder-Generation. Sie hält es mit ihren Kindern anders als die Nonna, die befreundeten Mütter und ihr gestrenger Mann.

In der Mitte des Films setzt es dann doch eine Ohrfeige. Andrea hat die Kinder auf einem gediegenen Landsitz zu einer Dummheit angestiftet, nun fordern die anderen Mütter Züchtigung. Doch Clara zögert. Erst als Andrea provokativ selbst seine Bestrafung fordert, klatscht Claras Hand widerwillig in das Gesicht des Kindes.

«Es reicht jetzt», sagt Clara noch fast flehend und verlässt den Raum. Was Andrea ihr hier vorführt, ist, zu welcher Welt seine Mutter wirklich gehört. Clara ist die schöne, bewunderte Frau, und die Regeln, nach denen sie zu spielen hat, machen Andrea das Leben schwer.

Langsam wird deutlicher, wie das Wunder aussehen sollte, auf das Adri/Andrea wartet. Noch ein paar

Jahre, und die kindliche Leichtigkeit wird definitiv verfliegen sein.

L'immensità spielt während Italiens Wirtschaftswunderjahren. Der materielle Fortschritt ist bis hin zur modernen Kirchenarchitektur zu spüren – nur die Moral kommt noch immer in Form klösterlicher Schuluniformen daher. Die Filme von Michelangelo Antonioni spielen in die Stimmung hinein, scheint doch Cruz' Figur nachgerade eine Fortschreibung seiner verlorenen jungen Seele in *L'avventura*, *La notte*, *L'eclisse* zu sein. *L'immensità* kostet jedoch nicht die Weite der Landschaft aus wie seine Vorbilder (und Crialese in seinem letzten Film *Terraferma* vor mehr als zehn Jahren). Weitestgehend spielt der Film in der Kammer einer gehobenen Siebzigerjahrewohnung. Die geht zwar zwischendurch in Flammen auf, um mit einem neuen, knallroten Sofa wieder aufzuerstehen: Diese Gesellschaft baut ihre Gefängnisse einfach wieder in neuem Glanz auf.

Crialese gelingt mit seinen zwei Hauptdarstellerinnen ein faszinierendes Spiel zweier Figuren, die sich in ihren Ansprüchen ans Leben entgleiten. Unausgesprochenes zählt hier fast mehr als die zum Teil etwas überdeutlichen Momente der Konfrontation. Wie jener, in dem Mutter und Kind beim Weihnachtessen der Grossfamilie unter dem Tisch spielen wollen und von Andrea zurück zu den Erwachsenen geschickt werden.

Andreas Wunder lässt auf sich warten. Am Ende steht dafür die Erkenntnis, dass seine Rettung weder durch die Mutter Gottes noch durch seine eigene erfolgen wird. **Michael Kuratli**

START 01.06.2023 REGIE Emanuele Crialese BUCH Emanuele Crialese, Francesca Manieri, Vittorio Moroni KAMERA Gergely Pohárnok SCHNITT Clelio Benevento MUSIK Raulsson DARSTELLER:IN (ROLLE) Penélope Cruz (Clara), Vincenzo Amato (Felice), Luana Giuliani (Adri), Patrizio Francioni (Gino) PRODUKTION Wildside, Pathé u.a.; IT 2021 DAUER 97 Min. VERLEIH Pathé Films



VON ERIC APPEL

WEIRD – THE AL YANKOVIC STORY

Zu gut, um wahr zu sein? «Weird Al» liefert hier nicht – wie man erwarten würde – sein eigenes Biopic ab, sondern eine Parodie auf allzu kitschige Musikfilme.

NETFLIX — Hierzulande ist der Komiker und Musiker «Weird Al» Yankovic nicht so bekannt wie in seiner Heimat, den USA, wo man ihn seit Jahrzehnten schon für seine lüpfig-lustigen Parodien bekannter Charthits, seinen markanten Schnauz und ikonischen Lockenkopf liebt.

Nun erschien dieses angebliche Biopic über ihn, das genau dort ansetzt, wo man es erwarten würde: Eines schicksalhaften Nachmittags steht ein Handelsreisender vor der Tür der Yankovics und möchte dem kleinen musikbegeisterten Alfie ein Akkordeon verkaufen. Aber es stellt sich der brutale Vater dazwischen, denn dieser möchte partout nicht, dass sein Sohn Musik macht.

Nur die Mutter hat Erbarmen und kauft ihm das Akkordeon heimlich, aber nicht ohne dem Buben das Versprechen abzunehmen, die musikalischen Ambitionen vor-

erst ein gut gepflegtes Geheimnis bleiben zu lassen.

Teenager-Al wird von seinen Mitschüler:innen gemobbt, doch dann kommt wieder eine entscheidende Nacht: An einer Home-Party bietet sich ihm die Gelegenheit, die erworbenen Talente endlich zu präsentieren. Sobald Yankovic am Balgen zieht und die Tasten drückt, brechen die Partygäste prompt in Applaus aus, aus Feinde werden Freunde, und der junge Weird Al kann das Publikum das erste Mal von sich überzeugen.

So kennen und lieben wir sie, die besten Aufstiegs geschichten mit der nötigen Portion Emotionalität und Drama, jeweils gestrickt um einen Underdog, der sich trotz Hindernissen und gelegentlichen Rockstar-Abstürzen als verkannter Held erweisen wird. Als Feel-Good-Stories folgten diesen Takten in den vergangenen Jahren zahlreiche glattgeschliffene und

musikbeladene Filme, etwa über die Band Queen, über Elton John oder Whitney Houston.

Wem das gleiche Muster in *Weird* nun doch allzu prototypisch vorkommt, ist auf der richtigen Spur: Seinem Fach treu, serviert hier Yankovic (gemeinsam mit Drehbuchautor und Regisseur Eric Appel) nicht so sehr seine tatsächliche Biografie ab, sondern eine Parodie aufs Genre, eine aufpolierte und gleichsam imaginierte *origin story*, entlang deren er etwa auch mit Madonna das Bett geteilt haben soll. Die Idee geht auf ein Scherzvideo zurück, einen Fake-Trailer für ein (damals noch nicht existierendes) *Weird-Al-Biopic*, das der Musiker schon länger an seinen Konzerten zeigte.

Lustig ist, dass in der Realität des Films völlig unterzugehen scheint, dass *Weird Als* Musik eigentlich nicht ernst zu nehmen ist. Die Parodie behandelt sein Subjekt stattdessen mit einem demonstrativen Pathos, der im Kontrast zu den gesungenen Liedern wie «Smells Like Nirvana» oder «Like a Surgeon» steht. Im Spiel mit ernsthaft erscheinenden Mitteln vollzieht sich der Spass hier also auf der Metaebene.

Immer noch witzig bleiben auch jene Liedparodien, die Yankovic schon seit Ende der Siebziger produziert und singt und die von Daniel Radcliffe in der Hauptrolle äusserst überzeugend vorgetragen sind. Etwa «My Bologna», die Salami-Version von «My Sharona» der Band The Knicks, das ihn 1979 auf den Plan brachte, oder «Another One Rides the Bus», in Anlehnung an Queens «Another One Bites the Dust».

Darin gleicht die Parodie übrigens ihren Vorgängern doch bis aufs gekrauste Haar: Unterm Strich geht's um die Nostalgie für die Musik von einst. **Selina Hangartner**

START 16.06.2023 (auf Netflix) REGIE Eric Appel BUCH Al Yankovic, Eric Appel KAMERA Ross Riege DARSTELLER:IN (ROLLE) *Weird Al* (Daniel Radcliffe), Rainn Wilson (Dr. Demento), Conan O'Brien (Andy Warhol), Jack Black (Wolfman Jack), Evan Rachel Wood (Madonna) PRODUKTION Funny or Die, Tango Entertainment, Ear Booker Productions; USA 2022 DAUER 108 Min.

70

SSIFF

Donostia Zinemaldia
Festival de San Sebastián
International Film Festival

Golden Shell for Best Film



ZURICH FILM FESTIVAL
GOLDEN EYE AWARD

LOS REYES DEL MUNDO

A
FILM
BY
LAURA MORA

CIUDAD LUNAR Y LA SELVA CINE PRESENTAN CON IRIS PRODUCTIONS, TU VAS VOIR, TALIPOT STUDIO MER FILMS CO-PRODUCED BY CARACOL TELEVISION, DAGO GARCIA PRODUCCIONES, EXILE CONTENT CO-PRODUCED BY CARLOS ANDRÉS CASTAÑEDA, BRAHIAN ACEVEDO, DAVISON FLOREZ, CRISTIAN CAMPANA, CRISTIAN DAVID "LOS REYES DEL MUNDO" CO-PRODUCED BY LEO HEIBLUM, ALEXIS RUIZ CO-PRODUCED BY CARLOS E. GARCÍA CO-PRODUCED BY CARLOS E. GARCÍA MICHAËLE COUTTOLENG CO-PRODUCED BY SEBASTIÁN HERNÁNDEZ CO-PRODUCED BY CUSTAVO VASCO CO-PRODUCED BY MARCELA GÓMEZ
DIRECCIÓN DE ARTES: DANIEL RINCÓN CO-EDITORA: ANA MARÍA ACOSTA CO-EDITORA: DAVID CALLEJO A.D.F.C. CO-EDITORA: DANIELA ABAD, MARÍA EKERHOVD, PAZ LÁZARO, BILWIZA COLUJÓN, ALEJANDRA BUENROSTRO, ISAAC LEE, NANCY VILA CO-EDITORA: KATARZYNA OZGA, NICOLÁS STEIL, PILAR PEREDO, EDGARD TENENBAUM, GERÁRD LACROIX, REGINA GARCÍA SOLÓRZANO, ELISA FERNANDA PIRIR CO-EDITORA: LAURA MORA Y MARÍA CAMILA ARIAS CO-EDITORA: CRISTINA CALLEJO Y MIRLANDA TORRES ZAPATA CO-EDITORA: LAURA MORA



AB 3. AUGUST IM KINO

RIFFRAFF

BOURBAKI



VON SAM LEVINSON

THE IDOL

Der Regisseur von *Euphoria* versucht sich dieser Serie erneut in Skandal, Erotik und Exzentrik. Doch der Schauspielkunst seiner Hauptdarstellerin fehlt es an Kraft.

SKY — Nervenzusammenbrüche bei jungen Frauen sind sexy, Intimitätskoordinator:innen gehören bei erotischen Fotoshootings weggesperrt, und wer nervige Fragen stellt, wird bezichtigt, ganz Amerika «cockblocken» zu wollen. Die neue HBO-Serie *The Idol* startet mit starken Dialogen temporeich in die erste Szene und gibt sich erst als schonungslose Satire auf die zynische amerikanische Popindustrie.

Sängerin Jocelyn (Lily-Rose Depp) posiert in einem roten Seidenkimono auf dem Wohnzimmer ihrer Villa, während ihre Entourage aus Managern, Produzenten, Publizisten und Kreativdirektoren sich nach einem vernichtenden Post in den sozialen Medien in Schadensbegrenzung übt. Vom neusten Skandal um ihre Person soll sie noch nichts erfahren. Jocelyn geht zur Probe für den bevorstehenden Videodreh ihrer Comeback-Single.

Doch ihr entgehen die besorgten Blicke nicht, die abzuschätzen versuchen, wie es um ihre Erfolgchancen noch steht. Bezüge zu den Schicksalen von echten Popstars werden nicht erst in der Choreografie offensichtlich, die eine Hommage an Britney Spears' Videoclip zu «I'm a Slave 4 U» sein soll. Die Geschichte des «good girl gone bad» ist nicht neu und eignet sich wunderbar als Serien-Stoff – aber will man das auch wirklich sehen? Der Einstieg macht zumindest neugierig: Es folgen der obligatorische Ausbruch des Popsternchens aus seinem goldenen Käfig und die schicksalhafte Begegnung mit dem *Bad Boy*. Im Klub trifft sie auf den dubiosen Klubbesitzer und Selbsthilfe-Guru Tedros (Abel Tesfaye alias The Weeknd). Ab da verändern sich Stimmung und Fokus der Serie leider zu seinen Gunsten.

Der Musiker, der jetzt seinen Künstlernamen abgelegt hat, kapert die Serie und macht sie zu einer

pornografisch aufgeladenen Erweiterung seines Personenkults. Der überzeugende Reality-Show-Charakter und die derben Dialoge vom Anfang machen Platz für eine Teenie-Drama-artige Kennenlernszene zwischen Lily-Rose Depp und Abel Tesfaye. Es folgen effekthascherische Selbstinszenierungen, wie man sie aus Tesfayes Musikvideos kennt. Schauspielertalent braucht es da von beiden Seiten nicht.

Das «düstere und verdorbene Märchen», wie der Musiker die Serie nennt, wird von Regisseur Sam Levinson inszeniert, dessen Erfolgsserie *Euphoria* auch mit expliziten Szenen für Furore sorgte. Doch will ihm die Gratwanderung zwischen Erotik, Ästhetik und Exzentrik dieses Mal nicht gelingen.

Paul Verhoevens *Basic Instinct* hat während der Dreharbeiten offenbar als Inspiration gedient, und kurz flimmert denn auch *Femme fatale* Sharon Stone im Hintergrund über einen Bildschirm. Doch bedurfte es damals eines Charakterdarstellers wie Michael Douglas, um diese frenetische Anziehungskraft entgegen aller Vernunft darzustellen.

Lily-Rose Depp fehlt es während ihrer Figurenentwicklung an schauspielerischem Können, um sich von der platten Projektionsfigur zu emanzipieren. Und trotzdem dürfte die It-Serie allein durch die Starbesetzung, die von queer bis K-Pop reicht, eine Fanbase mobilisieren. Der erste Skandal, den ein Artikel über die Produktionsbedingungen im «Rolling Stone» auslöste, trug leider nur zum Hype bei, den die Serienmacher:innen noch verschärften.

Statt aufzuklären, bauten sie einen selbstreferenziellen Seitenhieb auf das Verlagshaus in ihre Serie ein. So erhebt *The Idol* Stillosigkeit zum (Erfolgs-)Prinzip und wird zum absehbaren «Skandal» der Serien-Saison. **Silvia Posavec**

START 04.06.2023 IDEE Sam Levinson, Abel Tesfaye, Reza Fahim REGIE Sam Levinson KAMERA Marcell Rév, Arseni Khachatouran MUSIK The Weeknd, Mike Dean, Sam Levinson DARSTELLER:IN (ROLLE) Lily-Rose Depp (Jocelyn), Abel Tesfaye (Tedros), suzanna son (Chloe) PRODUKTION Bron, A24, HBO u.a.; USA 2023 DAUER 5 Episoden à ca. 50 Min.

The Idol 2023, Sam Levinson





VON TAYLOR SHERIDAN

1923

Im Spin-Off von Taylor Sheridans Erfolgsserie Yellowstone herrscht statt den Roaring Twenties nihilistische Endzeitstimmung.

PARAMOUNT+ — Wenn in 1923 der Rinderbaron Jacob Dutton (Harrison Ford) im Streit um Weideland ein paar Schafzüchter aufknüpfen lässt, dann weiss man, womit und mit wem man es hier zu tun hat: Gleich in der ersten Szene erschießt Duttons Schwägerin Cara (Helen Mirren), mit der er nach dem Tod seines Bruders die Ranch und das Bett teilt, einen Mann auf der Flucht.

Die Duttons sind jene Dynastie, von der Sheridan bereits in seiner Neowesternserie Yellowstone – sowie im Prequel 1883 – erzählte. Die Familiensaga mit Kevin Costner als Nachfahre Jacob Dutton zählt vor der finalen Staffel zu den erfolgreichsten Serienproduktionen in den USA. Als Spin-off blickt 1923 nun zurück auf die Jahre vor der Grossen Depression. Und erweist sich in erster Linie als Erzählung über die Weitergabe von Macht und struktureller Gewalt.

In drei Erzählsträngen, die sich klassisch aufeinander zu entwickeln, entfaltet 1923 zunächst ein historisches Panorama: In der Stadt, in die Dutton noch auf seinem Pferd einreitet, um einen Schafzüchter (Jerome Flynn) zu verklagen, herrschen reger Strassenverkehr und die lauten Rufe für die Prohibition. Tausende Meilen entfernt kämpft sich sein Neffe Spencer (Brandon Sklenar) als vom Ersten Weltkrieg traumatisierter Grosswildjäger durch Kenia und missbilligt spöttisch den britischen Kolonialismus. Und irgendwo im Mittleren Westen durchleidet die junge Indigene Teonna (Aminah Nives) die körperliche und seelische Tyrannei einer Ordensschule.

Von den Roaring Twenties ist in Montana also nichts zu spüren, und tatsächlich inszeniert Sheridans langjähriger Kameramann Ben Richardson (Beasts of the Southern Wild), diesmal als Regisseur, ein nihilistisches Endzeitdrama, in

dem die Sprache allerdings schmutziger ist als die Bilder: In fahlem Licht schimmern die von Heuschrecken überfallenen Felder, die Dutton zum Viehtrieb in die Berge zwingen; einsam ragen die Häuser der Baptisten aus der scheinbar unendlichen Ebene, die den jungen indigenen Frauen, die ihre Sprache nicht mehr sprechen dürfen, keine Zuflucht gewährt. Und gelbbraun leuchtet die Savanne, in die die dekadenten Kolonialisten ihre neuesten Autos importieren.

Sheridan, der sich als Autor der Sicario-Filmreihe und Regisseur von Hell or High Water einen Namen gemacht hat, beweist ein untrügliches Gespür für die Zeichnung amerikanischer Träume und Begehrlichkeiten – und für die damit einhergehenden Widersprüche. Und wie in Wind River über einen Mord an einer jungen Indigenen beobachtet er eben nicht das sogenannte Schicksal, sondern das Leid jener, die für den Landraub den Preis zahlen mussten.

Eine der grössten von Sheridans Stärken ist es jedoch, die traditionellen Motive und Mythen des Genres auf ihre Tauglichkeit für die Gegenwart hin zu befragen: Das Durchtrennen eines Stacheldrahtzauns ist hier kein symbolischer Akt mehr, mit dem man auf das Recht seiner persönlichen Freiheit besteht. Wenn einem die Tiere verhungern, geht es um die nackte Existenz: Das Ideal der Freiheit nützt nur den Besitzenden. «Hang me?», brüllt der Schafzüchter mehr verärgert als verzweifelt Duttons Lynchmob entgegen. «It's the fucking twentieth century!» Nicht wissend, dass das Schlimmste noch bevorsteht. **Michael Pekler**

START 31.05.2023 IDEE, BUCH Taylor Sheridan REGIE Ben Richardson KAMERA Corrin Hodgson MUSIK Brian Tyler DARSTELLER:IN (ROLLE) Harrison Ford (Jacob Dutton), Helen Mirren (Cara Dutton), Brandon Sklenar (Spencer Dutton) PRODUKTION 101 Studios, MTW Entertainment Studios u.a.; USA 2022 DAUER 8 Episoden à ca. 55 Min.

FILMINGO — Als wir so ungefähr 17 waren und zum ersten Mal richtig verliebt – wie war das? Schön natürlich, gross und überwältigend, beglückend und zugleich völlig verunsichernd. Es war, als gäbe es nichts anderes mehr als dieses eine Gefühl, das zu dieser einen Person gehörte. Es war, als hinge alles von dieser Liebe ab. Und das stimmte in gewisser Weise ja auch: Hinter dieser Liebe, da endete die Welt.

So geht es zumindest dem jungen Sascha. Er hat gerade die Schule abgeschlossen und soll während der Sommerferien entscheiden, was er nun studieren möchte. Aber das will er nicht – weder entscheiden noch studieren. Es kotzt ihn an, das zu tun, was Andere von ihm verlangen. Er will keine Erwartungen mehr erfüllen. Er will endlich sein eigenes Leben beginnen.

Und das geht vorerst so: nur noch alle Zeit mit Schenja verbringen, in ihre Augen schauen, sie fest-

halten, sie küssen. Er will nur noch ihre Geschichten hören und seine eigenen Geschichten nur noch in ihre Ohren flüstern. Der Rest interessiert ihn nicht mehr und geht ihn auch nichts mehr an. Jetzt, da er verliebt ist, ist er ein Anderer. Seine Freundin ist das Einzige, was ihm etwas bedeutet, weil nur sie weiss, wie er sich fühlt.

Den Rest dieser Erzählung kennen wir aus eigener Erinnerung, zumindest in groben Zügen. Eine:r von beiden will dann in die Grossstadt, und der:die Andere steht im Regen. Grosses Drama, Tränen, Schmerz. Verletzung. Und dann wird die Welt finster und feindselig, aber sie hört doch nicht auf, zu sein. Das Leben geht weiter, sagen die Mütter sinngemäss.

So ist es auch in The Land of Sasha. Aber darum geht es ja überhaupt nicht. Es geht vielmehr darum, sich all das noch einmal vorführen zu lassen; in der Detailliertheit eines

Kinofilms. Die erste Begegnung mit den kleinen Schwindeleien, um der anderen Person zu gefallen. Die erste Berührung der fremden Haut. Das peinliche Schweigen, wenn die Eltern ins Zimmer platzen und körperliche Annäherungen damit verhindern. Die Unsicherheit in der Frage: Sind wir jetzt zusammen?

Das alles so einfühlsam von Julia Trofimova gezeigt zu bekommen, ist etwas Schönes. Weil sie ein feines Gespür für jugendliche Dramatik beweist, aber auch für erwachsene Erwartungshaltungen an einen Coming-of-Age-Film. Sie weiss, was wir sehen wollen und was wir schon zu gut kennen. So ist der Film überschwänglich, romantisch und melancholisch genug, um authentisch zu wirken. Aber auch originell und witzig genug, um während der 90 Minuten unterhaltsam zu bleiben.

Mark Eidelschtein spielt Sascha als exzentrischen Künstlertypen, der lässige Witze darüber reisst, dass er ohne Vater aufgewachsen ist. Aber hinter der Fassade ist er ein verletzlicher junger Mann, der sich kaum laut zu sagen traut, dass er Maler werden möchte. Seine Mutter ist Alkoholikerin, den Vater kennt er gar nicht. Maria Matsels Schenja dagegen kommt aus intakten Familienverhältnissen und geht ihrer Karriere als Modedesignerin mit dem entsprechenden Selbstbewusstsein entgegen. Sie ist die Stärkere der beiden. Sie gibt dem orientierungslosen Sascha Halt.

Bis dann eben die Grossstadt ins Spiel kommt und die Harmonie zwischen den jungen Liebenden empfindlich stört.

The Land of Sasha bietet seinem Publikum viel Projektionsfläche, ist aber ein eigenständiger, origineller Film. Zu Recht wurde er an der letztjährigen Berlinale für den Wettbewerb Generation 14plus nominiert. **Oliver Camenzind**

VON JULIA TROFIMOVA

THE LAND OF SASHA

Das Regiedebüt von Julia Trofimova ist eine Reise in private Erinnerungen – aber auch ein eigenständiger, schöner Film.



START 09.06.2023 REGIE Julia Trofimova BUCH Maria Schulgina, Elisabeta Tikonova, Julia Trofimova KAMERA Egor Powolozki DARSTELLER:IN (ROLLE) Mark Eidelschtein (Sascha), Maria Matsel (Schenja), Ewgenia Gromowa (Sofia) PRODUKTION Vega Film; RU 2022 DAUER 83 Min.



VON CHARLIE BROOKER

BLACK MIRROR STAFFEL 6

Mit einer lang ersehnten sechsten Staffel findet die Netflix-Erfolgsserie wieder zur alten, bissig selbstironischen Form.

NETFLIX — Black Mirror ändert von Folge zu Folge das oft vage futuristisch, aber nicht allzu fremd anmutende Setting der jeweiligen Geschichte; als roter Faden durchzieht die gesamte Anthologieserie die Idee, dass Technologien und gesellschaftliche Entwicklungen korrumpieren. Ängste vor einer grotesken Übermodernisierung werden effektiv und satirisch durchgespielt.

Black Mirror gehörte vor Jahren schon zu den frühen Erfolgen auf Netflix. Aber nicht zum Reigen der «Netflix Originals» – denn die ersten Staffeln der britischen Sci-Fi-Serie wurden ab 2011 noch fürs analoge Fernsehen gedreht. Doch der Streaminggigant besass eine gute Intuition und übernahm die Serie ab Staffel 3.

Mit, wie gesagt, grossem Erfolg bei Kritiker:innen: Black Mirror wusste zu überzeugen, stand die Serie doch in der Tradition älterer TV-Dauerbrenner, The Twilight Zone

(1959–) vor allem, mit der die Serie sich folglich immer wieder dem Vergleich stellen musste. Und die besten Episoden, «White Christmas», «Nosedive» oder «San Junipero» etwa, können dem populären Vintage-Vorbild tatsächlich das Wasser reichen.

Aber bei Anthologien ist es auch so, dass nicht jede Episode eine Punktlandung ist. Ausgerechnet die mit immer aufwändigeren Mitteln gestaltete vorletzte Staffel stiess auf wenig Begeisterung: Erhielten die Episoden der ersten vier bei IMDB noch brillante acht von zehn Sternen im Schnitt, gab's für die letzte Folge der fünften Staffel bloss noch sechs.

«Joan Is Awful», die erste Episode der sechsten, nun erschienenen Staffel, scheint nun wieder geeignete Twists zu finden, um eine effektvolle Satire zu liefern, und – so viel darf verraten sein – automatisiertes Geschichtenerzählen im TV zu problematisieren. Das ist im Kontext

von ChatGPT und einem gerade real stattfindenden Streik in Hollywood, wo Drehbuchautor:innen nicht mehr in die Tasten hauen, sondern auf der Strasse gegen die Politik der Streamingdienste und die Integration von AI-Technologie demonstrieren, brandaktuell.

Die Black Mirror-Episode, die solches Film- und Fernsehproduzieren anprangert, steht dann im ironischen Kontrast dazu, dass Black Mirror selbst auf die Popularität seriellen Erzählens bei Netflix setzt, der in der Episode unverhohlen mit der fiktionalen Plattform «Streamberry» parodiert wird. Mutig.

Aber genau so, mit dieser Selbstironie, zeigt Black Mirror, dass die Serie wieder zum alten Biss gefunden hat: In ihren besten Momenten war sie bisher genauso selbst-reflexiv wie direkt, unsere Lust an der Dauerberauschung durch ihre eigene Unterhaltung angreifend. Dazu passt der Titel «Black Mirror», der die schwarze Mattscheibe meint, respektive unser Antlitz, das sich darin spiegelt, sobald die flimmernden Screens ausgeschaltet sind: Ein unheimliches und nur leicht verfremdetes Äquivalent unseres Selbst zeigt sich uns dort. Black Mirror handelt also nicht von der Zukunft, sondern vom allzu gegenwärtigen und unethischen Konsum brandneuer Gadgets.

Darum darf man sich nicht wundern, wenn auch Staffel 6 fast *too close to home* ist: Die ans Ungesunde grenzende Obsession mit True Crime, die Ausbeutung des Privatlebens oder der alltägliche Rassismus (in «Demon 79» im stylischen B-Movie-Look allerdings in die Siebzigerjahre versetzt), die in dieser Staffel abgehandelt werden, gehören leider nicht nur zur Welt jenseits der Mattscheibe, sondern genauso zur unsrigen. **Selina Hangartner**

START 15.06.2023 IDEE Charlie Brooker REGIE Uta Briesewitz, John Cowley, Sam Miller, u.a. BUCH Charlie Brooker, Bisha K. Ali DARSTELLER:IN (ROLLE) Annie Murphy (Joan), Salma Hayek (TV-Joan), Michael Cera (Beppe), Aaron Paul (Cliff), Josh Hartnett (David), Zazie Beetz (Bo) PRODUKTION Broke & Bones; UK 2023 DAUER 5 Episoden à ca. 60 Min.

Black Mirror 2023 (Staffel 6), Charlie Brooker



KURZ BELICHTET



XL-AUSGABE

Ritterliche Exklusivität

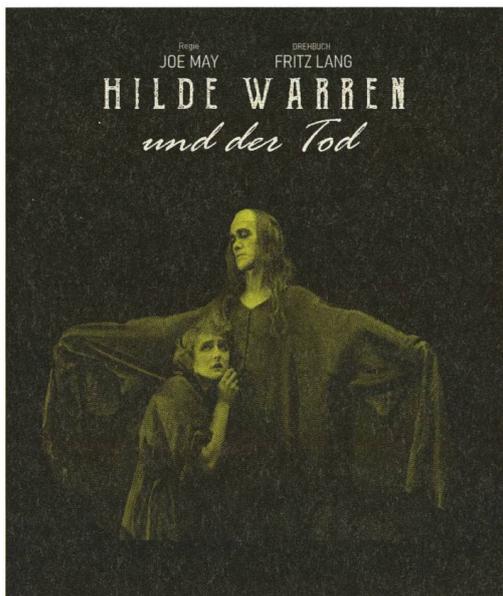
Wenn ein Ritter über einen anderen Ritter ein Buch macht, klingt das erst mal wie ein Tauschhandel unter Aristokraten. Doch wenn die Kritikergrösse Sir Christopher Frayling über Sir Ken Adam schreibt, beziehungsweise sich mit ihm für diverse Gespräche zusammensetzt, dann ist das natürlich etwas anderes. Hier steht dann die Popkultur im Vordergrund, konkreter noch die ikonischen Bildwelten, die Adam als Filmarchitekt für einige der grössten Filmproduktionen des 20. Jahrhunderts geschaffen hat. Wenn nur ein Set von Adam in der Erinnerung klebenbleiben sollte, dann wohl der War Room aus *Dr. Strangelove*. Die wie ein Heiligenschein über dem runden Tisch der Generäle schwebende Lampe ist dabei ebenso stilbildend wie die brutalistische Kassettendecke und die erschlagend überhängenden Weltkarten.

Überhaupt fand der deutsch-englische Kriegsgeflüchtete Adam in den Phantastereien des Kalten Kriegs eine Heimat. Allem voran prägte er diverse Bond-Produktionen. Vom schlichten Vorzimmer in *Dr. No* bis zur Mondstation in *Moonraker* setzte er gestalterische Massstäbe. Das beim Taschen Verlag erschienene grossformatige Buch ist mit diversen Skizzen und Selfotografien unter anderem aus dem Archiv der EON Productions versehen.

Nicht ganz so populär wie der Inhalt dürfte der Preis sein. Für 850 Franken oder Euro lässt sich eines von insgesamt 1200 von Sir Ken handsignierten Exemplaren erstehen. Wer zudem ein Vorzimmer wie *Dr. No* hat, kann sich den teuren Spass auf den mitgelieferten, gravierten Buchständer aus Acryl stellen. (mik)

Christopher Frayling: The Ken Adam Archive. Taschen Verlag, 360 Seiten, 3,88 kg. CHF / EUR 850





BLU-RAY

Hilde Warren und der Tod

Ein Melodram reinsten Wassers: Hilde Warren heiratet einen Mann, der sich als Mörder erweist; dessen Sohn trägt die «vererbte Anlagung zum Bösen» in sich. Wiederentdeckt im Rahmen von Retrospektiven des Regisseurs Fritz Lang, der hier, zwei Jahre vor seinem Regiedebüt, als Drehbuchautor verantwortlich zeichnet, sind thematische Bezüge wie die schicksalhafte Verknüpfung von Ereignissen und das Auftreten des Todes selber offensichtlich.

Regisseur Joe May weiss nicht nur seine Ehefrau und Hauptdarstellerin ins rechte Licht zu setzen, sondern beweist auch ein ausgesprochenes Gespür für die Inszenierung des Raumes, zumal bei der Staffelung in die Tiefe. 2001 restauriert, 2016 digitalisiert, jetzt endlich – mit Bonusmaterial (auch ein faktenreicher Audiokommentar) – veröffentlicht. Durchaus eine Entdeckung. (fa)

Hilde Warren und der Tod (Joe May, D 1917), 61 Min., erschienen bei *ostalgica*. CHF 35 / EUR 25

COMIC

Erste Filmregisseurin der Welt

Am 1. Juli 1873 wird Alice Guy in Saint-Mandé bei Paris geboren. Später lebt die Filmpionierin in den USA und leitet das von ihr gegründete Studio Solax, mit dem sie in grosser Zahl einaktige Kurzfilme produziert. Ihre vielen Lebensstationen lassen sich nun in dem spannenden Comic «Alice Guy» von Catel & Bocquet nachvollziehen.

Der französische Autor und Szenarist José-Louis Bocquet und die aus dem Elsass stammende Illustratorin Catel Muller verdichten in ihrer biographischen Graphic Novel das von Höhen und Tiefen gekennzeichnete Leben der ungewöhnlichen Frau in strenger zeitlicher und mit jeweils wechselnden Orten verbundener Chronologie. Catels feine und auf das Wesentliche konzentrierten Schwarzweiss-Zeichnungen sowie Bocquets elliptische, an markanten Ereignissen und Umbrüchen orientierte Erzählweise lassen anhand der biographischen Szenen zugleich das Kolorit und den Aufbruchgeist einer ganzen Epoche erstehen.

Eng verknüpft ist das Portrait der «ersten Filmregisseurin der Welt», das jetzt zu ihrem 150. Geburtstag in deutscher Sprache erscheint, mit der Entwicklung des Kinematographen und filmästhetischen Fragen im weiten Feld zwischen Realismus und Illusion. Ausserdem behandelt der gewichtige Band, der durch eine detaillierte Chronologie und umfangreiche Kurzbiografien ergänzt wird, Alice Guys frühe Kämpfe für weibliche Selbstbestimmung. (mie)

Catel Muller, José-Louis Bocquet: *Alice Guy. Caterman*, 400 Seiten, auf Französisch. CHF / EUR 40

COMIC

Im Hier und Damals

33 Kilometer nördlich von Rom befinden sich die Wasserfälle von Monte Gelato. Obwohl von bescheidener Grösse, haben die Cascade besondere Bedeutung erlangt. Sie zählen zu den am häufigsten verwendeten Filmdrehorten. Da sie in der Nähe von Cinecittà liegen, wurden sie ab den 1950ern Schauplatz von zahlreichen italienischen Filmen, Fernsehserien und Werbespots aus allen Genres: Sandalfilme, Spaghetti-Western, Horror, Komödien, Thriller oder Erotikfilme. Der Videokünstler Davide Rapp hat die über 180 Filme während fünf Jahren gesammelt und sie in einer beeindruckenden Montage übereinandergelegt. Aus diesen zahlreichen Filmsequenzen hat Rapp eine immersive VR-Collage erschaffen, welche die Wasserfälle in einem (filmischen) Raum-Zeit-Kontinuum zeigt.



Comic-Kenner:innen erinnert dieses Konzept vielleicht an den US-Autor Richard McGuire. Dieser hatte 1989 auf sechs Seiten im legendären Comic-Magazin «RAW» auf neuartige Weise Zeit, Ort und Handlung verschachtelt. Auf 36 Panels zeigt «Here» immer denselben Raumausschnitt an verschiedenen Punkten in der Zeit: Während 1902 gerade das Haus gebaut wird, welches das Setting in Zukunft bestimmen wird,

liest ein Mann 1945 an der gleichen Stelle in einem Sessel die Zeitung. Kurz darauf schlägt eine Abrissbirne 2030 durch die Hauswand, während eine Seite später eine Indianersiedlung von 1750 zu sehen ist oder 1984 unter dem Weihnachtsbaum gefeiert wird. Mit «Here» versucht McGuire das Verständnis des Zeit-Raum-Gefüges zu verbildlichen und die Vergänglichkeit des Menschen gegenüber der Unendlichkeit festzuhalten. 2014 weitete er die Geschichte auf 300 Seiten aus. Davide Rapps Umsetzung des Konzepts in Filmform ist eine ebenbürtige Fortsetzung der genialen Idee. (gp)

Richard McGuire: Here. Pantheon Books, 300 Seiten. CHF 40 / EUR 30

Monte Gelato (Davide Rapp, 2021), auf vimeo.com

BUCH

Vergessener Filmer

Ein Mann des Theaters. Und einer, der für die Kunst seine Seele verkaufte. Das sind die gängigen Vorstellungen von Gustaf Gründgens (1899–1963), letztere gespeist aus Klaus Manns Schlüsselroman «Mephisto» und dessen Verfilmung durch Istvan Szabo. Dass seine Arbeit zwischen 1930 und 1960 auch 33 Filme umfasst, geriet dabei in den Hintergrund, mit dem vorliegenden Buch wird das korrigiert. Die Autorin widmet sich nach einführenden Bemerkungen den einzelnen Filmen, skizziert Produktions- und Rezeptionsgeschichte und analysiert Gründgens' Darstellung (besonders ausführlich: seine Unterweltgrösse in Fritz Langs M) bzw. seine Inszenierungsweise (bei den sechs Kinofilmen, bei denen er Regie führte). Eine so lesenswerte wie materialreiche Darstellung. (fa)

Kristina Höch: Gustaf Gründgens. Filmische Arbeiten 1930–1960. Schüren Verlag, 362 Seiten. CHF 50 / EUR 38 (E-Book EUR 30)



BLU-RAY

Quentin Dupieux macht sehr schnell süchtig

Einst machte sich der exzentrische Regisseur einen Namen mit einem mordenden Reifen. Rubber lockte 2010 hierzulande noch mehr als 10 000 Menschen in die Kinos. Seither hat der Franzose sieben Filme herausgebracht, der letzte, Fumer fait tousser, lief letztes Jahr in Cannes als Nocture. In der Romandie kam die Komödie vergangenen Herbst in die Kinos, bei uns in der Deutschschweiz hingegen ... naja. Natürlich ist Dupieux' Humor nicht für jede:n. Da hilft auch der starbesetzte Cast mit Gilles Lelluche, Anais Demoustier, Benoît Poelvoorde und Adèle Exarchopoulos nicht. In seinem neusten Film bestreitet die «Tabac Force» den Kampf des Guten gegen ungeheuerliche Echsenmonster mit den vereinten Kräften des Nikotins, Methanols, Ammoniaks, Benzins und des Quecksilbers. Wer in seiner Kindheit je Power Rangers gesehen hat und mit seinen Freunden deren Namen schreiend vom Hügel gesprungen ist, kann sich ein Bild von der Action machen, die einen da erwartet – Papp- und Kautschuckmodelle inklusive.

Doch so abwegig der Humor des unbekannteren Quentin (andere Filme beinhalteten eine übergrosse Fliege oder eine sprechende Wildlederjacke) auch sein mag, so versiert ist der Filmemacher mit seinem Einsatz. Die Geschichte der Tabac Force dient in Fumer fait tousser schliesslich nur als Rahmenhandlung für eine Reihe gruslig-lustiger Lagerfeuergeschichten, die die Gruppe, zum Teambuilding-Urlaub verdonnert, sich erzählt. Darunter jene eines Helms, der seine Trägerin sich in gedanklicher Klarheit verlieren und als Konsequenz ihre Freunde ermorden lässt. Auch der Barracuda,

der auf dem Grill brutzelt, hat noch eine Geschichte voller Blut und Schrägheit zu erzählen. Nur das Ende fehlt, weil sein eigenes ihm zuvorkommt.

Das ist dann auch das Element, das den Film zusammenhält, oder ihn besser gesagt in voller Absicht schreddert. Wer Dupieux kennt, weiss, dass es seine Eigenart ist, sich einer Pointe zu verweigern oder diese, wie in seinem Meisterwerk Réalité, zum erzählerischen Zirkelschluss zu wenden. So hat keine der erzählten Geschichten in Fumer fait tousser ein Ende, auch nicht die Rahmenhandlung. Eigentlich hätten wir das ja wissen sollen. Denn Rauchen verursacht Husten, klar. Das ist ja aber erst der Anfang. Wie das hingegen endet, wissen wir alle. (mik)

Fumer fait tousser (Quentin Dupieux, FR 2022), 77 Min., mit franz. und engl. Untertiteln, erschienen bei Gaumont. CHF / EUR 24



CB
CINEBULLETIN

Für den Blick hinter
die Leinwand

Abonnieren Sie Cinébulletin: abo@cinebulletin.ch

Streamen Sie kostenlos Tausende Schweizer Geschichten.

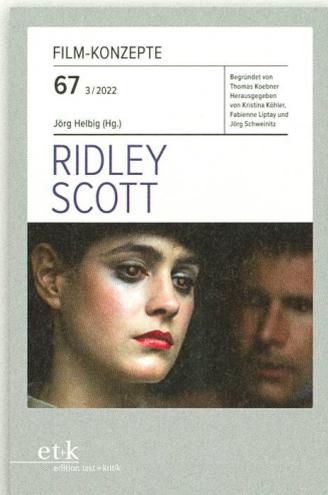


Entdecken Sie **die besten Serien, Dokus und Filme** – jederzeit und überall, auf dem Bildschirm Ihrer Wahl.

inklusive in der Radio- und TV-Gebühr

eine Idee SRG SSR

 | playsuisse.ch



Jörg Helbig (Hg.)

Heft 67

Ridley Scott

2023, 118 Seiten, zahlreiche farbige und s/w-Abbildungen

€ 20,-

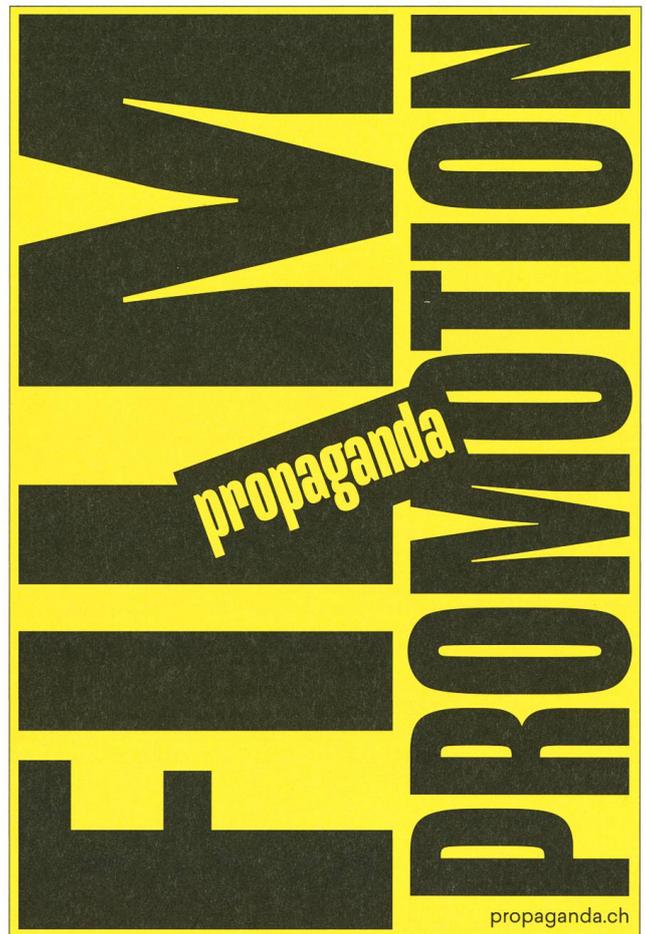
ISBN 978-3-96707-737-7

»Ich mag unterschiedliche Themen, unterschiedliche Schauplätze, unterschiedliche Filme. Ich habe keinen intellektuellen Masterplan.«

Diese Selbsteinschätzung Ridley Scotts lässt die Vielfalt seines filmischen Schaffens erahnen. Der Engländer, der seit fast 50 Jahren zu den bedeutendsten und einflussreichsten Regisseuren gehört, hat in einer Vielzahl von Genres gearbeitet und schuf Filme, die von der Kritik teils vergöttert und teils verrissen wurden. Der vorliegende Band eröffnet neue Einblicke in sein Werk.

et+k

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





Grease: Rise of the Pink Ladies 2023, Annabel Oakes



Grease 1978, Randal Kleiser

Die Bürde der Begierde

TEXT Mel Giese Pérez

In filmischen Girlgangs dürfen junge Frauen scheinbar alles sein: anmutig, gefährlich und wild. Tatsächlich emanzipiert sind sie dabei selten.

Grease (1978) ist zweifellos ein Kultfilm und glorifiziert das lässige Treiben von Jugendlichen. Er handelt von der Liebesgeschichte zwischen Sandy und dem coolsten Macho der Gang T-Birds. Die tragen schwarze Lederjacken und schmierige Frisuren, sind aufmüppig und haben nur Unfug im Sinn. Sandy, eine unschuldige, brave Schülerin, freundet sich mit einer aufsässigen Frauenclique an (wobei «Frau» als Begriff mit Vorsicht zu genießen ist, da es sich lediglich um Teenies handelt). Der Name dieser Clique ist auf den Rücken der pinken Jacken gestickt: Pink Ladies. Ein ausgewogenes Teen-Drama, eine verfeindete Gang und heitere Ohrwürmer führen die zwei Gruppen durch alles, was Jugendliche halt so machen: Lieben, Streiten und Rauchen.

Die Pink Ladies sind eine Clique, die sich von den gewöhnlichen Schülerinnen an der Rydell High abhebt und sich sozialen Normen widersetzt. Sie sind

das weibliche Pendant zu den T-Birds, dementsprechend mit ihnen verbündet. Grease spielt in den Fünfzigern, wurde aber in den Siebzigern gedreht, deshalb sind die Merkmale der Clique doch liberaler, als es die Realität zugelassen hätte. Und nostalgischer, denn die Fünfziger sind im Kino unmittelbar mit dem Lebensgefühl der Jugend identifiziert: Erst ab da tauchten sie explizit als Protagonist:innen auf. Mit Filmen wie Rebel without a Cause (1955) stellte das Kino eine rebellische Jugend dar und sprach ein euphorisches junges Publikum an. Hollywood erkannte, wie wichtig Teenies als Zielgruppe sind, das wirkte sich an den Kinokassen und auf die Popkultur aus.

Ikonisch bekannt als starke junge Frauen mit rebellischen Werten, repräsentierten die Pink Ladies in den Siebzigern also nochmals retrospektiv diese Selbstbestimmung und wurden zum wichtigen Teil der Popkultur. Aber schaut man genauer hin, so fällt auf, dass diese Clique auch in Grease nicht so emanzipiert ist, wie sie es gerne wäre.

Denn der Fokus lenkt von den Frauen ab. Hin zu den «klassischeren» männlichen T-Birds. Die Geschichte wird dadurch vorangetrieben, dass die jungen Frauen die Gunst der Männer gewinnen müssen. Die Eigenheiten der weiblichen Figuren sind zweitrangig, und die Dynamik hängt vom männlichen Urteil ab. Sandy tritt am Ende von Grease darum nicht etwa als Pink Lady auf, sondern als feminine Version der T-Birds-Gang: eine Sexbombe in schwarzer Lederjacke.

Dieses Jahr debütierte im Streaming nun Anabel Oakes' Prequel-Serie Grease: Rise of the Pink Ladies, die sich nunmehr gänzlich auf die Pink Ladies konzentriert und ihre Entstehung neu erfindet. Dabei thematisiert die Musicalserei Schulhierarchien, patriarchale Strukturen, typische Jugendprobleme wie Zugehörigkeit oder Sexualität und positioniert sich im Unterschied zum Original politisch. Die Serie versucht, Klischees zu vermeiden und ein neues Zeitalter für Frauencliquen einzuläuten, denn emanzipierte Grundgedanken werden wie Konfetti flächendeckend über die zehn Folgen verstreut.

Revolutionär?
Oder Mainstream?

Jane, Olivia, Nancy und Susie haben genug von der repressiven Hackordnung an der Schule, wo Footballspieler und Cheerleaderinnen auf Andere herababzuschauen. Einer der Footballspieler verbreitet Lügen über Janes Entjungferung und erlangt so mehr Popularität als Kandidat fürs Amt als Schulpräsident, doch das lassen sich die vier Frauen nicht gefallen. Zusammen bilden sie die Opposition und nennen sich Pink Ladies.

Diese Wendung erscheint 2023 beinahe banal. Heutzutage ist es selbstverständlich, dass Frauenrollen

mit alten Stereotypen brechen. Im Mainstream findet man immer öfter Diversität, Inklusion und kommerzialisierten Feminismus. Auch in Grease: Rise of the Pink Ladies weist der Cast mehr kulturelle Vielfalt auf und spielt mit heteronormativen Geschlechterrollen. Aber haben sich Frauencliquen im Film tatsächlich verändert, oder sieht Sexismus heute einfach anders aus?

Frauengangs im Film beweisen gerne, dass sie genauso fähig sind wie Männer, gewalttätig und kriminell zu sein. Faster, Pussycat! Kill! Kill! (1965) ist ein Exploitationfilm (und Inspiration für Tarantinos Death Proof von 2007) über drei begehrenswerte Frauen, die in ihren Autos durch die Wüste rasen, kaltblütig morden, Geiseln nehmen und rauben. Diese Unabhängigkeit hat für sie aber noch ihren Preis, bezahlt wird nämlich mit Sexappeal und Wollust, der Darbietung für den *male gaze*. Ohne das durften sich starke Frauen im Film nicht manifestieren. Das Bild einer Kriegerin funktioniert im Kino nicht ohne Dekolleté und knappe Kleidung. Darum sind die drei keine gewöhnlichen Kriminellen, sondern heisse Stripperinnen.

Die Jezebels sind wohl eine der berühmtesten Frauengangs der Filmgeschichte und sind aus Switchblade Sisters (1975) bekannt. Sie stellten die Weichen für spätere Frauengangs, für die Pink Ladies oder die Lizzies aus The Warriors (1979) etwa. Switchblade Sisters zeigt junge Frauen unabhängig und gefährlich. Sie kämpfen um Gleichberechtigung und lösen sich von der dominierenden Männergang: Schwesternschaft erreicht eine neue Bedeutung, so scheint es.

Der Kinoindustrie ist die sexuelle Revolution nicht entgangen. Das Kino beteiligte sich an der Schaffung der neuen, modernen Frau und erlaubte ihr,



frei(zügig) zu sein. Fortschrittlich? Nicht nur, denn es ist unübersehbar, dass Frau sich zwar ungebunden ausdrücken und in männlichen Domänen mitmischen durfte, gleichzeitig aber eine erhebliche Bürde nicht überwand: Sie war noch immer ein Objekt der Begierde.

Emanzipation vs. Sexappeal

Aber ist das denn wirklich so schlimm? Immerhin konnten Protagonistinnen so in interessantere Rollen schlüpfen. Aber sexualisierte Darstellung ist keineswegs ein nettes Accessoire, sondern stellt essenzielle Diskurse in den Schatten. Sex darf nicht der (einzige) Antrieb sein, der Frauen im Film zum Handeln anregt. Beispielsweise hat ein Streit um einen Mann überhaupt erst zur Gründung der Jezebels geführt. Der Mann hatte eine Partnerin, vergewaltigte aber deren Freundin. Diese verliebte sich in ihn, nachdem sie vergewaltigt worden war, was die ausschlaggebende Rivalität zwischen den beiden Frauen auslöste (und ihn mit einer Vergewaltigung davonkommen liess). Dieser Konflikt, wer sich den Typen angeln kann, ist bestimmend für die Handlungen der Jezebels, anstatt dass sich die Frauen selbst hinterfragen, wieso sie sich eigentlich von einem Haufen toxischer Nichtsnutze misshandeln lassen.

Grease 2 (1982) hatte die Möglichkeit, auf dem vorhergehenden Film aufzubauen und vieles besser zu machen, hat jedoch alles verschlimmert. Auch hier sind die Pink Ladies zwar eine Gang, ordnen sich aber den T-Birds unter. Der Film macht dies zur Schwäche der Clique und zeigt sexistische Klischees im Minutentakt. Die Gang ist oberflächlich, obsessiv auf Männer fixiert und sich selbst untreu. Ausserdem weist der Film eine fragwürdige Übersexualisierung auf, die es schon in Grease gab, aber in Grease 2 schamlos übertrieben wird. Das zeigt, dass weibliche Cliques noch keine Stabilität in ihrer filmischen Darstellung erfahren, auch wenn sie sich wie Männer benehmen dürfen.

Frauen werden nicht als Rivalinnen geboren,
sie werden dazu gemacht

Wenn Sie an die Nullerjahre denken, kommt Ihnen da Lindsay Lohan in den Sinn? Vielleicht nicht, aber Lohan hat, wie viele andere Kinderstars, die Jahrtausendwende und die Sicht auf junge Frauen im Kino erheblich geprägt: Messer wurden durch Lippenstifte ersetzt und Kriegsbemalungen durch Arschgeweihe. Die Nullerjahre haben somit das Manko aus den Siebzigern geradezu mutieren lassen. Denn statt eigenständige Frauen mit Sexappeal zu sein, wurden sie nur noch auf ihr Aussehen reduziert, was zu parodistischen Figuren führt – keine Frau kann die Welt verändern, wenn sie sich im eigenen Spiegelbild verliert.

Mean Girls (2004, mit Lindsay Lohan) ist ein Teenie-Kultfilm, der ursprünglich auf dem Elternratgeber «Queen Bees and Wannabes» basiert, einem Buch über aggressives Verhalten von Mädchencliquen an Highschools. Was Mean Girls so kultig macht, ist die Clique der Plastics. Ihre Mitglieder sind schön, reich, oberflächlich, böse und die beliebtesten Mädchen der Schule: bewundert, gefürchtet und verhasst zugleich.

Der Film ist eine Überspitzung diktatorischer Beziehungen zwischen Schülerinnen, aber als präventiv gilt er ganz und gar nicht. Er stellt Weiblichkeit auf eine grauenvolle Weise dar, denn die Frauen sind töricht und sehen einander als Rivalinnen. Sie lästern, setzen wilde Gerüchte in die Welt und spannen sich gegenseitig die Boyfriends aus, Eigenschaften, die im gesellschaftlichen Kontext als «typisch Frau» gelten. Sprüche aus Mean Girls wie «Stop trying to make fetch happen» (Gretchen möchte «fetch» als neues Wort etablieren, was Regina sofort unterbindet) haben so sehr an Bekanntheit gewonnen, dass sie auch mal amüsiert aus dem Weissen Haus getwittert wurden. Doch auch wenn alles nur ein Spass ist, gelten solche Filme eben trotzdem nicht als Lektion, sondern stiften junge Frauen dazu an, sich mit einem verzerrten Bild zu identifizieren.

Weibliche Figuren, die sich gegenseitig als Konkurrentinnen sehen, wurden in den Nullerjahren nicht nur im Kino gezeigt: Britney Spears vs. Christina



Switchblade Sisters 1975, Jack Hill



Rocks 2019, Sarah Gavron



Aguilera, Beyoncé vs. Kelly Rowland, usw. Auch heute noch fällt man auf Social Media über einen inszenierten Streit zwischen Popsternen Selena Gomez und Justin-Bieber-wifey Hailey her. Das zeigt: Frauen werden nicht als Rivalinnen geboren, aber sie werden zu Rivalinnen gemacht, auf der Leinwand genauso wie in den restlichen Medien. Diese Rivalität wurde in den Nullerjahren sensationalistisch inszeniert, und Mädchen wuchsen mit der Vorstellung auf, dass sie das Gegenüber vom Podest stossen müssen, um zu überleben.

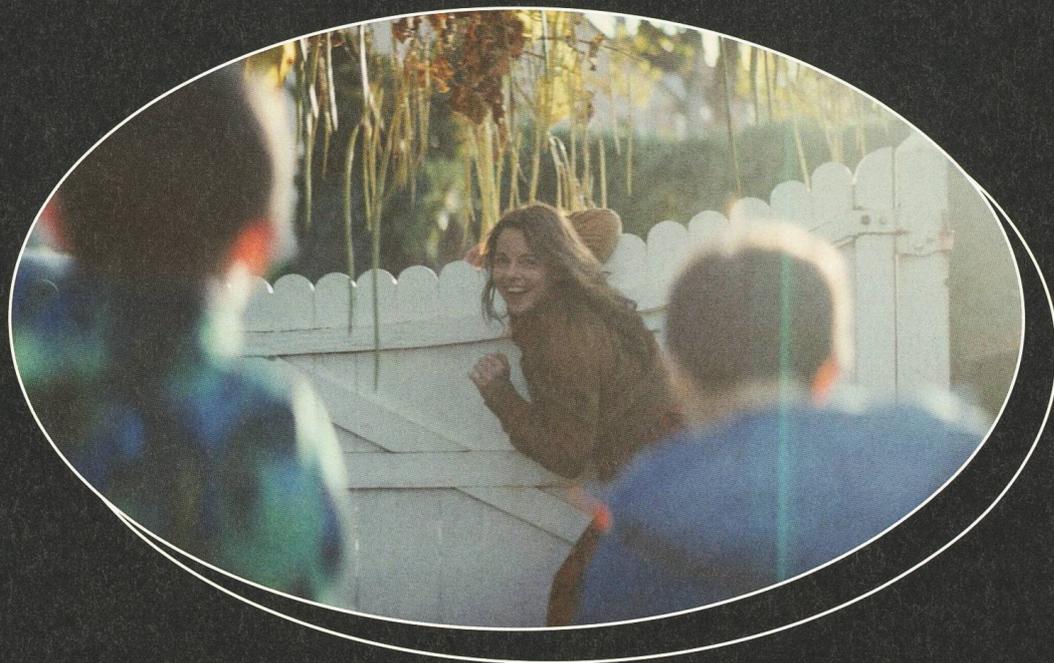
Die Nullerjahre sind vorbei – zum Glück!

Figuren in neueren Filmen über Frauengangs lassen sich zum Glück nicht mehr so einfach ins Schema einordnen: Sie tragen nicht mehr die gleiche Kleidung oder ästhetische Merkmale, die sie als Einheit oder hierarchische Formation etablieren. Dafür brillieren sie in den Filmen mit neugefundener Individualität. Das Kino bezieht nun Frauen mit unterschiedlichen Körpern, Hautfarben und Hintergründen mit ein, vermittelt die Auswirkungen von sozialen Strukturen und ermöglicht eine breite Zugänglichkeit anstatt einer unerreichbaren Exklusivität. Die Frauen sind intelligent, gefühlvoll, eigenwillig und authentisch. Bande de filles (2014) ist ein hervorragender Coming-of-Age-Film und handelt von einer Frauengang in einem französischen Vorort. Vier Figuren stehen vor den Entscheidungen, die sie als junge Erwachsene nun treffen müssen, gehen den unsicheren Weg als Jugendliche aber gemeinsam und unterstützen sich, wo sie können. Ein wunderschönes Beispiel dafür, wie weiblicher Zusammenhalt auf der Leinwand oder unseren Screens eben auch aussehen könnte.

Diese Clique ist nicht unterdrückt und unterdrückend, sondern ein familiärer Zusammenschluss. Trotzdem werden die vier und ihre Gang nicht verniedlicht: Sie prügeln sich mit Anderen, rauchen und trinken, wie es sich eben für eine Girlgang im Film auch gehört. Nach diesem Film entstanden noch weitere souveräne Frauengangs wie in Derry Girls (2018), in dem der irische Bürgerkrieg aus der Perspektive junger Frauen erzählt wird. Oder in Rocks (2019), wo sich Schülerinnen in einem Londoner Quartier um ihre Freundin Rocks sorgen, die von ihrer Mutter verlassen wird und sich wiederum um ihren kleinen Bruder kümmern muss. Rocks muss sich mit der Kinderschutzbehörde streiten und findet Halt bei ihren Freundinnen.

Was diese neuen Cliquen und Gangs in Kino und Fernsehen so grossartig macht, ist die erfrischende Sicht auf junge Frauen: Nicht mehr Konkurrenzkampf oder die Relation bestimmen hier den Verlauf der Geschichte. Auch keine strengen sozialen Anordnungen mehr, von denen das Kino seit den Fünfzigern so gerne erzählte. Im Gegenteil: Gerade ihre Unterschiede, die Lebendigkeit ihrer Darstellung machen die Figuren lebensnah und glaubwürdig – auch für ein junges, weibliches Publikum. Es scheint nicht darum zu gehen, die Protagonistinnen über Sex oder Schönheit zu definieren, sondern darum, sie in ihrer Komplexität erleben zu können.

Grease: Rise of the Pink Ladies setzt ebenso auf tiefgründige Protagonistinnen. Die Serie hat bestimmt noch Verbesserungspotenzial – auf der Meta-Kritiken-Website Rottentomatoes.com verbucht sie nur lauwarmer 64% Zustimmung der Kritiker:innen. Aber dass diese Einsicht und mit ihr differenzierte Frauenfreundschaften im Mainstream angekommen sind, lässt uns dennoch auf mehr Frauenfiguren ganz ohne *cat fights* und Kompromisse hoffen. ■



Von A nach B



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

Wie könnte das eigentlich aussehen, ein autofreies Kino? Ein Kino mit anderen Mobilitätsfiktionen als den alten zwischen Materialschlacht und Mythos der offenen Strasse, mit Perspektiven, die nicht durch Rückspiegel und Cinemascope-Windschutzscheiben generiert werden? Auch als privilegiertes Erzählvehikel und Blickmobilisierungsmaschine ist das Auto wohl so schwer loszuwerden wie sonst auch. Vielleicht sollte zunächst die alltägliche (Dys-)Funktionalität der Automobilität, ihre Alltagsgeschichte mehr Aufmerksamkeit erfahren, wie in Rachel Cusks kleinem Autofahrphänomenologie-Essay «Autofahren als Metapher» (in: «Coventry», Suhrkamp 2022), der die «gegenseitigen Gefangennahmen» von Gefährt und Gesellschaft durchdekliniert.

In die grossen filmischen Auto-geschichten sind die alltäglichen Autopraktiken und Bewegungsmuster allenfalls diskret eingelassen; der Weg zu den immergleichen Bestimmungsorten, das Pendeln zur Arbeit etwa, ist zumeist nicht erzählwürdig, invisibilisiert, Schnittmaterial, allenfalls psychologisch aufbereitbar. David Easteals *The Plains* ① setzt hier, bei Cusks Fahrphänomenologie und im Alltäglichen ein und Easteal ins Auto, als David, der manchmal den Fahrer, Andrew, begleitet auf seinem allabendlichen Heimweg. Elf Fahrten des Anwalts Andrew von einem Vorortbürogebäude am Stadtrand Melbournes ins Zentrum, gefilmt in statischen Einstellungen vom mittleren Rücksitz aus, nie von Anfang bis Ende, insgesamt drei Stunden lang, das ist (fast) der ganze Film. Aber schlicht, *plain*, ist er trotzdem nicht, vielmehr eine verkapselte Fiktion, ein *Phantom Ride* des Schwellensubjekts zwischen Arbeit und Familie.

In einem aktuellen atmosphärischen, auch klassen-, gender-, genre- und gefährtedynamischen Gegenstück, Eric Gravel's *À plein temps* ②, wird der tägliche Weg, ohne eigenes Auto (das ist kaputt), als Teil der grossen Sorge einer alleinerziehenden Mutter zu einem intensiven Nahverkehrsthiller der verpassten Anschlüsse: Es ist, mal wieder, Streik in Paris, und auch wenn Julie eigentlich auf der Seite der Streikenden ist, muss sie doch irgendwie in die Stadt, um in einem Hotel zu putzen, muss ein Geburtstags-geschenk für den Sohn besorgen, muss Vorstellungsgespräche wahrnehmen, sich flexibel und stressresistent und souverän geben, die Kinder von der überforderten Nachbarin abholen und unter allem nicht zusammenbrechen. War ein Pariser Streikstau in Claire Denis' tollem *Vendredi soir* (2002), und waren die Autos in ihm, noch ein Möglichkeitsraum für zarte Anbahnungen unter

Pendler:innenzwangsverbündeten, so ist bei Gravel dafür keine Zeit, keine Energie. Ausstieg aus dem Sorgegefängnis unmöglich. Und Umsteigen auch, klar also, dass das nun fahrradaffine Kernparis, dass das Transportmittel und Medium Fahrrad überhaupt, in Gravel's Film keinen Ort hat. Auch jenseits von Gravel's Film-Paris hat dies System, das zeigt der Fernsehwissenschaftler Herbert Schwab in einem anregenden, materialreichen Aufsatz zur heimlichen Geschichte und Entwurf einer Theorie des filmischen Fahrrads, zu den Bewegungspotenzialen und Bedeutungen des Fahrrads im und für das Kino ③. Fahrrad/Film ist bei Schwab «verkörperte und bewegte Utopie», die andere Blicke freisetzt und Orte öffnet.

Wer neben Fahrradutopien noch Anregungen für kreative Querbewegungen benötigt: Die gibt es, alle Jahre wieder, bei der Skateboard-Crew der kleinen Firma Worble. Nicht nur Snowskatetrips, Swimmingpoolüberquerungen, Dachtransfers und die üblichen Treppengeländerstunts kann man im aktuellen Video *Worble World* (auf Youtube, wieder mit Original-Synthescore von Cobra Man) bewundern. Mit Manramp, einer menschlichen Rampe, hat Worble auch einen neuen Typ von Mobilitätsmanager geschaffen – und damit vielleicht einen angemessenen Superhelden für eine schwer zu durchquerende Gegenwart.



①

The Plains (David Easteal 2022),
Streaming: Mubi

②

À plein temps (Eric Gravel 2021),
Streaming: cinefile.ch

③

Julia Bee u. a.: *Fahrradutopien: Medien, Ästhetiken und Aktivismus*. meson press, 263 Seiten. Open access



August
im Club

Mitglied werden und streamen

La belle saison 2015, Catherine Corsini

Der Sommer ist die schönste Jahreszeit, findet auch Catherine Corsini. 2015 feierte ihr sinnlicher Liebesfilm auf der Piazza Grande am Filmfestival in Locarno Premiere. Und begeisterte das Publikum mit der Romanze zwischen Carole (Cécile de France) aus Paris und Delphine (Izia Higelin, im Bild) vom Land. Wir zeigen den Film im August im Club.

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)
Mel Giese Pérez (mgp)

VERLAG UND INSERATE

Stefanie Füllemann
+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

La femme Anjola (2021)
Regie: Mildred Okwo

MITARBEITER:INNEN DIESER NUMMER

Frank Arnold (fa), Johannes Binotto, Esther Buss, Daniel Eschkötter (de), Michael Kienzl (kie), Karsten Munt, Wolfgang Nierlin (nie), Dika Ofoma, Wilfred Okiche, Giovanni Peduto (gp), Silvia Posavec, Michael Pekler, Michael Ranze, Sarah Stutte.

FOTOS

Wir bedanken uns bei: Alva Film Distribution, Amazon Prime, Caterman, Cinémathèque suisse, cineworx, Disney, Filmcoopi, Filmingo, First Hand Films, Gaumont, meson press, Mubi, Netflix, Dika Ofoma, ostalgica, Pantheon Books, Paramount+, Pathé Films, Schüren Verlag, Sky, Taschen Verlag, Universal, Vinca

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

ABONNEMENTS

Filmbulletin erscheint sechsmal jährlich als Printmagazin.

Jahresabo Print + Digital CHF 96.-
Digitalabonnement CHF 66.-
Einzelheft CHF 16.-

©2023 Filmbulletin
65. Jahrgang
Heft Nummer 407
NR. 4/23 – JUL/AUG
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



Im Bad der
Farben Renoir
und Monet
an der
Grenouillère

13. Mai bis
17. September
2023

Sammlung
Oskar Reinhart
«Am Römerholz»
Winterthur

OSKAR REINHART
'AM RÖMERHOLZ'

BUNDESAMT FÜR KULTUR

Collection



Schweizerische Eidgenossenschaft
Confédération suisse
Confederazione Svizzera
Confederaziun svizra

Eidgenössisches Departement des Innern EDI
Bundesamt für Kultur BAK

GET MOBILE APP



21. INTERNATIONALES FESTIVAL
FÜR ANIMATIONSFILM
BADEN/SCHWEIZ
5.-10. SEPTEMBER 2023
WWW.FANTOCHE.CH

FANTOCHE

FOLLOW US:     