

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 63 (2021)
Heft: 392

Heft

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 18.03.2025

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

filmbulletin

Retrofuturismus



Zurück in die Zukunft

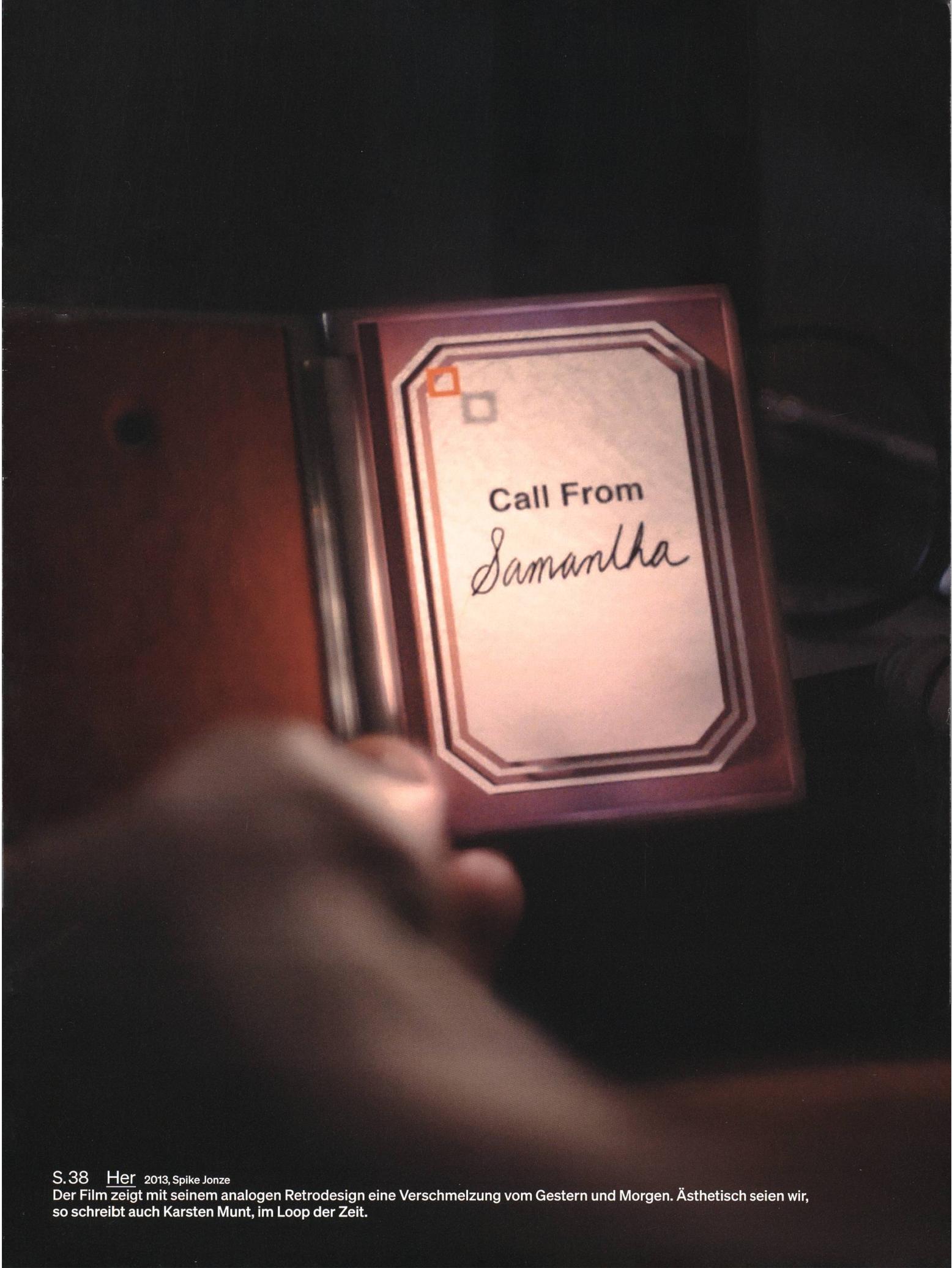
NR.1/21 FEB/MÄR

FOKUS **DEFA-FUTURUM,
DAS DIGITALE NIRVANA,
OST-WEST-FUTURISMUS**

KRITIKEN **SMALL AXE, WILDER,
THE DISSIDENT, SOUL, PIECES
OF A WOMAN, KØD & BLOD**

INTERVIEW **ALICE SCHMID**





S. 38 Her 2013, Spike Jonze

Der Film zeigt mit seinem analogen Retrodesign eine Verschmelzung vom Gestern und Morgen. Ästhetisch seien wir, so schreibt auch Karsten Munt, im Loop der Zeit.



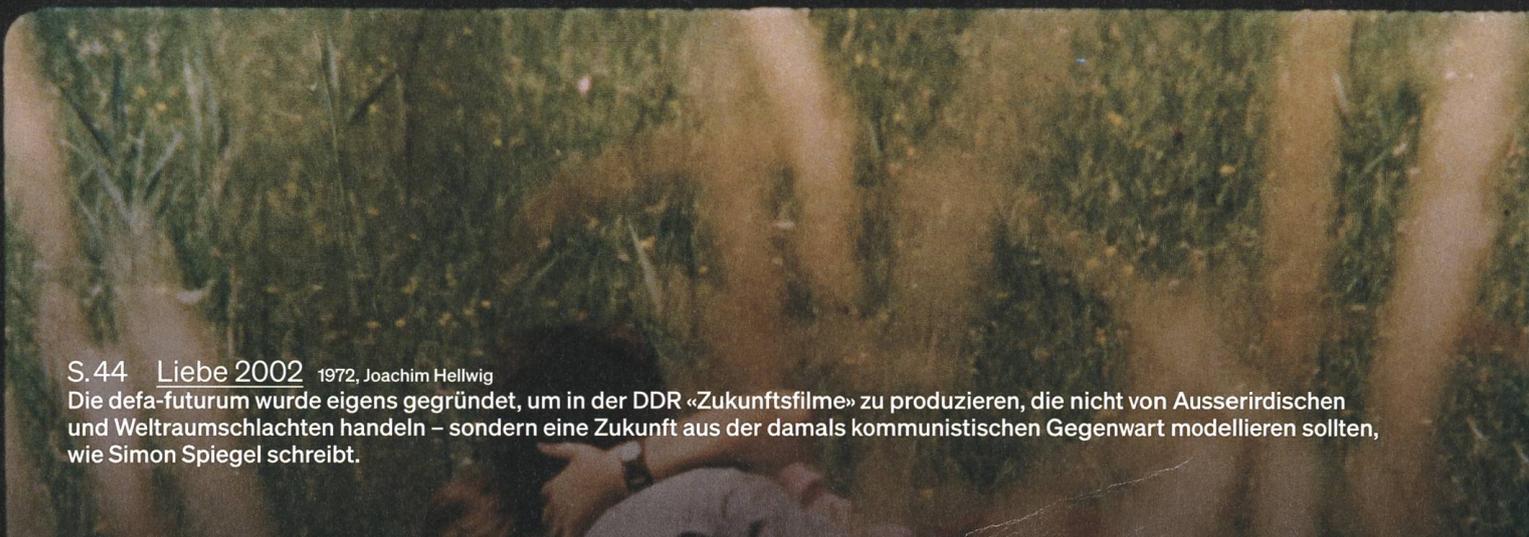
S.30 Blade Runner 2049 2017, Denis Villeneuve

Der Film «recycelt den Look, die Topoi und Synthesizer-Klänge seines Vorgängers», schreibt Karsten Munt über seine audiovisuelle Ästhetik. Somit passt er zu den retrofuturistischen Filmen, die die Zukunft via Vergangenheit imaginieren.



S.44 Liebe 2002 1972, Joachim Hellwig

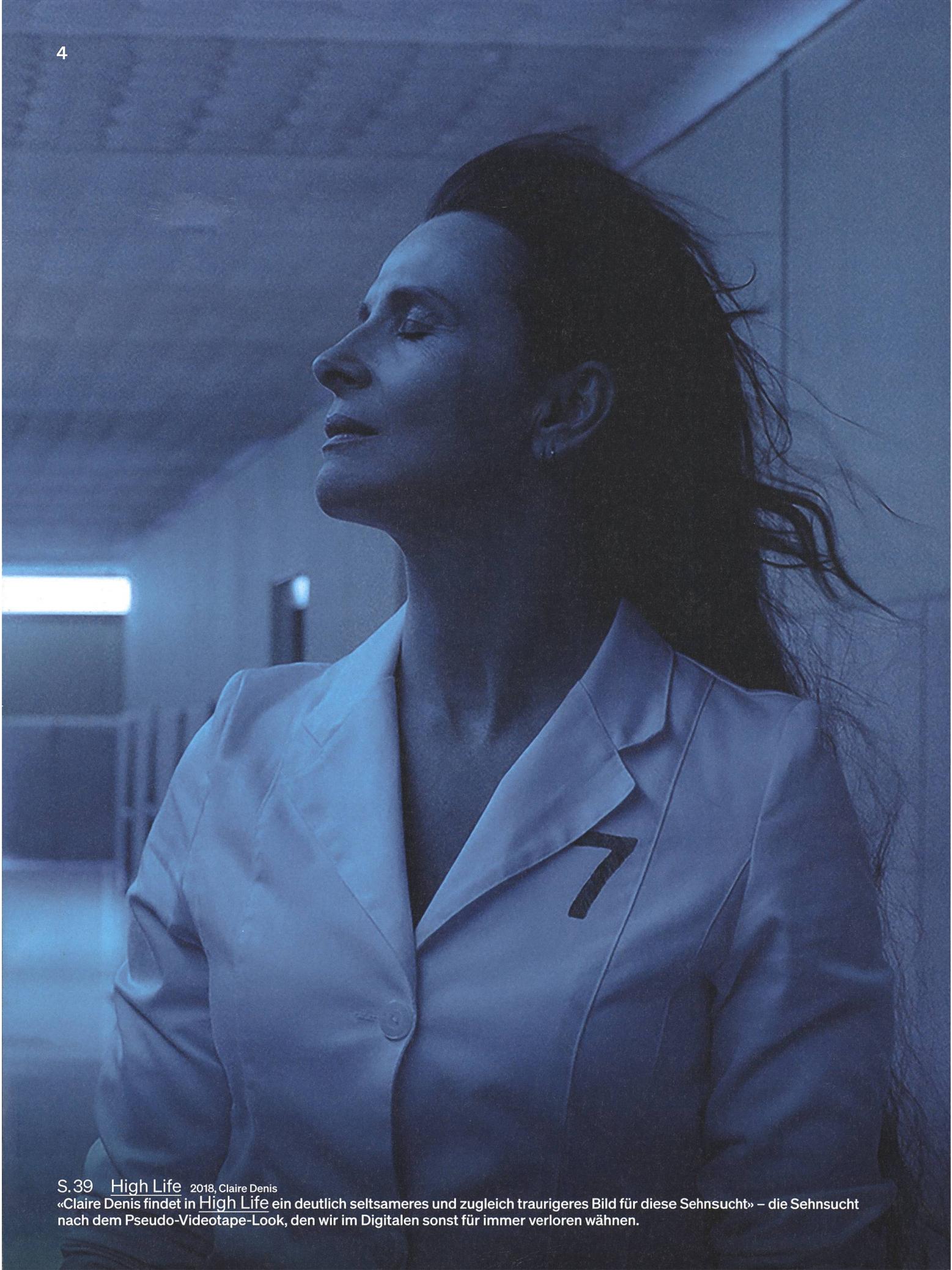
Die defa-futurum wurde eigens gegründet, um in der DDR «Zukunftsfilme» zu produzieren, die nicht von Ausserirdischen und Weltraumslachten handeln – sondern eine Zukunft aus der damals kommunistischen Gegenwart modellieren sollten, wie Simon Spiegel schreibt.





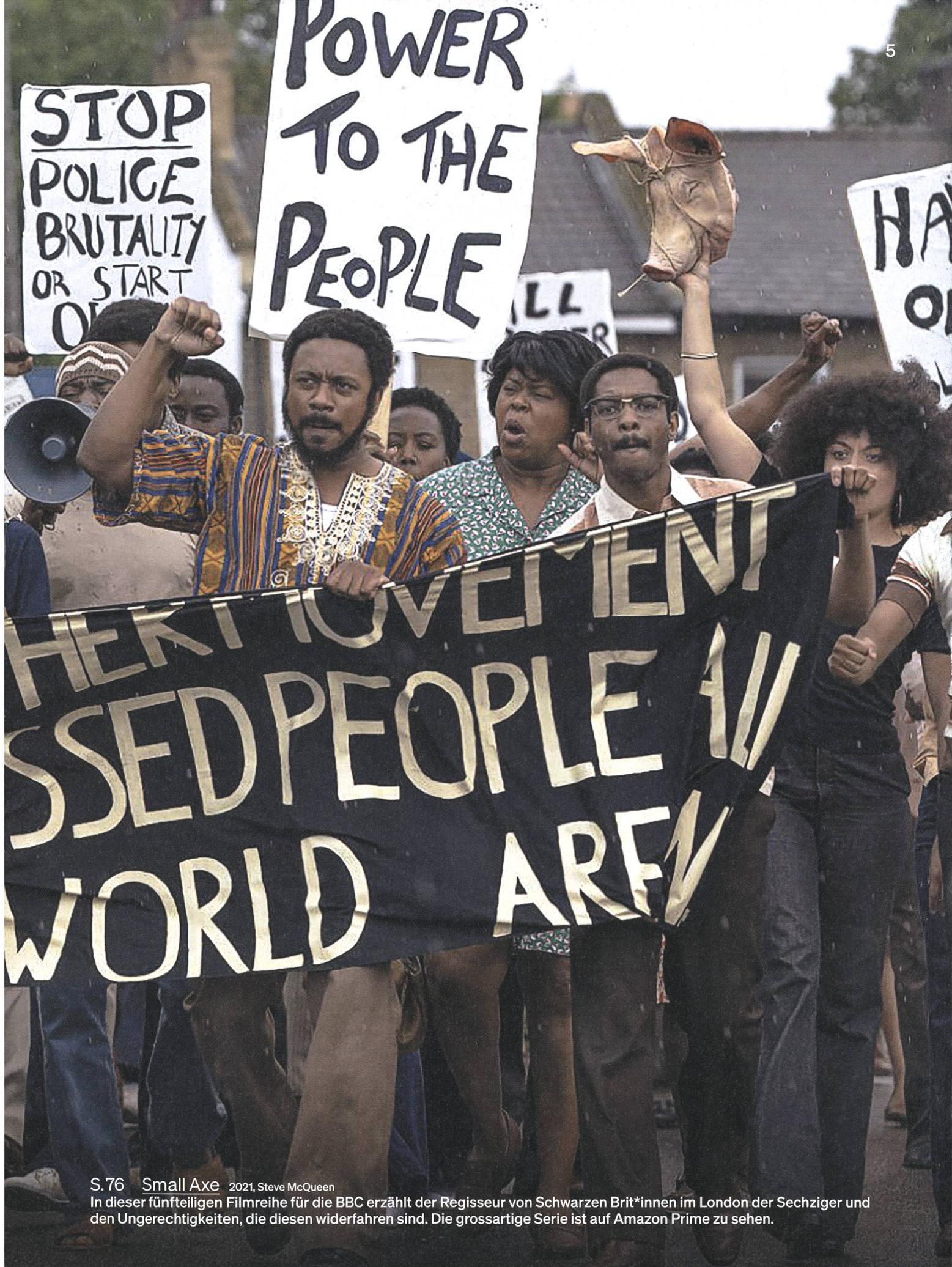
S.52 Alien 1979, Ridley Scott

Die beste Frauenrolle? Sigourney Weavers Ellen Ripley, natürlich. In ihrem abgewrackten Anzug steht sie hier für den Shabby-Chic, den Produktionen dies- und jenseits des Eisernen Vorhangs in den Achtzigern mit Vorliebe propagierten, wie Michael Kuratli schreibt.



S. 39 High Life 2018, Claire Denis

«Claire Denis findet in High Life ein deutlich seltsameres und zugleich traurigeres Bild für diese Sehnsucht» – die Sehnsucht nach dem Pseudo-Videotape-Look, den wir im Digitalen sonst für immer verloren wännen.



S.76 Small Axe 2021, Steve McQueen

In dieser fünfteiligen Filmreihe für die BBC erzählt der Regisseur von Schwarzen Brit*innen im London der Sechziger und den Ungerechtigkeiten, die diesen widerfahren sind. Die grossartige Serie ist auf Amazon Prime zu sehen.



S. 52 Kin-dsa-dsa! 1989, Giorgi Danelia

Ein «vergessenes östliches Meisterwerk der Groteske» und zugleich ein bitterer Kommentar, kurz vor dem Ende der Sowjetunion, soll dieser Film sein. Kein Wunder, strahlt das Künftige hier nicht mehr.

Zurück in die Zukunft!

Glauben Sie noch an die Zukunft? Die Wirtschaft ist für dieses Jahr ja schon mal optimistisch: Wachstum stehe wieder an – für wen auch immer. Nun, auch wir starren unverbesserlich optimistisch durchs Nebelmeer in Richtung Sonne und hoffentlich bald wieder auf die Leinwände. Neu eingekleidet von den Grafiker*innen vom Büro Haerberli, freuen wir uns, Ihnen in Zukunft nicht nur ausführliche Vertiefungen in unserem Fokus, sondern in jeder Ausgabe auch stets eine Person ins Rampenlicht zu rücken. Diesmal sprachen wir mit Alice Schmid, deren neuer Film Burning Memories gerade an den Solothurner Filmtagen Premiere feierte und tief in ein verdrängtes Trauma der Regisseurin blicken lässt. Ausserdem halten wir Sie fortan mit latenten Neuigkeiten aus dem Backstage der Branche auf dem Laufenden und natürlich weiterhin mit allem, was gerade über die Bildschirme läuft.

Doch zurück in die Zukunft – und zwar ganz wörtlich mit dem Phänomen des Retrofuturismus: Vergangenheit und Zukunft sind in den Filmen und Serien, die den Fokus dieses Hefts ausmachen, jeweils eng verbandelt. Doch zwischen dem technikgläubigen Space Age mit seinen glänzenden Oberflächen und viel oberflächlichem Zukunftsoptimismus in den Sechzigern und den abgerockten Zukunftsentwürfen der Achtzigerjahre tut sich eine enorme Kluft auf. Interessanterweise nicht zwischen, sondern in beiden Machtsphären des Kalten Krieges. Irgendwo dazwischen scheiterte ausserdem in der DDR die Arbeitsgruppe defa-futurum daran, den Marx-konformen «Zukunftsfilm» zu entwickeln, wie uns Simon Spiegel erzählt. Heute bedienen sich Production-Designer*innen jüngster Sci-Fi-Filme und -Serien gerne bei den Ästhetiken der Vergangenheit. Was dieser aktuelle Retrofuturismus über unser digitales Zeitalter erzählt, hat Karsten Munt für uns aufgeschrieben.

Eigentlich ist die Lektion des Retrofuturismus wunderbar: Ob wir Künftiges vorwegnehmen oder Vergangenes reanimieren, wir schreiben doch immer unsere eigene Zeit. Sie ist es, die uns zugänglich ist, sie gestalten wir mit, ihr können wir nicht ausweichen; sie ist die unsere. Mit dieser Haltung sind wir auch an die Neugestaltung dieses Hefts gegangen, in der Absicht, die wunderbare Vergangenheit dieser langlebigen Publikation nicht zu vergessen, und gleichzeitig hoffend, etwas Zukunftsweisendes kreiern zu haben: Wir haben unsere Vision von «Filmbulletin» geschaffen, es aus unseren Sensibilitäten geformt – aus unserer jetzigen Leidenschaft für Filme und Serien. In dieser Ausgabe schreibt sich fest, wie sehr wir das Kino im letzten Jahr vermisst haben, es schreibt sich fest, wie wichtig die kleineren Screens notgedrungen geworden sind. Und es schreibt sich fest, wie viel Lust wir auf bunte Farben und grosse Bilder haben, auf lebendige Beiträge unserer geschätzten Autor*innen, die dieses Magazin mit uns von der Vergangenheit in die Zukunft tragen. Wir sind stolz auf gestern, freuen uns auf morgen und sind mit dieser Ausgabe hoffentlich ganz im Hier und Jetzt.

Selina Hangartner, Michael Kuratli



S. 68 Palmer 2021, Fisher Stevens

«Die Schatten der Vergangenheit machen es ihm nicht leicht», schreibt Michael Pekler hier über die Hauptfigur Eddie, gespielt von Justin Timberlake, der gerade aus dem Gefängnis entlassen wurde.

7 EDITORIAL
10 SICHTWECHSEL
Spulen
Johannes Binotto

13 BACKSTAGE
Bond, Netflix etc.

17 5 FILME
die 2021 von sich
reden machen werden

19 AGENDA

20 MISE EN SCÈNE
Ein Walzer in
tausend Takten
Noémie Luciani

22 INTERVIEW
Alice Schmid
Selina Hangartner

FOKUS

30 Retrofuturismus
und das digitale Nirvana
Karsten Munt

42 Visionäre Gadgets aus
der Zukunft von gestern

44 Mit der DEFA
in die Zukunft
Simon Spiegel

52 Der Eiserne Vorhang
rostete von beiden Seiten
Michael Kuratli

59 Rüstungswettlauf
auf der Leinwand

KRITIKEN

FILME

62 KØD & BLOD
(WILDLAND)
von Jeanette Nordahl
Till Kadritzke

64 ONE NIGHT IN MIAMI
von Regina King
Susanne Gottlieb

65 SOUL
von Pete Docter
Stefan Volk

65 EIN PALAST FÜR PUTIN
von Alexei Navalny
Michael Kuratli

66 THE DISSIDENT
von Brian Fogel
+ Interview
Michael Kuratli

68 PALMER
von Fisher Stevens
Michael Pekler

69 BURNING MEMORIES
von Alice Schmid
Selina Hangartner

71 PIECES OF A WOMAN
von Kornél Mundruczó
Andreas Scheiner

SERIEN

72 WILDER
von Jan-Eric Mack
Teresa Vena

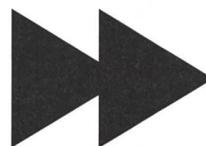
74 PRETEND IT'S A CITY
von Martin Scorsese
Noemi Ehrat

76 SMALL AXE
von Steve McQueen
Philipp Stadelmaier

78 THE MANDALORIAN
von Jon Favreau
Michael Kuratli

79 NIGHT STALKER:
THE HUNT FOR
A SERIAL KILLER
von James Carroll,
Tiller Russell
Selina Hangartner

79 THE STAND
von Josh Boone,
Benjamin Cavell
Susanne Gottlieb



80 KURZ BELICHTET
Bücher, Blu-rays,
Channels, Comics,
Streaming

86 HINTERGRUND
Was kommt nach
dem Kino?
Oliver Camenzind

90 ESCHKÖTTERS
ERSCHEINUNGEN
How to: Forensic
Furniture
Daniel Eschkötter

92 ABSPANN
Impressum



Spulen



TEXT Johannes Binotto

Filme zu spulen, ist tabu.
Doch mit diesem Frevel an
der Dramaturgie des Werks
entfaltet sich gleichzeitig
eine ganz neue Sichtweise,
die Welten eröffnet.

Kaum eine andere Praxis ist unter jenen, die Filme lieben, derart verpönt und zugleich so verbreitet. Wer einen Film vorspult, tut dies wider sein cinephiles Gewissen. Das Spulen gilt als Sakrileg, zerstört man dabei doch unweigerlich jene ganz eigene Zeitdramaturgie, die der Film aufwändig kreiert hat. Nicht umsonst setzte das Kino diesen Aspekt rigorosser durch als irgendeinen anderen: Die Dauer einer Szene ist das, was das Kinopublikum auch mit grösster persönlicher Anstrengung nie ändern konnte. Wieviel ich sehe, lässt sich allenfalls noch individuell verändern, etwa wenn ich neue Bildausschnitte kreierte, indem ich mit den Händen Teile meiner Sicht auf die Leinwand abdecke. Die schiere Dauer eines filmischen Moments hingegen blieb immer unverhandelbar – zumindest solange wir die Filme im Kino sahen (und keinen Zugang zur Vorführrkabine hatten, um dort die Geschwindigkeit des Projektors zu ändern). Doch so



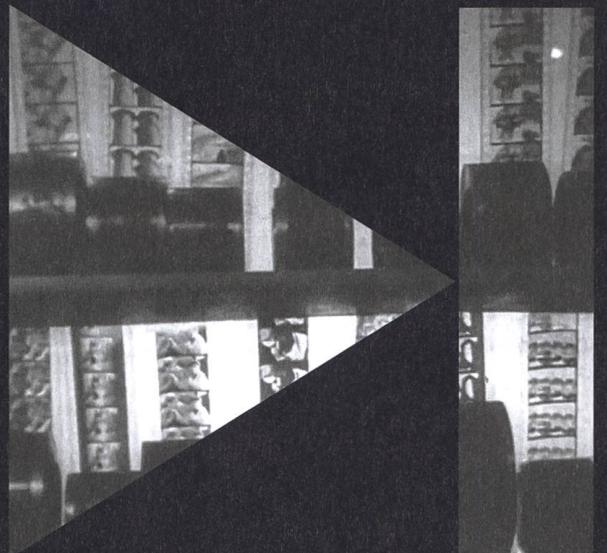
unmöglich das Spulen fürs normale Kinopublikum blieb, so ist es umso allgegenwärtiger geworden, seit wir uns die Filme zuhause anschauen. Die Revolution von VHS und Betamax in den Siebzigern war nicht nur, dass man einen geliebten Film auf Kassette nun jederzeit anschauen konnte, sondern auch, dass man dies häppchenweise tun konnte und durchspulen konnte zu jenen Filmszenen, auf die man gerade Lust hatte. DVDs und Blu-rays offerieren neben der Spulmöglichkeit zusätzlich noch Kapiteleinteilungen, dank denen wir noch schneller an eine bestimmte Filmstelle springen. Und wenn wir heute streamen, navigieren wir nicht nur per Mausclick

schnell durch den ganzen Film, sondern können darüber hinaus das Spulen kurzerhand zur StandardEinstellung machen: Auf Netflix und Youtube lässt sich die Wiedergabegeschwindigkeit auf das Anderthalbfache oder gar Doppelte des ursprünglichen Tempos festlegen. Der Gedanke dabei ist wohl, dass sich so in der selben Zeit doppelt so viel schauen lässt. Die Filmkunst als Zeitkunst droht bei diesem hastigen Konsumieren buchstäblich auf der Strecke zu bleiben.

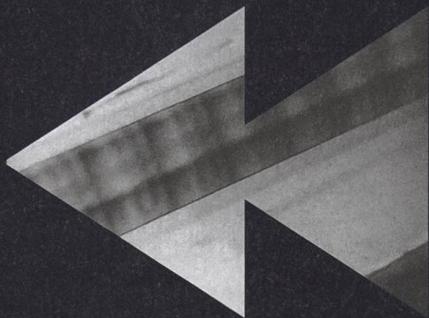
Und doch lohnt es sich, daran zu erinnern, dass gerade die Dauer eines Films zu Beginn gar nicht so eine eindeutige Sache war, wie sie uns heute scheinen mag. Sowohl die ersten Kameras als auch die ersten Projektoren – was ja im Falle des Lumière-Cinematographen ohnehin ein und dieselbe Maschine war – mussten per Handkurbel betätigt werden und waren somit je nach Situation und Kamera- bzw. Vorführperson mehr oder weniger subtilen Temposchwankungen unterworfen. Mithin waren es gerade diese Manipulationen der Laufgeschwindigkeit, mit denen sich experimentieren und aus denen sich erste filmische Spezialeffekte entwickeln liessen. So weiss man, dass in frühen Filmvorführungen die Laufgeschwindigkeiten mitunter je nach Szene und Publikumsgeschmack moduliert wurden. Mit unseren aktuellen Praktiken des Spulens kehrt also zugleich nur etwas zurück, was das Kino seit seiner Geburt immer schon konnte. Das Spulen würde sich so ganz unverhofft als eine zugleich zeitgenössische und überraschend nostalgische Praxis entpuppen, weil es unweigerlich auch an die Zeiten vor der Standardisierung der filmischen Laufgeschwindigkeit erinnert.

Vor allem aber interessant am Spulen ist, dass es eben nicht nur unseren Konsum beschleunigen kann, sondern diesen im Gegenteil gerade zu hinterfragen erlaubt. Ich persönlich spule zwar nahezu nie, wenn ich einen Film zum ersten Mal schaue, dafür aber umso häufiger, wenn ich einen Film zu analysieren beginne. Statt den Film als Ganzes immer wieder zu sehen, beginne ich mich auf einzelne Augenblicke zu konzentrieren, zu denen ich jeweils vor- oder zurückspule. Die Arbeit an meinen Filmanalysen und Videoessays ist zu einem erheblichen Teil auch einfach Spularbeit. Statt die Dinge zu beschleunigen, erlaubt mir das Spulen also gerade das Verweilen und Wiederholen, und statt reibungsloserem Konsum fördert es vielmehr ein Nachdenken über den Film als Medium.

So zeigt es bereits einer der frühesten und zugleich interessantesten Spul-Momente der Filmgeschichte: In Dziga Vertovs Der Mann mit der Kamera von 1929 sehen wir in einer Szene die Cutterin und Ko-Autorin des Films, Jelisaweta Swilowa, wie sie am Schneidetisch jenes Mate-



rial bearbeitet, das wir in der Szene zuvor den Kameramann Michail Kaufman haben aufnehmen sehen. Swilowa dreht an der Handkurbel ihres Schneidetischs und spult damit den Film vor, so dass die Aufnahmen in den einzelnen Bildkadern des Filmstreifens zu einem undeutlichen Nebel verschwimmen. Swilowa, und mit ihr auch wir, schauen in diesem Moment den Film in ihren Händen nicht mehr im Hinblick auf das an, was hier fotografisch festgehalten wurde, sondern als ein bloss abstraktes Gewusel aus Licht und Schatten, so lange, bis eine Lücke sich auftut, wo Swilowa dann mit ihrer Schere eingreift. Wer schneiden will, muss spulen. Das Spulen entpuppt sich damit unversehens als ein kritisches Verfahren, weil es mir erlaubt, den Film noch einmal neu und anders zu sehen. So, wie Swilowa nicht mehr auf die einzelnen Personen achtet, die die Kamera fotografisch festgehalten hat, sondern stattdessen auf den abstrakten Gesamteindruck der

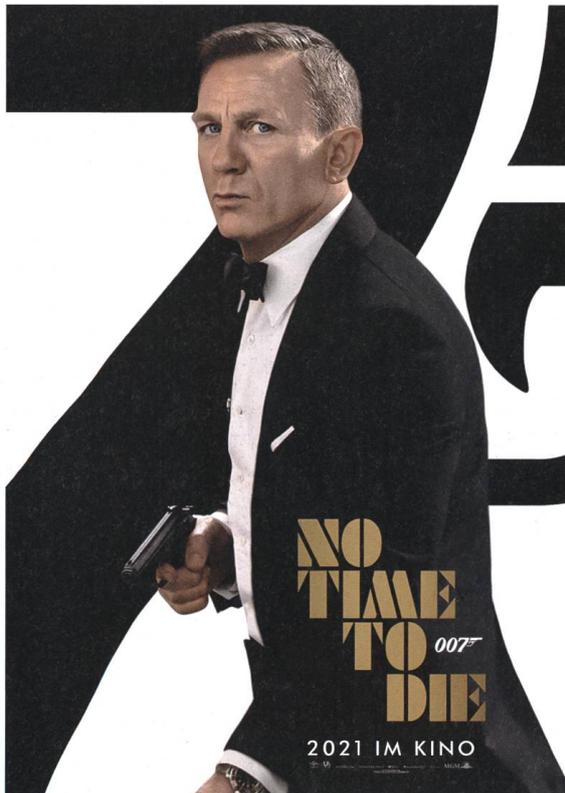


Filmkader, so wäre zu überlegen, ob nicht auch wir durch Spulen zu Filmschaffenden werden könnten, die durchs Spulen aus einem Film das herauslöschen, was man gemeinhin für die Hauptsache hält, und dabei zugleich etwas Anderes auftauchen lassen. Tatsächlich benutzt Der Mann mit der Kamera die Beschleunigung der Bilder ja im ganzen Film immer wieder in dieser Art, als einen Verfremdungseffekt, der ein nicht-antropomorphes Sehen erlaubt, ein Sehen, bei dem nicht mehr die Menschen bevorzugt werden, sondern bei dem die Umgebung genauso wichtig wird: Maschinen, Wolken, Autos, Pferde, Lichtreflexe und Schattenwürfe.

Und plötzlich muss ich an einen Moment in Jacques Tatis Playtime denken, wo der vom Regisseur gespielte Monsieur Hulot in einem der Bürogebäude zusammen mit dem Portier am Ende eines langen Ganges sitzt und auf einen Geschäftsmann wartet. Als wir den Mann am anderen Ende des Korridors auftauchen sehen, scheint es eine halbe Ewigkeit zu dauern, bis dieser endlich bei Hulot angelangt – ein Eindruck übrigens, den Tati mittels geschickter Verwendung von Perspektive und spezifischen Bewegungsanweisungen an den Darsteller des Geschäftsmanns erzeugte. Was aber würde passieren, wenn man diese Szene von einer Minute Länge zu spulen beginnt und verkürzt auf eine Sekunde, auf eine Hundertstelsekunde, immer wieder und immer schneller? Dann beginnen die Figuren ihre Bewegungen immer rascher auszuführen, sie fangen an zu hüpfen und zu springen, bis sie irgendwann im schieren Taumel der Geschwindigkeit nur noch zittern und sich aufzulösen scheinen. Was dann auftaucht, wenn die Figuren zu verblassen beginnen, ist das, was einer anderen Zeitlichkeit als der menschlichen gehorcht. Statt auf die Figuren beginne ich auf den Raum selbst zu achten, den Korridor, die Stahlsäulen, die Glaswände, das Licht. Es ist, als würde man sich eine Wahrnehmung aneignen, der menschliche Bewegungen nur noch als flüchtige Schatten erscheinen. Vielleicht so, wie jahrtausendealte Steine die Welt sehen würden. So wie auf jener berühmten Fotografie von 1838, die Louis Daguerre von einer belebten Strasse in Paris machte, auf der aber aufgrund der extrem langen Belichtungszeit von den Passant*innen niemand mehr zu sehen ist.

Würde man Playtime nur schnell genug spulen, dann würden seine Bilder immer stärker jenen enigmatischen leeren Bildern von Gängen und Zimmern in den Filmen von Ozu Yasujirō gleichen. In diesen «Pillow shots», wie sie Noël Burch genannt hat, scheinen Ozus Filme innezuhalten, einzuatmen. Die Zeit steht still. Und zugleich frage ich mich, ob es nicht auch hyper-beschleunigte Bilder sein könnten, die man so schnell gespult hat, dass alle menschliche Bewegungen aus ihnen herausgefallen sind. Das bis zum äussersten Extrem gesteigerte Spulen könnte dann zugleich ein Akt absoluter Versenkung sein. Beschleunigung wird Meditation.

No Time to Die 2020, Cary Joji Fukunaga
2021 im Kino? MGM kann sich etwas Anderes schlicht nicht leisten. Hoffen wir, dass die Jahreszahl bleibt.



KINO

Halt durch, James!

Die zweifache Verschiebung von No Time to Die, dem neusten Bond-Abenteuer, machte die Fans des britischen Geheimagenten im letzten Jahr wahnsinnig. Schliesslich lief ihnen dank des rund 70 Millionen \$ schweren Marketings kräftig das Wasser im Mund zusammen. Nun müssen sie mit der Verschiebung von Ostern auf Herbst 2021 eine weitere Durststrecke durchwandern. Und eine vorzeitige Auswertung im Streaming, welche Barbara Broccoli gegenüber «Variety» vor einem Jahr noch in Aussicht stellte, wird sich wohl auch nicht bewahrheiten. Der Film ist schlicht zu teuer, als dass ihn eine der globalen Plattformen kaufen könnte.

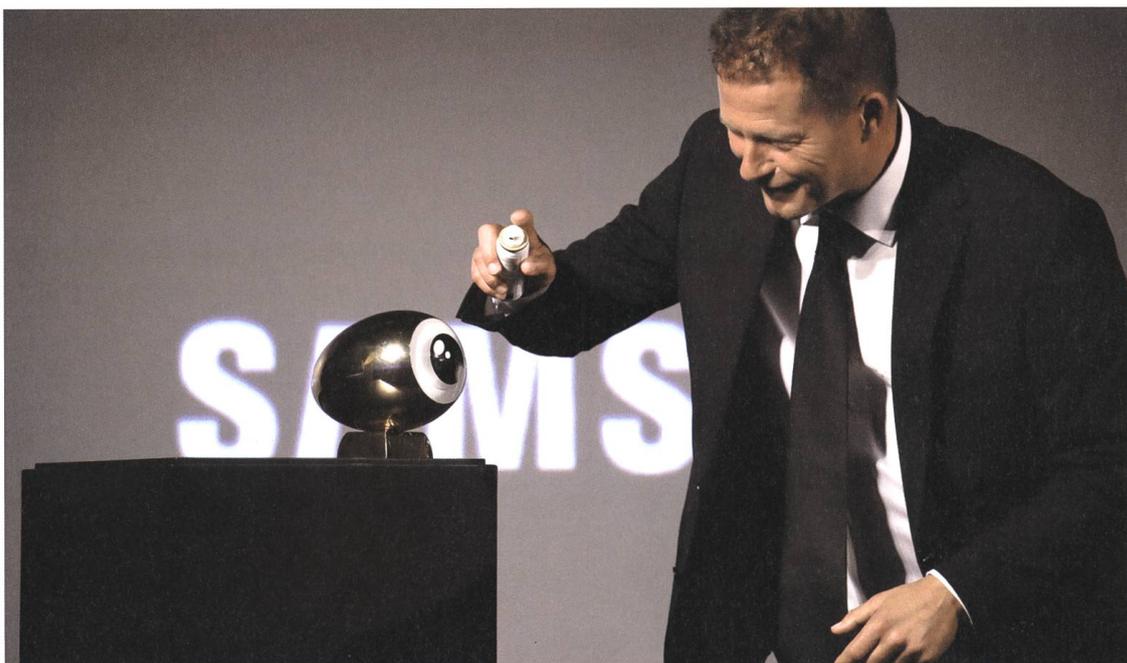
Schliesslich ist Bond *too big to fail* für MGM, das ohne die erwarteten Einnahmen von einer Milliarde erneut in den finanziellen Limbus fallen würde. Die letzte Nahtoderfahrung machte das Studio in der Finanzkrise 2008, nachdem Sony Beteiligungen gekauft hatte und MGM-Klassiker wie Ben Hur oder Gone with the Wind als Blu-rays zu Gold machen wollte. Doch MGM wurde zum Spielball zu vieler Investor*innen, aus den Firmenschulden wurden *bad bonds* gebastelt, statt dass neue Bond-Abenteuer oder andere Kassenschlager produziert worden wären. 2010 mussten die Dreharbeiten an Skyfall wegen Finanzproblemen sistiert werden. Das Studio kann es sich also nach der Erholung im letzten Jahrzehnt nicht leisten, sein Prunkstück zu verscherbeln. Keine Zeit zu sterben, so der deutsche Titel der 007-Fata-Morgana, wird deshalb weiterhin wie ein Mantra gebetet. (mik)

VOR GERICHT

Drehbuch- autorin begehrt auf

Mindestens 50 Millionen sollen Till Schweiger und sein Verleih Warner Bros. Deutschland mit dem Kinohit Keinohrhasen verdient haben. Also als Gewinn. Anika Decker hingegen, die das Drehbuch dazu verfasste, nur 50 000 Euro. Das fand sie unverhältnismässig, und sie klagte beim Berliner Landgericht mit Berufung auf den «Bestsellerparagrafen» eine höhere Vergütung ein. Die erste Instanz gab ihr Recht und verlangte von Warner und Schweiger die Offenlegung ihrer Buchhaltung. Das wiederum wollen diese sich nicht gefallen lassen, weshalb der Fall nun weitergezogen wird. Im ungleichen Streit haben sich nun verschiedene Drehbuchverbände, die gemäss der Zeitung «Die Welt» mindestens 80 Prozent ihres Berufsstandes vertreten, hinter die Klägerin gestellt. Decker riskiert mit ihrer Klage viel, schliesslich sind in der Vergangenheit Exponent*innen vergleichbarer Klagen auf schwarzen Listen von Filmproduzent*innen gelandet, wie die Zeitung weiter berichtet. Die Klage steht auch vor dem Hintergrund einer gestärkten Position von Drehbuchautor*innen, die dank dem Serien-Boom begehrt sind. (mik)

Am ZFF 2020 noch mit dem Goldenen Auge ausgezeichnet, steht Till Schweiger heute unter Beobachtung der deutschen Drehbuchautor*innen.



«Die über die letzten zehn Jahre stetig ausgebauten Ideenförderung zeigt, wie wirksam die Unterstützung in der frühen Phase der Stoffentwicklung ist.»

Nadine Adler Spiegel, Leiterin
Migros-Kulturprozent Story Lab



FÖRDERUNG

Neues Förderinstrument für Stoff- entwicklung

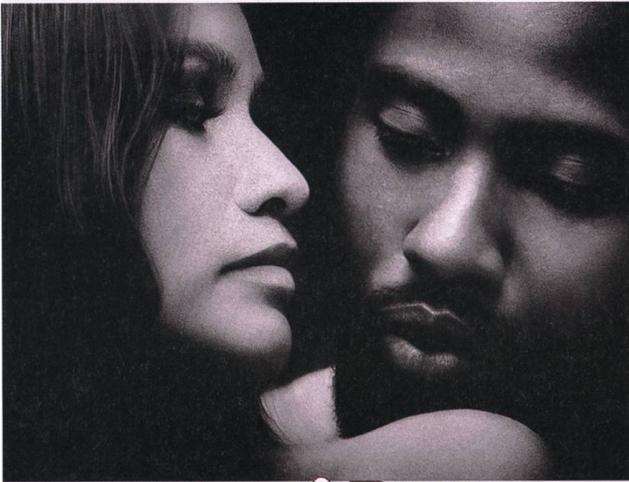
An den Solothurner Filmtagen lancierte das Migros-Kulturprozent ein neues Förderinstrument: Story Lab. Die Förderung ist breit angelegt. Von «Kinofilm bis Serie, von Virtual Reality bis Games» kennt die Initiative des Grossverteilers gemäss Medienmitteilung keine Genre-Abgrenzung. Auch bei den Auswahlkriterien für die Beantragenden scheint die Migros auf Niederschwelligkeit zu setzen. Von etablierten Regisseur*innen bis zum unerfahrenen Drehbuch-Nachwuchs werden alle ermutigt, ihre Projekte einzureichen. Nach einer Standortbestimmung soll ein Grundbeitrag an die Stoffentwicklung geleistet werden, in begleitenden Coachings für Newcomer und Austauschveranstaltungen wie Master Classes und Workshops sollen ausgewählte Projekte weiterentwickelt werden. Zusammenarbeitet wird dabei mit etablierten Playern der Filmbranche: Focal, SRG SSR und die Solothurner Filmtage sind in das Projekt involviert. (mik)

➤ story-lab.migros-kulturprozent.ch

STREAMING

Netflix bläst im neuen Jahr zum Angriff

辛蒂亞 尊大衛華盛頓



電影武愛
MALCOLM & MARIE

Der Plan muss aufgegangen sein: Am 19. Januar 2021 berichtete der Business-Teil der «New York Times», dass Netflix nun kein Geld mehr zu leihen braucht. Um an diesen Punkt zu kommen – fast weltweiter Marktführer in Sachen Streamingplattformen zu sein –, hat das amerikanische Unternehmen bislang satte 16 Milliarden Dollar leihen müssen.

Auch das Filmprogramm, das der Streaming-Gigant gerade für 2021 angekündigt hat, zeigt, dass er auf dem aufsteigenden Ast ist. Das Line-up für dieses Jahr strotzt vor Namen hochkarätiger Filmmacher*innen, die Cinephile anlocken sollen: Jane Campion, Paolo Sorrentino und Adam McKay werden 2021 jeweils mit The Power of the Dog, resp. The Hand of God, resp. Don't Look Up ihre Spielfilme auf der Plattform abliefern. Und mit Malcolm & Marie (Sam Levinson) – mit John David Washington und Zendaya in den Hauptrollen geradezu brillant besetzt – veröffentlichte die Plattform bereits am 5. Februar einen der meisterwarteten Spielfilme des Jahres.

Kulturelle Grossmacht

Strategie scheint es zu sein, mit solchen Prestige-Produktionen, aber eben auch mit (billigeren) Serien und Filmen das Publikum breit zu bedienen: Mit Queer Eye und Love is Blind ist Netflix beispielsweise auch erfolgreich im Reality-TV-Genre durchgestartet, und gerade wurde verkündet, dass künftig auch mehr Anime-Serien produziert werden sollen. In Südkorea eröffnete Netflix Anfang Jahr zwei neue Film- und Serien-Produktionstätten und baut damit sein Standbein im kulturell boomenden Land aus. Unter anderem mit einer koreanischen Adaption der spanischen Netflix-Produktion Casa de Papel (Haus des Geldes).

Den kulturellen Impact einer derart gigantischen Unterhaltungsmaschine hat zuletzt die Miniserie The Queen's Gambit über das fiktive Schach-Genie Bess bewiesen: Auf Netflix wurde sie die meistgesehene Serie, worauf sich die Suchanfragen zum Thema «Schach» auf Google gleich mal verdoppelt und die Neuanmeldungen auf der Online-Plattform Chess.com sogar verfünffacht haben sollen. (sh)

die 2021 von sich reden machen werden

1—The French Dispatch, Wes Anderson, D/USA/F



Eines kann Wes Anderson: Einen brillanten Ensemblecast zusammentrommeln (hier: Timothée Chalamet, Bill Murray, Benicio del Toro, Tilda Swinton etc.). Und: eine kitschig-geometrische Filmwelt kreieren, in der diese Schauspieler*innen dann wie Spielfigürchen rumgeschoben werden. Wem beides zusagt, für die oder den ist The French Dispatch. Wann der Film in der Schweiz startet, wird sich zeigen müssen.

2—Judas and the Black Messiah, Shaka King, USA



Daniel Kaluuya (Get Out) und Lakeith Stanfield (Sorry to Bother You) machten dieses Biopic über das Black-Panther-Mitglied Fred Hampton zur vielerwarteten Premiere am Sundance Film Festival. In den USA soll er gleichzeitig auf HBO Max und in den Kinos starten. Was bei uns geplant ist, wird sich noch zeigen.

3—Druk (Der Rausch), Thomas Vinterberg, DK



Ein paar etwas zu gesetzte Herren trinken im «wissenschaftlichen» Selbstversuch jeden Tag Alkohol zur Produktivitätssteigerung. Das kann nur grandios schief gehen. Mit Mads Mikkelsen in der Hauptrolle schafft Vinterberg erneut eine beklemmende Sozialstudie, die auch in Cannes letztes Jahr auf der Liste stand. Darauf, dass der Film tatsächlich am 25. März in unsere Kinos kommt, trinken wir!

4—The Harder They Fall, Jeymes Samuel, USA



Wir sind gespannt, was passiert, wenn Jay-Z und Lawrence Bender (Tarantinos langjähriger Produzent) hinter einem Projekt stehen – einem Western mit einem All-Black Cast. Dass Jonathan Majors (The Last Black Man in San Francisco), Idris Elba, Zazie Beetz (Atlanta) und (nochmals) Lakeith Stanfield mitspielen, macht die Geschichte um den realen Schwarzen Cowboy Nat Love nur noch vielversprechender. 2021 auf Netflix.

5—Été 85, François Ozon, F



Zwei Jahre nach seiner Anklage der katholischen Kirche (Grâce à Dieu) taucht Ozon in die Riviera irgendwann in den Achtzigern ab, authentisch mit Super-16-Film und Vokuhila-Haarschnitten. Hier eskaliert eine homoerotische, jugendliche Ferienliebe. Wenn alles klappt, kommt er zur Vorfreude auf Strandferien am 27. Mai 2021 in die Schweizer Kinos.

PLATTFORM

Schwanenlied

«SWAN – Swiss Women's Audivisual Network» ist ein brandneues digitales Verzeichnis, in dem Frauen registriert sind, die sich mit audiovisuellen Medien beschäftigen, also im Bereich Film, Fernsehen, Games etc. tätig sind.

Mit Unterstützung des Eidgenössischen Büros für Gleichstellung und des Migros-Kulturprozents entwickelt, soll dieses digitale Netz nun in einer Branche, in der Bekanntheit und Sichtbarkeit entscheidend sind und in der die Karrieren männlicher Kollegen eben doch immer noch beflügelter sind, den Weg für die Freelance-rinnen und Künstlerinnen frei machen. Teil des Projekts ist auch das «Office for Equality & Diversity», mit Hotline und Calling Hours für alle Frauen, die sich in Sachen Gender Equality etc. beraten lassen wollen. (sh)

➔swanassociation.ch

FESTIVAL

Prix de Soleure für Andrea Štaka

Mare, das einfühlsame 16mm-Porträt einer kroatischen Mutter, nimmt den Hauptpreis von den diesjährigen Solothurner Filmtagen nach Hause. Es sei ein «Spielfilm, der aussieht wie ein Dokumentarfilm oder die Realität selbst, aber überhöht zu einer existentiellen Wahrheit», schrieb die Jury, bestehend aus dem Regisseur Markus Imhoof, der Theaterdirektorin Anne Bisang und der Autorin Meral Kureysli. Die Zuschauer*innen dieser digitalen Ausgabe vergaben ausserdem den Prix du Public an Beyto von Gita Gsell. Der neu geschaffene Preis Opera Prima, mit dem fortan Erstlingswerke ausgezeichnet werden, geht an Stefanie Klemm für Von Fischen und Menschen. (mik)



STREAMING

Rote Kreuze im Kalender

Es ist die Zeit der verschobenen Filmstarts, und langsam kristallisieren sich die Pläne der Industriegiganten für ein – naja – vielleicht weiteres Krisenjahr 2021 heraus. Auch Disney ist mit dem roten Sharpie durch die Liste und verkündete zahlreiche Verschiebungen. Guillermo del Toros Nightmare Alley, ein Remake des gleichnamigen Films von 1947 – damals mit Tyrone Power und Joan Blondell in den Hauptrollen, beim Neuaufguss mit Bradley Cooper und Cate Blanchett –, soll beispielsweise doch erst 2022 erscheinen, genau wie die Fortsetzung von Black Panther. Dieses Jahr erwarten uns immerhin noch Nomadland (Bild, im März), der hier im Rahmen des Zurich Film Festival schon einmal gezeigt wurde, Black Widow 3D (im Mai) und Kenneth Branaghs Death on the Nile (im September), die alle schon länger in der Pipeline waren. (sh)

27. FEB BIS 7. MÄRZ

Woche der Kritik

Auch auf Distanz lässt sich debattieren. Das will die Woche der Kritik in Berlin beweisen. Das ganze Filmprogramm wird vom 27. Februar bis zum 7. März kontinuierlich online sein, mit einer Konferenz am 27./28. Februar und Debatten in der darauffolgenden Woche online und optional live im Hackesche Höfe Kino.



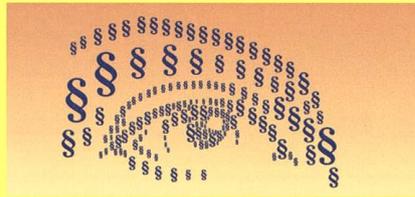
SA 27.2. bis SO 7.3.
Hackesche Höfe Kino,
Berlin und auf
wochederkritik.de

1. BIS 5. MÄRZ

Berlinale in Tranchen

Die 71. Ausgabe des Festivals, sonst fester Programmpunkt jeweils Mitte bis Ende Februar, wird in diesem Jahr nicht nur zum Teil online, sondern in zwei Stufen stattfinden. Im März wird das Festival für Industry-Leute im Online-Angebot die Branchenplattformen European Film Market, Berlinale Co-Production Market, Berlinale Talents und World Cinema Fund hochschalten. Im Juni sollen dann die Events für das Berliner Publikum – im Kino wie auch Open-Air – folgen.

MO 1.3. bis FR 5.3.
berlinale.de



3. MÄRZ BIS 18. JULI

Frauenrechte im Museum

Nicht gerade ein Filmtipp und auch nicht ein Jubiläum, auf welches die Schweiz stolz sein kann, aber dennoch ein solider Tipp für hoffentlich nach der zweiten Welle. Vor 50 Jahren merzte dieses Land einen grundlegenden Menschenrechtsverstoss aus und gewährte der weiblichen Hälfte der Bevölkerung das Wahl- und Stimmrecht. Zu diesem Anlass eröffnet (inschallah!) im März eine Ausstellung im Landesmuseum Zürich. Neben dem 200 Jahre währenden Kampf der Schweizer Frauen um Gleichberechtigung werden laut Ausstellungsbescrieb auch «herausragende Zeugnisse aus internationalen Sammlungen» zu sehen sein.

MI 3.3. bis SO 18.7.
Landesmuseum Zürich

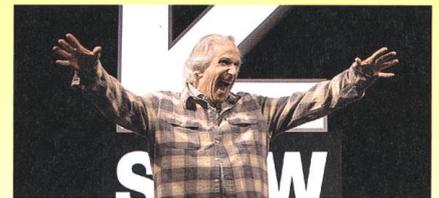
8. MÄRZ

Frauen im ZDF

A propos Frauen: Am 8.3., anlässlich des Weltfrauentags, veröffentlicht ZDF die nächste Staffel ihrer Webserie Film Frauen, in der Frauen, die mit Film arbeiten, in kurzen Tranchen – acht, zehn Minuten das Stück – aus ihrem Leben erzählen. In den letzten Staffeln,

die bereits vor dem 8. März 2021 auf zdf.de online sind, reden zum Beispiel Regisseurin Caroline Link (Exit Marrakech, Als Hitler das rosa Kaninchen stahl) oder Schauspielerin Nora Tschirner (Tatort Weimar) über Themen wie Selbstoptimierung, Erfolg und Erwartungen. In der nächsten Runde werden unter Anderen Schauspielerin Carmen-Maja Antoni (Das weisse Band, Der Vorleser, Das schweigende Klassenzimmer) oder Maria Ehrich (in der ZDF-Serie Ku'damm 56, Ku'damm 59 zu sehen) zu Gast sein.

MO 8.3.
ZDF Mediathek, zdf.de



16. BIS 20. MÄRZ

SXSW für Gutbetuchte

Das Gute an der momentanen Situation? Dass man immerhin online weit reisen und Festivals besuchen kann, die sonst nicht auf dem Weg liegen: Zum Beispiel das South by Southwest (kurz: SXSW) in Austin, Texas. Das Festival ist eines der wichtigeren Daten für amerikanische Filmfachleute, ist aber auch bedeutend in der Musik- und Interaktive-Medien-Welt. Für die diesjährige Onlineausgabe kann man sich online (für den satten Preis von \$399) registrieren.

DI 16.3. bis SA 20.3.
sxsw.com



Ein Walzer in tausend Takten



TEXT Noémie Luciani

Das Hin und Her mit und zwischen den Lockdowns brachte die eingespielte Beziehung unserer Pariser Kolumnistin zum Kino durcheinander und liess einige Filme durch die Ritzen fallen.



«Demnächst im Kino»: Das ist das bekannte Versprechen, das uns jeweils am Ende des Trailers gegeben wird und uns freudig auf die künftigen Neuerscheinungen warten lässt. Die Bedeutung der Worte (oder vielleicht die Bedeutung der Zeit an sich) hat sich seit einem Jahr verschoben. In drei Schritten kamen die Ankündigungen neuer Filme früher zu uns, fast wie ein Tanz: «Demnächst im Kino», dann «Im Kino am...» und schliesslich «Jetzt im Kino». Und mit jedem Schritt wuchs die Vorfreude. Erster Schritt: «Bald», das war das Erwachen der Neugier, die Vorfreude, die ich nun so sehr vermisse, wie ich es vermisse, bald wieder ins Kino gehen zu können. Zweiter Schritt: Das Datum wurde festgelegt, im Kalender markiert. Dritter Schritt: «Jetzt im Kino», das war fast wie eine Liebeserklärung des Films – «Komm, ich warte auf dich, ich bin für dich da.»

ADN, der neue Film der französischen Regisseurin Maïwenn (Polisse, Mon Roi) und Teil der offiziellen Auswahl für die 2020er Ausgabe von Cannes, war im vergangenen Sommer einer jener Coming-soon-Filme, die umso sehnlischer erwartet wurden, als die Absage des Festivals sie um ihre Premiere auf dem roten Teppich gebracht hatte. Er hat es stattdessen an anderer Stelle, in Deauville, im September auf die Leinwand geschafft. Das war eine Zeit der Hoffnung. Auf den Plakaten und Trailern stand da: «Ab dem 28. Oktober im Kino». Ich dachte: Bald gehe ich mir den Film anschauen. Der 28. Oktober kam, doch das Gerücht einer zweiten Schliessung kursierte bereits, wie sich Romain Poujol von Le Pacte, dem Verleiher von ADN, erinnert. Aber es war zu spät, um die Kinotrailer wieder zurückzuziehen, und ganz Frankreich war schon mit Plakaten behangen. Man konnte nur hilflos zuschauen. ADN war «Jetzt im Kino». Doch das dauerte nur zwei Tage – nicht einmal genügend Zeit, um mir ein Ticket zu kaufen. Ab dem 30. Oktober wurden die Kinos wieder geschlossen. ADN hatte immerhin 33960 Tickets verkauft. Dafür, dass die Filme nach 20 Uhr nicht mehr gezeigt werden durften, waren die Zahlen also sehr gut: Sie zeigten, dass Masken, Einschränkungen und Ängste nicht ausreichen, um den Hunger nach dem Kino auszulöschen.

Der Walzer wurde unterbrochen, ADN machte einen Schritt zurück und verschob das Datum: Am 15. Dezember sollte er nochmals starten, an dem Datum, für das Lockerungen angekündigt waren. Doch auch am 15. Dezember bleiben die Kinos hier in Paris geschlossen. ADN machte einen zweiten Schritt rückwärts: zurück zum Anfang. Die Termine müssen neu gesetzt, die Plakate nochmals aufgehängt werden; ein Budget, vergebens ausgegeben. Es steht wieder «bald». Es ist kein Versprechen mehr (denn wer würde es wagen, ein Rendezvous im Kino zu versprechen?). Für alle, die vom Aufschieben ständig hören oder lesen, auf den Filmposters von ADN etwa und jenen anderer filmischer Totgeburten (Garçon Chiffon kam am selben Tag heraus, auch Petit Vampire; Adieu les cons und Miss hatten eine Woche zuvor gerade noch Zeit für einen sehr guten Kinostart gehabt), ist «bald» nicht mehr eine Verpflichtung, sondern eine Beschwörung. Die Rückkehr ins Kino wird zur Glaubenssache. «Man muss dem Film vertrauen», meint auch Romain Poujol auf meine Frage hin, ob er sich darüber Sorgen mache. «Wir glauben sehr fest an den Erfolg von ADN, auch wenn wir nie gedacht hätten, so hart an ihm arbeiten zu müssen – es ist trotzdem eine Freude.» Inmitten der kulturellen Flaute wärmt mich die Idee der «Freude». Wir ertrinken gerade in Zahlen, in ungewissen Terminen, in Gerede von investiertem und verlorenem Geld und leeren Kinokassen, aber noch nie war es so wichtig, über diese Zahlen hinaus ans Kino zu glauben: an die, die es machen, an die, die auf uns warten.





«Auf einmal konnte ich mich an den Übergriff erinnern»

INTERVIEW Selina Hangartner

Nach Die Kinder vom Napf (2011) und Das Mädchen vom Änziloch (2016) lenkt Alice Schmid ihren Blick in Burning Memories auf die eigene Kindheit, einen Vorfall darin: Mit 16 wurde sie missbraucht. Über die filmische Aufarbeitung, mehr als 50 Jahre danach.

FB *Alice Schmid, mit Burning Memories legen Sie ein sehr persönliches Werk vor. Weshalb?*

AS Das war eigentlich gar nicht anders möglich. Ich habe 30 Jahre lang Filme gemacht, ohne mir klar zu sein, wieso ich mich immer an ähnlichen Themen abarbeite. Es kam einfach zu mir: Ganz intuitiv bin ich jeweils zum Inhalt meines nächsten Projekts gekommen, habe Filme zum Thema «Kindheit» gemacht. Es war ein kreativer Fluss – von einem zum nächsten –, ein Dauerzustand des Arbeitens.

Dann, vor einiger Zeit, habe ich in einem Museum ein Gemälde mit einem nackten Mädchen als Motiv gesehen. Das Mädchen hatte einen riesigen, dunklen Schatten. Und ich konnte kaum mehr atmen: Ich hatte das Gefühl, mich selbst darauf zu sehen. Mir sind in dem Moment viele Sachen wieder in den Sinn gekommen. Auf einmal konnte ich mich an den Übergriff von vor 50 Jahren erinnern.

Thema zu reden. Ich war im Fieber: Beinahe mathematisch zeichnete ich auf, wie die Geschichte beginnen soll, wie die Figuren verkoppelt und die ganze Geschichte vernetzt und verbandelt werden soll. Die Idee war damals, einen Film übers Schweigen zu drehen. Denn auch bei mir war es so: Wir alle schweigen stets, anstatt zu reden. Ich wollte Kinder casten, um erneut aus Kinderperspektive zu erzählen – mit meinen Protagonist*innen ihre Grosseltern besuchen, um rauszufinden, was passiert, wenn ihre Enkel*innen sie auf das Thema «Schweigen» ansprechen.

Ich war noch nie in der Wüste, und ich war fasziniert, wie sich, als wir aus Kapstadt rausfahren, plötzlich der Horizont auftat. Die hellen Farben – alles war wunderschön. Dann fing es an zu regnen, das wollte ich filmen. Wir packten die Kamera aus, Karin drehte. Als wir uns das Material am Abend ansahen, merkte ich erst, dass Karin nicht

«Falls ich je einen Film über mich drehen, meine eigene Geschichte aufarbeiten werde, dann reise ich dafür in die Wüste Afrikas.»

Ich wollte das zunächst niemandem sagen, doch es liess mir keine Ruhe. Meine Freundin Anja Bombelli, die das Editing von Das Mädchen vom Änzloch gemacht hatte, erzählte mir dann von einem ihrer letzten Projekte, einen Dokfilm fürs ZDF, in dem vier Frauen, die auch einen Übergriff erlebt haben, ihre Geschichte erzählen. Mich hat beeindruckt, wie die Frauen erzählen und weinen. Und dennoch habe ich gedacht, dass ich nie einen Film über meine eigene Geschichte machen könnte, nur schon, weil ich immer eine andere Art von Filmen gedreht habe: stets aus Kinderperspektive zum Beispiel, nicht aus meiner eigenen. Es liess mich aber nicht los, und ich dachte: Falls ich je einen Film über mich drehen, meine eigene Geschichte aufarbeiten werde, dann reise ich dafür in die Wüste Afrikas.

FB *Und wie ist das Projekt dann zustande gekommen?*

AS Ich habe Anja Bombelli angerufen und ihr von meiner Idee erzählt. Sie hat mir Karin Slater empfohlen, eine Kamerafrau. Karin hat mich nach Kapstadt eingeladen, um mit ihr vor Ort über das

das Gewitter, sondern mich gefilmt hatte, wie ich in der Regenjacke einem heranfahrenden Auto winkte. Und Karin meinte: «It is your story, you have to tell us the truth» – du musst sie erzählen. Und so kam es, dass wir zwei, drei Wochen in der Wüste zusammen unterwegs waren, und auf Karins Wunsch hin habe ich einfach gemacht, was immer ich machen wollte: Ich habe Handorgel gespielt, geschrieben, gemalt. Alle meine Ideen waren über Bord geworfen, aber genau das lernt man als Regisseurin schnell: Man nimmt sich etwas vor, und dann kommt es anders.

FB *Ihre Filme zeichnen sich besonders auch durch ein hohes Mass an Respekt und Mitgefühl für die jungen Protagonist*innen aus. Wie war es, selbst vor der Kamera zu stehen?*

AS Ich glaube, das war dank meiner Kamerafrau sehr gut. Wenn ich in den Sand gesessen bin, ist Karin mit mir in den Sand gesessen. Sie hat gedreht, und einfach abgewartet, sie hat ein Gespür für Schmerz. In Die Kinder vom Napf habe ich ebenfalls versucht, den Kindern viel Raum zu geben. Als diese an-

schliessend den Film gesehen haben, waren viele von ihnen überrascht, was ich alles gedreht hatte – wir hatten eine Vertrauensbasis und agierten, als wäre keine Kamera im Raum. So erging es mir auch in der Wüste. Obwohl es für mich das Schwierigste überhaupt war, aus meiner Kindheit und von diesem Ereignis zu erzählen.

FB *Wie ist der Erzählbogen im Film zusammengekommen? Anschliessend im Schnitt?*

AS Genau, wiederum mit Anja Bombelli. Sie hat mir jeweils Mut gemacht, auch als ich zweimal kurz davor war, das Projekt abzubrechen. Viel Motivisches setzte sich auch erst im Schnitt zusammen: meine Abneigung gegenüber Blutwürsten, die Erinnerung daran, wie mein Vater zu Weihnachten ein Schwein schlachtete, die visuelle Überschneidung mit dem bedrohlichen Phallus. Ich wollte einen literarischen Text als Untermalung schreiben.

Wir haben da alles ausprobiert: Ich habe den Text im Editing immer wieder selbst eingesprochen, aber das kam nie richtig gut. Mein Hochdeutsch gefiel mir nicht, zu viel Dialekt, dann habe ich es auf Schweizerdeutsch versucht, aber auch das funktionierte nicht richtig. Dann haben wir Aufnahmen mit einer Schauspielerin gemacht.

Ich hatte die Unterstützung eines Dramaturgen, Claude Muret, ein Mann mit viel Erfahrung, der mir kritische Fragen zum Inhalt, zu meinem Text stellte – immer wieder, «à qui tu racontes?». Irgendwann merkte ich in diesem Prozess: Eigentlich erzähle ich die Geschichte meiner Mutter, auch wenn ich ihr meine Filme bis jetzt nicht gezeigt habe. Im Film schreibe ich einen Brief an sie. Auch das ist erst während dem Editing passiert, der wäre mir vorher, während den Dreharbeiten, nicht gelungen. Aber so kam ich in einen Schreibfluss hinein, und der Film ist im Schnittraum zusammengekommen.

«Heute kann ich vorwärts schauen,
dank dem, dass ich zurückgeschaut habe.
Der ganze Schaffensprozess war
anstrengend, aber auch sehr befreiend.»



FB *Wie fühlen Sie sich nun, nachdem Sie die Geschichte erzählt haben?*

AS Heute kann ich vorwärts schauen, dank dem, dass ich zurückgeschaut habe. Der ganze Schaffensprozess war anstrengend, aber auch sehr befreiend, etwa auch das Lied, das ich zum Film und auf Anregung meines Verleihers aufgenommen habe, in dem ich auf der Handorgel spiele und mir einiges nochmals von der Seele spreche. Es gibt so viele Möglichkeiten, etwas zu verarbeiten. Ich bin froh, habe ich den Film gemacht, was auch immer jetzt passiert.

FB *In Burning Memories sehen Sie auch auf Ihr eigenes Schaffen zurück. Wie sind Sie damals zum Film gekommen?*

AS Ich war an der Kunstgewerbeschule in Luzern, denn ich habe schon immer gerne gemalt. Ein Lehrer erzählte von Storyboards, die er für Werbefilme

malt, das fand ich so toll, dass ich selbst bei diesem Werbefilmer angerufen habe. Von ihm wurde ich nach Mailand eingeladen, ich durfte da als «Mädchen für alles» arbeiten, und so konnte ich sehen, wie es funktioniert. Mein erster Auftrag war, eine Aprikosenblüte im Februar zu organisieren.

Später war ich, als Teil einer Weiterbildung, einmal auf einer Besichtigung im Zürcher Filmstudio Belrive, da habe ich mich dem Produzenten Peter-Christian Fueter vorgestellt und behauptet, ich arbeite in Mailand als Aufnahmeleiterin, obwohl das so noch nicht ganz stimmte. Wir kamen ins Gespräch, er notierte meine Mailänder Adresse, und zwei Wochen später habe ich ein Telegramm erhalten, in dem stand, dass er eine Aufnahmeleiterin brauche. Für dieses Projekt habe ich in einer einzigen Nacht tausend Statist*innen in St. Moritz rekrutiert. Sowa machte mir Spass. Von mir hat man gesagt: Ich würde es schaffen, einen dreiäugi-

«Einmal packte mich ein Regisseur am Arm und drückte so fest zu, dass ich noch tagelang blaue Flecken hatte.»



gen Elefanten für einen Dreh zu organisieren. Bei der Condor assistierte ich fortan an vielen Orten, und nach zehn Jahren schrieb ich schliesslich selbst einmal eine Idee für einen Film. Mit dem habe ich einen Preis für den besten Auftragsfilm erhalten.

- FB** *Sie haben Ihre eigene Produktionsfirma, Ciné A.S., gegründet. Was hat Sie dazu veranlasst?*
- AS** Die Schweizer Regisseur*innen! Denn eigentlich war ich ganz glücklich als Aufnahmeleiterin und Regieassistentin. Für mich war es der anstrengendste Beruf am Set, oft war man schon morgens um vier da und hat zum Beispiel mit den Schauspieler*innen, die in der Maske waren, bereits den Text eingeübt. Aber es gab ein Problem: Heute ist das bestimmt anders – aber ich habe mich damals von den Regisseuren nicht ernst genommen gefühlt. Einmal packte mich ein Regis-

seur am Arm und drückte so fest zu, dass ich noch tagelang blaue Flecken hatte. Und das nur, weil es während des Drehs angefangen hatte zu regnen. Das war dann der letzte Tag, an dem ich als Regieassistentin gearbeitet habe, danach war Schluss. Ich habe mein Funkgerät abgegeben und bin vom Set gelaufen.

Als ich 1993 meinen Film Sag nein machte, habe ich Produzenten in der Schweiz angerufen, doch niemand wollte mitmachen, denn keiner sah damals das Potential in Kinderfilmen. Darum habe ich angefangen, meine Sachen selber zu produzieren. Die Idee scheint übrigens noch immer vorzuherrschen: Noch bei Die Kinder vom Napf bin ich auf ähnliche Reaktionen bei Kolleg*innen gestossen.

- FB** *Der Erfolg der Filme gibt Ihnen aber Recht ...*
- AS** Ja, aber unter Filmemacher*innen ist das ein Problem. Ich fühlte mich deshalb immer als Aussen-seiterin. Gebremst hat mich das jedoch nie.
- FB** *Ihr Film lief an den 56. Solothurner Filmtagen, als Teil des Wettbewerbs Prix de Soleure, via Streaming, bald kommt er hoffentlich noch ins Kino. Wie schauen Sie dem entgegen?*
- AS** Momentan bin ich in Venedig, ich schreibe meinen nächsten Roman. Ich bin so sehr in einer anderen Welt hier, dass ich immer wieder vergesse, dass der Film bald gezeigt wird. Mit den Corona-Restriktionen könnte es auch sein, dass ich lange nicht aus Venedig rauskomme, was es vielleicht schwierig machen wird, meinen Film in der Schweiz vorzustellen.
- FB** *Wie möchten Sie denn, dass Ihr Film gesehen wird: auf dem kleinen Screen, in Kino?*
- AS** Als ich in Zürich wohnte, bin ich drei Mal pro Woche ins Kino. Ich liebe das Kino, es wird gebraucht, damit Filme richtig wirken, obwohl die heutige Technik zuhause schon auch viel kann. Als Das Mädchen vom Änzloch im Kino war, bin ich einmal inkognito ins RiffRaff, der Saal war voll, und ich habe nur die Leute beobachtet, das war das Grösste für mich. Kino ist eine Welt, die man nicht ersetzen kann.

ALICE SCHMID 1951 in Luzern zur Welt gekommen, beschäftigte sich Alice Schmid als Regisseurin in ihren Filmen mehrheitlich mit dem Thema Kindheit. Sie ist Gründerin der Filmproduktionsfirma Ciné A.S. GmbH, die ihre eigenen Filme mitproduziert. Auch als Autorin ist sie tätig: Mit ihrem ersten Roman, «Dreizehn ist meine Zahl», über die neunjährige Lilly, die in einem Dorf auf dem Napf lebt, schrieb sie einen Bestseller. Ihr neuester Film, Burning Memories, wurde 2021 an den Solothurner Filmtagen im Rahmen des Wettbewerbs Prix de Soleure gezeigt. Gerade arbeitet sie an ihrem nächsten Roman.



S.30 **Maniac** 2018, Cary Joji Fukunaga, Patrick Somerville
In diesem Remake einer norwegischen Serie verheddert sich der Verstand des Protagonisten Owen immer weiter aus der unbestimmten Zukunft in Parallelwelten der Vergangenheit.

Retrofuturismus *Zurück in die Zukunft*

TEXT Karsten Munt

Die Zukunft ist retro, im Loop der Postmoderne wird wiederbelebt und wiederholt, was einst war. Über die Ästhetik einer künftigen Vergangenheit und die verkabelt-digitale Endlosigkeit in neuen Serien und Filmen.

Blade Runner 2049 2017, Denis Villeneuve



Retrofuturismus und das digitale



Nirvana

In Owens Apartment spuckt der Geist des 20. Jahrhunderts: Eine Neonröhren-Werbung blinkt durchs Fenster hinein, eine Rohrpost-Station wartet still auf den nächsten Zylinder, ein Röhrenfernseher raunt im Hintergrund das Mantra eines Therapeuten: «The voices aren't real.» Auf engstem Raum vermischen sich Artefakte alter Dekaden zu einem Gesamtbild, das keinen Sinn ergibt. In Owens Kopf sieht es, wie wir bald erfahren, nicht anders aus. Für den 73. Durchlauf einer klinischen Studie für experimentelle Psychopharmaka, die eine Firma namens Neberdine durchführt, ist er damit als Proband bestens geeignet. Japanische und amerikanische Kittelträger*innen wollen mit Hilfe einer künstlichen Intelligenz und halluzinogener Drogen eine Zukunftsperspektive für Owen und die anderen psychisch kranken Teilnehmenden finden. Doch in den drei computergesteuerten Drogentrips, die das Herzstück von Cary Joji Fukunagas und Patrick Somervilles Miniserie Maniac (2018) bilden, verheddert sich Owens Verstand nur noch weiter in der Vergangenheit. Visionen aus den Achtziger- und Vierzigerjahren, Traum- und Parallelrealitäten sickern immer wieder in sein Unterbewusstsein ein. Die dazugehörige Diagnose spuckt der Computer ein paar Folgen später aus: paranoide Schizophrenie.

Technische Wiederbelebungen

Das Bewusstsein Owens, in dem sich die kulturellen Formen der Vergangenheit zu einer lähmenden Simultaneität verkeilt haben, steht emblematisch für die schizophrenen Neigungen, die der bedeutsame Kulturtheoretiker Fredric Jameson der Postmoderne bereits in den Achtzigerjahren attestierte. Während der technologische Fortschritt sich auch 40 Jahre nach Jamesons Diagnose weiter beschleunigt, bringt er kaum neue ästhetische Formen hervor. Vielmehr erscheint die von ihm vorhergesagte Hinwendung zu Pastiche und formaler Nostalgie heute nur noch sichtbarer als damals.

Die Zukunft ist retro und damit so pathologisch zerrissen wie der in einer Welt aus Werbung, Kitsch und Artefakten alter Dekaden und persönlichen Traumata eingeklemmte Owen. Die Technik taugt hier primär als Poliermaschine für Neuauflagen alter Ästhetik. Ein Phänomen, das heute nicht nur in Blockbustern wie Ready Player One (Steven Spielberg, 2018) auftaucht, sondern sich auch in den grossen Science-Fiction-Franchises kanonisiert hat. Star Wars behält auch in seinem Fortleben als Disney-Eigentum seine gewohnten Plots, seine Dramaturgie und seine Ästhetik. Blade Runner 2049 (Denis Villeneuve, 2017) recycelt den Look, die Topoi und die Synthesizer-Klänge seines (ebenfalls fast 40 Jahre alten) Vorgängers. An die Stelle der ästhetischen Erneuerung durch technische

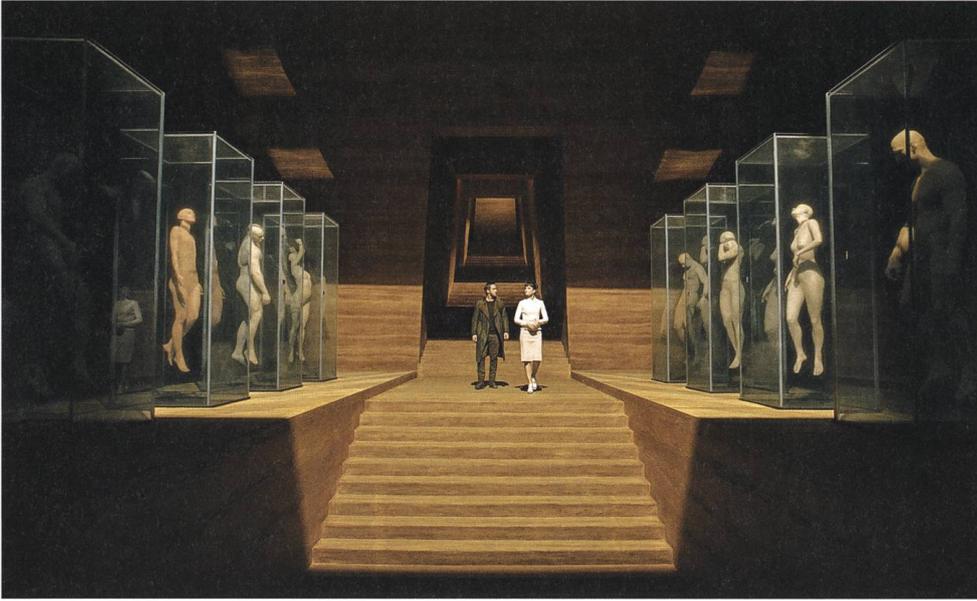
Innovation tritt die technische Wiederbelebung der ästhetischen Vergangenheit. Das Phänomen ist – wie gesagt – nicht neu. Neu ist eher, dass der Retrofuturismus auch in Gegenwartsfilm Metastasen bildet. Als anachronistische Störung löst er die Gegenwart aus ihrer zeitlichen Verpflichtung und bietet damit eine falsche, aber reizvolle Alternative zur Darstellung der globalisierten, digitalisierten, massiv beschleunigten und kaum mehr greifbaren Realität. Ein postmoderner Quertreiber wie Takashi Miike besudelt und beschmutzt mit anachronistischen Elementen in Filmen wie Sukiyaki Western Django, Yakuza Apocalypse und Phoenix Wright – Ace Attorney die Reinheit so ziemlich aller Genres ebenso wie die zeitliche Kontinuität von damals, heute und morgen. Als vergleichsweise subtiles Gegenstück dazu lässt sich It Follows anführen. David Robert Mitchells Horrorfilm reichen kleine, gezielte Ungereimtheiten, um unser Jetzt aus dem diegetischen Jetzt auszustanzten. Die Checkliste der Retrozukunft lässt sich auch in diesem Film auf gleich mehreren Ebenen abhaken: Im lokalen Kino gibt es einen Filmpianisten, bei den Teenagern zu Hause steht ein alter Röhrenfernseher, gelesen wird auf einem muschelförmigen Tablet, und der Soundtrack imitiert die analogen Synthesizer der Achtzigerjahre. Die Anachronismen lösen nicht allein das Jetzt auf, sie fügen sich auch nahtlos in die Paranoia-Prämisse des Films ein: Jede*r unbekannte und bekannte Akteur*in in der Detroiter Vorstadt ist eine potenzielle Verkörperung der mörderischen Entität, die den Protagonist*innen unaufhaltsam folgt, ohne sich abhängen zu lassen.

Ohne Zukunft

Das Pendant der Vergangenheit, die nicht geht, ist die Zukunft, die nicht kommt. Die kulturelle Retro-Abhängigkeit, die der Kulturtheoretiker Mark Fisher, in Anlehnung an den bereits erwähnten Jameson, den Folgeerscheinungen der transnationalen Umstrukturierung der kapitalistischen Ökonomie zurechnet, hat im Kino auch noch eine basalere Ursache. In der digitalen Gegenwart verschwindet nicht allein der Film selbst als Rohstoff (und mit ihm Teile der Filmgeschichte), sondern auch ein Teil der physischen Realität, die er abbildet. Die filmischen Zukunftsentwürfe aus der zunehmend digitalisierten Gegenwart hängen nicht nur in der bereits beschriebenen popkulturellen Stasis fest, sie verlieren auch zunehmend die Teile der gegenständlichen Welt, an denen sie sich notdürftig festkrallen.

Die digitale Welt, die der Science-Fiction-Literatur nie Probleme bereitet hat, verstellt den visuellen Medien ihren Weg aus der popkulturellen Sackgasse. William Gibson konnte den von ihm erfundenen Cy-

«Die Zukunft ist retro und damit so pathologisch zerrissen wie der in einer Welt aus Werbung, Kitsch und Artefakten alter Dekaden und persönlichen Traumata eingeklemmte Owen.»



*«Blade Runner 2049
recycelt den Look, die Topoi
und die Synthesizer-
Klänge seines Vorgängers.»*

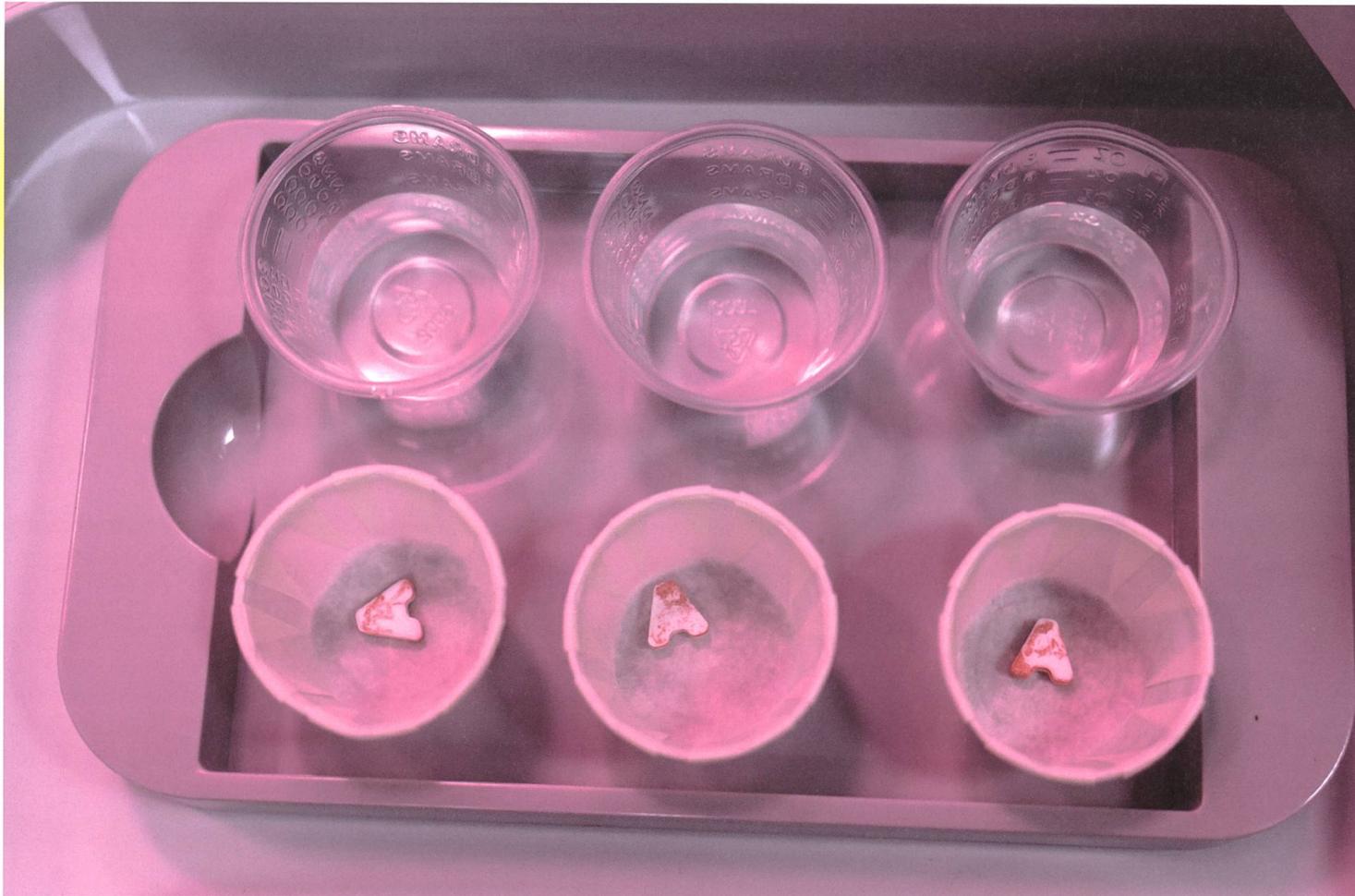




Blade Runner 2049 2017, Denis Villeneuve



Maniac 2018, Cary Joji Fukunaga, Patrick Somerville





Maniac 2018, Cary Joji Fukunaga, Patrick Somerville

«An die Stelle der ästhetischen Erneuerung durch technische Innovation tritt die technische Wiederbelebung der ästhetischen Vergangenheit.»



It Follows 2014, David Robert Mitchell

«Die Zukunft bleibt haptisch – mit Hilfe der Vergangenheit.»

berspace in seinem Buch «Neuromancer» von 1984 mühelos sprachlich einkreisen und poetisch verfremden, um ein mentales Abbild im Kopf des Lesenden zu erzeugen. Das Kino hingegen filmt auf der Suche nach einem Bild für die digitale Welt auch heute noch Platinen und Kabel ab. Zwar haben sich die oft ratlosen Versuche, Kommunikationstechnologie sichtbar zu machen, von You've got Mail bis zu Desktopfilmen wie Searching, Transformers: The Premake oder Unfriended gemausert. Das Genre bleibt jedoch eine Randerscheinung. Eine zeitgenössisch geprägte Ästhetik der Zukunft sucht man jenseits von Nischen- und Avantgardeformaten vergebens. Das Gegenteil scheint der Fall zu sein: Die digital wiederbelebte Vergangenheitsästhetik ist heute gefragter als die Ästhetik einer digitalen Zukunft. Selbst ein Film wie Spike Jonzes Her (2013), der eine elegante Brücke aus der Gegen-

wart ins Liebesleben einer durchdigitalisierten Zukunft schlägt, braucht ein analoges Retrodesign, an dem man sich durch besagte Zukunft hangeln kann. Das Dekor der Welt, in der Protagonist Theodore sich in ein Betriebssystem verliebt, ist eine Mischung aus pastellfarbenem Mid-century-modern-Raumdesign (das auch über Bildschirme einen Holzrahmen legt), Prä-Fünzigerjahre-Mode und einem Smartphone im Vintage-Zigaretten-Etui-Look.

Haptische Entwürfe, ästhetische Paradoxe

Retroartefakte dominieren auch das Bildkader von Prospect (2018), der als erwähnenswertester Film in der Flut von retrofuturistischen Indie-Pastiche-Produkten wie Kung Fury, Turbo Kid, Iron Sky, Max Cloud etc. gelten darf. Retro ist in Prospect gleichbedeutend mit proletarisch. Die Technik, von Raumschiff bis Handfeuerwaffe, ist verschlissen, recycelt und notdürftig zusammengeflickt; eine ständige Erinnerung daran, dass das Schürfen nach ausserirdischen Rohstoffen, das die Expeditionen in die Urwälder fremder Planeten motiviert, gute alte gefährliche Handarbeit ist. Die antiquierte Sprache und das befremdliche Gebilde der Schatzsucher*innen in Raumanzügen dienen als ständige Erinnerung daran, dass hier nicht unsere Gegenwart weitergedacht wird, sondern eine eigene, fremde Realität. High-Tech-Schrott und Lo-fi-Artefakte geben die notwendige nostalgische Vertrautheit, den festen Halt, inmitten dieses seltsamen Universums. Die Zukunft bleibt haptisch – mit Hilfe der Vergangenheit.

Anders als im Debütfilm von Christopher Caldwell und Zeek Earl beschränkt sich die Retrozukunft in Her aber nicht allein auf die Ausstattung. Der Look des Films ist selbst Teil des ästhetischen Paradoxes, das Damals und Heute, bzw. analog und digital aneinanderbindet: Her ist zwar digital gedreht, die für den Vintage-Anstrich verantwortlichen Kameraobjektive aber sind alte Siebzigerjahre-Optiken von Canon.

Jim Jarmusch hingegen hat, ironischerweise, mit dem in jeder Sekunde «Retro» schreienden Vampirfilm Only Lovers Left Alive (2013) seine erste digitale Arbeit abgelegt. Die Vampire, um die sich der Film dreht, verkörpern unverkennbar den von Fisher beschriebenen Zustand einer Popkultur, die von ihrer Vergangenheit nicht loskommt. Das jung gebliebene, obwohl schon jahrtausendealte Hipsterpärchen Adam und Eve verkörpert exakt die Schleife, in der die letzten Dekaden wiedergekaut, recycelt und vergöttert werden. Adams Heimat ist ein mit analoger Coolness und Retrofetisch vollgestopftes Haus inmitten der zerfallenen, postindustriellen Landschaft von Detroit. Das ewige Leben, das das überkultivierte und popver-

liebte Paar hier zwischen selbstgebastelter Altelektro- nik, Gitarren- und Vinylsammlung führt, hat sich in der gleichen Stasis verfangen wie die Popkultur selbst. Die ausgestorbenen Technologien des Hauses und die daran geknüpften Erinnerungen sind Ausdruck der tiefen Melancholie, die der Stillstand des jahrtausendelangen Vampirlebens ausgelöst hat. Besonders Adams kulturelles Bewusstsein sehnt sich nach der Materialität.

Eine Sehnsucht, die auch in der wirklichen Welt als ein anhaltender Trend zu beobachten ist: Tape, Vinyl und VHS erleben nicht nur physisch, sondern auch ästhetisch eine seit Jahrzehnten anhaltende Renaissance (man denke an das künstliche Vinylkratzen, den Pseudo-Videotape-Look oder das digital erzeugte Filmkorn). Claire Denis findet in High Life ein deutlich seltsameres und zugleich traurigeres Bild für diese Sehnsucht. Während die Protagonist*innen in annähernder Lichtgeschwindigkeit auf ein schwarzes Loch und damit auf eine ungewisse (oder vielleicht gar keine) Zukunft zurasen, liegt die Erde, dem Gesetz der Relativität nach, bereits so weit in der Vergangenheit, dass niemand mehr weiss, ob die Menschheit überhaupt noch existiert. Die Sehnsucht, die sich im digitalen, Neonlicht-getränkten Raumschiff ausbreitet, ist die Sehnsucht nach der Textur des greifbaren, analogen Lebens. Die dazugehörigen Bilder von der Erde sind auf Film gedreht – schmutzig, körnig, schön.

Im digitalen Nirvana

Die Vergangenheit, die in High Life von der Raumzeit in unerreichbare Ferne gerückt wird, wird in der wohl berühmtesten Folge von Charlie Brookers Anthology-Serie Black Mirror (2011–2019) mit irdischen Möglichkeiten in der Schwebe gehalten. In San Junipero ist es 1987. Jeden Samstag. Im Kino läuft The Lost Boys, aus dem Radio plärrt «Heaven Is A Place On Earth», im Club leckt das Neonlicht an den Fünziger-Retro-Sitzbuchten und den Schulterpolster-Outfits der tanzenden Gäste. Der Schauplatz ist jedoch kein physischer Ort, sondern eine Simulation – eine in einer Serverfarm geschaffene kalifornische Küstenkleinstadt für Intensivpatient*innen und Verstorbene. Wer aus dem Leben scheidet, hat in Brookers Zukunftsentwurf die Wahl zwischen dem klassischen Tod und einem Zwischenstopp im digital geschaffenen Nirvana. Die behagliche Vortoderfahrung in der Ewigkeit vergangener Popkulturdekaden ist das perfekte Sinnbild der retrofuturistischen Sackgasse. Der Ort bietet eine ästhetisch reizvolle Architektur, die als Teil einer physischen Realität längst verfallen wäre; in seiner digitalen Form aber bleibt er ewig erhalten und besetzt für immer den Raum, der eigentlich der Zukunft gehören sollte.

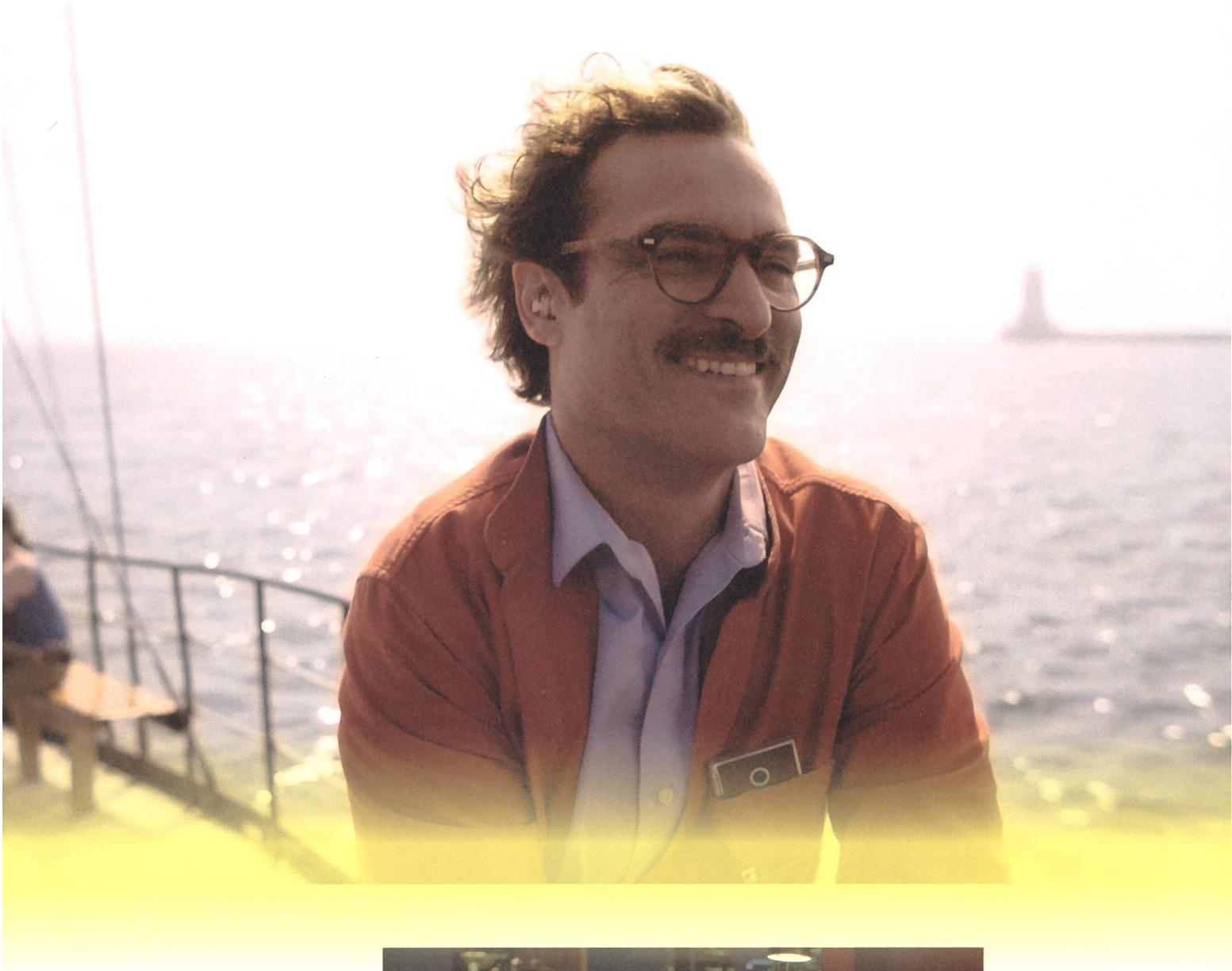


Black Mirror 2011-2019, Charlie Brooker

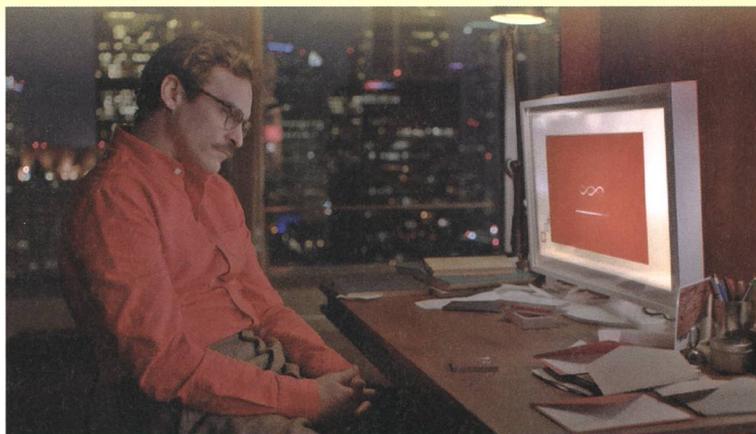


High Life 2018, Claire Denis

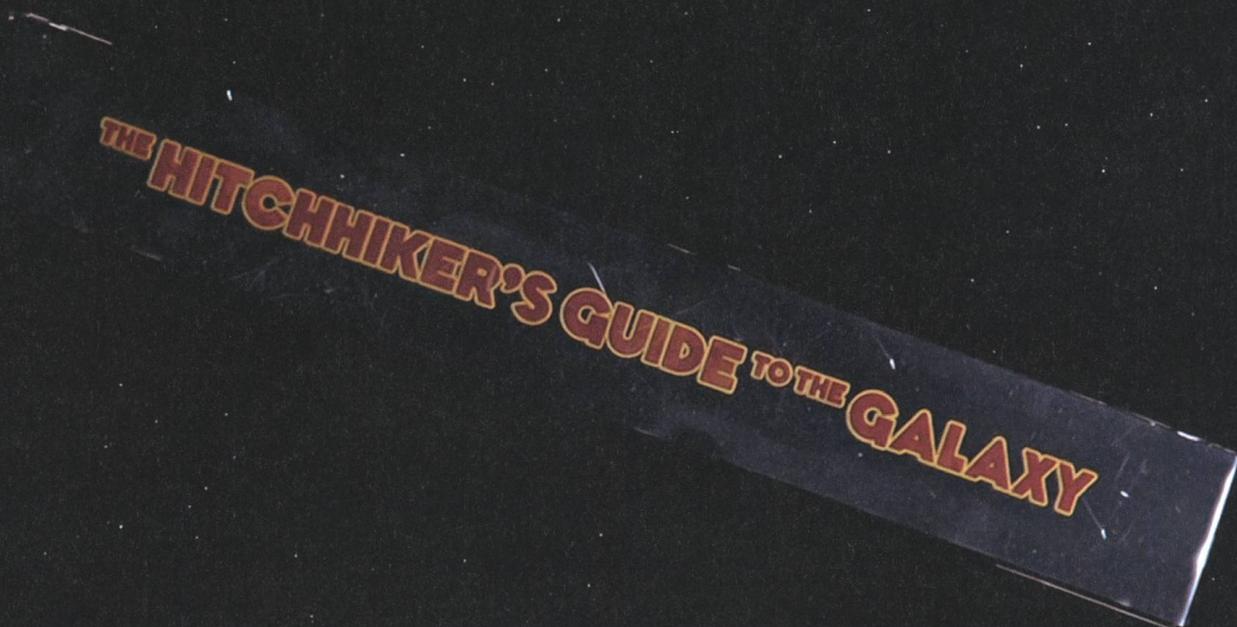




Her 2013, Spike Jonze

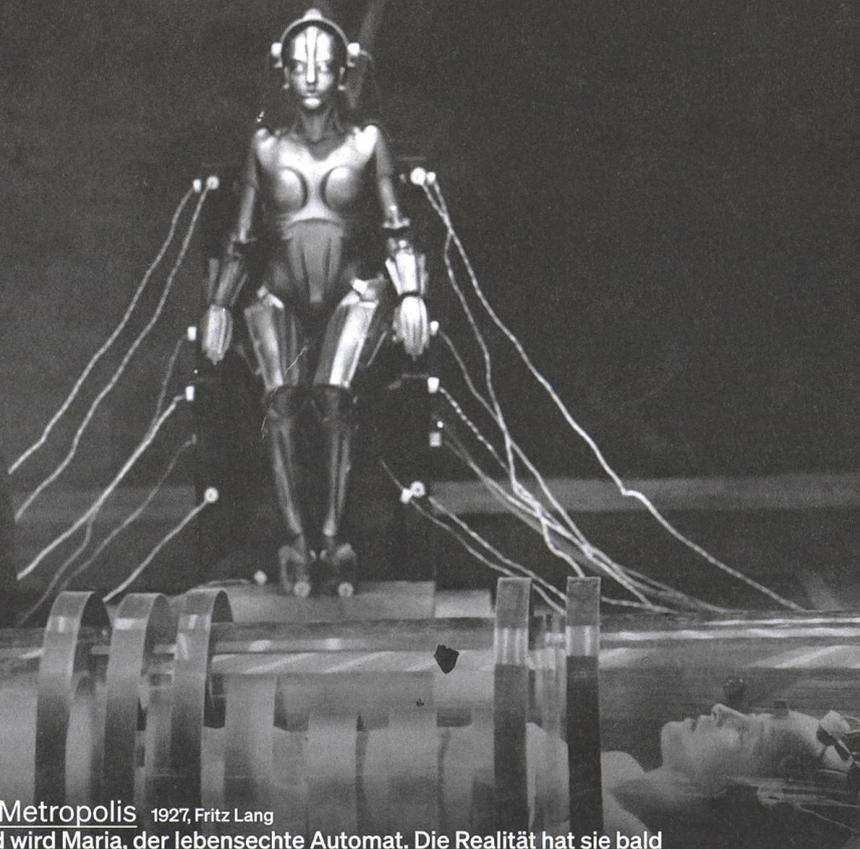
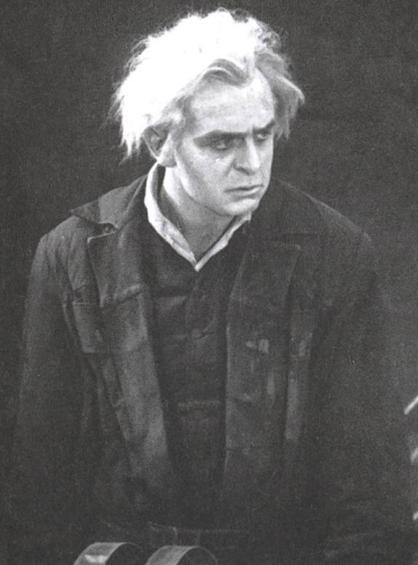


VISIONÄRE



Don't panic! The Hitchhiker's Guide to the Galaxy 2005, Garth Jennings

Im letzten Buch seiner Hitchhiker-Reihe wird der von Douglas Adams geschaffene Guide allmächtig und abgründig. Eine weise Prophezeiung über das Gadget, das uns heute tagtäglich den Weg weist – und die Firmen hinter ihm.



Träumen Androiden von Schafen? Metropolis 1927, Fritz Lang

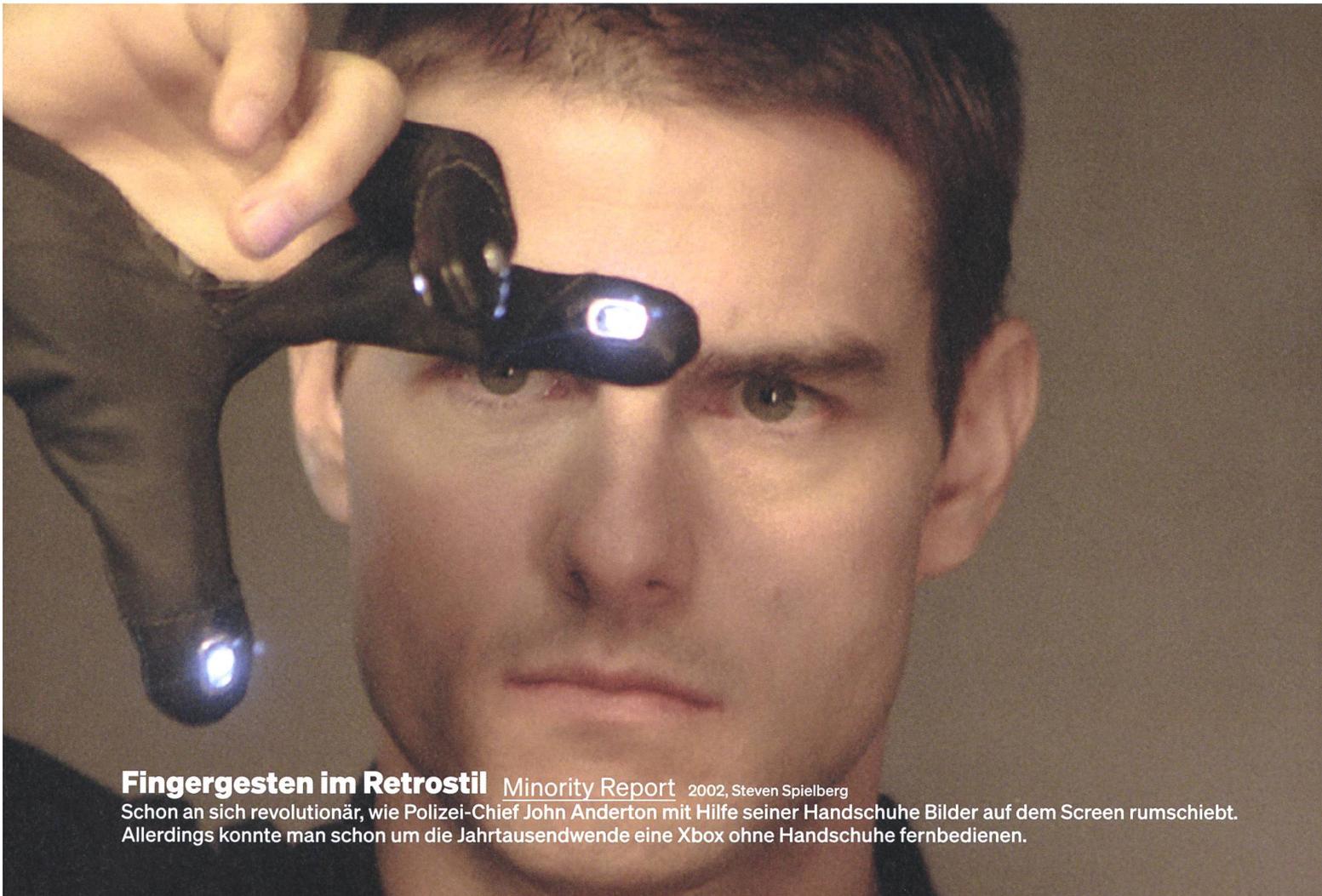
Ein bisschen Filmtrick, und aus dem Blechhaufen im Bild wird Maria, der lebensechte Automat. Die Realität hat sie bald eingeholt: Ihre Enkelin heisst Sophia, trat zum ersten Mal am SXSW 2016 auf und ist heute Bürgerin von Saudi-Arabien.

GADGETS



Selfie-Stick avant le portable *Zabil jsem Einsteina, páňové* 1970, Oldřich Lipský

Die Idee ist bestechend und heute so alltäglich wie nervig: ein Teleskopstab mit einer Kamera dran. In dieser tschechoslowakischen Produktion (zu Deutsch: Ich habe Einstein umgebracht) kommt aber gleich noch der gedruckte Abzug raus.



Fingergesten im Retrostil *Minority Report* 2002, Steven Spielberg

Schon an sich revolutionär, wie Polizei-Chief John Anderton mit Hilfe seiner Handschuhe Bilder auf dem Screen rumschiebt. Allerdings konnte man schon um die Jahrtausendwende eine Xbox ohne Handschuhe fernbedienen.

Mit der DEFA in die Zukunft

TEXT Simon Spiegel

In den Siebzigerjahren versuchte sich das staatliche Filmschaffen der DDR an der Produktion von Zukunftsfilmen. Erinnerung an ein vergessenes Kapitel ostdeutscher Filmgeschichte.



«Auferstanden aus Ruinen und der Zukunft zugewandt.» – Bereits die erste Zeile der Nationalhymne der DDR markiert es deutlich: Dieser Staat hält sich nicht lange mit der katastrophalen deutschen Vergangenheit auf, sondern blickt zuversichtlich nach vorne, auf das lichte Morgen, das am Horizont bereits sichtbar wird. So ist es denn auch nur folgerichtig, dass die DEFA, die staatliche Filmproduktionsfirma der DDR, während eines Jahrzehnts eine Abteilung unterhielt, deren Aufgabe die Produktion von «Zukunftsfilmen» war.

Defa-futurum, die auf Weisung des Stellvertreters des Ministers für Kultur am 1. Juni 1971 ihre Arbeit aufnahm, war eine sogenannte künstlerische Arbeitsgruppe (AG). Die AGs stellten innerhalb der DEFA Pools von Regisseur*innen, Dramaturg*innen und technischem Personal dar, die für die Herstellung der Filme verantwortlich zeichneten. Leiter und treibende Kraft hinter defa-futurum war der Dokumentarfilmregisseur Joachim Hellwig. Hellwig, der heute nur noch intimen Kenner*innen des DDR-Kinos ein Begriff sein dürfte, war zu diesem Zeitpunkt ein etablierter Filmmacher mit hervorragenden Kontakten zur Spitze der SED, der in seinen Arbeiten stramm der Parteilinie folgte. In Filmen wie Ein Tagebuch für Anne Frank (1958) oder So macht man Kanzler (1961), die noch vor der Gründung von defa-futurum entstanden, war er stets darum bemüht, die BRD als direkte Weiterführung des NS-Regimes zu diskreditieren und die

DDR auf diese Weise zum «besseren Deutschland» zu stilisieren. Dieser propagandistische Zug sollte zwar auch bei defa-futurum zum Tragen kommen, doch vorherhand hatte Hellwig mit seiner AG etwas Anderes vor. Was er mit dem Zukunftsfilm bezweckte, legte er ausführlich in einer gemeinsam mit dem Dramaturgen Claus Ritter verfassten Dissertation dar, die 1975 an der Karl-Marx-Universität Leipzig angenommen wurde. Dieses Werk mit dem wenig eingängigen Titel «Erkenntnisse und Probleme, Methoden und Ergebnisse bei der künstlerischen Gestaltung sozialistischer Zukunftsvorstellungen im Film unter besonderer Berücksichtigung der Erfahrungen der AG defa-futurum» ist ein ungewöhnliches, aber sehr aufschlussreiches Dokument. Auf über 300 Seiten und in einer oft herrlich umständlichen Mischung aus Beamtendeutsch und geisteswissenschaftlichem Jargon entwickeln die Autoren das Konzept des «sozialistischen Zukunftsfilms»; sie liefern also die theoretische Grundlage dessen, was Hellwig mit defa-futurum filmisch umsetzen wollte.

Unerwünschte Utopien

Hellwig und Ritter kannten sich mit utopischer Literatur und Science-Fiction bestens aus. Insbesondere Ritter, von Haus aus Germanist, war ein Experte auf diesem Gebiet und veröffentlichte in den folgenden Jahren drei Monografien zur deutschen Science-Fiction. Was er und Hellwig in ihrer Dissertation beschreiben, ist im Grunde ein filmisches Gegenstück zur literarischen Utopie. Dass sie ihr Kind nicht beim Namen nennen, hat allerdings gute Gründe: Karl Marx und Friedrich Engels lehnten die Utopie, verstanden als detaillierte Beschreibung alternativer Gesellschaftsentwürfe, entschieden ab, denn ähnlich wie die Evolutionstheorie könne ihr Wissenschaftlicher Sozialismus, als seriöses wissenschaftliches Unterfangen, lediglich die Gesetzmässigkeiten des Geschichtsverlaufs darlegen, nicht aber dessen Ergebnis. Jeder Versuch, die (kommunistische) Zukunft zu beschreiben, sei unwissenschaftliche Fantasterei und somit strikt abzulehnen. Für defa-futurum kam hinzu, dass Utopien für ein totalitäres Regime wie das der DDR ohnehin ein Problem darstellen, denn eine Utopie fungiert immer als kritischer Gegenentwurf zur Realität, die somit defizitär erscheint. Offiziell waren aber im real existierenden Sozialismus die wesentlichen gesellschaftlichen Probleme bereits gelöst, die Utopie mithin schon realisiert. Kritische Gegenentwürfe waren somit nicht mehr nötig.

Der Zukunftsfilm sollte auch nicht mit Science-Fiction westlichen Zuschnitts verwechselt werden, die Hellwig und Ritter als vulgäre reaktionäre Propaganda abtaten. Diese negative Einschätzung wird bereits in einer der frühesten defa-futurum-Produktionen,

dem 1972 erschienenen Die Welt der Gespenster, sichtbar. Der sechsminütige Film besteht im Wesentlichen aus Aufnahmen von Titelbildern westdeutscher Science-Fiction-Hefte. Diese Publikationen, allen voran die noch heute fortgesetzte «Perry Rhodan»-Reihe, stellen für Hellwig den Inbegriff degenerierter und kriegstreiberischer West-Science-Fiction dar.

Der Zukunftsfilm als Gegenwartsfilm

Der forsche Voice-over-Kommentar macht es deutlich: Die grellbunten Monster, Roboter und muskelbepackten Weltraumhelden auf den Covers seien Ausdruck einer falschen – kapitalistischen – Vorstellung der Zukunft, die es abzulehnen gelte. Entsprechend auch das Schluss-Statement im Kommentar: «Diese Welt der Gespenster – sie ist nicht die unsere! Die Zukunft wird so, wie wir sie wollen!»

Der Zukunftsfilm, der den beiden Autoren vorschwebte, sollte nicht von Ausserirdischen und Weltraumschlachten handeln, sein Ziel sei «die Stimulierung von Zukunftsverantwortung». Denn die Zukunft gehe aus der Gegenwart hervor, liege in deren Verantwortung. Zugleich seien Zukunft und Gegenwart auch in umgekehrter Richtung miteinander verbunden: Vorstellungen der Zukunft wirken darauf zurück, wie wir unsere Gegenwart gestalten. Aufgabe des Zukunftsfilms müsse es deshalb sein, das in erster Linie jugendliche Publikum für die – sozialistische – Zukunft zu begeistern. Letztlich sei der Zukunftsfilm, so Hellwig und Ritter in einer ihrer wenigen prägnanten Formulierungen, schlicht eine besondere Form des Gegenwartsfilms.

Die Ausgangslage für den Zukunftsfilm ist also denkbar heikel: Die Zukunft soll mobilisierend auf die Gegenwart einwirken, darf aber nicht die herrschenden Verhältnisse in Frage stellen, ja im Grunde nicht einmal gezeigt werden. Dem Zukunftsfilm bleibt somit nur ein schmaler Grat, auf dem er seine Wirkung entfalten kann. Was sich schon theoretisch eher kompliziert ausnimmt, wird in der konkreten Umsetzung endgültig zur Merkwürdigkeit. Die wenigen Filme, in denen Hellwig sein Konzept einigermaßen konsequent umzusetzen versuchte, sind denn auch alle auf mehr oder weniger interessante Weise gescheitert.

Die Liebe in 30 Jahren

Stellenweise geradezu surreal wirkt der 1972 erschienene Liebe 2002. Der knapp 40-minütige Film beginnt mit Bildern einer stilisierten Zukunft, in der weibliche Figuren zuerst einen pantomimischen Tanz aufführen und dann von einem automatisierten Paarvermittlungssystem mit Männern zusammengeführt werden.

Liebe 2002 1972, Joachim Hellwig



«Aufgabe des Zukunftsfilms müsse es sein, das in erster Linie jugendliche Publikum für die sozialistische Zukunft zu begeistern.»

Es folgen allem Anschein nach gestellte Interviews, in denen Reisende auf dem Flugplatz Berlin-Schönefeld gefragt werden, wie sie sich die Liebe in der Zukunft vorstellen. Nach einem im Freien inszenierten Liebesduett aus «La Traviata» folgt wieder eine längere Szene mit dem Paarvermittlungcomputer, bevor Jugendliche in einer zeitgenössischen Diskothek dazu befragt werden, wie sie sich die Liebe in 30 Jahren vorstellen.

Wie die verschiedenen Sequenzen zusammenhängen und worauf der Film hinauswill, wird nie wirklich einsichtig. Besonders irritierend ist das Zukunftsballett, das Hellwig mit professionellen Tänzer*innen inszenierte. Ziel von Liebe 2002 sei, so Hellwig und Ritter in ihrer Dissertation, «die Jugend der DDR auf den ethischen und moralischen Anspruch einer sinnvollen Geschlechterbeziehung einzustimmen». Was immer mit dieser reichlich nebulösen Formulierung gemeint sein mag – aus dem Film selbst erschliesst sich diese Absicht kaum. Aus den Ausführungen in der Dissertation geht zudem hervor, dass die computerisierte Welt der Zukunft eine kapitalistische sei, eine Schreckensvision, die es abzulehnen gelte. Der Film macht das allerdings nie deutlich. Zumal diese Zukunft nie glaubhaft erscheint, es aufgrund der offensichtlichen Stilisierung wohl auch nicht soll. Wenn das Gezeigte aber nicht plausibel wirkt, die negative Zukunft ohnehin nie Wirklichkeit werden kann, ist es mit der abschreckenden Wirkung nicht weit her. Bei heutigen

Zuschauer*innen dürfte zudem für Verwirrung sorgen, dass die Kostüme und Perücken der Tänzer*innen offensichtlich von Stanley Kubricks ein Jahr zuvor erschienenem *A Clockwork Orange* inspiriert sind. Allerdings lief Kubricks Film in der DDR nie im Kino, das Publikum von *Liebe 2002* dürfte die Anspielung somit kaum erkannt haben.

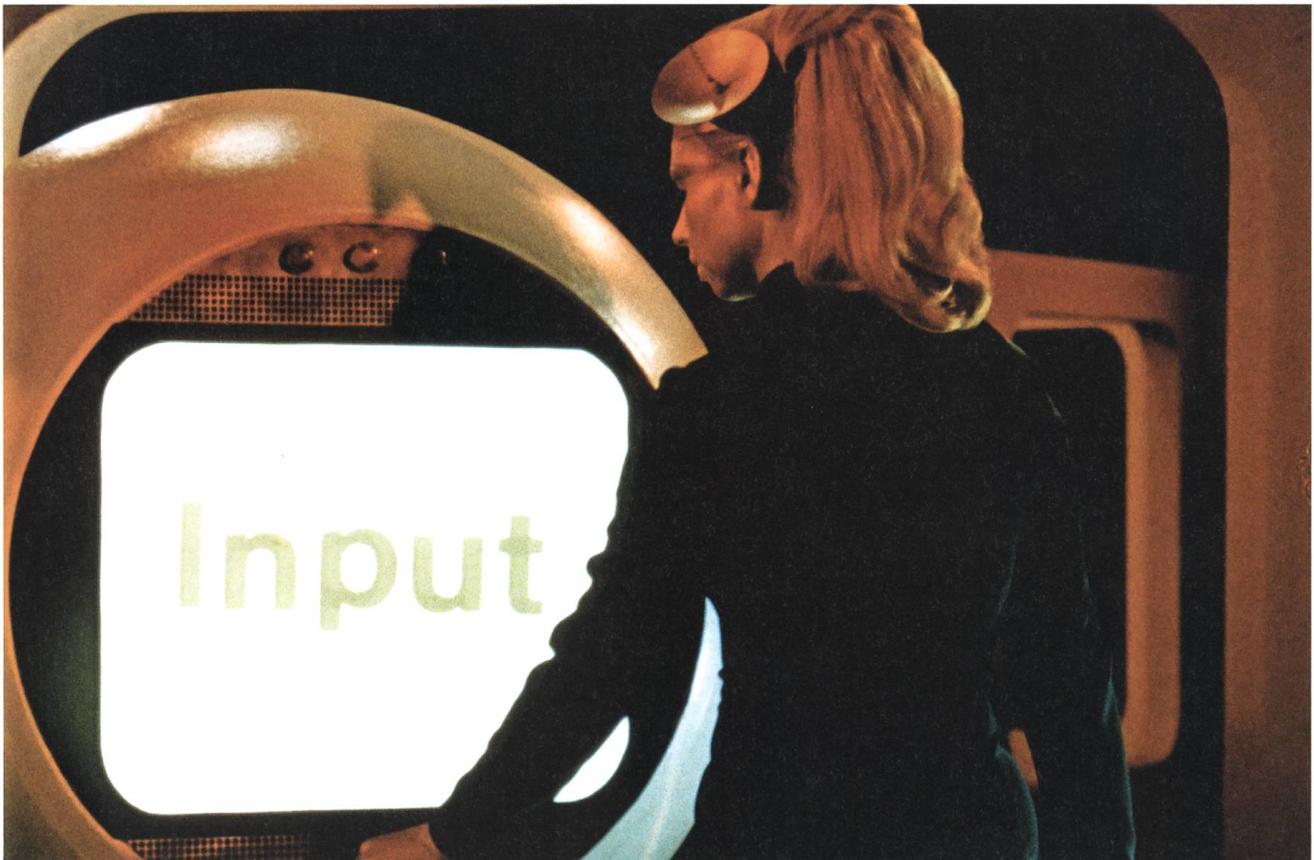
In den Interviews mit den Jugendlichen zum Schluss kommt schliesslich zur Sprache, worauf nicht nur *Liebe 2002*, sondern der Zukunftsfilm insgesamt abzielt: Die Liebe sei ohnehin schon wunderbar, und von einer Welt, in der eine Maschine den Geliebten oder die Geliebte auswählt, halten die Befragten wenig. So, wie es ist, ist es schon recht gut, die Zukunft kann gar nicht viel besser werden, sondern ist lediglich eine konsequente Weiterführung der Gegenwart. In *Liebe 2002* lässt sich ein regelrechtes Schrumpfen der Zukunft beobachten, die am Ende als wenig mehr erscheint als ein Anhängsel der Gegenwart. Der Zukunftsfilm wird damit in der Tat zum Gegenwartsfilm.

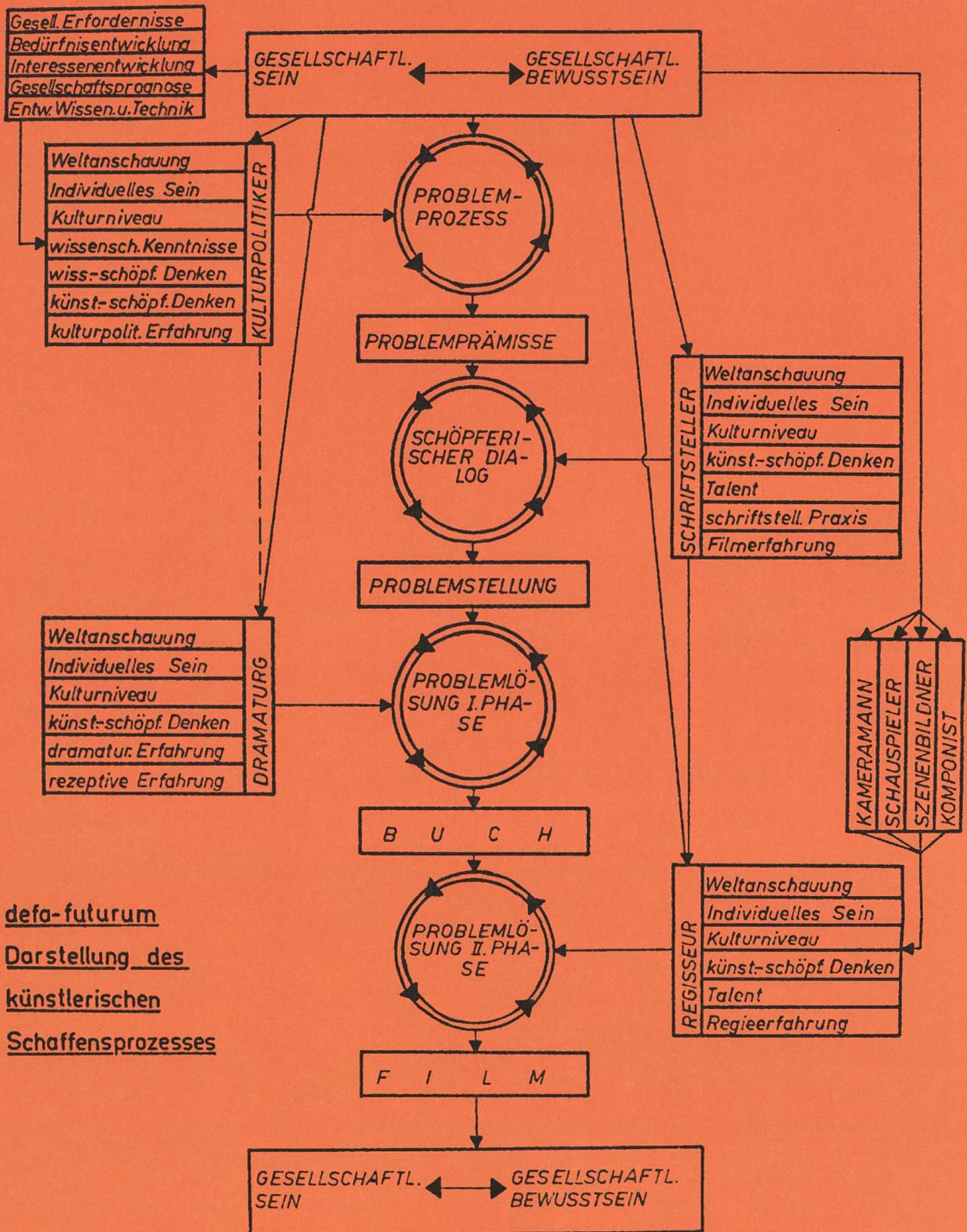
Marxistische Zukunftsforschung

Indem sie die Zukunft ins Zentrum rücken, vermeiden Hellwig und Ritter nicht nur den heiklen Begriff der Utopie, sie knüpfen damit auch an damals aktuelle

Diskussionen zur Prognostik an. Die sozialistische Prognostik war als Gegenentwurf zur nach dem Zweiten Weltkrieg primär in den USA entstandenen Futurologie gedacht und verstand sich wie diese als Versuch, künftige wirtschaftliche und gesellschaftliche Entwicklungen mittels mathematischer Modelle und Computersimulationen zu antizipieren. Anders als die westliche Futurologie fusste die Prognostik aber auf der Marx'schen Geschichtsphilosophie. Offiziell war dies zwar ein Vorteil – schliesslich galt Marx' historischer Materialismus als bewiesen –, in der Praxis erwiesen sich die Ansätze aber rasch als inkompatibel. Ähnlich wie die Utopie basiert auch Zukunftsforschung auf dem Entwickeln von alternativen Szenarien und verschiedenen möglichen Varianten. Dies verträgt sich freilich schlecht mit einer Ideologie, die in Anspruch nimmt, nicht nur die Gesetze des historischen Prozesses zu kennen, sondern auch dessen zwangsläufigen Endpunkt, den Kommunismus. Die Zukunft, welche die Prognostik voraussehen konnte – oder vielmehr sollte –, stand von Anfang an fest.

Als defa-futurum ihre Arbeit aufnahm, war die Prognostik für die Parteiführung bereits schon wieder passé, Hellwig und Ritter nehmen die entsprechenden Konzepte aber sehr ernst und entwickelten in ihrer Dissertation davon ausgehend ein quasi-wissenschaftliches Modell des kreativen Prozesses, bei dem ein





defa-futurum
Darstellung des
künstlerischen
Schaffensprozesses

Stoff für einen Film, ausgehend von einer sogenannten Problemprämisse, über mehrere genau definierte Stufen hinweg kollaborativ entwickelt wird. Zentral ist hierbei wie bei der Prognostik das Feedback-Prinzip, das auf allen Stufen für Optimierungen sorgen soll.

Aus heutiger Sicht wirkt die Grafik, mit der die Autoren ihren Ansatz illustrieren, schon fast wie eine unfreiwillige Parodie. Insbesondere Hellwig war es damit aber wohl ernst: Alle paar Monate trafen sich Mitarbeiter*innen der AG mit externen Wissenschaftler*innen zur «Werkstatt Zukunft», um anhand von im Voraus festgelegten Themen Ideen für Filmprojekte zu entwickeln.

Die Werkstatt-Treffen fanden bis Ende der Siebzigerjahre regelmässig statt und wurden jeweils sorgfältig vorbereitet und protokolliert, sie trugen aber kaum Früchte. Ursprünglich hatte sich Hellwig ambitionierte Ziele gesetzt: Defa-futurum sollte alle andert-halb Jahre einen grossen Spielfilm sowie zahlreiche – in Hellwigs Terminologie – «Nichtspielfilme» produzieren. Diese Vorgabe erreichte die AG nicht einmal ansatzweise. Mit Im Staub der Sterne (1976) und Das Ding im Schloss (1979) – beide unter der Regie des Regie-Veteranen Gottfried Kolditz – brachte defa-futurum lediglich zwei Spielfilme zustande, die zudem beide nicht Hellwigs Auffassung des Zukunftsfilms entsprachen, und von den zahlreichen meist kürzeren Nichtspielfilmen folgte gerade einmal eine Handvoll dem in der Dissertation entwickelten Konzept.

Entführung in die Zukunft

Dazu gehören auch die drei Werkstatt Zukunft-Filme, die, wie es der Titel bereits erahnen lässt, an Hellwigs «Werkstatt Zukunft» anknüpfen. Die jeweils halbstündigen Filme haben alle eine ähnliche Ausgangslage: Mehrere Figuren, die verschiedene Typen repräsentieren, werden auf humoristische Weise in die titelgebende Werkstatt Zukunft «entführt», wo sie unter Anleitung eines Supercomputers über einen bestimmten Aspekt der Zukunft diskutieren.

Wie bereits in Liebe 2002 mischt Hellwig auch hier Spiel- und offensichtlich gestellte Szenen mit authentisch wirkenden Interviews, verzichtet aber auf so stilisierte Momente wie die futuristischen Tanzszenen. Stattdessen wagt er mehrfach Ausblicke in die Zukunft, etwa in Werkstatt Zukunft I, in dem der Supercomputer Wünsche der Werkstatt-Teilnehmer*innen gleich ins Bild setzt: So sehen wir automatisierte Fabriken, eine Art FKK-Kindergarten im Obergeschoss eines Mehrfamilienhauses und einen automatischen Lieferdienst für Fertiggerichte, der auch gleich berechnet, wie viele Kalorien man mit der Mahlzeit zu sich nimmt.

Anders als Liebe 2002 zeigen die Werkstatt Zukunft-Filme mögliche Entwicklungen, die entsprechen-

den Szenen sind aber sehr kurz und insgesamt doch ziemlich harmlos gehalten. Hellwig mag sich in seiner Dissertation auf avancierte theoretische Konzepte berufen, den grundlegenden Beschränkungen, die ihm die Staatsdoktrin auferlegte, entkam er aber nie. Wenn der Zukunftsfilm etwas nicht zeigen durfte, so die absurde Pointe von Hellwigs Vorhaben, dann ist es die Zukunft.

Zukunftsfilme ohne Zukunft

Die Produktionen der defa-futurum richteten sich ausdrücklich an Jugendliche. Diese sollten – und damit wären wir wieder beim propagandistischen Aspekt – für den Aufbau der sozialistischen Zukunft begeistert werden. Um sein Zielpublikum möglichst direkt anzusprechen, bediente sich Hellwig bei Liebe 2002 einer ungewohnten Distributionsform: Der Film wurde nicht in Kinos, sondern in Diskotheken gezeigt. Dabei waren ausgiebige Diskussionen im Anschluss an die Filmvorführung Teil des Konzepts. Ganz im Sinne des für die Prognostik so wichtigen Feedback-Konzepts sollten auf diese Weise Rückmeldungen zum Film in die Entwicklung neuer Stoffe einfließen.

In ihrer Dissertation und anderen offiziellen Stellungnahmen heben Hellwig und Ritter hervor, dass auf die Vorführungen oft stundenlange Diskussionen folgten. Ob dies tatsächlich stimmt, lässt sich heute nicht mehr überprüfen. Fest steht aber, dass defa-futurum ab Ende der Siebziger zusehends mit Legitimationsproblemen zu kämpfen hatte. Das Ding im Schloss, 1979 erschienen, wurde ein Riesenflop, und Hellwig, der von ehemaligen Mitarbeiter*innen als herrischer Typ beschrieben wird, stand zusehends unter Beschuss. 1981 wurde defa-futurum schliesslich aufgelöst und Hellwig der AG kinobox zugeteilt. Der Zukunftsfilm war damit Vergangenheit.

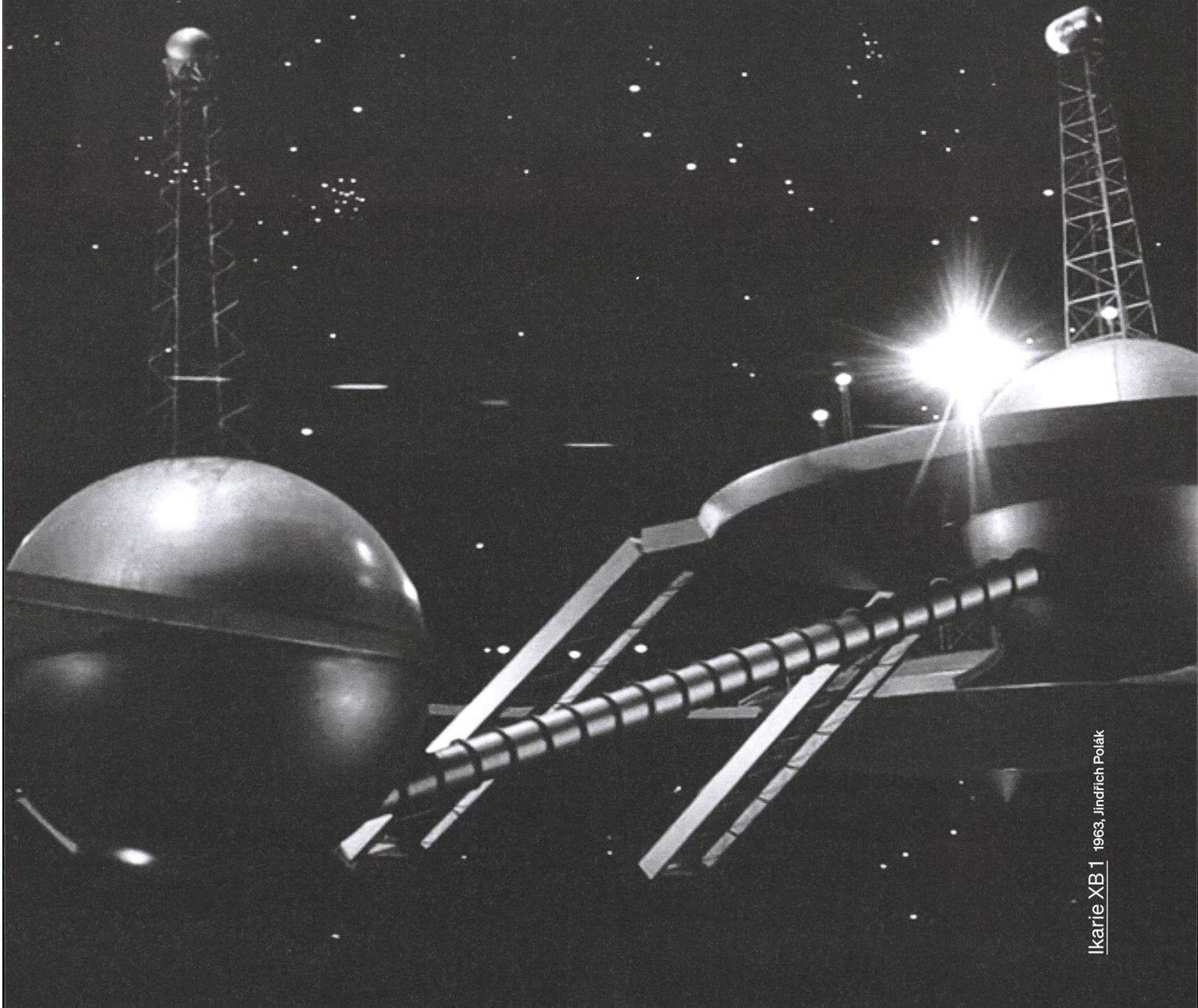
Simon Spiegel schreibt in seiner Studie «Bilder einer besseren Welt. Die Utopie im nichtfiktionalen Film» (Schüren 2019) ausführlich über defa-futurum. Die erwähnten Filme der defa-futurum sind auf dem Youtube-Channel «Joachim Hellwig» zu sehen.

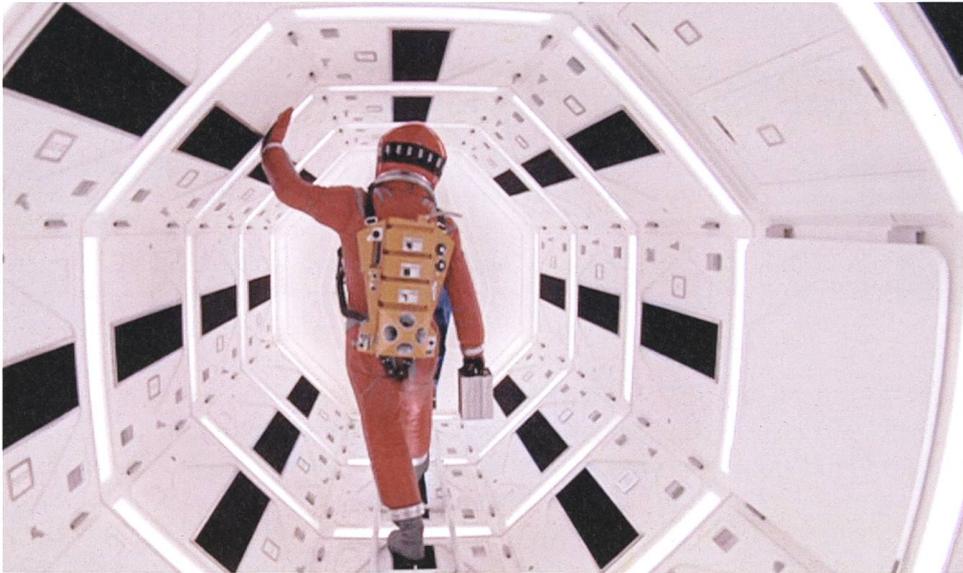
Liebe 2002 1972, Joachim Hellwig



«Bei heutigen Zuschauer*innen dürfte für Verwirrung sorgen, dass die Kostüme und Perücken der Tänzer*innen offensichtlich von Stanley Kubricks A Clockwork Orange inspiriert sind.»

Der Eiserne Vorhang rostete von beiden Seiten





2001: A Space Odyssey, 1968, Stanley Kubrick



TEXT Michael Kuratli

Schon in den Achtzigerjahren setzten die hochpolierten Visionen des Space Age Staub an. Weshalb sich die Science-Fiction im ausgehenden Kalten Krieg beidseits des Eisernen Vorhangs in die Ästhetik eines kaputten Fiebertraums hineinmanövrierte.

Zeiten ändern sich: Im Jahr 2001 flog man noch mit der Pan Am, der ikonischen amerikanischen Luftfahrtgesellschaft, mit gediegenem Service zum Mond – Flüssignahrung schlürfend und auf Designersesseln in Raumstations-Lounges abhängig. Nur neun Jahre später drängten sich die Astro- und Kosmonaut*innen von West und Ost in funktionalen Blau- beziehungsweise Braunmännern in ein düsteres Raumschiff, das an ein muffiges U-Boot aus dem Kalten Krieg erinnert, um die gescheiterte Mission der Vorgeschichte in der Umlaufbahn des Jupiter zu untersuchen. Was ist passiert?

Kubricks 2001 – A Space Odyssey (1968) und sein etwas in Vergessenheit geratenes Sequel 2010 – The Year We Make Contact (1984) stehen wie kaum zwei andere Werke für den prägnanten Umbruch in der Ästhetik von Science-Fiction-Filmen: Von den technikverliebten, hochpolierten Sechzigern manövrieren sie das Publikum mit Überlichtgeschwindigkeit hinein in die depressiven Achtziger – mit ihrer düsteren Vorahnung vom realpolitischen Umbruch, der auf sie folgen sollte.

Die Sechziger:
Technik ist Trumpf

Es ist eine Binsenweisheit, dass Zukunftsfilme mehr über die Gegenwart aussagen, in der sie entstanden sind, als über die tatsächliche Zukunft. Das ist auch der Grund, weshalb Science-Fiction-Filme von einem anthropologischen Standpunkt her betrachtet immer inter-



Logan's Run 1976, Michael Anderson

essanter werden, je älter sie sind. Also nochmals zurück zum Space Age: 2001, Kubricks Meilenstein der Filmgeschichte, adelte 1968, auf dem Höhepunkt des Wettlaufs zum Mond, das Sci-Fi-Genre im Westen, das zuvor meist ein unterbelichtetes Dasein in der B-Movie-Sparte gefristet hatte. Der Zeitgeist war überreif dafür: Die Ingenieur*innen der Nasa waren drauf und dran, einen Mann auf den Mond zu bringen. Doch auch jenseits des Eisernen Vorhangs war man voller Optimismus, was die Zukunft angeht, und – der Realität entsprechend – dem Westen sogar etwas voraus. 1958, als Sputnik bereits seit einem Jahr als erster menschengemachter Trabant um die Erde fiepte, reiste man im Osten in Небо зовёт (Der Himmel ruft) schon bequem per Passagier Rakete zur sowjetischen Raumstation und später Richtung Mars. Auf dem Weg musste man aus Grossmut noch ein paar kopflose Amerikaner retten. 1960 flogen ostdeutsche Genoss*innen in Der schweigende Stern mit einer Crew, die sich in Sachen Diversity auch heute nicht verstecken müsste, in piekfeinem Setting zur Venus. Und visuell nahm die tschechoslowakische Produktion Ikarie XB 1 – wenn auch in Schwarzweiss – Kubricks Meisterwerk bereits 1963 vorweg. Und spätestens mit Solaris (1972) war das Gleichgewicht der Ästhetik zwischen den Supermächten wieder hergestellt.

Die Siebziger: Das Ende der Unendlichkeit

Die Zukunft, so schien es in den Sechzigern beidseits des ideologischen Grabens, würde in technischer Makellosigkeit erstrahlen. Was noch nicht heisst, dass sich diese Filme als unbeschwerte Utopien entfalten: Die Dramen im Weltall waren so dystopisch wie eh und je; damals einfach in schönen Anzügen. Der ästhetische Zukunfts-Chic ging sogar sehr leicht, so scheint es, mit einer faschistoiden Ordnung einher, die in gewissen Filmen entworfen wurde – wie etwa Fahrenheit 451 (1966) oder Logan's Run (1976) blendend vorführen.

Der Glanz des Space Age währte indes nicht lange. Zu schnell wurde der Traum vom Weltall wieder auf den Boden der Realität geholt. 1972 schrieb der «Club of Rome», ein Verbund von Wissenschaftler*innen, der sich für eine nachhaltige Zukunft einsetzt, mit seinem Bericht über die Grenzen des Wachstums seine eigene Dystopie, die Ölkrise knickte die letzten unverbesserblichen Futurist*innen. Umweltbewegungen, ungelöste soziale Krisen und der desaströse Vietnamkrieg zwangen den Optimismus der Nachkriegszeit im Westen in die Knie. Das färbte aufs hiesige Kino ab: 1979 zeigte Ridley Scotts Alien, was mit einem Raumschiff passiert, wenn es lange im Weltraum unterwegs ist – es wird staubig. Die Protagonist*innen sind hier nicht einfach schmucke Offizier*innen, sondern auch Mechaniker*innen, die sich mit den Rohren und Ventilen im Bauch ihres Gefährts auskennen müssen; schliesslich geht Technik irgendwann auch mal kaputt. Scott zeigte damit vielleicht zum ersten Mal eine Vision einer Zukunft, die bereits einen Retro-Charakter hatte. Schliesslich machte auch das, was die Crew im Verlauf des Films an Bord entdecken muss, wenig Lust auf die Erkundung der Galaxie. Drei Jahre später doppelte Scott mit Blade Runner nach, der – zumindest in Sachen dystopischer Zukunftsvision – im gleichen erzählerischen Universum hätte angesiedelt sein können: Die Erde ist im Ölzeitalter erstickt, die futuristische Zukunft von einst ist nun eine Müllhalde, die fantastische Errungenschaft von künstlichen Wesen in Form von Androiden ist zur Bedrohung geworden. Die Zukunft, die noch gar nicht begonnen hatte, war in diesen Filmen schon wieder alt und gebrochen.

Das angelsächsische Kino der Achtzigerjahre kostete diese gebrochene Zukunft fortan genüsslich aus. Wie konnte man auch anders, gab die Politik doch derart tolle Steilvorlagen: Ronald Reagan regte mit Plänen zu einem satellitenbasierten Verteidigungssystem sein eigenes, düsteres Sequel zu Star Wars an, und



Alien 1979, Ridley Scott

Ga-ga: Glory to the Heroes 1986, Piotr Szulkin



Der schweigende Stern 1960, Kurt Maetzig



Kin-dsa-dsa! 1986, Giorgi Danelia



Brazil 1985, Terry Gilliam



die Gefahr eines Atomkriegs mit der in Repression und wirtschaftlicher Stagnation festgefahrenen Sowjetunion schien so real wie zuletzt bei der Kubakrise 1962. Im Schatten dieser Grosswetterlage stand schliesslich auch 2010 von Peter Hyams. Am Film, der die Fäden um die künstliche Intelligenz HAL 9000 und den schwarzen Monolithen im Weltall aus 2001 als Sequel weiterspinnt, hatte Stanley Kubrick nichts zu schaffen. Das dürfte einer der triftigsten Gründe sein, weshalb er ästhetisch nicht annähernd so glänzt wie das Original. Doch die ganze Machart des Films steht schon in seinen Grundfesten unter einem anderen Stern: Bei Kubrick gab es noch weissleuchtende Raumschiffe zu sehen, die im Walzertakt über die Leinwand tanzen. Und Protagonisten, die die Entdeckungslust der Menschheit an ihr Limit treiben. In 2010 sind sie ersetzt durch ein dunkles Fluggeschwür (natürlich sowjetischer Bauart), das, untermalt mit den düsteren, synthetischen Klängen von David Shire, bedrohlich durchs Bild fährt; besetzt mit einer Crew, die sich vor allem mit dem heiss gewordenen Kalten Krieg auf der Erde auseinandersetzen muss.

Die Achtziger: Das real existierende Chaos

Auch im Osten war die feinsäuberliche Zukunft der Sechzigerjahre spätestens in den Achtzigern passé. Mit seiner Sci-Fi-Tetralogie – Golem; Wojna światów – Następane stulecie (The War of the Worlds: Next Century); O-bi, o-ba: Koniec cywilizacji (O-Bi, O-Ba: The

End of Civilization); Ga, ga – Chwala bohaterom (Ga-ga: Glory to the Heroes) – inszenierte der vergessene polnische Regisseur Piotr Szulkin ab 1979 grotesk-noire Zukunftsszenarien, sozusagen als expressionistisches Pendant zu Scott. Die Zensur seines Heimatlandes trieb Szulkin zur kreativen Umschiffung der grössten

Konfliktlinien mittels Science-Fiction an, denn in Zukunftsvisionen liess sich bewältigen, was in realitätsnäheren Settings längst die Alarmglocken des Politbüros hätte schrillen lassen (was ihn freilich nicht vor Vorführverboten bewahrte). In Ga, ga – Chwala bohaterom (1986) zeigt sich die zynische Umkehrung des einstigen Menschheits- in einen Albtraum am ausdrucksstärksten: Weil die Menschen im 21. Jahrhundert so glücklich auf der Erde zusammenleben, müssen Sträflinge die Aufgabe übernehmen, als Kosmonauten fremde Planeten zu kolonisieren.

Als «Scheisskerle!» spricht der Leiter des Gefängnisses seine Insassen während der Zeremonie verächtlich an, in der Häftling Scope zum Raumfahrer gekürt und in einen Schrotthaufen von Rakete gesetzt wird. Nichts mit «Genosse», nichts mit High-Tech-Flüssignahrung. Der Planet, auf dem Scope landet, Australia 458, ist alles Andere als unbewohnt und hat die Sitte, die neu angekommenen «Helden» hoch verehrt mit Prostituierten und geschenkten Waffen zu empfangen. Die Gefeierten sind dann aber dazu verdammt, auf dem neuen Planeten ein Verbrechen zu begehen, damit man sie in einem Stadion, in dem übergross und auf Deutsch «Ordnung muss sein» prangt, öffentlich auf einen Pfahl spiesen kann – ein gesellschaftlich reinigendes Ereignis auf Australia 458. Getränkt in bitterschwarzen Humor, kommt man kaum umhin, Parallelen zwischen Ga, ga und dem serbelnden kommunistischen Regime auf der heimatlichen Erde zu ziehen.

Vergleichen lässt sich Szulkins Werk westlich des Vorhangs eigentlich nur mit dem Stil Terry Gilliams. Dessen bürokratische Dystopie Brazil (1985) erscheint ebenfalls in der Mitte eines Jahrzehnts, das die Hoffnung auf eine glorreiche, technisch erhabene Zukunft zugunsten eines verbrauchten Durcheinanders aufgegeben hat. Auch in Brazil ist die Technik, die auf ihre Weise futuristisch ist, bereits veraltet. Mit eigentümlichen Schreibmaschinen-Computern gar so veraltet, dass man hier eine ästhetische Verzweigung dessen verorten kann, was man in der Literatur der Zeit schon als «Steampunk» kennt.

1986 setzte noch ein weiteres, vergessenes östliches Meisterwerk der Groteske einen bitteren Kommentar kurz vor das Ende einer Ära, die in das Ende der Geschichte, oder halt doch nur in die Neunzigerjahre, mündete: In Кин-дза-дза! (Kin-dsa-dsa!) des

Russen Giorgi Danelia verirren sich zwei ungleiche Genossen, die eigentlich einen verirrten Sternreisenden bei der Polizei verpfeifen wollten, unverhofft auf einen Wüstenplaneten. Dort werden die Neuankömmlinge in die absurden lokalen Gepflogenheiten gezwungen: Leute von anderen Planeten müssen als Kennzeichen ein kleines Glöckchen an der Nase tragen, Einheimische müssen von diesen «Aliens» mit einer Kniebeuge, einem Schlag auf die Backen, ausgebreiteten Armen und dem Ruf «Koo!» begrüsst werden. Leuten mit gelben Hosen gebührt diese Begrüssung gleich zwei Mal. Die ahnungslosen Russen schliessen sich zwei armen Wanderkünstlern an, die zwar telepathisch Russisch lernen und mit ihrem rostigen Gefährt theoretisch interstellar reisen könnten, wenn sie nur mit genügend Streichholzbrennstoff ein «Gravitsapa» kaufen könnten. Einstweilen sind sie aber auf die Almosen der Einwohner*innen angewiesen, für die sie Katzenmusik aus einem Käfig heraus vorführen.

Klingt absurd? Ist auch so. Und doch empfindlich nahe am Endstadium des real existierenden Sozialismus, wo Prekarität, Korruption und eine undurchschaubare Bürokratie den Alltag der Menschen bestimmten. Und selbst wenn mit Kin-dsa-dsa! nicht direkt eine Zukunftsvision der Menschheit präsentiert wird, kommt man nicht umhin, die retrofuturistischen Gerätschaften auf dem Planeten Pluke zu bestaunen, die man einem fantastischen Dieselpunk zuordnen könnte und die visuell der postapokalyptischen Mad-Max-Reihe nahe kommen. Genau, die australische Filmreihe einer *loca* Zukunft war ja auch schon gross in den Eighties.

Ab und an produzierte das Kino bis knapp in die Achtzigerjahre auch noch schön gebügelte Zukunftssagen, in der UdSSR etwa Петля Ориона (The Orion Loop) (1982) von Vasily Levin. Im Westen sucht man allerdings nach Disneys The Black Hole (1979) ergebnislos nach der makellosen Ästhetik des Künftigen, und vom innerstädtischen Zerfall (Escape from New York, 1981) bis zum Low-Budget-Space-Western (Space Rage, 1985) unterwarfen sich in den kapitalistischen Ländern die Sci-Fi-Szenarien durchgehend der neuen Ästhetik des Verbrauchten.

Eine neue Ära erbricht sich

In knapp einem Jahrzehnt hat sich die Science-Fiction im Film ästhetisch von technikgläubigen Traumwelten zu mit Schrott gefüllten Fieberträumen entwickelt. Faszinierenderweise in beiden dominierenden Machtsphären fast zeitgleich – allen blinden Flecken, was die Gegenseite angeht, zum Trotz. Die Dominanz des Grotesken im Sci-Fi der Achtziger verweist aber nicht nur ästhetisch auf eine gebrochene Zukunft und eine

empfundene Aussichtslosigkeit der eigenen, korrumpierten Gegenwart. Auch die erratischen Erzählstränge mit oft verwirrenden und widersprüchlichen Verweisen in Werken wie Brazil, Ga-ga, Kin-dsa-dsa! oder Mad Max können als zynische Ausgeburt der Postmoderne, die auf ein komplexes, selbstreferenzielles Recyclingsystem aufbaut, gelesen werden.

Wenn heute in Serien wie Maniac ästhetisch auf die Achtzigerjahre als retrofuturistisches Gadget zurückgegriffen wird, sollte man zumindest nicht vergessen, dass schon damals die Filmemacher*innen des Sci-Fi-Genres ihre eigene Epoche im Rückblick – und aus einem gebrochenen Zukunftstraum heraus – betrachtet haben.

Nicht nur in Sachen Atomwaffen schaute man im Kalten Krieg aufs Gleichgewicht. Auch auf der Leinwand wurde Ost wie West ständig nachgerüstet:



Star Wars 1977, George Lucas
Die Low-Budget-Space-Saga revolutionierte mit LucasArts visuelle Filmeffekte auf Jahrzehnte hinaus – Hologramme inklusive.

W

Hologramm

O



Zvyozdnyy inspektor 1980, M. Kovalyov, V. Polin
Technisch nicht ganz so überzeugend: die sowjetische Antwort drei Jahre später. Die Mission war dafür ganz dem Kalten Krieg verpflichtet.



Buck Rogers 1939, Ford Beebe, Saul A. Goodkind
Wenn nicht der erste Einsatz einer Laserpistole, so doch sicher der schickste. 500 Jahre in der Zukunft will man gewappnet sein.

E

Laser

S



Zvyozdnyy inspektor 1980, M. Kovalyov, V. Polin
Auch die russische Raumpolizei gebietet den kapitalistischen Piraten in diesem Sowjetstreifen letztlich nur mit Laserwaffengewalt Einhalt.



Destination Moon 1950, Irving Pichel
Von der Mondlandung träumte man ja schon länger. Dieser Film wagte sich fast schon realistisch daran – und in Technicolor.

S

Mondlandung

T



Kosmicheskiy reys 1939, Vasily Zhuravlyov
In der russischen Fiktion landete man schon früh auf dem Mond. Und entdeckte ihn mit fantastischer Stop-Motion-Technik.



2001 – A Space Odyssey 1968, Stanley Kubrick
Weitsichtig wie keiner wusste schon Kubrick, dass es in Zukunft kommerziell ins All gehen wird. Heute heisst es einzig Space X statt Pan Am.

T

Rakete

E



Nebo zovyot 1959, Mikhail Karyukov, Aleksandr Kozyr
In Sachen Komfort stand die marxistisch-leninistische Passagier Rakete dem Westen in nichts nach.



2001 – A Space Odyssey 1968, Stanley Kubrick
Fast zehn Jahre nach den Sowjets ist die West-Raumstation noch immer eine Baustelle. Das Sixties-Feeling ist dennoch unschlagbar.

E

Raumstation

N



Nebo zovyot 1959, Mikhail Karyukov, Aleksandr Kozyr
Die sowjetische Vision einer internationalen Raumstation ist schon 1959 einsatzbereit. Nächster Halt: Mars.



Forbidden Planet 1956, Fred M. Wilcox
Der treue Robby übernahm als einer der ersten Filmroboter eine plottreibende Rolle und sprach angeblich 178 Sprachen und ihre Dialekte.

N

Roboter

!



Ikarie XB 1 1963, Jindrich Polák
Sein Bruder Patrick war bei seinem Auftritt schon eine 80-jährige Antiquität und wurde im Jahr 2163 von der Crew der Ikarus nur noch belächelt.



S. 45 The Mandalorian 2020, Jon Favreau
Direkt aus dem Märchenbuch: Die jüngste Zugabe zum Star Wars-Universum gibts auf Disney+.

FILME

**KØD & BLOD
(WILDLAND)**
von Jeanette Nordahl

ONE NIGHT IN MIAMI
von Regina King

SOUL
von Pete Docter

EIN PALAST FÜR PUTIN
von Alexei Navalny

THE DISSIDENT
von Brian Fogel

PALMER
von Fisher Stevens

BURNING MEMORIES
von Alice Schmid

PIECES OF A WOMAN
von Kornél Mundruczó

SERIEN

WILDER
von Jan-Eric Mack

PRETEND IT'S A CITY
von Martin Scorsese

SMALL AXE
von Steve McQueen

THE MANDALORIAN
von Jon Favreau

**NIGHT STALKER:
THE HUNT FOR A SERIAL
KILLER**
von James Carroll,
Tiller Russell

THE STAND
von Josh Boone,
Benjamin Cavell

Eine Teenagerin kommt nach dem Tod ihrer Mutter bei einer Tante unter, die sich als skrupellose Matriarchin entpuppt. Jeanette Nordahls Langfilmdebüt erinnert an einen Thriller, setzt aber andere Akzente – und verweigert sich vor allem der allzu einfachen Frage nach Motiven.

Die Kohlensäure im Wasserglas steigt nach oben, die Windanlagen drehen sich. Wohin Ida auch blickt, und die Kamera mit ihr: Das Leben scheint weiterzugehen. Obwohl doch in der ersten Einstellung ein Auto hilflos wie ein Käfer auf dem Rücken lag, obwohl mit den folgenden fragmentarischen Krankenhausaufnahmen ein Umstand skizziert wurde, der das Leben erst einmal anhalten müsste: Idas Mutter hat diesen Autounfall nicht überlebt, die 17-Jährige wird fortan bei ihrer Tante leben müssen. Das ist Idas Schicksal, das ist die Prämisse von Wildland.

Wie es nach dem Leben mit einer drogensüchtigen Mutter und dessen jähem Ende in Ida aussieht, ist kaum auszumachen, schon gar nicht für den Betreuer vom Jugendamt, der hilflos zwischen Befragung und Beruhigung schwimmt. Ida bleibt einsilbig. Die glatten Haare fallen streng an ihrem Gesicht herunter, die dunklen Augenbrauen intensivieren einen Blick, hinter dem ein Trauma sich vielleicht versteckt, aber nicht zu erkennen gibt. Nur der Gips am Arm markiert die seelische Narbe.

Sandra Guldborg Kampp, die diese Ida spielt, wird ihr Pokerface bis auf wenige Momente über den gesamten Film behalten. Das geht nicht nur deshalb auf, weil die Newcomerin keine grosse Mimik benötigt, um ihrer Figur die nötige Tiefe zu verleihen. Sondern auch, weil Regisseurin Jeanette Nordahl in ihrem Langfilmdebüt gar nicht erst so tut, als könne eine Kamera mal so eben in die Psyche blicken. Kød & Blod oder Wildland, wie er in der internationalen Auswertung heisst, reflektiert nicht, sondern zeigt. Wir fühlen nicht mit Ida, wir

sehen mit ihr: Wassergläser, Windanlagen – und schon bald Gewalt und Verbrechen.

Denn der Film teilt sich ein gutes Stück Handlung mit David Michôds Königreich des Verbrechens (2010): Idas Tante Bodil (Sidse Babett Knudsen) überwacht als Matriarchin die kriminellen Kreditgeschäfte, die ihre drei Söhne Mads, Jonas und David ausführen.

fangen hat.» Ein Satz, der sich wie ein Fluch über das bald einsetzende Geschehen legt, wenn Ida längst wieder nur stille Beobachterin ist.

In Wildland finden wir uns deutlich mühsamer zurecht als in Michôds klarer auserzähltem Film oder in der bereits vier Staffeln währenden Serie Animal Kingdom, die Jonathan Lisco für TNT aus dem Stoff gemacht hat. Für Ida wie

VON JEANETTE NORDAHL

KØD & BLOD (WILDLAND)



Bekam in dem australischen Thriller der männliche Protagonist Joshua allerdings ein ganzes Innenleben verpasst, das er per Voice-over den Zuschauer*innen mitteilte, gibt uns Nordahl in einer solchen Voice-over nur wenige Sätze aus Idas Innerstem mit auf den Weg, bevor die Handlung einsetzt. Der entscheidende: «Für manche läuft schon alles schief, bevor es überhaupt ange-

für uns bleibt in der Familie ihrer Tante vieles zunächst undurchsichtig, auch wenn die Abgründe sich an den Körpern schon ablesen lassen, lange bevor das Drehbuch von Ingeborg Topsøe Licht ins Dunkle bringt: Bodils jüngster Sohn Mads (Besir Zeciri) entlädt die aufgestaute Energie an einem Boxsack; Jonas, der Älteste (Joachim Fjelstrup), demütigt den mittleren Bruder Da-

vid (Elliott Crosset Hove) mit ein paar Backpfeifen; dieser scheint eigentümlich abwesend, hat ein deutliches Drogenproblem. Toxische Männlichkeiten, in stets ärmellosen Shirts, fürs Geschäftliche kanalisiert von einer Matriarchin, die Sidse Babett Knudsen, bekannt aus Borgen, angemessen ruhelos zwischen eisernem Mafiaboss und liebender Mutter spielt. In diesem Grenzgebiet liegen wohl auch die Küsse auf den Mund, die sie ihren Söhnen zum Frühstück abverlangt.

Angst und Pubertät

Ida fährt nun mit diesen Cousins zum Eintreiben von Schulden, danach auf die Party, die erst im Morgenrauen endet, und so vermischt sich die Angst vor den harten Jungs bald mit der Aufregung des Coming-of-Age. Die Unbestimmtheit, die Wildland mit seiner jungen Heldin teilt, wird manchmal gestört von den eher plakativen Schablonen, mit deren Hilfe manche der anderen Figuren gezeichnet sind, vor allem die Söhne mit ihren klar konturierten Differenzen: der kiffende, videospielende Mads, der cholerische Macker Jonas, der psychisch labile David. Doch Nordahl scheint hier eben eher den Clan als Ganzes denn seine individuellen Teile porträtieren zu wollen. Zu diesem gehört ausserdem noch Jonas' Frau Marie (Sofie Torp), und das gemeinsame Baby ist so etwas wie das Mafia-Maskottchen. Mit Davids neuer Freundin Anna (Carla Philip Røder) dagegen kann sich die Familie noch nicht anfreunden.

Ida dafür umso mehr: Die schönsten Momente, auch die, in denen bei allem Fatalismus, der den Film durchzieht, am ehesten so etwas wie Freiheit durchscheint, sind die Momente, in denen Ida und Anna allein sind: nachts beim Naschen in der Küche, als Anna Ida

ihr «Carpe diem»-Tattoo zeigt; im Rotlicht auf der Tanzfläche im Club, bevor David sich seine Freundin wieder schnappt; draussen vor dem Haus, als Anna dem Teenager gesteht, dass sie schwanger ist und sich mit David eine eigene Wohnung suchen will, fern von allen Machenschaften. Eine zarte Allianz, durch einen freundschaftlichen Rat und einen flüchtigen Kuss Idas verbürgt. Doch die schiefe gegen eine queere Bahn auszutauschen, diese Möglichkeit versiegt im Drama, das sich längst entfaltet hat. Dieses Drama bricht sich ästhetisch niemals vollständig Bahn, Wildland bleibt auch dort nüchtern, wo die Intensität steigt. Nordahls Debüt ist konzentriert, ohne streng zu sein. Die vielen Dialogszenen in Innenräumen brauchen keinerlei Ausschmückung, die über die präzise Mise en Scène hinausgehen würde; der spartanische Soundteppich von Experimentalmusiker Puce Mary tut für die nervöse Grundspannung sein Übriges.

Verdächtige Zeugin

Dieser understated Arthouse-Gestus fühlt sich manchmal etwas arg vertraut an. Wenn in diese Vertrautheit hinein dann aber der Schuss fällt, um den der Film gebaut ist, dann ist das wiederum durchaus effektiv. Ida, die stille Beobachterin, ist auf einmal mittendrin, weil sie nicht nur gesehen hat, sondern gesehen wurde. Und ein etwas ahnender Polizist mahnt sie bald mit einem weiteren verhängnisvollen Satz zur Mitarbeit: «Wenn du keine Zeugin bist, bist du verdächtig.» Es ist jedoch genau die Logik solcher Krimi-Alternativen – schuldig oder unschuldig, Zeug*in oder verdächtig, Täter*in oder Opfer –, der sich Ida, und mit ihr Nordahls Film, verweigert. Wildland ist kein Film des Entweder-

oder, sondern einer der fliessenden Grenzen, der Unentscheidbarkeit eher als der Selbstbestimmung.

Ob die weithin schweigende, mal bemitleidenswerte, mal fast unheimlich klare Ida nun eher abgestossen oder angezogen von ihrer neuen Kernfamilie ist, das ist vielleicht auch deshalb so schwer zu sagen, weil da zu viele Wünsche und Ängste zugleich gegeneinander zerrren, weil sich dort drinnen zu viele ältere und jüngere Traumata überlagern. Nordahl versenkt den moralischen Konflikt, den andere Filme wohl gerne ausbuchstabiert und aufgelöst hätten, hinter den kaum durchdringlichen Augen einer Teenagerin, für die nicht nur jede Tür, sondern auch der Notausgang versperrt ist. Was sie denkt, was sie fühlt, ob hinter diesem Blick etwas – und wenn ja, was – entschieden wurde, bleibt offen. So führt die Frage, was schiefgelaufen ist, ins Leere, und der Ausgangssatz kehrt unweigerlich als Klammer um die Handlung zurück: «Für manche läuft schon alles schief, bevor es angefangen hat.» Zum Ende hin erfährt dieser Satz dann nochmal eine brutale Verschiebung. Denn dass hier ein Film, der mit einem Tod begonnen hat, nun mit einer Geburt endet, ist nicht tröstlich gemeint. Im Gegenteil. **Till Kadritzke**

Vier afroamerikanische Legenden kommen zu einem fiktiven Treffen zusammen, um über die Bürgerrechtsbewegung, Rassismus und ihre Karrieren zu sprechen. Regina King verwandelt in ihrem Regiedebüt gekonnt das Bühnenstück von Kemp Powers in ein Spielfilmdrama.

Am 25. Februar 1962 kam Cassius Clay (Eli Goree), später bekannt als Muhammad Ali, mit drei Freunden – dem Bürgerrechtler Malcolm X (Kingsley Ben-Adir), dem NFL-Star Jim Brown (Aldis Hodge) und dem Sänger Sam Cooke (Leslie Odom Jr.) – zusammen, um seinen Weltmeistertitel gegen Sonny Liston zu feiern, über das Civil Rights Movement zu spre-

VON REGINA KING

ONE NIGHT IN MIAMI



chen und ihr Leben zu reflektieren. So erzählt es zumindest das Bühnenstück des amerikanischen Autors Kemp Powers, der in diese fiktive Ausgangssituation ein intensives, sozialkritisches Drama eingebettet hat.

Angereichert mit wahren Anekdoten und dokumentierten Charaktereigenschaften der Figuren, erhebt sich die Geschichte aus einer reinen Wunschfiktion heraus und bietet emotional realistische Anknüpfungspunkte. Alles, was die vier Figuren sagen, wirkt, als hätte es so wirklich passieren können.

Dadurch entsteht ein einmaliger Einblick in die Sichtweisen von vier Schwarzen Männern, die fern der dominanten Weltanschauung ihrer Weissen Mitmenschen den Status quo der Gesellschaft analysieren können. Oscargewinnerin Regina King ist es gelungen, das Stück zu einem herausragenden Film zu adaptieren. Die Inszenierung, die Kameraarbeit und die Dynamik der Figuren durchbrechen die starre Ein-Schauplatz-Vorgabe des Theaters. Ihr Stil, unaufgeregt und doch fließend, schafft einen dynamischen Raum, in dem sich Powers' Zeilen entfalten können, ohne durch überstilisierten Sechzigerjahre-Kitsch oder Überdramatisierung erdrückt zu werden.

Die Auseinandersetzung ergibt sich aus den verschiedenen Ideologien und Positionen, die die vier in Bezug auf ihre Rolle in der Bürgerrechtsbewegung einnehmen. Auf der einen Seite Malcolm X, der an seinen eigenen Überzeugungen als Mitglied der Nation of Islam zweifelt, seine Freunde aber mehrmals selbstgerecht auffordert, sie müssten sich ihrer machtvollen Vorreiterrolle in der Bewegung bewusst werden. Sam Cooke auf der anderen Seite, der sich verletzt fühlt durch den Vorwurf, sein Musikbusiness diene nur der Unterhaltung von Weissen und selbst Bob Dylan trage mit «Blowing in the Wind» mehr zum Widerstand bei. Erfolg in der Welt der Weissen zu haben, bedeute für ihn nicht, seine eigenen Leute vergessen zu haben. Nicht umsonst wird der an sich schon grossartige Jazz-Soundtrack von Terence Blanchard am Schluss

von der klassischen Civil-Rights-Hymne Cookes, «A Change Is Gonna Come», ergänzt.

Doch nicht nur die sichere Inszenierung Kings und das hervorragende Skript Powers' machen One Night in Miami zu einem grossartigen Film. Es ist das phänomenale Casting, das den fast schon sagenumwobenen historischen Charakteren nicht nur gerecht wird, sondern deren Essenz geschickt einfängt. Insbesondere Malcolm X und Muhammad Ali werden mit viel Feingefühl von Ben-Adir und Goree interpretiert. Unterstützt wird dieses Quartett noch durch exzellent besetzte Nebenrollen und Kurzauftritte. So gehört einer der eindrucksvollsten Momente Schauspielveteran Beau Bridges, dessen Figur Jim Browns Leistungen als Footballer in höchsten Tönen lobt, ihm aber gleichzeitig verbietet, das Haus zu betreten. Man habe doch bisher nie «N**** im grossen Haus erlaubt». Selbst der Ruhm machte aus einem Schwarzen Mann kein «gleichwertiges Gegenüber».

Es ist One Night in Miami anzurechnen, dass er nicht versucht, eine allgemeingültige Lösung für die Herausforderungen der Bürgerrechtsbewegung zu finden. Die bestehende Ordnung brechen oder sich mit «Weissen Methoden» einen Platz am Tisch zu verschaffen – es sind Ideen, die durch den Raum fliegen. Woran der Film jedoch keinen Zweifel lässt, ist das Vergnügen, diese vier teils viel zu früh verstorbenen Ikonen noch einmal so authentisch nachgezeichnet auf der Leinwand zu erleben.

Susanne Gottlieb

START 15.01.2021 REGIE Regina King BUCH Kemp Powers KAMERA Tami Reiker SCHNITT Tariq Anwar MUSIK Terence Blanchard DARSTELLER*IN (ROLLE) Kingsley Ben-Adir (Malcolm X), Eli Goree (Cassius Clay), Aldis Hodge (Jim Brown), Leslie Odom Jr. (Sam Cooke), PRODUKTION ABKCO Films, Snoot Entertainment, USA 2020 DAUER 116 Min. STREAMING Amazon Prime

Jazzmusik, Tod und Familienunterhaltung: Mit Soul bastelt Pixar eifrig weiter an seinem Ruf als experimentierfreudiges Animationsstudio. Regisseur und Drehbuchautor Pete Docter (Monster, Inc., Up, Inside Out) eröffnet den jüngsten Ausflug an die Genre Grenzen mit makabrer Ironie. Ausgerechnet als sich der Lebenstraum des Musiklehrers Joe von einer Karriere als Jazzpianist endlich zu erfüllen scheint, stürzt er in einen Gully und stirbt. Weil er sich damit partout nicht abfinden mag, nimmt seine Seele auf dem Weg ins Jenseits Reissaus und schmuggelt sich in ein Mentoringprogramm, das ungeborenen Seelen helfen soll, ihren Lebensfunken zu entfachen. Gemeinsam mit der miesepetrigen Seele Nr. 22, die sich das irdische

Jammertal gerne ersparen würde und mit ihrem Dauergenörgel schon Mutter Teresa zur Weissglut trieb, heckt er den Plan aus, die

VON PETE DOCTER

SOUL



START 25.12.2020 REGIE Pete Docter BUCH Pete Docter, Mike Jones, Kemp Powers KAMERA Matt Aspbury, Ian Megibben SCHNITT Kevin Nolting MUSIK Trent Reznor, Atticus Ross SYNCHRONISATION (ROLLE) Jamie Foxx (Joe Gardener) Tina Fey (22) Alice Braga (Jerry) Richard Ayoade (Jerry) PRODUKTION Disney, Pixar Animation Studios, USA 2020 DAUER 100 Min. STREAMING Disney+

Kurz nach seiner Rückkehr aus Berlin, wo er wegen seiner Vergiftung mit dem russischen Kampfstoff Nowitschok behandelt worden war, kurz nach seiner Verhaftung, die unweigerlich darauf folgen musste, liess Alexei Navalny auf Youtube die Bombe platzen: Ein Palast für Putin ist nicht das erste Video des Oppositionspolitikers, aber mit mehr als 90 Millionen Klicks in der ersten Woche nach der Veröffentlichung definitiv das erfolgreichste – und ein Brandbeschleuniger für die landesweiten Proteste in über 100 Städten am 23. Januar.

Was darin gezeigt wird, lässt sich nicht mit allen je gemachten Sendungen von MTV Cribs aufwiegen, der Show, in der Promis ihre luxuriösen Wohnungen zeigen. Navalnys Team flog mit einer Drohne

über den militärisch abgeriegelten Renaissancepalast am Schwarzen Meer, hier und dort auf ein paar Highlights hinweisend, wie etwa die unterirdische Eishockeyhalle.

Noch spektakulärer wirds beim 3D-Rendering, das anhand von Fotos und detaillierten Bauplänen erstellt wurde: zarenwürdige Säle, eine hauseigene Hotelküche, Spa-Tempel mit Hammam, Privattheater, Casino (sonst landesweit verboten), Shisha-Bar, Kino, Spielhalle et cetera. Der Bau soll bislang mehr als eine Milliarde Dollar verschlungen haben und ist noch nicht einmal abgeschlossen. Ausserdem gesellen sich noch hunderte Hektaren Weinreben und mehrere Winzereien dazu, auf denen – ein kleines Detail – 700 Euro-teure WC-Bürsten auf ihren Benutzer warten. Was Navalny hier in rasantem Tempo

Rollen zu tauschen, sodass Joe zurück ins Leben und 22 weiter im Zwischenreich chillen kann. Klar, dass das schiefgeht. Am Ende landet 22 im Körper von Joe und Joe in dem einer Katze. Herrlich alberner Dr.-Dolittle-Humor paart sich fortan munter-melancholisch mit psychedelischen Nahtodimpressionen.

Das klingt schräger, als es ist. Lange scheint Soul, der pandemiebedingt exklusiv bei Disneys Streamingdienst startet, das ewige «Chase your dreams»-Mantra des Pixar-Mutterkonzerns nachzubeten. Diesmal halt vor der Kulisse einer Midlife-Crisis. Zum Schluss wird das dann zwar hinterfragt, aber so subtil, dass es wohl vor allem die vom Leben gezeichneten Erwachsenen trösten soll. Die Kinder dürfen weiterträumen. **Stefan Volk**

aber vor allem erzählt: das immense Ausmass der Korruption um den russischen Präsidenten. **Michael Kuratli**

VON ALEXEI NAVALNY

EIN PALAST FÜR PUTIN



START 19.01.2021 REGIE Alexei Navalny BUCH Georgy Alburow, Alexei Navalny, Maria Pevchikh KAMERA/VIDEO-PRODUKTION Kira Yarmysh, Alexandra Dubrovskaya, Vitaly Kolesnikov, Alexander Lebedinsky, Yaroslav Mudryakov KÜNSTLERISCHE LEITUNG Varvara Mikhailova MIT Alexei Navalny, Vladimir Putin PRODUKTION Anti-Corruption Foundation, RU 2021 DAUER 113 Min. STREAMING Youtube

Zwei Jahre, nachdem der Journalist Jamal Khashoggi von Schergen seines eigenen Heimatstaates, Saudi-Arabien, ruchlos ermordet wurde, veröffentlicht Brian Fogel einen bewegenden Dok, der sich nicht scheut, mit dem Finger auf die Schuldigen zu zeigen.

Die Nachricht erschütterte die ganze Welt: Am 2. Oktober 2018 wurde Jamal Khashoggi, saudischer Journalist im Exil und «Washington Post»-Kolumnist, im Konsulat seines Heimatlandes in Istanbul auf brutalste Art ermordet. Khashoggi, der Unterlagen für seine anstehende Hochzeit mit der Türkin Hatice Cengiz besorgen wollte, wurde von einer Spezialein-

VON BRIAN FOGEL

THE DISSIDENT



heit abgepasst und kaltblütig erdrosselt. Was von Anfang an in der Luft lag, legte unter anderem die CIA in ihrer Analyse des Mordes später nahe: Khashoggi wurde mutmasslich auf direkten Befehl des Kronprinzen Mohammad bin Salman liquidiert.

The Dissident leuchtet in viele Winkel dieser wüsten Geschichte. Da ist Hatice Cengiz, die Verlobte Khashoggis, die voller Wut und Trauer zur Uno und zum Europäischen Parlament reist, um Gerech-

tigkeit für den Ermordeten zu fordern. Da ist auch Omar Abdulaziz, ein Dissident, der in Kanada lebt und im Verbund mit weiteren Kritiker*innen des Regimes diesem Nadelstiche via sozialer Medien versetzt und in ständiger Angst vor Repressalien lebt. Fogel geht nahe und einfühlsam an seine Protagonist*innen heran und zeichnet mit Hilfe der Unterlagen der türkischen Behörden, die die Vorkommnisse im saudischen Konsulat untersuchten, minutiös die Vorgänge nach, die zur Tat führten.

Der Dokumentarfilm kommt wie ein Thriller daher, mit dem Ziel, die Welt aufzurütteln. Etwas nervig, aber im Gesamtpaket doch verkraftbar, ist die bombastische Aufmachung des Films – inklusive animierter Fliegen- und Bienenschwärme, die den digitalen Krieg zwischen Regime und Kritiker*innen verdeutlichen sollen. Fogel zeigt in seiner insgesamt doch packenden Aufarbeitung des Falls mehr als nur den grausamen Mord an Khashoggi auf, er klagt das System an, das Saudi-Arabien aufgebaut hat: Seit der De-facto-Machtübernahme von Kronprinz bin Salman versucht das Land um jeden Preis, kritische Stimmen mundtot zu machen. Familienmitglieder ungehobelter Exilant*innen werden ins Gefängnis geworfen, Twitter-Accounts von digitalen Mobs überfallen und Telefone gehackt. Und wenn sich die Gelegenheit bietet, werden Dissident*innen ohne viel Federlesens ermordet.

Was an The Dissident schockiert, ist vor allem die Systematik hinter Khashoggis Ermordung. Das

Protokoll der Gespräche zwischen der Spezialeinheit, die per Charterflugzeug mit diplomatischen Pässen – Knochensäge und weiteres tödliches Gerät im Gepäck – eingeflogen wurde, lassen einen mit offenem Mund zurück. Fogel ist so nahe dran an der dreckigen Wahrheit, dass es schmerzt, hinzusehen. Hier geht ein Staat, der vom Westen hofiert wird, bis zum Äussersten.

Es wirkt im Nachhinein fast überflüssig, dass die Schergen mit einem Double, dem mutmasslichen Verbrennen der Leiche und den anfänglichen Dementi aus Riad versuchten, die monströse Tat zu vertuschen. Gewichtige Akteure – allen voran Donald Trump, aber auch der Schweizer Aussenminister Ueli Maurer – schluckten jede Relativierung der erdrückenden Faktenlage dankbar, um zum business as usual zurückzukehren. 2020 traf sich die G20 (zwar nur digital) unter der Leitung Saudi-Arabiens. Die Schweiz nahm als Gast teil. Die Signalwirkung für den Rest der Welt ist erschütternd: Wenn sie Khashoggi umbringen können, können sie jede*n umbringen – und kaum jemand wird sich ihnen in den Weg stellen. **Michael Kuratli**

START 18.03.2020 REGIE Bryan Fogel BUCH Bryan Fogel, Mark Monroe KAMERA Jake Swantko SCHNITT Scott D. Hanson, James Leche, Wyatt Rogowski, Avner Shiloah MUSIK Adam Peters MIT Hatice Cengiz, Omar Abdulaziz, Agnès Callamard PRODUKTION Orwell Productions, Diamond Docs, Human Rights Foundation, USA 2020 DAUER 119 Min. VERLEIH DCM Distribution

**BRIAN FOGEL, REGISSEUR
VON THE DISSIDENT**

«Der Film war eine sehr emotionale Reise»



- FB** *Wir treffen uns an einem besonderen Tag, es ist genau zwei Jahre her, seit Jamal Khashoggi ermordet wurde. Wie geht es Ihnen, wenn Sie heute zurückschauen?*
- BF** *Als Saudi-Arabien zwei Wochen nach seiner Ermordung bekanntgab, dass Khashoggi tatsächlich am 2. Oktober 2018 im Konsulat gestorben ist, habe ich fast unmittelbar beschlossen, diesen Film zu machen. Es waren zwei lange Jahre, und es war eine sehr emotionale Reise.*
- FB** *Sind Sie bei diesem Film auf Widerstand gestossen?*
- BF** *Ich habe lange Zeit damit verbracht, Vertrauen zu entwickeln. Dieses Vertrauen ermöglichte es mir, sehr eng mit Hatice Cengiz und Omar Abdulaziz, Jamals Freunden und der türkischen Regierung und Behörden zusammenzuarbeiten, die mir schliesslich ihre Beweise und Dokumente anvertraut haben. Ich bin nicht für ein oder zwei Tage nach Istanbul gefahren, sondern habe für die Recherche sieben Monate in Istanbul und einige Monate in Kanada verbracht. Dieses Vertrauen zu erarbeiten, war die grösste Hürde und der Schlüssel zu diesem Film.*

- FB** *Hatice Cengiz, Khashoggis Verlobte, sagt im Film, dass sie sich in den Medien unwohl fühlte. Es muss schwierig gewesen sein, ihr Vertrauen zu gewinnen, damit sie sich für Aufnahmen öffnete.*
- BF** *Es war sehr schwierig. Ich habe Hatice Anfangs November 2018 kontaktiert. Die Geschichte hatte sich erst gerade ereignet und war noch überall in den Medien. Bei meinem ersten Besuch blieb ich fünf Wochen lang in Istanbul. Jedes Mal, wenn wir uns trafen, weinte Hatice, und ich weinte auch, es war eine wirklich sehr emotionale Sache und ich fühlte eine enorme Last und Verantwortung, sie zu beschützen und diesen Film nicht zu vermässeln. Sie wurde wie eine Schwester für mich. Ich glaube nicht, dass man über so ein Erlebnis hinwegkommt. Aber der Film half ihr vielleicht, das Geschehene zu verarbeiten und ihre Entschlossenheit zu stärken, weiterzumachen und für Gerechtigkeit zu kämpfen.*
- FB** *Die Schweizer Regierung, insbesondere Aussenminister Ueli Maurer, hat sich schnell entschlossen, zur Normalität zurückzukehren, die Schweiz nahm sogar auf Einladung von König Salman am G20-Gipfel teil. Was ist Ihre Botschaft an die Regierung dieses Landes?*
- BF** *Es ist die gleiche Botschaft, die ich auch an die anderen Länder habe: Geht woanders hin. Die Tatsache, dass der G20-Gipfel von Saudi-Arabien organisiert wurde und die Staatsoberhäupter der mächtigsten Länder der Welt teilnahmen, legitimiert Verbrechen wie diese. Am Ende des Tages geht es um Geld, das wissen wir alle. Trump gab viele Male zu Protokoll: Ich werde nicht Milliarden von Dollars den Rücken kehren, um Saudi-Arabien für ein Menschenrechtsverbrechen zu bestrafen.*
- FB** *Sie nehmen eine klare Haltung ein und sind ein Fürsprecher für die Menschen, die Sie porträtieren. Würden Sie sich als politischen Filmemacher bezeichnen?*
- BF** *Ich betrachte mich als Menschenfreund, als Aktivist, als Verfechter der Pressefreiheit, als Verfechter der Menschenrechte. Als ich diese Geschichte eines Mannes las, der nichts getan hat, ausser seine Meinung darüber zu äussern, was in seinem eigenen Land, das er liebte, besser sein könnte, und dadurch gezwungen wurde, ins Exil zu gehen, und selbst im Exil auf die schrecklichste Art und Weise ermordet wurde, liess mich das nicht kalt. Mit dem Erzählen dieser Geschichte strebe ich danach, dass diese Welt ein besserer Ort wird. **INTERVIEW Michael Kuratli***

Das Gespräch fand während des ZFF 2020 in Zürich statt. Brian Fogel ist ein US-Filmemacher. Für seinen Film *Ikarus* zum Thema Doping gewann er 2018 einen Oscar für den besten Dokumentarfilm.

Justin Timberlake spielt einen aus der Haft entlassenen Heimkehrer, der sich um den Wiedereinstieg in die Gesellschaft bemüht. Die Schatten der Vergangenheit machen es ihm nicht leicht, dafür hilft ihm ein kleiner, queerer Nachbarsjunge.

Eddie Palmer ist ein ernster junger Mann. Falls ausnahmsweise ein Lächeln über sein Gesicht huscht, wirkt er danach beinahe verlegen, so, als ob es ihm «pas-siert» wäre. Tatsächlich hat Palmer auch wenig zu lachen. Zwölf Jahre sass er im Gefängnis, nun kehrt er mit dem Bus in seine Heimatstadt zurück, und die Landschaft von Louisiana zieht an ihm vorüber. Der amerikanische Süden mit Trailer-parks, desolaten Vorstädten und verstreuten Siedlungen. Der einzige Mensch, der auf ihn wartet, ist seine Grossmutter Vivian, bei der er aufwuchs und die ihn ohne Vor-behalte wieder bei sich aufnimmt. Denn Palmer hat, wie es so schön heisst, damals einen schweren Fehler gemacht. Doch nun möchte er sein Leben zurück. Oder zumin-dest seine Ruhe haben und wieder einen Job.

Vieles an Palmer, inszeniert vom Schauspieler und Autor Fisher Stevens, wirkt bekannt. Denn nicht nur die Geschichte vom Heimkehrer – wahlweise aus dem Krieg oder dem Gefängnis – zählt seit Jahrzehnten zu den Standardmotiven des US-Kinos, auch die soziale Wirklichkeit, von der dieser Film erzählt, ist seit geraumer Zeit zu einem eigenen Trademark geworden. Man denkt dabei an die frühen Arbeiten von David Gordon Green oder Kelly Reichardt, Debra Granik oder Lance Hammer – und damit an einen amerikanischen Realismus, der von der ökonomischen Not ebenso erzählt wie von dys-funktionalen Familien, von einem sich rapide verändernden Männer-bild und von Frauen, die sich mit

mehreren Jobs über Wasser halten müssen – und all das in einem Land, das viele noch immer «God's Own Country» nennen.

Dass Palmer kein Independentfilm ist, der in früheren Kinozei-ten seine Premiere vermutlich am Sundance gefeiert hätte, sondern mit einem Star wie Justin Timber-lake besetzt ist und vom Mediengi-ganten Apple auf dessen Strea-

VON FISHER STEVENS

PALMER



mingkanal vertrieben wird, ist als symptomatisch für die Entwicklung des unabhängigen US-Kinos zu werten. Was sich auch in der sche-matischen Geschichte widerspie-gelt: Palmer erzählt nicht von der sukzessiven Ausdünnung der Mög-lichkeiten, sondern vom Wiederein-stieg in die Gesellschaft.

Was nicht bedeutet, dass Pal-mer deshalb kein gelungener Film wäre, sondern bloss, dass sich Drehbuch und Regie stets auf Be-währtes verlassen: Die Grossmut-

ter ist herzlich, aber streng; die frü-heren Kumpane, die Palmer damals in den Abgrund gerissen haben und noch immer gerne einen über den Durst trinken, personifizieren sei-ne dunkle Vergangenheit; in der Schule, in der Palmer einen Job als Hausmeister findet, gibt es eine net-te Lehrerin; und die drogensüchti-ge Nachbarin in ihrem Wohnmobil ist keine schlechte Mutter, aber nicht fähig, sich um ihr Kind zu kümmern, und so verschwindet sie plötzlich für mehrere Wochen. Und hinterlässt Palmer ihren Jungen Sam, der gerne ein Mädchen wäre, sich wie ein solches benimmt und manchmal auch kleidet. Womit für den Helden die eigentliche Bewäh-rung beginnt.

Der Reiz dieses Films liegt also eher im Detail, im Ausbuchsta-bieren einzelner Momente und vor allem im trockenen Humor, mit dem Fisher Stevens die Beziehung von Palmer und Sam inszeniert. Jede Auseinandersetzung zwischen dem – gänzlich ironiefrei gezeich-neten – übergewichtigen Kind mit Haarspange und Brille und seinem neuen Erzieher wird zum rhetori-schen Infight, bei dem klar ist, dass am Ende jeder vom Anderen profi-tieren wird. Denn, wie Palmer ein-mal meint: Er mag zwar nicht queer sein wie sein ungewöhnlicher Zög-ling, aber wie es sich anfühlt, an-ders zu sein als die Anderen, damit hat auch er Erfahrung. Aber darum macht Palmer, wie Palmer, kein Aufheben. **Michael Pekler**

START 29.01.2021 REGIE Fisher Stevens BUCH Cheryl Guerriero KAMERA Tobias A. Schliessler SCHNITT Geoffrey Richman MUSIK Tamar-kali DARSTELLER*IN (ROLLE) Justin Timberlake (Eddie Palmer), Ryder Allen (Sam), Alisha Wainwright (Maggie Hayes), June Squibb (Vivian) PRODUKTION Sidney Kimmel Entertainment, Hercules Film Fund, USA 2021 DAUER 110 Min. STREAMING Apple TV+

Jahrzehnte danach erinnert sich Regisseurin Alice Schmid an einen verdrängten Übergriff, der ihr Leben und Schaffen prägte. Mit Burning Memories richtet Schmid die Kamera erstmals auf sich selbst und schafft in einer schockierenden Tabulosigkeit ihr bislang persönlichstes Werk.

Schlaflos sei sie schon gewesen, bevor sie ein Gemälde wieder an ihre Kindheit erinnerte und an das, was ihr damals geschah, im Zelt, nach dem Schwimmunterricht, mit dem Lehrer. Der Schatten verfolgt sie bis in die afrikanische Wüste, wo sich Alice Schmid auf die Spuren ihrer Traumata begibt; in der gleissenden Sonne, in diesem berührend biografischen Film. Dabei scheint es kein Zufall zu sein, dass Schmid sich schon in ihren anderen Filmen, in Die Kinder vom Napf und Das Mädchen vom Änziloch etwa, mit der Kindheit Anderer auseinandergesetzt hat. Denn ihre wurde an diesem Tag, damals im Zelt, schlagartig beendet. Danach hatte Schmid eine Weile nicht geredet, wurde nach Belgien in ein Heim für Kinder zur Mitarbeit geschickt, wo sie ihre Sprache vorerst wiedergefunden, das Geschehene aber auch verdrängt hat.

Weil es wohl schwer ist, darüber zu reden, filmt Schmid nun gemeinsam mit ihrer Kamerafrau Karin Slater in Südafrika, sie setzt in Zusammenhänge, sie erinnert sich und spricht in Voice-over über alle ihre Erkenntnisse. Und das mit einer Klarheit, auf die sich die Zuschauer*innen gefasst machen müssen: Denn so einfach ist es auch für uns nicht, das Geschehen Schritt für Schritt durchzugehen. Aber Schmid tut das in ihrem Film auch sehr behutsam, reflektiert, das macht Burning Memories, diesen biografischen Film über den selbst erlebten Kindesmissbrauch, so differenziert. Eindringliche, schwer- und zugleich leichtfüssige Akkorde-

onklänge, die Schmid selbst einspielte, begleiten die Bilder. Schmid blättert in Burning Memories auch durch ihre eigene Filmografie, und auch ihr erscheint nun überdeutlich, warum sie in ihren bisherigen Filmen immer wieder die Kindheit mit all ihren Ups und Downs hatte einfangen wollen. Und wieso sie sich so einfühlsam auf die Augenhöhe der jungen Pro-

VON ALICE SCHMID

BURNING MEMORIES



tagonist*innen begeben konnte, die sie dann auch, besonders im Publikumserfolg Die Kinder vom Napf, bereitwillig an ihrem Leben teilhaben liessen.

Interessant ist auch, wie Schmid die Rollen der Schweizer Institutionen und ihrer Familie mit einbringt, ohne anzuklagen. Dem Schwimmlehrer wollte sie als junges Mädchen ohne viel Erfahrung gefallen, sie fühlte sich geschmeichelt, die Religion brachte ihr die Scham bei, die Schuld, und der Fa-

milie, vor allem der Mutter, war ohnehin selten etwas recht zu machen. Es war dieses Umfeld, in dem nicht nur dieser Moment sich abspielte, es bewirkte auch, dass Schmid sich danach nicht selbst wieder auffangen konnte. Am dramaturgischen Höhepunkt des Films steht denn auch ein Brief an die Mutter, in dem Schmid endlich niederschreibt, was ihr widerfahren ist. Wie die Mutter darauf reagiert, ob der Brief überhaupt den Weg zu ihr findet, das ist nicht Teil des Films, und das muss es auch nicht sein: Endlich darüber zu schreiben, zu reden, zu filmen, um das gehts.

Jede*r darf erinnern, wie sie oder er will, und dass der Film ein spannendes Medium dafür ist, wurde kürzlich schon in Sasha Neulingers Rewind (2019) klar. Auch er drehte einen biografischen Film, in dem der junge Amerikaner in das Korpus der Heimvideos aus seiner Kindheit schaut, um dort den damaligen Täter zu erkennen. In ihrer Behutsamkeit, ihrer Differenziertheit erinnern die beiden Werke aneinander und geben nicht nur Mut, sondern den Opfern selbst das Filmwerkzeug in die Hand, um das Erlebte aus ihrer Sicht neu zu gestalten. In diesen biografischen Filmen wird also das Schweigen gebrochen, auch bei Schmid, die Bilder und Worte findet, um das Ungesagte endlich ausdrücken. Um das Mädchen von damals aus dem Zelt zu befreien, wie Schmid selbst sagt. Ein wichtiger und mutiger Film. **Selina Hangartner**



Pieces of a Woman 2020, Kornél Mundruczó



Eine Frau verliert bei der Geburt ihr Kind. Alles zerbricht: die Frau, die Beziehung zum Partner, letztlich der Film. Kornél Mundruczó mag die Entbindungsszene noch so meisterhaft inszeniert haben, einiges an seinem Film ist fragwürdig.

Alles redet von der Geburtsszene. Der Film ist wenige Minuten alt, schon ist es soweit. Martha (Vanessa Kirby) steht in der Küche, keucht und hält sich den Bauch, während sie mit der anderen Hand am Herd Halt sucht. Wo auch sonst? In einem Film, der mit, nun ja, bedeutungsschwangerer Symbolik aufgeladen ist, setzen die Kontraktionen fast schon komisch-sinnbildlich unmittelbar vor dem Ofen ein. Aber nichts ist komisch hier.

Marthas Partner Sean (Shia LaBeouf) hat schnell die Hebamme am Telefon, doch steckt diese bei einer anderen Geburt fest, also wird die Aushilfe aufgeboten, Eva (Molly Parker). Und mit Eva geht es durch gut 20 ungeschnittene maximalrealistische Minuten einer Hausgeburt, wie man sie im Spielfilm noch nicht miterlebt hat. Und man weiss, wie's enden wird, denn davon handelt Pieces of a Woman: von einer Frau, die den Tod ihres Neugeborenen zu verarbeiten hat.

Dieser Geburt beizuwohnen, ist eine Tortur, der buchstäbliche Bodyhorror. Gleichzeitig gerät man ins Staunen ob der handwerklichen Präzision der Plansequenz. Die mittels Gimbal-Aufhängung geführte Kamera von Benjamin Loeb, der sich übrigens im Horrorgenre hervorgetan hat, mit dem Nicolas-Cage-Reisser Mandy; er hält sie dicht drauf auf die Schauspieler*innen, die wirklich meisterlich alles Menschenmögliche an Gefühlsregungen durchspielen, von der freudigsten Erwartung bis zum fürchterlichsten Entsetzen. Dass Kirby als Oscarkandidatin gehandelt wird, ist nur recht.

Aber wie einen Regisseur Mundruczó endlich mit einem Fadeout von der Sache erlöst, da ist man so geplättet, dass man womöglich nicht mehr aufnahmefähig ist für das Folgende. Vielleicht erklären sich so die teilweise hymnischen Rezensionen.

Wie bewältigt Martha die kommenden Monate, darum gehts. Sie tut es auf ausnehmend kühle

VON KORNÉL MUNDRUCZÓ

PIECES OF A WOMAN



Art – und das verstört. Es verstört Sean, der nicht verstehen will, dass die Partnerin den Leichnam des Kindes der Wissenschaft spenden möchte. Und noch weniger mag er verstehen, dass sie keine Lust mehr hat auf Sex. Hier ist einer in seiner Männlichkeit angekratzt. Der Ex-Alkoholiker fängt wieder an zu trinken, geht fremd – bisschen sehr Gender-stereotyp, nicht? Martha verstört Sean, sie verstört aber auch uns – mit plötzlichen Apfelgelüsten. Im Supermarkt streicht die Frau in-

nig über die Äpfel in der Auslage, in der U-Bahn beisst sie herzhaft in einen hinein, zuhause zieht sie Apfelkerne im Kühlschrank. Neues Leben soll heranwachsen, wir habens verstanden. Oder auch nicht. Dass die Hebamme Eva heisst und das Schlussbild des Films an einen paradiesischen Garten gemahnt, wo ein Apfel gepflückt wird, ergibt einen konfus-aufgesetzten Symbolsalat.

Und von der Mutter haben wir noch gar nicht gesprochen. Ellen Burstyn, die damals in The Exorcist die junge Mama verkörpert hat, gibt hier einen alten Teufel. Sie hat in der Hebamme die Schuldige ausgemacht, will die Frau verurteilt sehen. Woher der Furor? In einer Schlüsselszene bricht es aus ihr heraus: Sie sei inmitten der Schoa geboren worden, ohne den Kampfeswillen der eigenen Mutter hätte sie nicht überlebt. Ja, gut, aber weshalb, wie die «FAZ» schreibt, der Kindstod «aus dem Nichts heraus, durch einem genealogischen Drahtseilakt, mit Millionen ermordeten Juden in Verbindung gebracht wird», leuchtet dennoch nicht ein. Und noch viel weniger leuchtet ein, weshalb die rächende alte Jüdin auch noch als geldfixierte Strippenzieherin gezeichnet werden muss, die hinter dem Rücken der Tochter intrigiert. Was hat sich die Drehbuchautorin Kata Wéber, die mit dem Film, wie sie sagt, eigene Erfahrungen verarbeitet und selber Holocaust-Überlebende in der Familie hat, dabei nur gedacht? **Andreas Scheiner**

Gerade wird die dritte Staffel von Wilder ausgestrahlt, schon finden die Dreharbeiten für die vierte statt. Wilder und Kägi müssen in ihrem dritten gemeinsamen Fall einen Polizist*innenmörder fangen, der den Zuschauer*innen sympathischer ist, als zu erwarten wäre.

Auf Polizist*innen hat er es abgesehen. Polizist*innen, die selbst an Verbrechen beteiligt waren und diese vertuscht haben. Der Mörder der dritten Staffel von Wilder tritt als Rächer der Ungerächten auf. Anders als in den ersten beiden Staffeln der Serie kennen die Zuschauer*innen den Täter ab der ersten Folge, während das Ermittlerduo im Dunkeln tappt.

Der Mörder, ein hagerer, mittelalter Mann (Michael Neuenchwander), dessen Motiv lange verborgen bleibt, ist als aufmerksamer und genügsamer Familienvater gezeichnet, der auf dem Land wohnt und in der Stadt Eier ausliefert – unter anderem genau in die Kantine des Polizeipräsidiums, in dem in seinem Fall ermittelt wird. Beim Fund der Leiche eines Polizisten, der von einem Hochhaus geworfen wurde, treffen die Ermittler*innen Rosa Wilder (Sarah Spale) und Manfred Kägi (Marcus Signer) wieder aufeinander. Noch sind sie in der Laune für ein wenig Geplänkel. Sie reden über Kägis Versuch, mit dem Rauchen aufzuhören, und ihr jeweiliges Liebesleben, und Kägi bringt seine Partnerin ein paar Mal mit schlagfertigen Bemerkungen zum Lächeln. Doch die Stimmung kippt spätestens nach dem zweiten Opfer, und Wilder verfällt in ihre typisch besorgte und ernste Art. Reifer und selbstsicherer wirkt, im Vergleich zur letzten Staffel, sowohl die Figur als auch die Darstellerin, die sie verkörpert. Die junge Polizistin, die unter Bewährungsdruck gegenüber ihren Eltern stand, hat sich von den Erwartungen Anderer gelöst. Genau so wenig, wie sie bereit ist, Anderen etwas Unrechtes durchgehen zu lassen, erlaubt sie dies sich selbst.

Wilder ist integer und resolut, was ihren Beruf angeht, verletzlich in Bezug auf ihr Privatleben. Diese Verbissenheit, die den Charakter prägt, führt zwangsläufig zu einer gewissen Eindimensionalität. Spale bleibt kein grosser Spielraum für Experimente. Dennoch ist ihre Darstellung einer modernen Frau, die zwischen dem Wunsch, sich beruf-

on des ungleichen Ermittlerpaares, die im Kriminalfilmfach nichts Neues ist, aber umso häufiger angewendet wird, hat auch Drehbuchautor Béla Batthyany der Wilder-Serie zugrunde gelegt.

Wilder und Kägi kontrastieren und ergänzen sich gleichzeitig. Bei der Einen herrscht das Bedürfnis nach Geborgenheit und Sicher-

VON JAN-ERIC MACK

WILDER



lich zu behaupten, und ihrer Rolle als Mutter jongliert, glaubwürdig.

Als mögliches Vorbild für die Figur könnte Kommissarin Lund (Sofie Gråbøl) aus der dänischen Kriminalserie Forbrydelsen (2007–2012) vermutet werden. Auch mit der Kommissarin Saga Norén (Sofia Helin) aus der schwedisch-dänischen Serie Broen (Die Brücke – Transit in den Tod) hat Wilder Gemeinsamkeiten. Die Konstellati-

heit vor, den Anderen zieht es ins Freie, sowohl im wörtlichen als auch im übertragenen Sinn. Während Wilder eher ein zurückhaltender Charakter ist, könnte man Kägi als Exzentriker bezeichnen. Er wohnt in einem silberfarbenen Luxuswohnwagen, der an ein Raumschiff erinnert und den er irgendwo am Strassenrand oder in der aktuellen Staffel unter einer Autobahnbrücke parkt. Er trägt Cowboy-Stie-

fel und einen gediegenen langen, grauen Mantel. Ganz nebenbei ist Kägi auch homosexuell.

Die Rolle des Kägi ist die vielschichtigste der Serie. Trotz aller Ernsthaftigkeit und Kompetenz, die sie im Beruf auszeichnet, bietet sie Raum für Selbstironie. Signer spielt Kägi als aufbrausenden, etwas spröden Menschen, der sich seinen Vorgesetzten gegenüber nicht so unterwürfig zeigt, wie sie es gerne hätten. Immer hat er einen Spruch auf Lager. Von seinem Spitznamen «Kägi-Fret», anspielend auf die bekannte Waffel, lässt er sich nicht beirren, auch er ist, wie seine Kollegin, eher ein Einzelkämpfer, der sich aus der Gunst der Kolleg*innen nicht viel macht. Eindeutig lebt die Figur vom Charisma des Hauptdarstellers. Signer hat eine derart intensive Präsenz, dass sie die seiner Kolleg*innen in den Schatten stellt.

Milieu: Mundart

Eine der Herausforderungen der Serie, da sie im Kanton Bern spielt, war es, die Darsteller*innen ein möglichst authentisches Berndeutsch sprechen zu lassen. Signer meistert dies zum Einen natürlich dadurch, dass Berndeutsch sein ursprünglicher Dialekt ist, aber zum Anderen ganz offensichtlich auch dank eines herausragenden Gefühls für Sprache und einer perfekten Diktion, die vermutlich seiner jahrelangen Theatererfahrung geschuldet ist. In der ersten Staffel, deren Handlung im fiktiven Bergdorf Oberwies spielt, wirkten die Dialoge in der Diktion verschiedener Darsteller*innen noch recht ungenau. In der dritten Staffel spricht selbst Spale, ursprünglich Baslerin, dank Dialektcoach authentisches Berndeutsch. Von Staffel zu Staffel wurde überhaupt die Qualität der Serie in allen Bereichen kontinuier-

lich gesteigert. Souveräner wurde nicht nur die Leistung der Darsteller*innen, sondern auch die Dramaturgie. Indem sich die Erzählung des Kriminalfalls aus dem unmittelbaren familiären Umfeld der Ermittler*innen herausbewegt – in der ersten Staffel lag der Fokus noch auf Wilder und in der zweiten auf Kägi –, konnte auf ein gutes Stück an Pathos verzichtet werden.

Die dritte Staffel zeichnet sich auch durch eine noch dichtere Inszenierung aus als die vorherigen Staffeln und baut mehr Spannung auf. Man hätte trotzdem die eine oder andere Nebengeschichte weglassen können, zum Beispiel die Affäre zwischen der Frau des einen Dorfpolizisten und dem Bruder ihres Mannes, um die Handlung und das Figurenensemble nicht zu überladen. Vielleicht wäre dadurch mehr Raum für eine tiefgründigere Charakterzeichnung geblieben, die, über das Ganze gesehen, recht oberflächlich ausfällt.

Wilder greift in der dritten Staffel interessante Themen wie Polizeigewalt, Fremdenfeindlichkeit, Selbstjustiz und Eingreifen der Medien in polizeiliche Ermittlungen auf, die in US-amerikanischen Produktionen zwar nichts Neues sind, deren Übertragung auf Schweizer Realitäten die Serie aber durchaus reizvoll macht. «Wir haben hier keine Zustände wie in den USA», sagt einmal Kägis Chef bei der Bundeskriminalpolizei. Mag das auch stimmen, so kann es nicht schaden, diese geballte Negativität in einer fiktiven Geschichte durchzudenken.

Eine wesentliche Verschiebung in der Ästhetik der Serie findet in der dritten Staffel im Setting statt. Zwar spielt die Natur – wieder in ihrem winterlichen Zustand, in dem sie sowohl schön als auch bedrohlich wirken kann – eine wichtige Rolle. Wieder gibt es sehr

viele Aussenaufnahmen, die dieses Mal in La Brévine, bekanntlich dem kältesten Ort der Schweiz, entstanden. Neu gesellt sich aber zu dieser vertrauten Bildwelt die Stadt dazu.

Stadt-Land-Grautöne

Regisseur Jan-Eric Mack, der dem Regisseur der beiden ersten Staffeln, Pierre Monnard, schon in der zweiten assistiert hat, räumt der kalten Betonästhetik von La Chaux-de-Fonds viel Platz ein. In der Serie wird der neuenburgische Ort zu einer fiktiven bernischen Stadt. Sichtlich fasziniert vom Schachbrettmuster der Bebauung, der urbanen Atmosphäre und der Dominanz des Betons, wissen der Regisseur und Kameramann Tobias Dengler den Stadtkörper für die Schaffung einer eigenen poetisch-melancholischen Stimmung zu nutzen. Vielfach fanden die Aufnahmen während der sogenannten «blauen Stunde» statt, die dem Ganzen zusätzlich einen surrealen Unterton verleiht. Die Bildfindung variiert zwischen statischen Einstellungen, oft mit Untersicht-Ästhetik, die einerseits den Brutalismus der Architektur in Szene setzen und andererseits die Ohnmacht der Figuren unterstreichen, und bewegten, teils spektakulären Kamerafahrten. Damit ist die dritte Staffel von Wilder auch formal die bisher ausgefallenste und anspruchsvollste. **Teresa Vena**

Filmzeitschriften

An film- und printliebende Person oder Institution günstig abzugeben:

Zoom-Filberater, später Zoom, zuletzt Film, Nr.1/1973 bis August 2001 (letztes publiziertes Heft)

Filmbulletin, Nov. 1983 (erstes Heft im Format A4) bis Dezember 2020

Ciné-Bulletin, Nr. 1 (Okt. 1975) bis Nr. 522 (Dez. 2020)

Cinema, Adliswil, Hefte 55 (Sommer 1968) bis 76 (1973), dazu Einzelhefte 35, 40, 50 und 51, und die kleinformatische Nachfolgezeitschrift **CINEMA**, Zürich, Hefte 1/1974 bis 4/1982 (mehr nicht erschienen)

film — Eine deutsche Filmzeitschrift (ab Dezember 1970 unter dem Namen: Fernsehen und Film), Velber bei Hannover, Nr. 1/1965 bis 9/1971 (mehr nicht erschienen), inklusive Jahres-Sonderhefte 1966, 1967, 1968 und 1969

dazu die Vorgängerzeitschrift: **FILM** — Zeitschrift für Film und Fernsehen, München 1963/1964, Hefte 2 bis 7, 9 und 10

Sight and Sound, London, Mai 1991 (d.h. seit der Fusion mit «Monthly Film Bulletin») bis Dez. 2020

Positif, Paris, Nr. 1 (Mai 1952) bis Nr. 706 (Dez. 2019) — erste Jahrgänge als Reprint, danach vollständige Einzelhefte (ausser Nr. 32 und 40)

Les Cahiers de la Cinémathèque, Perpignan, Nr. 40 (été 1984) bis Nr. 79 (mars 2008)

L'Avant-Scène Cinéma, Paris, 1961 bis 2017, Nr. 1 bis 646, vollständig (ausser Nrn. 16, 26, 29 und 37)

Interessent(inn)en wenden sich bitte an: m.girod@bluewin.ch

Film is life.

Filmpromotion



www.propaganda.ch

Alles bleibt anders

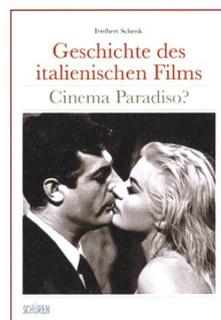
Wir gratulieren **Filmbulletin** zum Neustart



Cinema 66: Mut | Schweizer Filmjahrbuch | 216 S. | Klappbr. | zahlr. Abb. | € 25,00 / SFr 32,00 UVP
ISBN 978-3-7410-0466-7

Mut. Fehlt es dem Schweizer Filmschaffen an Mut? Bei der Filmförderung oder der Auswahl von Festivalfilmen? Ergänzt wird das Thema durch sehr persönliche Beiträge Filmschaffender.

Wie gewohnt: 40 Filmkritiken würdigen das Schweizer Filmschaffen.



Irmbert Schenk | **Geschichte des italienischen Films** | Cinema Paradiso? | 334. S. | Pb. | zahlr. Abb. | € 34,00 | ISBN 978-3-7410-0370-7

Der Autor stellt die Geschichte des italienischen Films auf lebendige Weise dar, mit einem Schwerpunkt auf die filmhistorisch wichtigen Epochen des Stummfilms der 1910er-Jahre, dem **Neorealismus** nach dem Zweiten Weltkrieg und dem **Autorenkino** um 1960.

www.schueren-verlag.de **SCHÜREN**

Pretend It's a City ist zugleich eine Hommage an die New Yorker Autorin Fran Lebowitz und an die Stadt selbst, die keine so gut verkörpert wie sie. Mit der tempogeladenen Netflix-Serie bringt Regisseur Martin Scorsese die New Yorker Ikone einer neuen Generation näher.

Wer sich als Scorsese-Fan bezeichnet, meint damit meist, dass er oder sie den Regisseur für seine Spielfilme wie Taxi Driver oder Goodfellas zu schätzen weiss. Was sich dabei wie ein roter Faden durch Scorseses filmisches Schaffen zieht, ist die Rolle der Stadt New York; ob als Schauplatz oder Hauptthema. So verwundert es kaum, dass Scorsese mit einer New

VON MARTIN SCORSESE

PRETEND IT'S A CITY



Yorker Ikone, der Schriftstellerin und Kritikerin Fran Lebowitz, nicht nur befreundet ist, sondern ihr nach dem Dokumentarfilm Public Speaking nun mit Pretend It's a City auch eine Serie widmet.

Es ist nicht das erste Mal, dass Scorsese sich wiederholt einer New Yorker Kultfigur widmet – nachdem 2005 No Direction Home über Bob Dylan erschien, setzte sich der Regisseur 2019 in Rolling Thunder Revue erneut mit dem Mu-

siker auseinander. Mit der Miniserie Pretend It's a City kehrt Scorsese nun zu Lebowitz zurück. Tatsächlich kommt die Netflix-Serie mehr als Update oder Fortsetzung des 2010 erschienenen Public Speaking und weniger als neue Kreation daher.

Die Struktur bleibt im Großen und Ganzen erhalten: Die Serie ist wie der Film ein loses Gespräch mit Lebowitz, geführt auf der Bühne vor Publikum sowie im privaten Rahmen des Clubs «The Players». Dazu kommen Archivszenen der Stadt und von Lebowitz sowie Aufnahmen der Schriftstellerin, wie sie durch die Stadt schlendert – selbst ihre Kleidung ist bei diesen Aufnahmen exakt gleich geblieben: Jeans, dunkler Mantel über einem Mäntersakko und ein beigefarbener Schal zeichnen ihre unverkennbare Uniform aus. Man merkt bald: New York und Lebowitz sind eng miteinander verbunden, ohne die Eine würde es die Andere nicht so geben, wie es sie gibt.

Dabei ist der Formatwechsel von Film zu Serie nicht nur ein Gewinn. Zwar ist es begrüssenswert, dass Lebowitz durch die sieben rund halbstündigen Episoden mehr Screentime erhält – denn sie ist nicht nur extrem lustig, sondern weiss auch gekonnt Anekdoten über das New York vergangener Zeiten zum Besten zu geben und sich über ihre Mitmenschen aufzuregen – «Why is it so horrible on the plane? It's the other passengers.» Auch die Unterteilung der Episoden nach Themengebieten wie Kunst oder Geld funktioniert ganz gut. Leider bleibt Pretend It's

a City aber etwas oberflächlich und hat wenig politisches und kritisches Material zu liefern. Dabei sind die Szenen, in denen Lebowitz erklärt, wieso sie sich weigerte, eine Dinnerparty für Leni Riefenstahl zu besuchen, oder was sie von Feminismus hält – «Being a woman was the same from Eve until, like, eight months ago» – die spannendsten und mitunter auch diejenigen, die am meisten über Lebowitz verraten.

Denn obwohl sich die Serie um Lebowitz und ihre Ansichten über Gott und die Welt dreht, entsteht der Eindruck, dass man Zeug*in einer einstudierten Performance wird. Somit festigt Pretend It's a City Lebowitz' Status als Ikone – berühmt und doch nie ganz nahbar. Dass die Kritikerin die Serie gemeinsam mit Scorsese produzierte, unterstreicht das Bild einer öffentlichen Figur, die zugleich Kontrolle über ihre Darstellung hat. Das schadet der Authentizität der Serie aber mitnichten. Aufnahmen von Lebowitz und Scorsese, wie sie gemeinsam die Public Library in New York durchstöbern oder das Stadtmodell in Queens erkunden, gewähren einen einmalig intimen Einblick in eine offensichtlich lange Freundschaft. Der Wechsel zu Netflix ermöglicht es zudem, Lebowitz einer jungen Generation vorzustellen, die das Eine oder Andere von ihr lernen könnte – zum Beispiel eben, wie man sich in einer Grossstadt zu verhalten hat: «Pretend it's a city, where there are other people.» **Noemi Ehrat**

Der Oscarpreisträger Steve McQueen legt eine brillante Filmreihe über das Leben Schwarzer Brit*innen von den Sechzigerjahren bis in die Thatcher-Ära vor. Die fünf voneinander unabhängigen Filme erzählen vor allem vom Kampf der Community gegen Rassismus und Marginalisierung.

Es sind die kleinen Details, die in Erinnerung bleiben. Ein Nudelsieb, das während der Polizeirazzia zu Boden gefallen ist, braucht eine Ewigkeit, um sich in Ruhe zu pendeln, lange nachdem alle aus dem Raum gestürmt sind. Die Finger eines rassistischen Cops im Zeugenstand kratzen mit fanatischer Besessenheit ein Loch in das Holzgeländer, an dem er sich festkrallt. Ein Schwarzer Junge, den man in eine Zwangsjacke gesteckt hat, liegt starr auf dem Boden einer Turnhalle, während die Kamera auf ihn zu und wieder von ihm weg fährt. Steve McQueens Filmreihe Small Axe zelebriert die Kunst der Verdichtung – von Polizeigewalt im Eigenleben eines Küchenutensils, von rassistischem Hass in einer Fingerkuppe und dem Trauma physischer Unterdrückung in einer quälend langsamen Kamerafahrt. Doch diese einzelnen Fragmente, Nahaufnahmen und Verlangsamungen leisten dem Fluss der Bilder und der Handlung auch Widerstand – ebenso wie die Schwarzen Figuren im Angesicht von gesellschaftlicher Marginalisierung und Weisser Polizeigewalt.

Small Axe ist in erster Linie genau das: eine Chronik des Widerstands Schwarzer Brit*innen. Die fünf voneinander unabhängigen Filme mit einer Gesamtlaufzeit von knapp sieben Stunden erzählen von den Einwander*innen, die nach dem Zweiten Weltkrieg aus der Karibik nach Grossbritannien kamen, und ihren Nachkommen; von Schwarzen Biographien in der britischen Diaspora zwischen 1968 und den Achtzigerjahren, und vor allem von den politischen Kämpfen der Community. In dem Song von Bob Marley, dem der Titel entnom-

men ist, ist es die «kleine Axt», die den «grossen Baum» zu Fall bringt.

Auch die Eltern des 1969 in London geborenen McQueen stammen von den Westindischen Inseln. Heute gehört der Filmemacher und Videokünstler, der für sein Sklavendrama 12 Years a Slave (2013) mit dem Oscar ausgezeichnet wurde, zu den wichtigsten briti-

Fernsehen. Small Axe ist ein Werk über und für eine ganz bestimmte Community, deren Geschichten und Erinnerungen es aufbewahrt.

In McQueens Filmographie markiert diese sehr persönliche Anthologie auch eine Veränderung in seinem Bezug auf den menschlichen Körper und damit auf den zentralen Gegenstand seiner filmi-

VON STEVE MCQUEEN

SMALL AXE



schen Gegenwartskünstler*innen. Die ersten beiden Folgen, der fast zweistündige Pilotfilm Mangrove und Lovers Rock, sollten letztes Jahr am Corona-bedingt abgesagten Festival von Cannes laufen. Nun ist die Filmserie auf Amazon Prime zu sehen, doch ursprünglich entstand sie für die öffentlich-rechtliche BBC, da McQueen wollte, dass auch Leute wie seine Mutter sie sehen können, zuhause, im

schen Arbeit. In Hunger (2008) und Shame (2011) machte er den nackten Körper von Michael Fassbinder (in der Rolle des IRA-Aktivistin Bobby Sands resp. eines sexsüchtigen Geschäftsmannes) zum Schauplatz politischen Widerstandes und sexueller Einsamkeit. Der Körper war einsam und isoliert und widerstand gerade durch seine Isolation, ob nun beim Hungerstreik in der Gefängniszelle oder beim

Geschlechtsakt im Bett, einer Umwelt, die ihn brechen oder sich mit ihm (sexuell, emotional) dauerhaft verbinden wollte. In 12 Years a Slave macht der erst freie und dann für zwölf Jahre versklavte Afroamerikaner Solomon Northup am eigenen Körper eine kollektive Erfahrung: Er erfährt, was es heisst, ein Sklave zu sein.

Vollendete Verschiebung

Diese Verschiebung vom Einzelnen hin zur Gruppe scheint sich in Small Axe zu vollenden. Der einzelne, vereinsamte Körper ist zwar weiterhin präsent, vor allem in der vierten Episode, benannt nach dem DJ und späteren Schriftsteller Alex Wheatle (Sheyi Cole). Anfangs sieht man Wheatles nackten Körper vor einer weissen Wand, ästhetisch wie sozial isoliert. Als Waise wird er zum Opfer von Misshandlungen durch Pflegemütter und Lehrer*innen; unter den karibischen Brit*innen bleibt er, der das repressive Weisse Erziehungssystem durchlaufen hat, zunächst ein Sonderling und Aussenseiter. Im Zuge der Brixton Riots von 1981, einer von vielen Auseinandersetzungen zwischen Schwarzen Demonstrant*innen und der Polizei in der Thatcher-Ära, landet er schliesslich im Gefängnis, in einer Zelle mit einem an Durchfall leidenden Rastafari im Hungerstreik – man denkt an Bobby Sands, der in Hunger die Wände seiner Zelle als Protest mit Fäkalien beschmiert. Doch der Rastamann macht Wheatle mit seiner Geschichte als Schwarzer Mann vertraut, befreit ihn aus seiner Isolation.

Am Anfang der ersten Episode, Mangrove, ist es die Mise en Scène, die die Verbindung zwischen den diasporischen Körpern herstellt und die Hauptfigur, Frank Crichlow (Shaun Parkes), erst aus

dem Kreis der Anderen hervorgehen lässt: Die Kamera schwenkt über eine Runde von Kartenspielern in einer verrauchten Kellerbar, unter denen sich auch Crichlow befindet. 1968 eröffnet der in Trinidad geborene Wirt in Notting Hill ein Restaurant. Das «Mangrove» wird schnell zum Treffpunkt für die westindische Community und die örtliche Black-Panther-Gruppe um die Aktivistin Altheia Jones-LeCointe (Letitia Wright). Es wird aber auch zum Hassobjekt eines rassistischen Cops, der Razzien abhält, die Einrichtung zertrümmert, Besitzer und Gäste verprügelt. Nach einer Demonstration gegen Polizeigewalt werden Crichlow und acht weitere Aktivistin*innen als Aufrührer*innen gegen die Staatsgewalt vor Gericht gestellt. Bei der Verhandlung erklärt der Bürgerrechtler Darcus Howe (Malachi Kirby), wie Crichlow eine historische Figur, dass das Mangrove nicht einfach Crichlow, sondern der ganzen Community gehöre.

Ein ähnliches Argument bemüht später die Frau von Leroy Logan (John Boyega), der in der vierten Episode Red, White and Blue in die Polizei eintritt, um das System von innen heraus zu verändern. Als Logan, konfrontiert mit institutionellem Rassismus, doch aufgeben will, erklärt sie ihm, dass er die Mühen nicht für sich selbst auf sich nehme, sondern für all die Anderen, die willkürlich verprügelt, festgenommen und eingesperrt werden.

Die Mitglieder der britisch-karibischen Community sind verbunden durch ähnliche Diskriminierungserfahrungen, aber ebenso durch Musik, Tanz und Geschichte. Der zweite Film, Lovers Rock, zeigt eine Hausparty in einem Vorort von London; in einer wunderschönen Szene bewegen sich die Schwarzen Brit*innen eng um-

schlungen zu Janet Kays «Silly Games» auf der Tanzfläche, knüpfen zwischen den Körpern ein intimes, unsichtbares Band. Die Serie wird ausserdem durchzogen von Verweisen auf historische Figuren des antikolonialen Widerstands in der Karibik, wie Paul Bogle auf Jamaika oder Toussaint Louverture auf Haiti. In der letzten Episode, Education, träumt ein vom englischen Schulsystem ausgegrenzter Schüler davon, Astronaut zu werden; Schwarze Bildungsaktivist*innen bringen ihm stattdessen die Geschichte des präkolonialen Afrika nahe.

Die Heimat outer space

So findet er, der erst nicht lesen kann, über die Erzählungen zum Reich von Kusch und zur Königin Amina im wahrsten Sinne des Wortes zu seiner Stimme, während sich auf der Bildebene die Weiten des Weltalls aufspannen. Die berührende Sequenz zelebriert die Wiederanbindung der in der Diaspora verteilten Schwarzen Menschen an eine mythische Heimat outer space, wie im afrofuturistischen Universum des Funk-Musikers George Clinton.

Wie in der Serie überhaupt verbindet McQueen auch hier grosse Intensität mit einem nüchternen, leisen, undramatischen Tonfall. So zelebriert er den Triumph einer ästhetischen Form, die, in den Worten von Howe, der «Etablierung von konkreten Fakten» verpflichtet ist, und Emotionen zu brillanten, widerständigen Details verdichtet.

Philipp Stadelmaier

Ein einsamer, barmherziger Ritter nimmt sich eines Findelkindes an und stolpert mit ihm durch eine Hintergrundgeschichte der grossen Star-Wars-Saga. Gerade ihre Abseitigkeit macht diese Serie zur besseren Erzählung.

Ist Star Wars nun ein Space-Western oder ein Märchenepos? Ist das überhaupt Science-Fiction oder pure Fantasy? Die Meinungen über diese Fragen sind selbst in Filmgeschichtsbüchern geteilt, und die ständig wachsende Saga driftet mit jedem neuen Puzzlestein mal in die eine, mal in die andere Richtung. Lizenzbesitzerin Disney legte mit The Mandalorian 2019 ein schlagen-

VON JON FAVREAU

THE MANDALORIAN



des Argument für die Märchenepos-Fraktion vor, von Oktober bis Dezember letzten Jahres lief häppchenweise die zweite Staffel mit acht kurzen Episoden auf dem Streamingportal des Unterhaltungsgiganten an.

Na gut, auch der titelgebende Kopfgeldjäger trägt seinen Blaster wie der Space-Cowboy Han Solo, was natürlich den Western-Vertreter*innen in die Hände spielt. Viel prägnanter sind jedoch seine

Riterrüstung aus einem undurchdringbaren Metall (und mit ausgiebigem Schnickschnack) und vor allem sein Helm, den er über zwei Staffeln hinweg genau drei Mal vom Kopf nimmt.

Es spricht für das Talent des Showrunners Jon Favreau, dass ein gesichtsloser, wortkarger Eigenbrötler offenbar faszinierend genug ist, um eine treue Fangemeinde durch bislang 16 «Kapitel» zu tragen. Gut, der süsse «Baby Yoda», Allesfresser mit Hardcore-Kindchenschema, steuert viel zum emotionalen Gleichgewicht der Serie bei. Während Disney bei der Lancierung der Serie das Weihnachtsgeschäft mit dem süssen Alien verschlafen (und sich damit Millionen entgehen lassen) hatte, löste Groggu, wie der Kleine richtig heisst, vergangene Weihnachten auf vielen Weihnachtsbäumen das Christkind als Baumspitzendeko ab.

Doch zurück zur Handlung: Unser stählerner Held wird also von seiner Gilde (eben, Mittelalter) beauftragt, das grüne Wunderbaby mit seiner Art, also eigentlich den Jedi, zusammenzuführen. Der mandalorianische Ritter zieht aus zu seiner Äventiure, und in jeder Folge reihen sich Freund und Feind zu neuen Herausforderungen ein. Und auf dem Weg knüpfen Ersatzvater und -sohn starke Bande, dass einem das Herz aufgeht.

Die erste Live-Action-Serienauskopplung aus dem Franchise macht am Ende genau das richtig, woran die bombastischen neuen Star Wars-Episoden 7-9 scheitern: Statt dass planetensprengende Faschisten und auser-

korene Heilsbringer der Familien Solo oder Skywalker wieder und wieder aufgelegt werden, finden hier abseitige, und deshalb spannende, Figuren endlich Zeit für Zwischenmenschliches.

Zwar schliesst sich der erzählerische Bogen mit dem Ende der zweiten Staffel, eine dritte wurde aber bereits für Dezember 2021 angekündigt. Und im Staffelfinale auch gleich noch ein Spin-off: The Book of Boba Fett widmet sich ab Dezember dem Schicksal einer ewigen Nebenfigur, der man im Star Wars-Universum erstmals in Episode V – The Empire Strikes Back (bzw. zuvor schon im Star Wars Holiday Special) begegnete. Allem Anschein nach erklimmt der in der kommenden Serie den Thron von Tatooine, den das adipöse Alien Jabba the Hut innehatte, bis Prinzessin Leia dieses erdrosselte. Die Space-Western-Fraktion wird wohl spätestens dann, in den staubigen Weiten des Wüstenplaneten, auf ihre Kosten kommen. **Michael Kuratli**

START 30.10.2020 IDEE Jon Favreau BUCH George Lucas, Jon Favreau u.a. KAMERA Barry Baz Idoine, Greig Fraser, Matthew Jensen, David Klein MUSIK Ludwig Göransson DARSTELLER*IN (ROLLE) Pedro Pascal (The Mandalorian), Gina Carano (Cara Dune), Giancarlo Esposito (Moff Gideon) PRODUKTION Disney, Lucasfilm u.a., USA 2019- STREAMING Disney+

In der Kritik stand die neue True-Crime-Miniserie von Showrunners James Carroll und Tiller Russell nach ihrem Erscheinen fast umgehend, weil sie zu brutal sei. Das ist sie, aber was erwartet man von einer Dokumentation der Verbrechen des sogenannten «Night Stalker», «Walk-in Killer» oder «Valley Intruder», der im neonbeleuchteten Los Angeles der Achtziger wütete und nach 13 nachgewiesenen Morden, fünf versuchten und elf verübten sexuellen Nötigungen dann im Todestrakt landete? Das Ganze ist kein Scherz und nichts für schwache Nerven. Doch die vier Episoden sind grossartig konstruiert, noch besser: die Re-Enactments, in denen man wie in einem Videogame animiert durch Räume schreitet, in denen der Stal-

VON JAMES CARROLL,
TILLER RUSSELL

NIGHT STALKER: THE HUNT FOR A SERIAL KILLER



ker gerade gewütet hat. Glänzende Pistolenläufe im Close-up, eine Ta-

fel, auf der die Verbindungen und Clues nacheinander aufgereiht werden: Alle schönen Stereotypen des Genres sind vereint.

Spannend sind auch der Rhythmus und die Wiederholungen, durch die erzählt wird: Etwas wird angetönt, dann nochmals, im Detail wird man in der nächsten Episode erinnert; als wäre man selbst Teil des Investigationsteams. Doch das Absurde ist, wie hier alles zu zerfließen droht, denn die Serie kann die unzähligen Namen der Opfer, die Tatorte etc. noch so oft nennen: Es sind zu viele, um die Übersicht zu behalten, und das Dokumentieren wird hier beinahe zum Pseudo-Akt. Die Urangst vor dem Mann, der des Nachts durch das Fenster einsteigt und zusticht: Sie allerdings bleibt. **Selina Hangartner**

START 13.01.2021 REGIE James Carroll, Tiller Russell MUSIK Brooke Blair, Will Blair KAMERA Nicola Marsh MIT Gil Carrillo, Frank Salerno, Tony Valdez, Laurel Erickson PRODUKTION IPC, USA 2020 STREAMING Netflix

Eine Unterhaltungsserie über ein tödliches Virus, das die Welt in die Knie zwingt – diese meta anmutende Idee scheint zunächst wie ein zynischer Kommentar unserer Gegenwartsgesellschaft. Doch eigentlich haben die Serienschöpfer Josh Boone und Benjamin Cavell hier einen Roman von Stephen King aus dem Jahr 1978 als Miniserie adaptiert. Ein Unterfangen mit gemischten Ergebnissen.

The Stand ist ein überambitioniertes, oft verwirrendes und charakterlich unausgeglichenes Konstrukt, das die Autoren ohne Sinn für einen roten Faden zusammengezimmert haben. Die Serie mag zwar nicht langweilen, aber die Entscheidung, ständig zwischen den Zeitebenen zu hüpfen, zerstört die Dramaturgie. Im Kern eine alt-

modische, übernatürliche Geschichte von Gut versus Böse, versucht die Handlung einerseits durch Flashbacks Charakterentwicklung zu betreiben, andererseits möglichst schnell zum finalen

VON JOSH BOONE,
BENJAMIN CAVELL

THE STAND



Showdown vorzupreschen. Die Zuschauer*innen sehen zu Beginn, dass Hauptfiguren wie Stu, Fran, Harold oder Larry sich bereits sicher in Mother Abagails Refugium in Boulder befinden. Das macht die eingeschobenen Gefahren ihrer Reise dorthin nichtig. Vor allem zwielichtige Figuren wie Nadine, die auf die Seite des zerstörerischen Rick Flagg nach Las Vegas wechseln, wirken durch das Fehlen einer kohärenten Erzählweise unterentwickelt. Wichtig ist nur die sich anbahnende Konfrontation.

Übrig bleibt so ein vorsehbarer Zusammenstoss der göttlichen und der teuflischen Fraktion, und irgendwie ist es einem egal, wer am Schluss gewinnen wird: Die Stephen-King-Adaption erweist sich als narrativ wacklige Apokalypse.

Susanne Gottlieb

START 03.01.2021 REGIE Josh Boone etc. KAMERA Thomas Yatsko, Elie Smolkin, David Stockton MUSIK Mike Mogis, Nate Walcott DARSTELLER*IN (ROLLE) James Marsden (Stu Redman), Alexander Skarsgård (Rick Flagg), Whoopi Goldberg (Abigail Freeman) PRODUKTION Vertigo Entertainment, CBS, Mosaic, USA 2020 STREAMING Sky Show

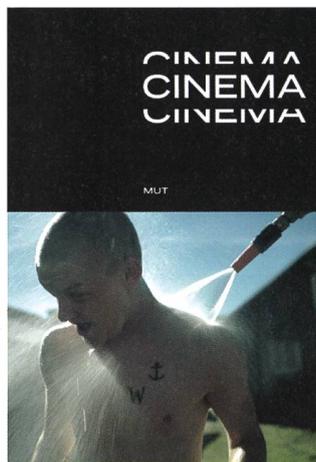
KURZ BELICHTET

STREAMING

Refns Sammlung: sympathisch unorthodox

Olga's House of Shame, Orgy of the Dead, Satan in High Heels: Während man solche reiss-erischen Titel auf gängigen Streamingplatt-
formen vergeblich sucht, finden sich diese und
noch zahlreiche andere Filme auf der kosten-
losen Seite des Regisseurs Nicolas Winding Refn.
Der Schwerpunkt liegt auf B-Movies, Sexploita-
tion und Obskuritäten. Das Regiedebüt von Bob
Clark (Black Christmas) findet man hier eben-
so wie ein Südstaaten-Drama von Gutter Auteur
Andy Milligan oder Curtis Harringtons Kultfilm
Night Tide, in dem sich ein junger Dennis
Hopper in eine Meerjungfrau verliebt. Erweitert
wird die sympathisch unorthodoxe Auswahl von
dem wiederentdeckten Indie-Drama Spring
Night, Summer Night, der Punk-Collage Emerald
Cities und einem psychedelischen Lehrfilm
Evangelikaler, der Ungläubige auf den rechten
Weg bringen soll. Ein wahrhaft grenzensprengen-
des Programm, komplett neu restauriert und
mit optionalen deutschen Untertiteln. (kie)

➤bynwr.com



BUCH

Mut braucht der Schweizer Film!

Die Frage, ob das Schweizer Filmschaffen mutiger sein sollte, leitet die 66. Ausgabe des «Jahrbuch Cinema» an, und zu beantworten versucht sie etwa Florian Keller in «Das Herz in der Hose», einem Beitrag, in dem er die vorab im «Tages-Anzeiger» selber aufgestellte These, der Schweizer Film sei ein «Schissfilm», ausführt. Dazu gesellen sich zwölf weitere Beiträge zum Thema «Mut», die Kritiksektion «Sélection», ein literarischer Beitrag und Festivalberichte – alles zum Schweizer Film. (sh)

Cinema Jahrbuch #66 «MUT».
Schüren. CHF 32 / EUR 25

BLU-RAY

Machosprüche und Nerven- kollaps

2009 wurde ein vom Hindukusch eingekesselter US-Aussenposten in Afghanistan von mehreren hundert Talibankämpfern angegriffen. Schon bevor der Kriegsfilm The Outpost in dieser aussichtslosen Situation gipfelt, droht sich die Einheit durch innere Spannungen zu zersetzen. Zwischen groben Machosprüchen und Nervenkollaps wird der Zusammenhalt in einem atemberaubend unmittelbar inszenierten Actionfinale auf die Probe gestellt. (kie)

The Outpost von Rod Lurie,
USA/Bulgarien, 2019. Anbieter:
EuroVideo (dt. und engl. mit
dt. und engl. UT)



BUCH

Produktions- tanzverhältnisse

Christian Petzolds «Werk» besteht nicht nur aus Regiearbeiten. Gespräche gehören integral dazu, fast gleichwertig. Nicht als Erläuterung, Schauanweisung. Sondern als andere Übersetzung eines Blicks. Und so ist das Gespräch, das die Literatur- und Medienwissenschaftler Bernd Stiegler und Alexander Zons am 3. Juni 2019 mit Petzold geführt haben, eigentlich auch nur ein schöner Auszug aus einem sehr langen, das Petzold fortlaufend u.a. mit dem amerikanischen, französischen, deutschen Kino, mit dem Genre, mit Harun Farocki, mit der BRD führt. Es ist grosszügig, mal digressiv, mal konzentriert, oft kleinteilig, manchmal sogar pedantisch (wenn Petzolds Vorbereitungsfilme für seine eigenen Arbeiten abgefragt werden). Und wir haben nun auch schriftlich, wie Petzold die deutsche Filmwissenschaft findet («unfassbar beschissen»). Auch Gespräche können, wie Kameraarbeit für Petzold, «Produktions-Tanz-Verhältnisse» sein. (de)

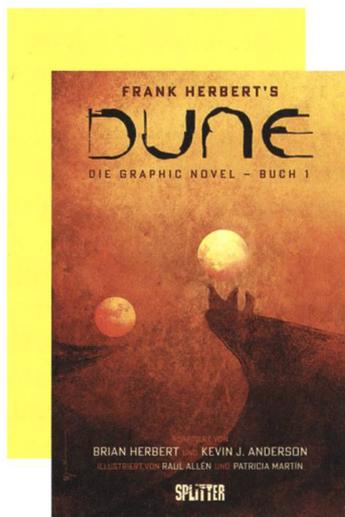
Bernd Stiegler und Alexander Zons:
«Das Kino ist die Zukunft, aber es
schaut immer zurück». Ein Gespräch
mit Christian Petzold. AugenBlick.
Konstanzer Hefte zur Medienwissen-
schaft 75/76, Schüren. CHF 30 / EUR 20

COMIC

Die Wüste lebt

Frank Herberts Sci-Fi-Klassiker «Dune» handelt vom Wüstenplaneten Arrakis und den politischen Machenschaften um ein mystisches Gewächs namens Spice, das den Menschen intergalaktische Reisen ermöglicht. David Lynchs gleichnamige, wenig erfolgreiche Verfilmung kam 1984 in die Kinos, 2000 kam eine TV-Serie hinzu, und für 2021 ist nun endlich die Veröffentlichung von Denis Villeneuves Verfilmung geplant. Die Comic-Adaption soll eine neue Generation von Leser*innen begeistern und wurde von Herberts Sohn und einem weiteren Autor der Buchserie dafür adaptiert. (gp)

Brian Herbert, Kevin J. Anderson,
Raul Allen, Patricia Martin: Dune Band 1.
Splitter Verlag. CHF 37/EUR 25



BLU-RAY

The Unholy Five

The Ladykillers (Alexander Mackendrick), vor dem Release 1955 in den Londoner Ealing Studios gedreht, erstrahlt auf dieser Blu-ray neu. Damals war der Film einer der letzten, die nach dem Drei-Streifen-Technicolor-Verfahren produziert wurden. Man hat sich dieses Stück britischer Filmgeschichte sorgfältig angenommen, der Film sieht toll aus. Und es lohnt sich auch nochmals, ihn zu sehen: Mit einem von der Maske fantastisch verschandelten Alec Guinness, dem jungen Peter Sellers und Katie Johnson erzählt er von einem Clash sondergleichen zwischen der «alten» und der «neuen» Londoner Society. Es geht um eine Gaunergruppe, die sich bei einer alten Dame einmietet und unter dem Vorwand, Proben für ihr Streichquartett abzuhalten, die Mietszimmer im herzigen Londoner Haus nutzt, um den nächsten Coup zu planen. Ihre Rechnung hat sie aber ohne die Gerissenheit und Hartnäckigkeit der älteren Generation gemacht.

Die Blu-ray ist mit allerlei Extras angereichert, darunter dem Audiokommentar von Filmhistoriker Philip Kemp und dem kurzen Beitrag «Investigating the Lady Killers». In ihm geben sich etwa Autor*innen filmhistorischer Bücher, Filmkritiker*innen vom «Guardian» oder Fernsehgrößen wie Schauspieler/Drehbuchautor Reece Shearsmith die Klinke in die Hand, um den kulturellen Wert von The Ladykillers für die heutige britische Filmwelt und Comedy-Szene festzustellen. Klar, das geht immer mit viel Beweihräucherung einher, aber wieso nicht: Wenn schon nicht alles in der Welt erstrahlt, dann doch wenigstens diese neue Blu-ray-Fassung. (sh)

The Ladykillers von Alexander Mackendrick. Mit Alec Guinness, Peter Sellers, Katie Johnson. Blu-ray in Originalversion, deutscher Version, engl. und dt. Untertitel. Anbieter: StudioCanal



STREAMING

Zweite-Welle- Lockdown- Kollektion

Die Tage könnte man auch auf dem SRG-SSR-Streaming-Portal vorbeischaun, zum Beispiel, um sich dort Lockdown Collection – 2nd Wave anzusehen. Geliefert werden erneut 25 Kurzfilme von Schweizer Filmmacher*innen, die – in einer Spanne von knackigen vier bis 23 Minuten – Geistreiches zur Unterhaltung in Lockdown-Zeiten beisteuern. (sh)

Lockdown Collection – 2nd Wave.
Frei verfügbar auf ↗ playsuisse.ch

STREAMING

Schätze aus dem Osten

«Made in China» ist in Sun Yus Melodram Play-things sowohl Qualitätsmerkmal als auch Symbol für Standhaftigkeit. Während sich eine traditionelle Spielzeugherstellerin gegen die ausländische Konkurrenz behaupten muss, fällt die japanische Armee in China ein. Häufig sind im frühen chinesischen Kino persönliches und kollektives Schicksal derart miteinander verkettet. Dass man dabei nicht nur auf Propaganda trifft, sondern auch eine im Westen unbekannte, auf höchstem Niveau operierende Filmindustrie entdecken kann, zeigt der YouTube-Channel des Department of Asian Studies der University of British Columbia. Zwei Dutzend zwischen den Zwanziger- und Vierzigerjahren entstandene Titel sind hier verfügbar. Darunter befinden sich der erste chinesische Animationsfilm sowie das ebenfalls von Sun Yu inszenierte, vor Testosteron und Lebensfreude nur so sprühende Aufbruchsdrama The Great Road. Wegen der schlechten Archivlage ist die Bildqualität oft nicht ideal, aber die Filme sind so detailreich und fantasievoll gefertigt wie das Spielzeug aus Playthings. (kie)

Playlist «Chinese Film Classics» auf dem Youtube-Kanal der Modern Chinese Cultural Studies frei verfügbar



PODCAST

Lincoln Square and back

Es lohnt sich, sich die Tage im Netz auf die Suche nach spannenden Inhalten zu machen, denn um Leute zu motivieren, in den eigenen vier Wänden zu bleiben, teilen immer mehr Kulturorte ihre Events auch online. Auf der Website des New Yorker «Film at Lincoln Center» gibts den Podcast gratis, und unter den Episoden sind echte Entdeckungen: Jüngst haben sich etwa Regisseur Spike Lee und Berufskollege Sam Pollard (von ihm ist gerade die Dok MLK/FBI erschienen) via Videochat unterhalten und fürs Lincoln Center respektive für die breite Öffentlichkeit mitgefilmt. Davor haben sich zwei Ikonen des Dokumentarfilmgenres, Errol Morris und Frederick Wiseman, über Morris' neueste Kreation – My Psychedelic Love Story – unterhalten. Im Oktober gabs eine Episode mit dem deutschen Regisseur Christian Petzold. Und eine mit Pedro Almodóvar und Tilda Swinton. (sh)

Film at Lincoln Center Podcast.
Frei verfügbar via
➤ filmlinc.org/the-close-up



BLU-RAY

Der hustende Major

Ein Grossskandal der britischen Fernsehgeschichte jährt sich 2021 zum 20. Mal. Aber den «hustenden Major» Charles Ingram – der eigentlich selbst gar nicht gehustet hat, sondern für den, so später auch das Gerichtsurteil, gehustet worden ist, in betrügerischer Absicht, um bei Who Wants to Be a Millionaire? am 10. September 2001 eine Million zu erschleichen –, den kennt hier ja niemand. Das lässt sich ändern, mit Quiz, einem Dreiteiler, einer kleinen Event-Mini-Serie über grosses Eventfernsehen, von ITV über ITV.

Recht befangene Fernsehgeschichtsschreibung also, aber die Erfindungsgeschichte von Wer wird Millionär? und Skandalgeschichte des Majors und seiner Frau Diana (gross: Sian Clifford) ist auch ein Heistfilm, ein Gerichts- und Familiendrama; eine Komödie über einen Massenwahn, eine Gameshowsucht; über eine Geheimgesellschaft, das «Syndikat» (really!), das seine Agent*innen in der Show platziert, und über britische Obsessionen: «drinking and being right». Matthew Macfadyen schafft es, in direkter Fortsetzung seines Succession-Homo novus Tom Wambsgans, irgendwie, den Major gleich mehrfach zu spielen, er ist zugleich angestiftet und unwissend, schuldig und unschuldig, dämlich und brilliant. Die Serie ist eher Letzteres.

(de)

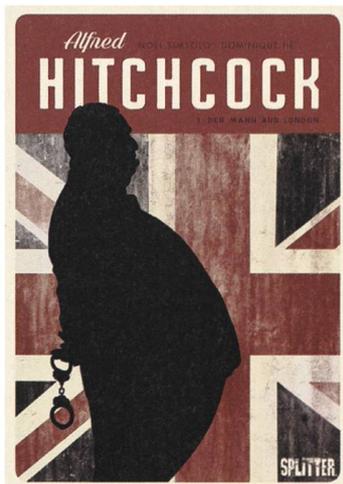
Quiz von Stephen Frears, nach einem Stück von James Graham, UK ITV 2020, Blu-ray, Sony Pictures

COMIC

Wie er das gemacht hat

Wie anders kann eine Comic-Biografie über Alfred Hitchcock beginnen als mit seinem bekanntesten Film? Menschen strömen in die Kinosäle, um sich über den 1960 erschiene- nen Horror-Thriller *Psycho* und die berühmte Duschszene zu gruseln. Filmhistoriker Noël Simsolo und Zeichner Dominique Hé erzählen episodenhaft vom Werdegang des Master of Suspense: vom verängstigten Jungen mit sonder- baren Hobbies über seine Anstellung als Zeich- ner, Regieassistent und Drehbuchschreiber bis zum bestbezahlten Filmregisseur Englands. Im Zentrum stehen weniger die tiefenpsychologi- schen Aspekte (Beziehung zur Mutter, zu gutem Essen oder Schauspielerinnen), sondern das arbeitsbesessene, manipulative und eigensinni- ge Filmgenie. Die Rahmenhandlung bildet ein Gespräch zwischen «Hitch» und Schauspieler Cary Grant – und nicht etwa François Truffaut – während der Drehpausen zu *To Catch a Thief*. (gp)

Noël Simsolo & Dominique Hé:
Alfred Hitchcock Band 1 – Der Mann
aus London. Splitter Verlag.
160 Seiten, CHF 37/EUR 24

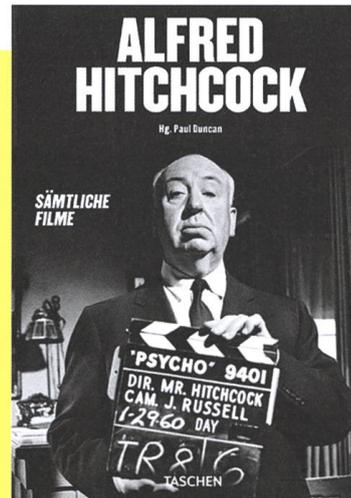


BUCH

Fakten- orientiert

Nicht der erste grossformatige Band, der in chronologischer Folge alle 53 Filme des Master of Suspense in Wort und Bild vorstellt, aber wohl (mit 2,5 Kilo) der schwergewichtigste, der auch durch viele seltene Fotos gefällt. Der Text versteht es, die vorhandene Literatur, Premieren- kritiken ebenso wie zahlreiche Monografien, einzuarbeiten, auch was konträre Bewertun- gen anbelangt, bleibt aber in erster Linie fakten- orientiert, wenn er Produktionsgeschichten umreisst und Mitarbeiter*innen vor und hinter der Kamera porträtiert. Immer wieder werden Querverbindungen zwischen einzelnen Filmen benannt, Kästen lenken das Augenmerk auf Details. Gefallen tut besonders, dass auch die 20 Fernsehepisoden, die Hitchcock selber inszenierte, auf jeweils einer Doppelseite gewür- digt werden; erstmalig habe ich etwas über vier- kurze dokumentarische Filme erfahren, in denen er auftrat. Eine lohnenswerte Anschaffung. (fa)

Bernard Benoliel/Gilles Esposito/
Murielle Joudet/Jean-Francois
Rauger: Hitchcock. Sämtliche Filme.
Delius Klasing Verlag, CHF 40





TEXT Oliver Camenzind

Dieses Jahr wird für die Filmkunst entscheidend. Im zweiten Krisenjahr setzen die grossen Filmkonzerne auf Streaming, während die Kinos auf einen düsteren Neustart ihres Geschäfts blicken. Doch das Schema Kino versus Streaming greift zu kurz. Dennoch wird sich jetzt weisen, wo wir künftig Filme schauen – und vor allem, was für welche.

Was kommt nach dem Kino?

Christopher Nolan ist sauer. Fast zwei Jahrzehnte lang hat er seinem Arbeitgeber einen Blockbuster nach dem anderen abgeliefert. Das waren natürlich Filme fürs Kino, denn als Nolan in seinen Anfängen war, gab es noch gar keine breit genutzten Streamingplattformen, und heute tut er sich immer wieder als Verteidiger der Kinokultur hervor. Doch jetzt hat das Filmstudio Warner Bros. angekündigt, alle Filme gleichzeitig im Kino und online zu zeigen. Für die Lichtspielhäuser bricht damit der letzte Schutz weg. Während sie bisher im ersten Monat das alleinige Recht hatten, einen Film auszustrahlen, stehen sie in Zukunft vom ersten Tag an in direkter Konkurrenz zur Auswertung im Netz. Erst vor Kurzem hatte Universal diese Schutzfrist in einer Vereinbarung mit der grössten amerikanischen Kinokette auf zwei Wochen reduziert, und jetzt fällt sie für Warner-Filme also ganz weg. Das bleibt für die Kinos auch dann eine unglückliche Ausgangslage, wenn sie ihre Tore dereinst wieder öffnen dürfen. Denn dann gibt es vielleicht gar keine Filme mehr, die noch niemand online gesehen hat. Ganz zu schweigen davon, dass bis dahin auch noch der und die Hinterletzte ein Streamingabo abgeschlossen hat. Und solange sie geschlossen bleiben, haben die Kinos ohnehin keine Chance.

Darum fühlt sich Christopher Nolan ausgeutzt. Er hielt seinen geliebten Filmpalästen selbst im Pandemie-Jahr 2020 die Treue und brachte Tenet gegen alle Widerstände auf die Leinwände. Aber jetzt arbeitet er statt für das «grossartigste aller Filmstudios» plötzlich für den «schlechtesten Streaming-service», wie er dem Branchenmagazin «Entertainment Tonight» sagte. Denn die Traditionsfirma Warner Bros., seit 1923 im Geschäft, wird 2021 all ihre Filme bei HBO Max zugänglich machen – einer Plattform, die bisher nicht mit besonders gutem Inhalt von sich reden gemacht hat. Werke wie Tenet, Dunkirk und Interstellar sollen dort nun möglichst viele neue Kund*innen anlocken, damit dann auch die geplanten Filme Dune von Denis Villeneuve und Matrix 4 von Lana Wachowski zu Publikumsrennern werden. Regisseur Nolan sieht sich mit seinem Werk als Lockvogel missbraucht und findet das «very, very, very, very messy». Sehr schmutzig.

Allzu bald dürfte sich Nolans Aufregung nicht legen. Was wir gerade miterleben, ist der endgültige Niedergang des Kinos. Ziemlich genau 125 Jahre hat das Zeitalter gedauert, in dem Filme gedreht wurden, um einem anwesenden Publikum vorgeführt zu werden. Einem solchen zeigten die Brüder Lumière im Dezember 1895 zum ersten Mal zehn Kurzfilme, die zusammen nur gerade 20 Minuten dauerten. Und jetzt sind die heiligen Stätten der Cineast*innen zum zweiten Mal innert kürzester Zeit praktisch auf der ganzen Welt zugesperrt, und wenn es nach den profitorientierten Produktionsfirmen geht, dann kann die Filmkunst kaum schnell genug ins Internet übersiedeln.

Zwar hat Warner Bros. versprochen, die neue Regelung mit der Parallelverwertung gelte nur für das Krisenjahr 2021. Die Chefin der Firma, Ann Sarnoff, beteuerte sogar: «Niemand will Filme dringender auf die Leinwand zurückbringen als wir.» Aber so richtig will das ihr und ihrem Konzern niemand abnehmen. Warum auch. Warner Bros. und HBO Max gehören der gleichen Firma, AT&T, die mit 181 Milliarden \$ Jahresumsatz auf Platz 11 der wertvollsten Unternehmen weltweit steht. Wenn die Produktionen von Warner auf der hauseigenen Plattform gezeigt werden, springen für den Eigner ein höherer Marktanteil und eine höhere Marge raus, als wenn die Kinos überall auf der Welt an jedem Film mitverdienen und den ersten Monat der Auswertung, wie bisher, erst noch für sich alleine haben. Von dem, was die Konsument*innen für Filme ausgeben, bleibt mehr für AT&T übrig. Und dennoch greift es deutlich zu kurz, die Streaminganbieter als die profitgierigen Bösewichte abzutun, die den Kinos den Garaus machen wollen. Denn das, was die Zuschauer*innen noch ausgeben, um Filme sehen zu können, wird immer weniger.

Viele, viele Abos werden
nötig sein

Kino gegen Streaming – auf diesen Gegensatz lässt sich die Situation längst nicht reduzieren. Denn Warner Bros. und HBO Max, aber auch alle ihre Konkurrenten, befinden sich in einem Dilemma. Einerseits ist ihr Streaminggeschäft bisher nicht besonders rentabel. Das liegt daran, dass sie bis anhin mit möglichst aufsehenerregenden Produktionen um die Gunst der Kund*innen warben. Damit bedrängen sie das traditionelle Kinomodell natürlich. Aber andererseits sind solche Spektakelfilme in der Regel so teuer, dass sie ohne den Absatzmarkt der Kinos gar nicht zu finanzieren sind. Das Problem ist, dass beim Streaming mit den üblichen Flatrate-Abos eine zusätzliche Person, die einen Film ansieht, keine Mehreinnahmen einbringt. Im alten Verwertungsmodell mit den Kinos war es hingegen so, dass ein Film mehr Geld einbrach-

te, je mehr Menschen ihn sich ansahen. Rechnet die Produktionsfirma also mit einem Publikumserfolg, konnte sie ohne Weiteres einen dreistelligen Millionenbetrag budgetieren. Denn jeder Kinobesuch, den ein Film generiert, bringt auch mehr Geld. Bei HBO Max und Konsorten aber zahlen Abonent*innen immer gleich viel, egal, wie viele Filme sie konsumieren, und egal, wie viele teure neue Filme auf der Plattform erscheinen. Und dass auch nur ansatzweise so viele Menschen ein neues Abo abschliessen, um einen einzigen Film zu sehen, ist eher unwahrscheinlich. Um allein die 200 Millionen \$ Produktionskosten von Wonder Woman 1984 wieder einzuspielen, müsste HBO Max insgesamt also enorm viele Abos à 15 \$ im Monat verkaufen. Und wenn Ende 2021, wenn die 17 Filme von Warner Bros. mit einem Gesamtbudget von gut zwei Milliarden ausgespielt sind, noch Rendite rausschauen soll, dann müssen es noch etliche Abonnements mehr sein.

Ein anderes Beispiel ist Disneys Mulan. Das war der erste grosse Kinofilm, der wegen Corona nie in einem Kino lief. Er kostete bei Disney+ für alle Abonent*innen, die ihn auf der Plattform streamen wollten, 30\$ Aufpreis, weil er für die Kinos und somit im Glauben gedreht wurde, dass Millionen von Zuschauer*innen dafür Eintritt bezahlen würden. Als die Einnahmen durch den Verkauf von Eintrittskarten aber wegzufallen drohten, stellten die Manager*innen bei Disney fest, dass sie auf Produktionskosten von ungeheuren 290 bis 300 Millionen \$ sitzen bleiben würden. Mit den zahlenden Abonent*innen auf ihrer Streamingplattform verdienen sie schlicht zu wenig Geld, um mit so einem kostenintensiven Film Gewinn erwirtschaften zu können. Also musste der Aufpreis her. Bis heute ist der Kinofilm also das Nonplusultra im Filmgeschäft. Darum versuchen auch die Streamingproduzent*innen, das Kino zu kopieren. Das tun sie, indem sie Stars wie David Fincher, Martin Scorsese oder eben Christopher Nolan anheuern; sie sollen möglichst viele zahlende Kund*innen anlocken. Aber langfristig kann das nicht gut gehen, weil die Abonnements im Vergleich zu Kinotickets schlicht zu wenig Gewinn bringen.

Mehr als blosse Liebe zum Kino

Die Produktionsfirmen haben zwei Möglichkeiten, um dieses Dilemma aufzulösen. Entweder spekulieren sie auf eine baldige Erholung der Kinobranche. Dann könnten sie weiterhin auf grosse und teure Filme setzen. Oder, und für diesen Weg dürfte sich Warner Bros. längst entschieden haben, sie machen in Zukunft günstigere Filme. Dass sich Filmemacher*innen wie Christopher Nolan so sehr gegen die Streaming-

konzerne wehren, ist also nicht ganz uneigennützig und geschieht nicht aus reiner Mediennostalgie: Vielmehr weiss Nolan wohl, dass mit dem Kino auch eine spezifische Art, Filme zu produzieren, akut bedroht ist und dass er es zuallererst zu spüren bekommen wird, wenn an den Dreharbeiten gespart wird. Dass er, wenn es so weitergeht, noch einmal von Produzent*innen Geld dafür bekommt, dass er ein Flugzeug in die Luft jagt und die Explosion mit einer Imax-Kamera filmt, die Hunderte Dollar pro Minute verschlingt, wie er es in Tenet gemacht hat; danach sieht es im Moment jedenfalls nicht aus. Kein Wunder also, dass der Mann sich ärgert.

Wird die neue Streamingwelt doch nicht so schön?

Aber wenn kein Film mehr über die Grossleinwand flimmert, dann werden solche Spielereien auch schon bald ziemlich überflüssig, sagen sich zumindest die Produktionsfirmen. Cineast*innen sollten sich also an den Gedanken gewöhnen, dass die Blockbuster der Zukunft möglicherweise ohne die grossartigen Bild- und Toneffekte der Vergangenheit auskommen müssen. Oder wer hat schon 30 Lautsprecher und eine haushohe Leinwand zuhause, um sich den neuen Bond anzusehen? Wenn alle die ganze Zeit auf Youtube und in den sozialen Netzwerken bewegte Bilder konsumieren, dann liegt es nahe, dass die Filme der Zukunft sich diesen Medien annähern. Diese Überlegung hat die Filmkritikerin Verena Lueken in der «Frankfurter Allgemeinen Zeitung» angestellt, und sie ist durchaus plausibel. Denn für die Konsument*innen, die ihre Filme zuhause auf dem Laptop zwischen zwei Clips auf Facebook anschauen, braucht es tatsächlich keine ausgefeilte Technologie, die auf den Heimgeräten ja ohnehin nicht zur Geltung käme. Sagen sich wenigstens die Produktionsfirmen. Verena Lueken dagegen fordert bereits einen neuen Werkbegriff, der diese neue Art von Filmen von den alten, aufwändigen Kinofilmen abzugrenzen vermag.

Die anbrechenden Zeiten könnten also weit weniger grossartig ausfallen, als die Verfechter*innen von Streaming sich das vielleicht einmal vorgestellt hatten. Denn wenn dank Lockvögeln wie Nolan, Scorsese und Fincher dereinst alle ein Abo beim Anbieter ihrer Wahl abgeschlossen haben und die Filme plötzlich auf das Minimum eingedampft werden – ja, was dann? Gibt es dann das Arthousekino um die Ecke noch, wo unabhängige und künstlerisch anspruchsvolle Filme gefeiert werden? Wahrscheinlich schon. Denn wo ein Trend ist, gibt es immer auch Gegenbewegungen. Was sich aber immer deutlicher abzeichnet, ist, dass das Dispositiv Kino als Referenz allen filmischen Schaffens bald ausgedient haben mag. Es wird wohl noch

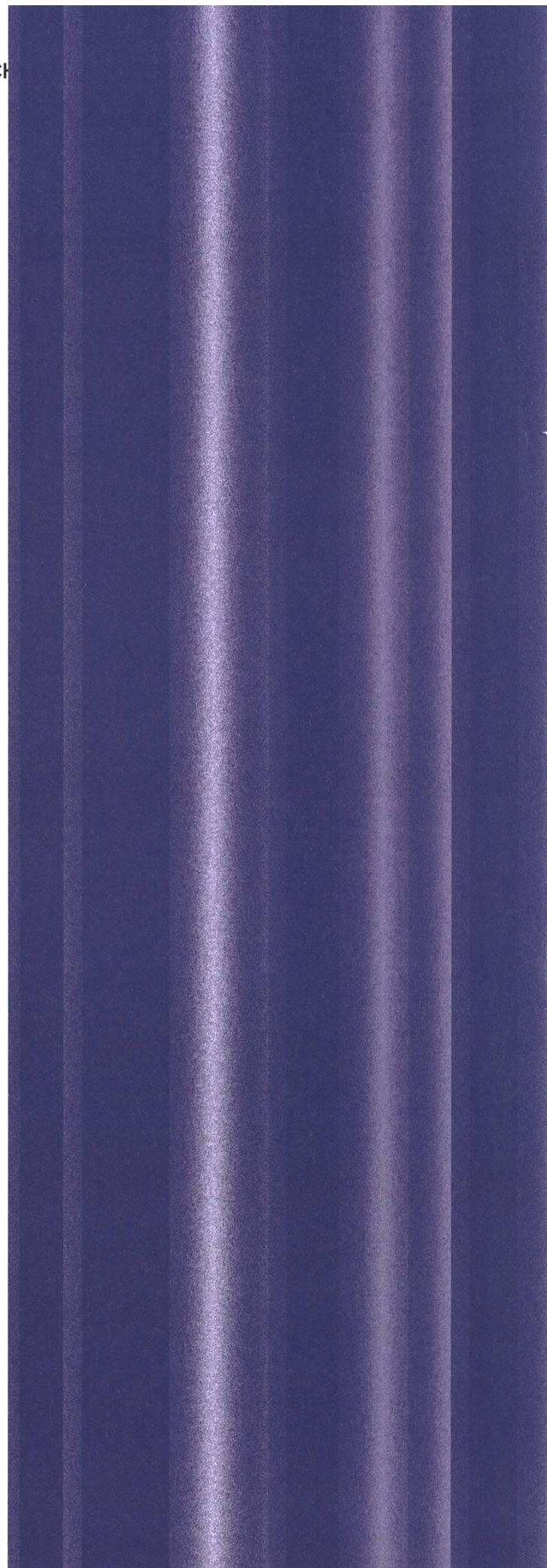
weiterhin für die grosse Leinwand produziert werden, doch auf die Gegebenheiten eines Kinosaals muss nicht mehr unbedingt Rücksicht genommen werden, wenn nun auch fürs Streaming exklusiver Content – einfach billiger – hergestellt werden kann. Das Kino könnte dann zur Ausnahme werden, zum Randphänomen für besonders Angefressene. Was dem Fernsehen, der VHS-Kassette und selbst der DVD nicht gelungen ist, droht nun also mit dem Streaming – gepaart mit einer fiesen Weltlage.

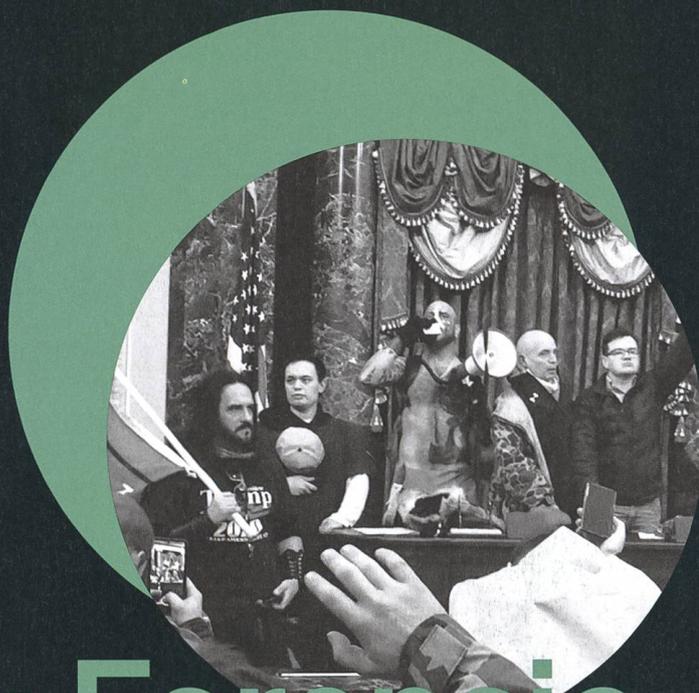
Die Vergangenheit als grosse Hoffnung

Derweil manifestiert sich dieser mögliche Niedergang des Kinos als ein ökonomischer Abwärtstrend. Nach der Ankündigung von Warner Bros., alle Filme zeitgleich online und im Kino zu lancieren, verlor die amerikanische Kinokette Cinemark mehr als ein Fünftel ihres Werts an der Börse. AMC, der schon länger angeschlagene grösste Kinobetreiber der Welt, büsste noch einmal 16 Prozent ein. Im Vergleich zu 2018 ist die AMC-Aktie heute somit ganze 85 Prozent weniger wert. Bei Cinemark liegt der Verlust in der selben Zeitspanne bei 50 Prozent. Immerhin, möchte man fast sagen. Und auch bei uns fürchten die Kinos um ihre Existenz. Der Hauptverband Deutscher Filmtheater hat Mitte November einen dringlichen Appell nach Berlin geschickt, in dem auf die prekäre Situation der Verbandsmitglieder aufmerksam gemacht wurde. Es müsse sichergestellt werden, dass alle deutschen Kinos staatliche Hilfsgelder erhalten, da sonst eine «schwerwiegende Krise der gesamten Branche» drohe. In der Schweiz äusserte Frank Braun, Leiter der Zürcher Neugass Kino AG, derweil «ernsthafte Sorgen», dass die Kinos, wenn sie dann wieder öffnen dürfen, nicht bei Null, sondern «bei Unternull» anfangen müssen.

Aber es gibt Hoffnung. Zumindest, wenn man Regisseur Steven Soderbergh fragt. Der kommt beim Gedanken an morgen sogar richtig ins Fantasieren. Überall würden die Filmtheater sich in Programmkinos verwandeln, so schwärmte er, die dann täglich das Beste aus 125 Jahren Filmgeschichte zeigen können. In ein ähnliches Horn stösst Lars Henrik Gass, der Leiter der Kurzfilmtage Oberhausen. Er fordert, dass die Kinos wie Museen behandelt und vom Staat finanziert werden sollen. Die blosse Unterhaltung würde in seiner Welt dann auf den Streamingplattformen stattfinden, während die hohe Filmkunst endlich von ökonomischen Zwängen befreit wäre. Bleibt sehr zu hoffen, dass die beiden Recht behalten.

Soderbergh indes hat seine letzten drei Filme sicherheitshalber schon mal bei Streaminganbietern veröffentlicht.





How to: Forensic Furniture



TEXT Daniel Eschkötter

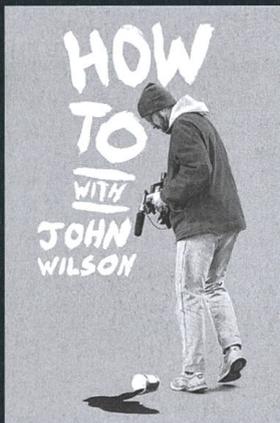
Was fängt die Dokumentarfilmtheorie mit den Handyvideos aus dem Kapitol an? Und was hat das mit einer komischen Dokumentarserie über Baugerüste, eingeschweisste Möbel und Risotto zu tun?

Das fängt ja gut an. Am Anfang steht da ein verhülltes Baugerüst, das erst den Blick verstellt, dann zur Passage wird, zur Rampe, Tribüne, zum Tor für den rechten Mob, der ins Kapitol dringt. Der Kriegsreporter Luke Mogelson berichtet für den «New Yorker» nun schon seit vielen Monaten von amerikanischen Protesten, rechten Riots, Militia-Aufstandsproben. Am 6. Januar hat er sich auch durch eines der Fenster des Kapitols gezwängt; mit der Handykamera als Notizbuch für seine Reportage, so rahmt der «New Yorker» das auf seiner Website publizierte Video. Das Material ist roh. Man sieht, wie ein Regime sich auflöst – im doppelten Sinne, eine dokumentarische Ordnung und eine staatliche, zumindest vorübergehend. Man sieht einen Dokumentationswahn, all die Menschen, die da mit ihren Telefonen reingegangen sind und nicht nur die Capitolpolizei mit ihren Handykameras konfrontieren oder Insurrektionsselfies machen, sondern manisch im Kongresssaal nach Papieren suchen, um irgendetwas, irgendeinen Verrat durch Nancy Pelosi etc., beweisen zu können.

Von diesen Bildern und Tönen – denen Mogelsons, aber auch so vielen anderen, oft selbstdokumentarischen – werden einige bleiben, ikonisch, Thumbnail für den Jahresanfang und das Trump-Ende sein: Der Q-Schamane. Die feixenden Füße auf Pelosis Tisch. Das Schafott mit dem Kapitol im Hintergrund. Sie und viele mehr sind sofort selbst wieder Material geworden für andere dokumentarische Praktiken und Taktiken, für OSINT-Operationen (Open Source Intelligence), Doxing, digitale Forensik. Von den unzähligen Videos aus und vor dem Kapitol, aus denen sich das Ereignis immer noch weiter zusammensetzt, bis zu deren Bearbeitung und Auswertung: alles auch Herausforderungen für Theorien des Dokumentarischen.

Der Filmwissenschaftler Oliver Fahle nimmt in seinem instruktiven Buch «Theorien des Dokumentarfilms zur Einführung» auch solche Herausforderungen an die Kategorien auf – die Proliferation von dokumentarischem Material im Plattformkapitalismus, die neue Verfasstheit des Dokuments im Zeichen der digitalen Codierung und Zirkulation, die affektiven Effekte dieser aufgeheizten Zirkulation – und verhandelt sie unter den Schlagworten «Der Affekt und das Post-Dokumentarische». Fahles nächstes Kapitel widmet sich dann anderen Herausforderungen, durch Mockumentary-Formate etwa. Ob How to with John Wilson da reingehören könnte: eher nicht, schwierig. Viele Linien kommen da zusammen, und heraus kommt, «Hello, New York», ein genuin stadtethnographisches Projekt, Naturgeschichte der Stadt und ihrer Menschen. Ratgebervideos sind Wilsons First-Person-Kamera-«How-tos» aus seinem Vimeo-Kanal und einer im letzten Jahr bei HBO gezeigten kurzen Staffel jedenfalls nur für eine obsessive dokumentarische Praxis. Wilson hat seine Bildfindungskompetenzen wohl bei Videoarbeiten für eine Detektei geschärft; aber

mehr noch als Detektiv oder Flaneur ist er ein Lumpensammler, der Objekte, Menschen, Situationen aufliest, rearrangiert, mit lakonischstem Kommentar, zögerlich, digressiv, Pointen immer, ähm, fast verschleppend, ostentativ uneloquent. Der durch scheinbare Nebensächlichkeiten verstellte Blick öffnet sich für unwahrscheinliche Allianzen und Akteure. Wilsons Bildfindungs- und Assoziationsmaschine ist ansteckend. Plötzlich sieht man überall in Folie eingeschweisste Möbel («How to Cover Your Furniture»), aber von denen gelangt Wilson dann zu anderen Abdeckungen und Enthüllungen, etwa einem Antibe-schneidungsaktivisten mit einer Vorhautrestitutionsapparatur. Oder eben verhüllten Baugerüsten («How To Put Up Scaffolding»). Scaffold, das bezeichnet nicht nur das Gerüst, sondern auch das Schafott. Das fängt ja gut an.



1. A Reporter's Footage from Inside the Capitol Siege (Luke Mogelson, «The New Yorker», 17. Januar 2021) 2. Oliver Fahle: Theorien des Dokumentarfilms zur Einführung. Junius Verlag. CHF 25 / EUR 17 3. How to with John Wilson (John Wilson, HBO 2020), vimeo.com/johnsmovies

«Flieg, Raumkapsel flieg, was für ein Sieg für die DDR»

Charlie Keller, «Ich, Sigmund Jähn»

Im Staub der Sterne 1976, Gottfried Kolditz

Ein kleiner, retrofuturistischer Traum flog im vergangenen Jahr durch den Äther: Das Lied «Ich, Sigmund Jähn» der (höchstwahrscheinlich fiktiven) DDR-Sängerin Charlie Keller soll wiederentdeckt worden sein. Es soll aus der derselben Zeit stammen wie obiger defa-futurum-Streifen und besingt den ersten deutschen Kosmonauten. Se non è vero, è ben trovato.

IMPRESSUM

VERLAG FILMBULLETIN

Dienersstrasse 16
CH-8004 Zürich
+41 52 550 50 56
info@filmbulletin.ch
www.filmbulletin.ch

HERAUSGEBERIN

Stiftung Filmbulletin

REDAKTION

Selina Hangartner (sh)
Michael Kuratli (mik)

VERLAG UND INSERATE

Stefanie Füllemann
+41 52 550 05 56
inserate@filmbulletin.ch

KORREKTORAT

Sandra Ujpétery, Zürich

KONZEPT UND GESTALTUNG

Büro Haeberli, Zürich

DRUCK, LITHOGRAFIE, AUSRÜSTUNG, VERSAND

galledia ag, Bernece

TITELBILD

Maniac (2018)
von Cary Joji Fukunaga,
Patrick Somerville

MITARBEITENDE DIESER NUMMER

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

FOTOS

Wir bedanken uns bei: Annapurna Pictures; Amazon Prime; Apple TV+; Cinémathèque Suisse, Dokumentationsstelle Zürich; Columbia Pictures; DCM; DEFA; Delius Kasing Verlag;

Disney; EuroVideo; Fabian Hugo; Filmcoopi Zürich; First Hand Films; Josephine Diecke; Junius Verlag; Le Pacte; Netflix; Outside the Box; Schüren Verlag; Sky Splitter Verlag; Sony Pictures; SRF; SRG SSR; SXSW; Telewizja Kinopolska; The New Yorker; Warner Bros.; ZFF.

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

VERTRIEB DEUTSCHLAND

Schüren Verlag, Marburg
www.schueren-verlag.de

ABONNEMENTE

Filmbulletin erscheint sechsmal jährlich. Jahresabonnement Schweiz: CHF 80 (inkl. MWST); Deutschland: € 56; übrige Länder zuzüglich Porto.

© 2021 Filmbulletin
63. Jahrgang
Heft Nummer 392
NR. 1/21 – FEB/MÄR
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:

 Schweizerische Eidgenossenschaft
Confédération suisse
Confederazione Svizzera
Confederaziun svizra

Eidgenössisches Departement des Innern EDI
Bundesamt für Kultur BAK



 Kanton Zürich
Fachstelle Kultur

➤ + Play Suisse

Ich streame die Schweiz.

Schweizer Filme, Serien
und Dokumentationen,
so viel Sie sehen möchten.



Jetzt anmelden
playsuisse.ch



eine Idee SRG SSR



**Festival International
de Films de Fribourg**

35^e 16 > 25.07 2021

Nouvelles dates | Neue Daten