

Objektyp: **Issue**

Zeitschrift: **Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino**

Band (Jahr): **62 (2020)**

Heft 385

PDF erstellt am: **22.07.2024**

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

film bulletin



Fr. 12.- € 9.-



Zeitschrift
für Film und Kino
№2/2020
filmbulletin.ch

Smooth Criminals
Die Faszination des Verbrechens



ROLEX UND DIE FILMKUNST

Rolex unterstützt die Weitergabe von Wissen von Generation zu Generation. Im Rahmen seiner Partnerschaft mit der Academy of Motion Picture Arts and Sciences ist Rolex stolz darauf, zur Fortführung der Filmkunst beizutragen und den Filmemachern von morgen inspirierende Einblicke in die Erfahrungen und Kenntnisse grosser Meister ihres Fachs zu vermitteln. Gemeinsam mit den Oscar®-Preisträgern James Cameron, Martin Scorsese, Kathryn Bigelow und Alejandro G. Iñárritu steht Rolex der nächsten Generation von Regisseuren zur Seite, die das reiche Erbe der Filmgeschichte bewahren und die Kunstform fortschreiben werden.

Erfahren Sie mehr auf rolex.org

#Perpetual



EXKLUSIVER ZEITGEBER DER
ACADEMY OF MOTION PICTURE
ARTS AND SCIENCES



ROLEX

24.4
-2.5.2020

VISIONS du réel

Festival international
de cinéma Nyon

Partenaire principal

la Mobilière

Partenaire média

SRG SSR

Partenaire institutionnel

 Schweizerische Eidgenossenschaft
Confédération suisse
Confederazione Svizzera
Confederaziun svizra

Office fédéral de la culture OFC
Direction du développement et de la coopération DDC

Verbrechen und Anfänge

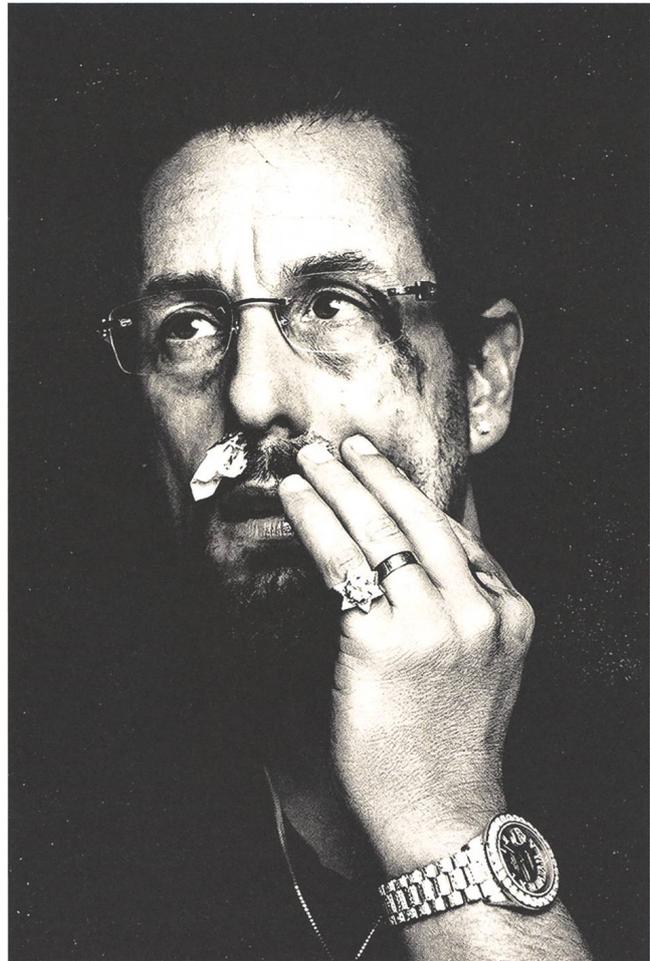
The Big Short setzt mit idyllischen Bildern an: Banking in den späten Siebzigerjahren, so erklärt uns *Ryan Goslings* Voice-over, sei ein gänzlich anderes Geschäft gewesen, als man es von der heutigen Wall Street (oder dem Paradeplatz) kenne. Langweilig, gemächlich, angeleitet von Männern, die im Geiste eher Beamte als Wölfe waren. Die Kamera schwebt durch ein verrauchtes Zimmer, in dem sich ergraute Herren gemütlich Zigaretten anzünden, Magazine durchblättern – «komatös», wie Gosling die Szenerie beschreibt. In den Achtzigerjahren entdeckte die Herrengesellschaft dann das Spekulieren für sich, und mit der Gemütlichkeit war es vorbei.

Adam McKays Film von 2015 verbindet die Themenschwerpunkte in diesem Heft: Zweimal betrachten wir das Verbrechen auf der Kinoleinwand und kleineren Bildschirmen, einmal in seiner True-Crime-Variante, also in Filmen und Serien, die von tatsächlich begangenen Verbrechen inspiriert wurden. Auch die Finanzblase, die sich über die ersten Minuten von *The Big Short* hinweg aufwirft, hatte in Wirklichkeit 2008 zur Finanzkrise geführt. Das zweite Essay in diesem Heft handelt von White-collar Crimes, also Verbrechen, die wie in *The Big Short* von der Sicherheit eines Schreibtischs aus begangen wurden und spätestens seit den Achtzigerjahren, dem Erfolg von *Oliver Stones Wall Street* von 1987, im Kino immer wieder zugegen sind.

Zurück zum Anfang von *The Big Short*: Gemütlich zurücklehnen, dabei ein Magazin durchblättern: dass es so früher auch auf unserer Redaktion zu und her gegangen ist, wagen wir – hören wir unserem Vorgänger und langjährigen Leiter *Walter Vian* zu – zu bezweifeln. Fleissig geraucht wurde aber gemäss Archivbildern unwiderlegbar.

Wir treten ein grosses Erbe an. Eines, das durch Kontinuität besticht. Schliesslich sind wir in der über sechzigjährigen Geschichte dieser Zeitschrift erst die dritte Generation, die die Leitung übernimmt. Dass wir auf ein solch grossartiges Produkt aufbauen können, haben wir unmittelbar vor allem *Tereza Fischer* zu verdanken. Während fast sechs Jahren hat sie *Filmbulletin* gestaltet und geprägt. Diese Zeitschrift in dieser Form übernehmen zu dürfen, ist eine grosse Ehre und Verantwortung, der wir hoffen, gerecht zu werden. *Tereza* wünschen wir auf ihrem weiteren Weg nur das Beste.

Auch bei der Produktion dieses Heftes ging es alles andere als «komatös» zu und her: Denn wir haben mit Dampf unsere erste Ausgabe zusammengestellt. Wir hoffen, dass die Beiträge in dieser unserer ersten Ausgabe gefallen finden. Sie sind so divers wie das Filmgeschehen selbst. Grosse Freude haben uns beispielsweise die Gespräche mit zwei Frauen bereitet, die Filme auf die Leinwand und zu uns Zuschauer_innen bringen: Mit der Koleiterin des Genfer Filmfestivals *Black Movie*, *Maria Watzlawick* und mit *Stefanie Rusterholz*, die eine True-Crime-Reihe für das Zürcher Kino *Xenix* zusammengestellt hat. Das Ergebnis der Gespräche, etwa zur Ethik der mitunter brutalen Filme, können Sie im Heft nachlesen. In den Rubriken haben unsere Autor_innen *Kirk Douglas* die letzte



Uncut Gems (2020) Regie: Josh und Benny Safdie

Ehre erwiesen, auf die Netflix-Produktion *BoJack Horseman* nun, kurz nachdem die letzten Folgen ausgestrahlt wurden, zurückgeblickt und ein «Spuk kino» in Chicago besucht.

In *The Big Short* geht es nach dem ruhigen Einstieg bald allzu turbulent zu und her. Wir hingegen vertrauen darauf, dass es uns anders als den Börsenhaien im Film ergeht und wir das aus stetem Fleiss Erbaute in eine lebendige Zukunft führen können. Die Zutaten, die wir für den Erfolg brauchen, stimmen dabei hoffnungsvoll: Statt auf unnachhaltige Blasen setzen wir auf florierende Jahre der Filmpublizistik, spekulieren auf ein anhaltendes Hoch der Filmkritik, auf Sie, als unser treues Publikum, und vor allem: auf viele Jahre brillantes Kino.

Selina Hangartner und Michael Kuratli



C'est arrivé près de chez vous (1992) mit Benoît Poelvoorde

Geschichten von wahren Verbrechen

S. 7–17
von Selina Hangartner

True Crime mit Facetten

Kritiken

S. 30

It Must Be Heaven von Elia Suleiman

Philipp Stadelmaier

S. 33

About Endlessness von Roy Andersson

Doris Senn

S. 34

La vérité von Hirokazu Koreeda

Patrick Holzapfel

S. 36

Undine von Christian Petzold

Lukas Foerster

S. 38

Richard Jewell von Clint Eastwood

Marius Kuhn

S. 41

The Gentlemen von Guy Richie

Selina Hangartner

S. 43

Jagdzeit von Sabine Boss

Michael Kuratli

S. 45

Uncut Gems von Josh & Benny Safdie

Michael Pfister

S. 47

Von der Rolle von Verena Endtner

Michael Kuratli

S. 49

To the Ends of the Earth von Kiyoshi Kurosawa

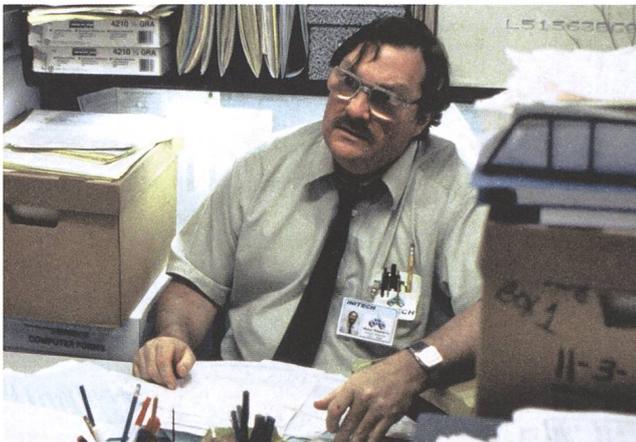
Patrick Straumann

S.18–22 Cinéma romand
von Stéphane Gobbo

Das Genfer Festival der Vielfalt



Black Movie Bild: Miguel Bueno



Office Space (1999) Regie: Mike Judge

Die ungesühnten Verbrechen des Patriarchats

S.55–60 Essay
von Michael Kuratli

White-collar Crimes und die Moral

Rubriken

S.3 Editorial

Verbrechen und Anfänge

Selina Hangartner und Michael Kuratli

S.23 Ins Netz gegangen

Vom Pferd erzählen

Marian Petraitis

S.26 In Serie

Kernkompetenz Krötenschlucken

Geesa Tuch

S.51 Close-up

Aufladung

Johannes Binotto

S.53 Flashback

Kirk Douglas: Letzte Zuflucht

Michael Pekler

S.61 Kurz belichtet

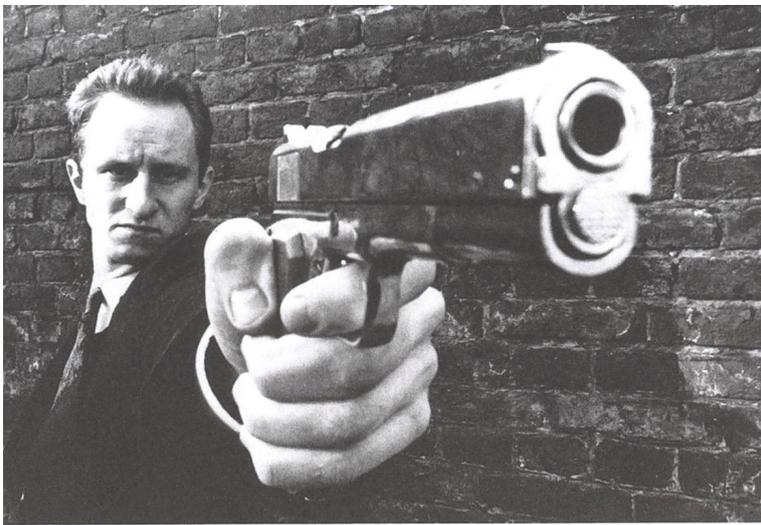
Bücher, Comics, Filme, Serien

S.64 Geschichten vom Kino

Music Box Theatre, Chicago

Heinrich Weingartner

M – Eine Stadt sucht einen Mörder (1931) Regie: Fritz Lang



C'est arrivé près de chez vous (1992) Kamera: André Bonzel



The Innocent Man (2018)





The Innocent Man (2018) Produktionsdesign: Lauren Meyer



I, Tonya (2017) Regie: Craig Gillespie

M – Eine Stadt sucht einen Mörder (1931)



Don't F**k with Cats (2019)



Grégory (2019) Regie: Gilles Marchand, Anna Kwak Sialelli

Badlands (1973) Regie: Terrence Malick



Grégory (2019) Kamera: Céline Bozon



Geschichten von wahren Verbrechen

Selina Hangartner

True Crime mit Facetten

True-Crime-Produktionen zeigen sich gerade vielseitiger als vermutet. Das Interesse an Verbrecher_innen reicht aber weit in die Filmgeschichte zurück. Das meint auch Stefanie Rusterholz, Kuratorin einer True-Crime-Filmreihe, die im März im Zürcher Kino Xenix anläuft. Bei ihr fragen wir nach, was es mit dem aktuellen Boom, den diverseren Stimmen und den ethischen Herausforderungen des Genres auf sich hat.

Unter dem Vorzeichen des «Wahren» entfalten Urban Legends moralische Lektionen: Geht auf keinen Fall allein vor die Tür, der Killer lauert wahrscheinlich bereits auf dem Rücksitz eures Autos, lernt man etwa. Metropolen sind Sündenpfuhle, neue Technologien, fremde Kulturen stecken in diesen unwahren, aber unterhaltsamen Geschichten voller Gefahren. Wahre Kriminalfälle, nacherzählt in Serien auf Netflix, muten im ersten Moment ähnlich an: Fahrt nicht alleine auf das Grundstück eines dorfbekanntes Querulanten, sagt uns *Making a Murderer* (2015–18), lasst eure Kinder nicht unbeaufsichtigt (Grégory und *The Disappearance of Madeleine McCann*, beide 2019) und nehmt abends keine Fremden nach Hause (*The Innocent Man* 2018). Oder, neuerdings: Legt euch nicht mit devianten Kreaturen im Internet an.

Letzteres lernen wir in der Miniserie *Don't F**k with Cats: Hunting an Internet Killer*, die kurz vor Weihnachten vergangenen Jahres ebenfalls auf Netflix erschienen ist und ob den darin dargestellten grausigen Taten sofort rege Diskussionen in den sozialen Medien auslöste. Genau wie die modernen Sagen wirkt das Erzählte wie ein Symptom unserer Zeit: *Luca Magnotta*, ein verurteilter kanadischer Mörder und Tierquäler, hatte seine Taten gefilmt und auf Internetplattformen verbreitet. Der Dreiteiler über ihn auf Netflix ist, darin gleicht er den Urban Legends, die Gruselgeschichte unserer digitalisierten Welt.

Doch im Gegensatz zur Folklore fragt das Kino oder das Fernsehen bei wahren Kriminalfällen öfter auch nach Grautönen, sucht Biografien nach Intentionen und Hintergründen ab. Was zunächst nach einer

moralischen Lektion klingt, entfaltet sich – mit Blick fürs Detail – oft zur umfassenderen Analyse krimineller Aktivitäten. Auch Magnotta, so erzählt *Don't F**k with Cats*, hatte sich vorab als Schauspieler, Model und Reality-TV-Darsteller versucht, dann als Pornodarsteller und Escort; nach ausbleibendem Erfolg erschien ihm das Versprechen einiger Klicks im Internet so verführerisch, dass er dort seine Taten dokumentierte und in Kauf nahm, geschnappt zu werden.

Die Dokuserie suggeriert auch, dass die Vorbilder im Kino – etwa die glamourösen Kriminellen heisser Erotikthriller – Menschen wie Magnotta den nötigen Antrieb geben. Und so kommt es, dass sich *Don't F**k with Cats* auch selbst betrachtet: Das Interesse am Kriminellen wird hinterfragt und damit ein ethischer Diskurs um Gewalt- und Verbrechensdarstellungen im Audiovisuellen angerissen. Die eigentliche Protagonistin der Serie, eine Hobbydetektivin, die sich im Internet auf die Suche nach der wahren Identität des Mörders macht, blickt am Schluss der dritten Episode direkt in die Kamera und fragt uns, das True-Crime-fanatische Publikum, ob wir nicht mitverantwortlich seien für die Glorifizierung des Bösen.

Dass eine weibliche Stimme an uns Zuschauer_innen appelliert, verwundert mit Blick auf die aktuellen Produktionen nur wenig. Denn auch in diesem Aspekt scheint die Art, wie man im Kino und im Fernsehen von Kriminalfällen und Verbrechen berichtet, mit den Spukgeschichten von einst nur noch wenig gemein zu haben: Hinter jüngeren Film-, Serien- und Podcast-Produktionen stehen hauptsächlich Frauen. Und in jeweiligen Beiträgen zum Thema stellen «The Guardian», die BBC oder die «New York Times» fest, dass auch das einschlägige Publikum vornehmlich weiblich sei.

Im Internet führen diese neuen Zugänge zu kreativen Auswüchsen: Auf Youtube gibt es etwa Schminktutorials, in denen nicht nur die neusten Lidschatten an die Frau gebracht, sondern zugleich auch Fälle der Kriminalgeschichte aufgewickelt werden. In Podcasts mit Titeln wie «All Killa No Filla» werden Mordfälle von Comediennes kommentiert und mit Unterhaltungen zu alltäglichen Themen wie schlecht sitzenden BHs, Twitter-Streitigkeiten oder mitternächtlichen Aufeinandertreffen im Uber gemischt.

Neben bedeutenden Produktionen im Kino oder im Streamingfernsehen entstehen hier also hybride Gebilde, deren Ausrichtung – wie immer – Geschmacksache bleibt. Die Moderatorinnen halten der «toten Frau», die in tradierten Krimigeschichten oft als simplen *plot device* diente, aber offensiv und mit Lust an der Subversion ihre eigene Perspektive entgegen. Bleibt abzuwarten, was uns künftige Produktionen zum Thema True Crime auch im Kino bringen. Das Genre scheint jedenfalls – gemessen am aktuellen Erfolg – von den frischen Zugängen zu profitieren.

Für starke Nerven! True Crime in der Filmgeschichte

Gespräch mit Stefanie Rusterholz

Filmbulletin: *Stefanie Rusterholz, warum setzen wir uns ins Kino, um die Geschichten tatsächlich begangener Verbrechen zu sehen?*

Stefanie Rusterholz: True Crime unterhält, erfasst Spannungen oder Ängste, kann aber auch Hoffnung stiften, wenn ein Fall aufgelöst oder ein Missstand angeprangert wird. Was das Genre ausserdem extrem spannend macht, ist die Vielseitigkeit der True-Crime-Produktionen. Manche Filme fokussieren auf Täter_innen, andere auf das System, das hinter den Taten steht, wieder andere auf die Opfer. Unter den Filmen existieren medien- oder gesellschaftskritische Formate. Oder solche, die besonderen Wert auf Ästhetik und Atmosphäre legen, wie etwa *Claire Denis' J'ai pas sommeil*, der nicht nur die Geschichte um eine Mordserie, sondern auch die Stimmung von Einsamkeit in der Grossstadt Paris einfängt.

Was hat dich auf die Idee der Reihe gebracht? Was fasziniert dich?

Mich hatte zunächst besonders Errol Morris' *The Thin Blue Line* von 1988 beeindruckt, der durch seine Reenactments, die ja eigentlich eher verpönte Mittel im Dokumentarfilm sind, tatsächlich den wahren Mörder im von ihm dokumentierten Fall aufgedeckt hat. Von da an hat mich das Genre nicht mehr losgelassen. Ich habe mit Freund_innen einen regen True-Crime-Austausch, bei dem wir uns gegenseitig Film- und Serientipps geben.

Bei vielen Leuten gilt True Crime als *guilty pleasure*, woran aktuellere Produktionen etwa auf Streamingplattformen bestimmt nicht unschuldig sind. Wenige denken an *Spike Lee, David Fincher, Bong Joon-ho* oder *Claire Denis*, doch ihre Filme formieren die Geschichte

des Genres. Mit meiner Reihe wollte ich dem Aktuellen ältere Filme entgegenzusetzen, die sich auf verschiedenste Weisen mit dem Thema auseinandersetzen. So kann ich zeigen, dass die Faszination mit Mord und Totschlag weiter zurückreicht als ins Jahr 2014, als der Podcast «Serial» eine regelrechte Begeisterungswelle startete: Fritz Lang erzählt ja bereits 1931 in *M* von einer realen Mordserie und der Hysterie, die sie auslöste.

Was hat dich bei der Auswahl des Genres überrascht?

Erstaunlich war, dass es bei den meisten Filmen nur auf den ersten Blick ums singuläre Verbrechen geht. Oft steckt mehr dahinter. *Badlands* etwa handelt zwar von der Mordserie der Hauptfiguren, dahinter steht aber auch das Trauma des Koreakriegs, das der Vietnamkrieg 1973, als der Film ins Kino gelangte, gerade erneut produzierte.

True-Crime-Filme fragen immer wieder nach dem Warum. Sie sind oft hochaktuell. Auch *Patty Jenkins' Monster*, der die Geschichte der weiblichen Serienmörderin *Aileen Wuornos* mit genauem Blick auf ihre Biografie nachzeichnet. Gerade jetzt, wo sexuelle Gewalt an Frauen vermehrt ins Zentrum öffentlicher Diskussionen geraten ist, generieren solche Filme spannende, neue Lesarten.



Gerade Frauen sind offenbar bei aktuellen True-Crime-Produktionen stark beteiligt. Aber auch das Publikum ist vor allem weiblich. Wie erklärst du dir das?

Das erhöhte Interesse an der Produktion und Rezeption könnte von der thematischen Ausrichtung jüngerer Produktionen herrühren: Oft geht es um Themen wie institutionelle oder sexuelle Gewalt. Es liegt nahe, über solche Themen zu sprechen, wenn man im besonderen Mass betroffen



ist. Das Gleiche passiert mit anderen Human-Rights-Themen: Dort haben Minderheiten spannende Geschichten in Sachen True Crime zu erzählen.

*Die Miniserie Don't F*** with Cats auf Netflix fordert die Zuschauer_innen dazu auf, das eigene Interesse am Genre kritisch zu hinterfragen. Das bringt uns ins Dilemma: Unsere Faszination für die Verbrechen verherrlicht sie auch. Hast du beim Zusammenstellen der Reihe darüber nachgedacht?*

True Crime kommt in unterschiedlichster Qualität daher. Problematisch finde ich Dokumentarfilme, in denen gewisse Parteien nicht zu Wort kommen, die sich mit boulevardeskem Interesse den Täter_innen zuwenden. Für die Reihe habe ich nach solchen Filmen gesucht, die einen differenzierteren Zugang zum Thema finden und eine Haltung gegenüber den Problematiken des Genres einnehmen: Filme wie *I, Tonya* werfen einen neuen Blick auf ältere, oft durch Medien erzeugte Skandale – hier im Profisport.

Wir haben es mit einem Genre zu tun, das einen Wahrheitsanspruch erhebt. Wie «true» sind True-Crime-Filme?

Bei weniger gelungenen Filmen stösst man oft auf simple, auch problematische Vorstellungen von «Wahrheit». Andere Beiträge, die auch bei uns im Programm gezeigt werden, setzen sich aber auf komplexere Weise mit dem eigenen Wahrheitsanspruch auseinander. Die belgische Produktion *C'est arrivé près de chez vous (Man Bites Dog)* zum Beispiel hinterfragt Vorstellungen von Wahrheit und «Fakes» direkt, indem sie Berühmtheit und Aufmerksamkeit zum Thema macht. Auch *I, Tonya* geht das Thema direkt an, wenn die Figuren in fiktionalen Interviews widersprüchliche Aussagen machen. Hier geht es

nicht mehr um eine einzige Wahrheit, sondern um individuelle Versionen. So sind auch die Zuschauer_innen aufgefordert, kritisch zu bleiben.

Andere Filme wie *Zodiac* oder *Memories of Murder* lösen Erwartungen ans Genre nicht ein, indem sie keine richtigen Auflösungen mehr präsentieren – und in diesem Punkt für ihre Zuschauer_innen unbefriedigend bleiben. In ihnen geht es um eine andere Wahrheit, um die involvierten Menschen und um ihre Faszination mit dem Verbrechen, die wir ja als Zuschauer_innen teilen.

True-Crime-Formate erscheinen momentan allgegenwärtig. Was ist deiner Meinung nach der Grund für das aktuelle Interesse am Genre?

Eine Erklärung könnte sein, dass sich die Kriminalrate in wohlhabenden Teilen der Welt auf einem historischen Tiefpunkt befindet – in Filmen, Serien und Podcasts konfrontiert man sich dann mit dem Unbekannten. Auch interessieren wir uns wohl momentan besonders für Institutionen und grundlegende Konflikte: Systematische Ungerechtigkeiten erscheinen immer öfter Thema des Genres.

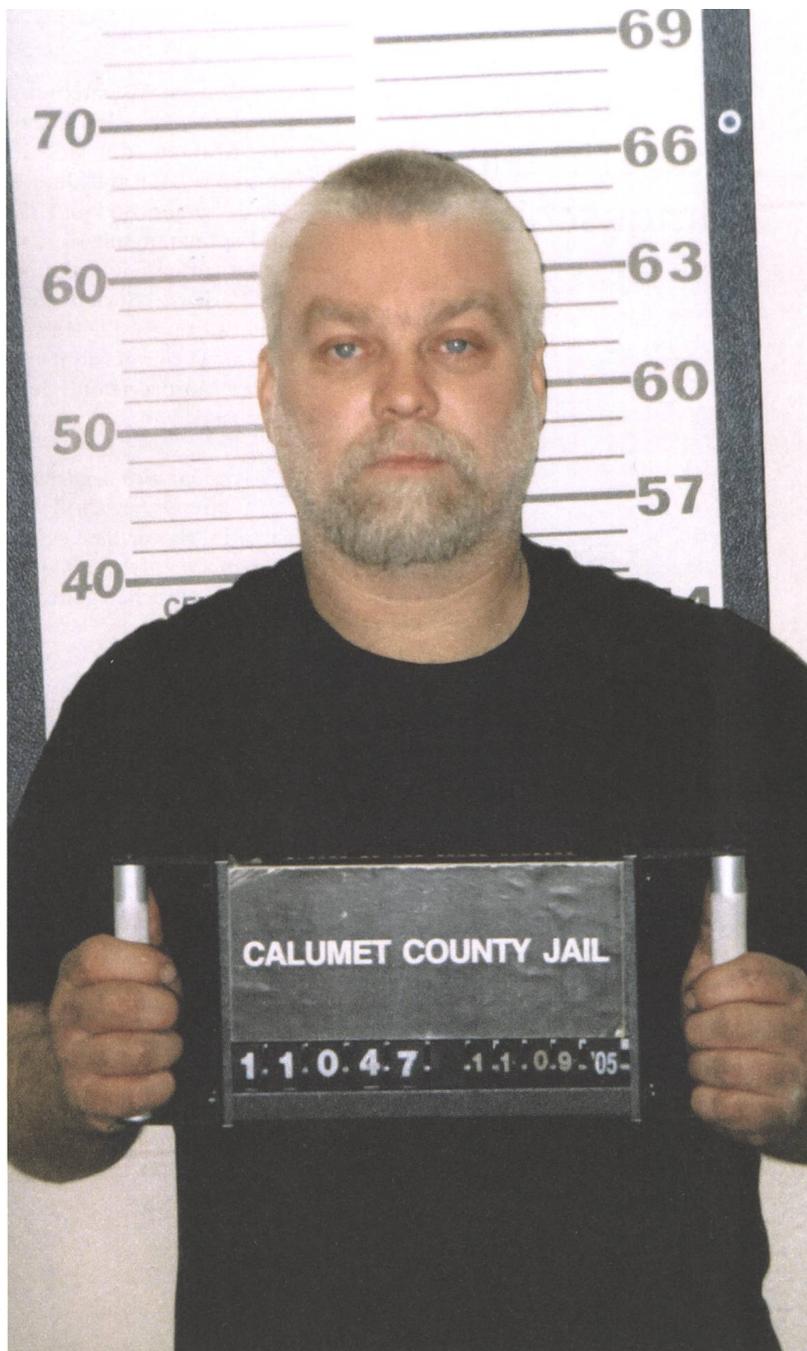
Gleichzeitig fasziniert True Crime seit jeher: Aktenzeichen XY ... ungelöst ist nicht umsonst eine der ältesten Serien im deutschen Fernsehen. Dass wir aktuell einen Trend wahrnehmen, könnte also eher daran liegen, dass komplexeres, serielles Erzählen in Podcasts oder im Fernsehen ohnehin boomt; die Prozesse um ein Verbrechen und seine Auflösung besitzen oft eine innere Dramaturgie, die dieses Serienformat perfekt bedient.

Zurück zur Ausgangsfrage: Man darf sich also für wahre Verbrechen im Kino interessieren?

Unbedingt! Abgesehen vom kritischen Potenzial vieler Produktionen plädiere ich für Folgendes: Man darf sich den *guilty pleasures* hingeben. Das Kino war schon immer auch ein Ort der Unterhaltung, wo man seiner Faszination frönen kann.

Die Reihe im Xenix sollte letztlich dazu inspirieren, True Crime in seiner Vielfalt zu erfassen, jenseits aktueller Trends.

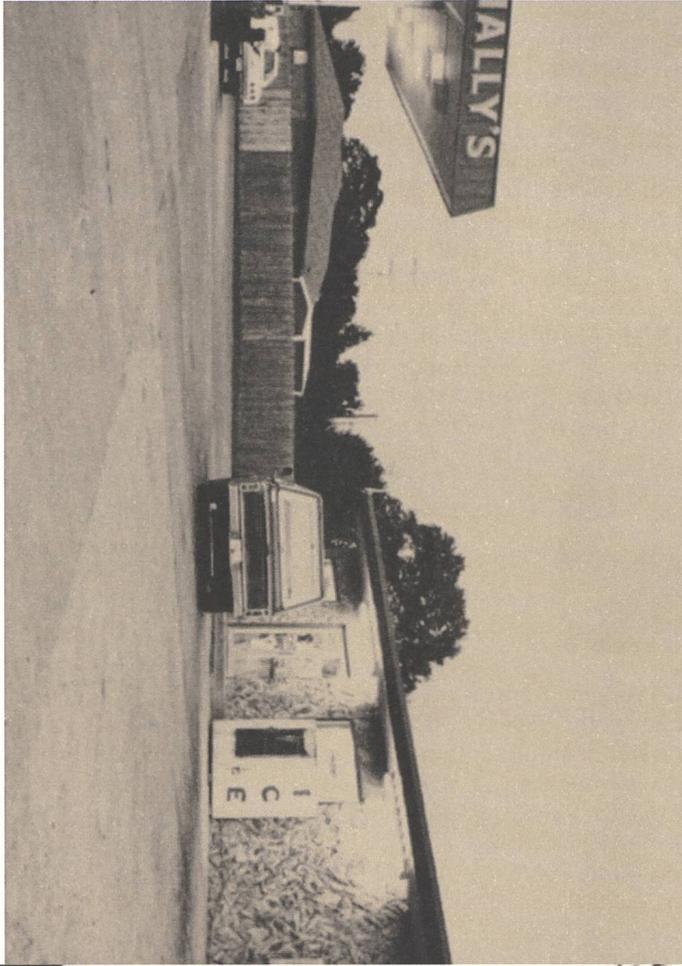
Stefanie Rusterholz hat ein Studium der Filmwissenschaft an der Universität Zürich absolviert. Von 2012 bis 2019 war sie Programmiererin beim Zurich Film Festival, wo sie u. a. den Internationalen Spiel- sowie Dokumentarfilmwettbewerb mitkuratierte und für die Programmreihe #Hashtag verantwortlich war. Momentan schwärmt sie für den True-Crime-Film *Memories of Murder* von Bong Joon-ho und ist süchtig nach dem Kriminal-Podcast «Verbrechen».



Making a Murderer (2015–18) Regie: Moira Demos, Laura Ricciardi



Grégory (2019)

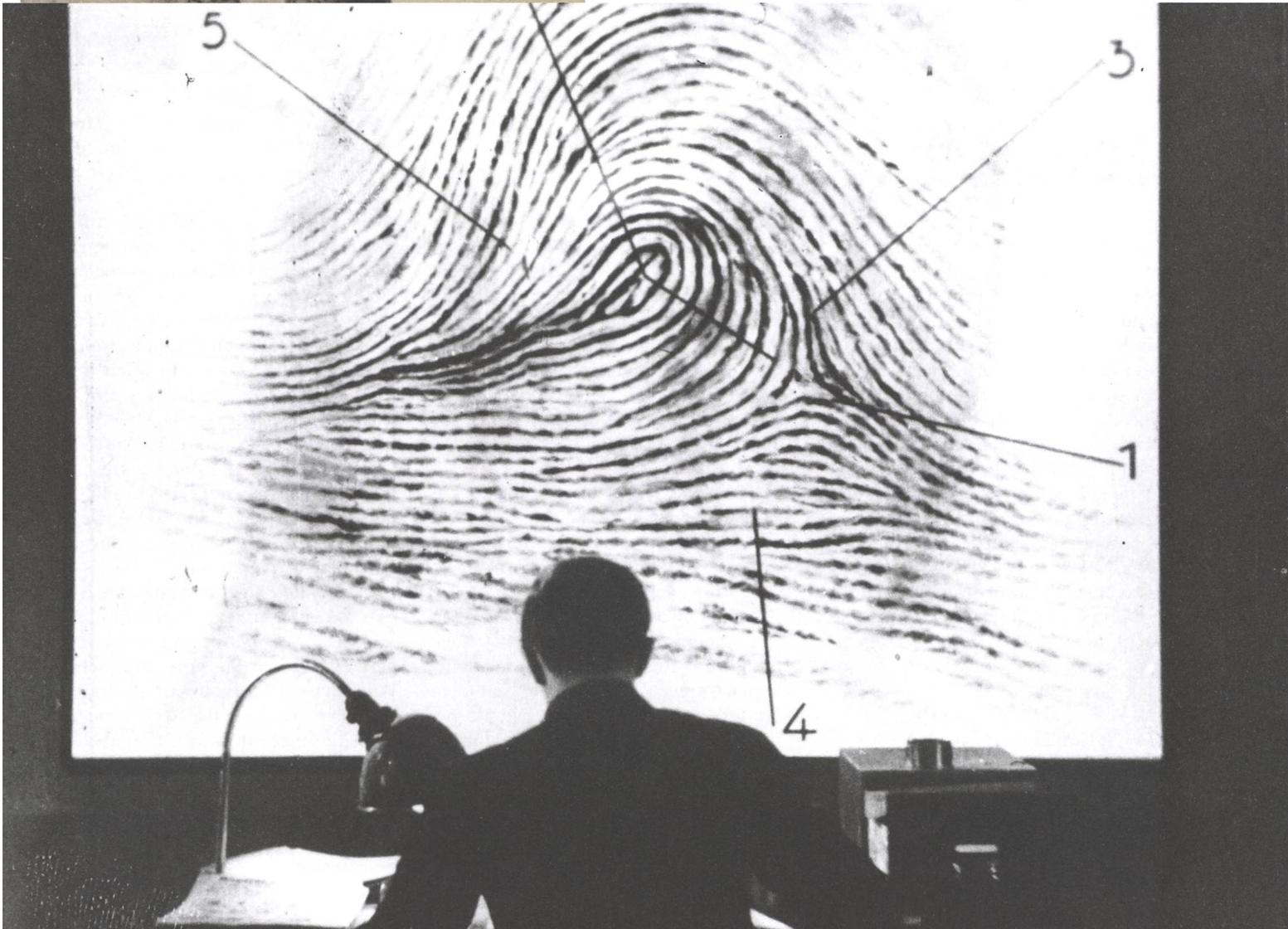


The Innocent Man (2018) Kamera: Nicola Marsh



Monster (2003) Regie: Patty Jenkins

M – Eine Stadt sucht einen Mörder (1931) mit Peter Lorre



Filmreihe: Klassiker des True Crime

Unsere Tipps

1. Memories of Murder (Bong Joon-ho, Südkorea 2003)

Sarinui chueok (*Memories of Murder*) zeichnet die Verbrechen des ersten Serienkillers Südkoreas nach, der in den Achtzigerjahren in der nordwestlichen Gyeonggi-do-Provinz wütete und wahrscheinlich mehr als zehn Menschenleben auf dem Gewissen hat.



Die Mühen der Ordnungshüter, die sich mit einem unbekanntem Mörder und seinen Taten beschäftigen, werden in dieser südkoreanischen Produktion brillant durchexerziert. Erzählt wird nicht nur die Geschichte der perversen Passion eines Serienkillers, sondern auch von einer genauso irrationalen Obsession der Polizisten, die ihn fassen möchten. *Song Kang-ho* brilliert als kleinstädtischer Polizist – eine Leistung, an die er in einer weiteren Kollaboration mit Regisseur Bong Joon-ho, *Parasite*, anschliesst. Auch der Sinn für Absurdes und der groteske Humor, der Joon-hos mehrfach Oscar-prämierten Film vom vergangenen Jahr so fantastisch macht, muss man in *Memories of Murder* nicht missen.

2. J'ai pas sommeil (Claire Denis, Frankreich 1994)

Claire Denis' Erzählungen in *J'ai pas sommeil* basieren auf den Taten des französischen Serienkillers *Thierry Paulin*, der in den Achtzigerjahren ältere

Frauen in Paris tötete. Eher ungewöhnlich für das True-Crime-Genre geht Denis nicht unmittelbar den Geschehnissen von damals nach. Sie verfolgt auch nicht die polizeilichen Untersuchungen oder Gerichtsverhandlungen. Stattdessen befindet sich die Litauerin *Daiga* (*Yekaterina Golubeva*) im Zentrum der Geschichte. Sie ist nach Paris emigriert, um sich dort als Schauspielerin zu versuchen. Zwischenzeitlich muss *Daiga* aber in einem Hotel als Zimmermädchen arbeiten – wobei sie ihren eigenen Verdacht entwickelt, wer die Morde an alten Damen begeht.



J'ai pas sommeil erzählt von den Rändern her und wird damit zu einer feinfühligem Milieu- und Charakterstudie, die sich stilistisch ins europäische Arthouse-Kino einfügt: Lange Einstellungen, die weniger bekannte Ansichten von Paris liefern und dort Intimes preisgeben, erinnern eher an Michael Haneke's *Caché* als an «typische» True-Crime-Filme. Trotz ruhigem Tempo lässt der Film nichts an Spannung vermissen.

3. M – Eine Stadt sucht einen Mörder (Fritz Lang, Deutschland 1931)

Lust am Verbrechen und Medienaufmerksamkeit für einen Mörder: Das sind keine brandneuen Erscheinungen. Schon die Verurteilung von *Peter Kürten*, dem sogenannten «Vampir von Düsseldorf», hatte 1930 die Öffentlichkeit in Hysterie versetzt. Fritz Lang liess sich davon für sein Drehbuch von *M* inspirieren, das er gemeinsam mit *Thea von Harbou* verfasste.



Nachdem sich Lang bereits mit grossen Stummfilmproduktionen wie *Metropolis* und den ersten beiden *Dr. Mabuse*-Filmen einen Namen gemacht hatte, war *M* sein erster Tonfilm. Der Film machte beeindruckenden Gebrauch der damals neuen Technologie: Man hört, ohne zu sehen, oder sieht, ohne zu hören. Spannend wird das gerade in der Darstellung des Verbrechens. Lang entwickelte auf diese Weise ein filmisches Vokabular,

das heute noch eskalierende kriminelle Karrieren und Polizeiuntersuchungen engführt: In Parallelmontagen tappt die Polizei noch im Dunklen, während der unvergleichliche *Peter Lorre* als Mörder seine Triebtaten begeht.

Lang wollte seinen Film damals übrigens «Mörder unter uns» nennen, was der immer stärker werdenden NSDAP nicht gefallen haben soll – zu deutlich erschien ihnen wohl die Implikation. Der Film sollte sich also nicht nur ästhetisch als richtungsweisend zeigen.

4. The Imposter (Bart Layton, Grossbritannien 2012)

In den ersten Minuten zeigt sich der Horror aller Eltern: Ein Kind verschwindet aus seinem behüteten Zuhause und bleibt unauffindbar. Der Albtraum wird noch umfassender, als drei Jahre und vier Monate später ein scheinbar verängstigtes Kind in Spanien gefunden wird, das behauptet, der vermisste Junge aus Texas zu sein, bei dem aber weder das Alter noch der Akzent zu stimmen scheinen.



Bart Laytons Dokumentarfilm wartet mit zahlreichen Wendungen auf, das Erzählte bleibt unfassbar: Es ist die Geschichte eines Blenders, des französischen Betrügers *Frédéric Bourdin*. Im Interview erzählt er einmal ganz bedacht, wie er sich als den sechzehnjährigen *Nicholas* ausgab. Er analysiert, wie er die Rolle des vermissten Kindes spielte: Welche Stimme, welche Haltung, welche Ausstattung hätte ein Kind, das seit einigen Jahren vermisst wird? Geradezu gruslig erscheint, wie *Bourdin* sich auf seinen «Auftritt» vor Polizei und Familie wie auf eine Filmrolle vorbereitete. Layton findet filmisches Potenzial in wahren Gegebenheiten, die ohnehin zur Sphäre des Fiktionalen zu gehören scheinen.

Über die Figur des Imitators werden die Ebenen der Inszenierung immer wieder vermischt. In *The Imposter* geht es letztlich um den universellen Wunsch nach Anerkennung, nach einer verqueren Variante des *American Dream* – der hier mit unlauteren Mitteln verfolgt wird.

Programm «True Crime» vom 5. März bis 1. April 2020 im Zürcher Kino Xenix. Genaue Spielzeiten sind dem März-Programm zu entnehmen.

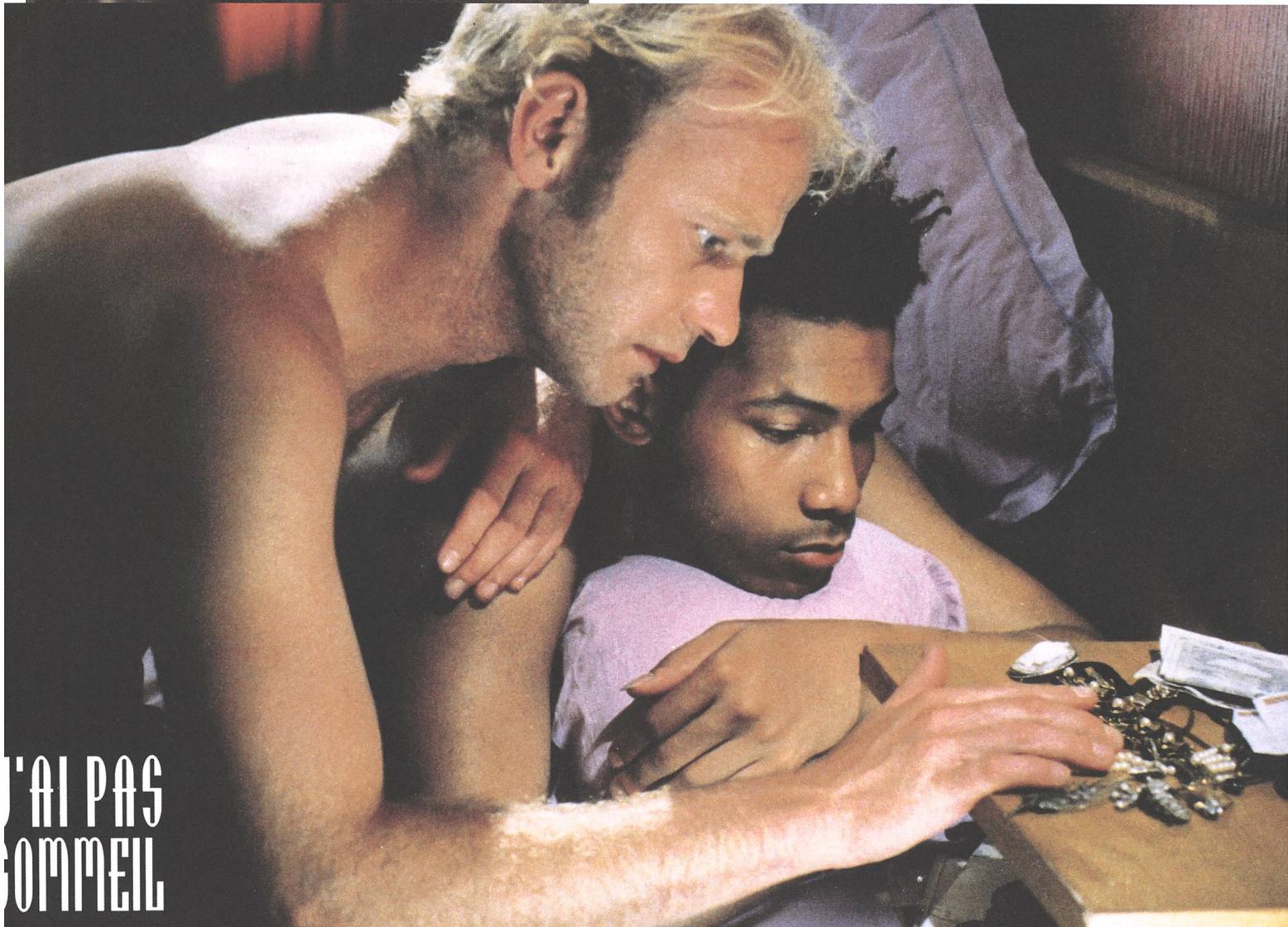


Memories of Murder (2003) Regie: Bong Joon-ho



M – Eine Stadt sucht einen Mörder (1931) Kamera: Fritz Arno Wagner

J'ai pas sommeil (1994) Regie: Claire Denis



J'AI PAS
SOMMEIL



Memories of Murder (2003) mit Kang-ho Song



I, Tonya (2017) mit Margot Robbie



Monster (2003) mit Charlize Theron



The Innocent Man (2018) Buchvorlage: John Grisham

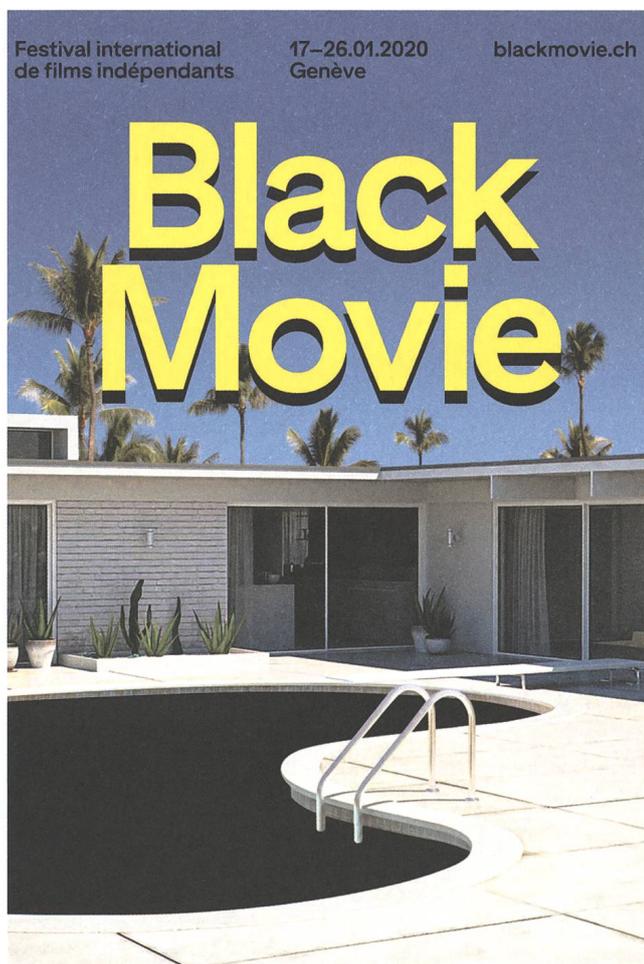
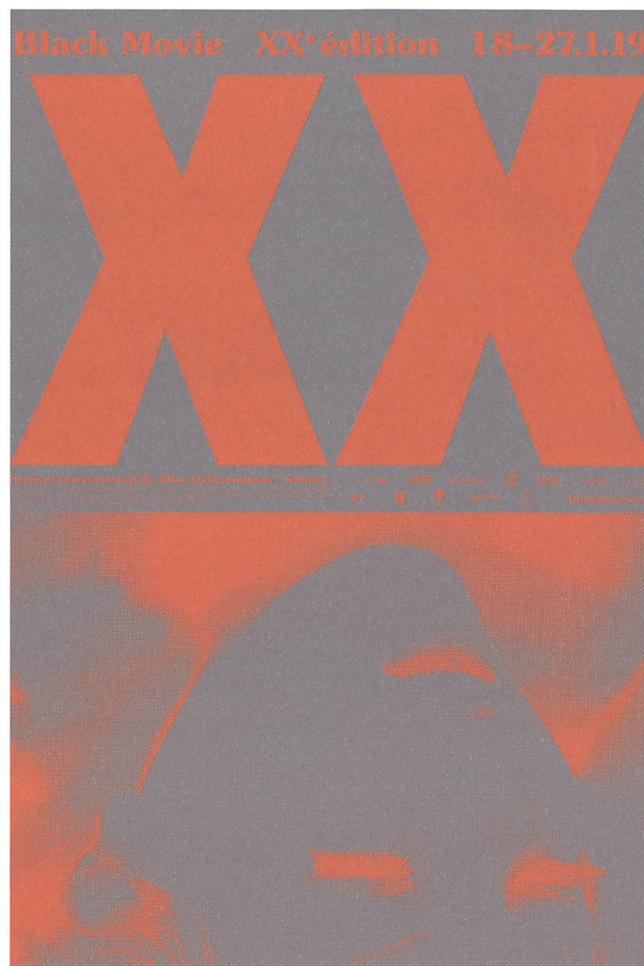


I, Tonya (2017) Drehbuch: Steven Rogers

The Innocent Man (2018) Drehbuch: Ross M. Dinerstein, Clay Tweel



Black Movie



Das
Genfer
Festival
der
Vielfalt

Das Black Movie ist nach zwanzig Jahren längst Kult. Das Festival fasziniert mit seinem aussergewöhnlichen Programm.

Unter dem knappen Dutzend Filmfestivals, die in Genf stattfinden, hat sich das zehntägige Black Movie als filmische Oase etabliert. Nach zwanzigjährigem Bestehen betont das Festival auch unter der Koeleitung von *Maria Watzlawick* und *Kate Reidy* seine Kernleistung: die Förderung aufstrebender Talente, die noch vor ihrem Durchbruch an internationalen Grossveranstaltungen stehen. So waren am Black Movie unter anderem Werke von *Apichatpong Weerasethakul*, *Lucrecia Martel*, *Carlos Reygadas* oder *Hong Sang-soo* zu sehen, bevor sie gross geworden sind.

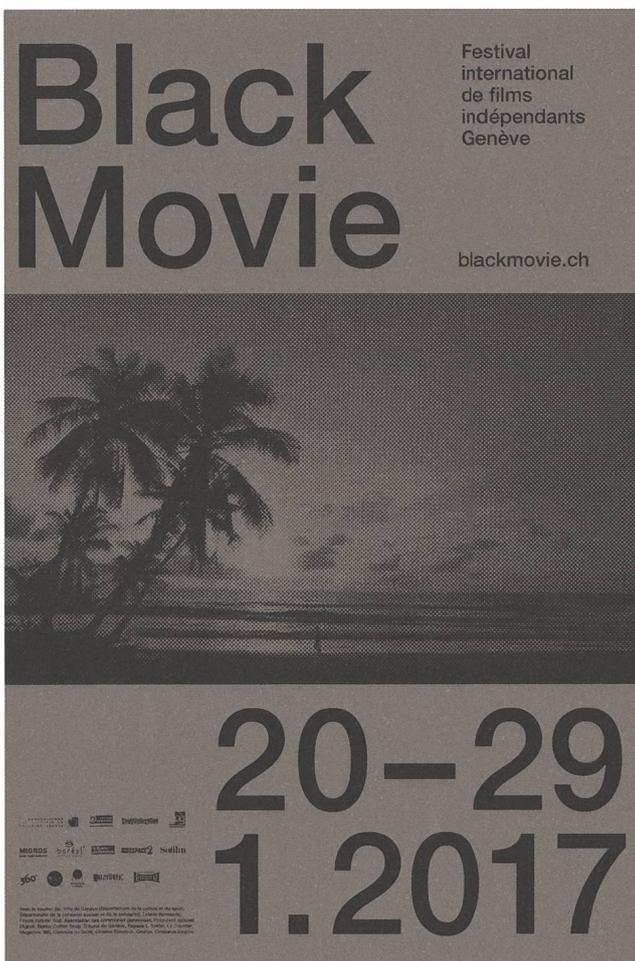
Dieses Jahr fand das Black Movie vom 17. bis 26. Januar statt und konnte mit 30 000 Besucher_innen an den Erfolg vergangener Jahre anschliessen. Gegen ein allfälliges Überangebot grenzt sich das Festival durch eine klare Linie ab: «Das Publikum hat eine gewisse Qualitätsgarantie. Die Leute wissen, dass sie auf ihre Rechnung kommen, sofern sie sich mit der Ausrichtung von Black Movie identifizieren können», erklärt Watzlawick.

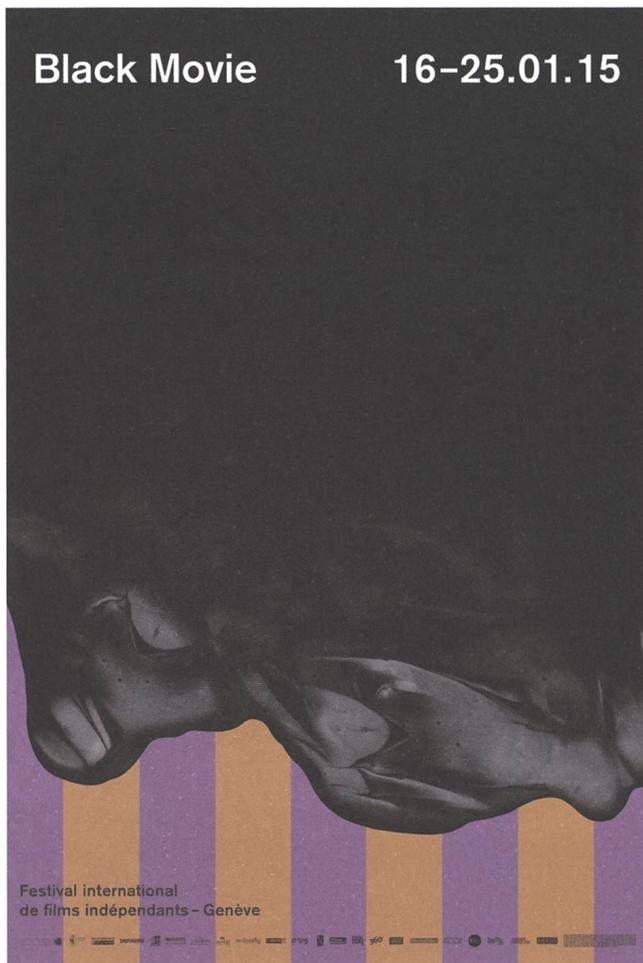


Malek Bensmail und sein vielfältiges Algerien

Watzlawick und Reidy programmieren jedes Jahr etwa hundert Kurz- und Spielfilme, darunter jeweils eine Reihe zu einer Regisseurin oder einem Regisseur, die oder der in Schweizer Kinos selten zu sehen ist. Im Jahr 2015 wurde in diesem Rahmen der chinesische Dokumentarfilmer *Wang Bing* geehrt. Die Hommage bot damals die Gelegenheit, fünf seiner Werke zu entdecken, darunter das monumentale *West of the Tracks* (2003), das in vier Teilen und mehr als neun Stunden Filmmaterial den Zerfall eines Industriekomplexes dokumentiert. Neun Jahre zuvor widmete Black Movie seinen Schwerpunkt dem japanischen Kultfilmemacher *Seijun Suzuki*, der hier im Vergleich zu den grossen Meistern Ozu, Mizoguchi und Kurosawa weniger bekannt ist. Neben seinen Yakuza-Klassikern *Elegy to Violence* (1966) und *Branded to Kill* (1967) wurde auch Suzukis letzter Film, *Princess Raccoon* (2005), exklusiv gezeigt: Die erstaunliche, in kitschiger Kulisse gedrehte Musikkomödie erzählt die Geschichte eines jungen Prinzen im Exil, der in eine Prinzessin verliebt ist, die halb Frau und halb Fledermaus ist.

Dieses Jahr legte Black Movie den Fokus auf die Arbeit des nordafrikanischen Regisseurs *Malek Bensmail*. Seit Mitte der Neunzigerjahre beobachtet dieser die politischen und sozialen Umwälzungen in seinem Heimatland Algerien. Sein *La Chine est encore loin*, den er 2008 im Aurès-Gebirge dreht, zeigt etwa





langfristig verfolgt: «Er ist ein Filmemacher, der uns sehr am Herzen liegt. Er arbeitet unabhängig und vertieft politische und gesellschaftliche Themen», erklärt sie. «Angesichts der jüngsten Entwicklungen in Algerien war es uns wichtig, eine Retrospektive seines Schaffens zu zeigen. In den vergangenen Jahren hatten wir bereits seine Werke *Contre-pouvoirs* (2015) und *La bataille d'Alger, un film dans l'histoire* (2017) gezeigt. Diesmal haben wir Filme gewählt, die politische Bewegungen zeigen oder die Grundlagen der heutigen algerischen Kultur beleuchten.» Wie etwa der Film *Aliénations* (2004), in dem Bensmaïl seinem Vater, einem Pionier der algerischen Psychiatrie, ein Denkmal setzt. Der Regisseur filmt den Alltag in einer psychiatrischen Anstalt seiner Heimatstadt Constantine und zieht dabei Parallelen zwischen der heutigen Gesellschaft und traditionellem Wissen. «Die Filmemacher schätzen es, wiederholt am Black Movie teilzunehmen», erzählt die Koleiterin weiter. «Durch diese Beständigkeit wissen sie, dass ein Teil des Publikums ihre bisherigen Werke gesehen hat. Mit ihm können sie sich vertieft über ihre Arbeit austauschen.»

Schlaflose Nächte

Neben dieser Retrospektive wartete die 21. Ausgabe des Festivals mit weiteren interessanten Sektionen auf: etwa «Rituels» mit «magischen Werken, in denen das Ritual als alternative Organisationsform des Chaos erscheint». In diesem Rahmen wurde *Kongo* (2019)

das Leben der Bewohner_innen eines Berberdorfes: Seit dem Anschlag von 1954, bei dem ein französisches Lehrerpaaus Leben kam, gilt dieses Dorf als «Wiege der Revolution». Bensmaïl rückt zwei einheimische Lehrer ins Bild, die mit gegensätzlichen «Lehrmethoden» arbeiten: einen einsamen, alten Mann und den damaligen Attentäter. Durch die Gegenüberstellung zeigt der Filmemacher, dass er jenseits der grossen kollektiven Geschichte noch kleinere, menschliche Geschichten gibt, in denen persönliche Wahrheiten liegen.

Schon in *Le grand jeu* (2005) ging es Bensmaïl um eine andere Wahrheit. Der Dokumentarfilm verfolgt die Kampagne von *Ali Benflis*, dem damaligen Generalsekretär der Nationalen Befreiungsfront FNL und Präsidentschaftskandidaten. Er trat gegen den allmächtigen *Abdelaziz Bouteflika* an, der sich schliesslich mit 85 Prozent der Stimmen durchsetzen konnte. 1960 hatte *Richard Leacock* schon im ähnlichen Stil die demokratischen Vorwahlen im amerikanischen Wisconsin und die Kampagne von John F. Kennedy von innen heraus aufgenommen. Sein Dokumentarfilm *Primary* gilt als erstes grosses Werk des Direct Cinema. In ähnlicher Weise untersucht Bensmaïl in *Le grand jeu* die Schaltstellen der Macht und das Spiel der demokratischen Instrumente, überschattet vom Verdacht auf Wahlbetrug und Korruption, der Bouteflikas überlanger Präsidentschaft anhaftete.

Bensmaïl war bereits zweimal am Black Movie mit Filmen vertreten. Für Koleiterin Watzlawick ist es wichtig, dass Black Movie die Arbeit von Filmschaffenden





aus 43 verschiedenen Ländern, 59 Filme wurden in der Schweiz das erste Mal gezeigt. «Eine neue Generation von Autor_innen meldet sich zu Wort: Diese Jungen suchen nach besonderen Formen – ihre Filme haben trotz den oft ernsten Themen etwas Erfrischendes. Wir haben beispielsweise *Joshua Gils Sanctorum* (2019) präsentiert: Sein Film handelt von einer mexikanischen Dorfgemeinschaft, die auf Plantagen ausgebeutet und danach, um sie als mögliche Zeugen zu beseitigen, umgebracht wird. Ausgehend von dieser tragischen Realität tauchen wir in ein fantastisches Universum ein. Es sind solche Filme, die uns faszinieren.»

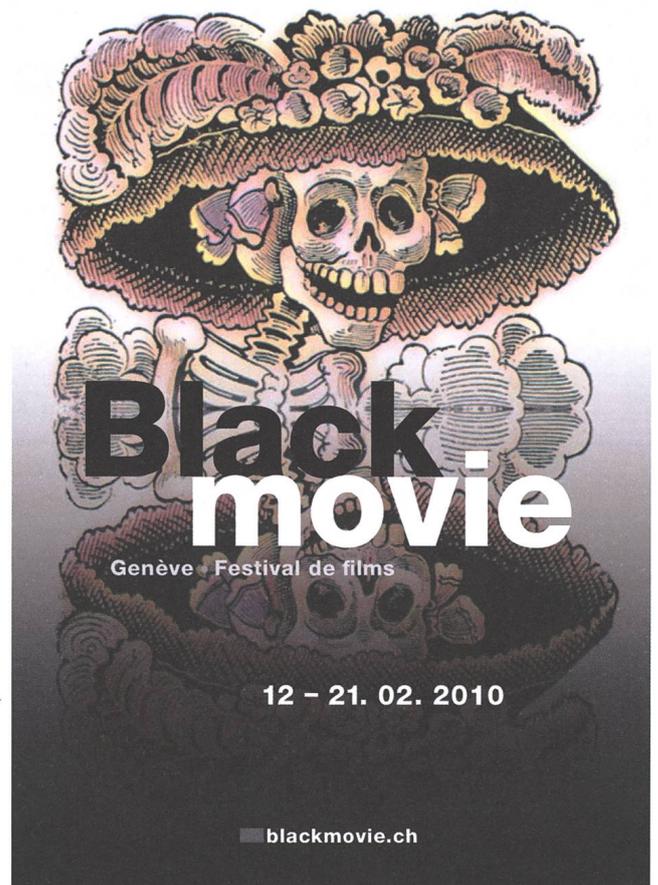
Bei seiner Gründung war Black Movie noch auf afrikanische Kultur im weitesten Sinn ausgerichtet. Es ging um Film, um Mode, Fotografie und Musik. Als Watzlawick nach einigen Jahren die Leitung zunächst zusammen mit *Virginie Bercher* übernahm, fokussierte das Festivalprogramm wieder auf Filme – und wurde gleichzeitig für Beiträge von anderen Kontinenten geöffnet. Zuerst kamen Lateinamerika und Asien hinzu, später auch andere Filme, die im klassischen Kinobetrieb kaum gezeigt werden, etwa griechische Produktionen über die Krise. Black Movie kennt keinen Wettbewerb im klassischen Sinn, verleiht aber dennoch einige Preise. In diesem Jahr stach der südkoreanische Spielfilm *House of Hummingbird* (*Bora Kim*, 2018) heraus und erhielt gleich zwei Preise: den Kritikerpreis und den Preis der Jugendjury. Stéphane Gobbo / Le Temps

gezeigt, ein Dokumentarfilm, der letztes Jahr auch in der Sparte «Acid» des Filmfestivals in Cannes präsentiert wurde. Die Regisseure *Hadrien La Vapeur* und *Corto Vaclav* porträtieren nach dem Vorbild von *Jean Rouch*, dem Pionier des ethnografischen Films, darin einen Priester und Heiler, der in der Kirche eines Vorortes von Brazzaville tätig ist.

Nach den Höhepunkten der Ausgabe 2020 gefragt, nennt Koleiterin Watzlawick die Sparte «Marcos, Ceausescu & Cie», in der es um «frühere und aktuelle Diktaturen» geht. Als weiteres Highlight hebt sie «Poor Lonesome Cowboys» hervor, die Sparte für «visuell extrem schöne Filme, die im Dschungel, im Hochland oder in der Pampa spielen».

Black Movie umfasst nicht nur Filmscreenings; zum Rahmenprogramm gehören auch die festlichen «Nuits blanches»: Dieses Jahr traten hier unter anderem algerische Musikgruppen im alternativen Club L'Usine auf, sozusagen als Liveverlängerung der Hommage an Bensaïd. In jeder Sparte wird zudem ein Podiumsgespräch oder eine Veranstaltung organisiert. «Im Zusammenhang mit zwei gezeigten Filmen hatten wir den Auftritt eines Philosophen, der neue, engagierte Erzählungen zum Klima analysierte. An weiteren Veranstaltungen diskutierten wir über religiösen Fundamentalismus oder über Seenotrettungen», sagt Watzlawick.

Die Festivalleitung versteht das Black Movie als Plattform für Nachwuchsförderung: Rund die Hälfte der 102 ausgewählten Titel sind Erst- oder Zweitfilme der jeweiligen Regisseur_innen. Ihre Beiträge stammen



Auf der Suche nach mutigen, unkonventionellen Geschichten

Ein Gespräch mit Maria Watzlawick

Filmbulletin: *Das Programm überschneidet sich teils mit dem Internationalen Filmfestival Freiburg FIFF, mit Visions du Réel und sogar mit Locarno. Wie sehen Sie die Rolle von Black Movie im Verhältnis zu den anderen Schweizer Festivals?*

Maria Watzlawick: Es gibt sicherlich eine gewisse Komplementarität, aber ich denke, dass jedes Festival sein eigenes Publikum und seine eigene künstlerische Linie hat. Black Movie hebt sich vor allem in zwei Punkten ab: Erstens sind wir kein Wettbewerbsfestival. Zweitens suchen wir selbst nach Filmen, anstatt die Teilnahme am Festival auszusprechen. Daher haben wir kein grosses Auswahlkomitee, das über eingereichte Filme entscheidet. Wir lesen, informieren uns, spüren so Jahr für Jahr aktuelle Impulse der Filmwelt auf. Wir wollen über politische und soziale Veränderungen berichten, wie beispielsweise über die aktuelle Klimabewegung.

Sie programmieren neben anspruchsvolleren Produktionen auch kleinere, engagiertere Filme, die kreativ weit entfernte Realitäten spiegeln.

Wir sind auf der Suche nach mutigen, unkonventionellen Geschichten. Wir mögen Filme, die nicht in eine Schublade passen. Gerade in ihnen gelingt es den jungen Filmemacher_innen immer wieder, mit schönen und innovativen Werken starke Aussagen zu machen. Auch dieses Jahr hatten wir politisch engagierte Spielfilme, die Missstände anprangern – Filme, die unglaubliche Ausdrucksmittel finden, um ihre Botschaft zu vermitteln.

Die Zahl der Kinobesucher_innen ist tendenziell rückläufig. Demgegenüber sind die Besucherzahlen bei Festivals stabil bis steigend. Beobachten Sie das auch bei Black Movie?

Wir sind in der glücklichen Lage, ein treues Publikum zu haben, das stetig wächst. Das jeweilige Interesse hängt aber auch von der Herkunft der Filme ab: Manche ziehen mehr Zuschauer_innen an, andere weniger. Besonders freut uns, dass die Hälfte unserer Besucher_innen unter dreissig Jahre alt ist. Unser Publikum erneuert sich also. Gerade afrikanische Filme stossen bei jungen Menschen auf Interesse, die sich oft für Integration, Umwelt, Wirtschaft und Politik engagieren. Oft besuchen sie die Veranstaltung nicht alleine, sondern in Gruppen.



Kate Reidy und Maria Watzlawick (rechts)

Seit fünfzehn Jahren sprechen Sie mit der Sparte «Petit Black Movie» sogar ein Kinderpublikum an.

Wir haben schon früh damit begonnen, Filme für Kinder zu zeigen. Zu Beginn hatten wir Märchenfilme, die sich thematisch mit afrikanischen Ländern befassten. Schnell wurde klar, dass eine Nachfrage vorhanden ist. Heute bieten wir Einführungen in die Filmwelt für Kinder ab drei Jahren an. Das funktioniert sehr gut. Wir haben schöne und leicht verständliche Filme, die zum Beispiel Angst, Schlaf, Freundschaft oder Schönheit zum Thema haben. Diese Filme sind ganz anders, als was die Kinder sonst sehen: Sie sind eine echte Alternative zu den Mobiltelefonen, mit denen sie dauernd konfrontiert sind. Wir organisieren auch Schulvorführungen für Primar- und Sekundarstufenschüler_innen und für Mittelschulen.

Ausserdem stellen wir eine Jugendjury. Diese lassen wir aber nicht einfach

Filme schauen: In einer zweitägigen Einführung lernen sich die Jugendlichen erst einmal kennen, tauschen ihr Wissen aus und können ein gemeinsames Vorgehen zur Filmbewertung erarbeiten. Sie führen auch einen Blog. Oft melden sich die jungen Menschen später dann als freiwillige Mitarbeitende am Festival. Bei ihnen entwickelt sich eine regelrechte Begeisterung für das Medium Film.

Das Festival wurde von zwei Gründerinnen ins Leben gerufen und wird heute noch von zwei Frauen geleitet. Wie wichtig ist Ihnen das Thema Gleichstellung?

Wenn wir uns einen Film ansehen, stellt sich uns die Geschlechterfrage zunächst nicht: Wir wählen Filme nicht aufgrund von Gender oder Herkunft der Regisseur_innen. Erst wenn die Auswahl getroffen ist, schauen wir, wie viele Filme von Frauen im Programm sind. Andererseits schaffen wir seit zwanzig Jahren immer wieder gezielt Sektionen, in denen es um Werke von und über Frauen geht: Im Vordergrund stehen dann Regisseurinnen und weibliche Figuren, Kämpferinnen, engagierte Frauen aus den verschiedensten Bereichen. Das Thema haben wir schon lange vor #MeToo aufgegriffen. Dieses Jahr hatten wir zum Beispiel die Sparte «Le labyrinthe des femmes». In den betreffenden Filmen ging es um Regionen mit zunehmender Islamisierung und den Folgen für Frauen, die etwa vermehrt in die häusliche Sphäre verbannt werden. Mit diesem Programm wollten wir aufzeigen, dass viele Frauen nicht tun können, was sie wollen, und nicht frei leben.

Stéphane Gobbo / Le Temps

Ins Netz gegangen

In der Zeichentrickserie *BoJack Horseman* bevölkern Pferd, Hund und Katze eine tierische Variante Hollywoods.

Mit Humor und Präzision erzählt sie von den dunklen Seiten des Showgeschäfts mit allzu menschlichen Abgründen.

Vom Pferd erzählen

Die Welt von *BoJack Horseman* mag zunächst befremdlich wirken, doch eigentlich ist sie uns bestens vertraut: Hollywood mit seinen Stars und Skandalen kommt hier vor, wie wir es kennen, nur tummelt sich neben den Menschen auch allerlei Getier in den Strassen von Los Angeles. Eines von ihnen ist *BoJack Horseman* (gesprochen von *Will Arnett*), der, wie der Name verrät, ein anthropomorphes Pferd ist. Und abgehalfterter Star der längst vergangenen fiktionalen Neunzigerjahre-Sitcom «Horsin' Around», in der *BoJack* den alleinerziehenden Familienvater in der Vorstadtidylle mimte.

Nostalgiewellen

Ganz und gar nicht idyllisch gestaltete sich sein Leben dagegen seit der Absetzung der Sitcom: Das verbringt er gelangweilt in seiner Villa in den Hollywood Hills mit Alkohol, Drogen und endlosen Wiederholungschleifen seiner Show, die er über den Fernsehbildschirm flimmern lässt. Gesellschaft leistet ihm sein menschlicher Freund und Nichtsnutz *Todd* (*Aaron Paul*), der *BoJack*s Sofa eines Tages in Beschlag genommen und dann nie wieder verlassen hat. Auch dabei: seine Agentin, Affäre und Katze *Princess Carolyn* (*Amy Sedaris*), die entgegen allen Eskapaden ihres Klienten versucht, dessen Karriere anzukurbeln, sowie der treuherzige Golden Retriever *Mr. Peanutbutter* (*Paul F. Tompkins*), der mit seiner guten Laune die Nerven des zynischen *BoJack* auf Widerstandsfähigkeit testet. Und dann ist da noch die Ghostwriterin *Diane* (*Alison Brie*), die *BoJack* helfen soll, sein Leben auf Papier zu bringen, um dem alternden Pferd endlich zu ehrlichem Ruhm zu

verhelfen. Auch die meisten anderen Figuren werden in ein wundersames Ensemble an Tierfiguren übersetzt, in der sich dann ein extravaganter Delfin als Popsängerin namens *Sextina Aquafina*, Regiegrößen wie *Quentin Tarantino* (hier in einer Spinnenversion) und ein dauernervöser Leiter des Traditionsverlags *Penguin Books*, ein – ja genau – *Penguin* wiederfinden. Das reale Hollywood wird so zur bunten Cartoonwelt namens *Hollywoo*: das *D* des berühmten Schriftzugs, der über der Stadt thront, entwendet *BoJack* symbolisch während eines seiner trunkenen Ausflüge kurzerhand.



Mit seinem Blick auf die Neunziger als goldene Sitcom-Ära und ihre heutigen Überbleibsel schliesst *BoJack Horseman* an unseren ambivalenten Umgang mit Nostalgie an: Streamingdienste wie *Netflix*, zu deren Eigenproduktionen die Serie zählt, lassen durch Reboots wie *Fuller House* (2016–) oder *Chilling Adventures of Sabrina* (2018–) die liebgewonnenen Sitcom-Oldies *Full House* (1987–1995) und *Sabrina – the Teenage Witch* (1996–2003) wieder auferstehen und kämpfen mit millionenschweren Deals um die Streamingrechte von Comedyklassikern wie *Friends* (1994–2004). Diese feiern bei alten und jüngeren Fans gerade wieder grosse Erfolge und laufen in Dauerschleife über die Bildschirme, während Enthüllungen über systematischen Missbrauch von Frauen (etwa der Fall *Bill Cosby*) einen Schatten auf die scheinbar heilen Wohlfühlwelten von damals werfen.

Zwischen Humor und Ernst

BoJack Horseman funktioniert als eine schonungslose Antwort auf diese Nostalgie und den Starkult Hollywoods. Der überbordende Humor durchzieht jede Folge, detailversessene Referenzen aus der Fernsehgeschichte und dem aktuellen Hollywood zeugen von einer gleichzeitigen Ablehnung und Begeisterung für die «Traumfabrik».

Immer wieder durchbricht die Serie also den leichtfüssigen Grundton. Dann wechselt *BoJack Horseman* in eine feinfühligere und düstere Charakterstudie, die Themen aufgreift, die spätestens seit *#MeToo* im Mittelpunkt

der medialen Aufmerksamkeit stehen. So schreckt die Serie nicht davor zurück, die missbräuchlichen und misogynen Strukturen Hollywoods in schmerzhafter Deutlichkeit vor Augen zu führen: Mit grimmiger Konsequenz erzählt sie von den physischen und mentalen Verletzungen, die bei den Opfern zurückbleiben, zeigt, wie nahezu alle Profiteure dieses Systems (willentlich oder unwillentlich) zu Mittätern werden und wie Alkohol- und Drogensucht, Depression, Einsamkeit und damit verbundene Traumata das Leben der Stars bestimmen.

Antiheld auf Hufen

Dieser Balanceakt aus humorvoller Leichtigkeit und schwermütiger Medien- und Gesellschaftskritik gelingt der Serie über sechs Staffeln hinweg virtuos, macht auch vor der individuellen Schuldfrage gerade bei seiner männlichen Hauptfigur *BoJack* nicht halt. Der ist ein chauvinistisches, narzisstisches Ekel und sensibles, bemitleidenswertes *lonesome horse* gleichermaßen. So testet *BoJack Horseman* wiederholt die Sympathien der Zuschauer_innen für den komplex gezeichneten Pferdemenchen und wirft die komplizierte Frage nach der Ethik des im Kino so beliebten Antihelden direkt auf diese zurück.



Kritiker_innen vergleichen *BoJack Horseman* zu Recht mit den beiden wohl wichtigsten Antihelden der letzten Dekade, mit *Walter White* aus *Breaking Bad* (2008–2013) oder *Don Draper* aus *Mad Men* (2007–2015). Die Parallelen zu *Draper* reichen gar in die visuelle DNA der jeweiligen Serie hinein: Während *Draper* im ikonisch gewordenen Vorspann von *Mad Men* als gesichtslose Karikatur von einem mit Werbung bepflasterten Hochhaus stürzt, versinkt *BoJack* an gleicher Stelle im Close-up unter Blitzlichtgewitter in seinem hauseigenen Swimmingpool. In *BoJack Horseman* gipfeln so die seriellen Erzählungen von den grossen (Un-)Sympathen unserer Zeit, die mit den *Sopranos* (1999–2007) ihren Anfang genommen hatte, dort mit *Tony Soprano* eine Blaupause des amerikanisch-kapitalistischen Antihelden im Quality TV einfuhrte. Auch

der sitzt liebend gern im Bademantel am Rande seines Swimmingpools, um über sein Schicksal zu sinnieren.

BoJack Horseman wiederum geht einen ganz eigenen Weg im Umgang mit seinem Antihelden. Das liegt nicht zuletzt an der einzigartigen Charakterentwicklung. BoJack mäandert durch die schillernde Parallelwelt Hollywoods in allen Höhen und Tiefen, drängt in nihilistischen Saufgelagen und Drogentouren sich selbst und seine Kumpanen an den Rand des Abgrunds, um wenig später – unverdient – Vergebung zu erhalten. Nur, um dann erneut über sein eigenes toxisches Verhalten in einen noch viel tieferen Abgrund zu stolpern.



Dass BoJack Chaos im Leben aller anrichten darf, begünstigen nicht zuletzt seine treuen Fans im fiktionalen Trickfilmuniversum: «Aren't you the horse from Horsin' around?», hallt es ihm immer wieder als *running gag* entgegen, mit einer Nostalgie, die blind für die moralischen Fehlritte des einstigen TV-Stars zu sein scheint. Offensichtlich zieht das Publikum warme Erinnerungen an nostalgische Unterhaltungsmomente einem Blick in die sich öffnenden Abgründe vor. Und BoJack entzieht sich durch die fehlgeleitete Liebe und Aufmerksamkeit immer wieder jeglicher Rechenschaft.

Die biografischen Hintergründe für BoJacks geradezu pathologisches Verhalten leuchtet die Serie in kunstvollen Rückblenden aus. Diese zeichnen BoJacks versehrte Kindheit nach, zeigen ihn als Kind einer unglücklichen und lieblosen Beziehung, einer verbitterten Mutter, deren Familie vom Schrecken des Zweiten Weltkriegs gezeichnet ist, und eines gescheiterten hartherzigen Autors als Vater, der den Frust über seinen nie erfolgten Durchbruch an der Kleinfamilie auslässt. Über solche Nebenstränge erzählt die Serie ihre ganz eigene Version des Nachkriegsamerikas – der Don-Draper-Generation aus *Mad Men*.

Du bist deine Vergangenheit

«Your actions have consequences», entgegnet BoJacks engste Mitstreiterin Diane ihm einmal. Die biografischen Verfehlungen und erlittenen Traumata nutzt die Serie somit nicht, um BoJack von seiner Verantwortung freizusprechen. «You are all the things that are wrong with you», sagt Todd mit bitterer Stimme zu BoJack und bringt die grundlegende Philosophie der Serie auf den Punkt: Du bist deine erlebte und erlittene Vergangenheit und dein jetziges Verhalten gleicher-



massen, das eine aber legitimiert nicht das andere. So lässt sich *BoJack Horseman* letztlich als eine Spielwiese für existenzialistische Fragen an das menschliche Dasein verstehen – im Gewand eines bunten Cartoons.

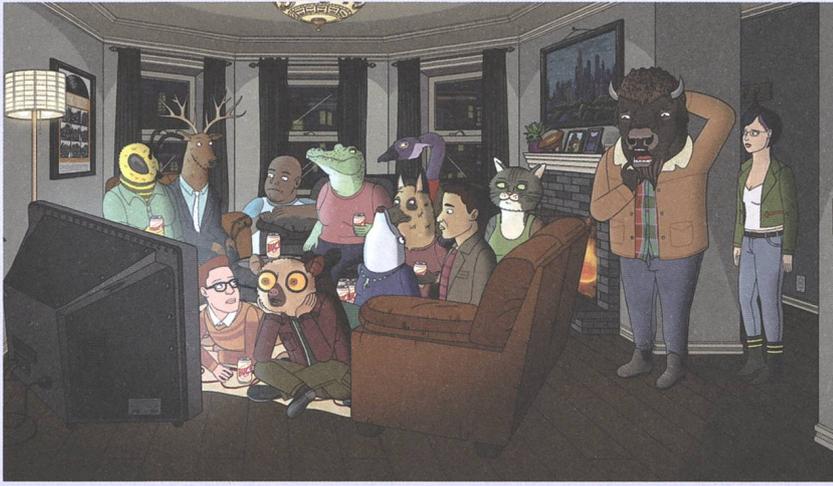
Dass sich Zeichentrickserien wie diese als Medium für albernen Witz



genauso gut wie für tiefgreifende Fragen unserer Zeit eignen, zeigt sich aktuell auch in der überaus beliebten Sci-Fi-Zeichentrickserie *Rick & Morty* (2013–). Dort stellen sich der versoffene wie geniale Wissenschaftler Rick und sein naiver Neffe Morty zwischen Sprüngen durch aberwitzige Paralleluniversen ganz ähnliche Fragen über die Konsequenzen menschlicher Handlungen.

Es ist die mit kreativen Freiheiten ausgestattete mediale Form des Zeichentricks, die die animierten Serien zu grandiosen Ausflügen verleitet, die sich mit mutigen formalen





Klassiker «The Great Gatsby», den die Serie hier noch eindeutiger zitiert, als es bereits *Mad Men* tat. Vielmehr finden wir BoJack am Ende des Vorspanns nach einem Schnitt wohlauf, mit Sonnenbrille, Luftmatratze und Drink in der Hand auf dem Wasser treibend wieder. Absturz ohne Folgen, als nie endende Variation der Erzählung vom männlichen Antihelden?

Ohne zu viel verraten zu wollen, sei gesagt, dass an BoJack der selbst verursachte, toxische Loop nicht spurlos vorbeigehen wird. Am Ende der Serie, die mit der Veröffentlichung der sechsten und letzten Staffel im Februar gerade ihren Schlusspunkt fand, ist BoJack Horseman ein scharfsinniger Epilog und Abgang auf die uns bekannte Antiheldenerzählung gelungen: Vielleicht ist gerade das Weiterleben für die BoJacks dieser Welt ultimativer (Sünden-)Fall und gleichzeitig echter Hoffnungsschimmer, dass sich doch endlich etwas ändern könnte. «Life is a bitch and then you die, right?», sagt BoJack resümierend zu Diane. Die ergänzt: «Sometimes. And sometimes, life is a bitch, and then you keep on living.»

Marian Petraitis

Entscheidungen verbindet. So entführt BoJack Horseman in der Episode «Fish Out of Water» in eine Unterwasser-version Tokios und kommt in der Folge ohne ein einziges gesprochenes Wort aus, dafür mit erstaunlich schönen Bildern. In der denkwürdigen Episode «Free Churro» zeigt die Serie eine Grabrede, die nur aus zwei ergreifenden, insgesamt zwanzigminütigen Monologen besteht. «No TV show should have that much talking, TV is a visual medium», heisst es eine

Alma und ihre Suche nach der eigenen Identität als ein Spiel mit den Grenzen zur Realität ausgelotet. Hanawalt hat mit *Tuca & Bertie* (2019–) eine Art Spin-off zu BoJack Horseman gestartet, tauschte darin den abgehalfterten Pferdemann durch zwei befreundete Vogelfreundinnen aus. Netflix setzte die Serie trotz guter Kritiken und unter lauten Protesten der Fans aber bereits nach der ersten Staffel wieder ab.

Scharfsinniger Epilog

Der Sturz hinab in den Swimmingpool endet für BoJack im Vorspann nicht mit dem Tod wie in F. Scott Fitzgeralds



Episode zuvor noch voller Selbstironie über gutes Fernsehen.

Erfinder *Raphael Bob-Waksberg* und sein Autorenteam sowie Produktionsdesignerin *Lisa Hanawalt*, die für den visuellen Stil der Serie massgeblich verantwortlich ist, finden so überaus spannende Wege, der Geschichte um BoJack neues Leben einzuhauchen. Beide machten, mit dem Ende von BoJack Horseman in Sicht, im vergangenen Jahr mit neuen Produktionen auf sich aufmerksam: Bob-Waksberg ist an der gefeierten Serie *Undone* (2019) beteiligt, einer Animationsserie mit aufwendiger Kombination aus Motion-Capture- und Rotoskopieverfahren. Voller Feingefühl wird darin der mentale Zustand der 28-jährigen



Jüngere Produktionen zur Nachkriegszeit werfen einen kritischeren Blick auf diese Ära. Geradezu erfrischend erscheint in dieser Hinsicht die ZDF-Produktion *Ku'damm 59*.

Kernkompetenz Krötenschlucken

1959 versuchte Theodor W. Adorno, die Deutschen auf den «flagranten Widerspruch» in ihrem Verhältnis zu ihrer Nazivergangenheit aufmerksam zu machen. Die aber sassen im Kino und hatten kein Ohr für kritische Exilanten. Sie schwärmten für Schwarzwaldmädel und blühende Heide oder sahen deutschen U-Booten und Fliegerhelden beim Untergang zu. Auf den ersten Blick mögen Heimat- und Kriegsfilm nicht viel gemeinsam haben, doch beide Genres tun ihr Bestes, um die Bundesrepublik vor der Auseinandersetzung mit dem Dritten Reich zu retten.



Vor etwa fünfzehn Jahren gab es im deutschen Fernsehen eine Art Remake-Welle dieser Fünfzigerjahrefilme. Die Storylines waren den neuen historischen Bedingungen angepasst und darum bemüht, dem wiedervereinigten Deutschland eine positive Vergangenheit zu konstruieren. Die TV-Neuaufgaben der Fünfzigerjahre-Geschichtsnarrative hatten Titel wie *Die Flucht* oder *Dresden* und erzählten in den gleichen Mustern wie ihre Vorgänger vom Zweiten Weltkrieg: Katastrophe und Katharsis. Die Kontinuitäten zwischen NS-Deutschland und der Bundesrepublik wurden ignoriert, um einen sauberen Schlussstrich unter das Jahr 1945 zu ziehen.



(Im Kino liess zeitgleich *Bruno Ganz* den Führer untergehen, auch hier gibt es einen Vorläufer von 1955.) Vorbildern zeigen am Ende der Fernsehfilme jeweils blühende Landschaften in der Gegenwart.

Der Zeitsprung zwischen Kriegsende und den Nullerjahren lässt die historischen Versäumnissen der frühen Bundesrepublik verschwinden. Diese waren für die ehemalige Mitglieder der NSDAP recht gemütlich, die Verfolgten des Nationalsozialismus hingegen kämpften meist um ihre Existenz.

In zwei Punkten unterscheiden sich die Schlussstrichfilme allerdings: Die Fünfzigerjahrefilme zeigten die Feinde höchstens aus der Distanz, im neuen Jahrhundert aber wurden Franzosen, Engländer und Amerikaner sogar als Liebesinteressen der deutschen Protagonistinnen inszeniert. Versöhnung und Westintegration wurden quasi noch in den Trümmern vollzogen.

Der zweite Unterschied ist, dass die Filme der Nullerjahre sehr selbstbewusste Frauen zeigen. In beiden Fällen reagieren die Fernsehproduktionen stärker auf den Zeitgeschmack ihrer Gegenwart als auf die historischen Gegebenheiten. Das war im ersten Nachkriegsjahrzehnt natürlich nicht anders. Die Filme damals gestalteten in erster Linie weibliche Unterlegenheit. Man wollte nicht nur die Kriegsverbrechen, sondern auch die durch den Krieg veränderte Rolle der Frauen ungeschehen machen. Kurz, die deutschen Fünfziger waren politisch höchst problematisch und kulturell bitter. Genau das bringt der ZDF-Mehrteiler *Ku'damm 59*, der 2019 erschienen ist und auch auf Netflix läuft, gut rüber.

Prototypische Anwärtin

Die Miniserie versucht, nicht aus dem ästhetischen Rahmen einer ZDF-TV-Produktion zu fallen, dennoch oder gerade deswegen überzeugt sie. Es gelingt ihr nämlich, die Widersprüche im Alltagsleben in den Fünfzigerjahren aufzuspüren und nicht für den heutigen Geschmack aufzulösen. *Ku'damm 59* ist eigentlich die zweite Staffel des bereits 2016 gesendeten Mehrteilers *Ku'damm 56*. Nur ist *Ku'damm 59* besser gelungen. Im Mittelpunkt beider

Staffeln stehen die Tanzschulbesitzerin Caterina Schöllack (*Claudia Michelsen*) und ihre drei Töchter, alle im heiratsfähigen Alter. Da eine Frau in den Augen von Mutter Schöllack erst in den standesgerechten Ehe zum vollständigen Menschen wird, dreht sich das Familienleben in erster Linie um den Marktwert der Töchter und in zweiter um den Marktwert der Tanzschule.

Der Problemfall der Familie ist Tochter Monika (*Sonja Gerhardt*), die sich weder zur Dame noch zur Hausfrau eignet und heimlich Rock'n'Roll tanzen geht. Die mütterlichen Ambitionen schwemmen Verehrer, Ehemänner, Liebhaber und vermeintliche



Geschäftspartner in das grossbürgerliche Haus am Berliner Kurfürstendamm. Sie alle verkörpern Konflikte der Zeit: der heimliche Homosexuelle, der misogyne Psychiater, der pazifistische Sohn eines Rüstungsindustriellen, der Künstler vermeintlich ohne Vergangenheit, aber mit tätowierter KZ-Gefangenenummer auf dem Arm, der ehemalige NS-Sportminister und in der zweiten Staffel schliesslich der NS-Propagandaregisseur mit zweiter Karriere im Heimatfilm. Hinzu kommt Vater Schöllack, der im Westen verschollen gemeldet ist, sich aber in Ostberlin für den Aufbau des Sozialismus engagiert. Mit der Tanzschule, die die Familie 1936 von enteigneten Juden übernommen hat, will er nichts mehr zu tun haben.

Die Drehbuchautorin *Annette Hess* entfaltet die Welt der Schöllacks als geradezu umfassendes Zeitpanorama, nur sehnt man sich in *Ku'damm 56* hin und wieder danach, in all den Handlungssträngen auch Zeit für die Figuren zu finden. Die familiäre Schicksalsverdichtung ist ein klassischer Kniff in der Seriendramaturgie, birgt in historischen Dramen aber das





Risiko, die Zeitprobleme ins Lächerliche kippen zu lassen. Das droht in *Ku'damm 56*. Da sucht zum Beispiel der preussische Junckerssohn, den beim ehelichen Sex mit Schöllack-Tochter Helga (*Maria Ehrlich*) das kalte Grausen packt, therapeutische Hilfe beim zukünftigen Ehemann und Chef von Tochter Evi (*Emilia Schüle*), nachdem Monika ihn beim Sex mit einem Mann entdeckt hat. Irgendwie funktioniert Geschichte im Fernsehen am besten, wenn die Figuren mehr als Summen von zeittypischen Eigenschaften sind.

Geschacher mit Kind

So wie in *Ku'damm 59*. Die zweite Staffel beginnt mit einer Art Prolog im Jahr 1957. Ungefähr sechs Monate sind vergangen, seit Monika es geschafft hat, in der erzkonservativen Tanzschule ihrer Mutter auf einem öffentlichen Fest Rock'n'Roll zu tanzen. Und seit sie entschieden hat, das Kind von Tanzpartner Freddy (*Trystan Pütter*) zu bekommen, ohne irgendjemanden zu heiraten. Hochschwanger klingelt sie eines Abends an der Tür der Tanzschule. Es gewittert, Monika braucht ein Bett, bis im Mütterheim eines für sie frei wird. Mit den Worten «Ich habe ein grosses Herz, aber ich werde mich nicht zum Gespött der Leute machen», schiebt Frau Schöllack die



Tochter in den Regen zurück, wo sie zusammenbricht. Da ist die Mutter aber bereits zu den Urlaubsbildern von Tochter Evi zurückgekehrt. Die folgende Sequenz in der Geburtsklinik ist brutal, das heisst, der Umgang mit den Frauen ist brutal. Wer Angst bekommt, wird zwangssediert, und so nimmt Monika nur verschwommen wahr, wie schliesslich ein Baby aus dem Saal getragen wird. Als sie ihre Augen wieder öffnet – den Kopf

auf einem sehr weissen Krankenhauskopfkissen – sagt sie als Erstes «Mutti» und klingt erleichtert. Neben dem Bett sitzt die Mutter und haucht: «Unkraut vergeht nicht.» Ein aufrichtig zärtlicher Moment, nur: Mutter und Jugendamt haben das Baby, während Monika schlief, an Zieheltern vermittelt. Nach dem Vorspann – angekommen im Jahr 1959 – stellt sich raus, dass Tochter Helga und ihr schwuler Ehemann das Kind zu sich genommen haben. Die Abneigungstherapie war offensichtlich erfolglos, das Bild der perfekten Familie dank Baby aber trotzdem gesichert.

Arrangierte Emanzipation



Dieser Einstieg verstört und fesselt zugleich. Er wirft Fragen auf, die die Staffel tragen und die in den kommenden viereinhalb Stunden immer wieder in neuen Konstellationen durchgespielt werden. Es ist diese thematische Verdichtung, die den Figuren ausreichend Spielraum verschafft, um sich zu entwickeln. Da ist auf der einen Seite die juristische Stellung der Frau, daraus folgend ihre beschränkte Handlungsmacht. Heimliches Taktieren, Erpressung, Verrat verschaffen den Frauen in *Ku'damm 59* zumindest kurzfristig Souveränität. Das ist nicht sympathisch, aber nachvollziehbar erzählt.

Abgründe tun sich auf, wenn wir etwa Tochter Evis Siegesgefühl gegenüber ihrem dreissig Jahre älteren Ehemann mit unseren eigenen Erwartungen an eine Paarbeziehung abgleichen. Monika ist natürlich anders. Eine Frau in Blue Jeans lässt sich nicht so einfach korrumpieren, oder? Tatsächlich aber steht selbst die vermeintliche Rebellin der Familie nach jedem Tiefschlag wieder einsatzbereit in der mütterlichen Tanzschule.

Das ist das zweite Thema der Staffel, das in meinen Augen die Mentalität der Fünfzigerjahre gut trifft und eigentlich auch Teil von Thema eins ist: die Abhängigkeitsbeziehung von Mutter und Tochter. Keine geht endgültig, alle arrangieren sich mit allen Situationen – sei es die Eröffnung, dass der eigene Vater gar nicht der Vater ist, oder der Entzug des eigenen Kindes – nicht aus gegenseitiger Zuneigung

wird dies hingenommen, sondern weil es nun einmal so ist.

So rücken auch die mütterliche Tanzschule und die Rock'n'Roll-Leidenschaft von Monika in *Ku'damm 59* näher zusammen. «Rock'n'Roll Fever» singt sie in einer Fernsehshow live aus der Tanzschule, landet einen Hit und kauft ein Auto. Sie ist eben doch ein Kind ihrer Zeit und ihrer Klasse. Wenn am Ende fröhlich ihre Hochzeit gefeiert wird, ist das in der Binnenlogik der Serie ein Happy End. Die Zweifel vor dem Fernseher scheinen vom Drehbuch aber durchaus einkalkuliert.

Scheitern an der Schoah

Natürlich wird *Ku'damm 59* keine Cineast_innen vom Hocker reissen, dafür können sich Filmhistoriker_innen ein bisschen freuen. Monikas kurze Fernseh- und Filmkarriere skizziert nämlich ein Sittenbild der deutschsprachigen Filmindustrie dieser Jahre. Hier tummelt sich das Personal des NS-Films vor und hinter der Kamera. Selbst der Regisseur des Hetzfilms *Jud Süß* (1940), *Veit Harlan*, drehte in den Fünfzigerjahren weiter; eine Anzeige wegen Verbrechen gegen die Menschlichkeit liess ihn gänzlich unbeeindruckt. Er und der österreichische Komödienregisseur *Willy Forst* standen vermutlich dem fiktiven Regisseur Moser in *Ku'damm 59* Pate.



Die Serie nutzt die Welt des Films zudem, um sich den zentralen Widersprüchen anzunähern, die die westdeutsche Gesellschaft in diesen Jahren geprägt haben. Hier können eine völkische Überzeugung und sexuelle Belästigung weggelächelt werden, ein jüdischer Schauspieler aber ist ein Skandal. *Ku'damm 59* gelingt es, die Spielarten von gesellschaftlichem Ein- und Ausschluss in diesen Jahren glaubhaft vorzuführen, und lässt letztlich alle Figuren an der Auseinandersetzung mit den Opfern des Holocausts scheitern.

Erklären will die Serie nichts. Bleibt zu hoffen, dass es in *Ku'damm 63* so weitergeht.

Geesa Tuch



Carl Spitzweg, *Der arme Poet* (Detail), 1838, Privatbesitz

Kunst Museum Winterthur

Reinhart am Stadtgarten

Carl Spitzweg

29.2. – 2.8.2020

filmpodium

Stadt Zürich
Kultur

LOUISE BROOKS

30. März – 15. Mai 2020

www.filmpodium.ch

S. 30
It Must Be Heaven
von Elia Suleiman
Philipp Stadelmaier

S. 41
The Gentlemen
von Guy Richie
Selina Hangartner

S. 33
About Endlessness
von Roy Andersson
Doris Senn

S. 43
Jagdzeit
von Sabine Boss
Michael Kuratli

S. 34
La vérité
Hirokazu Koreeda
Patrick Holzapfel

S. 45
Uncut Gems
von Josh & Benny Safdie
Michael Pfister

S. 36
Undine
von Christian Petzold
Lukas Foerster

S. 47
Von der Rolle
von Verena Endtner
Michael Kuratli

S. 38
Richard Jewell
von Clint Eastwood
Marius Kuhn

S. 49
To the Ends of the Earth
von Kiyoshi Kurosawa
Patrick Straumann



To the Ends of the Earth Regie: Kiyoshi Kurosawa

It Must Be Heaven



Wie dreht man einen Film über ein Land, das nicht existiert? Mit Humor, ist Elia Suleimans Antwort, der ein Palästina porträtiert, das gleichzeitig Nichtort und Sehnsuchtsort ist.

Elia Suleiman

Mit Filmen ist es ein wenig wie mit Pflanzen: Sie brauchen Geduld und Pflege, um zu gedeihen. In der Ecke des Appartements des Filmemachers in Nazareth steht eine solche Pflanze, ein Zitronenbaum. Der Regisseur gibt ihm anfangs etwas Wasser, während er eine Uhr stellt, eine Zigarette raucht und einen Kaffee trinkt. In seinem Vorgarten findet sich eine ganze Reihe weiterer Zitronenbäume, fast ein kleiner Hain. Bleibt man in der Metapher «Film gleich Zitronenbaum», lässt sich davon ableiten, dass der arabisch-israelische Filmemacher Elia Suleiman, der sich hier selbst spielt, schon ein paar Filme gemacht hat, die nun «im Garten» stehen, also «draussen» sind und ästhetische, intellektuelle und politische Früchte tragen. Sein aktueller Film, *It Must Be Heaven*, der letztes Jahr im Wettbewerb von Cannes lief, ist hingegen ein Zögling, der vorerst im Haus (oder Kopf) des Filmemachers residiert und erst noch wachsen muss.

Suleimans Garten kann natürlich kein Ort sein, der allein dem Filmemacher gehört. Die Filme sind draussen, das heisst: Andere kümmern sich nun um sie, sehen, interpretieren, kritisieren sie. Zwar steht der Zitronenhain auf Suleimans Grundstück, doch ein dreister Nachbar scheint die Grenzen nicht ganz ernst zu nehmen und fühlt sich inmitten der Bäume ganz wie zu Hause. Fröhlich sammelt er Zitronen für den eigenen Gebrauch ein und schneidet auch mal die Bäume, damit sie, wie er Suleiman versichert, demnächst noch grössere Früchte tragen.

Die Schwierigkeit der nachbarschaftlichen Abgrenzung sagt auch viel über die Situation im Nahen Osten, über das schwierige Zusammenleben von Israelis und Palästinenserinnen, Juden, Christinnen und Muslimen. Im ersten Teil des Films, der in Nazareth spielt, zeigt Suleiman die gesellschaftlichen Spannungen und das gewaltvolle Rumoren der Umgebung, ohne zu deutlich zu werden. Der Film besteht aus einer Abfolge von kleinen tragikomischen Szenen und Sketchen, die es erlauben, mikroereignishaft die absurden Zeichen und Symptome einer komplexen Gesamtsituation aufzuzeigen. Suleiman geht über die Strasse, während hinter ihm eine Gruppe bewaffneter junger Männer auf ihn zu rennt – und an ihm vorbei: Sie wollten gar nicht ihn überfallen, sondern sich ihrerseits vor Verfolgern verstecken. Später irrt ein Mann durch die Strassen, mit einem blauen Auge, das er im Rückspiegel eines Motorrollers betrachtet. Und auf der Autobahn erkennt Suleiman in einem Wagen, der ihn überholt, zwei israelische Soldaten, die sich gegenseitig ihre Sonnenbrillen hin- und herreichen, während auf der Rückbank eine junge Frau sitzt, der man die Augen verbunden hat.

Suleiman inszeniert sich als Beobachter, der den entsprechenden Ereignissen im Gegenschuss frontal gegenübersteht. Aber diese Frontalität ist nicht nur eine Bezugnahme, sondern auch ein Widerstand. Suleiman schaut nur und sagt kein Wort, er bleibt stumm, als wolle er seine Weigerung deutlich machen, irgendetwas zu kommentieren: Politische Statements sind von ihm nicht zu erwarten. In Paris lehnt ein französischer Produzent sein neues Filmprojekt ab, weil es ihm nicht spezifisch «palästinensisch» genug vorkommt; in New York wird der ebenfalls sich selbst spielende *Gael García Bernal* einer anderen Produzentin erklären, dass Suleiman zwar ein «palästinensischer Filmemacher» sei, jedoch «lustige Filme» drehe, womit die Produzentin nicht das Geringste anfangen kann.

Insoweit hier suggeriert wird, Suleiman wolle einen Film «über Palästina» drehen, das es nicht gibt, jedenfalls nicht in Form eines autonomen Staatsgebiets, kann dieses Vorhaben nur stumm, unmöglich oder lustig sein. Derjenige, der es sich vornimmt, zeigt sich als stummer Komiker; Suleimans Gesicht, umrahmt von Brille und Hut, bleibt so stoisch und unbewegt wie das des (ebenfalls oft Hut tragenden) Stummfilmkomikers *Buster Keaton*. Realisiert werden kann dieser Film nur über geografische Umwege. Suleiman pflanzt den Zitronenbaum in seinen Garten – der Film beginnt, muss anfangen zu wachsen, in der Welt existieren. Doch im selben Moment verlässt der Filmemacher Palästina und reist nach Paris. Wenn es die Heimat nicht (mehr) gibt, kann diese fortan nur überall anders als eben dort gefunden werden, wo sie eigentlich sein sollte. Das Hier ist immer schon ein Anderswo: *ici et ailleurs*, so heisst ein Film *Jean-Luc Godards* von 1976, der zwischen Frankreich und dem Nahen Osten pendelt, zwischen Europa und palästinensischen PLO-Kämpfer_innen in ihren Ausbildungslagern. Dieses Anderswo ist kein konkreter Ort, sondern ein radikales «ailleurs», wie der titelgebende Himmel. Auf der Reise nach Paris gerät das Flugzeug in schwere Turbulenzen. Wenn Suleiman schliesslich in der französischen Hauptstadt landet,



It Must Be Heaven mit Elia Suleiman



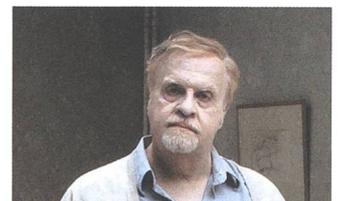
About Endlessness Regie: Roy Andersson



It Must Be Heaven Kamera: Sofian El Fani



About Endlessness Kamera: Gergely Pálos



About Endlessness mit Jan-Eje Ferling



CROSSING EUROPE

filmfestival linz // 21 - 26 april 2020

www.crossingEurope.at

d.signwerk.com / foto gerhard wasserbauer
Anzeige



Grosses Kinderfilmfest & Filmparcours
21.3.20
Stattkino & Bourbaki Kino

Anzeige

Filmpromotion

Werbung für Filme, Kinos und an Filmfestivals

Kulturplakat-Säulen, Plakattafeln, indoor-Plakate und sehr gezielte Flyerwerbung in über 2'500 Lokalen, Shops und Kulturtreffpunkten. Auffällige Werbung auf Tischsets und Bierdeckel.



ganze Schweiz
schnell, günstig, sympathisch



www.filmpromotion.ch Telefon 044 404 20 28

Anzeige

About Endlessness

auf der Terrasse eines Cafés sitzt und die sehr schönen und sehr schön gekleideten (meist weiblichen) Körper vor ihm entlang defilieren: Ist er da noch auf Erden, oder hat ihn ein möglicher Flugzeugabsturz schon ins Paradies befördert? Doch beides läuft auf dasselbe hinaus: Gerade der Nichtort, das Jenseits, der Himmel wird Spuren von Palästina tragen. Düsenjäger donnern über Suleiman hinweg, während Panzer durch die ausgestorbenen Strassen rollen. Es ist der 14. Juli, der französische Nationalfeiertag, und so erinnert die Militärparade doch wieder an den hoch militarisierten Osten. In diesem Sinne wird Suleiman von dem französischen Produzenten daran erinnert, dass für ihn Palästina überall sein könnte: in Paris ebenso wie in New York, wo Suleiman später im Central Park eine junge Frau beobachtet, die ein Oberteil mit Palästinafahne trägt, und Menschen schwer bewaffnet zum Einkaufen gehen.

In *Synonymes*, dem Gewinnerfilm der letztjährigen Berlinale, hatte unlängst ein anderer Bewohner der Dauerkrisenregion, *Nadav Lapid*, einen jungen Israeli nach Paris geschickt, der seiner Heimat den Rücken kehren will und doch nicht fliehen kann – Nationalismus und martialisches Gebaren holen ihn schnell wieder ein. Lapid's Protagonist, Yoav, will seine Muttersprache ablegen, nur noch Französisch sprechen. Suleiman verweigert sich in seiner Stummheit ebenfalls seiner Muttersprache wie jeder sprachlichen Äusserung überhaupt. An der einzigen Stelle, an der er etwas sagt, spricht er nicht Arabisch (oder Hebräisch), sondern Englisch. Auf die Frage des New Yorker Taxifahrers nach seiner Herkunft nennt er Nazareth und Palästina. Suleiman antwortet hier auch als Exilant, der von 1982 bis 1993 in den Staaten gelebt und dort seine ersten Filme gedreht hatte. Aber welche (Film-)Sprache kann es geben, um einen Film über Palästina zu drehen? Oder gar, wie es García Bernal der Produzentin gegenüber andeutet, über Frieden im Nahen Osten?

Am Ende kehrt Suleiman nach Nazareth zurück. Der Nachbar wässert eifrig den Garten des Filmemachers. Nur den neuen Zitronenbaum beachtet er kaum. Suleiman wirft ihm einen strengen Blick zu, bis der andere schuldbewusst den Gartenschlauch an den Sprössling hält.

Philipp Stadelmaier

→ Regie, Buch: Elia Suleiman; Kamera: Sofian El Fani; Schnitt: Véronique Lange. Darsteller_in (Rolle): Elia Suleiman (ES), Gael García Bernal, Grégoire Colin, Ali Suleiman, Holden Wong. Produktion: Rectangle Productions, Nazira Films, Pallas Film u. a.; Palästina, Frankreich, Deutschland u. a. 2019. Dauer: 97 Min. CH-Verleih: Filmcoopi Zürich; D-Verleih: Neue Visionen



Mit absurder Komik und einem Hang zum Grotesken schliesst der schwedische Kulturregisseur Roy Andersson in *About Endlessness* thematisch an sein bisheriges Werk an.

Roy Andersson

«Ich sah einen Mann, der seinen Glauben verloren hatte.» – «Ich sah eine Frau, die dachte, dass niemand auf sie wartet.» – «Ich sah Eltern, die ihren Sohn verloren hatten – in einem Krieg.» Gemälden gleich – bis ins Kleinste durchkomponiert, in vorwiegend pastellfarbenen Beige-Hellblau-Tönen – präsentieren sich die durch Schwarzblende getrennten Szenen und Szenarien, oft in Totalen, mit hoher Auflösung, in der das Auge bis an den fernen Horizont Details im Bild zu erspähen vermag. Eine weibliche Erzählstimme aus dem Off spricht – Scheherazade ähnlich – Sätze wie die eingangs zitierten, die das jeweils neue Setting einführen, manchmal ergänzt, manchmal ersetzt durch wortkarge Dialoge der Akteure. So fügt sich Bild an Bild. Sequenz an Sequenz. Geschichte an Geschichte.

Roy Andersson macht existenzielles Kino, einmal mehr in *About Endlessness*. Gott, Liebe, Tod, Zerstörung, Lebenssinn, Alter und Jugend sind die grossen Themen, die er darin verhandelt. Bedeutungsvolles – der Pfarrer, der seinen Glauben verlor, Hitlers letzte Momente in einem Bunker, ein Mann, der exekutiert werden soll und um sein Leben fleht – reiht sich an Alltägliches: eine Oma, die ihren Enkel fotografiert, ein Vater, der seiner kleinen Tochter im Regen den Schuh bindet, eine Frau, der in der Bahnhofshalle der Absatz abbricht ... Die teils grotesken Begebenheiten, historisch und gegenwärtig, bleiben meistens «lose» – nur wenige der Vignetten bilden ein fortlaufendes Narrativ. Trotz ihrer Fragmentarität schlagen uns die kleinen Handlungseinheiten in ihren Bann – nicht zuletzt

wegen der immer wieder überraschenden Settings, der ausgefeilten Bilder und der verblüffenden Wendungen. Sie erzeugen eine Art Zeitlosigkeit, die nachhallt. Als Hauptthema des Films bezeichnet Andersson «die Verletzlichkeit des Menschen» – dass er «die Schönheit des Lebens betonen» und genau darum «grausame und traurige Szenen des Lebens» zeigen wolle. Er sagt auch: «Das Leben ist eine Tragödie.»

Inspiration für den Hintergrund seiner filmischen Genrebilder sei der schwedische Funktionalismus der Fünfzigerjahre, sagt Andersson: eine kalte, gesichtslose, pompöse Architektur, in der die Menschen verloren wirken und wie vor Theaterkulissen agieren. Andersson liess sich auch von der Malerei inspirieren, etwa der Neuen Sachlichkeit und Otto Dix, auch von Edward Hopper oder gar Marc Chagall – so für die suggestive Eingangssequenz mit dem über Kriegsrüinen schwebenden Liebespaar.

About Endlessness ist der sechste Film des 76-jährigen Filmemachers, dessen Werk mittlerweile zum Kult avancierte. 1970, kurz nach der Filmschule, erzielte er mit seinem ersten Werk, *Eine schwedische Liebesgeschichte*, einen grossen Erfolg, während sein Zweitling floppte und er sich in Folge rund ein Vierteljahrhundert vom Kino zurückzog, wobei er mit über 300 Werbespots zwischenzeitlich zum begehrten Werbefilmer wurde. Mit seiner «Trilogie über das menschliche Wesen» kehrte er im Jahr 2000 zur grossen Leinwand zurück, um mit seinen von absurder Komik und einem Hang zum Grotesken geprägten Spielfilmen neue Erfolge zu feiern. So entstanden *Songs from the Second Floor* (2000), *You, the Living* (2007) und *A Pigeon Sat on a Branch Reflecting on Existence* (2014). Die dort begonnene Reflexion von Wesen und Sein in atomisierten Szenen findet nun eine grossartige Fortführung in *About Endlessness*, in dem sich erneut Kameramann *Gergely Pálos* für das hyperrealistische, faszinierende Visuelle verantwortlich zeichnet. Der Film wirkt wie ein Reigen von Bildern und teils verstörenden Geschichten, die innehalten lassen, um die Dinge mit Distanz zu betrachten und die uns mitunter mit wesentlichen Fragen der Existenz zu konfrontieren. Bis *About Endlessness* uns dann eher unvermittelt – nach kurzen 76 Minuten – wieder in die Realität entlässt. Nicht ohne ein Schmunzeln, etwas perplex und geläutert zugleich. Doris Senn

→ Regie, Buch: Roy Andersson; Kamera: Gergely Pálos; Musik: Henrik Skram. Darsteller_in (Rolle): Lesley Leichtweis Bernardi, Ania Nova, Jan-Eje Ferling, Gloria Ormandlaky, Tatiana Delaunay. Produktion: Roy Andersson Filmproduktion AB, 4 1/2 Film, Arte France Cinéma u. a.; Schweden 2019. Dauer: 78 Min. CH-Verleih: Xenix Filmdistribution; D-Verleih: Neue Visionen

La vérité



Der japanische Regisseur Hirokazu Koreeda drehte zum ersten Mal in Frankreich. Obwohl die Absichten des Drehbuchs in *La vérité* allzu oft durchschimmern, vermag Catherine Deneuve den Film zusammenzuhalten.

Hirokazu Koreeda

Hirokazu Koreeda gehört zur seltenen Sorte von Filmemachern, mit denen man statt Narration oder Ästhetik eine bestimmte Stimmung verbindet: Durch sein Werk weht eine Brise wärmender Sanftmut. Diese transportiert auch sein erster nichtjapanischer Film *La vérité*.

Bereits 2011 hatte *Juliette Binoche* Koreeda eingeladen, in Frankreich zu drehen. Nach dem Gewinn der Goldenen Palme in Cannes für *Shoplifters* (2018) wagte er den Schritt. Für einen Filmemacher, dessen Werk viel mit Komfortzonen zu tun hat, ist das Verlassen der selbigen eine interessante Entscheidung. Letztlich überbrückt er die kulturellen Unterschiede aber souverän und unspektakulär, weil sein Film für ihn gewohnte, tragikomische Familiendynamiken zeigt und diese geschickt mit einer Hommage ans französische Kino verknüpft. Der Herzschlag des Films ist nicht Binoche, sondern *Catherine Deneuve* als gealterte Schauspieldiva Fabienne Dangeville. In hilfloser Eitelkeit hangelt sie sich von Szene zu Szene, um ihr Bild zu wahren, während ihr Leben davonfliegt.

Deneuve beherrscht diese durchaus mit ihrer Persona verknüpften Figur in allen Facetten. Von komischen Momenten, in denen sie wiederholt vergisst, ob eine ihrer ehemaligen Kolleginnen tot oder lebendig ist, über egoistische Manierismen bis zu flüchtigen Lebenswürdigkeiten und Bedürftigkeiten entfaltet sie das komplexe Bild einer Frau, an der die Kamera und auch sämtliche anderen Figuren kleben. Eine dieser Nebenfiguren ist Binoche, die ihre unter der Mutter leidende Tochter spielt. Mit ihrem Ehemann Hank



Undine mit Paula Beer



La vérité Regie: Hirokazu Koreeda



Undine Regie: Christian Petzold



Undine Schnitt: Bettina Böhler



La vérité Buch: Ken Liu

und ihrer Tochter besucht sie Fabienne, die gerade ein Buch mit dem Titel «La vérité» herausgegeben hat.

Die titelgebende Autobiografie ist der Wink mit dem Zaunpfahl, der in mal amüsanten und mal tragischen Szenen verhandelt wird. Auf der einen Seite offenbart Koreeda die Schauspielerin als chronische Lügnerin, die nur an der Leinwand interessiert ist: Die Wahrheit bedeutet hier eben weniger als die filmische Muse. Auf der anderen Seite erscheint Koreedas Film genau in solchen Lügen eine tiefere Wahrheit zu erkennen. Man denkt unweigerlich an *Brian De Palmas* Umdrehung von *Jean-Luc Godards* Zitat: «Das Kino ist eine Lüge 24 Mal in der Sekunde». Die stärksten Szenen finden in diesem Vakuum zwischen Hinwendung zum Kino und Abkehr vom Leben statt.

Allerdings lebt die Schauspielerin gar nicht in einem Vakuum. Ihre Tochter leidet unter der Egozentrik der Mutter, ihr Haushälter will nicht mehr mitspielen, und selbst die Enkelin gibt ihr als Einzige keinen Gutenachtkuss. Ohne in die Falle einer allzu rührseligen Geschichte von der Erkenntnis im hohen Alter zu tappen, wirken viele Szenen doch wie frisch aus der Schauspielschule. Psychologie und Konflikte liegen derart offen, dass die Figuren wie reine Träger von dramaturgischen Konflikten erscheinen. Zeichnen sich viele Filme von Koreeda gerade durch eine fehlende Vorhersehbarkeit aus, hat man das Gefühl, in *La vérité* das Drehbuch mitlesen zu können. Dadurch entsteht eine recht plumpe Sentimentalität. Man fühlt sehr stark, dass man mitfühlen soll: Die Konflikte fransen in ein bedeutungsloses Nichts aus.

Vor allem, weil es trotz vieler sogenannter grosser Schauspieler_innen kaum Szenen mit bedeutungsvollen Interaktionen zwischen den Figuren gibt: *Ethan Hawkes* Hank etwa existiert nur, damit jene von Binoche einen weiteren Konflikt hat. Und jene von Binoche existiert nur für Deneuve. Man gewinnt den Eindruck, dass sämtliche Charaktere nur der genaueren und klischeehafteren Zeichnung einer anderen Figur dienen.

Gerettet wird der Film von Deneuve. Obwohl die Figur des alternden Filmstars nun wahrlich nicht aussergewöhnlich ist. Immer bereit für ihre Nahaufnahme, in bisweilen verbitterter Erinnerung an die goldenen Zeiten des Kinos verharrend, erzählt sie die Kinogeschichte hindurch von der leeren Egozentrik, der Unerbittlichkeit der Unterhaltungsindustrie. Deneuve ringt dieser Figur einen interessanten und nachhallenden Aspekt ab. Fabienne nämlich ist kein passives Opfer dieser Mechanismen, sie kann selbst entscheiden, welche Rolle(n) sie im Alter spielt. Sie ist sich bewusst, dass sie sich an ein Bild klammert. Während des Abspanns geht Fabienne mit ihrem Hund spazieren. Sie wirkt gelangweilt, ist aufgetakelt, lässt sich etwas gestresst vom Verbeiner über den Gehsteig ziehen. Es ist ein unbeholfener Versuch der Normalität und ein Beleg dafür, dass manche Filme ihren ganzen Inhalt in den Abspann legen.

Patrick Holzapfel

→ Regie: Hirokazu Koreeda; Buch: Ken Liu; Kamera: Eric Gautier
Darsteller_in (Rolle): Catherine Deneuve (Fabienne Dangeville), Juliette Binoche (Lumir), Ethan Hawke (Hank), Manon Clavel (Manon Lenoir). Produktion: 3B Productions u. a.; Frankreich, Japan 2019. Dauer: 107 Min. CH-Verleih: Cineworx; D-Verleih: Prokino

Undine



Zwei Welten, die Sagenwelt von einst und die Welt der Yuppies in Berlin, laufen hier nebeneinander her, ohne sich ins Gehege zu kommen. Mit dem Vorwurf, dabei wieder lediglich eine Spielwiese für cinephile Insider zu liefern, wird in *Undine* spielerisch umgegangen.

Christian Petzold

Allen Protesten und politischen Initiativen zum Trotz sei es jahrzehntelang nicht gelungen, so doziert in Christian Petzolds *Undine* eine Frau vor interessierter Zuhörerschaft, den Berliner Wohnungsbau sozialer zu gestalten. Man meint zu wissen, worauf sie sich bezieht: Über kaum etwas wird in der deutschen Hauptstadt derzeit heftiger gestritten als über die rapide ansteigenden Kosten für Wohnraum. Im Film allerdings nimmt die Sache eine andere Wendung: Die unhaltbaren Zustände auf dem Berliner Wohnungsmarkt blieben während der gesamten wilhelminischen Epoche unverändert, so fährt die Frau fort, und erst 1918, mit dem Ende des Zweiten Weltkriegs, wurde alles anders.

Es geht Petzold, in dieser Szene und auch im gesamten Film, nicht oder jedenfalls nicht nur darum, an tagesaktuelle Schlagzeilen anzudocken, sondern um einen Einbruch der Vergangenheit in die Gegenwart und um die Perspektivenverschiebung, die damit einhergeht. Einen deutlichen Hinweis liefert bereits der Titel: *Undine* ist eine mythische Figur, die einer Sage des 14. Jahrhunderts entstammt, eine mysteriöse Wasserjungfrau, die den Männern, die sich in sie verlieben, über kurz oder lang den Tod bringt. Auch Petzolds *Undine* sagt gleich zu Filmbeginn zu Johannes, ihrem Liebhaber: «Bitte gehe nicht, wenn du mich verlässt, muss ich dich töten.» Das ist, wie man an ihrer Stimme erkennt, keine Drohung, sondern eine Prophezeiung. Allerdings spricht sie diese Worte nicht in einem schummrigen Zauberwald, sondern in einem Museumscafé, mitten im sich in atemberaubender

Geschwindigkeit konsolidierenden Berlin der Gegenwart. Gleich muss sie weiter, sie ist freie Mitarbeiterin der Berliner Senatsverwaltung und hat viel zu tun.

Johannes lässt sich von der düsteren Prophezeiung nicht abschrecken und verschwindet – nur um, fast wie durch Magie, ein paar Filmminuten später durch einen anderen Mann ersetzt zu werden: Christoph, ein Industrietaucher, tritt in Undines Leben. Die erste Begegnung der beiden, in einem ansonsten menschenleeren Lokal, ist hinreissend: Liebe auf den ersten Blick, aber gleichzeitig ein unbeholfener Flirt, der sich in Slapstick-Missgeschicke fortsetzt, in deren Verlauf ein Aquarium in die Brüche geht. Nun liegen die beiden nebeneinander am Boden, patschnass, wortlos, glücklich. Sie sind in ihrem Element angekommen, der Sog des Wassers wird sie bis zum Filmende nicht mehr loslassen.

Paula Beer und Franz Rogowski hatten schon in *Transit* die Hauptrollen übernommen, dem Vorgängerkfilm des Regisseurs, an den *Undine* auch in struktureller Hinsicht anschliesst. Hatte Petzold da einen Roman von Anna Seghers, eine Geschichte über Flucht und Exil zur Zeit des Zweiten Weltkriegs, in die Sprache und Textur der Gegenwart übersetzt, stellt er nun eine mittelalterliche Sage ins Hier und Jetzt hinein. Keineswegs allerdings geht es darum, den Undine-Mythos in einem konventionellen Sinn zu aktualisieren, ihn nach tagesaktuellen Massstäben neu zu bewerten oder ihn, anders herum, als Kommentar zur Lage der Nation im Jahr 2020 zu missbrauchen. Die Spannung zwischen Vergangenheit und Gegenwart, zwischen dem wilden Denken der Mythologie und pragmatischem Alltagsrealismus, aber auch, zum Beispiel, zwischen Johann Sebastian Bach und den Bee Gees wird nicht dramaturgisch ausgebeutet. Die beiden Ebenen des Films laufen nebeneinander her, ohne sich ins Gehege zu kommen, wie zwei Filter, die abwechselnd über dasselbe Bild gelegt werden. In einem Moment verschreibt sich Petzold am Grund des Baggersees ohne jede ironische Distanzierung der Motivik des Fantastischen, im nächsten scannt die Kamera ein architekturhistorisches Modell der Berliner Innenstadtbezirke.

Petzolds Filme seien, so ein geläufiger Vorwurf, bei aller inszenatorischer Brillanz Kopfgeburten, diskursgesättigte Spielwiesen für cinephile Insider, die einen unmittelbaren, affektiven Zugang verwehren. Auf den ersten Blick scheint *Undine* dieses Vorurteil voll und ganz zu bestätigen: Selbst jemand, der bereit ist, die dunkelromantische B-Movie-Fantasie von der verwunschenen Schönen, die die Männer in den feuchten Tod lockt, mit der Yuppie-Lebenswelt der neuen Mitte Berlins zusammenbringen, müsste doch spätestens dann die Segel streichen, wenn die Figuren sich zwischendrin immer wieder in minutenlangen Exkursen über Stadtsoziologie ergehen. Manchmal spielt Petzold sehr direkt mit der Absurdität seiner Anordnung. Einmal meint Christoph, als Undine mit ihm schlafen will: «Nein, jetzt nicht, lese mir lieber noch einmal deinen Vortrag über das Berliner Stadtschloss vor.»

Petzold geht zweifellos ein Wagnis ein, wenn er gleichzeitig *suspension of disbelief* und einen distanziert-analytischen Blick einfordert. Tatsächlich aber

fühlt sich *Undine* keineswegs sperrig und verschwurbelt an, sondern im Gegenteil glasklar und federleicht. Das liegt einerseits an der ökonomischen Präzision dieses gerade einmal 87 Minuten langen, von wiederkehrenden Schauplätzen, Motiven und Einstellungsfolgen klug rhythmisierten Films. Es liegt auch daran, dass es etwas gibt, was die vermeintlichen Gräben, die sich überall im Film auftun, mühelos überbrückt: die Liebesgeschichte zwischen Undine und Christoph, wie sie sich im Spiel der beiden phänomenalen Hauptdarsteller_innen realisiert. Schlüssiger noch als in *Transit* ergänzen sich Rogowskis sanfte, raunende Stimme und Beers unter der kühlen Oberfläche hervorscheinende Fragilität. Wir sehen zwei Körper, zwei Subjektivitäten, die sich zueinander hin öffnen und gleichzeitig vom Rest der Welt entfremden. Sind sie zusammen, driften sie schwerelos durch Berlin, alleine zergehen sie vor Sehnsucht. Letztlich ist Petzold mit Haut und Haaren Romantiker: Liebe macht nicht blind, aber sie ermöglicht einen anderen Blick, und weil sie als ein unhintergebar irrationaler Impuls ihr Objekt immer schon verformt und verkennt, kann sie zu einem Tor in eine andere Welt werden.

Lukas Foerster

- Regie, Buch: Christian Petzold; Kamera: Hans Fromm; Schnitt: Bettina Böhler; Production Design: Merlin Ortner. Darsteller_in (Rolle): Paula Beer (Undine Wibeau), Franz Rogowski (Christoph), Jacob Matschenz (Johannes). Produktion: Schramm Film, Les Films du Losange, ZDF u. a.; Deutschland 2020. Dauer: 90 Min. CH-Verleih: Filmcoopi Zürich; D-Verleih: Piffil Medien



Jörg Helbig (Hg.)

Heft 57

Quentin Tarantino

März 2020, 113 Seiten, zahlreiche farbige und s/w-Abbildungen

€ 20,-

ISBN 978-3-96707-069-9

Von Beginn an verstand es der Autodidakt Quentin Tarantino, der nie eine Filmschule besucht hat, Kritiker und Publikum zu polarisieren. Seinen schillernden Ruf hat der Regisseur sich dabei mit einem vergleichsweise schmalen Œuvre erarbeitet.

Von »My best Friend's Birthday« (1987) bis zu »Once upon a time... in Hollywood« (2019) beleuchten die zehn Beiträge dieses Bands Tarantinos Stil unter verschiedenen formalen, inhaltlichen und ästhetischen Gesichtspunkten.

et+k

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

Richard Jewell



Clint Eastwood hat sich erneut an einen Stoff mit wahrem Hintergrund gewagt. Dabei geht es einmal mehr um Tod, Terror und Patriotismus. Auch wenn der Regisseur es nicht will: Den Film kann man nur als Kommentar zu seinem politischem Engagement lesen.

Clint Eastwood

Am Schreibtisch sitzt Anwalt Watson Bryant, hinter ihm hängt ein Plakat mit der Aufschrift »I fear government more than I fear terrorism«. Wer bei diesem Anblick glaubt, in Clint Eastwoods Richard Jewell einen subtilen Kommentar auf das aktuelle politische Klima in den USA entdeckt zu haben, wird enttäuscht: Der auf wahren Begebenheiten beruhende Film schießt vielmehr eine neoliberale Breitseite gegen Behörden und Medien und konstruiert ein konservatives Heldenbild, wie wir es in Eastwoods jüngsten Filmen zuhauf finden.

Richard Jewell ist Bryants Freund und bald auch sein Mandant. Schon seit seiner Kindheit will Richard Polizist werden. Die Stelle als Wachmann an einer Universität verliert er aufgrund seines Übereifers. Ohne Erlaubnis hatte er die Zimmer der Studierenden durchsucht und in der Nähe des Campus regelwidrige Autofahrer_innen gestoppt.

Einen Neuanfang versuchend, kehrt er zu seiner Mutter nach Atlanta zurück, wo er während der Olympischen Spiele als Helfer arbeiten kann. Er ist auf dem Festgelände im Stadtzentrum eingeteilt, und hier schlägt Richards grosse Stunde: Eines Abends entdeckt er inmitten der Menschenmenge einen verlassenen Rucksack, der als Versteck für eine Bombe dient. Noch bevor der Bereich gesichert ist, explodiert der Sprengsatz und tötet zwei Menschen. Dank Richards schnellem Handeln wird jedoch Schlimmeres verhindert. Noch am Tatort feiern ihn seine Kollegen, und die Medien stürzen sich auf den neuen Helden.

Verzweifelt auf der Suche nach dem Täter, richtet das FBI seinen Fokus schnell auf Richard. Für die Beamten passt er zum Profil des «false hero»; jemandem, der einen Anschlag inszeniert, um sich dann als Retter aufzuspielen. Innerhalb kürzester Zeit wird Richard vom nationalen Helden zum Hauptverdächtigen. Hatte er Bryant zuvor noch wegen eines möglichen Buchvertrags angerufen, muss dieser ihm nun in der lokalen FBI-Zentrale beistehen und ihn vor der Presse verteidigen.

Im von ruhigen Kameraeinstellungen und einer dezenten Musik geprägten Stil erzählt Eastwood Richards Schicksal. Er inszeniert den Fall nicht als nervenzerreissende Hetzjagd, sondern bleibt bei den Figuren und gibt ihnen den nötigen Spielraum. Gut funktioniert dies bei den beiden Protagonisten, zurückhaltend gespielt von *Paul Walter Hauser* und *Sam Rockwell*. Wie Richard sich infantil durch das Geschehen bewegt, ähnelt mitunter einer stark schwitzenden Variante des Naivlings Forrest Gump. Er wird jedoch nie der Lächerlichkeit preisgegeben, was zu einem grossen Teil an Hausers nuanciertem Spiel liegt. In seiner ersten grossen Rolle vermag er den verletzlichen Charakter Richards herauszuarbeiten, der wehrlos den Mechanismen des FBI und den sensationsgierigen Medien ausgesetzt ist. Rockwell wiederum verleiht seiner Figur neben Glaubwürdigkeit auch einen gewissen Witz. In kurzen Hosen und Polohemd grenzt er sich schon rein äusserlich vom üblichen Bild eines Anwalts ab. Während Richard unbeirrt zum FBI aufblickt und sogar bei den Ermittlungen hilft, verzweifelt Bryant an seinem Mandanten. Die beiden Schauspieler und ihr Interagieren sind das Beste am Film und sorgen für die vereinzelt Lacher.

Schwierig wird es bei den eindimensionalen Nebenfiguren. *Kathy Bates* darf als Richards Mutter (wenn sie nicht gerade am Backen oder Kochen ist) hauptsächlich bekümmert und mit sorgenvollem Blick in der Wohnung herumstehen. Das hat für eine Oscar-Nomination gereicht. Die Figur des Agenten Tom Shaw (*Jon Hamm*) ist eine Kombination verschiedener realer Akteure des FBI und dient als Personifikation der bösen und inkompetenten Regierungsbehörde. Ohne Empathie und mit miesen Tricks versucht er, Richard als Täter zu überführen. Am problematischsten ist jedoch die Darstellung der Journalistin Kathy Scruggs (*Olivia Wilde*). Skrupellos auf der Suche nach der nächsten Schlagzeile, stürzt sie sich gierig auf Richard und gelangt notfalls auch mit Sex an wichtige Informationen. Letzteres ist frei erfunden und sorgte in den USA für scharfe Kritik. In Zeiten von #MeToo und Filmen wie *Bombshell* oder der Apple-Serie *The Morning Show*, die die Machtstrukturen und den sexuellen Missbrauch in der Medienwelt anprangern, ist der Rückgriff auf das veraltete Stereotyp nicht nur deplatziert, sondern schlichtweg dumm.

Die vereinfachte und falsche Darstellung der Gegenseite zeigt, dass es Eastwood um eine generelle Kritik an jenen Institutionen geht. Den ganzen Film hindurch scheint man auf Walters Seite zu bleiben, der seinen Mandanten warnt: «Authorities want to eat you alive.» Diese skeptische Haltung finden wir auch in Eastwoods früheren Filmen, wo die Protagonisten das

Recht gerne in die eigene Hand nehmen. Dort haben wir es aber wiederholt mit ambivalenten, gebrochenen Heldenfiguren zu tun, die mitunter schwer an ihren Taten tragen. Am Ende dieser Filme kann die Grenze zwischen Gut und Böse nicht mehr klar gezogen werden (schön zu sehen in *Mystic River*, seiner vielleicht besten Regiearbeit, wo keiner dem Strudel aus Gewalt und Vergeltung entkommen kann). Im Gegenlicht der simpel gestrickten Feindbilder hebt sich hingegen Richard in *Richard Jewell* umso stärker als der prototypische amerikanische Held ab. Das Widersprüchliche seiner Vorgänger fällt weg. Am Ende muss das FBI seinen Fehler eingestehen, und Richards Heldenstatus wird nochmals explizit bestätigt.

Spätestens seit Eastwood sich 2012 für den Wahlkampf der Republikaner_innen einspannen liess und am Parteitag mit einem leeren Stuhl (stellvertretend für Barack Obama) diskutierte, fällt es schwer, seine Filme nicht im aktuellen politischen Kontext und als konservative Produkte zu lesen. Unmissverständlich hat er sich während seiner Rede zum rechten Hollywoodflügel rund um *Jon Voight* bekannt. Seither hat er wiederholt auf Tatsachen beruhende Heldengeschichten verfilmt, die unkritisch ein starkes Amerika propagieren. *Richard Jewell* fügt sich nahtlos in diese Reihe ein und führt zwei seiner letzten Filme zusammen: Der gläubige Soldat Spencer aus *15:17 to Paris*, der sich auf einer Mission sieht und 2015 im TGV von Amsterdam nach Paris einen Terroranschlag verhindert, trifft auf Sully, wo der Pilot Chesley Sullenberg nach einer wundersamen Notlandung auf dem Hudson River sein Handeln vor Gericht verteidigen muss und am Ende freigesprochen wird. Eastwood selbst möchte seine Filme nicht als politische Kommentare verstanden wissen. Die jüngsten Produktionen bedienen aber gerade jenen Patriotismus, der als trotziges Selbstverständnis in der Rhetorik des aktuellen Präsidenten aufscheint. In Eastwoods makelloser Heldenfigur personifiziert sich die Grösse der eigenen Nation, die Donald Trump täglich herbeiredet – respektive herbeitwittert.

Ursprünglich sollte *Paul Greengrass* die Regie für *Richard Jewell* übernehmen, mit *Jonah Hill* und *Leonardo DiCaprio* in den Hauptrollen. Erinnerung man sich an Greengrass' *United 93* oder *Captain Phillipps*, Filme, die stereotype Heldenbilder vermeiden, klingt das zumindest auf dem Papier nach dem interessanteren Film.

Marius Kuhn

→ Regie: Clint Eastwood; Buch: Billy Ray; Kamera: Yves Bélanger; Schnitt: Joel Cox; Musik: Arturo Sandoval. Darsteller_in (Rolle): Paul Walter Hauser (Richard Jewell), Olivia Wilde (Kathy Scruggs), Sam Rockwell (Watson Bryant), Kathy Bates (Bobi Jewell), John Hamm (Tom Shaw). Produktion: Applan Way, Misher Films, 75 Year Plan Productions; USA 2019. Dauer: 131 Min. Verleih: Warner Bros.



Richard Jewell Regie: Clint Eastwood



Richard Jewell Schnitt: Joel Cox



The Gentlemen Regie: Guy Richie



Richard Jewell Buch: Billy Ray



The Gentlemen Kamera: Alan Stewart

The Gentlemen



In *The Gentlemen* liefert Guy Ritchie endlich wieder solide Unterhaltung ab – sein Gangsterstreifen lässt sich auch darum nur als Ausflug ins kinematografische Wunderland verstehen.

Guy Ritchie

«It's cinema. It's beautiful, beautiful cinema», meint *Hugh Grants* Figur zu Beginn und gibt zugleich den Ton des Films an: *The Gentlemen* spielt in einem imaginären London, in dessen urchigen Pubs Biere aus Zapfhähnen und Kugeln aus den glänzenden Pistolenläufen schießen, während man den nächsten Drogencoup in blumigen Metaphern und die Hackordnung der Mafiaverbunde – Gangsterbosse, gepflegte Gentlemen, Schlägertypen – organisiert. In Guy Ritchies jüngstem Film weiss man stets, dass das Gezeigte nichts mit der Wirklichkeit zu tun hat; selbst die Figuren reden in *The Gentlemen* voneinander, als wüssten sie, dass sie nur Chargen in einem Film sind. Diesmal wechselt neben Hanf und Heroin zum Schluss auch ein Filmskript den Besitzer, wobei auf seinen Seiten die gerade erzählten Ereignisse des Films nochmals notiert sind – der Film enthält sich in gewisser Weise selbst.

Nachdem er sich als Regisseur bekannter Franchises (*Sherlock Holmes*) oder Disneys Live-Action-Remakes (*Aladdin*) versucht hat, kehrt Ritchie auf bekanntes Terrain zurück. Auf diesem hatte er sich vor zwei Dekaden mit *Lock, Stock and Two Smoking Barrels* und *Snatch* einen Namen als Regisseur mit unverwechselbarer Handschrift gemacht: der Kampf zwischen Branchen des organisierten Verbrechens, getrennt durch Schicht und Herkunft, die Verbände, Kampf um Loyalität, die dabei unweigerlich entstehenden Missverständnisse und gelegentliche Opfer – all dies kennt man aus den Vorgängern.

Den Themenkreis inszeniert Ritchie jeweils mit einer *high-concept*-Ästhetik: Schnelle Schnitte und lässige Montagesequenzen lassen wenig Raum für Kontemplation, liefern dafür fast ein Übermass an «Coolness» ab. Wie in *Lock, Stock and Two Smoking Barrels* oder *Snatch* erzählt Ritchie auch in seiner jüngsten Produktion unterhaltsam, witzig, ziemlich brutal und ungehobelt.

Ritchies Filme sind auch Schauspielerkino. Besonders *Matthew McConaughey* als umtriebiger, amerikanischer Drogendealer Mickey und Hugh Grants zwielichtiger Privatdetektiv Fletcher fluchen und trinken, wie es Schönlingen wie ihnen in Hollywoodproduktionen selten gewährt ist. Gerade Grants Rolle schafft auf erfrischende Weise seinem English-Gentleman-Image Abhilfe. *The Gentlemen* setzt in dem Moment an, als Mickeys mühsam errichtetes Drogenimperium von noch unbekanntem Gestalten im Untergrund bedroht wird. In die Abwicklung des Geschäfts sind – ganz zeitgemäss – aber nicht nur Zweige der Mafia aus aller Welt involviert, auch die anstehende Legalisierung von Cannabis spielt mit. Fletcher, der seine Informationen an die Boulevardpresse verhökert, bringt sich zunächst freiwillig ein – lehnt sich dabei aber etwas zu weit aus dem Fenster und muss nun mit den grossen Jungs mitspielen.

Der selbstreflexive Ton und die geschichtete Narration erinnern nicht zuletzt an weitere nostalgisch anmutende Produktionen, die im vergangenen Jahr auf der Leinwand oder in den Katalogen der Streamingportale zu finden waren: Mit *The Irishman* kehrte auch *Martin Scorsese* gerade erst in heimische Genregefilde zurück. Und was ist *Quentin Tarantinos* *Once Upon a Time in Hollywood*, wenn nicht eine Metabetrachtung des eigenen Schaffens? Wie diese beiden Filme kann *The Gentlemen* als erneute Abhandlung männlicher Stereotypen der Filmgeschichte gelesen werden: Die «klassischen» Gangster, Männer mit Tradition, werden von neuen Spezies bedroht. «Gentlemen» sind nämlich diejenigen, die «nur» mit Marihuana handeln und nicht mit Heroin, dem «destroyer of worlds». Männerbilder treten hier im Vergleich zu zahlreichen Vorgängern aber immerhin in Variationen auf: Ungewohnt in dieser Genrelandschaft ist etwa Grants offen mit ihrer Homosexualität kokettierende Figur. *Henry Golding*, der in *Crazy Rich Asians* 2018 noch den perfekten männlichen *love interest* spielte, überrascht in seiner Rolle als skrupelloser Nachwuchsgangster «Dry Eye».

The Gentlemen ist eine Liebeserklärung an Londoner Gangstergeschichten. Ob solche von Männern dominierten Erzählungen auch 2020 noch Platz auf der Leinwand haben sollten, ist zu Recht umstritten – sie wirken irgendwie aus der Zeit gefallen. Wer sich aber ab und an nach einer soliden Genreproduktion und den «guten alten Zeiten» sehnt, für den wird *The Gentlemen* ein Genuss sein. Der Film liefert nämlich gekonnt ab, was er verspricht: Wo «Guy Ritchie» draufsteht, ist nun wieder «Guy Ritchie» drin.

Selina Hangartner

→ Regie, Buch: Guy Ritchie; Kamera: Alan Stewart; Musik: Christopher YOUNG. Darsteller_in (Rolle): Matthew McConaughey (Mickey Pearson), Hugh Grant (Fletcher), Charlie Hunnam (Ray), Michelle Dockery (Rosalind Pearson), Colin Farrell (Coach). Produktion: Miramax; USA 2020. Dauer: 113 Min. Verleih: Ascot Elite; D-Verleih: Leonine



MARE

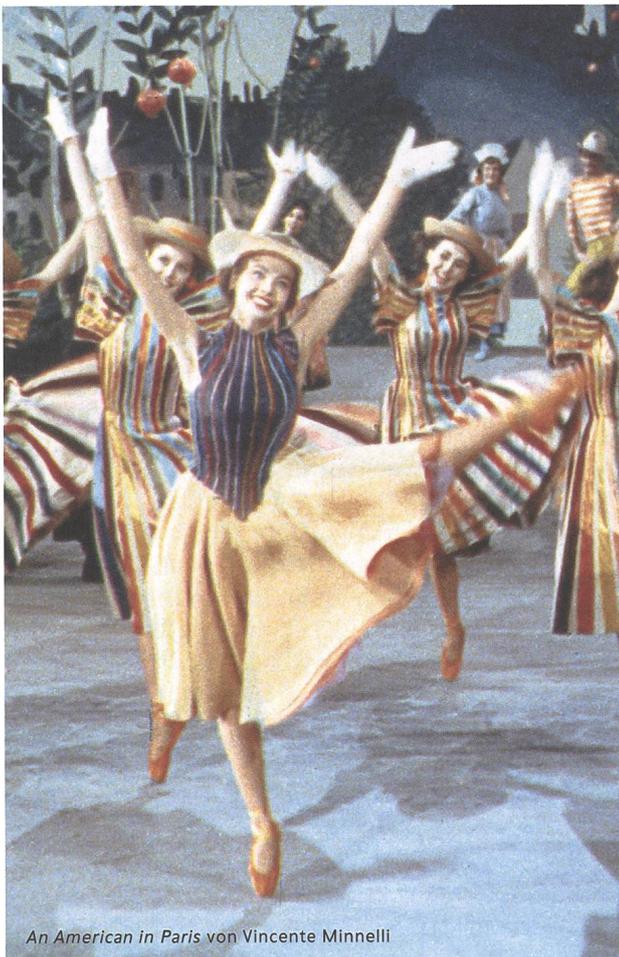
EIN FILM VON ANDREA ŠTAKA

Berlinale
70^e Internationale
Filmfestspiele
Berlin
Panorama

MARIJA ŠKARIČIĆ
GORAN NAVOJEC
MATEUSZ KOŚCIUKIEWICZ
SPECIAL APPEARANCE
MIRJANA KARANOVIĆ

BOURBAKI KIFFRAFF

AB 12. MÄRZ IM KINO FRENETIC FILMS



An American in Paris von Vincente Minnelli

film bulletin

Friede!
Freude!
Filmbulletin!

Schnupperabo 30 Fr./20 €
Jahresabo 80 Fr./56 €

Zeitschrift für
Film und Kino

Jagdzeit



Ein Finanzthriller rollt die Managersuizide am Finanzplatz Zürich auf. Regisseurin Sabine Boss hätte dabei dem Drehbuch und ihren Schauspielern getrost etwas mehr zutrauen können.

Sabine Boss

Wenn es in Alexander Maiers Kopf pfeift, dann ist es nicht mehr gut. Schliesslich sitzt er am liebsten mit Ohropax in aller Ruhe in seinem dunklen Büro und geht Zahlen durch. Zahlen eines Autozulieferers, dessen gewissenhafter Finanzchef er ist. Im Flur tanzt derweil die Belegschaft, man weiss nicht recht wieso, schliesslich werden tags darauf Kündigungen ausgesprochen, und ein neuer CEO, der Deutsche Hans-Werner Brockmann (*Ulrich Tukur*), wird vorgestellt. Der verspricht, den Laden wieder auf Vordermann zu bringen, was bei einigen Angestellten Fluchtinstinkte wie bei bedrohten Wildtieren auslöst. Nicht so bei Maier, der in seiner zwinglianischen Seriosität und der fast schon niedlichen Humorlosigkeit von *Stefan Kurt* tadellos verkörpert wird. Schliesslich jagt Maier selbst, wenn auch längst nicht mehr mit scharfer Munition und eigentlich nur in seinem Simulationskeller – der aber noch ziemlich reale Folgen haben sollte.

Jagdzeit dreht sich um den Hackordnungskampf zwischen Alphatierchen Brockmann und Betatierchen Maier. Letzterer glaubt erst noch, er könne den neuen Chef mit solider Innovation aus dem Labor «seiner» Entwickler überzeugen. Ein revolutionäres Gerät zur Energierückgewinnung bei Verbrennungsmotoren würde der Firma Millionen beschern, versucht er Brockmann zu überzeugen. Doch dieser hat selbst nach einem erfolgreichen Test der Technologie nur ein müdes Lächeln für die Innovationsabteilung übrig und streicht deren Gelder. Spätestens ab da ist klar: Die Zeichen stehen auf Konfrontation.

Der sehr deutsche Chef fordert den äusserst rechtschaffenen Schweizer heraus. Er testet, brüskiert und treibt ihn vor sich her und schliesslich an den Rand der Verzweiflung. Dabei ist Maier nicht ungelenkt: Auch er ist Topkader und glaubt zu wissen, wie man mit der Sorte Mensch, die ihm vom Verwaltungsrat vorgesetzt wurde, umgeht. Er macht mit, als ihn Brockmann zur Fasanenjagd auffordert, und spart selbst mit Provokationen nicht. Als ihm der lachende Brockmann gesteht, dass er ihm Platzpatronen gegeben hatte, richtet Maier seinen Lauf prompt auf den Chef, dem das Lachen dabei wenigstens kurzzeitig vergeht.

Auch sonst gibt er nicht klein bei. Zwischenzeitlich wagt er gar einen Coup gegen Brockmanns Umbauplan, der die gutschweizerische Firma mit einer waghalsigen Investmentstrategie vom Diesel- ins Elektrozeitalter katapultieren soll. Maier lässt seine Sympathien im Verwaltungsrat spielen und zählt auf das Gewissen des Hauptinhabers und Enkels des Firmengründers. In diesem Kräfteressen treffen nicht nur zwei unterschiedliche Temperamente, sondern auch zwei Wirtschaftsphilosophien aufeinander: «Humanismus war schon immer altmodisch», lässt Maier siegessicher und altklug verlauten. Dieser Mann verkörpert die an- und bodenständige KMU-Wirtschaft, während Brockmann den bösen Raubtierkapitalismus vertritt.

Die unvermeidliche Niederlage steckt Maier scheinbar unbeschadet weg. Doch in ihm drin bröckelt es. Als Veranschaulichung seines innerlichen Niedergangs wird uns gezeigt, wie sich das Verhältnis zu seiner baldigen Exfrau und dem pubertierenden Sohn verschlechtert. Und bald fängt es – um die bedrohliche Lage unmissverständlich zu machen – eben auch noch an zu pfeifen in Maiers Kopf. Regisseurin Sabine Boss macht den psychischen Stress, den ihr Protagonist durchläuft, für das Publikum hör- und sichtbar. Das kennt man als Stilmittel aus nervenaufreibenden Thrillern, aber es nervt eben auch. Ebenfalls an den Rand der Unlust treibt Maiers Offstimme, die immer wieder den Samurai-Ehrenkodex «Hagakure» zitiert, Brockmanns Lektüreauftrag an seinen Untergebenen. «Ein Samurai kann gegen seinen Fürsten protestieren, aber es wird sein Leben kosten», raunt es am moralischen Tiefpunkt Maiers aus dem Off wie ein prophetisches Omen. Der aufgebauten Spannung soll das wohl den letzten Dreh geben, leider wirkt die überstrapazierte Kriegsmetaphorik aber eher wie eine Chilisaucе, die man in ein schon gut gewürztes Curry (offenbar Maiers Lieblingsgericht) schüttet – unnötig und zu dominant. Als würde Boss dem Publikum (oder ihrem Film) nicht zutrauen, die Dramatik der Situation ohne Erklärung zu erschliessen.

Dabei hätte die Geschichte das nicht nötig. Sie schaukelt sich gekonnt von einer Hinterhältigkeit zur nächsten in die Eskalation, und die beiden Opponenten reiben sich dabei immer spannungsgeladener aneinander. Derweil zeigt sich Zürich von seiner global-urbanen Seite, was die ominöse Bedrohungslage perfekt untermalt: Fahrten in schwarzen Limousinen durch den Milchbuckeltunnel, funktionalistische Betonbauten als Heim- und Wirkstätte und der Prime Tower als zu perfekte Business-Lunch-Kulisse.



Jagdzeit mit Stefan Kurt



Uncut Gems Regie: Josh und Benny Safdie



Uncut Gems Kamera: Darius Khondji



Jagdzeit Regie: Sabine Boss



Uncut Gems mit Julia Fox

Die Limmatstadt als Drehort ist kein Zufall. Schliesslich basieren die Ereignisse in *Jagdzeit* auf «wahren Begebenheiten». Zugrunde liegen dem Film – nicht explizit, aber ziemlich offensichtlich – die Managersuizide beim Versicherungskonzern Zurich von 2013. Aus scheinbar heiterem Himmel nahmen sich damals der langjährige Finanzchef Pierre Wauthier und später der entlassene CEO Martin Senn das Leben. Ersterer klagte mit seinem Tod und in einem Abschiedsbrief den Verwaltungsratspräsidenten Joe Ackermann als «schlechtesten Manager, den er je gesehen habe» an. Ackermann – Brockmann, die Anlehnung in *Jagdzeit* ist nicht zu knapp. Im Film wird zudem ein Cover eines Finanzmagazins gezeigt, das den «Machtkampf» zwischen den beiden Figuren illustriert. In der Realität gab es ähnliche Titelbilder, die das «Zürich-Drama» mit Senn und Ackermann als Kontrahenten inszenierten. Wohl gerade wegen der nahen Anlehnung fühlte sich der Verleiher zum Kinostart hin genötigt, klarzustellen, dass der Film «nicht einen bestimmten Fall oder ein Leben abbildet». Was dann aber mit «wahren Begebenheiten» gemeint sein soll, ist schleierhaft. Dem Verleiher geht es insbesondere um die Familienverhältnisse von Alexander Maier. Das ist fair. Gemäss einer ARD-Dokumentation zum Suizid Wauthiers soll dieser eine liebende Familie gehabt haben.

Vielleicht hätte es dem Drehbuch gutgetan, sich gar noch ein wenig mehr an die reale Vorlage zu halten. Dann hätte man sich das etwas lustlos inszenierte Familiendrama und die Erklärbar-Metaphern aus Fernost sparen – und voll und ganz auf das gelungene Schauspiel und ein unverständlich-tragisches Ende vertrauen können.

Michael Kuratli

→ Regie: Sabine Boss; Buch: Sabine Boss, Cihan Inan, Norbert Maass, Simone Schmid; Kamera: Michael Saxer; Schnitt: Stefan Kälin. Darsteller_in (Rolle): Stefan Kurt (Alexander Maier), Ulrich Tukur (Hans-Werner Brockmann), Anna Tenta (Jeanne Fourquet Maier). Produktion: Turnus Film; Schweiz 2020. Dauer: 91 Min. Verleih: Ascot Elite

Uncut Gems



Ein Rohdiamant reiht sich in die grandiosen New-York-Filme ein. Und gibt Adam Sandler endlich die Chance, aus der Rolle des komödiantischen Tollpatschs auszubrechen.

Josh und Benny Safdie

Wie perfide von Netflix, diese neue Eigenproduktion ausgerechnet an einem Freitagabend aufzuschalten! Da kommt man nach einer hektischen Woche todmüde nach Hause, flätzt sich mit dem Laptop aufs Sofa, um sanft ins Wochenende hinüberzudämmern, und ein paar Minuten später sitzt man mit gestäubtem Nackenhaar und weit aufgerissenen Augen kerzengerade da und bangt um das Leben eines schmierigen, grossmäuligen New Yorker Diamantenhändlers, mit dem man im realen Alltag lieber keinen Kaffee trinken möchte. Weg mit Hallo-Wach und Ritalin! *Uncut Gems* ist ein Aufputzmittel sondergleichen – dieser Film rüttelt uns gnadenlos durch, bis wir nach mehr als zwei Stunden Tortur und Tumult fix und fertig sind, aber auch glücklich, eine ebenso witzige wie bestürzende Allegorie unseres kapitalistischen Treibens gesehen zu haben.

Das Fetischobjekt von *Uncut Gems*, sein heiliger Gral, sein Malteser Falke, ist ein Opal aus Äthiopien. Die erste Einstellung zeigt die Welo-Mine, wo «afrikanische Juden» Edelsteine aus dem Boden holen – das blutige Bein eines Minenarbeiters als Menetekel. Die Kamera taucht ein in die Eingeweide der Erde, verliert sich im psychedelischen Farbenspiel des hochkarätigen Opals und findet sich nach langer, bunter Irrfahrt plötzlich in Manhattan wieder, im Verdauungstrakt eines gewissen Howard Ratner, der sich eines schönen Morgens im März 2012 einer Koloskopie unterzieht.

Alles sauber und still im durchgespülten Darm des friedlich schlummernden Howard, aber das ist nur die Ruhe vor dem Sturm. Bald wird die

Menschenmaschine wieder in Gang gesetzt, und dann wird die übliche Scheisse wieder fliessen, drinnen wie draussen.

Wir folgen dem permanent ins Handy brüllenden Howard durch die Strassenschluchten des Diamond District in sein enges Ladenlokal, wo sich Verkäuferinnen, Sicherheitsleute und zwielichtige Ganoven auf die Zehen treten. Der «crazy-ass jew», wie ihn ein afroamerikanischer Mitarbeiter nennt, verkauft kitschige Edelstein-Gremlins, die mit den Augen rollen, gefälschte Rolex-Uhren und allerhand Glitzertand. Schmuckstücke seiner Kunden, die er angeblich poliert oder repariert, verpfändet er, um Sportwetten tätigen zu können.

Das jüdische Brüderpaar Josh und Benny Safdie, Mitte dreissig und in New York aufgewachsen, baut für seinen vierten Spielfilm eine zwielichtige Dreigroschenwelt aus abergläubischen Sportlern, Pop-Stars, Pfandleihern, Kleinkriminellen und jüdischem Bürgertum. Howard lebt mit Frau und Kindern in einer Villa auf Long Island, doch die Ehe ist hoffnungslos zerrüttet. Seiner Geliebten, einer Verkäuferin aus seinem Shop, hat er eine Wohnung eingerichtet. Dennoch feiert er Pessach mit der Grossfamilie und liest routiniert die zehn biblischen Plagen aus der Haggada vor. Doch es ist nicht alles heilig in der Familie. Ausgerechnet sein Schwager Arno ist hinter Howard her, weil dieser ihm hunderttausend Dollar schuldet. Die beiden Schläger, die er ihm auf den Hals hetzt, verfolgen ihn bis in die Schultheateraufführung der Tochter, sperren ihn nackt in den Kofferraum seines eigenen Mercedes, hängen ihn kopfüber aus dem Fenster.

Doch Howard ist ein Stehaufmännchen. Dass er wie eine Cartoonfigur andauernd eins aufs Dach bekommt, tut nur den Zuschauer_innen weh, ihn scheint es nicht zu bremsen. Selbst wenn er einmal das Geld hat, das er zurückzahlen müsste, verwendet er es lieber für eine neue Wette, um noch grösseren Reibach zu machen. In einer der schmerzhaftesten und ergreifendsten Szenen versetzt ihm einer der Geldeintreiber einen Schlag auf den Kehlkopf, aber anstatt sich unter Schmerzen zu winden oder gar aufzugeben, räuspert er sich, japst und krächzt, bis seine Stimme wieder da ist. Howard ist ein unverwüstliches *motor-mouth*, das der ganzen Welt erklären will, warum er kurz vor dem grossen Durchbruch steht.

Dass dieser tragikomische Trickster zu einer der grossen Figuren der Kinogeschichte werden wird, liegt vor allem an *Adam Sandler*, dem die Safdies ihren neurotischen Nervösling auf den Leib geschrieben haben. Allerdings mussten sie Sandler sieben Jahre lang bearbeiten. Erst nach dem letzten Film der Safdies, *Good Time* (2017) mit *Robert Pattinson*, liess sich Sandler vom Talent der Jungregisseure überzeugen. Doch was lange währt, wird endlich gut: Sandler beweist ein für allemal, dass er viel mehr kann als *Mainstream* und *Kassenschlagerkomödien*. Sein Howard hat ein atemberaubendes Spektrum: vom labernden Lügner und wieselhaften Widerling mit fliehendem Blick und schleppender Sprechweise über den schlauen Schalk, der sich freut, seinen Peinigern ein Schnippchen zu schlagen, bis zum naiven, gutherzigen Träumer, der

in einer abgefuckten, desillusionierten Welt immer noch ans grosse Glück glaubt.

Dieses Glück ist wohlgerneht rein materiell. Erst wenn das Basketballteam gewinnt, auf das er gewettet hat, stöhnt Howard vor Lust. Und wenn er den geschmuggelten äthiopischen Opal, den er für eine Million zu versteigern hofft, wie ein neuer König Polykrates aus einem Fischleib schneidet, verdreht er die Augen: «Holy shit, I'm gonna cum!» Denn nur Geld macht richtig geil. Ob *Uncut Gems* eine «beissende Allegorie der Wirtschaftskrise» ist, wie die «Neue Zürcher Zeitung» meint, oder nicht vielmehr ein gnadenloses Porträt der normal funktionierenden Wirtschaft mit ihrem Casino-Kapitalismus und ihrer oberflächlichen «Kunst des Deals», sei dahingestellt. Der filmische Blick der Safdie-Brüder ist jedenfalls alles andere als oberflächlich. Qualvoll detailliert leuchten sie das System von Inklusion und Exklusion aus: Vor der Garderobe des Starbasketballers *Kevin Garnett*, der sich selber spielt, bleibt Howard ebenso an der Eingangskontrolle hängen wie vor der Tür eines Clubs, in dem der Hip-Hopper *The Weeknd* auftritt. Und die Sicherheitschleuse seines eigenen Geschäfts, deren Magnetverriegelung mal funktioniert, mal nicht, wird zu einem für den Plot entscheidenden Mechanismus. Doch wenn diese Hindernisse einmal überwunden sind, klappert die Maschinerie der freien Zirkulation wie die Mühle am rauschenden Bach. Jede Ware ist austauschbar, jeder Gewinn muss sofort wieder reinvestiert werden, alles hüpfert hin und her, wie Howard zwischen Familie und Geliebter, zwischen Pfandleihern, VIP-Kunden und Buchmachern, *always on the run*.

Entsprechend beweglich ist auch die Kamera von *Darius Khondji*, die keine Platzangst kennt und sich ins Getümmel stürzt – fahl leuchten die Fratzen im grünlichen Licht der Showräume. Orchestriert wird der tolle Tanz ums goldene Kalb vom Soundtrack des Elektronikmusikers *Daniel Lopatin*, der Synthesizer-teppiche im Stil von *Vangelis* und *Tangerine Dream* webt, sich aber – für einen Tune mit dem klangvollen Titel «Fuck you, Howard» – auch bei den Peitschenschlägen von *Haydn*s «Sinfonie Nr. 88 G-Dur» bedient.

Uncut Gems reiht sich ein in die Tradition der grandiosen New-York-Filme. Als neurotischer Optimist scheint Howard genau wie die hypochondrischen Pessimisten *Woody Allens* zu glauben, den Tod aufhalten zu können, indem er nie aufhört zu sprechen. Die ohrfeigengesichtigen Muskelmänner, die den flinken Howard nur mit roher Gewalt stoppen können, sind eine Hommage an *Martin Scorsese*, der übrigens als *Executive Producer* in den Credits erscheint. Und obwohl der Film im Jahr 2012 spielt, scheint dieses New York nichts von 9/11 und *Rudolph Giuliani*, nichts von *Gentrifizierung* und *Sushibars* zu wissen. Es ist selber noch ein funkelnder Rohdiamant, in dessen Tiefen der Wahnsinn lebt.

Michael Pfister

→ Regie: Benny Safdie, Josh Safdie; Buch: Ronald Bronstein, Josh Safdie, Benny Safdie; Kamera: Darius Khondji; Musik: Daniel Lopatin. Darsteller_in (Rolle): Adam Sandler (Howard Ratner), Julia Fox (Julia De Fiore), Eric Bogosian (Arno), Keith Williams Richards (Phil), Marshall Greenberg (Steve Bronstein), Idina Menzel (Dinah Ratner). Produktion: Elara Pictures, IAC Films u. a.; USA 2019. Dauer: 135 Min. Verleih: Netflix

Von der Rolle



Drei Familien als Ausnahme. Der Dokumentarfilm von Verena Endtner nimmt ein akutes politisches Thema auf und zeigt, wie schwierig es ist, in der Kinderbetreuung gegen den Strom zu schwimmen.

Verena Endtner

Papa stösst den Staubsauger durch die Wohnung, während Mama im Hosenanzug zur Arbeit fährt. Oder: Papa auf dem Spielplatz mit dem Kleinen, während Mama, den Hörer mit der Schulter an die Backe geklemmt, in einen Bildschirm starrt. Von der Rolle zeigt drei Paare, die anders leben als achtzig Prozent der Schweizer Familien. Zwei davon teilen sich die Betreuungsaufgaben zu Hause und arbeiten beide Teilzeit, beim dritten bleibt der Mann ganzzeitlich daheim, während die Mutter das Geld nach Hause bringt.

Das Thema gleichberechtigte Erziehung beschäftigt die Schweiz seit einigen Jahren und wird es auch die kommenden tun. Der Vaterschaftsurlaub, ganz zu schweigen von der Elternzeit, hat in der Schweiz einen schweren Stand. Für zwei Wochen hat sich das Parlament letztes Jahr entschieden, als Kompromiss für eine Initiative, die vier forderte. Dank eines Referendums von SVP und Junger FDP wird die Schweiz kommenden Herbst darüber abstimmen. Und nächstes Jahr geht es gleich weiter, denn dann steht die Elternzeit-Initiative an, für die zurzeit Stimmen gesammelt werden. Sie fordert dreissig Wochen für beide Geschlechter.

Doch so lange wollten und konnten die Protagonist_innen in *Von der Rolle* nicht warten. Die Kamera steigt zu dem Zeitpunkt in die Leben der Familien ein, als diese bereits mindestens aus einem Kind und zwei Elternteilen bestehen. Und sie begleitet sie über längere Zeit, sodass im Verlauf des Films noch Kinder dazukommen – und damit neue Herausforderungen für die Modelle, die quer in der Gesellschaftsordnung stehen.

Die Kulisse des Films könnte alltäglicher nicht sein: Kinderzimmer, Spielplatz, Esstisch, Waschküche. Mondäner mittelländischer Alltag mittelständischer Familien eben. Wer noch nie einen Mann beim Wäscheaufhängen gesehen hat, mag sich an diesen Bildern ergötzen, alle anderen wird es etwas langweilen. Der erzählerische Mehrwert erschliesst sich zwar, wenn man den Musiker und die Tänzerin gleichberechtigt mit ihrem Sohn in den Supermarkt begleitet, visuell ist es leider trotzdem unattraktiv. Der Dokumentarfilm lebt denn auch eher von den Kommentaren der und Interviews mit den Eltern, die über und zwischen diese Alltagsbilder gelegt werden. Dabei denken Mama und Papa über ihre Rollen nach und inwiefern sie in Sachen Erziehung und Job eben von der Rolle sind.

Die Protagonist_innen lassen auch hier nicht gerade die Bomben platzen, aber immerhin zeigt sich, dass die Porträtierten nicht durchgehend dem linksalternativen Klischee entsprechen, wie man bei diesem Thema vielleicht denken könnte. Sandro zum Beispiel, der Vollzeithausmann, ist ziemlich bodenständig. Er vergleicht seinen Job mit dem eines Bauern: «Von denen wird ja auch oft gesagt, sie würden nichts machen», sagt er und lacht herzlich. Für ihn hat die Aufteilung, dass seine Frau arbeitet und er Kinderbetreuung und Haushalt übernimmt, nur Vorteile, denn «den Bezug zum Mami verlieren die Kinder nie. Weil es das Mami ist». Erziehungsrollen zu tauschen, zeigt sich hier, bedeutet nicht automatisch, Geschlechterrollen zu hinterfragen. Ein paar Szenen später schwingt er mit dem Sohnmännchen in der Einfahrt die Geissel oder verbringt den Abend bei einer Übung der freiwilligen Feuerwehr. Seiner Männlichkeit tut sein Hausmannsdasein keinen Abbruch.

Ohnehin, betonen vor allem die Frauen im Film, scheint es für die Männer einfacher zu sein, neue Rollen in alternativen Familienordnungen zu übernehmen. Von überall her gibt es Lob. Schwieriger haben es aber sie selber. Sandros Frau Olivia verliert nach der Geburt ihres zweiten Kindes ihren Job, obwohl sie Vollzeit arbeitet und das auch weiterhin tun will. Ihr Arbeitgeber scheint mit der verqueren Familienordnung nicht klarzukommen. Das nagt an ihr: «Ich habe das Gefühl, in meiner Aufgabe versagt zu haben», sagt sie.

Auch für Kathrin, die zu Beginn des Films achtzig Prozent arbeitet und ihr Mann sechzig, wird es nach dem zweiten Kind schwieriger. Nun will sie doch mehr Zeit mit den heranwachsenden Söhnen verbringen. Die gleichberechtigte Aufteilung findet bei diesem Paar nach verheissungsvollen Jahren ihr Ende. «Ich habe sie überzeugt», sagt Martin, der zuvor schon andeutet, dass er wohl für die Rolle des Erziehers nicht so intuitiv geeignet sei wie eine Mutter, die das schon mit der Kinderstube mitbekommen habe. «Eine kleine Schlappe ist es für mich als emanzipierte Frau schon, nicht mehr zu arbeiten», kommentiert Kathrin ihren Rückzug ins Familienleben.

Gegen Ende des Films hat man endlich raus, wer nun mit welchen Dynamiken zu kämpfen hat. Von der Rolle braucht aber zu lange, bis er seine Figuren etabliert hat. Die Szenen, die schnell zwischen den



Von der Rolle mit Sandro Bucher



Von der Rolle Regie: Verena Endtner



Von der Rolle Musik: Andi Hug



To the Ends of the Earth Regie: Kiyoshi Kurosawa



Von der Rolle Kamera: Dan Riesen

To the Ends of the Earth

drei sehr ähnlichen Familien hin und her springen, helfen dabei nicht. Zu auswechselbar sind die Einfamilienhäuschen, zu homogen das Sample, bestehend aus drei gutschweizerischen, kleinbürgerlichen Mittelstandspaaren. Ein wenig mehr Diversität hinsichtlich Klasse und Ethnie hätte dem Film vielleicht die nötige Abwechslung beschert. Er will aber vermutlich gerade zeigen, wie normal eine geteilte Haus- und Erziehungsarbeit sein kann.

Dass das Gefilmte alleine nicht genug trägt, scheinen auch die Filmemacher_innen erkannt zu haben. Die Mittelstandsmonotonie werden mit Animationssequenzen aufgepeppt. Strichmännchen zeigen Mama und Papa, die sich kennenlernen und jugendfrei beim gemeinsamen Staubsaugen – plopp! – schwanger werden. Als der Storch dann sein Bündel abwirft, verliert Papa auf einen Schlag seinen Rossschwanz und Mama ihren Tomboy-Swag. So begleiten wir neben den drei realen noch ein prototypisches Comicpaar. Das wirkt arg pädagogisch. Hier fragt man sich, an welche Alterskategorie sich dieser Film nun richtet. Der einzig ersichtliche Mehrwert, der sich aus der Animationschiene ergibt, ist der, dass sich auch Kinder, sofern man sich mit ihnen diesen Film anschaut, hin und wieder was zum Anschauen haben. In diesem Sinne ist *Von der Rolle* ein Film von Familien für Familien. Und rechtzeitig auf die kommenden öffentlichen Diskussionen in diesem wichtigen Thema lanciert. Leider bewegt er aber ästhetisch und inhaltlich für die politische Dokumentation, die er sein will, zu wenig.

Michael Kuratli

→ Regie, Buch: Verena Endtner; Kamera: Dan Riesen, Verena Endtner; Schnitt: Konstantin Gutscher, Verena Endtner; Production Design: Norifumi Ataka; Musik: Andi Hug; Animation: Simon Eltz, Fela Bellotto. Mit: Olivia Bucher, Sandro Bucher, Maja Brönnimann, Theo Känzig. Produktion: Aloco; Schweiz 2019 Dauer: 89 Min. CH-Verleih: Aloco



Eine japanische Fernsehreporterin verliert sich in der fremden Welt Usbekistans. Regisseur Kurosawa schleift seine Protagonistin entlang der Schnittstellen zwischen den Kulturen.

Kiyoshi Kurosawa

Kiyoshi Kurosawa, der um die Jahrtausendwende mit *Cure* und *Pulse* ins Bewusstsein des westlichen Publikums gedrungen war, hat sich früh einen Namen als Regisseur von eleganten Horrorromans gemacht. In *Kairo* aktualisierte und bereicherte er das Genre mit Abstechern ins Fantastische; auf intimere Spannungen baute er später in *Tokyo Sonata*, der die leise Implosion einer Familie des japanischen Mittelstands nachzeichnet.

Als Auftragsfilm (die Produktion ist anlässlich des 25-jährigen Bestehens der diplomatischen Beziehungen zwischen Japan und Usbekistan entstanden) hatte *To the Ends of the Earth* wohl vorgegebenen Regeln zu gehorchen. Interessant ist, wie dies dennoch ein tief persönliches Projekt ermöglichte, das durch seine souveräne Erzähllinie und eine schwere Inszenierung besticht.

Yoko, die Reporterin eines populären und offenbar eher seichten TV-Programms, soll ihr Publikum in die Mysterien der usbekischen Kultur einweihen, wobei sie (aber auch ihr zwischen Arroganz und kühler Indifferenz oszillierender Regisseur) sich in erster Linie für die lokale Folklore interessieren: Die Dreharbeiten führen sie hüfttief in einen See, in dessen Gewässern ein sagenhafter Fisch leben soll, später macht sie Abstecher in die usbekische Kulinarik und verschlingt vor der Kamera einen Teller halbgekochten Reis. Widrig sind die Umstände auch auf dem provinziellen Lunapark, wo ihr die wiederholten Takes auf der Schaukel Brechreiz verursachen.

In den freien Stunden verlässt sie immer wieder den Komfort des Hotels, um das fremde Land mit eigenen Augen wahrzunehmen. Hier stösst sie ebenfalls rasch auf Schranken – das Überqueren einer Schnellstrasse wird zum suizidären Unterfangen, im Bus muss sie auf die gestikulierten Erklärungen der Mitreisenden zählen, um zum Zielort zu gelangen. Wiederholt sehen wir sie Unterführungen und Marktstände durchqueren, obschon sie die (männliche wie weibliche) Bevölkerung eher als diffuse Bedrohung erlebt. Wunderbar – in ihrer stummen Absurdität – ist die Szene mit einer Ziege, die sie von ihrer städtischen Besitzerin freikaufte, um sie aus dem Gehege zu befreien und auf einem spärlich begrastem Hügel unter einer Hochspannungsleitung auszusetzen.

Gegen Filmmitte weicht die Regie jedoch unvermittelt von der illustrativen Bildsprache ab, um ins Onirische abzugleiten. Einer leisen Frauenstimme folgend, tritt Yoko während eines ihrer Rundgänge durch Taschkent in ein neoklassizistisches Theater; wie in Trance sehen wir sie die Gänge, Foyers und Konzertsäle durchqueren, bis sie in einem leeren Zuschauerraum in einer Stanley-Donen-artigen Szene von einer eigenen Gesangsperformance auf der Bühne zu träumen beginnt.

Vielschichtig sind die historischen beziehungsweise selbstreferenziellen Verweise ohnehin. Gespielt ist Yoko von *Atsuko Moeda*, einer J-Pop-Sängerin, die mit ihrer Gruppe AKB48 Ende der Nullerjahre zum nationalen Idol der Teenager avancierte. Wenn sie sich auf die Hotelterrasse begibt, spielen die grossen Lettern des Hotels diskret auf den Hollywoodschriftzug an. Eine

attraktive Resonanz eröffnet sich auch, als der usbekische Interpret der Crew vorschlägt, eine Sequenz in dem von Yoko besuchten Theater zu drehen: das Gebäude sei von japanischen Kriegsgefangenen in den Nachkriegsjahren gebaut worden und zeuge in seiner Ästhetik von der «tiefen Bindung der Gefangenen an ihr Heimatland». Behält man die Filmgeschichte im Auge, so kann man in dieser Anspielung auf diese (wahre) Begebenheit das Negativ von *Josef von Sternbergs* letztem Spielfilm *Anatahan* erkennen, in dem eine Gruppe von japanischen Soldaten des Zweiten Weltkriegs nach einem Schiffbruch jahrelang isoliert auf einer pazifischen Insel lebte, ohne je vom Waffenstillstand erfahren zu haben. Was Kurosawa hier mit *Anatahan* verbindet, ist (jenseits der Thematisierung der nationalen Wunden) die Diskrepanz zwischen Filmfigur und Kontur, die Beziehung von Wahrnehmung und Wirklichkeit.

Wie von Sternbergs Studioproduktion, der insbesondere in Japan das realitätsferne Dekor und ein kolonialistischer «Blick von aussen» vorgeworfen wurde, baut auch *To the Ends of the Earth* auf die Spannungen zwischen Vorder- und Hintergrund: Gleich in der Eröffnungssequenz muss sich Yoko umplatzieren, um dem Kameramann einen fotogenen Bildausschnitt zu ermöglichen. Die Gespräche mit den Usbeken verlaufen holprig, der Übersetzer erscheint lange als (unscharfe) Randfigur, und wenn sich die Reporterin in den Bus zurückzieht, um sich für die geplanten Aufnahmen umzuziehen, scheint sie nicht zu realisieren, dass die umstehende Bevölkerung jede ihrer Gesten jeweils sorgsam verfolgt.

Die Kluft zwischen Subjekt und Umgebung bietet Kurosawa seine zentrale Thematik, doch die Inszenierung wird *To the Ends of the Earth* schliesslich zu einer Synthese verhelfen. Nachdem Yoko verbotenerweise eine Militärinstallation fotografiert hat und nach einer längeren Verfolgung von der Polizei gestellt worden ist, löst sich die Spannung unvermittelt auf. «Was wissen Sie von uns?», fragt sie ein Sicherheitsbeamter am Ende des Verhörs, nicht ohne Yokos Problem auf unerwartet souveräne Weise auf den Punkt zu bringen: «Wir können uns nicht kennenlernen, wenn wir nicht miteinander sprechen.»

Mit diesen versöhnlichen Worten wird nicht nur ihre Freilassung eingeleitet, der Satz ermöglicht es der jungen Frau auch, sich der fremden Umgebung gegenüber erstmals offen zu zeigen. Als sie in der letzten Sequenz einen usbekischen Berghang erklimmt, weitet sich der Horizont unversehens, die Bildsprache wird freier und die Farben leuchtender: Suche und Selbstsuche fallen zusammen. Getragen von einer Regieführung, die erneut auf Stilbruch und Leichtigkeit setzt, erschliesst Kurosawa seiner Heroine einen Raum, in dem die Aussen- und die Innenwelt plötzlich zu einer Balance finden.

Patrick Straumann

Erfolg braucht Bilder

HF Fotografie
Dipl. Gestalter/in HF

Lehrgangsstart
August 2020

Anzeige

Jetzt
oder nie!
Anmelden



Kanton St.Gallen
Schule für Gestaltung

Gewerbliches Berufs- und
Weiterbildungszentrum St.Gallen



→ Regie, Buch: Kiyoshi Kurosawa; Kamera: Akiko Ashizawa; Schnitt: Kōichi Takahashi; Production Design: Norifumi Ataka; Musik: Toru Wada. Darsteller_in (Rolle): Atsuko Maeda (Yoko), Tokio Emoto (Sasaki), Ryō Kase (Iwao), Adiz Rajabov (Temur), Shōta Sometani (Yoshioka). Produktion: Loaded Films, Uzbekkino, King Records u. a.; Usbekistan 2019. Dauer: 120 Min. CH-Verleih: trigon-film

Johannes Binotto hat die Küchenszene in *Running on Empty* wie einen Fahrraddynamo auseinandergenommen – der Spannung im Bild auf der Spur.

Aufladung

wieder abwenden, jene Spannung, die uns allmählich elektrisiert. *Mise en Scène* nennt man das in der Filmsprache: die Kunst, Figuren in Szene oder, genauer, ins Bild und damit auch zueinander in wechselnde Verhältnisse zu setzen.

Mise en Scène ist damit auch als ein Gegenbegriff zur Montage zu verstehen, bei der es bekanntlich die Bilder selbst sind, die man aufeinanderprallen lässt. Nicht umsonst vergleicht man denn auch die Montage gern mit einer Explosion (wie es bereits Sergej Eisenstein tut), bei der sich im Zusammenstoß zweier Einstellungen blitzartig Energie entlädt. Bei der *Mise en Scène* scheint es dagegen viel eher um eine allmähliche Aufladung der Bilder zu gehen.

Aufmerksamkeit auf sich zieht als eine plötzliche Entladung. Versucht man aber trotzdem gerade auf ihn zu achten, beginnt man, filmische Hochspannung zu entdecken, wo man sie nicht vermutet hätte.

So etwa in dieser Szene aus *Sidney Lumets* *Running on Empty*, um Annie und Arthur Pope, ein linksaktivistisches Paar, das seit einem von ihnen verübten Anschlag auf ein Militärlabor in den Siebzigerjahren gemeinsam mit ihren zwei Söhnen ständig auf der Flucht vor dem FBI ist. Als sie einmal mehr eine neue Identität angenommen, ein neues Haus bezogen haben, um wieder, wenn auch nur für ein paar Monate zur Ruhe zu kommen, kriegen sie Besuch von Gus, einem Mitstreiter von früher. Am



«Dadurch, wie Körper sich gegeneinander und miteinander bewegen, erzeugt die filmische Inszenierung knisternde Energie.»

Wenn Draht um einen Magneten kreist, entsteht elektrische Spannung. Mit diesem technischen Prinzip des Generators lässt sich nicht nur beschreiben, was in Fahrraddynamos und handbetriebenen Taschenlampen abläuft, sondern auch was in Filmen passiert, wenn wir deren Figuren zusehen. Denn auch hier entsteht in der Art und Weise, wie die Personen sich durch den filmischen Raum aufeinander zu- und voneinander wegbewegen, wie sie sich gegenseitig umkreisen, momenthaft berühren und dann

In seinem Aufsatz «L'intervalles» beschreibt *Alain Bergala* die *Mise en Scène* als abwechselndes Dehnen und Zusammenpressen jenes «elastischen Zwischenraums oder Intervalls» zwischen den Figuren und zwischen den Figuren und der Filmkamera. Und wie bei den Bewegungen in einem Generator wird dabei auch der so in Bewegung gesetzte Zwischenraum elektrisch aufgeladen. Der Zwischenraum und alles, was sich in ihm befindet, fungiert darum auch, wie *Bergala* schreibt, als eine «pile électrique», als elektrische Batterie, in der sich Energie ansammeln und speichern lässt. Dabei ist es nicht verwunderlich, dass dieser langwierige und oft genug subtil verlaufende Prozess der Aufladung meistens weniger

selben Abend kommt es in der Küche des kleinen Hauses zwischen ihm und Annie zu einer Aussprache.

Gus, der offenbar noch immer in Annie verliebt ist, möchte sie überreden, ihre Familie zurückzulassen und mit ihm abzuhaufen. Und als sie ihn zurückweist, ihm vorwirft, sich noch immer wie ein kleines Kind zu verhalten, hält er ihr umgekehrt vor, die politischen Ideale von einst zugunsten eines einengenden Hausfrauenlebens verraten zu haben. Das Begehren, die Wut der Zurückweisung und die Trauer um die verlorenen Träume von einst – das alles ist grandios gespielt von *Christine Lahti* und *L. M. Kit Carson*. Und doch kommt die Wucht dieser Szene nicht allein aus dem Körper von Darstellerin

und Darsteller, sondern entsteht auch dadurch, wie diese beiden sich wie in einem Tanz umkreisen, sich immer wieder annähern und wegstossen, wie mal die eine, mal der andere das Bild ganz alleine besetzt, während das Gegenüber nach draussen ins Off gedrängt wird.

Übertriebener Stilwille und allzu auffällige formale Experimente, die einen Film schon auf den ersten Blick als Kunstwerk erscheinen lassen, waren dem Regisseur Sidney Lumet immer suspekt. Stattdessen hat er die filmische Gestaltung der Erzählung untergeordnet. Und so wird denn auch dieser ohnehin schon viel zu wenig bekannte Film wohl nur den wenigsten als jenes formale Meisterwerk auffallen, das er ist. Doch je öfter man diese

erschöpft und aufgewühlt zugleich und von den beiden Regalbrettern der Durchreiche zerschnitten, als stünde sie hinter Gitterstäben. Dass dabei schier die Hälfte des Filmbilds nichts anderes zeigt als nur eine blanke Wand, verstärkt dabei nur noch das Gefühl der Ausweglosigkeit. Die visuellen Rahmungen verbauen alle Wege.

Wo aber soll die Energie hin, die sich über Minuten in dieser Küche aufgestaut hat? Annie rafft sich auf, verlässt den Raum, und als sie hinausgeht, geht auch die Kamera mit, und wir sehen, dass nebenan, auf der Treppe, die neben der Küche in den oberen Stück führt, offenbar schon die ganze Zeit Annies Sohn Danny gesessen und alles mitbekommen hatte. Es waren also gar nicht nur Gus und Annie, die

entlädt sich in der Umarmung zweier Körper, die den Zwischenraum, das Intervall überbrücken, sich dann aber, vielleicht allzu schnell, wieder voneinander lösen müssen. Nur einen Moment noch halten sich die beiden an den Armen, ehe sie den elektrischen Kontakt wieder unterbrechen. Vielleicht auch deswegen, weil der Moment der Entladung nicht nur eine Sehnsucht, sondern auch eine Gefahr darstellt: Wenn dereinst die Batterie ganz entladen sein wird, kann es auch keine Bewegung in die Zukunft mehr geben. Und ist es nicht exakt das, was auch mit dem Filmtitel *Running on Empty* gemeint ist? Wie gefährlich es wird, wenn man weiterzufahren versucht, wenn die Batterie bereits leer ist.

Johannes Binotto



Szene in der Küche betrachtet, je präziser man die Bewegungen der beiden Figuren in ihrem Verhältnis zueinander und zur Kamera nachzuvollziehen und aufzuzeichnen versucht, umso mehr ist man verblüfft, wie scheinbar natürlich und zugleich komplex hier die Szene elektrisch aufgeladen wird und wie die magnetischen Körper der beiden Figuren jenes zwischen ihnen liegende Intervall massieren, es dehnen und verdichten und damit mit immer mehr Energie anreichern.

Als Gus schliesslich davongeht und Annie allein zurückbleibt, sehen wir sie plötzlich von weiter weg, durch jene Durchreiche hindurch, die Küche und Wohnzimmer verbindet. Allein steht sie da, an den Kochherd gelehnt,

sich da umkreisen, sondern immer auch Danny als unsichtbarer Dritter, der hier, wie auch im ganzen Rest des Films, untentwegt und gegen seinen Willen in die Spannungen zwischen den Erwachsenen miteinbezogen ist. Und noch immer kann die Energie sich nicht entladen. Im Gegenteil: Noch einmal mehr lädt sich das Bild auf, während Mutter und Sohn sich nicht anzusehen wagen, sie und er, beide für sich in je einer Hälfte des Bilds, wie die beiden Pole einer Batterie und dazwischen als Isolator der Treppenknauf und die dunkle Kante der Wand. So lange, bis Danny aufsteht, seine Mutter in den Arm nimmt, so – auch das spüren wir in diesem Moment – wie es Gus gerne getan hätte. Die Batterie

→ *Running on Empty* (USA 1988)
00:48:15–00:52:10

Regie: Sidney Lumet; Drehbuch: Naomi Foner; Kamera: Gerry Fisher;
Darsteller_in (Rolle): Christine Lahti (Annie Pope), River Phoenix (Danny Pope), L. M. Kit Carson (Gus Winant).

Er war einer der letzten grossen Stars der goldenen Ära Hollywoods. Von seinen knapp neunzig Kinofilmen mochte Kirk Douglas (1916–2020) den Spätwestern *Lonely Are the Brave* (1962) am liebsten.

Kirk Douglas: Letzte Zuflucht

Eine Wüste in New Mexico. Ein Mann liegt gemütlich am Boden, rauchend, die übereinandergeschlagenen Beine stecken in Cowboystiefeln, der Hut verdeckt das unrasierte Gesicht. Ein Lagerfeuer, eine kleine Pfanne und eine Dose Bohnen komplettieren die typische Westernszenerie, bis eigentümlicher Lärm die amerikanische Idylle stört. Ein Blick nach oben lässt den Grund für das böse Erwachen erkennen: Hässliche Kondensstreifen hinterlassen weisse Spuren am wolkenlosen Mittagshimmel, und der Lärm dreier Düsenjets durchbricht die Stille der Landschaft.

Kirk Douglas bezeichnete *Lonely Are the Brave* stets als seinen Lieblingsfilm. Das ist schon angesichts der knapp neunzig Filme, die er im Lauf seiner Karriere drehte, bemerkenswert – nicht wenige sind populärer und renommierter als dieser unspektakuläre Schwarzweisswestern. Und doch wird schnell ersichtlich, warum Douglas neben manch anderen, persönlichen Gründen diesen Film besonders schätzte: *Lonely Are the Brave*, tatsächlich einer der schönsten Spätwestern seiner Art, ist ein Film, der seinen Helden Jack Burns in einer Welt leben lässt, die er allen Hindernissen und Widrigkeiten zum Trotz zu schätzen weiss – jedoch ohne falsche Wehmut und bittere Melancholie, sondern mit reiner Freude und unbeirrbarem Optimismus. Die er zu schätzen weiss, obwohl oder gerade weil sich alles um ihn herum rasend schnell verändert.

Der Blick von Burns auf die Menschen ist derselbe geblieben, weil er sich selbst treu war. Über die Ruhestörung zu Beginn des Films zeigt er sich als Cowboy denn auch nicht verärgert, schliesslich ist man in den

Fünfzigerjahren angekommen – des 20. Jahrhunderts, wohlgemerkt. Als *Lonely Are the Brave* 1962 in den amerikanischen Kinos anlief, hatte John F. Kennedy kurz zuvor seine verheissungsvolle Verlautbarung einer «New Frontier» angekündigt, die Donnermaschinen am Himmel gaben die neue Richtung vor. «Time we took off, too», meint also auch Burns zu seinem eigensinnigen Pferd, das auf den Namen Whiskey hört und das ihm noch so manchen Kummer bereiten wird. Sein Aufbruch wird ihn in keine bessere Zukunft führen.

Nachdem er einen Stacheldraht durchschnitten und mit grosse Mühe einen Highway überquert hat, kommt Burns – an einem Autofriedhof statt an Gräbern vorbei – in eine Kleinstadt,

Obwohl sich Douglas für «The Last Cowboy» als Titel einsetzte, entschied sich Universal für *Lonely Are the Brave*. Wichtiger war Douglas aber ohnehin, dass sein Freund *Dalton Trumbo*, der kurz zuvor *Spartacus* für ihn und Stanley Kubrick geschrieben hatte, für das Script verantwortlich zeigte. Trumbos Name war erst zwei Jahre zuvor in den Credits des Monumentalfilms erstmals wieder genannt worden, nachdem er als Opfer der Blacklist eine zehnmonatige Haftstrafe hatte verbüssen und unter einem Pseudonym arbeiten müssen. Dass sich Burns den Weg ins Gefängnis zu seinem Freund, den er nicht besuchen darf, erst durch eine angezettelte Schlägerei bahnen muss, ist auch deshalb mehr als bloss ironischer Kommentar.



um seinem in Schwierigkeiten geratenen Freund Paul (*Michael Kane*) zu helfen. Doch zunächst landet er in dessen kleinem Häuschen mit Einbauküche und bei dessen Frau Jerry (*Gena Rowlands*), mit der ihn offensichtlich eine alte Liebe verbindet. Paul hat angeblich illegale mexikanische Einwanderer ins Land geschleust und sitzt deshalb im örtlichen Gefängnis. Er habe diesen armen Teufeln nur geholfen, als sie schon hier waren, erklärt Jerry. Was daran falsch sei, will Burns wissen. «Nothing. It's just a crime, that's all.»

Lonely Are the Brave basiert auf «The Brave Cowboy», dem zweiten Roman von *Edward Abbey*, jenem Naturforscher und Schriftsteller, der später in den Siebzigerjahren die radikale Umweltbewegung *Earth First!* massgeblich beeinflussen sollte.

Weil die Prügelei mit einem Einarmigen (dem grossartigen *Bill Raisch*) für den Knast nicht reicht, nimmt es Burns auf dem Revier mit zwei Polizisten auf. Das ergibt ein Jahr Gefängnis, doch die zwei Metallfeilen im Stiefel sollen die Strafzeit auf eine Nacht verkürzen. Doch Paul will nicht mit ihm ausbrechen, die alten Tage sind Geschichte, ein neues Zuhause und vor allem eine Familie warten auf ihn. Auf Burns, den Koreaveteranen, wartet hingegen niemand ausser *Walter Matthau* als Kaugummi kauender Sheriff, der am nächsten Morgen die Verfolgung aufnimmt. «You take a loner, he travels awful fast», meint Burns in einer der eindringlichsten Szenen zum hinter den Gitterstäben zurückbleibenden Freund. «Adios, amigo.» Er ist Paul nicht böse, dass er umsonst Kopf und Kragen riskiert und *George Kennedy*

als sadistischer Aufseher ihm einen Backenzahn ausgeschlagen hat. Der Westernheld im Nachkriegsamerika mag zum Don Quijote geworden sein, aber zu einem Narren lässt sich Jack Burns nicht machen.

Lonely Are the Brave ist Western und Metawestern zugleich. Regisseur *David Miller*, der zwanzig Jahre davor mit *Robert Taylor* den frühen Technicolor-Western *Billy the Kid* gedreht hatte, inszenierte nunmehr in Schwarzweiss. Als ob die Landschaft ihrer gewohnten Farben beraubt worden wäre, erhält sie dafür unzählige Schattierungen zurück, zwischen hellen Felsen und dunklem Asphalt, gleissender Sonne und nächtlichem Regen.

Der Mythos vom offenen Land ist ausgeträumt, in *Lonely Are the Brave* spielen Grenzen in jedweder Form eine entscheidende Rolle: nationale (die von mexikanischen Arbeitsmigrant_innen überschritten werden), funktionale (das Gefängnis) sowie topografische (die Highways, die Burns mit seinem Pferd kaum überqueren kann, und der Bergkamm, den er auf der Flucht überqueren muss). Selbst Pauls Familie, das bürgerliche Gegenmodell zu Burns' Lebenswelt, ist durch eine unsichtbare Grenze geteilt: Sie findet sich in keiner einzigen Einstellung gemeinsam im Bild. Aus der Farmerfamilie des klassischen Western sind ein Schriftsteller, eine Malerin und ein Sohn geworden, der vormittags in der Schule hockt und am Abend im Bett liegt.

So wie das «offene Land» der Vergangenheit angehört, ist das wichtigste Werkzeug, das Burns bei sich führt, nicht sein Gewehr, mit dem er

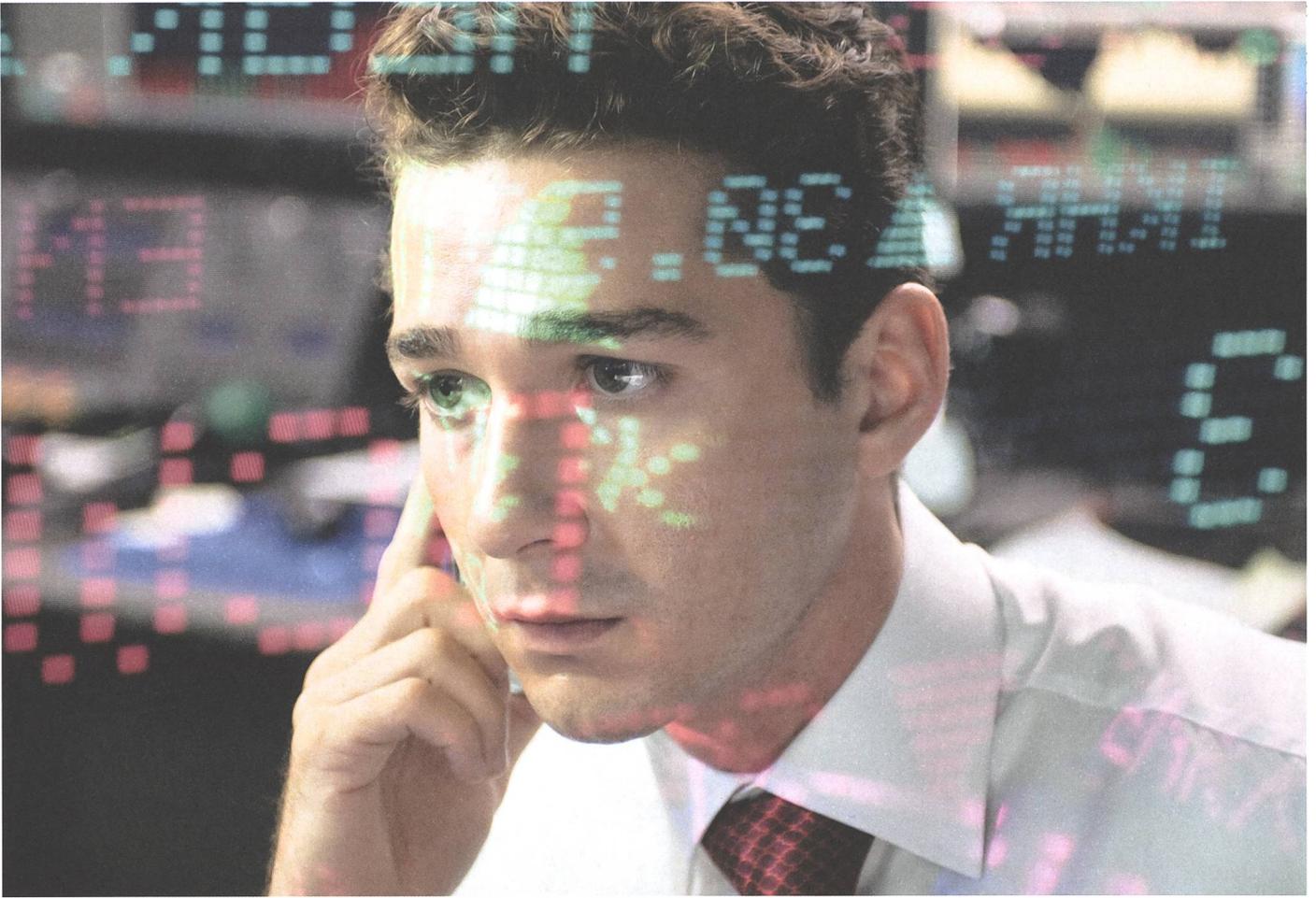
immerhin auf die Rotorblätter des ihn verfolgenden Helikopters schießt, sondern eine Zange, mit der er die Drahtzäune durchschneidet, und die im Stiefel versteckte Feile. Auf seiner Flucht zieht er sich, gejagt von Polizisten in einem Jeep mit Funkgeräten, immer weiter ins Gebirge zurück, und die Wälder und Schluchten – jeder kontemplativen Ästhetik beraubt – offeriert in erster Linie Schutz und Versteck vor den Verfolgern. Das letzte Stück Natur bietet Burns ein letztes Refugium, wie dem einsamen Berglöwen, der ihm über den Weg läuft. Ausgerechnet sein scheues Pferd, dem er bei jeder Rast an den

Vorderhufen Fesseln anlegen muss, wird ihm zum Klotz am Bein und am Ende zum Verhängnis: Über den Gipfel entkommen, wird Burns im nächtlichen Regen von einem Sattelschlepper überfahren – im selben Jahr, in dem der Superwestern *How the West Was Won* in den Bau einer Autobahn mündet.

«It's one of my favorites. I like *Lonely Are the Brave* very much», so Douglas. «The only objection I have is that most of the audience sympathized more with my horse Whiskey than they did with me. But that's show business.»

Michael Pekler





Wall Street: Money Never Sleeps (2010) Regie: Oliver Stone

Die ungesühnten Verbrechen des Patriarchats

Michael Kuratli

White-collar Crimes und die Moral



Wall Street (1987) mit Charlie Sheen

Die Protagonisten des Subgenres «White-collar Crime» sind kriminell und bewundernswert zugleich. Die Filmwelt spürt diesen Finanzgangstern immer wieder nach und stellt damit unseren moralischen Kompass auf die Probe.

«Hören Sie auf zu grübeln, sie deprimieren mich», sagt *Ulrich Tukur* alias CEO Hans-Werner Brockmann in *Sabine Boss' Jagdzeit* (Kritik S. 43) nach einem peinlichen Auftritt vor Investoren. Der Adressierte ist sein Finanzchef Alexander Maier. Doch Maier, gespielt von *Stefan Kurt*, grübelt weiter, stolpert über Zahlen, die nicht stimmen, stemmt sich gegen seinen skrupellosen Chef und steht am Ende mit dem Rücken zur Wand. Letzteres ganz konkret in einer Jagdsimulation in seinem Keller, ein roter Ziellaser auf seiner Stirn, ein Selbstauslöser in seiner Hand. Der Film dreht sich von Anfang bis Ende um die Frage nach der Moral in einer Welt, in der ein paar wenige Menschen mit ihren Entscheidungen Millionen verschieben und damit über das Schicksal von Tausenden entscheiden.

Überfällig könnte man den neuen Film von Sabine Boss nennen. Endlich hat auch die Schweiz seinen Krimi über die Abgründe der Finanzbranche. In Hollywood gehört das Subgenre des Kriminalfilms über die Finanzverbrechen von Herren in Anzügen und weissen Hemdkrägen spätestens seit den Achtzigerjahren zum Repertoire. Ronald Reagan sass damals im Weissen Haus, der Raubtierkapitalismus wurde mit dessen neoliberaler Politik entfesselt, und das Kino gewann einen neuen Typ Antiheld, ikonisch verkörpert von *Michael Douglas* als ruchloser Gordon Gekko in *Wall Street*. Den White-collar Crimes, den Verbrechen der Investmentbanker und Versicherungsmanagern, spüren aufwendige Produktionen seither in regelmässigen Abständen nach. Und stets



Arbitrage (2012) Regie: Nicholas Jarecki

werfen sie Fragen nach Recht und Unrecht, Schuld und Sühne auf, in der Absicht, ein empörtes Publikum zu hinterlassen.

Eine kleine Welle solcher Filme werden stets von Schlagzeilen aus der Finanzwelt ausgelöst, die nach Erklärungen schreien. So auch die Krise von 2008, die unter anderem ein Sequel rund um Gekkos Geldgier hervorbrachte. Schlagzeilen machten 2013 auch die Suizide von Topmanagern der Zurich Versicherung. *Jagdzeit* basiert auf diesen «wahren Begebenheiten» und erzählt eine gleichzeitig sehr schweizerische und allgemeingültige Geschichte aus dem archaischen Reich männlicher Macht. Nicht nur die Jagdmetaphorik wird dabei ausgeschöpft, auch japanische Kriegsethik begleitet die patriarchalen Gemüter in ihren letztlich fatalen Strategien. Der Film fügt sich damit in den klassischen Duktus des Genres ein, obschon er alles in allem einen unversöhnlicheren Ton als seine amerikanischen Verwandten anschlägt.

Klassisch männliche Rollenbilder liegen den meisten Figuren solcher Filme zugrunde: «Ich bin ein Patriarch! Das ist meine Rolle, und die muss ich spielen!», schreit zum Beispiel *Richard Gere* als Robert Miller in *Arbitrage* seiner Tochter ins Gesicht, als diese ihn mit seinen Finanzbetrügereien konfrontiert. Obwohl der Film von 2012 keinen Anspruch auf Wahrhaftigkeit stellt, sind diese Sätze die wohl ehrlichste Selbsteinschätzung eines White-collar Criminal auf der Leinwand. Um Ruf und Geschäft zu retten, jongliert der smarte Investor mit Geld und Charme skrupellos über

die gesetzlichen Grenzen hinweg. Ob er dabei irgendwie leidet oder was ihm im Leben überhaupt wichtig ist, erschliesst sich von aussen kaum. Dieser Patriarch ist der prototypische Delinquent eines White-collar Crime: teurer Geschmack, ein Büro mit atemberaubender Aussicht und natürlich das frische Hemd mit dem namensgebenden, weissen Kragen. Und ausgestattet mit einem Ehrgeiz, der die Grenze des Gesunden und Legalen vor unseren Augen überschreitet.

Sperrige Materie

Ein Problem, das Filme zum Finanzsektor haben, ist ihre sperrige und komplexe Materie. Die kriminellen Handlungen werden – will der Film authentisch wirken – in kompliziertem Fachjargon erklärt. Natürlich finden hier und da persönliche Ausfälle oder Drohungen statt, aber der klassische Delinquent im weissen Kragen wird selten handgreiflich. Im Gegensatz zum klassischen Kriminalfilm fliesst im White-collar-Subgenre kaum Blut, sondern nur Geld auf digitale Konten. Glatt rasierte Männer in Anzügen gehen stattdessen in Büros ein und aus, schreien kryptische Anweisungen in Telefone und geschäfteln mit einer unsichtbaren Materie via Computer. Finanzbetrug ist ein geruchloses Gas. Das FBI fühlt sich sogar genötigt, auf seiner Website klarzustellen, dass Finanzverbrechen keinesfalls Kavaliersdelikte seien. «Es gibt kein Verbrechen ohne Opfer», steht da. Dass die US-Bundespolizei diesen Umstand betonen muss, spricht Bände.



Wall Street (1987) Kamera: Robert Richardson

Finanzbetrugsfilme faszinieren nicht mit roher Gewalt oder einem ausgeklügelten Banküberfall mit einer auf Sekunden getakteten Dramaturgie. Doch Hollywood weiss, wie es uns dennoch rumkriegt. Und genau damit bringen uns diese Filme in moralische Bedrängnis. Denn White-collar-Crime-Filme trumpfen mit den Heilsversprechungen des Kapitalismus auf: Mit Vorliebe werden schöne Topschauspieler für die Rolle des Bad Guy gecastet, Luxusjachten und Kokainpartys erzählen vom Lifestyle des Erfolgs und dem Gefühl, dass sich hier verflucht gerissene Menschen verflucht genial an einem kranken System bereichern – am Ende gar ohne allzu schlimme Konsequenzen. Begleitet werden die Geschichten oft mit der Versicherung, dass sich das alles so oder irgendwie ähnlich tatsächlich ereignet hat.

Humor hilft

Läuft die Geschichte dennoch Gefahr, etwas zu uninteressant zu werden, hilft man sich mit probatem Eye Candy aus: Für Besprechungen trifft man sich mit Vorliebe in Stripclubs. Hin und wieder heult ein Dringlichkeit vorgaukelndes Motorrad über die Leinwand. Manchmal liefern sich ein paar Banker sogar ein Rennen, das natürlich nichts als ein Penisvergleich ist. So etwa in *Oliver Stones Wall Street: Money Never Sleeps*, dem Sequel des Klassikers von 1987. Andernorts wird der Plot um ein wenig klassische Action ergänzt – wie etwa mit einem tödlichen Autounfall samt Fahrerflucht

in Arbitrage oder Alligatoren in Pools, mit denen sich auch noch der Trailer aufpumpen lässt (*The Big Short*).

Schliesslich ist auch Humor ein probates Mittel, um die graue und höchst komplexe Materie fragwürdiger Finanzschiebereien einem unbescholtenen Publikum näherzubringen, das ständig abgehängt zu werden droht. Zum Beispiel in *The Big Short*, in dem die komplizierten Anlagepakete und -strategien, die zum Bankenkollaps von 2008 geführt haben, von Sexsymbol *Margot Robbie* in einem Schaumbad dem Publikum in Direktansprache erklärt werden. Der spritzige Einschub ist einerseits alles andere als Zufall, schliesslich spielte Robbie bereits die glücklose Frau an der Seite von *Leonardo DiCaprio* in *The Wolf of Wall Street*. Andererseits ist das natürlich total sexistisch. Bleibt zu behaupten, dass Regisseur *Adam McKay* dieser patriarchalen Gesellschaft den Spiegel vorhalten will.

Eine ambivalente Moral

Filme zu White-collar Crimes sind je nach Betrachtung ein moralischer Fingerzeig oder eine Anleitung zum Ausweg aus der Unbedeutsamkeit. Hier lauert der alte amerikanische Traum der Tellerwäscherkarriere beziehungsweise das bürgerliche Versprechen, wenn nicht zur Oberschicht, dann wenigstens zur gehobenen Mittelschicht aufsteigen zu können. Wenn man sich nur genug Mühe gibt – oder vielmehr ein Schlupfloch findet, das aus frustrierten Büroangestellten in Windeseile Millionäre macht.



Office Space (1999) Regie: Mike Judge

Welche Moral Betrugsfilme dieser Art letztlich vermitteln, liegt in den Händen der Drehbuchautor_innen und Regisseur_innen. Und diese peilen meist eine ambivalente Pointe an. Der «Wolf der Wall Street» Jordan Belfort endet zwar im Knast, baut sich dort aber fast nahtlos ein neues Klientel interessierter Nachwuchsbetrüger auf. Der ikonische Gordon Gekko und sein ehemaliger Protegé Bud Fox (*Charlie Sheen*) landen am Ende des *Original-Wall Street* zwar mutmasslich ebenfalls im Gefängnis, Gekko steigt im Sequel aber innert kürzester Zeit wieder zum Magnaten und letztlich gar zum glücklichen Grossvater auf, der mit seinem dreckigen Geld selbst die zerrüttetsten Familienverhältnisse wieder zurechtbiegen kann. In *Arbitrage* ist zwar die anfänglich vorgegaukelte Familienidylle hin, der Patriarch wird am Schluss aber doch als grosszügiger Gönner gefeiert. Auch *The Big Short* macht nur ganz kurz glauben, die Welt wäre nach dem Desaster der Finanzkrise eine gerechtere geworden, um das Publikum schliesslich mit einem «just kidding» und einer Menge Zynismus aus dem Saal zu entlassen. Selbst in *Jagdzeit*, in dem die Sympathie klar dem Humanisten Maier gilt, verliert Bösewicht und CEO Brockmann nur seinen Job – während das Drama seinen rechtschaffenen Vertrauten das Leben kostet.

Grundsätzlich scheint man sich ja einig zu sein: Was die da tun, ist nicht gut. Auch klar, dass sie sich irgendwann übernehmen und damit die Gesetzeshüter_innen auf den Plan rufen, die die Gerechtigkeit wiederherstellen oder es zumindest versuchen. Daraus

lässt sich im Film ein wunderbarer Spannungsbogen bauen, ein Katz-und-Maus-Spiel mit sagenhaften Aufstiegen, trickreichen Wendungen, an Geld und Neid zerbrechenden Beziehungen und einem desaströsen Fall ins Bodenlose.

Schuld ohne Sühne

Aber die Konvention (oder ist es die Realität?) will eben auch das ungesühnte Ende. White-collar Criminals sterben nicht. Sie müssen nicht einmal richtig leiden. Nur so ein bisschen. Wahrscheinlich soll das in uns eine Wut gegen diese Finanzhaie, diese krawattierten Kraken provozieren. In uns, den 99 Prozent, denen gezeigt wird, was die oberen Zehntausend sich so alles auf unsere Kosten leisten. Nur irgendwie klappt das mit der Wut nicht ganz. Einerseits wohl deshalb, weil kaum je dem System als solchem die Schuld gegeben wird. Zwar bringt dieses raffgierige Gestalten hervor, gänzlich an den Pranger stellt die kaputten Strukturen von den genannten Filmen aber nur gerade *The Big Short*. Ansonsten herrschen gemäss Hollywood (und auch Sabine Boss) nebst den paar faulen Früchtchen eine überwiegende Mehrheit rechtschaffener Herren in den Glaspalästen der Finanzdistrikte zu unser aller Wirtschaftswohl. Andererseits machen es uns die Filme schwer, die nur so halb scheiternden Antihelden zu verachten, wenn diese allseits beliebten Gesichter erst anderthalb Stunden lang die Sause ihres Lebens feiern und wir das mit ihnen geniessen dürfen.



The Wolf of Wall Street (2013) mit Leonardo DiCaprio

Es ist eine gefährliche Empathie, die Hollywood da in uns schürt. Schliesslich ergötzen wir uns an diesen krummen Helden, diesen Anarchisten in Anzügen. Wir sehen schöne, bewundernswerte Stars in diesen Rollen und werden von der Magie der Erzählung in die irrationale Hoffnung hineinmanipuliert, dass sie es irgendwie schaffen, sich unrechtmässig zu bereichern und fortan in Saus und Braus zu leben. Und wenn sie scheitern, sind wir sogar froh, dass sie nicht krepieren oder bettelnd in der Gosse landen. So sehr wir auch wissen, dass es nicht rechtens ist: Wir bewundern diese fehlgeleiteten Geschöpfe in ihrer Gerissenheit.

Bittere Bodenständigkeit

Moralisch zielsicherer geht da Komödie *Office Space* (1999) vor. Peter, gespielt von *Ron Livingston*, durchlebt den ganz normalen Albtraum eines Büroangestellten. Stau, nervige Kolleg_innen, nörgelnde Chefs und eine zermürbende Routinearbeit. Nachdem er aber von seiner (Noch-)Freundin zu einer Hypnosetherapie genötigt worden ist, schöpft er neue Lebenskraft. Plötzlich pfeift er auf die Arbeit und wird dafür sogar noch befördert. Endlich getraut er sich, die Kellnerin seines Stammlokals (*Jennifer Aniston*) anzusprechen, und mit seinen Arbeitskollegen entwickelt er einen Plan, wie sie die unmenschliche Firma mithilfe des Millenniumbugs um ein wenig Geld erleichtern können. Die Angst vor

einer Verhaftung beschwichtigt er mit den Worten: «This is America! The worst they would ever do is put you for a couple of months into a white-collar, minimum-security resort!» Spiegelt sich hier schon die von Hollywood gesetzte Trope der ungesühnten Gier oder die Realität einer kaputten Gesellschaft?

Der Plan der anarchischen Bürogummis geht in die Hose, weil sich der Programmierer um eine Dezimalstelle verrechnet und in kürzester Zeit zu offensichtlich krumme Beträge auf Peters Konto anhäufen. Verzweifelt suchen die Amateure einen Ausweg aus dem Schlamassel, der aufzufliegen droht. Panik steigt auf, als ihnen ein Anwalt erklärt, dass sie nicht etwa in einem «minimum-security resort», sondern einem «federal pound-me-in-the-ass prison» landen würden. Es geht dann nochmal glimpflich aus, und Peter findet sein Glück mit der Kellnerin Joanna und wechselt vom White-collar- ins Blue-collar-Lager, indem er Bauarbeiter wird.

Hier wäre dann endlich eine Figur, die aufgrund wahrer Einsicht und Läuterung einen positiven Lebensentwurf entwickelt. Man will sich auch mit diesem ehemaligen Gernegross identifizieren. Aber er macht es uns nicht einfach. Denn wer strebt schon ein gesundes Mittelmass an? Am Ende wollen wir – ob aus eigenem Willen oder eingelullt von den märchenhaften Erzählungen – doch lieber mit DiCaprio Champagner schlürfen, mit Douglas koksen und mit Gere Limousine fahren. Vor allem, wenn die Kavaliere dafür nur ein paar Zahlen verdrehen müssen – egal, was das FBI sagt. ×

Die nackte Wahrheit

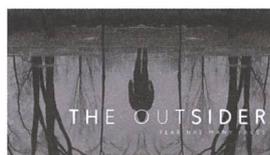
Comic Ascona um 1900. Die katholischen Bewohner_innen sehen sich mit Anarchist_innen und Proto-Hippies konfrontiert. Darunter ist auch Gustav «Gusto» Gräser, der mit Gleichgesinnten die «vegetabile Cooperative» Monte Verità auf dem nahe gelegenen Hügel gründet. Der Nudistengemeinschaft fehlt es an Geld, und sie wird von der Gemeinde nicht gerne gesehen, zumal Gusto eine Ziege aus dem Dorf vor der Verwüstung retten will ... eine auf historische Gegebenheiten basierende, witzige Geschichte über die Naturheilanstalt am Lago Maggiore. (gp)



→ Jan Bachmann: Der Berg der nackten Wahrheiten. Zürich: Edition Moderne, 2019. 112 Seiten. CHF 29.80 / EUR 24

Prozedural übersinnlich

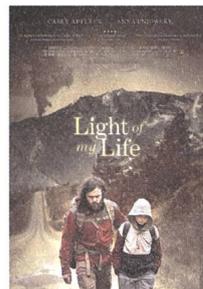
Serie *Stephen King* zu verfilmen, das geht jedes Jahr wieder, aber Ambitionen dürfen wir uns davon nicht versprechen. *The Outsider* ist da ein Aussenseiter, indem die HBO-Serie einfach zwei distinkte Autorenkonzepte miteinander konfrontiert: King trifft auf die Adaption von *Richard Price* (*Clockers*, *Lush Life*), einem der grossen Spezialisten für prozedurales Erzählen, für Investigationsarbeit und Institutionenporträts. *The Outsider* reflektiert diese Konfrontation: in Auseinandersetzungen zwischen gegensätzlichen Ermittler_innen und in der Frage, in wessen Welt sie eigentlich leben, der von King oder der von Price, ob in ihr ein nichtmenschliches mörderisches Böses Platz hat und wie man ihm auf die Spur kommt. (de)



→ *The Outsider* (HBO 2020, Romanvorlage: Stephen King; adaptiert von Richard Price). Im deutschsprachigen Raum bei Sky

Am Ende der Welt

Film Nachdem eine Pandemie fast die gesamte weibliche Bevölkerung ausgelöscht hat, muss ein Vater seine elfjährige Tochter um jeden Preis beschützen. Ruhig und von einer unmerklich sich steigernden Intensität ist *Casey Afflecks* Zweitling *Light of My Life* ein Endzeitdrama fast ohne Schreckensbilder. Umso mehr Raum erhält die Beziehung zwischen Vater und Tochter (grossartig: Affleck und die junge *Anna Pniowsky*), die in diesem dauerhaften Ausnahmezustand täglich neu austariert werden muss. (phb)



→ *Light of My Life* (Casey Affleck, USA 2019). Anbieter: Universum Film (engl. mit dt. UT)

Cinema Jahrbuch #65 – Skandal

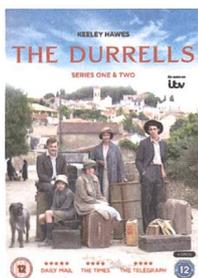
Buch «Der Begriff «Skandalfilm» ist eigentlich ahistorisch, er ist schwammig [...]. Er taugt nicht zur Kategorisierung von Filmen [...]» *Thomas Basgier* schreibt das Unternehmen des diesjährigen «Cinema Jahrbuch» eigentlich schon in den ersten Sätzen seines Aufsatzes über Hollywood und die Selbstzensur in Grund und Boden. Ein Skandal? Der Redaktion könnte es beim diesjährigen Schlagwort recht sein. Und trotz Basgiers Abrede versammelt das Buch viel Lesenswertes, zum Beispiel ein Beitrag von *Aysel Özdilek* zum türkischen Sexploitationkino der Siebzigerjahre. (mik)



→ *Cinema 65. Schweizer Filmjahrbuch: Skandal*. Marburg: Schüren Verlag, 2020. 216 Seiten. CHF 37 / EUR 25

Inselträume

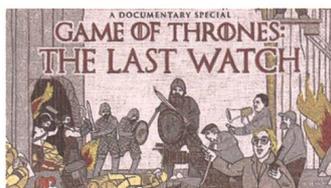
Serie 1935 packt die verwitwete Louisa Durrell ihre Koffer und vier Kinder, um von England nach Korfu überzusiedeln. Dort erhofft sie sich ein besseres Leben und stolpert mit ihren eigenwilligen Sprösslingen von einem Abenteuer ins andere. Basierend auf wahren Ereignissen, spannt sich *The Durrells* über vier Staffeln und geht dabei mit ebenso viel Nostalgie wie Augenzwinkern vor – eine Feel-good-Serie mit wohlighohem Spannungsfaktor. (phb)



- *The Durrells* (Simon Nye, GB 2016–2019). Anbieter: 2 entertain Video (engl. mit engl. UT)

Letzte Wache

Film Dass die letzten Staffeln von *Game of Thrones* ziemlich grobschlächtig waren, das ist wohl Konsens. Ausgerechnet das Bonusmaterial zum Finale, die eine Woche später bei HBO ausgestrahlte Dokumentation *Game of Thrones: The Last Watch* von *Jeanie Finlay*, ist aber ein echtes Gegengift, auch zur Breitbeinigkeit der GoT-Macher. Sie liefert versöhnliches Material für eine letzte Wacht mit GoT, feinfühliges Fanarbeit, kein Making-of, wenig Archivaufnahmen, Stars nur am Rande und dann in Begegnungen mit den echten Protagonist_innen des Films, einem nervös-knuffigen Regisseur, einem Kunstschneespezialisten und anderen, fast alle nordirisch, fast alles in Nordirland gedreht. Für etwaige Prequels sollte HBO mal bei *Finlay* anrufen. (de)



- *Game of Thrones: The Last Watch* (*Jeanie Finlay*, HBO 2019). Streaming bei Amazon und enthalten in allen DVD-Editionen der 8. Staffel

Die Wunden der Grossväter

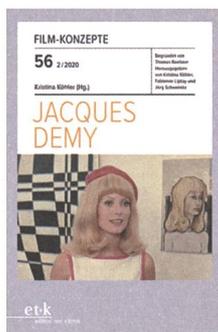
Serie Als sich im England der Nachkriegszeit zwei Männer ineinander verlieben, steht ihre Beziehung unter keinem guten Stern: Zu mächtig ist die Angst vor der Illegalität eines schwulen Lebens. Fünfzig Jahre später verliebt sich der Enkel des einen seinerseits in einen Mann. Doch obwohl die Gesellschaft toleranter geworden ist, wirken die Hindernisse von damals nach. *Man in an Orange Shirt* legt überzeugend offen, wie Kinder, ohne es zu wissen, an den Wunden ihrer Eltern und Grosseltern leiden. (phb)



- *Man in an Orange Shirt* (*Michael Samuels*, GB 2017). Anbieter: Network (engl. mit engl. UT)

Doppelter Boden

Buch Herausgegeben von *Kristina Köhler*, widmet sich der jüngste Beitrag zur von *Thomas Koebner* begründeten Buchreihe «Film-Konzepte» dem Werk *Jacques Demys* (1931–1990). Als Ästhet des französischen Kinos ist der Regisseur besonders für seine bunten Film Musicals im Gedächtnis geblieben. Seine märchenhaften Werke, in denen zwar nicht immer getanzt oder gesungen wird, die sich aber stets traumhaft und sinnlich geben, besitzen oft etwas Doppelbödiges, dem die acht Beiträge im Buch u. a. nachgehen. (sh)



- *Kristina Köhler* (Hg.): *Film-Konzepte 56: Jacques Demy*. München: Edition text+kritik, 2020. 100 Seiten. CHF 25.90 / EUR 17.99

Süddeutsche Textilfabrikanten

Buch «Gegenstand des Buches sind Filme von Unternehmerfamilien aus Südwestdeutschland, die im Zeitraum von 1902 bis 1956 entstanden.» So steht es in der Einleitung von *Linda Waacks* Buch «Der kleine Film». Diese nicht übermässig aufregend klingenden Gegenstände sind Ausgangsmaterial eines aufregenden Buches, einer von *Benjamin* und vor allem *Kracauer* aus schreibenden Theorie des früher sogenannten Amateurfilms, den *Waack* als «kleinen Film» neu fasst. Eine Entdeckung ist das Buch, eine Aneignung, die das Material der süddeutschen Textilfabrikanten den grossen Geschichten entreisst und mikrologisch wie mikrohistorisch neu konstellierte. (de)



- *Linda Waack*: *Der kleine Film: Mikrohistorie und Mediengeschichte*. Paderborn: Wilhelm Fink Verlag, 2020. 213 Seiten. Ca. CHF 50

Back to the Future

Comic Auf jeder Seite das gleiche Sujet: die Twin Towers in New York. Sie brennen, liegen in Schutt und Asche, werden beschossen, von Flugzeugen getroffen oder stehen ruinenhaft in der Landschaft. Um sie herum tummeln sich *Wonder Woman*, *Superman*, *Spider-Man*, die *X-Men* oder *Dagobert Duck*. *Sebastian Utzingers* «M-Maybe» sammelt Auszüge aus 18 Comics, die zwischen 1970 und 2001 erschienen sind und den Ereignissen von 9/11 erschreckend ähnlich sind. Unheimlich und traurig zugleich, diese Zukunftsvisionen aus der Vergangenheit zu betrachten. (gp)



- *Sebastian Utzinger*: *M-Maybe*. Zürich und München: Edition Taube, 2019. 36 Seiten. CHF 10 / EUR 9



Wild (2016) Regie: Nicolette Krebitz

Verlag Filmbulletin
Dienersstrasse 16
CH-8004 Zürich
+41 52 226 05 55
info@filmbulletin.ch
www.filmbulletin.ch

Herausgeberin
Stiftung Filmbulletin

Redaktion
Selina Hangartner (sh)
Michael Kuratli (mik)

Verlag und Inserate
Miriam Erni
+41 52 550 05 56
inserate@filmbulletin.ch

Korrektorat
Elsa Bösch, Winterthur

Übersetzung «Cinéma romand»
Karin Vogt, Basel

Konzept und Gestaltung
Bonbon – Valeria Bonin,
Diego Bontognali, Deborah Meier,
Aline Pedrazzi, Zürich

Lithografie
Widmer & Fluri GmbH, Zürich

Druck, Ausrüstung, Versand
Galledia Print AG, Berneck

Titelbild
Wall Street (1987),
Regie: Oliver Stone

Mitarbeiter_innen dieser Nummer
Johannes Binotto, Philipp Brunner (phb),
Daniel Eschkötter (de), Tereza Fischer,
Lukas Foerster, Stéphane Gobbo,
Patrick Holzapfel, Marius Kuhn, Giovanni
Peduto (gp), Michael Pekler, Marian Petraitis,
Michael Pfister, Doris Senn, Philipp Stadelmaier,
Patrick Straumann, Geesa Tuch,
Heinrich Weingartner

Fotos
Wir bedanken uns bei:
Aloco; Ascot Elite; Black Movie Festival;
Cinémathèque suisse, Dokumentationsstelle
Zürich; Cineworx; Filmcoopi Zürich; Netflix;
Sony Pictures; trigon-film; Universal Pictures;
Warner Bros.; Xenix Filmdistribution; ZDF.

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

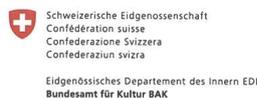
Vertrieb Deutschland
Schüren Verlag, Marburg
www.schueren-verlag.de

Abonnemente
Filmbulletin erscheint 2020 achtmal.
Jahresabonnement Schweiz: CHF 80
(inkl. MWST); Deutschland: € 56,
übrige Länder zuzüglich Porto

© 2020 Filmbulletin
62. Jahrgang
Heft Nummer 385 / März 2020 / Nr. 2
ISSN 0257-7852



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



Die Übersetzung der Rubrik «Cinéma romand»
werden durch Pro Helvetia, Kurlturstiftung
unterstützt:

prohelvetia

Geschichten vom Kino

41°56'59.8"N 87°39'49.9"W

Music Box Theatre, Chicago

Im Kino werden Geschichten erzählt. Aber es gibt Kinos, die selber ein Stück Geschichte sind. Das Music Box Theatre in Chicago gehört zu dieser Kategorie: Es hat einen Bombenanschlag (üb)erlebt, war kurzzeitig ein Pornokino, und die Legende besagt, dass der ehemalige Hausmeister im Hauptsaal als Geist sein Unwesen treibt. Gleich beim Seiteneingang, in der vierten Reihe, wo sich früher Kinder hineingeschlichen haben. Im Sommer 2019 feierte die Music Box ihr 90-Jahre-Jubiläum. Es ist im Mittleren Westen der USA als Refugium für passionierte Kinogänger_innen einzigartig.

Läuft man durch das wohlhabende Wrigleyville im Norden von Chicago, vorbei an den teuren Läden und touristischen Pubs, muss man sich ungeschickt anstellen, um die pompöse Markise und die roten Lettern zu übersehen, die ein gewisses Broadway-Flair in die North Southport Avenue werfen. Auf der Markise prangt in klassischer Kinoschrift die Geburtstagsankündigung «90th Anniversary» und darunter «1929 2019». Über der Schrift sticht eine imposante Fassade mit geschwungenen gotisch-romanischen Elementen gen Himmel, mit einer grünen Fensterwand in der Mitte. Kathedralenartig. Und tatsächlich: Betreten Besucher_innen erstmals den Hauptsaal des Music Box Theatre, flammt der Glaube ans Kino wieder auf, der in den letzten Jahren durch Netflix und Co. arg strapaziert wurde.

Im Main Theatre hat es 748 Plätze, eine riesige Leinwand und eine elektronische Orgel, die zuvorderst links steht. Die Leinwand wird mit einem massiven, roten Samtvorhang bedeckt, der vor jeder Vorführung feierlich hochgezogen wird. Wer diesem Schauspiel folgt, entdeckt hoch oben einen leuchtenden dunkelblauen Sternenhimmel.

Gemeinsam mit steinernen Wänden und Türmen transportiert der «falsche» Himmel die Gäste in ein toskanisches Freiluftkino. Es ist ein Ereignis, im Music Box Theatre einen Film zu schauen.

Und das soll es bleiben: Laut *Buck LePard*, Senior Operations Manager, muss man den Menschen einen Grund geben, das eigene Haus zu verlassen und die Leinwand den heimischen Bildschirmen vorzuziehen. Das Music Box Theatre liefert gleich mehrere: ein wildes Programm aus Klassikern, die man im Kino sehen muss, Perlen, die man im Internet nicht findet, und Neuerscheinungen auf einer Leinwand, für die sie gedacht sind. Das Music Box Theatre ist eines der wenigen Kinos in der Umgebung, die 35-mm-Filmkopien zeigten, und eines der seltenen Kinos weltweit, die über die technische Einrichtung verfügen, 70-mm-Kopien abzuspielen. Nicht nur die Vorführung ist ein Ereignis: Bei Premieren und Sondervorführungen sind internationale Gäste für Fragerunden anwesend, kleine Gimmicks wie verkleidete «Ghostbusters» unterstützen die immersive Erfahrung, und der Orgelspieler Dennis Scott untermalt Stummfilme sowie die Pausen zwischen den Wochenendvorführungen.

Ironischerweise ist das Music Box Theatre heute das einzige Kino im Grossraum Chicago, das Stummfilme mit Orgelbegleitung präsentiert. Im Eröffnungsjahr 1929 zeigte es hingegen ausschliesslich Tonfilme – damals eine Seltenheit. Bei seiner Eröffnung wurde das Kino vom Theatre Architecture Magazine als «smaller, though charming and well equipped sound picture theatre which is rapidly taking the place of the «deluxe» palace» beschrieben. In den «deluxe palaces» hatten bis zu 3000 Menschen Platz. Heute verhält es sich umgekehrt: Das Music Box Theatre ist eines der grössten Kinos von Chicago.

1931 fiel es als neuntes Kino einem Bombenanschlag der Gewerkschaft der Filmvorführer_innen zum Opfer. Die Gewerkschaft war in einem Disput mit der Allied Independent Theaters Association, weil diese Nichtgewerkschafter_innen anstellte.

Ab 1929 führte ein gewisser Whitey das Music Box Theatre als regulären Kinobetrieb. An Thanksgiving 1977 schloss er wie jeden Abend das Kino und schlief auf dem Sofa in der Lobby ein. Er wachte nicht mehr auf. Zwischen 1977 und 1983 zeigte das Kino sporadisch arabische und spanische Filme sowie Pornos. Danach wurde es offiziell wiedereröffnet mit dem Programm aus Double Features, Indiefilmen und Kultklassikern, das bis heute Erfolg hat. Zudem wurde eine elektronische Orgel installiert. 1991 eröffnete die Betriebsleitung einen zweiten Saal mit 75 Sitzen.

Seit 2007 hat das Kino mit Music Box Films einen eigenen Verleih, der Indieproduktionen aus Übersee holt und in den USA das Publikum dafür findet. Music Box Films vertreibt zum Beispiel das polnische Drama *Ida*, das 2015 den Oscar für den besten ausländischen Film gewann. Das Music Box Theatre war das Lieblingskino des verstorbenen Chicagoer Filmkritikers Roger Ebert. Sein Freund Werner Herzog besucht es ebenfalls gerne, wenn er in der Stadt ist.

Den Geist von Hausmeister Whitey bekommt man bei einem Besuch im Music Box Theatre vielleicht nicht zu Gesicht. Dafür ein Kino mit Zukunft.

Heinrich Weingartner



Mariana
Di Girolamo

Gael
García Bernal

AB 12. MÄRZ IM KOSMOS

**KOS
ZOS**
trigon-film

Emma

Pablo Larraín, Chile

Official Selection
tiff
Toronto International
Film Festival 2019


MOSTRA INTERNAZIONALE
D'ARTE CINEMATOGRAFICA
LA BIENNALE DI VENEZIA 2019
Official Selection

**y
Gastón**



Venice Film Festival
ERÖFFNUNGSFILM

CATHERINE
DENEUVE

JULIETTE
BINOCHÉ

ETHAN
HAWKE

EIN FILM VON
KORE-EDA HIROKAZU

LA VÉRITÉ

VOM REGISSEUR VON
SHOPLIFTERS

AB 5. MÄRZ
IM KINO

«Ein Film voller Witz – von der
ersten bis zur letzten Szene»

VARIETY