

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Band: 64 (2022)
Heft: 401

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: 02.11.2024

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

filmbulletin



Wie kritisch ist Black Hollywood?

NR. 4/22 JULI/AUG

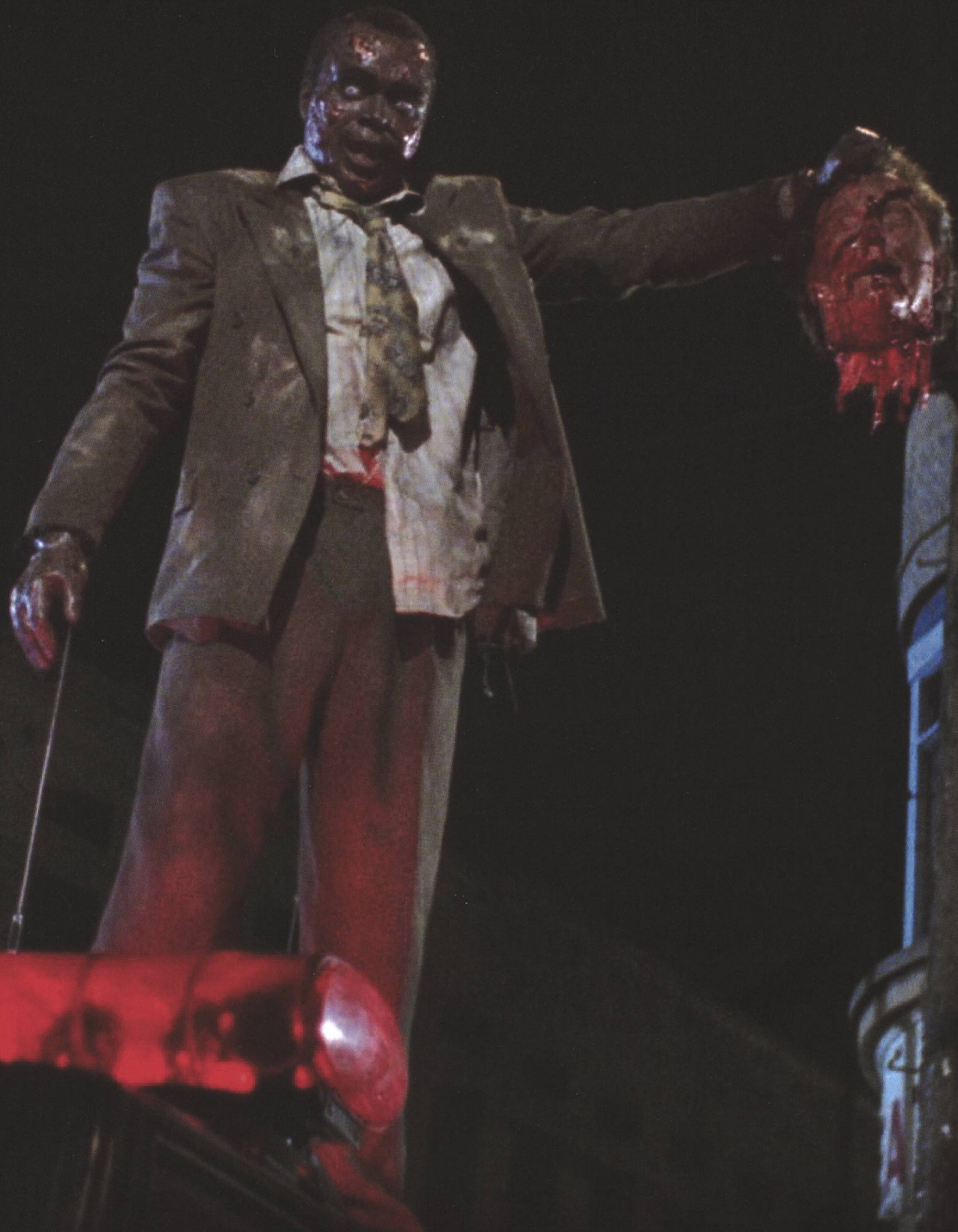
FOKUS **REBELLION VS. OSCAR-GEWINN: SPIKE LEE UND CO. IN DER TRAUMFABRIK**

KRITIKEN **DRII WINTER, FLEE, INCROYABLE MAIS VRAI, IL BUCO, MEN**

INTERVIEW **GIONA A. NAZZARO**



CHF 16



S.35 Tales from the Hood 1995, Rusty Cundieff

Es ist eine weit verbreitete Meinung, dass Jordan Peele der Gründer des sozialkritischen *Black Horror* sei, doch Rusty Cundieff setzte bereits 1995 den Startschuss für Horror mit politischer Brisanz.

A close-up, high-angle portrait of a woman with dark hair, smiling broadly and showing her teeth. The lighting is dramatic, with strong highlights on her face and deep shadows in the background. The image has a grainy, cinematic quality.

S.58 Get Out 2017, Jordan Peele

Jordan Peeles Film löste eine Flut von Nachahmungen aus, die jedoch hinter der Tiefgründigkeit dieses Originals des modernen Schwarzen Horrors zurückbleiben.



S.84 We Own This City 2022, David Simon, George Pelecanos

Wem gehört Baltimore, USA? Und wie korrupt ist die Polizei wirklich? Die Dysfunktionalität amerikanischer Institutionen wird in dieser Serie genau unter die Lupe genommen.

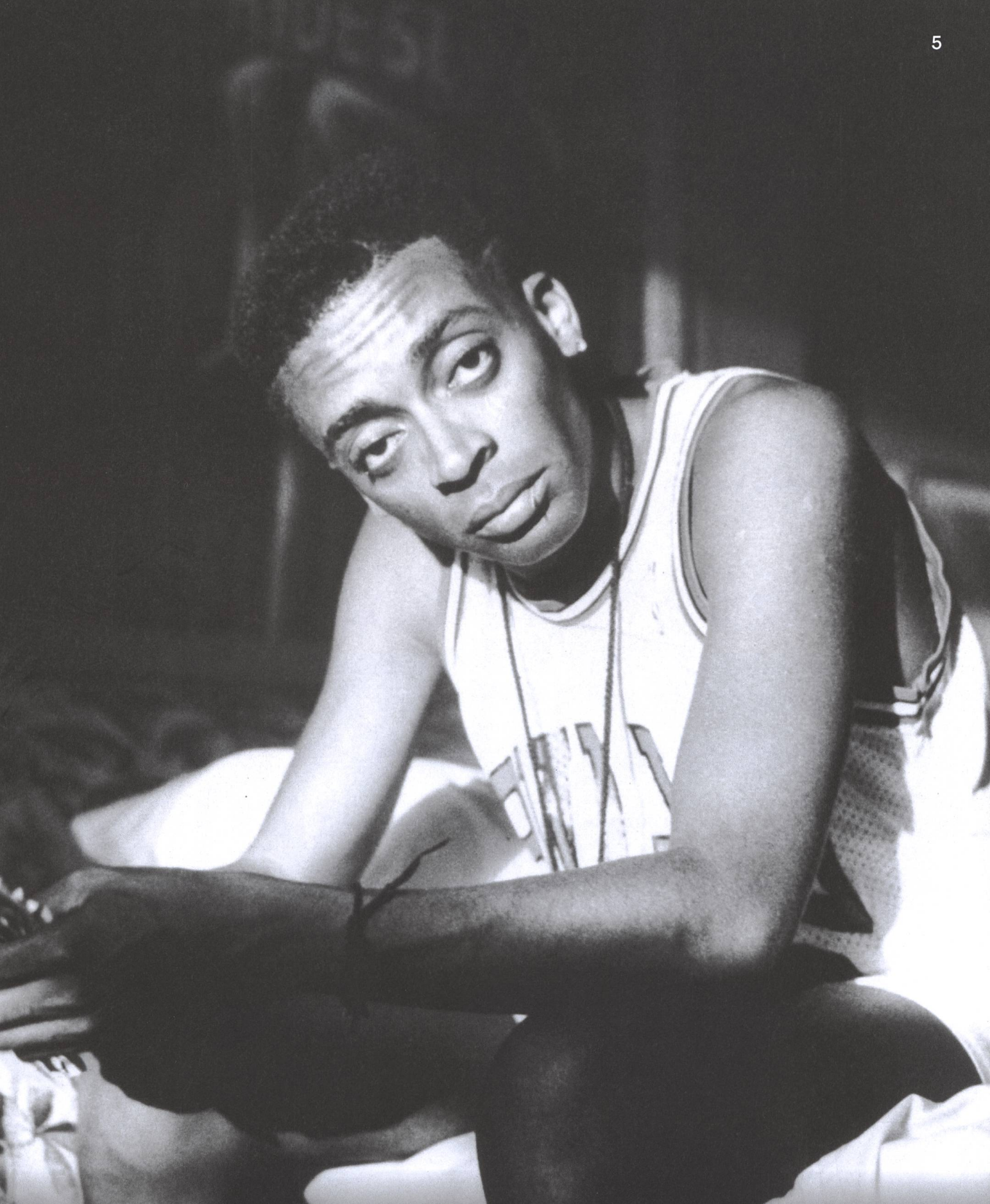


S. 56 A Madea Homecoming 2022, Tyler Perry

Tyler Perry hat mit Madea eine afroamerikanische Kultfigur geschaffen. Wie der spezifische Humor der Madea-Filme funktioniert, erkundet Michael Kienzl in seinem Essay.



S.75 Everything Everywhere All At Once 2022, Daniel Kwan, Daniel Scheinert
Der bisher erfolgreichste Sci-Fi-Film des Jahres reisst das Publikum in rasantem Tempo mit und wird, wie Michael Pekler in seiner Kritik schreibt, am besten als «Wundertüte voller Überraschungen» beschrieben.



S.48 Do the Right Thing 1989, Spike Lee

Der Film mit der legendären Mülltonnen-Szene: Elisabeth Bronfen erklärt im Interview, was es mit diesem Moment und der Gewalt in Lees Werk auf sich hat.

KUNSTHAUS
ZÜRICH



17.-
4.9.22

FEDERICO
FELLINI VON
DER ZEICHNUNG
ZUM FILM



TRUUS UND GERRIT
VAN RIEMSDIJK STIFTUNG

DR. GEORG
UND JOSI
GUGGEN
HEIMSTIF
TUNG

IN KOOPERATION MIT DEM
MUSEUM FOLKWANG, ESSEN

KUNSTHAUS.CH

Jenseits von Spike Lee

«Fight the Power» singen Public Enemy im Intro von Spike Lees Do the Right Thing aus dem Jahr 1989. Die politische Botschaft ist unverkennbar. Das ist neues, Schwarzes Kino, das etwas zu sagen hat. Cannes war begeistert, Lee stieg rasant zum Poster Boy des New Black Cinema auf, und in seinem Fahrwasser feierten über die Jahre jüngere Stimmen wie Ava DuVernay oder Jordan Peele Erfolge. Dank Lee und seinen Nachfolger:innen sieht die Filmwelt etwas diverser aus: Die Oscars sind nicht mehr ganz so Weiss, internationale Erfolge wie Black Panther haben bewiesen, dass auch Produktionen von Schwarzen Filmemacher:innen mit Schwarzen Darsteller:innen gigantische Summen einspielen können, Spike Lee und Jordan Peele produzieren heute selbst Film um Film. Sind jene, die 1989 «Fight the Power» skandierten, und ihre Erb:innen nun selbst die Mächtigen? Ist Black Hollywood im Zentrum der Gesellschaft angekommen?

Ganz so einfach scheint es dann doch nicht zu sein. Wir haben für dieses Heft mit einer gesprochen, die es wissen muss. Jacqueline Stewart ist schliesslich nicht nur Filmprofessorin und MacArthur-Grant-Empfängerin, sondern auch Direktorin und Präsidentin des Academy Museum in Los Angeles. Da ist kaum ein Schwarzer Filmerfolg, den Stewart nicht mit einem «aber» relativiert. Anderes sieht sie ganz pragmatisch: Wer in Hollywood etwas ändern will, muss primär Erfolg an der Kinokasse haben.

Einer, der dieses Verständnis von Erfolg hinterfragt, ist der Kurator und Filmdozent Greg de Cuir Jr. In seinem Essay schaut er genauer auf die Karrieren der prominentesten aktuellen Exponent:innen des Black Hollywood und sieht allenthalben den Ausverkauf der kritischen Haltung zugunsten des finanziellen Erfolgs. Und ermutigt uns, die Fühler nach unbekannteren Stimmen auszustrecken, die «noch immer Sichtweisen zerstören». Von der Avantgarde zu den Epigonen ist der Schritt nicht weit, konstatiert wiederum Kelli Weston in ihrem Text, der in Zusammenarbeit mit dem US-amerikanischen Magazin «Seen» entstanden ist. Der überwältigende Erfolg des Meisterwerks Get Out habe zu einer Welle plumper politischer Filme geführt, die die Angst im Horror mit einem sozialkritischen Überbau ersetzt haben – und das Genre damit um sein Kerngeschäft bringen.

Es scheint also nicht ganz trivial, «the powers that be» zu bekämpfen. Warum überhaupt kämpfen, fragt sich derweil wahrscheinlich Tyler Perry, der sich mit seiner Drag-Rolle der Madea zum zeitweise bestverdienenden und damit einflussreichsten Schauspieler, Regisseur, Produzenten und Drehbuchautor der USA emporgeschwungen und sozusagen aus dem Abseits auf unser Cover geschlichen hat.

Selina Hangartner, Marius Kuhn, Michael Kuratli



S. 69 Hatching 2022, Hanna Bergholm

Das Coming-of-Age als blutiger Horror: Die altbekannte Trope funktioniert in Hanna Bergholms Debüt, was wohl auch am toll animierten, blutrünstigen Mischwesen aus Krähe und Mensch liegt.

- 7 EDITORIAL
- 10 SICHTWECHSEL
Einfärben
Johannes Binotto
- 13 BACKSTAGE
Ukraine, Disney u.a.
- 17 5 FILME
auf deren Zugfahrten
Charaktere entgleisen
- 19 AGENDA
- 20 MISE EN SCÈNE
Von Amélie
zu Emilys Paris
Noémie Luciani
- 22 INTERVIEW
Giona A. Nazzaro
Marius Kuhn

FOKUS

- 30 Interview mit
Jacqueline Stewart
Marius Kuhn
- 35 Horror schlägt
Rassismus
Selina Hangartner
- 38 Die Regel bestätigt
die Ausnahme
Greg de Cuir Jr
- 45 Jenseits von Hollywood
Josefine Zürcher
- 46 Mit gutem Gewissen
Michael Pekler
- 48 Interview mit
Elisabeth Bronfen
Marius Kuhn

- 56 Auf die Gürtellinie
Michael Kienzl
- 58 Schwarzer Schrecken
in Reinform
Kelli Weston

KRITIKEN

FILME

- 68 FLEE
von Jonas Poher
Rasmussen
- 69 HATCHING
von Hanna Bergholm
- 70 UTAMA
von Alejandro
Loayza Grisi
- 70 HIT THE ROAD
von Panah Panahi
- 71 ILLUSIONS PERDUES
von Xavier Giannoli
- 72 INCROYABLE MAIS VRAI
von Quentin Dupieux
+ Interview
- 75 EVERYTHING EVERY-
WHERE ALL AT ONCE
von Daniel Kwan,
Daniel Scheinert
- 76 BOILING POINT
von Philip Barantini
- 76 PUSHING BOUNDARIES
von Lesia Kordonets
- 77 MEN
von Alex Garland

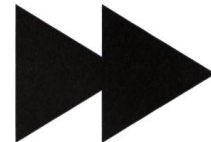
- 78 THREE THOUSAND
YEARS OF LONGING
von George Miller
+ Interview Tilda Swinton

- 81 IL BUCO
von Michelangelo
Frammartino

- 82 DRII WINTER
von Michael Koch
+ Interview

SERIEN

- 84 WE OWN THIS CITY
von David Simon,
George Pelecanos
- 85 STRANGER THINGS 4
von Ross & Matt Duffer
- 86 IRMA VEP
von Olivier Assayas



- 88 KURZ BELICHTET
Bücher, Blu-rays,
Comics
- 94 HINTERGRUND
Wann kommt
das Schweizer Mubi?
Oliver Camenzind
- 98 ESCHKÖTTERS
ERSCHEINUNGEN
Running errans
Daniel Eschkötter
- 100 ABSPANN
Impressum



Einfärben



TEXT Johannes Binotto

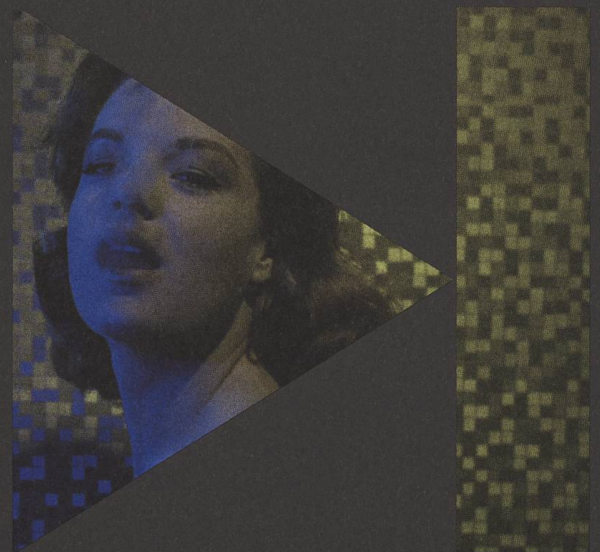
Wie sieht ein Regenbogen für einen Goldfisch aus? Über die Unmöglichkeit, sich auf eine Farbgebung zu einigen, und die Magie, darüber hinauszugehen.

In Henri-Georges Clouzots Fragment gebliebenem Spielfilm L'enfer von 1964 zeigt sich die zur Psychose gesteigerte Eifersucht der männlichen Hauptfigur darin, dass die Umgebung und insbesondere seine Gattin in anderen Farben erscheint, als man es sich sonst gewohnt ist. Der Wahn tüncht die Welt ein. Das ist nicht nur als psychologische Studie eine ziemlich clevere Idee, sondern zugleich auch ein Kommentar darüber, was es ganz allgemein mit den Farben im Kino auf sich hat. Denn auch da, wo sie nicht derart vehement zur Schau gestellt wird wie in den visuellen Experimenten von Clouzot, ist Farbe im Kino immer mehr Halluzination als Wirklichkeit – das Resultat einer Manipulation. Oder anders gesagt: Im Film ist Farbe immer nur Einfärbung. Diese Künstlichkeit drückt sich bei einem frühen Farbfilmverfahren wie Technicolor sogar schon in dessen Namen selbst aus: Statt einer natürlichen Gegebenheit ist Farbe hier explizit ausgewiesen als technisches Artefakt. Die Farbe einer Wiese oder eines Gesichts wird nicht abgebildet, sondern technisch rekonstruiert, indem man sie aus den Grundfarben Rot, Grün und Blau, für welche die Kamera separate Negative bereithielt, nachträglich wieder zusammenmischte – mit allen Freiheiten, die ein solches Mischverfahren bietet. Man schaue sich nur mal die Technicolor-Musicals von Vincente Minnelli an, um zu sehen, wie diese Freiheiten genutzt werden können. Diese Möglichkeiten stehen indes auch bei allen anderen filmischen Kolorierungsverfahren offen. Dass bis heute die Farbabstimmung, das sogenannte «Color Grading», einen eigenen Schritt in der filmischen Postproduktion darstellt, zeigt ebenfalls an, dass die Farben eines Films offenbar keine eindeutige Sache, sondern Gegenstand gradueller Verschiebungen sind.



Wie Farbfilmtechnik genau funktioniert, kann auch überprüfen, wer keinerlei Ahnung hat. Man schaue sich nur denselben Film mal im Kino, mal auf dem eigenen Fernseher an, und schon bemerkt man neben den offensichtlichen Grössen- auch die weniger offensichtlichen Farbunterschiede. Unterschiedliche DVD- oder Blu-ray-Ausgaben ein- und desselben Films kommen teilweise mit ganz anderen Farben daher, je nach Ausgangsmaterial, Restaurationsteam, technischer Ausrüstung und Zeitgeschmack. Weil jeder Transfer eines Films in ein neues Format bedingt, dass auch das Color Grading angepasst werden muss, entpuppt sich die Farbe eines Films somit als endloser Interpretationsprozess. Und selbst dann, wenn sich Filmhistoriker:innen auf eine möglichst verbindliche Farbbalance eines Films geeinigt haben sollten (was selten genug der Fall ist), machen die jeweiligen Einstellungen an den diversen Vorführgeräten diese erreichte Einheitlichkeit gleich wieder zunichte: Auf meinem Computer lässt sich zwischen über einem Dutzend Farbprofilen auswählen und damit jedem noch so akribisch remasterten Farbfilmklassiker eine neue Tönung geben; auch auf meinem Beamer kann ich selber an jedem Farbbereich einzeln herumschrauben.

Das mag frustrierend für all jene sein, die gern die Gewissheit hätten, einen Film genau so zu sehen, wie er angeblich intendiert war. Tatsächlich aber sollten uns gerade die wechselhaften Farben des Films ein für allemal klar machen, dass wir solche Gewissheit ohnehin nie ganz haben können. Gerade dann nicht, wenn es um Farbe geht. Farbe ist nämlich, im Gegensatz etwa zu Gewicht, Grösse oder Temperatur, keine physikalische Eigenschaft, sondern eine Sinneswahrnehmung. Diese Sinneswahrnehmung ist zwar mit physikalischen Eigenschaften verknüpft, allen voran derjenigen, welche Lichtanteile ein Gegenstand stärker reflektiert als andere. Die reflektierten Lichtspektren müssen indes von jeder einzelnen Person erst mit den entsprechenden Farbrezeptoren der Netzhaut registriert und dann mental als Farbe interpretiert werden. Farbensehen ist also auch ausserhalb des Kinos eine uneindeutige Sache, da von Person zu Person verschieden. In besonders extremen Fällen, wie etwa der teilweisen oder vollständigen Farbenblindheit, kann das Fehlen bestimmter Rezeptoren in der Netzhaut dazu führen, dass ganze Farbspektren nicht erkannt werden. Auch eine Hirnverletzung kann ähnliche Effekte haben. Daneben gibt es auch den umgekehrten Fall der sogenannten Tetrachromasie, bei der bestimmte Personen Wellenbereiche des



Licht sehen können, für die die Mehrheit blind ist. Solche Tetrachromat:innen erkennen beispielsweise Farbunterschiede, wo die meisten nur Einfarbigkeit sehen. Der Goldfisch im Aquarium oder die Taube im Park nehmen ultraviolette Farbspektren wahr, für die der Mensch nicht empfänglich ist. Es ist eine ziemlich unheimliche Vorstellung, sich zu überlegen, wie wir und unsere Welt durch deren Augen betrachtet wohl ausschauen, mit uns drin, umgeben von lauter Farben, die wir gar nicht bemerken.

Indes muss man sich nicht mal in Tiere versetzen, um sich über Farbwahrnehmung zu wundern. 2015 kursierte im Netz die Fotografie eines Kleids, das von den Einen als weiss und golden, von den Anderen als blau und schwarz bezeichnet wurde, und niemand konnte verstehen, wie dasselbe Bild für verschiedene Personen derart verschieden aussehen kann. Verstörend war an diesem viralen Vexierbild, das schlicht als «The Dress» in die Populärkulturgeschichte eingegangen ist, wohl vor allem, dass es uns so klar spüren liess, wie wenig sicher wir uns sein können, dass unsere Nebenmenschen dasselbe sehen wie wir.

Und vielleicht haben die farbigen Filme eine ganz ähnliche Funktion: nicht unsere Wahrnehmung zu vereinheitlichen, sondern uns deren unerschöpfliche Diversität spüren zu lassen. Farbe sei ein Explosionsstoff, hat Frieda Grafe geschrieben, «eine Erfahrung, die nicht aufgeht in Funktionalität», sondern immer bleibe dabei gefährlicher Überschuss. In den Farbexplosionen des Experimentalfilms können wir dem

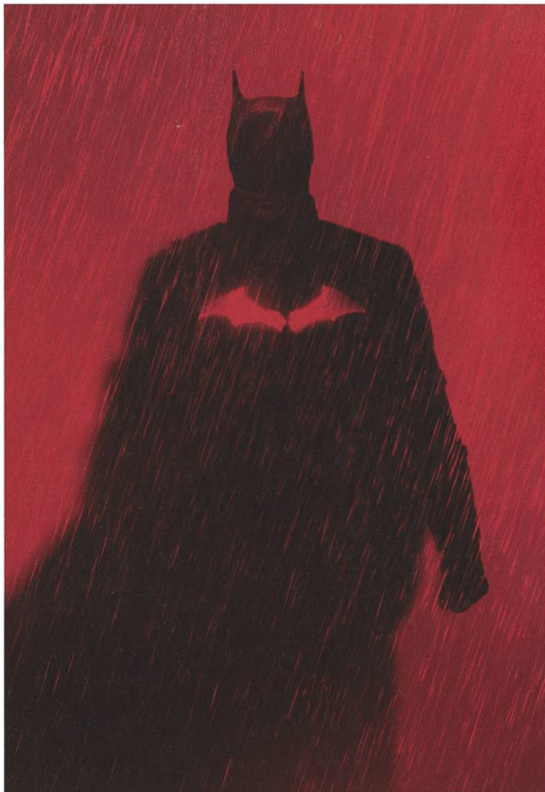


bestens zuschauen. In den Kurzfilmen des neuseeländischen Künstlers Len Lye zum Beispiel, in denen Farbwechsel so schnell vonstatten gehen, dass unsere Fähigkeit, sie zu beschreiben, anfängt zu versagen. «Vielleicht kann ich sagen «Dort sehe ich eine rötliche Stelle» und kann doch nicht eine Farbe mischen, die ich als genau gleich anerkennen», so heisst es bei Ludwig Wittgenstein in einer seiner Bemerkungen über Farbe. In den Filmen von Len Lye ist nicht einmal mehr so eine scheinbar simple Benennung wie «dort, rot» möglich. Ebenso wenig wie im farbigen Geflacker der handgemalten Filme Stan Brakhages.

Es ist, als wollten diese Filme mich zum Goldfisch und zur Taube machen, indem sie mein Farbsehen andauernd neu kalibrieren. Und so war es auch bereits im frühen Kino, in den handkolorierten Serpentinänzchen, wo die flächig aufgetragenen Farbschlieren eine «hybride Dimension» einführen, wie es Jelena Rakin beschreibt, «die auf ein Jenseits der indexikalischen Homogenität und der Diegese des Bildes verweist.»

So gesehen könnte in den Manipulationen an den Farbräumen und Bildeinstellungen unserer Heimkino-geräte etwas zurückkehren, was dem frühen Kino offenbar bereits viel bewusster war: dass es vielleicht gerade nicht darum geht, Farbe zu zähmen zu versuchen, sondern darum, sie uneindeutiger und explosiver zu machen. Und statt sich immer nur zu fragen, wie die Regie wohl wollte, dass ich diesen Film schaue, könnte man sich für einmal auch fragen, wie es wäre, mit den Augen eines Goldfischs ins Kino zu gehen.

The Batman 2022, Matt Reeves
Trotz Sanktionen lief der Rächer von Gotham City in Russland über einzelne Leinwände.



UKRAINE-KRIEG

Russische Piratenkinos

Der russische Angriffskrieg in der Ukraine und die darauffolgenden Sanktionen des Westens liessen nicht nur russische McDonald's-Filialen verwaisen, sondern auch Kinos. Gemäss «Variety» stammen 80% der in Russland gezeigten Filme aus Hollywood. Wegen der abrupten Abschottung griffen einige Kinobetreiber:innen auch zu illegalen Mitteln: Bereits vorhandene Kopien von The Batman sollen in einzelnen Kinos gezeigt worden sein, ebenfalls die Filme Red Notice, Ambulance und Disneys Turning Red.

Die Polizei hat laut «Variety» bislang nichts gegen die illegalen Vorführungen unternommen. Für die Kinos stellt die Blockade bei der grossen Abhängigkeit von westlichen Filmen nach prüfenden Pandemie Jahren eine existenzielle Bedrohung dar. Einige Politiker:innen fordern gar eine Legalisierung der Vorführung von westlichen Filmen ohne Verträge mit Verleihern. Dabei ist jedoch nicht klar, wie die Kinos überhaupt mit neuen Filmen beliefert würden, wenn nicht durch qualitativ minderwertige Torrent-Downloads. (mik)

«Ihr hättet mich als stärkeren Verbündeten im Kampf für Gleichberechtigung gebraucht, und ich habe euch im Stich gelassen. Es tut mir leid.»

Disney-CEO Bob Chapek
in einem Brief an seine Angestellten

ANIMIERTE POLITIK

Disneys dreifacher LGBTQ-Fail

Hundert Jahre lang brüstete sich der Unterhaltungskonzern Disney, der seine Heimat in Florida hat, amerikanische Familien zusammenzubringen. Doch die politische Spaltung der Gesellschaft in den USA hat das Mouse House in die Zwickmühle gebracht. Gleich dreimal ist Disney in letzter Zeit mit queeren Themen gestrauchelt.

Erster Akt: Floridas «Don't Say Gay». Traditionell unterstützt der Konzern die Republikanische Partei und deren Exponent:innen im subtropischen Teilstaat mit grosszügigen Wahlkampfgeldern, im Gegenzug konnte sich Disney alles wünschen, unter anderem massive Steuergeschenke. Doch dann entbrannte Anfang Jahr in Florida die Diskussion um ein Gesetz, das Lehrer:innen die Erwähnung von Geschlechtsidentitäten und sexuellen Orientierungen untersagen soll, bekannt als «Don't Say Gay»-Gesetz. Disney wollte sich, im Gegensatz zu anderen Konzernen wie Amazon, erst aus der Diskussion heraushalten – und erboste damit nur seine Angestellten. Wie die «Financial Times» berichtet, wollte die Leitung um CEO Bob Chapek mit Lobbying das Gesetz abschwächen, scheiterte jedoch mit diesem Versuch. Daraufhin verurteilte Chapek das Gesetz und zog damit wiederum den Zorn der Konservativen auf sich, allen voran Floridas Gouverneur Ron DeSantis, der Disney «woke» schimpfte.

Zweiter Akt: Turning Red. Inmitten der Florida-Kontroverse veröffentlichte Disney den Pixar-Animationsfilm Turning Red auf seiner Streamingplattform. Darin zu sehen wäre wohl eine Teenagerliebe zwischen zwei Frauen. Wäre, denn Disney hat allem Anschein nach sämtliche queeren Anspielungen aus dem Film herausgeschnitten und damit Aktivist:innen auf Social Media rot anlaufen lassen. «Release the Gay Cut» lautete die Forderung, die im Fahrwasser des wenig souveränen Verhaltens in der «Don't Say Gay»-Debatte noch verstärkt wurde.

Dritter Akt: Lightyear. Doch der Konzern scheint nicht viel aus seiner politischen Unentschlossenheit zu lernen und trat mit dem Herausschnitt einer Kusszene zwischen zwei weiblichen Figuren im neusten Animationshit Lightyear, der Mitte Juni in hiesigen Kinos anlief, in das nächste Fettnäpfchen. Und so orientierungslos wie zuvor agierte Disney auch hier, als Proteste aufflammten. Kurzerhand wurde die Szene wieder eingebaut. Der Image-Schaden war derweil angerichtet: Der Aktienwert des Konzerns hat sich in den letzten sechs Monaten halbiert; CEO Bob Chapek ist mit einer neugewonnenen progressiven Haltung auf Tournee, um internen Rückhalt zurückzugewinnen. In diversen arabischen Ländern wurde der Film derweil aufgrund der Szene, die man mit einem Wimpernschlag glatt verpassen könnte, verboten.

Der einstige kleinste gemeinsame Nenner amerikanischer Familien hat sich leicht kopflos zwischen die Fronten der beiden immer unerbittlicher zerstrittenen Lager der amerikanischen Gesellschaft manövriert. Eine vermittelnde Funktion vermag die Heimat von Mickey Mouse dabei längst nicht mehr einzunehmen. (mik)

Turning Red 2022, Domee Shi
 Dem roten Kuscheltier-Hulk war im konservativen Cut von Disney keine queere Liebesgeschichte vergönnt.
 Das liess auch Disney-Fans rot anlaufen.



KINOZUWACHS

Ein Filmpalast für die Schweiz

Das «Capitole» in Lausanne hat eine bewegte Geschichte hinter sich: Im Dezember 1928 wurde es eröffnet, in den Fünfzigerjahren musste es bereits mehrere Neugestaltungen über sich ergehen lassen, und in den Sechzigerjahren boomte das Kinogeschäft dann so richtig.

Seit 2010 wird das Kino von der Cinémathèque Suisse verwaltet. Nun stehen erneut grössere Veränderungen vor der Tür: eine weitere Sanierung, samt Vergrösserung. In Zeiten, wo Kinoschliessungen leider zur Normalität geworden sind, ist es erfreulich, ausnahmsweise von der Erweiterung eines Kinos zu hören. Tatsächlich ist ein zweiter Saal mit Foyer geplant. Seit 2021 sind die Bauarbeiten in vollem Gange.

Ab 2024 wird das Capitole unter dem neuen Namen «Maison du cinéma» wieder ein vielschichtiges Programm quer durch die Filmgeschichte bis ins Jetzt anbieten. Aktuell gibt es die bewegte Geschichte des Hauses auf einem riesigen Poster vor Ort zu lesen. (jz)



auf deren Zug- fahrten Charaktere entgleisen

1—Snowpiercer, Bong Joon-ho, 2013



In einer postapokalyptischen, zugefrorenen Welt verbringen die Übriggebliebenen ihr Leben in einem Zug, der in Endlos-schleife um den Globus rast. In den Wagen herrscht ein Zweiklassensystem, welches die untere Klasse durchbrechen möchte. Der Zug wird hier nicht nur zum einzigen bewohnbaren Ort, sondern ebenso zum klaustrophobischen Albtraum. Inmitten der ewigen Fahrt bricht eine wilde Revolution aus, die selbst vor Kannibalismus keinen Halt macht.

2—Murder on the Orient Express, Sidney Lumet, 1974



Wenn der Schlafwagen zum Tatort wird: Die auf dem gleichnamigen Roman von Agatha

Christie basierende und mehrfach verfilmte Geschichte nutzt den Zug als idealen Schauplatz für ein klassisches Verbrechen. Ein (selbst nicht ganz unschuldiger) Passagier wird eines Nachts ermordet. Gefangen im Schnee, stehen alle Mitreisenden unter Verdacht, was den Startschuss für eine rasante Detektivgeschichte gibt.

3—The Darjeeling Limited, Wes Anderson, 2007



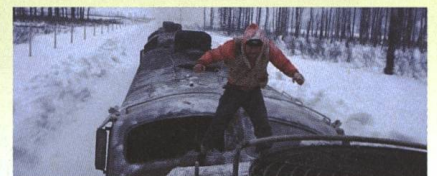
Eine Zugreise funktioniert bestens auch als Selbstfindungstrip. Drei entfremdete Brüder fahren nach dem Tod ihres Vaters durch Indien, um nicht nur einander wieder näher zu kommen, sondern am Ende der konfliktreichen Reise auch den Versuch zu wagen, das zerrüttete Verhältnis zu ihrer Mutter zu flicken. Ganz in Wes-Anderson-Manier wird hier eine simple Zugfahrt zum eng gestrickten Abenteuer.

4—The Midnight Meat Train, Ryûhei Kitamura, 2008



Ein Zug als Tatort ist nicht revolutionär. Einen Zug als Schlachthaus für Menschen zu nutzen, wie es in Kitamuras Horrorfilm geschieht, geht schon einen Schritt weiter und raubt dem öffentlichen Verkehrsmittel jegliche noch übriggebliebene Romantik. Der Protagonist fährt wagemutig im zur Menschen-Metzgerei umfunktionierten Wagen mit, um den Motiven des Täters auf die Spur zu kommen.

5—Runaway Train, Andrey Konchalovskiy, 1985



Das Entgleisen eines Zugs als Metapher für Kontrollverlust wird in diesem Oscar-nominierten Film versinnbildlicht. Zwei Häftlinge geraten auf ihrer Flucht in einen Zug, dessen Lokführer einen Herzinfarkt erleidet. Handlung und Zug nehmen in der Folge stetig Fahrt auf: Die Bahngesellschaft muss den Zug entgleisen lassen, während der Gefängnisdirektor nur die Jagd auf die Verbrecher im Kopf hat. (12)

INKLUSION

Tom Hanks nur noch als Tom Hanks?

In einem lesenswerten Interview mit der «New York Times» von Mitte Juni befeuerte Tom Hanks eine aktuelle Debatte in Hollywood. Diese hatte mit Coda, dem letzten Oscar-Preisträger in der Kategorie «Bester Film», Fahrt aufgenommen: Der Film über eine taubstumme Familie wurde von allen Seiten für seine inklusive Darstellung von Menschen mit Behinderung gefeiert, und der gehörlose Troy Kotsur erhielt darüber hinaus den Oscar als bester Nebendarsteller.

Schnell mischte sich in die Huldigung auch die Forderung, in Zukunft Rollen nur noch mit Schauspielern zu besetzen, die auch tatsächlich die Lebenserfahrung ihrer Figuren teilen. Hanks stimmt nun in diesen Chor ein, wenn er im Interview meint, dass zwei seiner grössten Erfolge aus den Neunzigerjahren,

Philadelphia und Forrest Gump, «zeitgemässe Filme waren, die man heute vielleicht nicht mehr machen kann.» Für den Hollywoodstar aber keineswegs ein Grund zur Klage. Es sei verständlich, dass das Publikum heutzutage mehr von einem Film verlange.

Laut Hanks war etwa seine Besetzung damals einer der Gründe, weshalb die Leute keine Angst vor Philadelphia hatten. Diese Zeit habe man nun aber hinter sich gelassen, und er glaubt nicht, dass das Publikum heute noch die unauthentische Darstellung eines Homosexuellen durch einen heterosexuellen Schauspieler akzeptieren würde. So berechtigt und wichtig das Ansinnen ist, so schnell kommt die Frage auf, wie absolut die Forderung verstanden werden soll und was sie in ihrer Konsequenz für den Schauspielberuf im Allgemeinen bedeutet. (mak)

Forrest Gump 1994, Robert Zemeckis
Ist die Gegenwart zu woke für diesen Film?





30. JUNI BIS 30. AUGUST

Ein Sommer mit Frances McDormand

Es gibt nur wenige Schauspieler:innen, die mit minimalistischer Lässigkeit eine ganze Bandbreite an Emotionen so authentisch vermitteln wie Frances McDormand. Mit Nomadland (2020) holte sich das Ausnahmetalent ausserdem ihren ersten Oscar als Produzentin. Das Kino Rex in Bern honoriert ihr beeindruckendes Schaffen mit einer 18 Filme umfassenden Filmreihe, die von ihrer ersten Rolle in Blood Simple (1984) bis zu den neuesten Werken reicht.

DO 30.6. bis DI 30.8.
Kino Rex, Bern
➤ rexbern.ch



29. JULI BIS 27. SEPTEMBER

Spike Lee's Joints

Das Filmpodium trumpft diesen Sommer gleich vierfach auf: Nebst einer Filmreihe zum 50-jährigen Bestehen der Filmcoopi und Retrospektiven zu

Peter Greenaway und Kinuyo Tanaka würdigt das Kino auch Spike Lees Schaffen. Dem bedeutendsten Vertreter des New Black Cinema widmet das Haus eine ausführliche Retrospektive. Mit u.a. Inside Man, Summer of Sam, BlackKlansman und She's Gotta Have It ist die gesamte Bandbreite von Lees vielfältigem Werk vertreten. Am 17. August schliesslich unser Highlight: die Podiumsdiskussion in Kooperation mit Filmbulletin. Auf der Bühne sind Greg de Cuir Jr (freier Kurator), Elisabeth Bronfen (Professorin für Anglistik und Amerikanistik), Stefanie Rusterholz (trigonom-film), Kelli Weston (freie Journalistin) und Marius Kuhn (Gesprächsleitung). Diskutiert werden Spike Lees Erbe und dessen Einfluss auf die gegenwärtigen Machtstrukturen Hollywoods.

FR 29.7. bis DI 27.9.
Filmpodium Zürich
➤ filmpodium.ch



3. BIS 13. AUGUST

75. Locarno Filmfestival

Cinephile halten sich den Hochsommer nicht unbedingt für Strandferien frei, sondern präferieren eine volle Ladung Kino am Locarno Filmfestival. In der paradiesischen Lage am Lago Maggiore kommt trotzdem Ferienstimmung auf,

während sich die Kleinstadt zum internationalen Filmmekka wandelt, dieses Jahr etwa mit den Ehrengästen Mat Dillon und Kelly Reichardt. Die Vorfreude auf die filmgefüllten elf Tage ist dieses Jahr besonders gross, da es das erste Mal seit zwei Jahren keine pandemiebedingten Einschränkungen mehr gibt.

MI 3.8. bis SA 13.8.
Locarno Film Festival
➤ locarnofestival.ch

25. BIS 29. AUGUST

FrightFest: The Dark Heart of Cinema

Für Horrorfans ist dieses Festival in London ein Muss: Während fünf Tagen werden auf zwei Kinos verteilt über 60 Filme gezeigt. Obwohl sich das Festival hauptsächlich dem Horror widmet, schleichen sich auch hie und da Genres wie Fantasy, Thriller und Science-Fiction in das Programm. Das Festival kann in seiner gut 23-jährigen Geschichte auf namhafte Gäste wie George A. Romero, Gaspar Noé und Barbara Crampton zurückblicken.

DO 25.8. bis MO 29.8.
Cineworld Leicester Square,
London
➤ frightfest.co.uk

Von Amélie zu Emilys Paris



TEXT Noémie Luciani

Wenn Frankreich seine eigene Hauptstadt romantisiert, ist das OK. Doch wehe, unsensible Ausländer:innen malen sich ihr krudes Klischee von «Paris joli».

Die 3. Staffel von Emily in Paris wird gerade gedreht, und die Kritiker:innen spitzen ihre Federn. Seit Beginn der Serie verachten sie die Klischees über die Pariser:innen und Paris. Erstere sind zu unartig, Letztere zu schön. Auf Twitter werden die Bilder aus der Serie mit persönlichen Erfahrungen von den Drehorten abgeglichen, Mülltonnen und Ratten inklusive. Jeder Erfahrung Emilys wird das Gegenteil gegenübergestellt: Ihrem Paris ohne Taschendiebe ein Raubüberfall. Ihrer Reise im Schlafwagen ein Nahkampf mit Bettwanzen in einem verrotteten Waggon.

Diese zornigen Richtigstellungen ziehen mich in ihren Bann. Sich anhand von Darsteller:innen über gesellschaftliche Repräsentationen auszulassen, ist aktueller Volkssport, Orte aber sind weniger betroffen, vor allem wenn sie beschönigt werden. Warum sollte man sich über ein schmuckes Paris ärgern? Frankreich stellt dieses Bild ja selbst her. Vor mehr als 20 Jahren drehte Jean-Pierre Jeunet Le fabuleux destin d'Amélie Poulain, der angeblich in den Neunzigerjahren angesiedelt war, aber mit seinen Retro-Details und dem gelben Licht eines alten Fotos dem «Gai Paris» der Cabarets näher kam. Ich war 15 Jahre alt. Alle liebten dieses falsche Montmartre und seine hübsche Verdrehung der Realität.

Die Wut auf Emily explodiert zu einer Zeit, in der «Paris joli» so sehr die französischen Produktionen erobert hat, dass man vergisst, es zu bemerken. Es wimmelt von historischen Serien, die die Stadt und ihre schicke Vergangenheit mit einer Selbstgefälligkeit filmen, die in die Irre führt. Le Bazar de la Charité etwa, ein grosser Erfolg Ende 2019, gibt vor, den berühmten Brand von 1897 durch alle sozialen Klassen hindurch zu beschwören, durchstreift aber die Krankenhäuser, miesen Kneipen und selbst die Strasse nur flüchtig. Die Kamera verweilt auf Marmor und eleganten Frauen und ist versucht, der weniger hübschen Hälfte des Themas zu entgehen. Die mit Spannung erwartete Serie Marie Antoinette wirbt für sich, indem sie die Schlösser auflistet, in denen gedreht wurde (Versailles, Vaux-le-Vicomte...), im Stil eines Reiseführers. Die Pariser Sehenswürdigkeiten sind an sich schon filmreif. Der Brand von Notre-Dame im Jahr 2019 inspirierte Jean-Jacques Annaud zu einem Blockbuster und Netflix zu einer Serie. Eiffel (Martin Bourboulon, 2021) verherrlicht den berühmten Turm in Luftaufnahmen vor einem mystischen Hell-Dunkel-Hintergrund – und die heroischen Reden an die Arbeiter könnten eine Schlacht aus The Lord of the Rings eröffnen. Auch in der Gegenwart wird Paris schöner gemacht. Die Serie Week-end Family malt die moderne Patchworkfamilie in einer bonbonfarbenen, freundlichen und entschleunigten Stadt. Der schöne Film Années 20 von Elisabeth Vogler diskutiert Beziehungen nach einer Pandemie, die Grenzen des Humors und alltäglichen Rassismus in einer einzigen Plansequenz, die durch ein sanftes Paris führt; ein grosses Dorf, in dem es nie regnet.



Als Exilantin im ruhigen Süden von Toulouse ertappe ich mich bei der Reise durch Paris dabei, wie ich mir einen Postkartenweg bahne (mit dem Bus nahe der Seine; den Hof des Louvre zu Fuss): Ich wähle meine Ansichten aus, um das Grau zu vergessen. Wenn ich keine Zeit habe, wenn ich Paris so durchqueren muss, wie es kommt, ist es unerträglich. Wie alle Provinzler:innen möchte ich in meiner Romantisierung einen gesunden Menschenverstand sehen, den die eigensinnigen Pariser:innen angeblich verloren haben, aber vielleicht sind sie genauso klarsichtig und noch empfänglicher für Postkartenbilder. Nach den Anschlägen im Bataclan, den Gelbwesten, dem Brand von Notre-Dame und in einer politischen Landschaft, die aus Treibsand besteht, ist die Reichweite der Klischees vielleicht gewachsen, sowohl in der Ablehnung als auch in der Rührung. Die Flucht aus der Realität, die die Klischees anbieten, wird als Affront gesehen, wenn sie aus dem Ausland kommt, als Mangel an Empathie (wissen sie anderswo denn nicht, dass es uns schlecht geht?). Doch kommen sie von uns

selbst, so erscheinen sie uns verführerischer, wie ein Karneval im alten Paris, das auf der Leinwand verkleidet wird, fröhlich, bunt, widerstandsfähig.

«Locarno ist nach der Pandemie stärker als zuvor»

INTERVIEW Marius Kuhn

Giona A. Nazzaro führt Locarno aus turbulenten Jahren heraus. Im Gespräch erzählt er, wieso er dabei keine Scheu vor Hollywood und Streaminganbietern hat.



Für einen bekennenden Cinephilen ist Giona A. Nazzaros Büro überraschend karg eingerichtet. Beheimatet im neuerrichteten Festivalzentrum, lenkt an den grauen Wänden nichts von der Arbeit, seiner zweiten Saison als künstlerischer Leiter des Filmfestivals Locarno, ab.

Auf dem Schreibtisch liegen ein paar verstreute Dokumente und sein Laptop mit einem Aufkleber von Jack Whites vorletztem, bei Kritiker:innen unbeliebtem Album «Boarding House Reach». Eine versteckte Botschaft, wie Nazzaro verrät, da er nicht immer mit den Journalist:innen gleicher Meinung ist. Die Bühne für ein anregendes Gespräch ist bereitet.

FB *Wegen Corona mussten Sie letztes Jahr unter erschwerten Bedingungen Ihre erste Ausgabe des Locarno Filmfestival als künstlerische Leitung durchführen. Wie blicken Sie auf ihre Premiere zurück?*

GN Wir haben nicht nur ein Festival, sondern ein riesiges soziales und kulturelles Experiment veranstaltet. Meine persönliche Meinung ist, dass es unglaublich gut lief. Das Publikum hat sich sehr gefreut, zurück im Kino zu sein und nach der Pandemie wieder in einen Dialog mit der Welt treten

zu können. Ich denke, Locarno hat seine Rolle als eines der fünf bis sechs wichtigsten Festivals in Europa und der Welt behaupten können. Wir kamen wegen Verschiebungen ausnahmsweise nur zwei Wochen nach Cannes – und zwei Wochen vor Venedig. Es bestand die Gefahr, dass wir dazwischen verschwinden. Das soll keine Werbung sein, aber ich glaube, dass das Locarno Festival nach zwei Jahren Pandemie stärker ist als zuvor. Ich sage das so deutlich, weil ich nach der letzten Ausgabe viel Negatives über das Festival gelesen habe. Aber das hält einen am Leben und fern von der Komfortzone.

FB *Es störte Sie, dass Kritiker:innen den Netflix-Eröffnungsfilm Beckett zum grossen Thema machten.*

GN Für mich ist die Präsenz von Streaminganbietern an Festivals wirklich kein Thema. Ich unterstützte das neue Filmgesetz. Es ist für den Schweizer Film überlebenswichtig. Gleichzeitig werden die Streaminganbieter auch nicht mehr verschwinden. Entweder hat man eine dogmatische Haltung und sagt: «Nein, auf keinen Fall.», oder man sucht eine strategische, pragmatische Lösung und schaut, was

passiert. Ich sehe zwischen einem Netflix-Eröffnungsfilm und der Förderung des hiesigen Filmschaffens keinen Widerspruch. Besonders in der jetzigen Zeit, in der Schweizer Filmschaffende wie Katharina Wyss, Cyril Schäublin oder Lorenz Merz in einem interessanten Dialog mit der internationalen Filmindustrie stehen. Ihre Filme haben ein unglaubliches internationales Potential, und mit dem Filmgesetz kann es wirklich eine neue Nouvelle vague in der Schweiz geben. Es ist falsch, wenn man den Schweizer Film als Förderungsluxus darstellt. In der heutigen wirtschaftlichen Situation ermöglicht die Förderung erst verschiedene Stimmen und Akteur:innen. Man kann nicht alles vom Markt regulieren lassen. Da schwingen auch immer die Vorbehalte gegenüber dem Lokalen mit. Nehmen wir als Beispiel Italien und den Neorealismus. Das waren Filme, die von der Gesellschaft Italiens erzählen. Aus Sicht des Nein-Lagers wären das

Tippett wiederum ist ein echtes Renaissance-Talent im italienischen Sinn. Ein Mann, der mit seinen Händen etwas kreiert, ein Erfinder und Künstler, der durch die Haupttür die Hollywoodbühne betrat und sie dann wieder verlassen hat, um mit Mad God über 30 Jahre an seinem Traum zu arbeiten. Wenn man ihn nicht ehrt, wen dann?

FB *Wollen Sie am Festival eine Lanze brechen für die Vielschichtigkeit des Hollywoodkinos?*

GN Zumindest bereitet es mir Mühe, wenn der Begriff «Hollywood» zu stark mit einer Wertung verbunden ist. Hollywood ist nur ein Ort, an dem viele Filme entstehen. Wir alle lieben die guten Produktionen von dort. Aber meistens redet man über Hollywood, als produziere man dort nur blöde Filme. Das geht für mich nicht auf. Hollywood ist doch so interessant, weil es immer ökonomisch motiviert war und trotzdem so viele gute Filme

«Mit dem Filmgesetz kann es wirklich eine neue Nouvelle vague in der Schweiz geben.»

kleine, lokale Filme, die niemanden interessieren. Aber genau das Gegenteil ist der Fall. Wer sagt, ein Film sei lokal und interessiere deshalb niemanden, liegt falsch. Genau darin steckt das Interessante. Es gibt keine internationalen Filme, es gibt nur Filme, die von einem ganz spezifischen Ort kommen.

FB *Mit den Ehrenpreisen für John Landis, Phill Tippett und Gale Anne Hurd im letzten Jahr machten Sie ein Statement. Welche Rolle sollen Hollywood und das amerikanische Genrekino in Locarno spielen?*

GN Ich komme aus einer cinephilen Ecke, die von aussen sehr umfassend und inkludierend erscheinen mag. So sehe ich das aber nicht. Ich kenne niemanden, der am Fernseher bei Landis' The Blues Brothers nicht hängen bleibt. Ergo ist es auch ein guter Film. Bei Hurd wollte ich ein Zeichen setzen: Wenn man den Scheinwerfer auf sie richtet, erinnert man daran, dass einige der stärksten Mythologien im zeitgenössischen Hollywoodkino von Frauen kommen und das Actiongenre nicht nur Testosteron-getrieben ist. Ich wehre mich, wenn Kritiker:innen sagen, dass Hurd «Bubenkino» mache.

entstehen. Auch jetzt passiert mit A24 oder Jordan Peele viel Interessantes dort.

FB *Graben Sie mit Ihren Gästen und dem verstärkten Genrefokus anderen Schweizer Festivals, wie etwa dem Neuchâtel International Fantastic Film Festival, das Wasser ab?*

GN Nein, das glaube ich nicht. Ich schätze das NIFFF unglaublich und auch ihre neue Serie «Scream Queer». Ein sehr cleverer Titel. Ich verstehe den Grund Ihrer Frage, aber das beeinflusst meine Auswahl nicht. Auch schon früher, unter anderen künstlerischen Leitungen, legte Locarno einen Schwerpunkt auf Genrefilme. Für mich ist wichtig, dass das Locarno-Publikum am selben Tag zum Beispiel einen Dokumentarfilm und einen Experimentalfilm sieht. Es soll die Augen offen behalten. Überraschung ist für mich ein lebenswichtiges Prinzip.

FB *Für Sie sind die Grenzen zwischen Genres und Gattungen ja ohnehin fliessend. Michael Bay könne laut Ihnen auch als Experimentalfilmer gelten.*

GN *(Lacht)* Ich wünschte mir, ich hätte das nicht gesagt.

Diese Aussage verfolgt mich. Wenn ich es mir erlauben darf, als Filmkritiker zu reden: Hätten André Bazin und seine Kollegen die damals populäre Meinung geteilt und Alfred Hitchcock als schlechten Regisseur betrachtet, gäbe es heute die Filme von Godard nicht. Bay ist natürlich nicht Hitchcock. Ich wünsche mir aber mehr Offenheit. Was kann man in Bays Filmen sehen? Entweder ganz grosse Roboter, die Städte zerstören, oder einen Dokumentarfilm über den Wandel der Hollywood-industrie.

FB *Sie präferieren die Lektüre auf Metaebene?*

GN Es ist alles meta. Anders geht es nicht. Auch die sozialkritischen Filme sind immer meta. Interessant bei Bay ist die Ambiguität, die im Hollywoodkino eine lange Tradition hat. Ich habe einmal an einem Festival in Polen die Frau getroffen, die für Bays Filme das Rendering macht. Sie lachte

FB *Letztes Jahr dominierten Männer den Wettbewerb. Schauen Sie dieses Jahr stärker darauf, ein ausgeglichenes Programm zu kuratieren?*

GN Das ist eine interessante Frage, und wir stellen uns diesem Problem. Es geht einerseits um Konkurrenz: Cannes zum Beispiel nimmt alle interessanten Regisseurinnen weg. Andererseits ist es eine strukturelle Angelegenheit: Normalerweise sind bei den Kurzfilmen zu gleichen Teilen Frauen und Männer vertreten. Bei den Erstlingsfilmen sind es nur noch 40 Prozent Frauen. Beim zweiten Film sind es schon nur noch 30 Prozent. Und bei weiteren Filmen sinkt der Anteil noch stärker. Es sind nur wenige Frauen, wie Jessica Hausner oder eben Kelly Reichardt, die nicht nur einen einzelnen Film, sondern ein ganzes Werk schaffen und dafür anerkannt werden. Der letzte Wettbewerb war für mich wegen des geringen Frauenanteils sehr problematisch. Aufgrund der vorhandenen Filme war

«Was kann man in Bays Filmen sehen? Roboter, die Städte zerstören, oder einen Dok über den Wandel Hollywoods.»

ungläubig, als ich ihr offenbarte, wie sehr ich Bay mag. Danach musste ich ihr meine Texte zu Bay senden, und sie antwortete: «Michael says you're crazy.» Ob er es gelesen hat, weiss ich natürlich nicht.

FB *Mit Kelly Reichardt richten Sie den Scheinwerfer dieses Jahr auf das US-Independentkino.*

GN Meine Liebe zum amerikanischen Kino bringt mich auch immer wieder zu den kleinen Produktionen. Die Organisation eines Festivals ähnelt der Produktion eines Magazins. Wir kommen aber nur einmal im Jahr raus und ich kann nicht jedes Jahr das Gleiche machen. Deshalb richte ich dieses Mal ein Schlaglicht auf das US-Independentkino. Reichardt stellt in ihren Filmen sehr wichtige Fragen zum eigenen Land und zur amerikanischen Filmgeschichte. Ganz bewusst bewegt sich die Regisseurin ausserhalb der Hollywood-Industrie. Der Respekt für diese Haltung soll in der Auszeichnung mitschwingen. Zum 75. Jubiläum wollte ich ausserdem nicht nur in die Vergangenheit schauen, sondern auch jemanden ehren, die uns noch in Zukunft begleiten wird.

es mir aber eigentlich schon im Vorfeld klar. Es tut mir leid, aber ich werde wieder autobiografisch: In Venedig habe ich die «Settimana Internazionale della Critica» kuratiert. Dort gibts nur Erstlinge zu sehen, und es war über Jahre jene Sektion mit dem grössten Frauenanteil. Das hat nichts damit zu tun, dass ich besser kuratiere als Andere. Sondern dass es für viele Frauen nur einmal die Möglichkeit gibt, einen Film zu machen, und es dann nicht mehr weitergeht. Wir müssen über die Benachteiligung der Frauen in der Filmindustrie sprechen, bis es nicht mehr nötig ist. Auch über den «unconscious bias»: Wenn wir sagen, dass Qualität der einzige Wert sei, dann muss man sich auch bewusst sein, dass der generelle Qualitätsbegriff kulturell, ökonomisch und Gender-biased ist.

FB *Nach Corona scheint in der Festivalwelt das Wort «hybrid» die Antwort auf alles zu sein. Wie stehen Sie dazu?*

GN Es ist ganz einfach. Das physische Festival kann nie ersetzt werden. Auch hier sehe ich keinen Widerspruch zwischen dem digitalen Angebot und dem

physischen Event vor Ort. Nach dem Festival bleiben wir mit all unseren Gemeinschaften im Gespräch. Ein Festival muss sich die Frage stellen, wie es ausserhalb des physischen Ereignisses weiter existiert.

- FB** *Macht diese Entwicklung die Festivalwelt demokratischer?*
- GN** Nein. Wir haben die ganze Zeit Zugang zu einer Highspeed-Internetverbindung. Das ist aber nicht überall auf der Welt der Fall. Es ist im Grunde genommen das Gleiche, wie wenn jemand aus ökonomischen Gründen nicht anreisen kann. Ich wünschte aber, es wäre demokratischer.
- FB** *Momentan befindet sich die Festivalwelt in einem starken Wandel. Ist dies auch die Chance, an etablierten Kräfteverhältnissen zu rütteln?*
- GN** Das ist natürlich die Hoffnung, aber auch sehr kompliziert. Als Festivalleiter wünsche ich mir, dass in
- FB** *Nach Corona erholen sich die Besucher:innenzahlen in den Kinos nur langsam. Wie bewerten Sie die aktuelle Lage der Kinos?*
- GN** Es ist sehr problematisch. Man muss die Kinos und Verleiher unterstützen. Ich glaube, das Kino ist ein wichtiger, demokratischer Ort. Jedes Mal, wenn ein Kino zugeht, ist es für mich äusserst schmerzhaft. Ich war z. B. sehr glücklich, dass Spiderman: No Way Home viele anlockte und damit den Kinos eine Verschnaufpause gönnte.
- FB** *Wagen Sie einen Blick in die Zukunft?*
- GN** Es ist sehr unvorhersehbar und geht schnell. Ganz persönlich wünsche ich mir, dass es überall weiterhin Kinos gibt. Mit unserem Festival versuchen wir, dafür ein konkretes Zeichen zu setzen.

«Es ist ganz einfach. Das physische Festival kann nie ersetzt werden.»

Locarno unglaublich viele verschiedene und differenzierte Filmemacher:innen zusammenkommen, um miteinander zu sprechen. Ob sich das aber auf grundsätzliche Veränderungen im ökonomischen Umfeld überträgt, ist schwer zu sagen.

- FB** *Locarno feiert das Kino. Von den Gewinnerfilmen des letzten Jahres im internationalen Wettbewerb hatten bisher aber nur Soul of a Beast und 6 días en Barcelona einen Kinostart in der Schweiz. Stört Sie das?*
- GN** Nein. Weil unser Gewinnerfilm zum Beispiel jetzt auf Netflix erhältlich ist. Das erste Mal, dass ein indonesischer Film dort zu sehen ist, übrigens. Das heisst, wir können mit den Streamingplattformen auch auf einer anderen Ebene ein Gespräch führen. Es ist nicht unbedingt ein kommerzieller Film, aber er ist jetzt dort erhältlich. Auch normale, kommerzielle Filme haben Mühe, in die Kinos zu kommen. Vielleicht wird der Verleih von kleineren Autor:innenfilmen in naher Zukunft direkt über Plattformen wie Netflix, Apple oder Mubi gehen. Der Zusammenschluss von Match Factory und Mubi geht genau in diese Richtung.

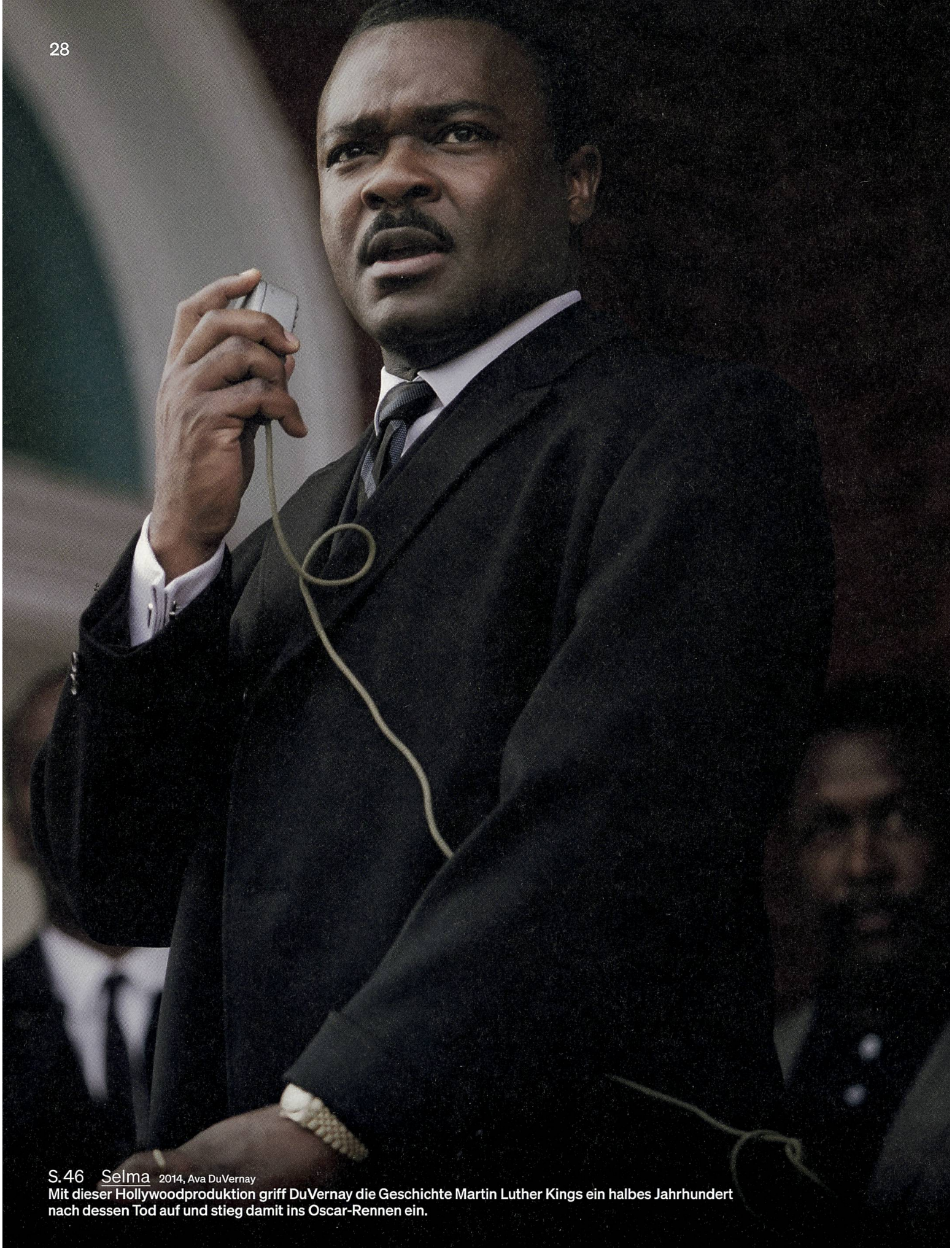
ALAIN CHABAT • LÉA DRUCKER • BENOÎT MAGIMEL • ANAÏS DEMOUSTIER



Un film de
QUENTIN DUPIEUX

Incroyable Mais Vrai

JETZT IM KINO RIFFRAFF UND **BOURBAKI**



S.46 Selma 2014, Ava DuVernay

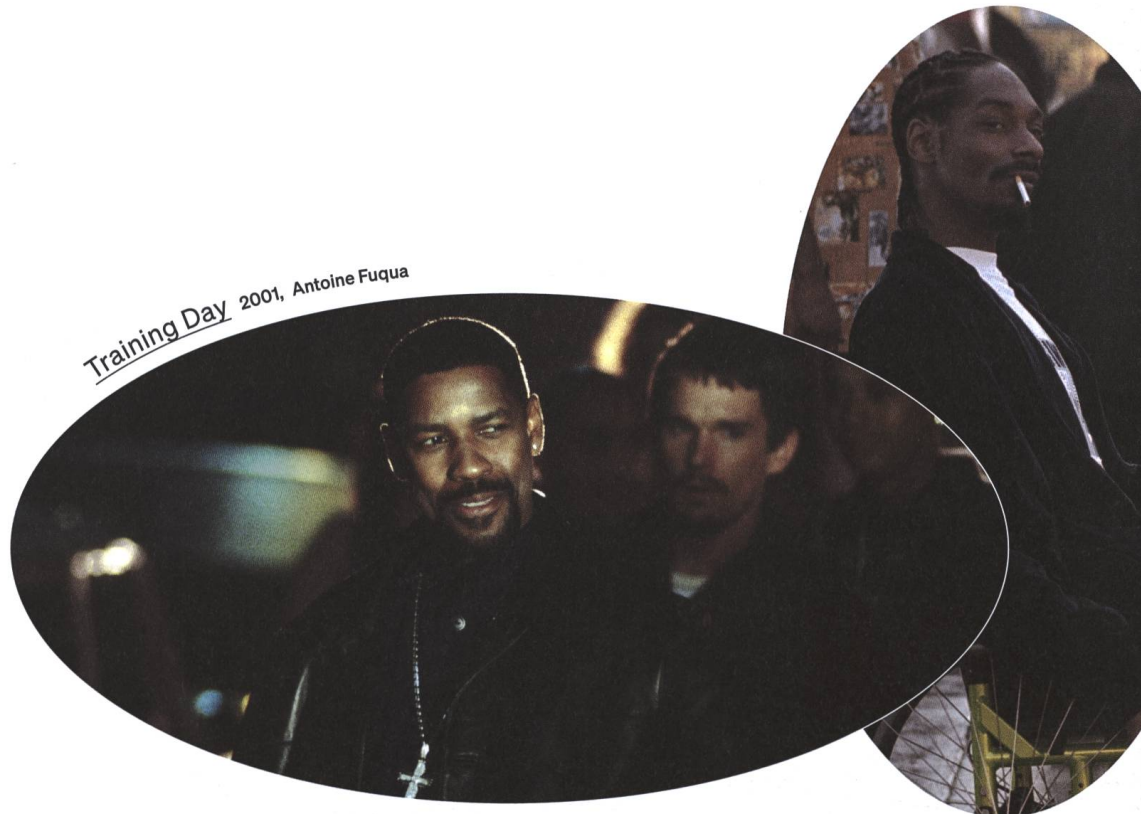
Mit dieser Hollywoodproduktion griff DuVernay die Geschichte Martin Luther Kings ein halbes Jahrhundert nach dessen Tod auf und stieg damit ins Oscar-Rennen ein.

Wie kritisch ist Black Hollywood?



In the Heat of the Night 1967, Norman Jewison

«Der Wandel in der Branche hängt vom Erfolg an den Kinokassen ab»



Training Day 2001, Antoine Fuqua

INTERVIEW Marius Kuhn
ÜBERSETZUNG Josefine Zürcher

Die Präsidentin des Academy Museum, Jacqueline Stewart, über vermeintlichen Fortschritt in Rassenfragen, Jahre der Hoffnung und die harte Währung des Wandels bei den Oscars.



Jacqueline Najuma Stewart

Professorin für Filmwissenschaft an der University of Chicago, Direktorin und Präsidentin des Academy Museum in Los Angeles, Autorin diverser Publikationen und Co-Kuratorin der DVD-Reihe «Pioneers of African-American Cinema» (2015). Sie ist Mitglied der American Academy of Arts and Science und Empfängerin des MacArthur Foundation Fellowship 2021.

FB *Wo sollten wir – historisch gesehen – anfangen, wenn wir die Geschichte Schwarzer Filmemacher:innen in Hollywood diskutieren wollen?*

JS Schwarze Filmemacher:innen gab es schon lange vor deren Beteiligung an Hollywood, das ist der wichtigste Aspekt. Unabhängige Filmemacher wie Oscar Micheaux, Richard Maurice und Spencer Williams drehten von den Zehner- bis in die späten Vierzigerjahre hinein Filme für ein Schwarzes Publikum. In Hollywood hatten sie keine Chance, aber es ist trotzdem wichtig, anzumerken, dass es diese aktive Bewegung gab.

Wenn wir den Beginn der Beteiligung von Schwarzen an Hollywood markieren wollen, müssen wir in die späten Sechziger- und frühen Siebzigerjahre gehen: Gordon Parks – wohl am bekanntesten für seinen Film Shaft – drehte einen Film namens The Learning Tree, der auf seiner Autobiografie basiert. Er, Ossie Davis, der beim Film Cotton Comes to Harlem Regie führte, und Melvin van Peebles, Regisseur von Watermelon Man: Sie waren die ersten Schwarzen Regisseure, die in Hollywood Studiofilme drehten. Hollywood stellte in dieser Zeit fest,

dass es ein lukratives Schwarzes Publikum gibt, und wollte das ausnutzen – musste das sogar, denn die Branche war in dieser Zeit wegen des Fernsehens ins Stocken geraten. Die alten Filmpaläste, diese riesigen Kinos, die es in den grossen Städten des Landes gab, bedienten nicht mehr dasselbe Publikum. Die Weissen waren in die Vororte gezogen. So blieb in diesen städtischen Gebieten nur das Schwarze Publikum übrig. Filme wie Shaft und Superfly oder die Pam-Greer-Filme haben die Filmindustrie in dieser Zeit wirklich belebt – das Schwarze Publikum hat sie belebt. Die Siebzigerjahre waren ein grosser, blumiger Moment, und dann ging es wieder bergab.

FB *Hattie McDaniel gewann 1940 als erste Schwarze Schauspieler:in einen Oscar für Gone With the Wind. HBO Max nahm den Film 2020 kurzzeitig von seiner Streaming-Plattform, um ihn dann mit einer Einführung von Ihnen neu zu veröffentlichen. Wie blicken Sie auf McDaniels Auszeichnung zurück?*

JS Es ist eine unglaublich wichtige Auszeichnung. Sie ist die erste Schwarze Künstlerin überhaupt, die eine Academy-Award-Nomination erhielt. Die Tatsache, dass sie nominiert wurde, war eine Sensation. Vorab ging sie zu David O. Selznick, dem Produzenten von Gone With the Wind, brachte Zeitungsausschnitte mit und sagte: «Schau dir all die positiven Kritiken an, die ich bekomme, du solltest mich nominieren.» Sie setzte sich aktiv für ihre Nomination ein. Es ist auch sehr wichtig, zu erkennen, dass die Branche ihr den Preis im Rahmen eines Narrativs überreicht hat, das besagt: «Seht euch an, wie liberal wir sind, wir zeigen der Welt, dass wir uns mit der Rassenungerechtigkeit auseinandersetzen, und wir erkennen ihr Talent an.» Die Preisverleihung wiederum fand in einem nach Rassen getrennten Saal statt. Es wurde eine besondere Ausnahme gemacht, damit McDaniel überhaupt in den Saal durfte. Sie sass nicht mit den anderen Darsteller:innen zusammen, sondern an einem separaten Tisch im hinteren Teil des Raums. Sie konnte ihren Preis entgegennehmen, aber es muss ein bittersüßes Moment für sie gewesen sein. Die Auszeichnung muss man unbedingt in dieser Komplexität betrachten.

FB *Sidney Poitiers Oscar für die beste Hauptrolle in Lilies of the Field vermittelte 1964 eine ganz andere Botschaft.*

JS Richtig, denn Sidney Poitier, der zum Teil von der Generation von Hattie McDaniel profitierte, war in beschränktem Ausmass in der Lage, auf anderen Standards für seine Rollen zu bestehen. Er erzählt in seinen Memoiren, wie sorgfältig er seine Rollen

auswählte, weil er wusste, dass in dieser Zeit der Bürgerrechte und des Kampfes um die Freiheit der Schwarzen die Art und Weise, wie er auf der Leinwand auftrat, von enormer Bedeutung war. Er wollte nicht zu weiteren Darstellungen beitragen, die sich entmenslichend und erniedrigend anfühlten. *Lilies of the Field* beschreibe ich immer als einen Fisch ausserhalb des Wassers unter anderen Fischen ausserhalb des Wassers. In seiner Rolle hilft er dieser Gruppe osteuropäischer Nonnen, die zwar Weiss sind, aber keine Weissen Amerikanerinnen, und aufgrund ihrer Fremdheit haben sie nicht genau die gleichen Rassenstereotypen und Vorurteile geerbt. Es ist ein interessanter Film, um sich vorzustellen, wie ein wirklich vielfältiges und gerechtes Amerika aussehen kann.

entstehen. Das Essenzielle sind Geschäftsentscheidungen. Erst mit dem enormen Erfolg von *Black Panther* schien die Branche über das hinauszuwachsen, was sie jahrzehntelang behauptet hatte: nämlich, dass Filme mit Schwarzen Hauptdarsteller:innen international nicht gut abschneiden würden. Gemäss dieser Annahme lohnte es sich für die Studios nicht, in diese Produktionen zu investieren, weil sie zwar im Inland erfolgreich sein könnten, aber nicht auf Reisen gehen würden. Die Erwartungen Hollywoods an die Einspielergebnisse basieren zu einem grossen Teil auf dem weltweiten Erfolg.

FB *Vor allem im 20. Jahrhundert sind es stets einzelne Beispiele in einer ansonsten von Weissen Männern dominierten Oscar-Gewinnerliste. Bis heute hat*

«Sidney Poitier wählte seine Rollen sorgfältig aus, weil er wusste, dass die Art und Weise, wie er auftrat, von enormer Bedeutung war.»

FB *Ist es nicht auch bezeichnend, dass er später keinen Oscar für *In the Heat of the Night* erhielt?*

JS Ja, ich denke, das stimmt. Es ist interessant, weil die Rolle aufzeigt, dass Poitier in seinen Filmen nicht immer nur sanftmütig gewesen ist. Seine Rolle in dem Film hat eine andere Schärfe. Diese Ohrfeige, die Sidney Poitier dem rassistischen alten Mann verpasst, der die Geschichte der Weissen Vorherrschaft im Süden verkörpert, das war wirklich schockierend und aufregend für das Schwarze Publikum im ganzen Land. Es hat diesen Moment bejubelt, weil er ein Ausdruck all ihrer aufgestauten Frustration war.

FB *Trotz des Oscars hatte selbst Poitier danach Schwierigkeiten, gute Rollen zu finden. Wie stark beeinflussen solche Auszeichnungen den tatsächlichen Wandel in der Branche?*

JS Das ist die entscheidende Frage. Der Wandel in der Branche hängt stark vom Erfolg an den Kinokassen ab. Es geht nicht einfach darum, zu erkennen, dass Amerika jetzt bereit ist für diese oder jene Art von Schwarzen Charakteren, und deshalb mehr davon

Gone With the Wind 1939, Victor Fleming



Monster's Ball 2001, Marc Forster



kein:e Schwarze:r einen Academy Award für die beste Regie gewonnen. Zeigt das auch, wie schwierig es für Schwarze Filmemacher:innen ist, im Zentrum Hollywoods Fuss zu fassen?

JS Das ist absolut richtig. Es war ein Coup, als John Singleton für Boyz n the Hood als bester Regisseur nominiert wurde. Er war auch der Jüngste, der jemals in dieser Kategorie eine Nomination erhielt. Und es war sogar sein Debüt. Man feierte ihn als eine Art Wunderkind. Aber eines der Dinge, die ich an meiner Arbeit im Academy Museum jeden Tag zu schätzen weiss, ist, dass sie mein Verständnis für die Bandbreite der Arbeitsfelder im Filmgeschäft erweitert. Als Akademikerin hatte ich mich hauptsächlich auf Regisseur:innen und Schauspieler:innen konzentriert, manchmal auch auf Autor:innen. Erst durch den Kontakt mit Ruth E. Carter, die für die Kostüme in Black Panther einen Oscar erhielt, habe ich mich wirklich mit anderen Jobs im Business auseinandergesetzt. Es war für mich wichtig, zu sehen, dass es all diese Schwarzen *below-the-line*-Künstler:innen und -Handwerker:innen gibt. Viele von ihnen haben auch Oscar-Nominierungen erhalten. Natürlich würden wir uns wünschen, dass mehr Schwarze Regisseur:innen nominiert werden, aber solange wir uns nur auf diese Kategorie beschränken, nehmen wir die Branche nicht wirklich in die Pflicht, wenn es um alle Arten von Jobs geht, die sie ausmachen.

FB *In Ihrem Podcast haben Sie mit Halle Berry das Hollywood-Jahr 2002 besprochen. Können Sie uns erklären, was das Besondere an diesem Jahr war?*

JS In diesem Jahr gab es aussergewöhnlich viele

Schwarze Nominierte. Und nicht nur das, es schien auch so, als hätten sie wirklich eine Chance, zu gewinnen. Es war etwas Besonderes und Wichtiges, dass Whoopi Goldberg die Verleihung moderierte, dass Halle Berry für Monster's Ball nominiert war, dass Will Smith und Denzel Washington jeweils eine Nomination für die beste männliche Hauptrolle erhielten – wie es 20 Jahre später wieder der Fall war. Und dass Sidney Poitier mit einem Ehrenpreis ausgezeichnet wurde. Es war also der Moment, in dem unbestreitbar anerkannt wurde, dass es Schwarze Talente gibt. Und ich glaube, damals hatte ich wirklich die Hoffnung, dass wir nun jedes Jahr Schwarze Nominierte sehen würden. Das hat sich nicht bewahrheitet, aber es ist ein Jahr, auf das wir immer wieder zurückblicken können, um zu sehen, was möglich gewesen wäre – und hätte sein sollen.

FB *Das klingt nicht gerade nach Fortschritt, sondern mehr nach Enttäuschung. Sind Sie auch optimistisch? Sie haben einmal Spike Lees Biografie in diesem Kontext hervorgehoben.*

JS Es ist immer gefährlich, einem teleologischen Muster in unserem Denken zu folgen. Ich glaube, das führt auch zu einer Menge Enttäuschung und Frustration. Man macht ein paar Schritte vorwärts und ein paar Schritte zurück. Ich denke, das Wichtigste ist, dass man versucht, aus den Erfolgen und Misserfolgen zu lernen und darauf aufzubauen. Die Karriere von Spike Lee faszinierte mich in diesem Kontext schon immer. Als er auf den Plan trat, war er ein Ikonoklast, und das ist er immer noch. Aber diese Art von unabhängiger Schwarzer Stimme gab es zuvor nicht. Micheaux war zwar ähnlich, aber sein Einfluss war in erster Linie auf die Schwarze Gemeinschaft beschränkt. Spike Lee setzte sich wirklich für eine andere und breiter anerkannte Ästhetik und politische Präsenz ein, die er als Künstler haben wollte. Es gab Momente, in denen dies gefeiert und anerkannt wurde, und andere Momente, in denen die Menschen mehr Schwierigkeiten damit hatten. Seine Antwort darauf war einfach, dass er so produktiv wie möglich ist. Bereits zu Beginn seiner Karriere sagte er, dass er wie ein Jazzmusiker sein möchte, dass er nicht anstrebt, Filme zu machen, die nur während des «Black History Month» gezeigt werden. Diese kontinuierliche Präsenz über all die Jahrzehnte hinweg ist für mich das Wichtigste, was ich aus seiner Karriere mitnehmen kann.

Porgy and Bess 1959. Otto Preminger





Horror schlägt Rassismus

SPOTLIGHT #1

TEXT Selina Hangartner

Mit Schwarzen Erzählungen nahm die Moral im Horrorgenre eine sozialkritische Wendung, die seit Get Out international für Aufmerksamkeit sorgt. Doch am Anfang steht mit Tales from the Hood eine zu unrecht vergessene Anthologie.

3 × SPOTLIGHT

Mit dem Filmanfang solls auch hier beginnen: *Silent night, deadly night* – drei junge Schwarze Männer fahren durch eine verlassene und wohl auch gefährliche Ecke Los Angeles', um dann Halt vor einem viktorianischen Gebäude zu machen: Es ist das lokale Begräbnis-institut, das vor ihnen so ominös in die Dunkelheit ragt. Parallel zu den Hip-Hop-Rhythmen, die durch das Autoradio dröhnen, sind beim Anblick des grusligen Anwesens nun auch die überdramatischen Klänge einer off-diegetischen Orgel zu hören. Sie liefern uns das genregerechte Indiz, dass man sich auf Schauer und Schrecken gefasst machen darf.

In Rusty Cundieffs *Tales from the Hood* von 1995 überlagern sich die Zeichen auf markante und eigenwillige Weise. Hand in Hand gehen hier die Versatzstücke des Horrorgenres mit jenen des «Hood»-Films, der jeweils im Milieu afroamerikanischer Kultur spielt und dessen Genre-Stereotypen sich in den Neunzigerjahren dank den Erfolgen von *Boyz n the Hood* (1991) und *Menace II Society* (1993) verfestigten. Den Geboten dieser Filmtradition folgend, unternehmen die drei Figuren den Trip zum Horror-Haus auch in *Tales from the Hood* nur, um dort Drogen zu organisieren. Doch mit dem Leiter des Bestattungsunternehmens (Clarence Williams III) öffnet ihnen eine besonders wunderliche Gestalt die Türe, mit extravaganter, aber zerfallener Kleidung und einschüchternd-übertriebenem

Ein Scheinwerfer auf drei Filme, die das Black Cinema in Hollywood seit den Neunzigern entscheidend mitprägten.

#1 – *TALES FROM THE HOOD*

Horror, könnte man sagen, entfaltet erst dann sein ganzes Potential, wenn er die soziale Realität mitdenkt. Dieser Film aus dem Jahr 1995 leistete genau das für das Black Cinema – lange bevor Jordan Peele seine genreprägenden Filme herausbrachte.

#2 – *SELMA* → S. 46

Schwarze Geschichte ist in der breiten US-Gesellschaft angekommen, wenn ohne grossen Aufruhr ein aufwändiger Studiofilm zur Bürgerrechtsbewegung gemacht wird. *Selma* gelang dies, und er errang – immerhin – eine Oscar-Nominierung für den «Besten Film».

#3 – *A MADEA HOMECOMING* → S. 56

Mit seiner exzentrischen Figur Madea, mit der er bereits 12 Filme realisiert hat, wird Komiker Tyler Perry wohl nie eine Oscar-Nominierung erhalten. Der erfolgreichste Schwarze Entertainer der USA hat sich mit ihr trotzdem ein Imperium aufgebaut.



Tales from the Hood 1995, Rusty Cundieff

Gestus. Schlagartig wird den drei Besuchern klar, dass hier wenig Interesse am Handel mit illegalen Substanzen besteht: Stattdessen führt sie der exaltierte Bestatter immer weiter ins labyrinthische Gebäude hinein und verwickelt sie auf bedrohlich-unterhaltsame Weise in seine Erzählungen um Mord und Rache – jede Geschichte ist jeweils inspiriert von den frischen Leichen, die aufgebahrt in den Särgen liegen. In der Anthologie-Erzählung von Tales from the Hood funktioniert diese Expedition also als Rahmenhandlung, die vier Erzählungen rund um den kürzlichen Tod der «Klientel» zusammenschnürt.

Weisses Vorbild

Diese narrative Konstruktion ist im Horror-Genre altbekannt und wurde etwa in den amerikanischen B-Movies oder in britischen Kultfilmen der Sechziger und Siebziger ad nauseam durchexerziert. In einer dieser britischen Produktionen, Tales from the Crypt (1974), besichtigen fünf Figuren eine Katakombe und kriegen dort gruselige Geschichten erzählt, nur um zu spät zu realisieren, dass es sich dabei um die Anekdoten ihres jeweiligen Ablebens handelt und sie nicht etwa Besucher:innen einer historischen Stätte, sondern bereits im ewigen Inferno gefangen sind. Die ikonische HBO-Fernsehserie mit gleichem Namen, die von 1989 an mit sieben Staffeln das amerikanische Late-Night-Programm bespielte, folgte dem gleichen Prinzip. Ob Film oder TV-Serie – fast allen Crypt-Episoden ist gemein, dass sie um eine moralische Wendung herum konstruiert sind. In ihnen passiert das tödliche Unglück nämlich stets jener Figur, die zu Beginn noch Anderen willentlich Schaden bereitete. Wie in der TV-Episode Split Personality: Ein geldgieriger Mann, der gleich mit zwei wohlhabenden Frauen ein heimliches Verhältnis hat, wird von seinen eifersüchtigen Liebhaberinnen zum Schluss «gerecht aufgeteilt» – mit einer Kettensäge.

Diese Geschichten um Gigolos und Klinkenputzer sind unterhaltsam, haben aber wenig mit dem Alltag in den prekären Vierteln der Grossstädte zu tun – Stories und Figuren waren im TV stattdessen *as white as it gets*. Tales from the Hood trat 1995 also in eine Leerstelle, denn Moralgeschichten und ironische Wendungen um längst verdiente Strafen machen Sinn und Freude, wenn sie dort stattfinden, wo man historisch gesehen kaum je Gerechtigkeit erfahren hat. So wird die moralische Ausrichtung in Tales from the Crypt zur validen Sozialkritik: Schon die erste Geschichte handelt vom Überfall brutaler, Weisser Polizisten auf einen Schwarzen Gemeinderat und Aktivisten (Tom Wright), der sein Zusammentreffen mit den «Freunden und Helfern» nicht überlebt. Die Polizisten vertuschen ihre Tat und verunglimpfen den Ermordeten durch Drogen, die sie bei seiner Leiche deponieren. Nur ein junger Kollege,

Tales from the Hood
1995, Rusty Cundieff



der ebenfalls Schwarze Clarence (Anthony Griffith), war Zeuge. Bis dahin könnte die Episode ein Kriminaldrama – oder ein Nachrichtenbeitrag – sein, doch Tales from the Hood schlägt hier seinen horrend-fantastischen Bogen: Clarence vernimmt die Botschaft des Toten, bringt seine ehemaligen Kollegen unter einem Vorwand zum Friedhof und schaut zu, wie der Beseitigte aus seinem Grab steigt, um blutige Rache zu nehmen.

Spike Lee im Hintergrund

Bei all dem sozialkritischen Potential mag kaum verwundern, dass der Film von 40 Acres and a Mule Filmworks, Spike Lees Produktionsfirma, mitproduziert wurde. Die Machart von Cundieffs Film, etwa die eindrücklichen Montagen historischer Fotografien von Lynchmorden in der letzten Episode oder die Untermalung der Polizeigewalt-Szene mit Billie Holidays «Strange Fruit» (der Song handelt ebenfalls vom Lynchen), verhüllen die Absicht des Films nicht. Sie demonstriert, dass Tales from the Hood in Sachen Sozialkritik weit über die Ambitionen vieler Genre-Geschwister hinausgeht.

Das macht den Film zum oft übersehenen Vorgänger des heutigen Black-Horror-Revivals. Man mag sich an Jordan Peeles Get Out erinnern fühlen, der mehr als 20 Jahre danach die gesellschaftliche Unterdrückung im gleichen Genre aufarbeitet. Nur folgerichtig ist, dass ein Jahr, nachdem Get Out seine Erfolge feierte, auch Cundieff mit Tales from the Hood 2 nachlegte. Darin erzählt er erneut Geschichten, die den Horror des realen Lebens spiegeln, den die Black-Lives-Matter-Bewegung zeitgleich in der internationalen Wahrnehmung ankommen liess. Der Schrecken ist erneut der Wirklichkeit entnommen. Und wie es sich für Cundieffs Geschichten aus der Hood gehört, sind dem realen Horror auch hier die ausgleichende Gerechtigkeit und die fantasievolle Katharsis angedichtet, die in der Wirklichkeit leider stets fehlen.

Creed 2015, Ryan Coogler





Die Regel bestätigt die Ausnahme

TEXT Greg de Cuir Jr

Sind Schwarze Hollywood-Erfolge ein Fortschritt oder nur eine Machtdemonstration der Kapitalismus-Maschinerie? Ein kritischer Blick auf Geschichte und Gegenwart von Black Hollywood.

Dieser Aufsatz liest sich möglicherweise zynisch gegenüber den Erfolgen der neuen Generation Schwarzer Regisseur:innen in Hollywood. Vielleicht ist er gar zynisch gegenüber Hollywood selbst.

Eigentlich liebe ich Hollywood und Popcorn. Aber zu viel Salz und Butter ist bekanntlich ungesund. Und etwas bleibt immer zwischen den Zähnen hängen. Das ist unangenehm, manchmal schmerzhaft und muss mitunter mühsam entfernt werden. Vielleicht entspricht dieses «etwas» der Ware Hollywoods, die wir für einen einigermaßen angemessenen Preis in das Gewebe unseres Seins eindringen lassen.

Die Traumfabrik – auch im Fall der Erfolge Schwarzer Regisseur:innen – sollte immer in Frage gestellt werden. Denn was ist Fortschritt? Ist es Repräsentation? Ist es eine Auszeichnung oder eine dreifache finanzielle Rendite? Ist es die ausgestreckte Hand und das Aufhelfen einer Frau? Ist es das Verändern eines einzelnen Lebens oder das der ganzen Welt? Um Humphrey Bogart in *The Maltese Falcon* zu zitieren: «It's the stuff that dreams are made of.» Wir blicken mit Hollywood durch die Linse des Idealismus. Deshalb ist es noch wichtiger, dass wir, wie der *Fat Man* im selben Film zu ihm sagt, ein weiteres Jahr mit der Suche verbringen. Das ist die marxistische Methode.

Die Anfänge: Schwarze Kultur auf der Leinwand

Die Geschichte hat uns einige wichtige Wendepunkte für das Black Cinema in den USA aufgezeigt. Der früheste



davon ist die Ära des *race film* in den Zwanziger- und Dreissigerjahren, die von Regisseuren wie Oscar Micheaux und Spencer Williams geprägt wurde. Zu dieser Zeit sah man auf der Kinoleinwand regelmässig Darstellungen des Schwarzen Alltags und der Schwarzen Kultur. Ein Novum war, dass diese Filme häufig von Schwarzen Regisseur:innen stammten.

Wie so oft in den kapitalistischen Vereinigten Staaten bediente das Phänomen einen Markt: Die Filmproduzent:innen und Verleiher:innen erkannten das lukrative Potential des Schwarzen Publikums. Wie alle Anderen hatte auch dieses das starke Bedürfnis, auf der Leinwand repräsentiert zu sein. Deshalb entstanden die *race films* – auf deren Qualität und Umfang im Rahmen dieses Essays nicht eingegangen werden kann. Wichtig zu wissen ist, dass eine Schwarze visuelle Ästhetik gefördert und praktiziert wurde und dass Schwarze Filmschaffende die Möglichkeit erhielten, ihr Handwerk auszuüben und davon zu leben. In den *race films* ging es zweifellos um Rasse. Ihre Bedeutung ging aber weit über die Grenzen der Leinwand und die Türen der alten und oft segregierten Kinopaläste hinaus.

Blaxploitation: Ein Rückschritt?

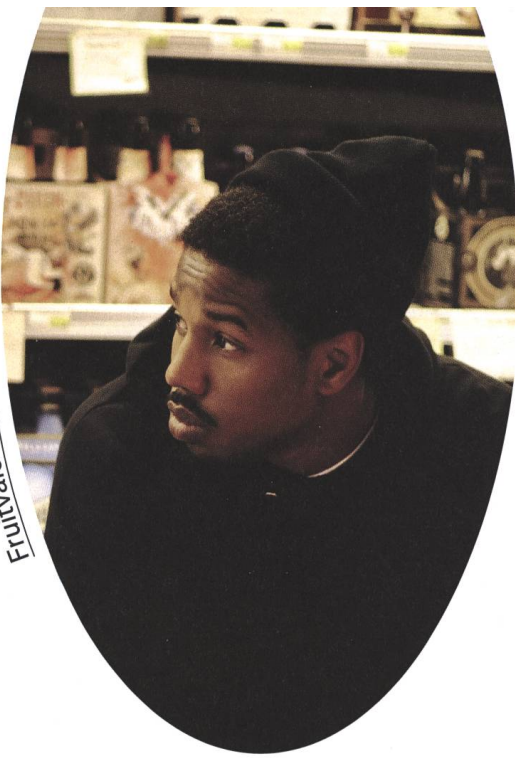
Der nächste grosse historische Meilenstein ist die Blaxploitation-Ära in den Sechziger- und Siebzigerjahren. Regisseure wie Gordon Parks und Melvin van Peebles waren Vorreiter und prägten das Genre entscheidend mit. Die Filme bedienten die Nachfrage und boten einem neuen Publikum Bilder vom Leben der Schwarzen. Diese Darstellungen waren jedoch von ausbeuterischer Natur. Für Schockeffekte und den Profit zeigten sie die anzüglichen Elemente der Schwarzen Kultur.

Zur gleichen Zeit begann die Ära des Blockbuster-Kinos in Hollywood, mit ikonischen Filmen wie *Jaws* und *Star Wars*. Dank dieser Erfolge entstanden neue Spielregeln, die von den Studios bis heute exakt befolgt werden und die Filme überlebensgross machen. Fortan mussten sich die Produktionen in eine Marketingstrategie einfügen. Die Blaxploitation-Filme folgten der gleichen Formel – Sex und Gewalt haben sich in den USA immer gut verkauft.

In Verbindung mit der Ära der Blaxploitation-Filme müssen wir den grösseren sozialen Kontext im Auge behalten: Es war die goldene Ära des radikalen Aktivismus in den USA, mit den Black Panthers, die gegen die Ausbeutung der Schwarzen in den USA und der ganzen Welt kämpften. Ist es ein Zufall, dass der Aufstieg des Blaxploitation-Genres all das konterkarierte, wofür die Black Panthers zu diesem Zeitpunkt standen, und vielen leicht zu beeinflussenden Schwarzen eine «alternative» Lebensweise zeigte? Vielleicht ja.

Aber Schwarze Regisseur:innen konnten in dieser Zeit vermehrt Projekte realisieren, trotz begrenzter

Fruitvale Station 2013, Ryan Coogler



Möglichkeiten. Es entstanden wunderbare Filme mit grossartigen Soundtracks. Neue Stars kamen auf. Natürlich gab es nicht viele neue Produktionsfirmen mit Schwarzen Verantwortlichen und damit auch keine Macht für diejenigen, die früher einmal als Besitz und als Objekt betrachtet wurden. In Hollywood ging es ohnehin nie um soziales Handeln – es sei denn, man konnte es angenehm verpacken und daraus Profit schlagen. Wie Samuel Goldwyn einmal sagte: «If you want to send a message, use Western Union!»

Vom Rande zum Mainstream

Gleich im Anschluss an die Blaxploitation-Ära folgte in den Achtziger- und Neunzigerjahren der Aufstieg des Hip-Hop-Films, geprägt von Regisseuren wie Spike Lee oder John Singleton. Jetzt wurde die Schwarze Kultur mit Hip-Hop zum Mainstream. Die damaligen Produktionen spiegelten die lebendige Musikkultur, und es gab eine neue Generation an Stars, die vorher bereits die Konzertbühnen erobert hatten. Lee und Co. erlernten ihr Handwerk zumeist an Filmschulen oder am Set von Musikvideos. Weil ihre Filme in urbanen Gebieten spielen und städtische Konflikte thematisieren, bezeichnete man sie wiederholt als *hood films* und bezog sich damit direkt auf den Hip-Hop-Slang.

Die Verbindungen und Parallelen zwischen Blaxploitation- und Hip-Hop-Filmen sind eng und beschränken sich nicht allein auf Musik- oder Dialogfragmente aus den Sechziger- und Siebzigerjahren, die stark gesampelt und buchstäblich zum genetischen Code des Hip-Hop wurden. Die Hip-Hop-Musik war in ihrem ersten Jahrzehnt noch unglaublich vielfältig. In den Neunzigerjahren kam dann aber der Gangster-Rap oder *reality rap* auf und verdrängte schnell alle anderen Subgenres. Wie zuvor in der Blaxploitation-Ära ging

es auch hier um Ausbeutung. Dieses Mal betrieben von den Führungskräften der Musikindustrie, die erneut Sex und Gewalt schnell und gewinnbringend verkaufen wollten.

Dem Hip-Hop war eigentlich immer ein revolutionäres Potenzial inhärent, was sowohl Form als auch Inhalt betrifft. Ist es vielleicht nur ein weiterer Zufall, dass die an der Macht den Gangster-Rap als Hip-Hop-Stil wählten, mit dem sich die Schwarze Jugend am stärksten identifizieren sollte? Wie Hume Cronyn zu Burt Lancaster in Jules Dassin's *Brute Force* sagt: «I don't believe in coincidences. Especially when they happen more than once.»

Das Jetzt: Ryan Coogler und die Big-Budget-Produktionen

Was zeichnet nun das Black Hollywood zu Beginn des 21. Jahrhunderts aus? Wie auch die Schwarze Kultur im Allgemeinen hat es den Mainstream endgültig erreicht. Hollywood hat sich viele der überzeugenderen Visionen einverleibt, die früher am Rande der Branche verkümmerten. Heute dauert es unter Umständen nicht mehr lange, bis man sich vom Independent-Film zu Multimillionen-Dollar-Budgets und -Gehältern hocharbeitet.

Nehmen wir zum Beispiel Ryan Coogler. Er feierte 2013 sein Debüt mit *Fruitvale Station*: Ein sensibler Liebesbrief an die San Francisco Bay Area und eine schonungslose Darstellung der Polizeigewalt gegen junge Schwarze Männer. Der Film wurde am Sundance Film Festival und auch in Cannes mehrfach ausgezeichnet und erhob seinen Regisseur zum vielversprechenden Talent, das man im Auge behalten sollte. Michael B. Jordan spielte die Hauptrolle und feierte mit dem Film ebenfalls seinen Durchbruch. Noch im selben Jahr unterschrieb Coogler den Vertrag, um beim hochbudgetierten *Creed* (2015) Regie zu führen. Dabei handelt es sich um die Fortsetzung des *Rocky*-Franchise, einer der bekanntesten Filmreihen Hollywoods.

Erneut arbeitete Coogler mit Jordan zusammen, der nun an der Seite von Original-Rocky Sylvester Stallone den Protagonisten spielte. *Creed* ist ein grundlegender Film, aber auch ein Prestigeprojekt. Das bedeutet, er verkörpert primär die Ökonomie und die Ideologie des Wirtschaftsstandorts Hollywood. Der Film dient dessen Mythologie und führt sie fort, indem er eines ihrer profitabelsten Produkte wiederbelebt. Im Gegensatz zu *Fruitvale Station* ging es dem Regisseur nun nicht mehr um eine Herausforderung der Hollywood-Ethik.

Auf *Creed* folgte für Coogler 2018 *Black Panther*, einer der profitabelsten Filme aller Zeiten. Ein Spektakel, das alle vorherigen Spektakel in den Schatten stellte, und ein traditioneller Sommer-Blockbuster, wie sie in Hollywood seit Jahrzehnten die langen Auffahrten



13th 2016 Ava DuVernay

zu den Villen finanzieren. Cooglers nächstes Projekt, die Black-Panther-Fortsetzung, kommt noch dieses Jahr ins Kino. Nachdem der Vorgängerfilm ein Budget von 200 Millionen Dollar hatte und mehr als das Fünffache einspielte, darf man getrost mit noch höheren Kosten und Gewinnen rechnen. Seit knapp zehn Jahren arbeitet Coogler also nur noch an Big-Budget-Hollywood-Franchise-Produktionen. Man fragt sich, wie eine alternative Karriere ausgesehen hätte. Eine, in der er weiterhin kompromisslose Independent-Filme drehen würde, die im Kern den Drang nach sozialer Gerechtigkeit transportieren. Aber wahrscheinlich ist es nur ein weiterer Zufall, dass er von Hollywood in immer höhere Sphären der Fantasie umgeleitet wurde.

F. Gary Gray: Handwerk über Ästhetik

F. Gary Gray vertritt im Vergleich zu Coogler die etwas ältere Generation: Sein Handwerk lernte er am Set von Musikvideos in den Neunzigerjahren, und er arbeitete mit ikonischen Künstlern wie Ice Cube, Outkast oder Dr. Dre. Als der Hip-Hop-Film Hochkonjunktur hatte, definierte Gray die moderne visuelle Ästhetik des Musikgenres direkt an seiner Quelle.

Sein Spielfilmdebüt war die Komödie Friday (1995), geschrieben von und mit Ice Cube in der Hauptrolle. Ein Überraschungserfolg, der ein Franchise hervorbrachte und dazu führte, dass man Gray grössere und teurere Hollywood-Filme zutraute. Nur drei Jahre später führte er Regie bei The Negotiator mit Samuel L. Jackson und Kevin Spacey, ein Polizistenfilm voller Action und Intrigen und ein absoluter Publikumsliebbling.

Der eigentliche Nachfolger von Friday war jedoch der Kultfilm Set It Off. Dieser gibt dem klassischen Subgenre des *heist film* eine neue Wendung, indem er eine Bande von Bankräuberinnen zeigt. Gray erzählt hier ausführlich von den Beziehungen zwischen den Geschlechtern und den harten wirtschaftlichen Bedingungen in den Städten. Set It Off setzt den eigenständigen Stil aus Friday fort, der von fantasievollen Figuren und dramatischen Situationen lebt.

Gray blieb dem Subgenre treu und drehte als Nächstes ein teures Remake: The Italian Job. Zu diesem Zeitpunkt war er bereits mit den verlässlichen Hollywood-Formeln vertraut und hatte schon mit grossen Stars gearbeitet. The Italian Job markierte in gewisser Weise den Punkt in seiner Karriere, an dem es kein Zurück mehr gab. In der Folge wurden seine Filme zu immer aufgeblaseneren High-Concept-Produktionen. So übernahm Gray etwa bei The Fate of the Furious (Teil des unverwüstlichen The Fast and the Furious-Phänomens) und Men in Black: International die Regie. Dabei verliess sich Gray auf eine konventionelle Bildsprache, die weitaus weniger talentierte Regisseur:innen im Laufe der Jahrzehnte mit ähnlichem Effekt einsetzten.

Was er anfangs noch an individueller Ästhetik ins Mainstream-Kino einbrachte, ist inzwischen vollständig den wirtschaftlichen Erfordernissen der Filmindustrie geopfert worden. Selbst in Straight Outta Compton, seinem Biopic über die legendäre Hip-Hop-Supergruppe NWA, ging es mehr um den simplen Star Kult als um das revolutionäre Potenzial des Gangster-Rap oder die sozialen Ungerechtigkeiten in den USA. Zählen wir mit: In seiner zehn Filme umspannenden Karriere sind knapp die Hälfte der Produktionen Remakes

oder Fortsetzungen. Ein ziemlich hoher Anteil. Kürzlich wurde ausserdem bekannt, dass Gray mit *Lift* einen weiteren *heist movie* dreht. Damit hat er bereits drei Filme in diesem Subgenre vorzuweisen. Als einer der wichtigsten Vertreter des zeitgenössischen Black Cinema scheint Gray dafür zu plädieren, das Handwerk über künstlerisches Schaffen zu stellen – und natürlich den finanziellen Erfolg über alles Andere.

Ava DuVernay:
Zwischen den Welten

Ava DuVernay ist in dieser begrenzten, aber exemplarischen Gruppe ein besonderes Beispiel. Sie fand nicht durch eine Filmschule oder am Set von Musikvideos den Weg zum Kino, sondern durch die PR-Arbeit für verschiedene Studios. Man könnte also sagen, dass sie sich das eigentliche Geschäft von Hollywood als Ästhetik einverleibt hat. Das macht sie zu einer sehr

repräsentativen Vertreterin der aktuellen Generation Schwarzer Regisseur:innen, die zwar an den Kinokassen erfolgreich, aber nicht immer künstlerisch relevant sind.

DuVernay drehte zwei Independent-Filme, bevor sie 2014 mit *Selma*, der eine Oscar-Nomination in der Kategorie «Bester Film» erhielt, einem Massenpublikum bekannt wurde. *Selma* ist ein historisches Drama, das das Leben von Dr. Martin Luther King und die von ihm mitorganisierten Bürgerrechtsmärsche in Alabama beleuchtet. Der Film erinnert an Hollywoods bewährte Tradition, Geschichten über staatlich anerkannte Helden auf sehr nüchterne Art und Weise anzugehen.

Doch mit ihrer nächsten Produktion *13th* (2016) grub DuVernay tiefer: Der Dokumentarfilm zeichnet in Verbindung mit der Schwarzen Bevölkerung geduldig und gleichzeitig erschütternd die Zusammenhänge zwischen Masseninhaftierung und Sklaverei nach. Die Regisseurin formuliert eine vernichtende Kritik an der

«Wir werden die Hoffnung für Schwarze Regisseur:innen nicht aufgeben, dass sie trotz der finanziellen Verlockungen einen anderen Preis im Auge behalten.»

Fruitvale Station 2013, Ryan Coogler



kalkulierten Art, mit der die USA versagten und die Schwarze Bevölkerung im Namen des Profits und auch der Ideologie (wenn man einen Unterschied zwischen den beiden erkennen kann) angegriffen haben. DuVernay war zugleich Regisseurin, Drehbuchautorin und Produzentin und kehrte damit zu ihren Wurzeln als unabhängige Filmemacherin und Autorenfilmerin zurück, was natürlich nicht zufällig ihre scharfe Gesellschaftskritik erst ermöglichte.

In *Selma* arbeitete sie mit namhaften Darsteller:innen zusammen und erntete respektablen Beifall seitens der Kritiker:innen, war aber weder als Autorin noch als Produzentin beteiligt. Und nach *13th* drehte sie ihren nächsten Spielfilm, *A Wrinkle in Time*, einen Hollywood-Blockbuster mit grossen Stars und riesigem Budget, bei dem sie ebenfalls weder als Autorin noch als Produzentin beteiligt war. Allerdings gab es kein Happy End für dieses Spektakel. Mit einem Gesamtbudget von 250 Millionen Dollar war der Film nicht der geplante Erfolg und bescherte dem Studio letztlich einen Verlust von 130 Millionen Dollar.

Es wird interessant sein, zu sehen, in welche Richtung sich DuVernay bewegt. Wahrscheinlich kommt es aber am Ende ähnlich wie bei Gray und Coogler, und sie wird sich der Hollywood-Maschinerie nicht entziehen können. Man kann nur hoffen, dass sie für ihr nächstes Projekt mehr kreative und kommerzielle Kontrolle erhält. Sie hat gezeigt, dass, wenn dies der Fall ist, Werke mit Dringlichkeit, Kraft und politischem Engagement entstehen. Man könnte festhalten, dass die gleiche Formel auch auf andere Regisseur:innen ihrer Generation zutrifft. Nennen Sie es die Regel, die die Ausnahme beweist, oder eine Tautologie, oder eine rhetorische Frage. Nennen Sie es einfach nicht Zufall.

Von Zukunftsvisionen und alternativen Künstler:innen

Wir werden die Hoffnung für die aktuelle Generation Schwarzer Regisseur:innen nicht aufgeben und darauf, dass sie ihren kritischen Stimmen immer wieder neu Gehör verschaffen, dass sie trotz der finanziellen Verlockungen, die in Hollywood warten, einen anderen Preis im Auge behalten. An dieser Stelle könnte man sich fragen, warum in diesem Essay nicht die Schwarzen Regisseur:innen erwähnt werden, die immer noch am Rande des unabhängigen Kinos arbeiten und Geschichten mit Relevanz schaffen, die sich kompromisslos mit der Realität auseinandersetzen. Vielleicht weil dieser Aufsatz in diesem Magazin gar nicht existieren würde, wenn er sich auf Regisseur:innen konzentrierte, von denen Sie noch nie gehört haben oder deren Filme Sie nicht ohne Weiteres finden würden.

Abschliessend kann ich Ihnen eine kurze Aufzählung Schwarzer Regisseur:innen anbieten, die an den

äussersten Rändern arbeiten – fernab des Hollywood-Systems, des Mainstream-Independent-Systems, ausserhalb der Tyrannei der narrativen und kommerziellen Systeme. Diese Regisseur:innen, diese Künstler:innen wären in einer früheren Zeit mit ihren Experimentalfilmen als Avantgarde bezeichnet worden. Sie zerstören noch immer Sichtweisen und konstruieren in ihrem Gefolge einen anderen Wert für das bewegte Bild. Sie sind Hirt:innen, die uns das Sehen lehren, wo Andere uns das Fühlen lehren würden.

Unter ihren Namen befinden sich die erfolgreichsten Künstler:innen ihrer Generation, und diese Namen würden mit Ehrfurcht ausgesprochen werden, wenn ihre bekannteren Kolleg:innen wirklich wüssten, welche Bedeutung ihre Arbeit hat und wie sehr sie von künftigen Generationen geschätzt werden wird: Kevin Jerome Everson, Cauleen Smith, Arthur Jafa, Simone Leigh. Machen Sie sich auf die Suche nach ihren Filmen und Videos und schätzen Sie ihren Geist, wenn Sie sie finden. Das kostbare Geschenk des spezifisch Schwarzen visuellen Ausdrucks ist in ihren Bildern vergraben wie wertvolle Mineralien.

Warum sind ihre Filme nicht leicht zugänglich, und warum wird ihnen kein grösserer kultureller Wert oder keine grössere Nachfrage zuteil? Zurück zur Frage nach der Kaufkraft. Oder, einfacher ausgedrückt: Folgen Sie dem Geld. Fragen Sie sich, warum Sie die Möglichkeiten haben, die Ihnen in den Festzelten und Matineen präsentiert werden, und wer sie Ihnen gegeben hat. Und denken Sie an die ewige Perle der Weisheit des genialen Dziga Vertov: «Das Gute ist nicht das, was wirklich gut ist, sondern das, was als solches zu betrachten profitabel ist.»

GREG DE CUIR JR wuchs in Los Angeles auf und lebt in Belgrad, wo er als unabhängiger Kurator und Schriftsteller arbeitet. Er ist Redaktionsleiter von *NECSUS* und Autor von «Yugoslav Black Wave» (2019). Als unabhängiger Kurator hat er u.a. für die National Gallery of Art in Washington DC, das Los Angeles Filmforum oder die Kurzfilmtage Oberhausen gearbeitet. In der Schweiz kuratierte er 2019 die Retrospektive «Black Light» für das Filmfestival Locarno und diesen Sommer zusammen mit Elisabeth Bronfen die Spike-Lee-Reihe im Zürcher Filmpodium.

JENSEITS VON HOLLYWOOD

TEXTE Josefine Zürcher



Kevin Jerome Everson

Kevin Jerome Everson ist ein Multimedia-Künstler, der in den Bereichen Film, Malerei, Skulptur und Fotografie tätig ist. Er zählt zu den renommiertesten Experimental-filmemachern unserer Zeit. Seine Aufnahmen rücken die unterschiedlichen afroamerikanischen Lebens- und Arbeitswelten in den Fokus.



Cauleen Smith

Cauleen Smith ist eine interdisziplinäre Künstlerin und Filmemacherin. Ihre experimentellen Filme befassen sich mit afroamerikanischen Identitäten, hauptsächlich den spezifischen Problemen, mit denen Schwarze Frauen konfrontiert sind. Sie unterrichtet am California Institute of the Arts.



Simone Leigh

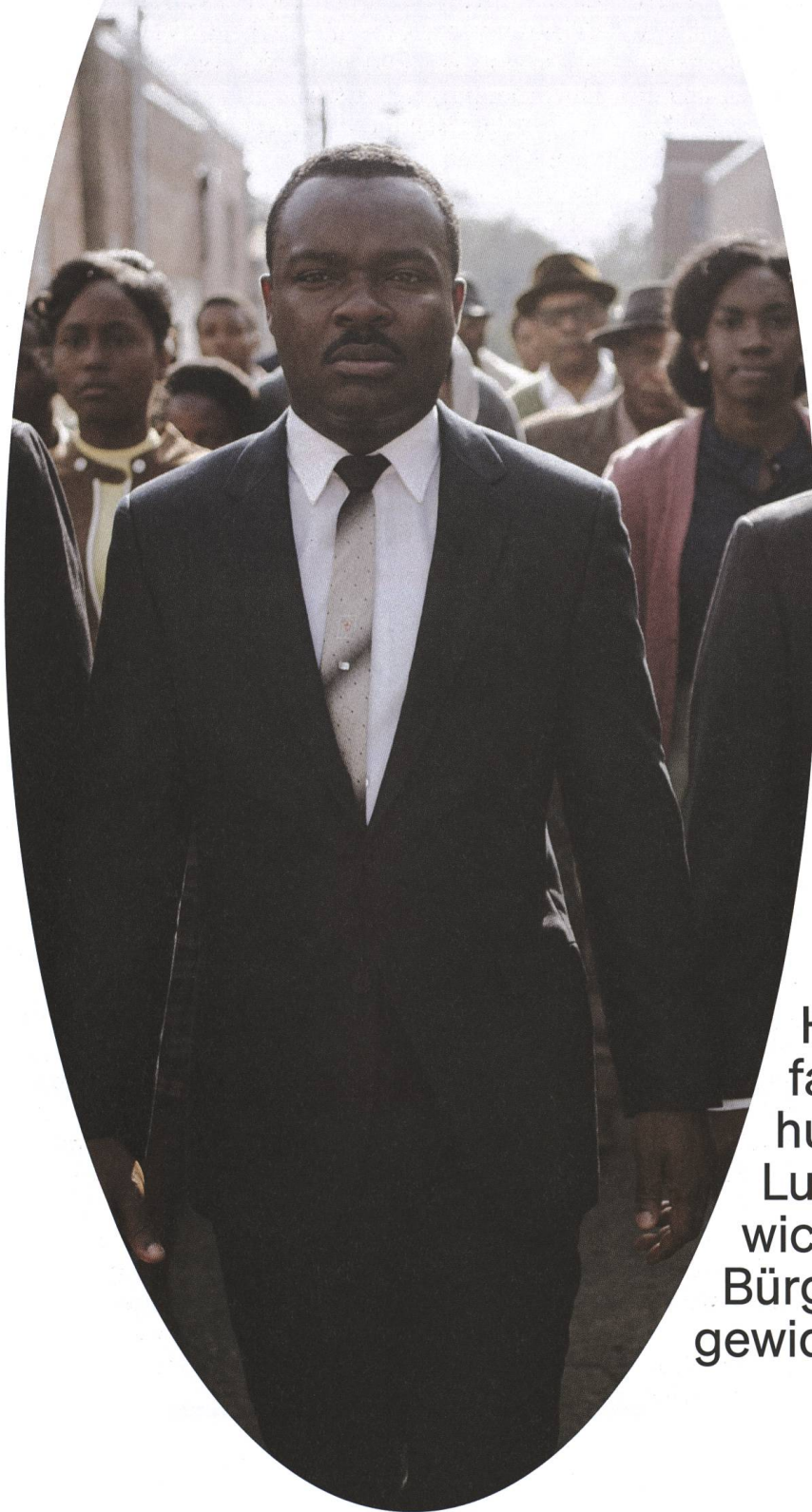
Simone Leigh arbeitet in den Bereichen Skulptur, Installation, Video und Performance und beschreibt ihre Arbeit als auto-ethnografisch. Ihr Werk dreht sich um die Marginalisierung von Schwarzen Frauen und strukturiert diese als für die Gesellschaft zentral um.



Arthur Jafa

Arthur Jafa ist bildender Künstler, Kameramann und Videokünstler. Er hat unter anderem Musikvideos für Kanye West und Jay-Z produziert. Seine Videoessays sind in zahlreichen Museen in den USA ausgestellt.

Mit gutem Gewissen



SPOTLIGHT #2

TEXT Michael Pekler

Mit Selma drehte Ava DuVernay den ersten Hollywoodfilm, der, fast ein halbes Jahrhundert nach Martin Luther Kings Tod, dem wichtigsten Anführer der Bürgerrechtsbewegung gewidmet ist.

Es ist bereits der dritte Marsch. Martin Luther King ist auf den ersten Blick fast nicht zu erkennen, denn statt dunklem Anzug und Krawatte trägt er ein kurzärmeliges Hemd und eine Mütze. Die feierliche Stimmung ist spürbar, als die Menschen die Edmund Pettus Bridge am Stadtrand von Selma erreichen. Denn heute ist der historische Augenblick, die mittlerweile berüchtigte Brücke zu überqueren, zum Greifen nahe – nach dem am *Bloody Sunday* blutig niedergeschlagenen und einem weiteren, abgebrochenen Versuch. Und tatsächlich ziehen die Menschen, die aus allen Teilen des Landes angereist sind, an diesem 21. März 1965 weiter in das mehr als 50 Meilen entfernte Montgomery, die Hauptstadt von Alabama.

Man geht Arm in Arm, während die Kamera über die Menge zurück nach Selma blickt und die Morgensonne Menschen und Brücke in rosafarbenes Licht taucht. Und wie um die Bedeutung dieses Moments zu unterstreichen, sieht man in *Selma* plötzlich historisches Archivmaterial, taucht man ein in die Wirklichkeit von 1965, verwandeln sich die Pastellfarben in grobes Schwarzweiss: Man erkennt ernste Gesichter, Militärpolizei und einen über den Protestierenden kreisenden Helikopter, junge Weisse mit der Südstaatenflagge am Strassenrand, ein Zeltlager für die Nacht. Man erkennt Schwarze Musikstars wie Harry Belafonte und Sammy Davis Jr., doch auf der Tonspur hört man einen Song des Weissen britischen Musikers Fink. Er heisst «Yesterday Was Hard On All Of Us» und klingt nicht hymnisch, nicht triumphal, sondern leise und bescheiden. Die erste Textzeile lautet «Where do we go from here?».

Endlich Bürgerrechte in Hollywood

In *Selma* erzählt Ava DuVernay vom Kampf um die Durchsetzung des sogenannten *Voting Rights Act*, der als Meilenstein der US-Bürgerrechtsbewegung gilt. Nach dem berühmten *March on Washington* im August und der Ermordung John F. Kennedys im November 1963 lag es am neuen Präsidenten Lyndon B. Johnson, nicht nur die Rassentrennung in öffentlichen Gebäuden, sondern auch die diskriminierenden Wahltests für Schwarze abzuschaffen. Wogegen sich einige Südstaaten, allen voran Alabama, wehrten. Mit der Ankunft Martin Luther Kings in Selma, wo der Friedensnobelpreisträger sogar kurzfristig verhaftet wurde, und dessen Marsch nach Montgomery konnte dieses Ziel wenige Monate später erreicht werden.

«Where do we go from here?» ist eine Frage, die aber auch *Selma* als Reinszenierung dieses historischen Augenblicks stellt. Denn welche Absicht verfolgt dieser Film, ausser einen Beitrag für das kollektive Gedächtnis zu leisten und ein Denkmal zu setzen? Sieben Jahre lag

das Drehbuch des britischen Dramatikers Paul Webb in der Lade, ehe Ava DuVernay, deren Familie aus Alabama stammt, sich des Stoffes annahm. Und wie beim Marsch nach Montgomery waren mehrere Versuche nötig, um diese Produktion – etwa weil DuVernay die Regie von Lee Daniels übernahm – realisieren zu können. Aus heutiger Sicht liegt die Bedeutung dieses Films für das Black Cinema der jüngsten Vergangenheit deshalb in erster Linie in seiner Breitenwirksamkeit: *Selma* ist der erste Hollywoodfilm, der dem wichtigsten Anführer der Bürgerrechtsbewegung gewidmet ist.

Selma ist ein versöhnlicher Film, nicht nur weil auch King auf die Versöhnung als Mittel zum Zweck vertraute. «The end we seek is a society at peace with itself, a society that can live with its conscience», so King in Montgomery. «And that will be a day not of the white man, not of the black man. That will be the day of man as man.» Das sind Worte, die man in *Selma* nicht zu hören bekommt, weil DuVernay kein Zugriffsrecht auf die Originalreden Kings hatte, die aber hervorragend zu jeder Oscarverleihung passen würden. Und wenig überraschend wurde *Selma* tatsächlich für zwei Oscars, darunter als «Bester Film», nominiert und gewann schliesslich den Preis für den «Besten Titelsong», das über dem Abspann zu hörende Duett «Glory» von Common und John Legend.

Karriere-Boost trotz Enttäuschung

«If I saw Ava today I'd say, «You know what? Fuck 'em. You made a very good film, so feel good about that and start working on the next one»», kommentierte Spike Lee die Enttäuschung, wohl wissend, dass künstlerische Qualität bei dieser Verleihung selten eine Rolle spielt – die Symbolkraft jedoch eine umso grössere ist. Vielleicht war die Ernüchterung aber auch deshalb so gross, weil im Jahr zuvor mit *12 Years a Slave* von Steve McQueen ein tatsächlich hervorragender Beitrag des New Black Cinema ausgezeichnet worden war.

Hält man sich die kreative Entwicklung des Black Cinema in den vergangenen zehn Jahren vor Augen, muss man festhalten, dass *Selma* – im Gegensatz zu Arbeiten von Steve McQueen oder Jordan Peele – kein progressiver Film ist, aber seinen Zweck als Prestige-Produktion für ein Massenpublikum ausgezeichnet erfüllte. DuVernay wurde zur bekanntesten politischen Schwarzen Filmemacherin, ohne *Selma* wären ihre Netflix-Produktionen *13th* (2016) und *When They See Us* (2019) nicht denkbar. Weil es dafür einen Film wie *Selma* brauchte, für ein Publikum, das, wie King sagen würde, «danach mit seinem Gewissen leben kann».



Da 5 Bloods 2020, Spike Lee

«Bei Spike Lee dreht es sich immer um Gewalt»



INTERVIEW Marius Kuhn

Er provoziert, spielt und bereitete einer neuen Generation Schwarzer Künstler:innen in Hollywood den Weg. Ein Gespräch mit Elisabeth Bronfen über das *Enfant terrible* Spike Lee.



BILD Josefine Zürcher

Elisabeth Bronfen

Professorin für englische und amerikanische Literatur an der Universität Zürich und seit 2007 Global Distinguished Professor an der New York University. Gemeinsam mit Greg de Cuir Jr hat sie für das Filmpodium der Stadt Zürich die Retrospektive «Spike Lee's Joins» kuratiert, die das vielfältige Werk des Regisseurs Revue passieren lässt und in Beziehung zu Lees Vorbildern setzt.

FB 1989 begeisterte Spike Lee in Cannes mit Do the Right Thing. Was löste Lees dritter Spielfilm damals aus?

EB Was mich fesselte, war einerseits diese Darstellung von Brooklyn, von der dort lebenden mittleren bis unteren Schicht, also nicht die stereotype «Hood». Elektrifiziert hat mich die Szene, in der Spike Lee während eines Streits schliesslich die Mülltonne nimmt und einfach in die Fensterscheibe wirft. Das ist der Moment einer ethischen Entscheidung, der Moment, in dem man vom Reden zum Handeln übergeht – unabhängig davon, ob wir als Zuschauerende das jetzt richtig finden. Es musste etwas passieren, und das war die Geste: Es muss Gewalt eingesetzt werden.

Der zweite Moment, der mich damals begeisterte, ist der Einstieg, wo die junge afroamerikanische Frau ihren Tanz vorführt – das inszeniert Women-Power. Es war ein Film, der sehr viel Kraft transportierte. Spike Lee war eine neue Stimme und eine neue Figur im amerikanischen Mainstream-Kino.

FB Weil in Cannes am Ende Soderberghs Sex, Lies and Videotape gewann, drohte Lee nach der Preisver-

leihung Jurypräsident Wim Wenders mit einem Baseballschläger. War das bereits die bewusste Inszenierung eines Images?

EB Für mich läuft das auf die grosse Konfrontation zwischen Spike Lee und Clint Eastwood in Bezug auf Flags of Our Fathers heraus. Da hat Lee Eastwood vorgeworfen, dass in dieser Verfilmung keine afroamerikanischen Figuren vorkommen. Clint Eastwood sagte, dass es auf dem historischen Foto, auf das er sich bezog, keine gab und er sie nicht habe herbeizaubern können. Er hätte aber natürlich mehr Nebenfiguren einbauen können, denn bei den Figuren drumherum gab es durchaus auch afroamerikanische Soldaten. Klar war aber, worauf Spike Lee hinweisen wollte: «Ich will euch zeigen, was Eastwood aus den Filmen rausschneidet.» Er hat das dann ja benutzt, um seine Antwort auf diesen Film zu drehen, nämlich Miracle at St. Anna. Konfrontationen, Leute auch wirklich aggressiv angehen – und andererseits flamboyante Kleidung –, das ist, was Spike Lee in Cannes immer ausgemacht hat. Es ist eine Inszenierung des *Enfant terrible*. Dieser Grössenwahn bei Menschen, die eigentlich keinen haben sollten, ist wunderbar. Wenn ein John Wayne grössenwahnsinnig ist, ist das ja eher peinlich, aber Grössenwahn bei jemandem wie Spike Lee oder auch bei bestimmten Frauen finde ich zuerst einmal sehr erfrischend.

FB Mit viel Wut im Bauch und einer starken Protesthaltung kämpft Lee seit dem Beginn seiner Karriere für die Rechte von Schwarzen. Welche Beziehung hat er dadurch zum Hollywood-Mainstream?

EB Ich sehe ihn nicht in der Tradition von Maya De- ren und anderen, nicht narrativ erzählenden Regisseur:innen, und eigentlich auch nicht wirklich in jener der Outsider aus den Fünfziger- und Sechzigerjahren. Wenn ich sage, er ist ein Mainstream-Regisseur, dann meine ich, dass er stark auf Figuren und ihre Psychologie konzentriert ist. Gleichzeitig aber rückt er afroamerikanische Communities und fast immer Brooklyn in den Vordergrund. Die entscheidende Spannung, die bei ihm immer wieder vorkommt, ist die zwischen den afroamerikanischen und italienisch-amerikanischen Gemeinschaften. Da hat es in den Achtziger- und Neunzigerjahren irrsinnige Kämpfe und Animositäten gegeben. Das ist wiederum nicht Mainstream wegen der Fragen, die die Filme aufwerfen, und wegen der Konflikte: Es gibt keine klare Lösung. Man spürt die Konflikte zwischen den Figuren, auch in Hinsicht auf die politischen Spannungen, aber Spike Lee löst sie nicht einfach auf.

Das ist das Entscheidende: Er rückt unseren Blick

auf etwas, was man so im Mainstream nicht zu sehen bekommt, nicht nur auf die armen und zerstörten Communities in Harlem und Brooklyn, sondern auch die prosperierenden. Durch ihn haben wir andere *African American lives* zu sehen bekommen. Lee erzählt aber auch am Genre-Kino gemessene Filmgeschichten. Er dreht Summer of Sam; dann macht David Fincher Zodiac. Das Disco-Dancing in Summer of Sam ist wiederum eine Korrespondenz zu Saturday Night Fever. So kann man alle mögliche Korrespondenzfilme von Filmemacher:innen, die ebenfalls aus den Film-schulen kommen, entdecken.

- FB** *Sehen sich Lee und Co. in diesem Sinne in einer Tradition des amerikanischen Kinos?*
- EB** Er sieht sich ganz bestimmt in einer Tradition des amerikanischen Kinos. Sicherlich insofern, als dass das einfach ein Stück Filmgeschichte ist. Er inter-

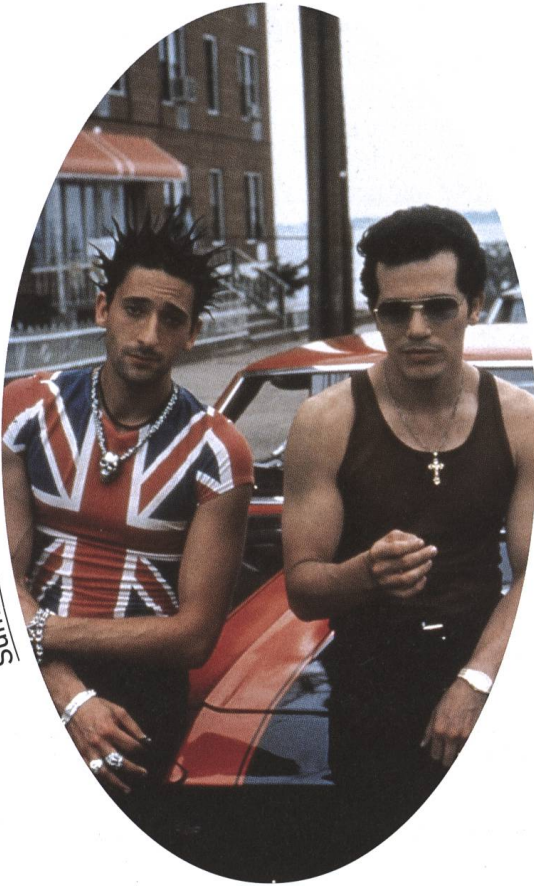
essiert sich sehr stark für amerikanische Geschichte und die afroamerikanische Seite von dieser. Deswegen sehe ich viele seiner Filme als Doku-Fiktionen. Er geht oft ein paar Dekaden zurück, arbeitet mit Archivmaterial dieser Zeit, damit man sich nochmals daran erinnert. Das filmhistorische Archiv, das uns alle geprägt hat, interessiert ihn.

- FB** *Spike Lees Filme decken mit Musicals, Kriegsfilmern oder Liebeskomödien eine enorme Bandbreite an Genres ab. Sein Querschnittsthema ist aber sicherlich der Rassismus in der US-Geschichte. Sind Sie einverstanden?*
- EB** Irgendwie läuft es doch bei seinen Filmen immer wieder auf das Gleiche hinaus: Wir müssen unsere Gegenwart, die ganzen Widersprüche und unlösbaren sozialen und politischen Probleme, mit der Vergangenheit zusammendenken. Ohne die ganze US-Geschichte der Sklaverei, des Bürgerkriegs,

«Konfrontationen, Leute auch wirklich aggressiv angehen - und andererseits flamboyante Kleidung - das ist, was Spike Lee in Cannes immer ausgemacht hat.»



Summer of Sam 1999, Spike Lee



der gescheiterten Reconstruction und das, was danach kommt (Jim-Crow-Gesetze, Segregation, Bürgerrechtsbewegung), mitzudenken, geht das nicht. Der Begriff des systemischen Rassismus ist einer, den er sehr früh konstatiert. Es gibt Filme von ihm, wo überwiegend afroamerikanische Schauspieler:innen vorkommen, dann aber auch solche wie Summer of Sam, wo der Fokus auf der italienisch-amerikanischen Community liegt. Gemeinsam ist dem, dass er stets zeigt, wie die Leute sich zueinander verhalten. Diese Verhältnisse sind bei ihm immer geprägt durch Vorurteile, Missverständnisse, Aggression und Gewalt. Bei Spike Lee dreht es sich immer um Gewalt.

FB *Wie verändert sich das durch die verschiedenen Genres?*

EB Er übernimmt die Genres, macht aber mit ihnen im zweifachen Sinne etwas Neues. Zum Einen, indem er die Geschichten afroamerikanischer Figuren, deren Schicksale und deren Vergangenheit in einem Kriegsfilm oder einem Musical erzählt. Er macht für sich eine alternative Filmgeschichte, das wäre der eine Teil.

Das Andere ist, dass die Filme nie nur im Genre erzählte Geschichten sind, sondern immer etwas anklingt, das nicht eingefangen wird. Am besten kann man das an Summer of Sam festmachen. Spike Lee spielt da einen Fernsehreporter, der über den

Jungle Fever 1991, Spike Lee





Malcolm X 1992, Spike Lee

Serienmörder und dessen Fahndung durch das NYPD berichtet. An einer Stelle ist er in Harlem und fragt Leute auf der Strasse, was sie von diesen Morden halten. Eine Frau antwortet ihm: «I can give you a darker picture: thank God this is a white murderer killing white people. If it was a Black man we'd have a race war on our hands.» Das ist ein winzig kleiner Moment, wo man sagen könnte, dass wir aus dem Genre-Kino rausfallen und eine wichtige Aussage darüber gemacht wird, wie Stereotypen funktionieren.



Malcolm X 1992, Spike Lee

FB Lees Referenzsystem geht über die (Film-)Geschichte hinaus, in die Musik, aber auch die Literatur.

EB Sein erster Film beginnt mit einem Motto aus Zora Neale Hurstons Roman «Their Eyes Were Watching God», und es geht um die Differenz, wie Männer und Frauen begehren. Der Film handelt anschliessend von der jungen Designerin Nola, die einfach ihr Begehren durchsetzen will. Die Tatsache, dass Spike Lee an Hurston erinnert, lässt mich denken, dass man vieles von dem, was er macht, mit der Literatur der Harlem Renaissance zusammendenken könnte. Mit Autor:innen wie Claude McKay oder Nella Larsen, die sich ebenfalls aufmachten, eine neue Sprache zu finden für die *Black experience* in Amerika. Dabei geht es darum, stolz darauf zu sein, was in Harlem damals für Schwarze möglich war, welche Kunst dort entstanden ist, welchen Zusammenhalt es in dieser Community gab. Wir dürfen nicht vergessen: Es gab damals in Harlem sehr arme, sehr verwahrloste Teile, aber auch sehr wohlhabende. Die Literatur versuchte, eine Sprache zu finden, um diese sehr schillernde und sehr differenzierte Lebenswelt darzustellen. Und neue Geschichten zu erzählen, von Schwarzen Männern und Frauen, von Liebesgeschichten, die scheitern, und solchen, die doch funktionieren, von kleinen Gauner:innen und grossen Träumer:innen. Man hat das Gefühl, das ist auch Spike Lees Erbe.

FB Haben sich bei Lee mit der Zeit die Themen verändert oder sehen wir starke Konstanten von seinen Anfängen bis in die Gegenwart?

EB Ich finde, seine jüngsten Filme sind nicht mehr ganz so scharf. Es fängt mit Red Hook Summer an, der zwar auch ein kritischer Film ist, aber im Vergleich mit den älteren die Widersprüchlichkeit verloren hat. Auch bei BlackKkKlansman ist alles viel offen-

sichtlicher, viel deutlicher. Einen Verlust von Differenziertheit und Ambivalenz würde ich feststellen. Die Figuren sind auch viel eindimensionaler, wie zum Beispiel bei Da 5 Bloods.

FB 2019 gab es dann endlich den längst verdienten Oscar, und letztes Jahr war er Jury-Präsident in Cannes. Wie hat sich sein Status in der Filmindustrie in den letzten Jahren gewandelt?

EB Nach Inside Man und 25th Hour ist Lee ein bisschen in Vergessenheit geraten. Kaum jemand hat Red Hook Summer geschaut. Mit BlackKkKlansman ist Lee wieder ins Blickfeld gerückt – für eine gewisse Generation zum ersten Mal. Heute ist er wirklich eine Ikone; er steht für etwas. Er ist inzwischen 65 Jahre alt, nun wird sein Spätwerk honoriert. Man ehrt ihn als jemanden, der lange dabei war, wie einen jüngeren Bruder von Martin Scorsese.

FB Wie grenzt man nun eine über 40 Jahre umspannende und extrem vielschichtige Karriere für eine Retrospektive, wie Sie sie für das Filmpodium in Zürich kuratiert haben, produktiv ein?

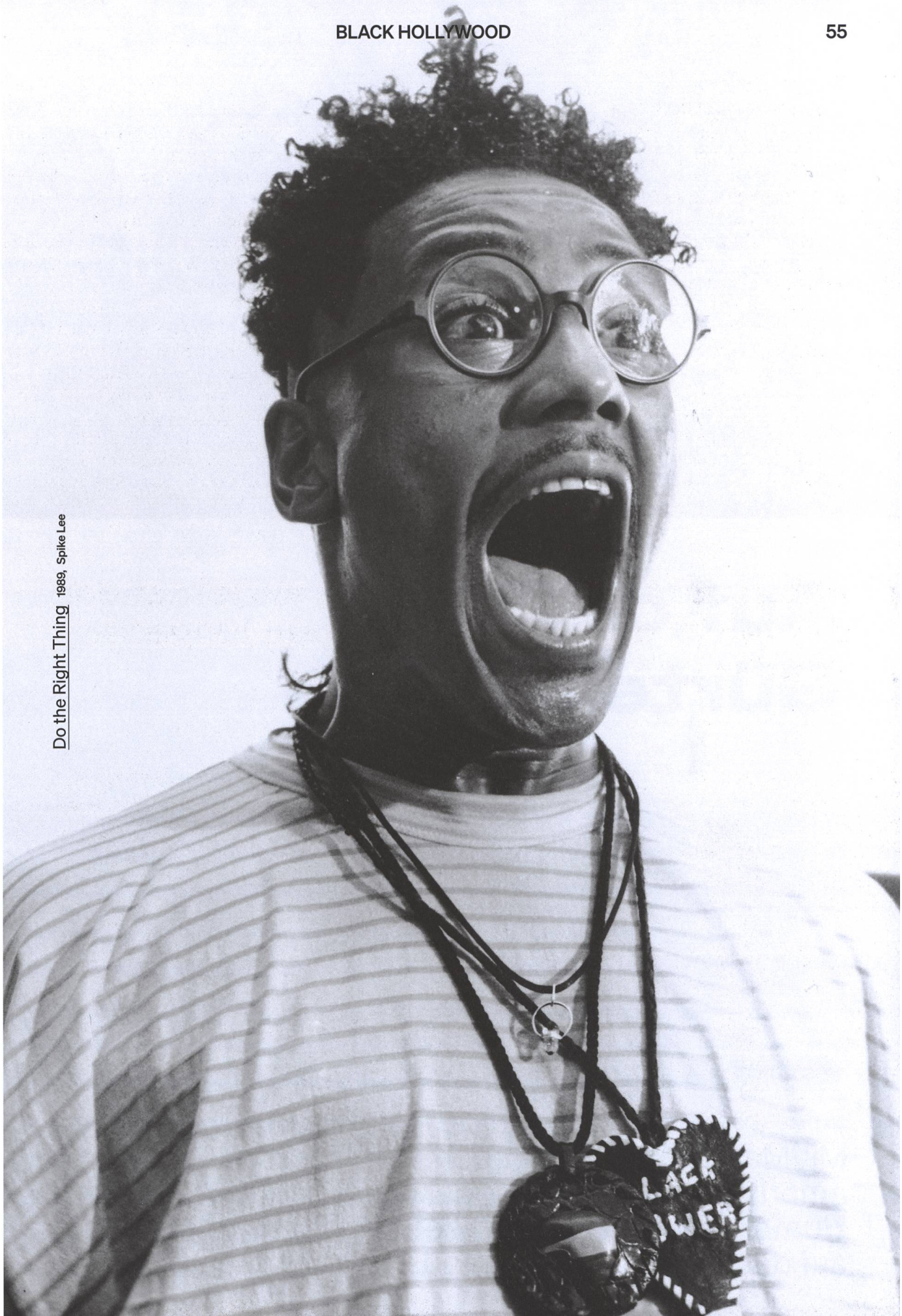
EB Ich habe mir drei Kategorien überlegt, um das einzuordnen. Einerseits der Blick auf Brooklyn: Da wollte ich sicherstellen, dass ich nicht nur die «Hood» habe und auch nicht nur die Mittelschicht, sondern dass man sieht, dass er ganz verschiedene Schichten zeigt. Dann wollte ich einen Teil der Filme, in denen Spike Lee seine Geschichtslektionen gibt. Da muss dann Malcolm X dabei sein. Und die dritte Kategorie war – weil er nicht nur Black Cinema macht, sondern auch New York Cinema –, dass man die *race tensions* und *race relations* mit drin hat: Filme wie Jungle Fever und Summer of Sam. So kann man ein Stück Kulturgeschichte an seinen Filmen ablesen. Ich will Filme zeigen, die die Leute zum Denken anregen und aufwühlen.

«Man ehrt Spike Lee heute als jemanden, der lange dabei war, wie einen jüngeren Bruder von Martin Scorsese.»



BlackKkKlansman 2018, Spike Lee

Do the Right Thing 1989, Spike Lee





Auf die Gürtellinie

SPOTLIGHT #3

TEXT Michael Kienzl

Mit Madea hat Film-Tycoon Tyler Perry eine afro-amerikanische Kultfigur geschaffen, die Schwarzen Humor neu definiert und dennoch immer schön auf der Grenze des Anstands balanciert.

Matriarchin Madea (Tyler Perry) kennt sich bestens mit den Höhen und Tiefen des Liebeslebens aus. Bei einer generationenumspannenden Feier, die ihrem Urenkel Tim (Brandon Black) gewidmet ist, teilt sie eine Episode aus ihrer Vergangenheit: Rosa Parks, die sich 1955 in einem Bus weigerte, ihren Sitzplatz einem Weissen zu überlassen, ist darin die heimliche Geliebte von Madeas Mann. Stoisch sitzen bleibt die Aktivistin hier nur, weil sie von der tobenden Gattin nicht verdroschen werden will. Als Beweis für den Vorfall präsentiert die Urgrossmutter mit dem losen Mundwerk und dem Hang zu Waffengewalt auf ihrem Smartphone ein Selfie. Natürlich, der Zeit entsprechend, in Schwarzweiss.

Für die nicht mal vor den Ikonen der Bürgerrechtsbewegung zurückschreckende Krawallschachtel ist A Madea Homecoming bereits der zwölfte Spielfilm. Der milliardenschwere Schauspieler, Regisseur, Autor und Studioboss Tyler Perry entwickelte die Figur ursprünglich für eines seiner Theaterstücke, auf denen auch mehrere Titel der Reihe basieren. Bemerkenswert an der zwischen Brachialkomik und Empowerment angesiedelten Madea, die mit ihrem dauerbekifften Bruder Joe (ebenfalls Perry) zusammenlebt, ist, dass sie seit ihrem Debüt in Diary of a Mad Black Woman (2005) zwar das Zugpferd des Franchise ist, oft aber nur eine Randfigur bleibt.

Community-Filme

Im Vordergrund stehen Melodramen über Themen wie Untreue, häusliche Gewalt oder Drogensucht, die mitunter ziemlich exzessiv und brutal ausfallen. Die Rollenbilder sind dabei traditionell, die Werte christlich und der Grundton spätestens am Ende erbaulich. Vergeltung ist eines der wiederkehrenden Motive. Einem Missbrauchsoffer wird in Madea Goes to Jail geraten: «Forgiveness is not for them, it is for you.» Die häufig platzierte Message der Filme lautet, dass man trotz widrigster Umstände seines eigenen Glückes Schmied ist. In A Madea Homecoming ist unter anderem die Gnade des frisch geouteten Tim gefordert, der erfährt, dass seine Mutter ein Verhältnis mit seinem ebenfalls bei der Feier anwesenden Boyfriend Davi hat.

Perrys produktiver Output, in dem der Madea-Kosmos nur einen Bruchteil ausmacht, spricht vor allem (aber bei Weitem nicht nur) ein afroamerikanisches Publikum an. Sein Geheimrezept speist sich aus volkstümlicher Komik, abenteuerlichen Seifenopern-Plots und moralisch festigender Community-Arbeit. Das Unverständnis von Kritiker:innen und Kolleg:innen wie Spike Lee hat wohl viel mit Überheblichkeit gegenüber einem durch und durch populären Kino zu tun. Die Madea-Filme sind nicht hip, kunstvoll oder sonst

irgendwie an bürgerlichen Geschmacksvorstellungen ausgerichtet, sondern trivial, rührselig, zotig und vor allem nahbar. Mehrmals geht es um Frauen, die in eine Krise geraten, weil sie nach ihrem sozialen Aufstieg die eigene Herkunft verleugnen. Ihr Glück finden sie bezeichnenderweise in den muskulösen Armen eines verständnisvollen Beaus von nebenan.

A Madea Homecoming beweist ein weiteres Mal, dass Perrys Arbeiten deutlich besser sind als ihr Ruf. Geprägt ist der Film von den Fernsehformaten Sitcom und Soap, aber die räumliche Begrenzung der überwiegend in Madeas Eigenheim spielenden Geschichte erweist sich dank Perrys langjähriger Bühnenerfahrung als gelungene Konzentration auf gut geölte Ensemble-Nummern. Dabei gesteht er seiner Titelfigur eine prominentere Rolle zu und bewegt sich stärker auf der komischen Seite.

Gefeierte Widersprüche

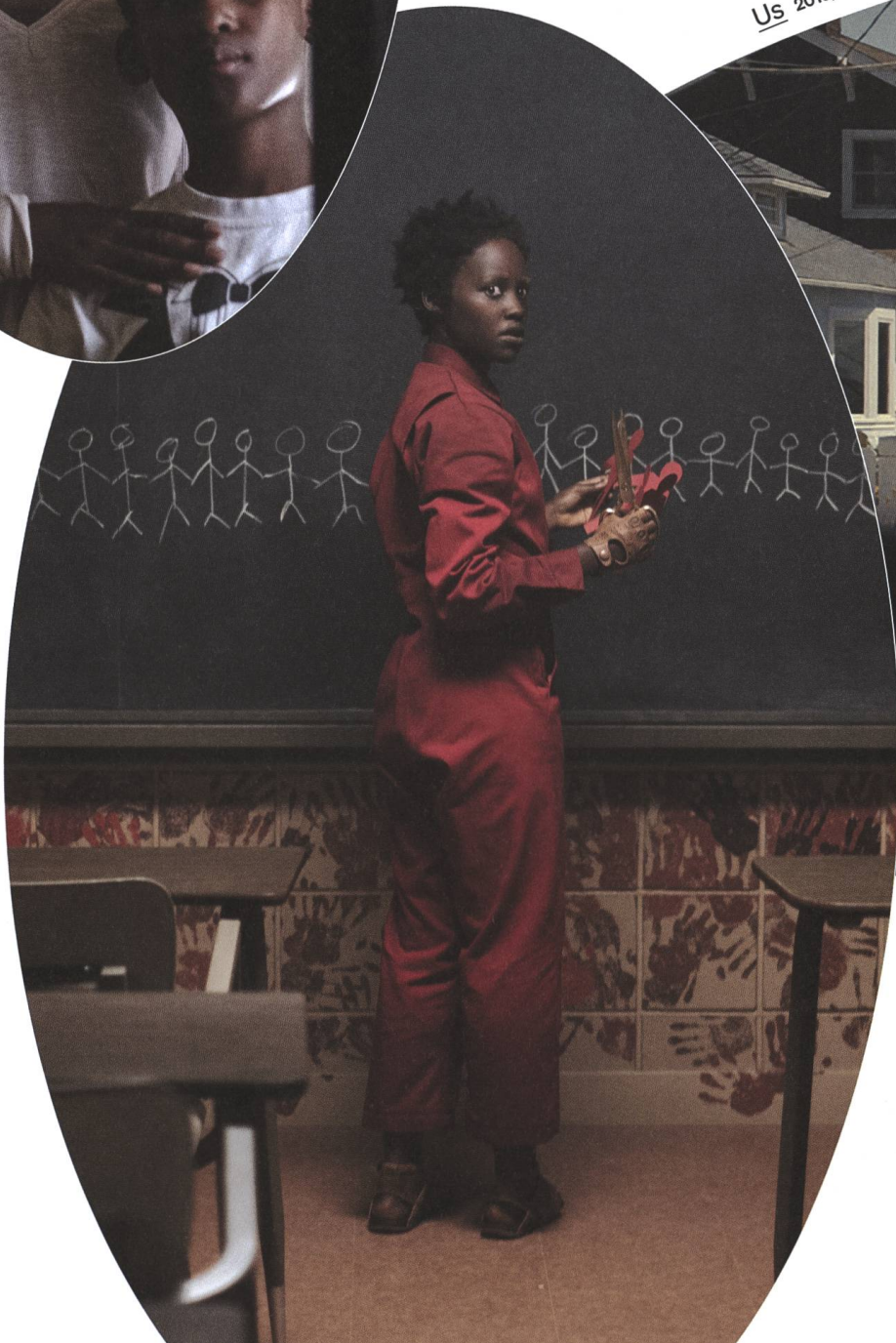
Ihren spezifisch afroamerikanischen Kosmos öffnet die Reihe diesmal in Form einer Culture-Clash-Komödie und eines Crossovers mit der irischen Serie Mrs. Brown's Boys. Denn auch Davis Verwandtschaft ist bei der Feier anwesend, allen voran Grosstante Agnes (Brendan O'Carroll). Wie Perry verkörpert auch O'Carroll seine hemdsärmelige Heldin so schlüssig, dass es nebensächlich wird, dass wir eigentlich einem Mann in Drag zusehen. Lustig sind immer wieder die Reibungen zwischen den unterschiedlichen Milieus. Etwa wenn die Schwarze Familie in Agnes' schwer verständlichem Akzent rassistische Beleidigungen zu hören glaubt.

A Madea Homecoming erzählt von menschlichen Schwächen und Widersprüchen der Schwarzen Community, löst sie aber, anders als viele frühere Filme, öfters in Komik auf. Im Black-Lives-Matter-Shirt setzt Joe einmal zu einer Tirade gegen die Polizei an, nur um wenig später nach ihr zu rufen. Das Menschliche findet Perry im Unzulänglichen. Obwohl Madea als Ex-S Stripperin und -Prostituierte kein klassisches Vorbild ist, lehrt sie ihre Verwandten konsequent, sich nichts gefallen zu lassen. Wie Rosa Parks oder die zickige Beyoncé-Imitation im Abspann ist sie eigentlich eine Huldigung, nur eben mit den Mitteln der Parodie.

Humor ist im MCU (Madea Cinematic Universe) gleichbedeutend mit Freiheit. Während die Jungen mit ernstesten, alltäglichen Problemen ringen, leben die Rentner:innen in einem anarchischen Paralleluniversum. Wer an Perrys Qualitäten zweifelt, sollte sich einmal ansehen, wie seine aufsässigen Alten zwischen sozialen Grenzüberschreitungen und entfesselter Körperkomik zu Höchstform auflaufen.



Us 2019, Jordan Peele



Schwarzer Schrecken in Reinform



TEXT Kelli Weston

Die Filme von Jordan Peele haben eine Welle politischen Horrors ausgelöst. Doch dem vielschichtigen Schrecken von Get Out und Us können die Epigonen nicht das Wasser reichen.

Es gibt nicht viel, was nicht schon über Jordan Peeles schillernden Aufstieg zum Star des modernen Horrors gesagt worden ist. Die Eckdaten seiner Biografie wurden bereits gründlich auf Wegweiser untersucht: Er wuchs bei seiner alleinerziehenden Weissen Mutter in der Upper West Side von Manhattan auf. In der Chicagoer Comedyszene lernte er Keegan-Michael Key kennen. Zusammen wurden sie für Mad TV gecastet, bevor sie den triumphalen Sprung zu ihrer Sketchshow Key & Peele schafften, die beiden zu Ruhm verhalf und ihnen zwei Primetime-Emmys und einen Peabody-Award bescherte. Die langanhaltende Popularität von Key & Peele zeugt von der chamäleonartigen Geschicklichkeit seiner Stars, die während der fünf Staffeln in eine Vielzahl von Ethnien (ganz zu schweigen von Geschlechtern und Sexualitäten) eintauchten.

Sowohl im «New Yorker» als auch in «Harper's Bazaar» beschäftigt sich die Autorin Zadie Smith mit Peeles Herkunft in Bezug auf seine Hautfarbe: Peele ist Kind einer Weissen Mutter und eines Schwarzen Vaters. Im «New Yorker» stellt die Autorin neugierig fest, «you might not guess that he's biracial at all ...» Die Beobachtung umgeht die auffälligere Schlussfolgerung. Ob sichtbar oder nicht, Peeles Nähe zum Weissein (in Smiths Text erinnert er sich an seine Kindheit und die Angst davor, «Weiss» zu sprechen) hat sicherlich seinen (keineswegs unverdienten) Aufstieg gefördert. Sei es nur, um ihn mit allen Eigenschaften auszustatten, um in den überwiegend Weissen Kreisen, in denen er sich bewegte, zu überleben.

Mittlerweile gehört Peele zu jener hauchdünnen Schicht gesalbter Künstler:innen eines bestimmten Hintergrundes – ein Symbol für kulturellen Fortschritt, real oder eingebildet. Wie alle, die genug Verstand haben und sich in solch wankelmütigen Reihen wiederfinden, machte er sich daran, sein Erbe zu sichern. 2012 gründete Peele «Monkeypaw Productions», die neben seinen bisherigen drei Filmen auch Keanu (2016) und Spike Lees BlacKkKlansman (2018) koproduzierte. Mit Blick auf sein Erbe kann die schiere Leistung von Get Out (2017) aber nicht unterschätzt werden: Man betrachte nur die Flut an gnadenlosen Nachahmungen, die seither erschienen sind.

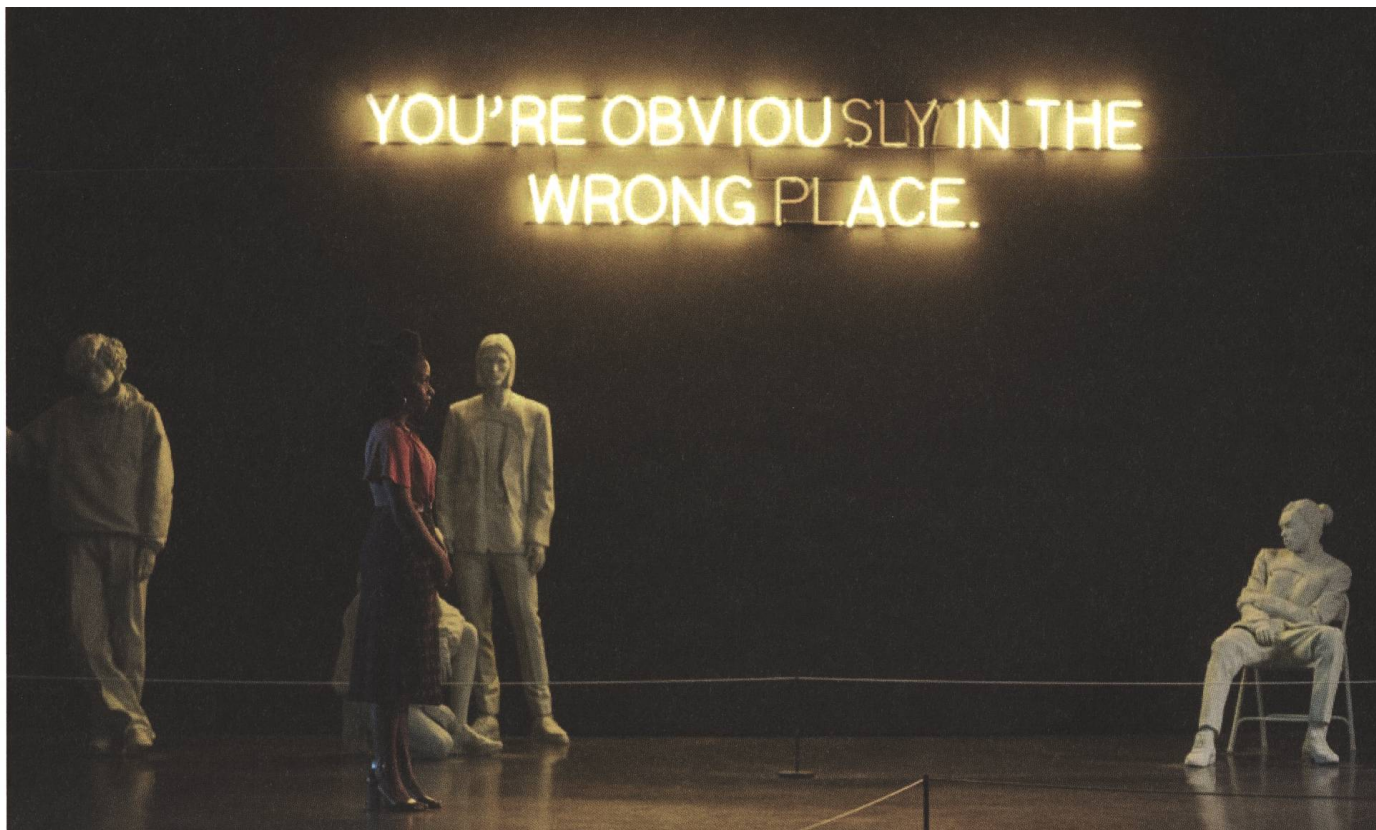
Tatsächlich war das Horrorgenre schon Jahre vor Get Out auf dem Weg in Richtung Höhenflug. Dem Genre ist das tiefe soziologische Grollen inhärent. Es liegt in der Natur der Angst, dass wir uns mit scheinbar privater, aber letztlich urzeitlicher Furcht auseinandersetzen müssen. In mehrfacher Hinsicht bedeutet die Konfrontation mit dem «Anderen» auch, sich selbst gegenüberzustehen. Oft sind die Monster, die uns beunruhigen, nicht wirklich von uns getrennt, aber immer geht es um Identitätspolitik.

Schon bevor die Plage des *conscious* Horrors über uns hereinbrach, war diese Wahrheit allgemein anerkannt und – ohne viel Aufhebens oder Selbstverherrlichung –, ein fester Bestandteil des Geschichtenerzählens im Horrorfilm. Sinister (2012), The Babadook (2014), It Follows (2014), Green Room (2015), The Witch (2015) oder Under the Shadow (2016) legen alle ihre jeweiligen Standpunkte dar (und zwar ziemlich gut); aber vor allem geht es in diesen Filmen um einen guten, dauerhaften, knochentiefen, magenumdrehenden, unter die Haut kriechenden Schrecken. Auch Peele vernachlässigt – allem geschicktem Überbau zum Trotz – die Angst nicht. Unter all der Poesie, der Metaphorik und dem robusten ideologischen Rahmen gibt es immer die wunderbar abschreckende Begegnung mit drängenden Bedrohungen nicht nur für den Körper, sondern für die eigene Identität, das innerste Selbst.

Get Out ist eine einfache Geschichte, perfekt erzählt. Ein junger Schwarzer Fotograf, Chris (Daniel Kaluuya, der im kommenden Nope wieder mit Peele vereint ist), begleitet seine Weisse Freundin auf das Landgut ihrer Eltern, wo er Opfer des verkommenen Familienunternehmens wird. Ihre Dienstleistung: Entführung und Lobotomie Schwarzer Menschen für die wohlhabende Weisse Kundschaft, die sie dann zerebral bewohnt. Es sei angemerkt, dass der Film sich Zeit nimmt, um diese verblüffende Enthüllung aufzubauen. Bis dahin nimmt das Fleisch an diesem bereits einladenden Knochen allmählich Gestalt an. Ein Beispiel: Der Fernseher – eigentlich der Bildschirm, auf dem Schwarze in der Regel entweder unsichtbar gemacht oder grotesk dargestellt werden – birgt für Chris (und Schwarze



Get Out 2017, Jordan Peele



im Allgemeinen) ein grosses Trauma: Während seine Mutter starb, schaute er nur fern, und auch danach flüchtete er in die TV-Welten, statt sich mit ihrem Tod auseinanderzusetzen. Es passt also, dass er sich aus seinem Schmerz heraus nicht nur dem Blick der Kamera entzieht, sondern sich selbst als Fotograf zum Autor und Meister des Bildes macht; und dass darüber hinaus der einzige Weg, die psychisch gefangenen Schwarzen Opfer – ihre von Weissen Eindringlingen als Marionetten missbrauchten Körper – zu «erwecken», darin besteht, ein Foto von ihnen mit einem Handy zu machen. Mit anderen Worten: Befreiung gibt es nur, wenn Chris die Weisse Bildermacherei unterbricht.

Us (2019) ist deutlich ehrgeiziger, weit weniger glatt, und deshalb wohl der überzeugendere Film. Vollgepackt mit komplizierten Ideen des Regisseurs – zu viele, wie sich herausstellt, um sie vollständig umzusetzen –, erweist sich Peeles zweiter Film als besonders vielschichtig: teils Slasher, teils Science-Fiction, teils Zombie-Apokalypse. Eine Schwarze Familie aus der Mittelschicht flieht vor einem Aufstand der Klone, den die mysteriöse Doppelgängerin ihrer Mutter anführt. Sie ist entschlossen, alle, die «in der Sonne» leben, durch diese längst begrabene Unterschicht, die sich selbst «The Tethered» (etwa: Die Angebundenen) nennt, zu «ersetzen». Wie sein Vorgänger wurde auch Us mit forensischer Genauigkeit untersucht, wenige Anspielungen oder Verschwörungstheorien blieben dabei verborgen. Peele hat sein Publikum auf dieses akribische Niveau der Auseinandersetzung vorbereitet, denn auch Us hat eine klare politische Absicht: Der Film ist u. a. eine Anklage des Kapitalismus, thematisiert

die wirtschaftliche und rassistische Ausbeutung und die grundlegende (wenn auch nicht einzigartige) Neigung der Amerikaner:innen, über ihre üble Vergangenheit zu fabulieren.

Beide Filme erhielten viel Lob. Während Us überraschenderweise keine Oscar-Nominierungen verbuchen konnte, wurde Get Out 2018 für das «Beste Originaldrehbuch» ausgezeichnet, womit Peele der erste Schwarze Filmemacher war, der diesen Preis erhielt.

Ausserhalb seiner Tätigkeit als Regisseur war Peele weniger erfolgreich. Die Neuauflage von The Twilight Zone (2019–2020) erhielt gemischte Kritiken und wurde nach zwei Staffeln abrupt abgesetzt. Er produzierte ebenfalls die HBO-Serie Lovecraft Country (2020), die es nur auf eine Staffel brachte, und war Koautor des zugegebenermassen schwerfälligen Candyman (2021). Wenn man die Akribie seiner eigenen Regiearbeiten bedenkt, fällt auf, dass die letzten



beiden Projekte nicht nur deutlich weniger sorgfältig umgesetzt sind, sondern auch sehr stark in der Flut des grell politisierten Horrors angesiedelt sind. Dieser neigt übermäßig dazu, seinen eigenen Subtext mitzuteilen. Damit das Publikum nur nicht zu eigenen Schlussfolgerungen kommt. Lovecraft Country und Candyman setzen – mit unterschiedlichem Grad an Wirksamkeit – auf die körperliche Gefahr, die nur einen einzigen Trick kennt und dessen Ertrag immer geringer wird: physische Gewalt. Und sie versagen dort, wo so viele Produktionen der letzten fünf Jahre gescheitert sind: Der Kommentar steht im Vordergrund. Solche Projekte sind oft politische Statements, die sich als Horrortarnen. Viele dieser Filme testen die Grenzen der Metapher; ihre Filmemacher:innen schreien in jedem Bild laut und plump jene verfluchten Worte, die die jeweiligen Heimsuchungen schlecht verschleiern: Trauma! Trauer! Psychische Krankheit!

Diese anhaltende Flut von unbeholfenen politischen Filmen – zu denen zuletzt Master (2021) und Men (2022) gehören – beraubt den Horror der Angst, seiner Ursprache. Wenn die Angst zu einem reinen Symbol wird, zu einem flüchtigen Mittel für ein «raffiniertes» Ziel, wird es schwierig, sie zu fühlen. Sicherlich ist der Horror ein Ort, der über archetypische Institutionen verfügt (das letzte Mädchen; der weise oder anderweitig magische Schwarze), aber am Scheideweg zwischen Allegorie und dem düsteren, intuitiveren Geschäft, sensationellen Schrecken zu verbreiten, haben sich die besten Filme immer für Letzteres entschieden. Das Schlimmste ist, dass der Horror im zynischen Bemühen, das Genre für gewichtige Plattitüden,

Didaktik und vermeintliche Auszeichnungen zu nutzen, dramatisch blasser geworden ist.

Zweifellos hat Get Out diese Welle von Filmen eingeleitet, die nur die grobschlächtigsten Lehren aus einem bewundernswerten Meisterwerk zu ziehen scheinen. Peeles Ansatz beruht auf seiner Erfahrung, nicht nur als Schwarzer Mann, sondern – und das ist wichtig – als offensichtlicher Bewunderer des Genres. Mit anderen Worten: Er ist ein Student der Horrorfilmgeschichte. Eine unvollständige und keineswegs gründliche Aufzählung offensichtlicher Einflüsse umfasst Rosemary's Baby (1968), Sisters (1972), The Stepford Wives (1975), Jaws (1975), Halloween (1978), Friday the 13th (1980), I Spit on Your Grave (1980), The Shining (1980), Michael Jacksons Musikvideo Thriller (1982), A Nightmare on Elm Street (1984), The Goonies (1985), The Lost Boys (1987), The Silence of the Lambs (1991) und Scream (1996).

Klassische Elemente des Horrorfilms, die das Genre besonders geeignet machen, um bestimmte Aspekte des Schwarzen Lebens zu beleuchten, wurden lange Zeit nicht genutzt: etwa die Beschäftigung mit Gefangenschaft und Enge oder die Spukhäuser, die einen gespenstischen Austausch mit der verlorenen Mütterlichkeit ermöglichen. Peele steht damit in der Tradition der Schwarzen Filmemacher William Crain, Bill Gunn und Ernest Dickerson. Seine Interessen mögen zwar weniger geistlich sein als die vieler seiner Vorgänger, aber er bewahrt ihre wichtigsten Werte: eine gesunde Portion Komik (was angesichts seiner Karriereanfänge erwartbar ist) und eine vorherrschende Wertschätzung für Schwarze Zuschauer:innen.

Anders gesagt: Das Schwarze Publikum ist Teil des Witzes. Gabe (Winston Duke), der Vater der bedrängten Familie in Us, trägt ein Sweatshirt der (historisch afroamerikanischen, privaten) Howard University und schimpft über seine Frau, weil sie einen Ersatzschlüssel hat – «What kind of white shit!» –, oder, etwas düsterer, in Get Out, weist Chris die haarsträubenden Verdächtigungen seines besten Freundes über Weisse und deren Sexsklaverei zurück, nur um sie danach als die Wahrheit hinzustellen.

Was Peeles Filme also von der Flut an Produktionen, die er inspiriert hat, unterscheidet, ist die Perspektive. Er stellt sich auf die Seite seiner Schwarzen Figuren, genauer gesagt: auf die des Schwarzen Publikums. Trotz aller Appelle zur Repräsentation ist es selten revolutionär, Schwarze Menschen (oder jede andere Randgruppe) einfach nur auf der Leinwand zu sehen. Auch die Erzählung um sie herum muss ihre vielfältigen Geschichten und die sperrigen Implikationen ihrer Präsenz berücksichtigen. Peeles Filme gehen sogar noch weiter: Schaut man sich Get Out und Us genau an, stellt man eine bemerkenswerte Ambivalenz in Bezug auf die Frage fest, was visuelle Darstellung überhaupt leisten





US 2019, Jordan Peele



kann. Man bedenke, dass Get Out von Schwarzen Figuren bevölkert wird, die funktional Weiss sind, deren Körper und Psyche damit kolonial gespalten sind. Noch deutlicher wird dies, wenn man bedenkt, dass der Geburtsort des Konflikts in Us ein Spiegelsaal ist, in dem ein kleines Schwarzes Mädchen ihrer Doppelgängerin begegnet: eine belastende Verbindung, die sie gewalttätig aufbrechen möchte. Und die beiden wichtigsten Bilder, die Peele bisher geschaffen hat, sind Nahaufnahmen von Schwarzen, die in die Kamera schauen: der verängstigte Schwarze Mann, dem die Tränen über die Wangen laufen, und das kleine Schwarze Mädchen, dessen Augen und Mund weit aufgerissen sind; ihre Schreie verschluckt. Er hat etwas kodifiziert, das viel greifbarer und kohärenter ist als ein «weiblicher» Blick (denn was bedeutet es, weiblich zu sein?): ein terrorisierter Schwarzer Blick, der durch die Geschichte erstartet und dem Kino tief verbunden ist.

I will ever attempt to create anything again is to be vulnerable with my own emotions. In some way, it has to be autobiographical.» Ein faszinierendes, vorhersehbares Muster zeichnet sich ab. Das Kino ist seit Langem und immer wieder ein spannendes Terrain für ein Schwarzes Publikum, vor allem für einen Cineasten wie Peele (man denke nur an *The Sunken Place*, in dem die visuelle Sprache des buchstäblichen Theaterraums unverhohlen eingesetzt wird, um Terror zu vermitteln). Aber es überrascht nicht, dass der Schlüssel zu seiner Vision in all ihrem Erfolg rein individuell ist, eine Vertreibung aller seiner eigenen Vorbehalte und Fixierungen. Darin liegt die Besonderheit seines Werks, die im bestimmenden Prinzip des Horrors gipfelt: Die Lust am Schauen ist oft mit dem Schrecken verwoben.

«Was Peeles Filme von der Flut an Filmen, die er inspiriert hat, unterscheidet, ist die Perspektive. Er stellt sich auf die Seite seiner Schwarzen Figuren.»

Die metaphysische Bandbreite, die der Horror bietet, auf einen äquivalenten Ausdruck für Trauer, Krankheit, Frauenfeindlichkeit oder Rassismus zu reduzieren, ist also gerade nicht der Kunstgriff, den Peele jetzt mindestens zweimal vollbracht hat. Dies zu tun, wenn es insbesondere um Rassismus geht, dient unweigerlich der kolonialen Unersättlichkeit, Zeug:in Schwarzen Leidens zu werden. Peele – dessen Erfolg im Gefolge der Chappelle Show kam und dessen eigene Serie mit ähnlichen Parodien arbeitete – versteht vielleicht besser als die meisten, dass bestimmte vertraute Darstellungen von *race* gut belohnt werden. Es ist kein Zufall, dass seine ersten beiden Filme ein so starkes Interesse an Masken und Mimikry aufweisen. Nope scheint dieses übergreifende Projekt fortzusetzen, das Schwarze Menschen in ihrer Beziehung zum Kino bewertet. In dem Film spielen Kaluuya und Keke Palmer die Geschwister James und Jill Haywood, die versuchen, Ausserirdische, die über ihrer Ranch schweben – auf der sie Pferde für Hollywood-Produktionen trainieren –, mit der Kamera einzufangen.

In einem Gespräch mit Elvis Mitchell am Film Independent Forum 2017 sagte Peele: «The only way

Dieser Essay wurde gemeinsam mit «Seen», einer Zeitschrift für Film und visuelle Kultur, die sich auf Schwarze, Braune und Indigene Gemeinschaften konzentriert, in Auftrag gegeben. Eine englische Version wird im Juli auf der Website von «Seen» veröffentlicht, zeitgleich mit dem US-Kinostart von Jordan Peeles neuestem Film Nope.



S. 82 Dri Winter 2022, Michael Koch

«Der Ort wurde immer mehr zum Hauptdarsteller», sagt Michael Koch im Interview über die beeindruckende Urner Berglandschaft, die die Emotionalität der Geschichte unterstreicht.

FILME

FLEE

von Jonas Poher
Rasmussen

HATCHING

von Hanna Bergholm

UTAMA

von Alejandro
Loayza Grisi

HIT THE ROAD

von Panah Panahi

ILLUSIONS PERDUES

von Xavier Giannoli

INCROYABLE

MAIS VRAI
von Quentin Dupieux

EVERYTHING

EVERYWHERE
ALL AT ONCE
von Daniel Kwan,
Daniel Scheinert

BOILING POINT

von Philip Barantini

PUSHING BOUNDARIES

von Lesia Kordonets

MEN

von Alex Garland

THREE THOUSAND YEARS OF LONGING

von George Miller

IL BUCO

von Michelangelo
Frammartino

DRII WINTER

von Michael Koch

SERIEN

WE OWN THIS CITY

von David Simon,
George Pelecanos

STRANGER THINGS

SEASON 4
von Ross Duffer,
Matt Duffer

IRMA VEP

von Olivier Assayas

Ein Junge flieht vor den Taliban. Auf seiner Odyssee treibt er über Jahre durch Europa und begreift als erfolgreicher junger Mann, dass ihm noch immer keine Ruhe vergönnt ist. Rasmussen erweckt dieses berührende Schicksal in seinem Oscar-nominierten Animationsfilm zum Leben.

Nennen wir ihn Amin. Den kleinen Jungen, der auf dem Hausdach in Kabul einen Drachen steigen lässt. Sein älterer Bruder steht hinter ihm. Mahnt ihn, die Schnur nicht loszulassen. Dann passiert es doch. Der Wind trägt den Drachen davon.

Wie mit ausgewaschenen Farben gezeichnet wirkt die Animation dieser kurzen Sequenz zu Beginn von *Flee*. Die Bewegungen langsam, fast ruckelig. Die Gesichter flächig reduziert und doch realitätsnah, keine grossäugigen Disney-Gestalten. Einfache, unscheinbare Menschen. In Amins Erinnerung.

Amin Nawabi – wie der dänische Regisseur Jonas Poher Rasmussen (*Searching for Bill*) seinen ehemaligen Klassenkameraden nennt, der anonym bleiben möchte – erzählt in *Flee* die Geschichte seines Lebens. Es ist die Geschichte einer jahrelangen Flucht. Zuerst als Kind mit der Mutter und den Geschwistern, aus Afghanistan nach Russland, anfangs mit einem Visum, danach illegal, von Moskau nach Estland, beim Versuch, nach Schweden zu gelangen, auf einem seeuntüchtigen Schlepperboot auf offenem Meer vom Grenzschutz aufgegriffen, zurückgeschickt nach Estland, von dort zurück nach Russland und schliesslich alleine, als unbegleiteter Minderjähriger, mit dem Flugzeug nach Dänemark. Und auch dort flieht Amin noch viele Jahre weiter; vor der eigenen Vergangenheit.

Seine gesamte Familie sei in Afghanistan ermordet worden. Jahrzehntlang hat Amin das so wiedergegeben, wie die Schlepper es ihm eingebläut haben. Sogar sein Lebensgefährte Kasper, mit dem Amin in ein Haus auf dem Land ziehen möchte, glaubt das. Allein, es stimmt

nicht. In *Flee* erzählt Amin nun endlich seine wahre Geschichte.

Der für drei Oscars nominierte Film eröffnet mit bedrohlich unruhigen Streicherklängen und gesichtslosen Strichmännchen, die wie mit Kohle gezeichnet, durch grauen Nebel rennen. Aus dem Off dringen die Stimmen zweier Männer. Im dänischen Original sind es

seinem Partner Kasper sucht. Dann rückt Amin das erste Mal ins animierte Bild: ein gepflegter, bärtiger Mann mit müden Augen. Jonas bittet ihn, sie zu schliessen, sich an seine Kindheit zu erinnern und zu erzählen, wie alles begann. Nach einem langen, schweren Seufzer wechselt das Szenario nach Afghanistan.

VON JONAS POHER RASMUSSEN

FLEE



Jonas Rasmussen und Amin Nawabi, die zu hören sind. Amins sanfte, melodiose Erzählweise vermittelt ein Gefühl für die Intensität der Erlebnisse, die noch immer nachhallen. Synchronisieren lässt sich das kaum. Während des Vorspanns unterhalten sich Jonas und Amin im Off darüber, was «Heimat», was «Zuhause» bedeutet. Ein sicherer Ort, sagt Amin, ein Platz, an dem er bleiben kann. Das ist es, was er mit

Kabul, ein Hausdach, ein kleiner Junge, der einen Drachen steigen lässt. Es sind die Achtzigerjahre. Mehrfach montiert Rasmussen TV-Archivaufnahmen in die animierte Handlung hinein, als wollte er verhindern, dass sein Publikum in die Parallelwelt eines grausigen Kinomärchens abdriftet. Ein russischer Moderator empört sich darüber, dass die USA den Mudschaheddin Stinger-Raketen liefern. Amin bekommt da-

von nichts mit. Er genießt es, in den Kleidern seiner Schwestern durch die Strassen Kabuls zu rennen. Daheim betrachtet er schmachtend ein Poster Jean-Claude Van Dammes.

Plötzlich klopft die Polizei an der Tür, Amins Vater wird verhaftet. Nach einigen Monaten im Gefängnis verschwindet er spurlos. Als die Taliban an die Macht gelangen, müssen Amin und seine Familie fliehen. In Moskau erhalten sie ein Visum, das aber nicht verlängert wird. Amins ältester Bruder, der in Schweden lebt, schickt Geld für Schlepper. In Estland, auf dem Weg zum Hafen, müssen sie nachts stundenlang durch den Wald marschieren. Eine ältere Frau bricht zusammen, vier Männer versuchen sie in einer Decke weiterzutragen, aber sie bleiben zurück. Der Schlepper droht, die Frau zu erschießen. Das viel zu kleine

Boot, auf das sie später gepfercht werden, hat ein Leck, und als sie auf offener See auf ein Passagierschiff treffen, jubeln die Flüchtenden, weil sie glauben, gerettet zu sein. Stattdessen verfrachtet die Küstenwache sie zurück nach Estland.

Alles, was Amin bis heute bleibt, ist seine Familie, die er zugleich verleugnen muss, um nicht abgeschoben zu werden, und vor der er seine Homosexualität geheim hält, um sie nicht zu verlieren. Doch gerade als auch das unausweichlich scheint, nimmt die Handlung eine Wendung, die so schön ist, dass man sich nur wünschen kann, sie möge auch wahr sein.

Flee erzählt, darauf legt Rasmussen Wert, keine exemplarische Geschichte: nicht für die Flüchtenden aus der Ukraine, die oft (noch) herzlich willkommen sind, aber

auch nicht für die argwöhnisch begühten jungen Männer mit dunklerem Teint. Flee ist, wie jede gute Geschichte, in erster Linie eine Geschichte. Die Geschichte eines kleinen Jungen, dem mehr als nur ein Drache entgleitet, und die Geschichte eines erfolgreichen jungen Mannes, der sich in seine Karriere stürzt, ohne zu merken, dass er noch immer auf der Flucht ist. Eines Mannes auf der Suche nach Geborgenheit. Nennen wir ihn Amin. **Stefan Volk**

START 21.07.2022 REGIE Jonas Poher Rasmussen BUCH Amin Nawabi, Jonas Poher Rasmussen ANIMATION Kenneth Ladekjær, Mikkel Sommer u.a. SCHNITT Jess Nicholls DARSTELLER:IN (ROLLE) Daniel Karimyar (Amin), Milad Eskandari (Saif), Zahra Mehrwarz (Fahima) PRODUKTION Final Cut for Real, Sun Creature, Vivement Lundi u.a.; DK/SE/NO u.a. 2021 DAUER 89 Min VERLEIH Filmcoopi

VON HANNA BERGHOLM HATCHING



Die Wut und die Angst, die sich in ihr aufstauen, muss Tinja (Siiri Solallina) brav runterschlucken, während sie von der videobloggenden Mutter (Sophie Heikkilä) für

einen Turnwettkampf gedrillt wird. Eines Tages findet sie ein Krähenei und nimmt es nach Hause. Es wächst, bis daraus Alli schlüpft – ein Mischwesen aus Mensch und Krähe. Bald zeigt sich, dass ein besonderes Band zwischen Tinja und Alli besteht: Alli lebt gleichsam als Doppelgängerin Tinjas verdrängte Aggressionen aus.

Hanna Bergholm, die mit Pahanhautoja – internationaler Titel: Hatching – ihren ersten Langspielfilm vorlegt, versteht, wie sich gewisse Horror-Spielarten dem Komischen annähern: Spannungsaufbau und überbordende Höhepunkte; das Grotteske und das Überzeichnete, und besonders das Abzielen aufs Verdrängte, Nichtsalonfähige. Hatching funktioniert auch als stachelige Satire auf die sub-

tilen Grausamkeiten und den rigiden Konkurrenzgeist unter der süßlichen Oberfläche einer gut situierten Familie. Der Horror, der entsteht, sobald diese repressive Bekömmlichkeit mit entfesselter Wut konfrontiert wird, bleibt ambivalent: Allis Bluttaten sind Zerrbilder eines überfälligen Befreiungsschlags der gehemmten Tinja. Und dazu gibts ein niedlich-garstiges Monster, das zum Coolsten gehört, was man in den letzten Jahren in Sachen Animatronik sehen durfte. Da stört es auch kaum, dass die Story so stark auf Kinoarchetypen wie den Blick hinter die gutbürgerliche Fassade und das drastische Coming-of-Age setzt. **Marco Neuhaus**

START 28.07.2022 REGIE Hanna Bergholm BUCH Ilja Rautsi KAMERA Jarkko T. Laine SCHNITT Linda Jildmalm MUSIK Stein Berge Svendsen DARSTELLER:IN (Rolle) Siiri Solallina (Tinja), Sophia Heikkilä (Mutter), Jani Volanen (Vater), Reino Nordin (Tero) PRODUKTION Silva Mysterium Oy; FI 2022 DAUER 91 Min. VERLEIH CH Praesens Film

VON ALEJANDRO LOAYZA GRISI

UTAMA



Gebannt starrt Virginio (José Calcina) in die strengen Augen des Andenkondors. Umringt von der gleissend heißen, erbarmungslos ausgedörrten Altiplano-Hochebene in Bolivien, wo es seit einem Jahr nicht mehr

geregnet hat, bekommt der sterbenskranke Lamahirte kaum noch Luft und begegnet dem gefiederten Todesboten wie in einem Western-Blickduell. Fotografisch verzahnt das Erstlingswerk des bolivianischen Regisseurs Alejandro Loayza Grisi die Schicksale von Figur und Umwelt zu einer dichten, pointierten Parabel auf den Klimawandel.

Mit einer existenziellen Drohkulisse nähert sich Utama den Auswirkungen extremer Wassernot auf Natur und Kultur am Beispiel des Quechua-Ureinwohner-Ehepaars Virginio und Sisa (Luisa Quispe). Authentisch misst der Film über lange, stille Totalen und Porträts die ineinandergreifenden Temperaturextreme von flimmernden Luftschichten, aufbrechenden Böden und mutig ausharrenden Menschen.

In seiner klaren, archaischen Struktur streift das Grisi-Debüt bisweilen das Modellhafte und Erwartbare. Bilder wiederholen sich oder ersetzen eine erzählerische Ausgestaltung wie bei der Storyline des Bergaufstiegs. Grossen Anteil am Schwung, Humor und Impact des Dramas hat die Figur des Enkels Clever, der nach zwanzig Minuten mit einem Motorrad ins Zwei-Personen-Stück rast. Im Wechselspiel von Enkelsprüchen und Grosselternweisheiten erwächst eine universelle Botschaft: Hier wird keine fremde Welt enthüllt. All die viele Erde, verweist letztlich auf die Erde als unseren Planeten, auf Utama, unser Zuhause. **Alexander Kroll**

START 23.06.2022 REGIE, BUCH Alejandro Loayza Grisi KAMERA Bárbara Álvarez SCHNITT Fernando Epstein MUSIK Cergio Prudencio DARSTELLER:IN (ROLLE) José Calcina (Virginio), Luisa Quispe (Sisa), Santos Choque (Clever) PRODUKTION Alma Films, La Paz; BOL 2022 DAUER 87 Min. VERLEIH trigon-film

VON PANAH PANAH

HIT THE ROAD



Eine vierköpfige Familie bricht samt Hund zu einer Autoreise auf. So weit, so normal. Was bei Panah Panahis Debütfilm speziell ist, sind die Umstände: Der Vater sitzt mit dick eingepigstem Bein auf dem

Rücksitz, der Hund scheint krank zu sein, und die Fahrt führt durch die abgelegensten Teile des iranischen Hinterlandes an die Landesgrenze. Einzig beim jüngeren Sohn, der kaum eine Sekunde stillsitzen kann, kommt Roadtrip-Stimmung auf. Seine humorvollen bis philosophischen Wortgefechte mit dem Vater stehen in starkem Kontrast zum wortkargen älteren Sohn, der die Rolle des Fahrers übernommen hat.

Zwischen dem Geplänkel kommt vermehrt ein düsterer Ton auf. Die Mutter redet von Abschied und vom Verfolgtwerden. Anders als bei seinem Vater Jafar Panahi bleibt bei Panah Panahi der politische Unterton bewusst subtil. Es wird aber klar, dass der ältere Sohn illegal die Grenze überqueren wird. Weitere Details erfährt das Publikum nicht.

So gerät Hit the Road zum universellen Roadmovie: Es geht darum, sich loszureissen, sich einer ungewissen Zukunft zu stellen, und um die enge Bindung zwischen den einzelnen Familienmitgliedern.

Panahi spielt mit Totalen, in denen die Familie verschwindend klein erscheint und die beeindruckende iranische Landschaft zur Geltung kommt, und Nahaufnahmen im Auto, bei denen eine klaustrophobische Enge herrscht. Der aussergewöhnliche Humor, die feine Emotionalität und die imposante Landschaft machen Hit the Road in der Kombination zu einer tragikomischen Reise sondergleichen.

Josefine Zürcher

START 11.08.2022 REGIE, BUCH Panah Panahi KAMERA Amin Jafari SCHNITT Amir Etmian, Ashkan Mehri MUSIK Peyman Yazdania DARSTELLER:IN (ROLLE) Pantea Panahiha (Mutter), Hassan Madjooi (Vater), Rayan Sarlak (kleiner Bruder), Amin Simiar (grosser Bruder) PRODUKTION JP Productions; IRN 2021 DAUER 95 Min. VERLEIH Filmcoop

Illusions perdues erzählt von reinen Seelen, vom Künstlertum und von der Verführung des Profits – eine äusserst leichtfüssige und brillante Satire auf die Verwerfungen der Gesellschaft in der Zeit Balzacs.

«Lucien de Rubempré» nennt sich der bildhübsche Jüngling (Benjamin Voisin), der in der Kleinstadt Angoulême im Südwesten Frankreichs in der Druckerei seines Vaters arbeitet und am liebsten durch die Felder streift, auf der Suche nach poetischer Inspiration. Sein Streben gilt Höherem: Die Dichtkunst hat es ihm angetan, überschwänglich und leidenschaftlich, wie er ist – und ganz eingenommen vom «goût de la beauté» und von seiner schwärmerischen Liebe für Madame de Bargeton (Cécile de France), die vergeblich versucht, ihre Sensibilität für die Kunst mit dem Provinzadel zu teilen.

Das ungleiche Paar flüchtet nach Paris, wo sich Madame allerdings bald von Lucien abwendet, um der gesellschaftlichen Ächtung zu entgehen. In der Not entdeckt Lucien das frisch erblühte Zeitungswesen: «Le Corsaire», «Le Satan», «Le Diable Boiteux» heissen die Blättchen, die ihr Geld mit kommandierten Kulturkritiken und süffisanten Gesellschaftsglossen machen. Wer zahlt, befiehlt. Und so entscheiden Mäzene mit grossem Portemonnaie über Erfolg und Misserfolg von Theater, Literatur und Kunst, indem sie Schreiber:innen mit spitzer Feder bezahlen. Unter die sich nun auch Lucien einreihet.

Honoré de Balzac, dieser grosse Meister der «Comédie humaine», ist der Verfasser des Romans, der dem Film zugrunde liegt und in dem er nicht zuletzt sein eigenes Leben und Streben nach Anerkennung, Geld und Liebe in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts darstellt. Ein Zeitalter im Umbruch: zwischen Revolution und Monarchie, zwischen

Adel und aufstrebender Bourgeoisie. Illusions perdues erzählt von reinen Seelen, vom Künstlertum und von der Verführung des Profits – eine äusserst leichtfüssige und brillante Satire auf die Verwerfungen der Gesellschaft jener Zeit.

Xavier Giannoli (Marguerite, 2015) realisierte die Umsetzung mit viel Drive und deckt subtil und mit Verve die Modernität des

VON XAVIER GIANNOLI

ILLUSIONS PERDUES



Balzac'schen Werks auf. Die Figuren bewegen sich mit Souplesse auf den Bühnen der Gesellschaft, in einem üppigen, aber nie steifen Dekor, in einem atemberaubend schnellen Hin und Her der Pointen, wo das Geld, die Kunst des Wortes, der Schein alles sind. Giannoli gelingt so der verblüffende Brückenschlag zum Heute, wo Claqueure und Zeitungsenten ihre Fortsetzung in Social Media und Fake News finden. Balzac gewährt Einblick in eine Zeit,

in der eine «Kapitalisierung des Geistes», die «Vermarktung der Welt» und die «Bekehrung Frankreichs zum Kapitalismus» (Georg Lukács) gerade erst ihren Anfang nehmen, während Giannoli daran erinnert, dass zur selben Zeit, als Balzac sein Œuvre schrieb, Marx durch die Strassen von Paris streifte...

Es sind aber nicht zuletzt die Darsteller:innen, die Illusions perdues zu sinnlich-körperhaftem Leben erwecken. So entdecken wir facettenreiche Charaktere und keine verstaubten Schemen – etwa mit Benjamin Voisin, den man jüngst in Ozons Été 85 als Félix entdecken konnte und der hier nun als Lucien zu ganz grosser Form aufläuft. Nicht minder bestechend: Vincent Lacoste als jovial-talentierte Zeitungsredakteur Lousteau oder Filmregisseur Xavier Dolan (J'ai tué ma mère, Les amours imaginaires), der – umtriebiger und doch lauter – bemüht ist, seine Integrität als Schriftsteller und Künstler zu erhalten. Schliesslich Gérard Depardieu (in der Rolle des ihm auf den Leib geschriebenen Verleger-Doyens Dauriat) und Cécile de France (als in Grandezza verhärmte Madame de Bargeton), die Giannolis grossartiger Inszenierung den letzten Schliff verleihen – diesem amüsanten Porträt einer Gesellschaft, in deren Zynismus schon vieles angelegt war, das sich bis in unsere Epoche so prägend zeigt. **Doris Senn**

START 14.07.2022 REGIE Xavier Giannoli BUCH Xavier Giannoli, Jacques Fieschi KAMERA Christophe Beaucarne SCHNITT Cyril Nakache DARSTELLER:IN (ROLLE) Benjamin Voisin (Lucien de Rubempré), Cécile de France (Louise de Bargeton), Vincent Lacoste (Etienne Lousteau), Xavier Dolan (Raoul Nathan), Gérard Depardieu (Dauriat) PRODUKTION Curiosa Films, Gaumont; F 2021 DAUER 150 Min. VERLEIH Pathé Films

Ein Paar scheint in einem Haus in der Vorstadt sein Glück gefunden zu haben. Doch ein magischer Tunnel im Keller stört die Zufriedenheit. Quentin Dupieux hat eine absurde Komödie über Jugendwahn und bürgerliche Enge gedreht, die zunehmend zum dunklen Märchen mit beissender Moral wird.

Alain (Alain Chabat) und Marie (Léa Drucker) fehlt zu ihrem Glück nur noch ein Eigenheim. Die leblose Vorstadt, in der das Paar ein schönes Haus mit Garten besichtigt, scheint der ideale Ort zu sein, um sich niederzulassen. Statt grosse Veränderungen zu erwarten, kann man es sich hier wunderbar bequem machen. Allerdings wird diese Zufriedenheit durch eine magische Eigenheit der Immobilie gestört. Im Keller gibt es eine Leiter, die in einen dunklen Gulli führt. Der Fluchtweg aus der Idylle entlarvt dabei letztlich auch, wie eng diese eigentlich ist.

Herumlavieren ist in Quentin Dupieux' absurder Komödie ein besonderes Stilmittel. Der Makler erwähnt den besonderen Gimmick nur in einem Nebensatz, bevor er später zu einer Erklärung ansetzt, die so langatmig und umständlich ist, dass die Lüftung des Geheimnisses immer weiter hinausgezögert wird. Indem *Incroyable mais vrai* biedere Verdrücktheit und Irritationen in der Kommunikation zerdehnt, entfaltet er seine unaufgeregte Komik. Als Alains mackerhafter Boss Gérard (Benoît Magimel) mit seiner Freundin Jeanne (Anaïs Demoustier) zum Abendessen kommt, versucht nun der Gastgeber selbst, sich zögerlich und unbeholfen zu offenbaren. Doch im letzten Moment wird er von Marie gestoppt.

Die betonte, auch ein wenig spiessige Normalität reibt sich bei Dupieux mit der Abwegigkeit einer übersinnlichen Prämisse. Tatsächlich führt die Leiter nochmal in ein und dasselbe Haus, allerdings in einer anderen Zeitdimension. Je länger man sich in diesem Parallelkosmos

aufhält, desto stärker verjüngt sich dabei das Äussere. Anders als beim notorisch genügsamen und tiefenentspannten Alain, der diese Vorrichtung lediglich ganz lustig findet, verfällt Marie der schicksalhaften Versuchung. Ihre Probleme mit dem Älterwerden und ihr Bedauern, nie Model geworden zu sein, arten zu einer Obsession aus, die dazu führt, dass das Paar bald buchstäblich in getrennten Welten lebt.

VON QUENTIN DUPIEUX

INCROYABLE MAIS VRAI



Der Stabilität einer bürgerlichen Existenz im fortgeschrittenen Alter setzt der Film den Wunsch entgegen, nochmal alles vom Leben zu haben. Die Bilder wirken absichtlich billig, blass und von Unschärfen überzogen, so, als wäre die Wirklichkeit selbst ein wenig krank und fragil. Jon Santos' wiederkehrende Synthesizer-Interpretation von Bachs «Badinerie» ist aufgeregt und verspielt, trägt in ihrer fast mechanischen

Künstlichkeit aber auch eine tiefe Melancholie.

Mit surrealen Brüchen und vulgären Kalauern umkreist *Incroyable mais vrai* die Unfähigkeit, die eigene Vergänglichkeit zu akzeptieren. Ähnlich wie Marie versucht auch Gérard, die Natur zu überlisten. Um mit seiner jungen, polyamourösen Freundin sexuell mithalten zu können, hat er sich in Japan einen elektrischen, per App bedienbaren Penis installieren lassen. Auch hier ergeben sich natürlich so einige Komplikationen. Das Scheitern seiner Figuren setzt Dupieux so komisch wie grausam um.

Incroyable mais vrai lebt von seinem einfachen Setting und seiner minimalistischen Geschichte, die in nur 74 Minuten erzählt ist. Dass der Film sich trotzdem nicht klein anfühlt, hat auch mit den Schauspieler:innen zu tun, die ihre skurrilen Durchschnittsfiguren mit sichtlichem Spass verkörpern und sie zugleich sympathisch, lächerlich und hintergründig wirken lassen. Aus seinen Albernheiten schält der Film schliesslich ein dunkles Märchen mit beissender moralischer Note. Bald zeichnet sich ab, dass der Wunsch nach ewiger Jugend zum Horror werden muss. Der verfaulte Apfel, den Marie einmal mit in ihre Zeitmaschine nimmt, sieht von aussen zwar wieder frisch und appetitlich aus, ist im Inneren aber voller Ameisen. **Michael Kienzl**

START 14.07.2022 REGIE, BUCH, KAMERA Quentin Dupieux MUSIK Jon Santo DARSTELLER:IN (ROLLE) Alain Chabat (Alain), Léa Drucker (Marie), Benoît Magimel (Gérard), Anaïs Demoustier (Jeanne) PRODUKTION Atelier de production; F/BE 2022 DAUER 74 Min. VERLEIH Praesens Film

QUENTIN DUPIEUX, REGISSEUR VON
INCROYABLE MAIS VRAI

«Es ist spannend, Menschen zu filmen, die lang- sam verrückt werden»



FB Herr Dupieux, beginnen wir am Ende. Der finale Akt Ihres Films besteht aus einer langen Montage, die ohne Dialoge auskommt. Was hat es damit auf sich?

QD Im Film geht es um Zeit, und ich wollte damit ein ähnliches Gefühl erzeugen, wie wenn einem ein bisschen der Kopf schwirrt. Es ist im Grunde wie ein schneller Vorlauf auf einer VHS-Kassette. Und wie ein Stummfilm.

FB Es geht auch um Kontrollverlust, was oft der Ausgangspunkt für Ihre Filme ist. Warum ist das so ein grosses Thema bei Ihnen?

QD Weil es spannender ist, Menschen zu filmen, die langsam verrückt werden. Wer will schon ein perfektes Paar oder eine perfekte Familie sehen? Ausserdem ist es fast unmöglich, über diese Welt zu sprechen, ohne über den Wahnsinn zu reden, der uns umgibt. Wir leben nun einmal in einer verrückten Zeit. Es ist ein Klischee, aber es ist wahr.

FB Anders als andere Regisseur:innen gehen Sie dabei gerne ins Extrem.

QD Ja, weil zu viele Filme dazu neigen, zu rational zu sein. Filme, in denen bereits vorab alles genau

durchgeplant, jedes Wort geschrieben und jede Kameraeinstellung bis ins kleinste Detail festgelegt ist. Aber so funktioniert das Leben nicht. Sie haben einen Plan, und trotzdem wissen Sie nie genau, was passieren wird und wie es passieren wird. Viele Filme sind in der Hinsicht zu starr, zu festgelegt. Die Leute behaupten immer, es gehe mir nur darum, die Dinge auf die Spitze zu treiben. Dabei lege ich es nie darauf an, abgefahren oder absurd zu sein. Ich versuche einfach, dem wahren Leben näher zu kommen. Das ist alles.

FB Wie sind Sie speziell auf diese Geschichte gekommen?

QD In erster Linie wollte ich einen Film für Alain Chabat und Léa Drucker schreiben. Ich hatte eine vage Idee im Kopf. Ich wusste, die Handlung sollte sich um ein Paar drehen, das ein Haus kauft. Aber eine genaue Vorstellung, wohin die Geschichte führen würde, hatte ich lange nicht. Ich habe die Figuren entworfen, ein paar Szenen geschrieben, und schliesslich kam mir der Gedanke mit dem Kellerloch.

FB Fällt Ihnen die Arbeit am Drehbuch leichter, wenn Sie wissen, für wen Sie schreiben?

QD Nicht unbedingt. Manchmal ist es ein tolles Gefühl, zu wissen, wer die Rolle später spielen wird, weil man beim Schreiben die Stimmen im Kopf hören kann. Aber eigentlich würde ich nicht sagen, dass es einfacher ist. Es ist aufregender, weil man den Film in dem Moment fast schon im Kopf dreht. Und wenn man für niemanden schreibt, also die Schauspieler:innen noch nicht feststehen, dann geht es mehr ums Schreiben an sich, mehr darum, mit sich und der Geschichte allein zu sein. Aber auch das hat seinen Reiz.

FB Woher kommt Ihrer Meinung nach die Faszination der Menschen für Keller und das, was sich drin verbirgt oder zuträgt?

QD Es sind die kleinen Geheimnisse. Wir alle haben etwas zu verbergen. Aber wenn ich an einem Drehbuch arbeite, denke ich gar nicht so viel darüber nach, was ich schreibe. Ich bin mir der Bedeutung dessen, was dahintersteckt, nicht unbedingt bewusst. Denn sonst kann es passieren, dass man eine Idee überdenkt, und dann wird ein Konzept daraus. Aber darum geht es mir nicht. Ich hätte auch einen Film mit denselben Figuren schreiben können, die stattdessen eine Leiche im Keller haben. Für mich würde das nichts ändern.

INTERVIEW Pamela Jahn



Everything Everywhere All at Once 2022, Daniel Kwan, Daniel Scheinert

Der bisher erfolgreichste Science-Fiction-Abenteuerfilm des Jahres will mehr sein als nur das. Und entpuppt sich deshalb als kreativer Kraftakt und Wundertüte voller Überraschungen.

Es ist kein wunderbarer Waschsalon, den die chinesische Einwanderin Evelyn (Michelle Yeoh) vor vielen Jahren eröffnet und der sie mittlerweile an den Rand des finanziellen Ruins gebracht hat. Er ist höchstens wundersam: zu gross, zu laut und unüberschaubar. In seinen Gängen könnte man sich verirren, an den Wänden hängen Fernsehschirme, und wer wieder einmal seine Schuhe in die Trommel geworfen hat, wird atemlos im Vorbeigehen gerügt. Dieser Ort entspricht dem Alltag, in den Evelyn irgendwann geschlittert ist. Er ist wie seine Besitzerin: hektisch und immer in Bewegung. Und wie der Film, der hier beginnt.

Tatsächlich gönnt einem Everything, Everywhere All at Once von der ersten Sekunde an keine Verschnaufpause, reisst einen hinein in eine Welt, von der sich überdies bald herausstellt, dass sie nicht die einzige ist – aber angesichts der ihr folgenden noch die normalste. Normal bedeutet in dieser Welt für Evelyn, dass sie in diesem Tollhaus kurz vor dem chinesischen Neujahrsfest schwer verschuldet eine Steuerprüfung über sich ergehen lassen, ihrem Mann Waymond (Jonathan Ke Quan) die Scheidung erklären und sich mit ihrer lesbischen Tochter Joy (Stephanie Hsu) auseinandersetzen muss.

Weil jeder Film in irgendeine Schublade passen muss, wird dieser seit seiner Premiere beim South by Southwest Film Festival als Science-Fiction-Abenteuerfilm bezeichnet. Das ist natürlich nicht falsch, aber auch nicht mehr als eine Hilfsbeschreibung für ein bizarres Kinostück, das wie sein Titel alles zugleich

sein möchte – und sich mächtig anstrengt, diese Vorgabe zu erfüllen. Also bestenfalls wie eine Wundertüte im Kinosaal zu explodieren und alle zu überraschen, die aber genau deshalb den Weg hierher gefunden haben. Unerwartet trifft es also niemanden, sondern Everything Everywhere All at Once erfüllt bestenfalls die hohe Erwartung.

VON DANIEL KWAN,
DANIEL SCHEINERT

EVERY- THING EVERY- WHERE ALL AT ONCE



Um die Erzählung kurz zu umreisen, genügt der Hinweis darauf, dass Evelyn – ausgerechnet vor Jamie Lee Curtis als Finanzbeamtin namens Deirdre Beaubeardra sitzend – fortwährend in unterschiedliche Universen katapultiert wird. Dass sie sozusagen, oft nur für wenige Sekunden, mittels Hightech-Ohrstöpsel in anderen Welten und zu anderen Zeiten in Lebensrollen schlüpfte, die ihre hätten sein können und auf deren

Fähigkeiten sie nun zugreifen kann: als Schauspielstar, als Martial-Arts-Kämpferin, als Showköchin. Evelyn betritt ein kunterbuntes und völlig groteskes Multiversum, in dem sich eine Bösewichtin mit Weltzerstörungsplänen tummelt, Finger in Würstchen verwandeln und das mit popkulturellen Zitaten, von Matrix über 2001: A Space Odyssey und Star Wars bis Ratatouille, vollgestopft ist. «That doesn't make any sense», meint Evelyn einmal zu ihrem Ehemann, der sich ebenfalls durch Raum und Zeit schlägt. «Exactly», lautet dessen richtige Antwort. Aber genau davon möchte Everything Everywhere All at Once mit voller Lust an der Bilderstürmerei erzählen.

Daniel Kwan und Daniel Scheinert, für Einfall, Drehbuch und Regie verantwortlich, treiben mit dieser knapp zweieinhalbstündigen Parforcetour auf die Spitze, was bereits in Swiss Army Man zu beobachten war. Zwar überzeugte ihre Komödie über einen Schiffbrüchigen und eine angeschwemmte Wasserleiche in erster Linie als Buddymovie mit Klamaukfaktor und homoerotischen Schieflagen, doch in der Tiefe erkannte man die ewige Frage nach dem Sinn menschlicher Existenz.

Everything Everywhere All at Once bewegt sich lieber in rasendem Tempo über Oberflächen und erzählt nebenbei von einer modernen Märchenheldin, die als asiatischstämmige Amerikanerin aus ihrem Waschsalon aufricht, um Welt und Familie zu retten. Eine Farce. **Michael Pekler**

START 16.06.2022 REGIE, BUCH Daniel «Dan» Kwan, Daniel Scheinert KAMERA Larkin Seiple SCHNITT Paul Rogers DARSTELLER:IN (ROLLE) Michelle Yeoh (Evelyn Wang), Jonathan Ke Quan (Waymond), Stephanie Hsu (Joy), James Hong (Evelyns Vater), Jamie Lee Curtis (Deirdre Beaubeardra) PRODUKTION A24, Ley Line u.a.; USA 2022 DAUER 140 Min. VERLEIH Filmcoop

VON PHILIP BARANTINI

BOILING POINT



Andy Jones ist als Chefkoch eines Londoner Sterne-Restaurants unter Dauerstress und -beobachtung. Er hat sichtlich seine Mühe damit, den Betrieb, der aufgrund nicht

eingehaltener Standards hinabgestuft wird, auf Trab und sich auf den Beinen zu halten. Das wirkt sich auf sein Privatleben aus, das er mit kurzen Telefonanrufen aufrechtzuerhalten versucht. Mit so einem Anruf auf dem Arbeitsweg beginnt auch der Film und damit der ausgebuchte Abend, den ein eingespieltes Küchenteam bewältigt und dem wir auf Schritt und Tritt folgen.

Die Wahl des Regisseurs Philip Barantini, sein Drama in einer einzigen Einstellung zu drehen – einer Plansequenz, wie wir sie aus *Birdman*, *Victoria* oder *1917* kennen –, passt perfekt zum Setting des Restaurants. Und genau zu demjenigen, dessen Kochzone lediglich durch eine Theke vom Gästebereich abgetrennt ist. Genau in diesem Lokal hatte Barantini, der zwölf Jahre lang

Koch war, gearbeitet, bevor er zum Filmgeschäft wechselte. Diese Berufserfahrung ist *Boiling Point* an der realistischen Darstellung von Zubereitungsweisen, den Abläufen und dem Umgang miteinander anzumerken. Das gesamte Filmteam geriet selbst unter Druck, indem es aufgrund des Lockdowns nur vier statt der geplanten acht Durchgänge drehen konnte.

Das brillante Ergebnis kann sich wahrlich sehen lassen. *Boiling Point* überzeugt durch das glänzende Schauspiel, allen voran von Stephen Graham und Vinnie Robinson, ebenso wie durch den gewaltigen Sog, den der Plot, das Setting und die Kameraarbeit von Matthew Lewis und Team auf uns ausüben. **Jacqueline Maurer**

START 04.08.2022 REGIE Philip Barantini BUCH Philip Barantini, James Cummings KAMERA Matthew Lewis DARSTELLER:IN (ROLLE) Stephen Graham (Andy Jones), Vinnie Robinson (Carly), Alice Feetham (Beth) PRODUKTION Ascendant Films, Burton Fox Films u.a.; UK 2021 DAUER 92 Min. VERLEIH Ascot Elite

VON LESIA KORDONETS

PUSHING BOUNDARIES



Als Lesia Kordonets' Debüt im vergangenen Jahr fast unbemerkt im Nationalen Wettbewerb des Visions du Réel Weltpremiere feierte, war nicht abzusehen, welche Aussagekraft der Dokumentarfilm nur ein

Jahr später noch entfalten würde. Die ukrainische Regisseurin erinnert an eine paradoxe Gleichzeitigkeit: Während im Frühjahr 2014 im Namen des olympischen Geistes Sportler:innen im russischen Sotchi gegeneinander antraten, annektierte die austragende Regierung zeitgleich völkerrechtswidrig die ukrainische Halbinsel Krim. Das höhnische Motto der Paralympischen Spiele wird zum zweideutigen Titel: *Pushing Boundaries* begleitet mit sehr viel Bedacht fünf paralympische Athlet:innen durch ihren Trainingsalltag, der dadurch erschwert wird, dass sie keinen Zugang mehr zum an ihre Bedürfnisse angepassten Sportzentrum auf der Krim bekommen. Konfrontiert mit der zunehmenden Kriegsrealität und den improvisierten Trainingsumständen, müssen sie die mentale Kraft

finden, ihre sportlichen Ziele, die kommenden Spiele in Rio de Janeiro, nicht aus den Augen zu verlieren. Kordonets bezeugt beeindruckende Momente, in denen die Sportler:innen über sich hinauswachsen; etwa wenn sich das Sitzvolleyball-Team von Trainerin Angelika Churkina in der Qualifikation ausgerechnet gegen die russische Nationalmannschaft durchsetzen muss. Eine beeindruckende Chronik des Anfangs eines aktuellen Konflikts, die einigen der ersten Leidtragenden eine Stimme gibt und sich mutig der Frage nach dem Verhältnis von Politik und Sport stellt. **Silvia Posavec**

START 28.07.2022 REGIE, BUCH Lesia Kordonets SCHNITT Lesia Kordonets, Martin Arpagaus, Gesa Marten MUSIK Christoph Scherbaum PRODUKTION Dschoint Ventschr, ZHdK, SRF; CH 2021 DAUER 102 Min. VERLEIH Royal Film

Eine Frau, die sich auf einen beängstigenden Weg durch die Trauer hin zur Heilung begibt. Subtil ist die surrealistische Parabel auf toxische Männlichkeit nicht, dafür aber hervorragend gespielt, atmosphärisch berauschend und mit einem Ende ausgestattet, das es in sich hat.

Am Anfang scheint es, als ob Feuertröpfchen vom Himmel fallen. Der Regen und die Wohnung, in die uns die Kamera mitnimmt, sind von rötlichem Licht durchflutet. In der Küche steht eine Frau, regungslos, physisch und psychisch verletzt. Langsam löst sie sich aus ihrer Starre und setzt sich in Bewegung. Als sie an die offene Balkontür tritt, um diese zu schliessen, stürzt ein Mann an ihrem Fenster vorbei in den Tod. Ein Augenblick des Erkennens in Zeitlupe.

Die Frau, Harper (Jessie Buckley), hatte zuvor ihre kontrolliert-missbräuchliche Beziehung beendet. Der Mann, James (Paapa Essiedu), war ihr Partner. In Rückblenden, die über die gesamte Geschichte verstreut sind, werden die komplexen Zusammenhänge dieses Todes deutlich. Erst einmal fährt Harper jedoch aufs Land, um sich vom erlebten Trauma zu erholen. Hier hofft sie, in einem Cottage und malerischer Umgebung, wieder zu sich selbst zu finden.

Doch von diesem Ort und vor allem seinen Bewohnern geht eine seltsam unangenehme Präsenz aus. Das gilt nicht nur für den Hausbesitzer Geoffrey, der die Äpfel im Garten als verbotene Früchte bezeichnet. So gibt der herablassende Pfarrer Harper lächelnd die Schuld am Tod von James, während er die Hand auf ihr Knie legt. Der örtliche Polizist rollt dagegen mit den Augen, als die junge Städterin ihre Sorge darüber äussert, dass sie von einem nackten Stalker terrorisiert wird.

Alex Garlands (*Ex Machina*, *Annihilation*) neuer Film ist eine genauso faszinierende wie verstörende Mischung aus Science-Fiction und

Horrordrama. *Men* handelt, aufs Wesentliche reduziert, von männlicher Unterdrückung und weiblicher Selbstbehauptung. Der Film zeigt die Auswirkungen von Aggressionen gegenüber Frauen im realen Alltag kumuliert in einem Mikrokosmos, der nicht von dieser Welt zu sein scheint.

Das zeigt sich auch deutlich in den kraftvollen, traumwandlerischen

VON ALEX GARLAND

MEN



Bildern des Kameramanns Rob Hardy, der die Wälder in übersättigten Farben leuchten lässt oder einen fliegenden Löwenzahn-Samen einfängt, der vom Wind davongetragen wird. Selbst die erdigen Klanglandschaften von Ben Salisbury und Geoff Barrow sind in ihren Momenten genauso real wie imaginär.

Durch einen dramaturgischen Kunstgriff wird hier die Gleichförmigkeit der männlichen Charaktere und ihrer vornehmlich

negativen Eigenschaften sowohl als universelle Wahrheit als auch als persönliche Reaktion dargestellt. In diesem Lebensraum bewegt sich Harper. So sieht sie ihn, geprägt von ihren Erfahrungen und Erinnerungen: fantastisch, aber dennoch eine wesentliche Wahrheit enthaltend.

Die Begegnungen im Film verdeutlichen, wie Skepsis, Ablehnung und Opferbeschuldigung den Nährboden für Unterdrückung schaffen. Harpers Ängste sind nicht erfunden oder nur in ihrem Kopf; der Horror entsteht durch die kollektive Weigerung, ihre Sorgen ernst zu nehmen. Visualisiert wird dieser Schrecken anfangs noch stark im Stil des Volkshorrors eines *The Wicker Man*. Dazu passt auch die biblische Allegorie auf den Garten Eden.

Das Grauen entlädt sich schliesslich in einer *Cronenberg'schen* Szenerie, als sich die wiedergekäute Männlichkeit mehrmals selbst gebiert. Trotz aller Metaphern werden diese jedoch zum Ende hin abstrakter und offener für Interpretationen. Das zeigt, dass *Men* nicht versucht, die komplexen Grauzonen des Geschlechts und der Identität vollständig verstehen zu wollen. Der Kern dieses exzellent gespielten Films liegt darin, auf einer quasi neutralen Ebene menschliche Gefühle wahrzunehmen. **Sarah Stutte**

START 21.07.2022 REGIE, BUCH Alex Garland KAMERA Rob Hardy SCHNITT Jake Roberts MUSIK Geoff Barrow, Ben Salisbury
DARSTELLER:IN (ROLLE) Jessie Buckley (Harper), Rory Kinnear (Geoffrey), Paapa Essiedu (James), Gayle Rankin (Riley)
PRODUKTION DNA Films; UK 2022 DAUER 100 Min. VERLEIH Ascot Elite

TILDA SWINTON, SCHAUSPIELERIN IN
THREE THOUSAND YEARS OF LONGING

«Ich würde mir vielleicht wünschen, ein Rennpferd zu sein»



FB *Zu Beginn des Films argumentiert Ihre Akademikerin Alithea Binnie sinngemäss, dass wir Geschichten brauchen, um die Dinge zu erklären, die wir nicht verstehen. Sehen Sie das auch so?*

TS Geschichten sind für mich alles, mehr als nur Erklärungen. Sie sind unsere Gefährten. Wir finden Bestätigung in Erzählungen und wir finden Erleichterung darin, weil wir uns von uns selbst lösen können, wenn wir die Geschichten anderer Menschen hören. Und wir lernen durch sie, zu überleben. Ich weiss zum Beispiel auch nicht, ob sich Kunst und Wissenschaft so einfach trennen lassen. Für mich gehört beides zusammen. Ich würde also sagen, dass Geschichten viele verschiedene Zwecke erfüllen und ein grosser Zauber in ihnen steckt.

FB *Wer genau ist Alithea Binnie?*

TS Sie ist eine Wissenschaftlerin, die viel liest. Sie liebt Geschichten. Damit kennt sie sich aus. Die reale Welt ist ihr fremd. Es scheint fast so, als hätte sie eine gewisse Abwehrhaltung gegenüber der Realität entwickelt. Aber sie hat auch nie etwas Eigenes geschrieben. Das ist ihr Makel, ihr Hindernis. Tatsächlich ist sie eine Art Passagierin in ihrem eigenen

Leben, bis sie auf einen Dschinn trifft, der ihr drei Wünsche im Austausch für seine Freiheit anbietet.

FB *Haben Sie darüber nachgedacht, was Sie sich an Alitheas Stelle gewünscht hätten?*

TS Nein, obwohl es natürlich nahe liegt. George Miller hat mich aber neulich inspiriert, als er einen unmöglichen Wunsch äusserte, den ich hier nicht veraten will. Aber in dem Moment wusste ich, ja, ein Wunsch an einen Flaschengeist muss schon etwas sein, das man nicht selbst verwirklichen kann. Ganz spontan würde ich mir dann vielleicht wünschen, ein Rennpferd zu sein, das den Charlton Gold Cup gewinnt. Das wäre doch mal was.

FB *Man staunt über die CGI-Momente, wenn Alithea den Geist aus der Flasche befreit und er überlebensgross vor ihr erscheint. Aber es gibt auch sehr intime Szenen zwischen Ihnen und Idris Elbas Dschinn, die einem nahe gehen.*

TS Das war für mich das Faszinierende, wie diese beiden Welten ineinandergreifen und die verschiedenen Töne im Film koexistieren. Während der Dreharbeiten hatte ich oft das Gefühl, dass wir eine Art Live-Miyazaki machen. Es wirkte für mich manchmal fast wie eine Animation. Aber angesichts dieser leichten Märchenbuchästhetik, die der Film vermittelt, hat George Miller von vornherein sehr deutlich gemacht, dass die Szenen zwischen mir und Idris unbedingt authentisch wirken sollten. Ich habe oft mit Regisseur:innen im Bereich des Grotesken gearbeitet. Aber in die Richtung sollte es hier nicht gehen. Es sollte etwas ganz Reales entstehen, einen natürlichen Rhythmus haben.

FB *Ihre Karriere ist geprägt von der langen, intensiven Zusammenarbeit, die Sie mit Derek Jarman verbunden hat. Aber auch andere langjährige Partnerschaften, etwa mit Wes Anderson oder Bong Joon-ho. Empfinden Sie eine ähnliche Seelenverwandtschaft zu George Miller?*

TS Ja, unbedingt. Als wir uns vor fünf Jahren kennenlernten, stellten wir schnell fest, dass wir viele Kinoleidenschaften teilen, vor allem für das Abwegige. Ich finde, er ist ein grossartiger Menschen-Regisseur, egal, ob sie in grossen Autos in der Wüste umherjagen oder aus Flaschen steigen. Eines Tages stand ich am Set und dachte: Was für ein Glück! Du konntest nie mit Hitchcock zusammenarbeiten, aber mit George Miller – das ist mindestens genauso gut. **INTERVIEW Pamela Jahn**

Mad Max-Regisseur George Miller versucht sich nach seinem Endzeit-Action-Spektakel Fury Road als Geschichtenerzähler im Abendland – und hat bisweilen Mühe, seinem modernen Märchen die nötige Magie einzuhauchen.

«Wünsche sind ein riskantes Geschäft», bemerkt Dr. Alitheia Binnie (Tilda Swinton), eine etwas verstockte britische Akademikerin, die Mythen und Menschen grundsätzlich skeptisch gegenübersteht. Aber da ist es schon zu spät. Gewollt oder nicht, sie hat den Dschinn (Idris Elba) aus der Flasche gelassen, und nun sitzen sie beide in Alitheas elegantem Hotelzimmer in Istanbul, und der riesige Geist erklärt ihr die Regeln. Drei Wünsche wird er ihr im Gegenzug für seine Freiheit erfüllen, was auch immer ihr Herz begehrt. Sein grosszügiges Angebot auszuschlagen, ist nicht wirklich eine Option. Doch Alitheia zögert. Denn derlei verheissungsvolle Geschichten versprechen selten etwas Gutes. Nicht umsonst hat sie sich, anstatt an Märchen zu glauben, lieber der Wissenschaft verschrieben, die, so ihre Theorie, zunehmend die Antworten auf jene Fragen liefern kann, die einst dem Volksglauben vorbehalten waren. Aber damit ist dem Flaschengeist wenig geholfen. Im verzweifelten Versuch, das Vertrauen seiner neuen Meisterin zu gewinnen, erzählt er ihr, wie er die letzten 3000 Jahre verbracht hat. Und bald stellt sich heraus: Ein einfaches Dasein war es bisher nicht.

Mit Three Thousand Years of Longing hat George Miller ein Herzensprojekt verwirklicht. Doch auch er musste einige Zeit warten. 20 Jahre lang habe er immer wieder Anlauf dazu genommen, sein modernes Märchen auf die Leinwand zu bringen, sagt der Regisseur heute und wirkt sichtlich erleichtert. Gemeinsam mit seiner Tochter Augusta Gore, die hier als Ko-Autorin genannt wird,

hat er sich der 1994 erschienenen Fabel-Anthologie «The Djinn in the Nightingale's Eye» von A.S. Byatt angenommen, um seiner Freude am Erzählen freien Lauf zu lassen. Darauf verweist nicht nur die verspielte Prämisse, die ein verführerisches Flair von «Tausendundeiner Nacht» versprüht. Bereits das Flugzeug der sogenannten Shahrazad Airlines, mit dem Alitheia nach Istanbul reist,

VON GEORGE MILLER

THREE THOUSAND YEARS OF LONGING



um einen Vortrag über die sich verändernde Macht des Mythos im Zeitalter der rationalen Wissenschaft zu halten, ist ein erstes offenkundiges Indiz dafür, dass Miller im Verlauf der Handlung aus dem Vollen zu schöpfen gedenkt.

Schwierig wird es in dem Moment, in dem der Film aus seinem intimen Setting der Hotelsuite ausbricht, um sich zu einer sichtlich überdigitalisierten CGI-Fantasie aufzublasen. Zwar ist der grosse visuelle

Stilist Miller, dessen mit Spannung erwartetes Mad-Max-Prequel Furiosa bereits in Arbeit ist, hier eigentlich ganz in seinem Element. Nur fehlt den Geschichten, die Elbas Dschinn zum Besten gibt, bisweilen der nötige Zauber, um der unerbittlichen Plastizität der Bilder ein wirkungsvolles Gegengewicht zu bieten. Das ist besonders schade, weil es vor allem die kindliche Freude am Entdecken fremder Welten ist, die Miller anspricht, indem er eine Jahrhunderte übergreifende Handlung strickt, die an Märchen aus aller Welt erinnert, in der von Königinnen und Kurtisanen, Prinzen und Sklaven, Liebe und Tod, Drama und Leidenschaft die Rede ist.

Vielleicht wäre der Trick gewesen, dass Miller sich für eine weniger überhöhte Darstellung der Realität entschieden hätte. Immerhin lebt Alitheia, wenn sie sich nicht gerade in diverse Wünsche oder ihre romantischen Gefühle gegenüber einem spitzohrigen Flaschengeist verrennt, in einem schicken Haus, für das die meisten Literaturprofessor:innen töten würden, und in einem fiktiven London, das jeglichen Bezug zur Wirklichkeit verloren hat. Auch insgesamt sind die Farben im Film immer ein bisschen zu grell, zu hell, zu intensiv. All das macht es schwer, an die Magie zu glauben, auch wenn Elba und Swinton zusammen bisweilen ein durchaus fesselndes Geschichtenerzähler-Paar abgeben. **Pamela Jahn**

START 08.09.2022 REGIE George Miller BUCH George Miller, Augusta Gore KAMERA John Seale SCHNITT Margaret Sixel MUSIK Tom Holkenborg DARSTELLER:IN (ROLLE) Idris Elba (Dschinn), Tilda Swinton (Alitheia Binnie) PRODUKTION FilmNation Entertainment, Elevate Production Finance, CAA Media Finance, Kennedy Miller Mitchell, Metro-Goldwyn-Mayer; USA/AUS 2022 DAUER 108 Min. VERLEIH Ascot Elite

PANTEA PANAHIHA HASSAN MADJOUNI RAYAN SARLAK AMIN SIMIAR

HIT THE ROAD

Ein Film von PANAHI PANAHI

QUINZAINE
DES RÉALISATEURS
Société des Réalisateurs de Films
CANNES

PRIX DU JURY
DES JEUNES
FICION
FIFDH22
GENÈVE

«Unvergesslich, überwältigend,
zauberhaft.» *INDIEWIRE*



FILM COOP1

AB 11. AUGUST IM KINO

filmpodium



Eine Kulturinstitution
der Stadt Zürich

SPIKE LEE'S JOINTS

29. Juli – 27. Sept. 2022

www.filmpodium.ch

SOMMER-ABO:
13 WOCHEN KINO
90 FILME
FÜR CHF 95.-!

DOVE HATE

Do the Right Thing (1989)

Die Rekonstruktion einer Höhlenexpedition im kalabrischen Hinterland der Sechzigerjahre verbindet sich mit dem dunklen Raum der Kinoerfahrung. Ein semi-dokumentarischer Film zwischen Forschung und Meditation.

In einem kleinen Dorf im Süden Italiens teilt die einzige Bar ihren Fernseher mit den Bewohner:innen. Es ist stockdunkel in den engen Gassen, allein der Bildschirm wirft ein wenig Licht auf die Szenerie. Gebannt schaut die versammelte Gemeinschaft eine Sendung über das höchste Gebäude Europas: den teilweise noch im Bau befindlichen Pirelli-Wolkenkratzer in Mailand. Die Kamera begleitet den Reporter auf dem nach oben fahrenden Bauaufzug, wirft Blicke in die Büroräume und immer wieder auch in die schwindelerregende Tiefe. Er möchte ein Gefühl vermitteln, das Publikum mitnehmen, sagt er, bevor der Beitrag abrupt mit einem Aufwärtsschwenk endet. Am nächsten Tag erreicht eine Gruppe von jungen Männern den Bahnhof des Dorfes. Vom nördlichen Piemont aus haben sie sich auf den Weg in das unberührte kalabrische Hinterland gemacht, um in eine Höhle hinabzusteigen.

In semi-dokumentarischen Bildern rekonstruiert *Il buco* eine historische Expedition in den Abisso del Bifurto, die eine Forschergruppe Anfang der Sechzigerjahre fast 700 Meter unter die Erde führte. Die Männer dringen wie Kolonisatoren auf der Suche nach neuem Land ein. Sie schlagen ihr Lager über dem «Loch» auf und werfen einen Stein in die Tiefe. Angezündete Seiten aus Illustrierten folgen und bringen zeitliche Markierungen in die Gegenwart der filmischen Aufnahme (John F. Kennedy auf dem Cover, Mode und Stil des beginnenden Jahrzehnts). Während einige Männer in die Tiefe der Höhle hinabsteigen, wird ihre Innenwelt am Rand der

«Wolfsgrube» zeichnerisch dokumentiert. Die sich ständig verzweigenden Linien finden irgendwann in einem Bogen zusammen, darunter die Markierung: -683 m.

Vertikale und Horizontale, Höhe und Tiefe, Oben und Unten (und: prosperierender Norden, karger Süden) werden im Film eher nebeneinandergestellt als in ein Spannungsverhältnis gebracht. Einmal

VON MICHELANGELO
FRAMMARTINO

IL BUCO



kicken zwei Männer über den Abgrund hinweg einen Fussball hin und her. Wenn die gleiche Szene in die Perspektive der Höhle wechselt, verlässt *Il buco* auch ein Stück weit den anthropozentrischen Blick.

Bei aller Aufmerksamkeit und Sorgfalt, mit der sich Frammartino Details wie den Tuschezeichnungen widmet, interessieren ihn weder die exakten Abläufe noch die Dramatisierung der Unternehmung mit Mitteln des Suspense. Vielmehr folgt

der Film in einem meditativen Rhythmus – und komplett ohne Dialog – den Speläologen. In einem parallelen Erzählstrang wird ein alter Hirte begleitet, der in der Weite der Landschaft seine Kühe hütet und von oben auf das Treiben herabblickt. Seine gelegentlichen Rufe und die Pfiffe der Forscher sind neben Naturgeräuschen (Wind, Tierlaute, Wassertropfen im Innern der Höhle) akustische Markierungen in einem ansonsten sehr stillen, fast schon vorsprachlichen Film. Auch die inneren Begrenzungen des Abisso del Bifurto werden nur punktuell von Stirnlampen erleuchtet.

Die Tableaux des Bildgestalters Renato Berta sind majestätisch, mysteriös und empfindsam. Sie nehmen das Archaische der Natur auf und verbinden es mit der Malerei und dem Kino. Zwar mag das körperliche Empfinden in Höhlen und Kinoräumen ein grundsätzlich unterschiedliches sein, gemeinsam ist beiden jedoch das Abtauchen in die tiefe Dunkelheit und die Sichtbarmachung von Bildern durch Licht. Frammartinos kontemplatives Werk entfaltet seine Kraft zu grossen Teilen aus dieser engen Verwandtschaft – und braucht allein deshalb den dunklen Raum und die Leinwand so unbedingt wie die Höhlenforscher Seile und Lampen. **Esther Buss**

START 21.07.2022 REGIE Michelangelo Frammartino KAMERA Renato Berta BUCH Michelangelo Frammartino, Giovanna Giuliani SCHNITT Benni Atria DARSTELLER:IN (ROLLE) Claudia Candusso (Höhlenforscherin), Paolo Cossi (Höhlenforscher) PRODUKTION Doppio Nodo Double Blind, Rai Cinema u.a. IT/D/F 2021 DAUER 93 Min. VERLEIH Xenix Filmdistribution

Sie haben ein Leben lang aufeinander gewartet: Anna und ihr wortkarger, aber grossherziger Marco. Doch das Glück ist leider von kurzer Dauer. Michael Koch hat mit Drii Winter seine Version des Romeo-und-Julia-Stoffs inszeniert. Es ist ein Heimatfilm, ohne Kitsch, dafür bildgewaltig und einnehmend.

Das allererste Bild ruht auf einem grossen, grauen Felsen. Dann wird alles erfüllt vom sonoren Gesang eines Chors. Von Anfang an erfasst einen ein Gefühl der Ehrfurcht gegenüber dieser Berglandschaft, die sich, genauso wie ihre Bewohner:innen, zwar als spröde, aber dennoch auf ihre Weise liebenswert erweisen wird. In Michael Kochs Drama Drii Winter ist der Schauplatz weit davon entfernt, nur Mittel zum Zweck zu sein. Im Gegenteil: Die Urner Vor-alpen werden vielmehr zum gleichberechtigten, wenn nicht gar hauptsächlichen Protagonisten. Die Faszination des Autors für diese Bergwelt ist unverkennbar. Bildkomposition, Kameraführung, Beleuchtung und Erzählrhythmus folgen ganz natürlich den Bedingungen des Drehorts.

Auf diese Weise verschmelzen auch die Figuren mit ihrer Umgebung. Nur konsequent ist daher auch die Entscheidung, weitgehend mit Laiendarsteller:innen zu arbeiten. Insbesondere Simon Wisler, selber Bergbauer, leistet in der Rolle von Marco Bemerkenswertes. Er spielt den wortkargen, arbeitsamen Knecht, einen Fremden, aus dem Tal zugewandert, der dem Bauern Alois (Josef Aschwanden) zur Hand geht. Marco verliebt sich in Anna (Michèle Brand), eine alleinerziehende Mutter, die im Dorf sowohl als Aushilfe im Wirtshaus als auch als Briefträgerin arbeitet. Allen Vorurteilen zum Trotz finden die beiden zusammen und sind eine Zeit lang als Familie glücklich, bis sich Marcos Verhalten verändert, was, wie dann klar wird, auf einen Hirntumor zurückgeht.

Ab dann steuert die Handlung mit jeder neuen, dramatischeren Wendung auf ein opferreiches Finale zu. Doch nie sucht Koch nach dem grossen Eklat, sondern er erzählt aus der Stille heraus, in sich langsam entfaltenden Szenen. Wie in einer griechischen Tragödie werden diese vom Chor kommentiert und in verschiedene Akte eingeteilt. So realistisch und authentisch, schon fast

VON MICHAEL KOCH

DRII WINTER



dokumentarisch, die Inszenierung auch erfolgt, so bekommt das Ganze durch die Präsenz des Chors auch etwas Entrücktes, eine parabelhaft-existentielle Ebene. Der Zyklus des Lebens ist unaufhaltsam, die Natur beweist es einem tagtäglich. Die Sommer sind schön, die Winter hart in den Alpen. Marco hat drei Winter ausgehalten – mehr, als die Einheimischen erwartet hätten.

In Drii Winter berühren sich vermeintlich gegensätzliche, äussere

wie innere Welten und beeinflussen sich gegenseitig. Als symbolisch dafür kann die Szene mit den Dreharbeiten für einen indischen Bollywood-Film gelten. Eine wichtige Bedeutung in der Geschichte erhält das Unterbewusste und Instinktive. Viele Worte werden nicht gewechselt, es sind die Gesten, mal feinere, mal gröbere, die für sich sprechen. Durch seine Krankheit kann Marco zudem nicht mehr alle seine Impulse kontrollieren und provoziert unsere Moralvorstellungen.

Doch auch wenn zum Teil droht, dass die Geschichte zu sentimental wird, macht sie den Film bei Weitem nicht aus. Was einem bei Drii Winter in Erinnerung bleibt, sind in erster Linie seine Form mit dem auffälligen, fast quadratischen Bildformat, das die Vertikalität der Bergkulisse unterstreicht, und die in hellen Grün- und Grautönen gehaltene Farbpalette, die etwas Weiches, aber auch Kühles und Unpersönliches ausstrahlt. Gleichzeitig klebt die Kamera an den Figuren wie eine zweite Haut, sitzt ihnen wortwörtlich im Nacken. All das macht aus diesem alternativen «Heimatfilm» ein visuell und emotional anspruchsvolles Erlebnis, mit dem das Kino wahrhaftig und auf unpräzise Art als Sehnsuchtsort gefeiert wird. **Teresa Vena**

START 01.09.2022 REGIE, BUCH Michael Koch SCHNITT Florian Riegel MUSIK Tobias Koch, Jannik Giger DARSTELLER:IN (ROLLE) Michèle Brand (Anna), Simon Wisler (Marco), Josef Aschwanden (Alois), Elin Zraggen, Daniela Barmettler PRODUKTION Hugofilm, Pandora Film; CH/D 2022 DAUER 136 Min. VERLEIH Frenetic Films

MICHAEL KOCH, REGISSEUR VON DRII WINTER

«Ich wollte kein romantisches Bild der Bergwelt vermitteln»



FB *Drii Winter* spielt in einem abgelegenen Ort im Kanton Uri. Was war bei der Entwicklung der Geschichte und der Figuren wichtig?

MK Je länger ich mich mit den Menschen vor Ort beschäftigte, desto mehr fiel mir auf, dass sie mich fast mehr interessierten als meine eigenen Figuren. Deswegen war es für mich auch eine logische Folge, dass ich mit Laien arbeiten würde. Ich hatte das Gefühl, dass sich die Umgebung in ihren Körpern, ihren Gesichtern und in ihrer Haltung spiegelt. Das war eine Authentizität, die ich nutzen wollte. Diesem dokumentarischen Ansatz wollte ich dann eine strenge formale Gestaltung gegenüberstellen, die eine gewisse Reibung erzeugt.

FB *Woher kam die Inspiration für die Krankheit der Hauptfigur? Und wie kam spezifisch der sexuelle Aspekt hinein?*

MK Ich habe verschiedene Fälle von Menschen recherchiert, die aufgrund eines Tumors ihre Impulskontrolle verloren haben. Ein Neurologe konnte mir einiges dazu erzählen. Für mich steht nicht nur der sexuelle Kontrollverlust im Vordergrund, auch wenn es im Film darin gipfelt. Was mich interessierte,

ist, was passiert, wenn die Grundbedürfnisse des Menschen nicht mehr reguliert werden können. Wenn sich aus der Krankheit ein unberechenbares Verhalten entwickelt, das dem eines Kindes gleicht, das nicht weiss, wie unser soziales Verhalten geregelt ist. Es gibt in der Geschichte verschiedene Anspielungen an diesen Kontrollverlust, die eine ist sexueller Natur, aber an anderer Stelle geht es beispielsweise darum, dass Marco auf dem einen Auge nicht mehr richtig sieht.

FB *Und die Kamera sitzt ihm wortwörtlich im Nacken, beobachtet jede Veränderung.*

MK Ich wollte die Körperlichkeit der Laien in Szene setzen. Insbesondere sollte Marcos massiver Körper gezeigt werden. Er ist derart wortkarg und in sich gekehrt, dass sein Körper viel mehr erzählt als seine Worte. Anfangs wirkt er sehr stark, dann, durch den Tumor, fällt er in sich zusammen.

FB *Welche Bedeutung haben die Berge für die Geschichte?*

MK Während der Recherchen habe ich gemerkt, dass für mich der Ort immer mehr zum Hauptdarsteller wurde. Er hat eine grosse Auswirkung auf die Charaktere und ihr Verhalten. Er beeinflusst, wie Anna mit ihrer schwierigen Situation umgeht. Sie ist an einem Ort aufgewachsen, an dem sie schon sehr früh die Erfahrung gemacht hat, dass die Natur vielleicht im Grunde stärker ist als der Mensch. Ich habe mich gefragt, ob man dadurch eine andere Gelassenheit im Leben entwickelt, mit Schwierigkeiten umzugehen. Ich glaube, dass sich die Geschichte deswegen an einem anderen Ort anders entwickelt hätte: das macht den Ort elementar.

FB *Inwiefern haben Sie sich darüber Gedanken gemacht, welches Bild der Schweiz Sie vermitteln würden?*

MK Mir war bewusst, dass ich mich auf einem schmalen Grat bewegte. Die Gefahr war gross, dass man sich in der Schweizer Alpenromantik, in dieser Idylle verliert. Ich wollte kein romantisches Bild der Bergwelt vermitteln, auch wenn ich damit spiele. Die Inder:innen, die in die Schweiz kommen und die ich in den Film integriere, suchen genau das. Was mich interessiert, ist die unmittelbare Kraft der Natur, die man spürt, wenn man vor Ort ist. Diese kommt im Übrigen meist bei schlechtem Wetter besser zur Geltung als bei strahlendem Sonnenschein. **INTERVIEW** Teresa Vena

Baltimore, 20 Jahre nach dem Start von The Wire, der grossen Serie über die Dysfunktionalität amerikanischer Institutionen. Die Autoren David Simon und George Pelecanos sind nun mit einem neuen Korruptionsthiller in die Stadt zurückgekehrt.

Wem gehört denn nun diese Stadt, Baltimore, USA? Für Wayne Jenkins, Cop einer zivilen Sondereinheit der Polizei der Stadt, der Gun Trace Task Force, ist die Sache klar. Der Titel, We Own This City, stammt aus einer seiner Motivationsansprachen an seine Kollegen, die eigentlich seine Komplizen sind: Wenn sie den Vorgesetzten und Politiker:innen liefern, was die wollen – Verhaftungen, beschlagnahmte Waffen und Drogen, *stats* –, dann können sie machen, was sie wollen. Geld unterschlagen, Drogenhändler abziehen und Drogen verkaufen, Beweismittel unterschieben, Schwarze Bürger:innen drangsaliieren.

Wayne Jenkins und seine Bande sind allerdings keine von der Realität inspirierten und letztlich doch überlebensgrossen Erfindungen von David Simon und George Pelecanos, sie sind keine McNultys und Kemas, und Lester Freamon schon gar nicht. Jenkins und die anderen Polizist:innen sind die 2018/19 verurteilten Täter in einem der grossen amerikanischen Polizeiskandale, der Korruption im grossen Stil sichtbar gemacht hat, vom Überstundenabrechnungsbetrug bis zu Drogendeals. Das ganze Spiel ist immer noch *rigged*, abgekartet: Wegschauen, decken und die vermeintlich eigenen Leute schützen, zwischenmal den Polizeipräsidenten austauschen, wegducken, wenn der gesellschaftliche Druck gross wird, wie nach der Tötung von Freddie Gray auf einer Fahrt in einem Polizeitransporter 2015 und auch im Kontext der darauffolgenden Black-Lives-Matter-Proteste in Baltimore. «We Own This City», das Buch des

Polizeireporters Justin Fenton zum Jenkins-Fall, haben George Pelecanos und David Simon zusammen mit Regisseur Reynaldo Marcus Green in der gleichnamigen Miniserie zugleich verdichtet und geöffnet. Verdichtet ist die dringliche Geschichte, die sich durch die Karriere von Jenkins zappt (Jon Bernthal spielt ihn als federndes Klappmesser, das ständig im Begriff ist, aufzuspringen)

VON DAVID SIMON, GEORGE PELECANOS

WE OWN THIS CITY



und die viele Akteur:innen ein- und mitführt, nur wenige von ihnen Erfindungen Simons und Pelecanos'. Geöffnet und fokussiert wird der Blick auf eine Institution, das *Policing*, das unrettbar erscheint. *Good* oder *natural police*? Schwer zu finden im Real-Baltimore der Serie We Own This City, die vor allem ein Portrait der Praktiken und sozialen Pathologie hochproduzierter Polizeipseudopräsenz ist. Der paradigmatische Gang Jenkins' durch diese

Institution ist so etwas wie ein umgekehrter Bildungsroman der Gegenwart: Schon die Initiation in die Polizeiarbeit ist eine Lektion im Bürgerterrorisieren. Klar, dass der Wandel der Strukturen da ein langsamer Kampf sein muss, *a slow hustle*, so sagt es ein Aktivist in einem gleichnamigen HBO-Dokumentarfilm, den Sonja Sohn, die Darstellerin der Polizistin Kema Greggs aus The Wire, zum Fall Sean Suiters gedreht hat, eines Polizisten am Rande der Jenkins-Bande, der sich vor einer Befragung durch die Interne Ermittlung entweder selbst erschossen hat oder ermordet wurde. Es ist eher eine Nebensache, die We Own This City, die Serie, die unmissverständlich mit einer wiederholten Triumphansprache von Wayne Jenkins endet, nicht nur zu einer maximal bitteren, defätistischen Angelegenheit macht. Aber dass einige der wenigen skrupulösen *apples* vom verrotteten Polizeibaum ausgerechnet von The-Wire-Schurken gespielt werden, darunter Jamie «Marlo» Hectors Sean Suiter, ist eine kleine Metageste in Richtung Reformierbarkeit. An irgendeinen *change* glauben Simon und Pelecanos wohl doch noch. Baltimore gehört eben auch ihnen. **Daniel Eschkötter**

START 29.06.2022 IDEE David Simon, George Pelecanos REGIE Reynaldo Marcus Green BUCH David Simon, George Pelecanos u.a. KAMERA Yaron Orbach SCHNITT Matthew Booras, Joshua Raymond Lee MUSIK Kris Bowers DARSTELLER:IN (ROLLE) Jon Bernthal (Wayne Jenkins), Wunmi Mosaku (Nicole Steele) PRODUKTION Crime Story Media, HBO; USA 2022 DAUER 6 Episoden à ca. 60 Min. STREAMING Sky



VON ROSS DUFFER, MATT DUFFER

STRANGER THINGS SEASON 4



Pandemiebedingt mussten Fans der Kultserie lange auf die neueste Staffel warten. Die Durststrecke ist jedoch schnell vergessen, denn die

vierte Runde stellt alles Bisherige in den Schatten. Nebst altbekannter Achtziger-Nostalgie überrascht Stranger Things mit Episodenlängen, die mit Spielfilmen mithalten können, und das Finale setzt mit fast zweieinhalb Stunden noch einen obendrauf.

Inhaltlich ist die Staffel dicht gedrängt und doch ausgedehnt: Einige der Protagonist:innen tauschen das verschlafene Hawkins gegen Kalifornien oder die Sowjetunion ein. Mit vier parallel verlaufenden Handlungssträngen könnte Chaos Programm sein, doch gegen Ende fügt sich alles perfekt zusammen, und es werden die brennendsten Fragen geklärt, die sich in den Vorgängerstaffeln angestaut haben.

Die einst niedlichen Kids der 1. Staffel stellen sich nicht nur mutig

dem neuen, bedrohlicheren Ungeheuer aus dem «Upside-Down», sondern müssen gleichzeitig den Horror des Teenagerdaseins durchleben. Trotz bildgewaltiger und actionreicher Szenen ist es genau dieses subtile Ringen mit ambivalenten Emotionen und sich verändernden Beziehungen, das dieser Staffel mehr Tiefgang verleiht. Alle Streaming-Rekorde brechend, schafft es Stranger Things ganz nebenbei, einen Hype um Kate Bushs Achtzigerjahre-Hit «Running Up That Hill» zu kreieren und diesen nach fast vier Dekaden wieder an die Spitze der Musikcharts zu katapultieren.

Josefine Zürcher

START 27.05.2022 IDEE Ross Duffer, Matt Duffer REGIE Nimrod Antal u.a. BUCH Ross Duffer, Matt Duffer u.a. KAMERA Brett Jutkiewicz u.a. MUSIK Kyle Dixon, Michael Stein DARSTELLER:IN (ROLLE) Millie Bobby Brown (Eleven/Jane), Winona Ryder (Joyce Byers), David Harbour (Jim Hopper) Sadie Sink (Max) u.a. PRODUKTION 21 Laps Entertainment; USA 2016- DAUER 9 Episoden à ca. 75–150 Min. STREAMING Netflix

VON OLIVIER ASSAYAS
IRMA VEP



Das Kostüm sitzt wie eine zweite Haut. Kaum ist Mira (Alicia Vikander) in ihr Ganzkörper-Catsuit aus Samt geschlüpft, wird sie zu Irma. Sie schleicht die Marmortreppe hinauf,

imitiert mit ungeprobter Perfektion die Schritte, die Schauspiellegende Musidora mehr als 100 Jahre vor ihr als Irma Vep machte. Ein Probelauf, der im Vorbeischleichen die Magie des Kinos, genauer gesagt: die von Louis Feuillades Kino, einfängt. Dann kehrt das Set zur Normalität zurück: Hektik, Drogen, Narzissmus. Alicia Vikander ist als Mira der Star dieses scheiternden fiktiven Remakes von Feuillades Les Vampires, das Olivier Assayas bereits 1996 (damals mit Maggie Cheung in der Hauptrolle) zum Anlass diente, die Realität von Set- und Rollenarbeit mit der Realität des Kinos selbst zu verkleben. Irma Vep ist also das Serien-Remake eines Films, in dem das Remake eines Films gedreht wird. Anders gesagt: Assayas macht noch immer gerne Filme (oder Serien)

über das Filmemachen. Das Spiel mit der Meta-Ebene ist ebenso geblieben wie der ätzende Humor, mit dem die französische Filmwelt durch den Dreck gezogen wird. Die mysteriöse Aura Maggie Cheungs ist einer lasziveren und deutlicher überzeichneten gewichen. Die Ära ist mehr als 25 Jahre nach dem Vorgängerfilm eine andere, die Befindlichkeiten um das Set sind die gleichen. Darsteller:innen und Crew überbieten sich mit Diskurs- und Kunstklischees. Das Kino vermag noch immer magisch zu sein; Kino zu machen aber bleibt eine Profession, die lächerliche, kleingeistige Menschen anzieht. **Karsten Munt**

START 06.06.2022 REGIE, BUCH Olivier Assayas KAMERA Yorick Le Saux, Denis Lenoir SCHNITT Marion Monnier MUSIK Thurston Moore DARSTELLER:IN (ROLLE) Alicia Vikander (Mira), Vincent Macaigne (René Vidal), Jeanne Balibar (Zoe), Adria Arjona (Laurie) PRODUKTION A24, Little Lamb; USA 2021 DAUER 8 Episoden à ca. 60 Min. STREAMING Sky Deutschland/Atlantic



Irma Vep 2022, Olivier Assayas

NEBENSAISON



NUR TOTE LÜGEN NICHT

Streamen Sie kostenlos
Nebensaison und Tausende
weitere Schweizer Serien,
Dokus und Filme
auf playsuisse.ch

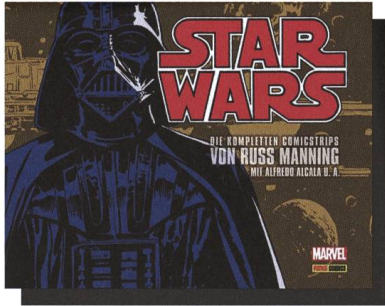
eine Idee SRG SSR

➔+ Play Suisse

Die Schweiz in Originalversion

inklusive in der TV- und Radio-Gebühr

KURZ BELICHTET



COMIC

Unendliche Geschichte I

Mit der Übernahme von Lucasfilm durch Disney 2012 wurde das Star-Wars-Universum massiv ausgebaut, was dem Franchise mit neuen Kinofilmen, Merchandising, Animationsfilmen und vor allem TV-Serien wie The Mandalorian oder Obi-Wan Kenobi neue Fans besorgt und alte erfreut. Was heute die TV-Spin-offs sind, waren früher die Comics. Nach dem Erfolg von Star Wars (1977) erschien nebst den Comic-Serien von Marvel (die den Verlag vor dem Bankrott retteten) und diversen Romanen ab März 1979 auch ein Zeitungs-Strip im «Los Angeles Times Syndicate». Anfänglicher Zeichner und Texter war der Autor Russ Manning, der sich mit seinem Comic «Magnus, Robot-Fighter» und einem Tarzan-Comic-Strip einen Namen gemacht hatte. Manning liebte Lucas' Film und prophezeite für die Jedi-Ritter eine ähnliche Beliebtheit wie für Mickey Maus.

Die tägliche Dosis an Comics in der Zeitung half den Fans, die Zeit bis zum nächsten Film zu überbrücken. Die episodenhaften Geschichten, die zwischen 1979 und 1984 erschienen, spielen mehrheitlich in der Zeit zwischen A New Hope und The Empire Strikes Back (1980) und stellen nicht nur die bekannten Filmprotagonist:innen ins Zentrum, sondern bringen neue Erzählstränge und Figuren ein. Bevor die Geschichten publiziert wurden, unterliefen sie eine strenge Prüfung seitens Lucasfilm: Über jedes Wort wurde entschieden, und es durfte nichts verraten werden, was auf den Inhalt des nächsten Films schliessen würde.

Die Strips stammen aus einer weniger komplexen Zeit des Franchise und kommen in Ton und Tempo der ursprünglichen Trilogie nahe. Daher wirken die Geschichten und Dialoge im Vergleich zum heute komplexeren Universum ein wenig veraltet, und vermutlich werden nur hartgesottene Fans die rund 300 Seiten pro Band komplett durchlesen. Nichtsdestotrotz ist es eine Freude, in diesem akribisch restaurierten historischen Dokument zu blättern. Vor allem die farbigen Sonntags-Strips sind für Comicliebhaber ein Vergnügen. (gp)

Russ Manning, Alfredo Alcalá u.A.:
Star Wars - Die kompletten Comic-Strips
1 & 2. Stuttgart: Panini. 256 Seiten.
CHF 70 / EUR 50



BLU-RAY

Verspäteter Kult auf Deutsch

Puritanisches Christentum gegen heidnische Riten: *The Wicker Man* ist ein Unikat, ein *film maudit*, in dem der Schrecken in einer sommerlichen Landschaft angesiedelt ist, deren Bewohner immer wieder fröhliche Lieder anstimmen, ein Film zwischen dokumentarischer Nüchternheit und Camp (die Frisur von Christopher Lee!). In deutsche Kinos (oder ins Fernsehen) hat er es nie geschafft. Für die jetzt erschienene Edition wurde er (in der Final-Cut-Version) erstmals deutsch synchronisiert und durch ein Statement zu seinen popkulturellen Nachwirkungen ergänzt. Wer sich für den Audiokommentar und weitere Extras interessiert, muss allerdings auf die englische 40th Anniversary Edition desselben Anbieters zurückgreifen. Die enthält zudem den Soundtrack (Ohrwurmqualität). (fa)

The Wicker Man von Robin Hardy,
GB 1973, zwei Blu-ray, Studiocanal,
CHF 20 / EUR 14

BUCHREIHE

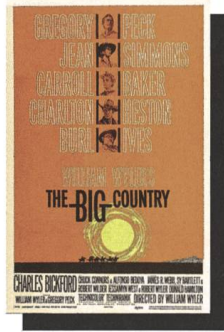
Kompakter gehts nicht

Informationen zu einzelnen Filmen findet man viele im Netz, Zusammenhänge schon weniger. Eine neue Buchreihe verspricht, diese herzustellen. Hundert Jahre nationaler Filmgeschichte auf nicht sehr viel mehr Seiten zu entfalten, ist ein entsprechend ambitioniertes Unterfangen. Stefan Kramer gelingt es, für die Filmproduktion in China einen Kontext zu umreissen, der vor allem in der politischen Entwicklung des Landes verortet ist, aber auch die unterschiedlichen Zuschauer:innen (Bürgertum in den Städten, weitgehend illiterate Landbevölkerung) berücksichtigt.

Nach der kommunistischen Machtübernahme 1949 finden Filme, eingestuft als «das erste Instrument, mit dem die Befreiungsgeschichten erzählt werden sollen», mit «mittleren Charakteren», die zwischen den schematisch gezeichneten Figuren des Guten und des Bösen stehen, dennoch zu einer gewissen Ambivalenz und Individualität.

Komplexer ist die japanische Filmgeschichte mit ihren konkurrierenden privaten Produktionsfirmen. Hier hätte man gerne mehr über den Kontext erfahren, Kayo Adachi-Rabe fokussiert sich stattdessen auf die Filme der grossen Filmemacher, weiss aber immerhin deren stilistische Eigenheiten herauszuheben. (fa)

Filmgeschichte kompakt
Kayo Adachi-Rabe: «Der japanische Film». 125 S.; Stefan Kramer: «Der chinesische Film». 149 S., edition text + kritik, München, CHF 23 / EUR 19



BLU-RAY

Sensibles Präriedrama

«Ein Western für Leute, die keine Western mögen» schrieben die «Cahiers du Cinéma» 1959. Darin steckt ein wahrer Kern, denn dieser Film übt eine harsche Kritik an vielen Werten des Westerns, zumal an Konzeptionen von Männlichkeit, die sich nur in gewaltsamen Auseinandersetzungen beweisen kann.

Gregory Peck ist der Mann aus dem Osten, der seiner zukünftigen Braut auf die Ranch ihres Vaters, eines Rinderbarons, folgt. Schon bald muss er sich – auch von ihr – einen «Feigling» nennen lassen, weil er nicht sofort zum Revolver greift. Ob die Männer im Westen am Ende von ihm gelernt haben, bleibt offen. Das Mediabook enthält den Film, digital restauriert, auf Bluray und auf DVD, der Audiokommentar von Sir Christopher Frayling kann mit Kenntnissen sowohl des Genres als auch der Produktionsumstände punkten.

Eine zusätzliche DVD enthält mehr als vier Stunden Bonusmaterial, darunter eine Filmdokumentation über William Wyler (1986), eine Audiodoku über den Komponisten Jerome Moross (dessen Musik auch auf einer separaten Tonspur zu hören ist) und ein Faksimile des Drehbuchs. Das 16-seitige Booklet würdigt den Film im Kontext anderer Filme Wylers. Eine herausragende Edition, die eine Neubewertung von «The Big Country» nahelegt. (fa)

The Big Country von William Wyler,
USA 1958, Koch, Mediabook (1 Blu-Ray,
2 DVD), CHF 35 / EUR 27

BUCH

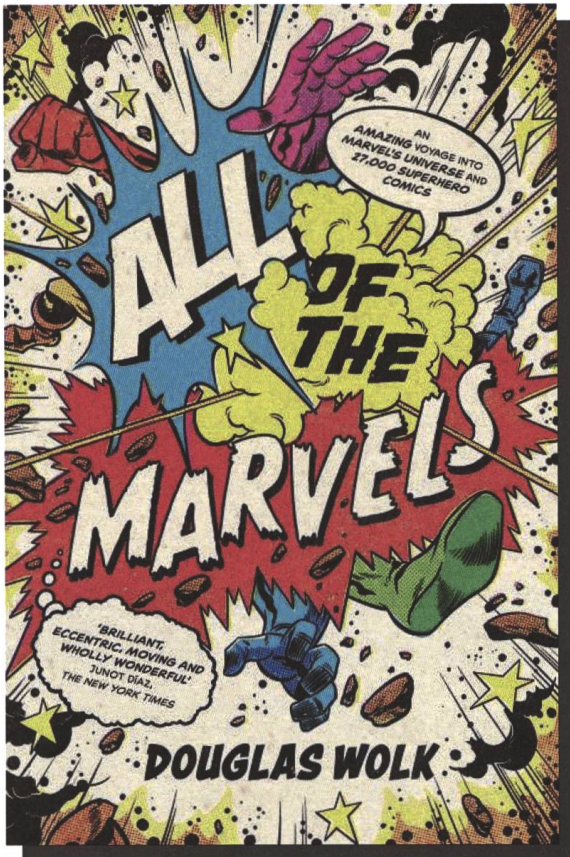
Farbenspiele

Wenn im Historienfilm die Vergangenheit vor dem Kino als Geschichte in Details und Farbe wieder aufersteht; wenn historisches Material nachkoloriert, found footage ins Fiktionale integriert oder aufwändig digital reanimiert wird, dann sind das Herausforderungen für Geschichts- und Bildtheorien zugleich.

Dem historiographischen Farben- und Verfärbungskomplex und überhaupt der visuellen Geschichtsvergegenwärtigung hat der Kunsthistoriker Peter Geimer eine Studie gewidmet, die das Dazwischen exemplarisch skizziert und ausmalt, die Latenz von Artefakten der Historienmalerei, Fotografie, des Kompilationsfilms, die «unentschieden zwischen beiden Polen [der geformten «Geschichte» und formlosen «Vergangenheit»] oszillieren».

Geimers Bewegung ist dabei mitunter selbst eine der vergegenwärtigenden Überbrückung, ohne Oszillation: Wenn er zu den Realismus-Classics, Kracauer, Barthes, zurückkehrt und einige Jahrzehnte Geschichts-Film-Theorie einfach überspringt, dann wäre manchmal eine grössere Palette nicht verkehrt gewesen. Und auch sein Plädoyer für eine minimal-invasive Präsentation von historischem Material hätte einen Twist gebrauchen können. Aber darum weiss Geimer natürlich, er weiss darum, dass Retrofilter und Vergangenheitseffekte inzwischen Teil einer neuen digitalen Geschichtsgrammatik sind, deren Regeln er nicht mehr niederschreibt. Die Zukunft gehört dann vielleicht einer simulierten Geschichte. (de)

Peter Geimer: Die Farben der
Vergangenheit: Wie Geschichte zu
Bildern wird. C.H. Beck Verlag. 304 S.
CHF 45 / EUR 36



COMIC

Unendliche Geschichte II

Hätte der Marvel-Verlag alle seine geplanten Filmprojekte realisiert, wäre das Marvel Cinematic Universe (MCU) bereits in den 1980ern entstanden. Doch Pläne für Filme wie Black Panther mit Wesley Snipes, Brigitte Nielsen als She-Hulk oder Dr. Strange unter der möglichen Regie von Francis Ford Coppola (!) wurden nie umgesetzt. Mit wenig Erfolg erschienen hingegen Howard the Duck (1986), The Punisher (1989) oder Captain America (1990). All dies wird auf wenigen Seiten von Douglas Wolks Buch «All of the Marvels» zusammengefasst. Doch eigentlich sind nicht die Verfilmungen das Thema, sondern die über 27'000 Comichefte, die Marvel seit 1961 publiziert und die Wolk alle gelesen hat.

Spannend und unterhaltsam verfolgt Wolk – ohne jegliche Chronologie, sondern nach Lust und Interesse – die Reise einzelner Figuren und deren Wandlung mit der Zeit (oder eben nicht). Er stellt Verknüpfungen zwischen den Anfängen und den heutigen Geschichten her, beschreibt einige der spannendsten und innovativsten Geschichtszyklen, befasst sich kritisch mit der (fehlenden) Vertretung nicht-Weisser Ethnien und gibt einen grossartigen Einblick hinter die Kulissen des wohl längsten Märchens der Welt. Das Buch ist sowohl für Comic-Aficionados als auch für solche, die Nachhilfe bei den MCU-Filmen benötigen, unentbehrlich. (gp)

Douglas Wolk: All of the Marvels:
A Journey to the Ends of the Biggest
Story Ever Told. New York: Penguin.
384 S. CHF 42 / EUR 23

FILM PROMOTION

propaganda

propaganda.ch



Bloom

FREILUFTKINO

AUF DEM

EUROPAPLATZ

VON 19.08 BIS 28.08 2022

MAIN PARTNER: DO IT + GARDEN MIGROS

VENUE PARTNER: europa | ee

GLACE PARTNER: Gasparini

MEDIENPARTNER: TagesAnzeiger

BLOOMKINO.CH



**KOS
ZOS**

AB 11.8.22 IM KOSMOS KINO

**«THE PHANTOM
OF THE OPEN»**

Tickets auf [kosmos.ch](https://www.kosmos.ch)

Wann kommt das Schweizer Mubi?



TEXT Oliver Camenzind

Krisen können zu Innovation führen. In der Schweizer Filmbranche heisst das, dass auch im kleinteiligen Arthouse-Markt bald vertikal integrierte Player aufräumen. Denn einige Firmen haben die Zeichen der Zeit erkannt.



Das Leiden geht weiter. Die Kinos haben die Krise nach der Coronapandemie noch lange nicht überstanden. Gemäss einer Auswertung des Verbands Pro Cinema waren Schweizer:innen noch 2019 12,5 Millionen Mal im Kino. 2020 wurden dagegen nicht einmal 4,5 Millionen Karten abgerissen. Im laufenden Jahr sieht es mit 3 Millionen Eintritten bis Mai zwar besser aus, die Zahlen von früher bleiben aber ausser Reichweite.

Dank staatlicher Unterstützung hätten bis jetzt keine Kinos schliessen müssen, sagte René Gerber von Pro Cinema dem «Tages-Anzeiger». Doch die staatlichen Hilfeleistungen sind Ende Juni ausgelaufen. Ob und wie schnell sich die Kinobranche unter Normalbedingungen erholt, wird sich also erst noch zeigen. Für Frank Braun von der Zürcher Neugass Kino AG ist klar: «Jetzt wird es vielen ans Eingemachte gehen.» Die neuesten Zahlen zu den Kinoeintritten nennt Frank Braun «katastrophal». Die Subventionen seien für die Branche überlebenswichtig gewesen. Wenn die Besucher:innenzahlen nicht bald wieder ansteigen, würden es viele Betriebe aus eigener Kraft wohl nicht schaffen.

Nun müssen sich die Kinobetreiber:innen also etwas einfallen lassen. Die Frage, wie sie künftig auch dann Geld verdienen können, wenn die Säle halbleer bleiben, verlangt nach einer raschen Antwort. Gleichzeitig müssen Verleiher Wege aus ihrer grossen Abhängigkeit von den Kinos suchen. Und die Filmproduzent:innen sind

ohnehin gut beraten, sich nach anderen Absatzkanälen umzusehen. Vom Studio in den Verleih und von dort ins Kino: Das ist nicht mehr der Königsweg.

Frank Braun hat eine Idee, wie es anders gehen könnte. Doch dazu muss man ein wenig ausholen.

Eine Firma wird zu ihrer eigenen Kundin

Hinter dem weltweiten Erfolg von Streamingkonzernen wie etwa Mubi steckt eine einfache betriebswirtschaftliche Überlegung. Der Anbieter aus Grossbritannien produziert Filme und platziert diese auf der eigenen Plattform. Dem Prinzip nach machen das öffentlich-rechtliche Fernsehstationen schon lange so, und vor ihnen taten dies die «Big 5»-Studios des klassischen Hollywood in den USA bis Anfang der Sechzigerjahre. Einen Verleih, der als Zwischenhändler fungiert und mitverdient, braucht es da nicht. Der Film kommt gewissermassen aus dem Studio direkt zum Publikum. Im Unterschied zu Fernsehsendern oder den Studios ist Mubi nach eigenen Aussagen in 190 Ländern präsent, die Reichweite ist enorm. Und Reichweite ist die erste Voraussetzung für wirtschaftlichen Erfolg.

Wird eine Mubi-Produktion im Kino gezeigt, übernimmt Mubi auch die Rolle des Verleihs, wie etwa bei Andrea Arnolds Cow. Der Umweg über einen zwischengeschalteten Dienstleister bleibt aus. Und der Profit bleibt bei Mubi. Der Clou an diesem Modell: Je erfolgreicher die eigenen Filme werden, desto mehr Leute schliessen ein Abo ab. Und je mehr Leute ein Abo abschliessen, desto grösser wird das Erfolgspotenzial der Filme. Das ist ziemlich brilliant.

Betriebsökonom:innen sprechen in solchen Fällen von «vertikaler Integration». Damit bezeichnen sie das Vorgehen, dass eine Firma nach oben oder nach unten in der Wertschöpfungskette expandiert. Eine wesentliche Investition in diese Logik hat Mubi mit dem Kauf von The Match Factory, einer Produktions- und Vertriebsfirma aus Deutschland, Anfang dieses Jahres getätigt. The Match Factory zeichnet unter anderem verantwortlich für den Arthouse-Hit Drive My Car. Anders gesagt: Indem Mubi selbst Filme herstellt, integriert es ein Geschäftsfeld, das traditionellerweise ausgelagert war.

Mubi wird zu seinem eigenen Kunden. Indem sich die Firma auch um die Distribution der eigenen Filme kümmert, wird sie aber auch zu ihrer eigenen Auftraggeberin. Das ist Integration nach oben und unten.

Eine Vision aus den Anfangszeiten

Neu ist dieses Prinzip im Filmgeschäft bei alledem nicht. Im Gegenteil fand es von allem Anfang Anwendung. Die Gebrüder Lumière haben es höchstpersönlich erfunden und eingeführt.

Anders wäre der Cinématographe vielleicht nie zur Erfolgsgeschichte geworden. Die Lumières mussten zwangsläufig ihre eigenen Aufnahmeapparate bauen, um den Nutzen ihres Projektors überhaupt vorführen zu können. Und als sie das taten, sackten sie bei den ersten Kinovorführungen der Welt natürlich das ganze Geld ein. Es war ein geniales Geschäftsmodell: Die Lumières kontrollierten jedes Detail ihrer ganzen Wertschöpfungskette. Dass Pathé das Geschäftsmodell ab 1902 zusammen mit den Patenten der Gebrüder Lumière übernahm und zu einem der grössten Akteure im weltweiten Filmgeschäft wurde, verwundert nicht.

Wenn man so will, sind das die Wurzeln des globalisierten Filmgeschäfts. Und dorthin kehren nun auch immer mehr regionale Akteure zurück. Ähnlich wie die grossen Streamingkonzerne, wenn freilich auch in kleinerem Massstab, operiert hierzulande der Verleih trigon-film. Mit filmingo.ch hat die Stiftung seit 2019 ihren eigenen Streamingdienst im Angebot. Filme, an denen Trigon ohnehin Rechte gekauft hat, können dadurch jederzeit wiederverwertet werden – selbst wenn kein Kino die Filme ausstrahlt und mitverdient. Das lockert für den Verleih die Abhängigkeit von den serbelnden Kinos. Würde sich trigon-film nun noch in der Herstellung von Filmen engagieren, wäre das Geschäftsmodell im regionalen Massstab ungefähr deckungsgleich mit jenem von Mubi.

Das Programm im Internet zugänglicher machen

Doch was tun in dieser Situation die Kinobetreiber:innen? Sie können mit Streaming

ja einfach übersprungen werden. Hier setzt das gemeinsame Projekt der Neugass Kino AG, die in Zürich die Kinos Riffraff und Houdini sowie in Luzern das Bourbaki betreibt, und der Kosmos-Kultur AG an. Bereits vor einem Jahr sind die beiden Kinobetreiberinnen als «Reaktion auf den Strukturwandel» im Kinomarkt eine «strategische Programmzusammenarbeit» eingegangen. Seither ist Frank Braun für das Programm aller 19 Säle der beiden Unternehmen zuständig. Auf diese Weise könne das Programm in der Stadt Zürich besser gestaltet werden, die beiden Firmen würden sich mit ihrem Programm nicht weiter konkurrenzieren, sondern ergänzen, so Braun.

Die beiden Firmen planen nun eine neue Online-Plattform, die Kino- und Streamingangebot vereint. Der Film stehe dabei im Zentrum – ob er zunächst nur im Kino, gleich online oder an beiden Orten gleichzeitig läuft.

Davor, dass sich die Kinos selbst konkurrenzieren, wenn sie auch auf Streaming setzen, hat Frank Braun derweil keine Angst. Er sagt: «Wir profilieren uns seit Jahren über unser Programm». Nun gehe es darum, dieses Programm auch über die Kinoauswertung hinaus zu verlängern, sichtbar und zugänglich zu machen. Wenn man sich schon so sorgfältig um die Programmation kümmert, dann sollten möglichst viele Leute etwas davon haben, findet Braun. Streaming oder Kino, das sei mittlerweile keine Entweder-oder-Frage mehr, die Angebote ergänzten sich vielmehr. Das Filmangebot werde in dieser Form gebündelt, besser vermittelbar und komme dem Wunsch der Konsument:innen nach mehr Orientierungshilfe entgegen.

Der Kanton Zürich begrüsst diese Initiative und hat für dieses «Transformationsprojekt» den erklecklichen Betrag von 600'000 Franken in Aussicht gestellt.

Blue verdient dreimal an einem Film

Für Filme, die keinen Schweizer Verleiher haben, den aber mehrere Programmkinos zeigen wollen, engagiert sich Neugass Kino neuerdings auch als Distributionspartner. Das war zum Beispiel bei Souvenir Part II von Joanna Hogg (2021) der Fall. Obwohl die Neugass Kino den Film selbst nicht zeigte,



Distribution

sei man «ingesprungen», so Frank Braun. Anders sei es bei Youth Topia (2021) von Dennis Stormer gewesen. Dort sei man von den Produzent:innen angefragt worden, den Verleih zu übernehmen. Dieser Film lief auch in den Sälen der Neugass Kino AG. Es könne interessant sein, als Verleih zu agieren, erklärt Frank Braun. Es handle sich im Moment jedoch um ein Nebengeschäft, nicht um eine strategische Integration nach oben.

Konsequenter geht die Berliner Produktionsfirma DCM vor. Vor zwei Jahren ist die Produktionsfirma bei der Zürcher Arthouse Comercio Movie AG eingestiegen. Seither laufen DCM-Filme in fünf DCM-eigenen Kinos in der Zürcher Innenstadt. Natürlich nicht exklusiv, aber immerhin. Man habe gemerkt, sagte der DCM-Mitgründer Christoph Daniel damals zu «Filmbulletin», dass es vorteilhaft sei, gleichzeitig als Produzent und als Verleiher zu agieren. Dass nun auch Kinos zum Unternehmen gehören, sei ein «logischer Schritt» gewesen. Ein logischer Schritt im Sinn der vertikalen Integration, könnte man ergänzen.

Wo dieser Weg DCM hinführen könnte, hat die Kinokette Blue Cinema (früher Kitag) schon einmal vorgemacht. Die Tochterfirma der halbstaatlichen Swisscom agiert seit einiger Zeit nicht mehr nur als Kinobetreiberin, sondern auch als Filmproduzentin. So war Blue etwa an der Produktion des Schweizer Spielfilms Die Schwarze Spinne von Markus Fischer (2022) beteiligt.

Am Ende verdiente Blue Cinema dank dieses Engagements an allen 17'000 Kinobilleten mit, die für den Film verkauft wurden. Ein Film wird damit zur dreifachen Verdienstmöglichkeit: Ist er erfolgreich, geht ein Teil des Gewinns an die Produktionsfirmen, also unter anderem an Blue. Die Kinokette profitiert so vom Geschäft anderer Kinos, das ist der Witz. Zudem verdient Blue an den Eintritten in den eigenen Häusern.

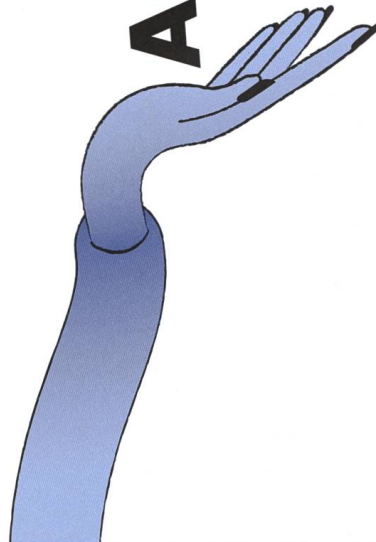
Wird der Film dann im Fernsehen ausgestrahlt, verdient Blue gleich noch einmal. In der Regel laufen Spielfilme zuerst im Bezahlfernsehen, und da gehört die Swisscom mit Blue TV wiederum zu den grössten Akteuren. So verdient das Unternehmen ein drittes Mal – am gleichen Film, wohlgemerkt.

Wachstum statt Abbau: Ein erfreuliches Signal

Die Schweizer Filmbranche muss sich wandeln und tut das auch. Das ist erfreulich. Bemerkenswert an den gegenwärtigen Entwicklungen ist zudem, dass die Unternehmen vornehmlich auf Wachstum setzen, statt den Bettel hinzuwerfen: Überall werden neue Angebote geschaffen, werden Investitionen getätigt. Dass Schweizerinnen und Schweizer bald keine Filme mehr zu sehen bekommen, damit ist vorläufig also nicht zu rechnen. Auch dann nicht, wenn sich die Krise der Kinos noch eine Weile hinzieht. Im Gegenteil scheint es eher so zu sein, dass die Entscheidung, wo man einen Film anschauen möchte, künftig noch schwieriger wird. Und das ist gut für die lokale Filmbranche: Die Schweizer:innen lernen von der internationalen Konkurrenz und gewinnen damit an Gewicht.

Erstaunlich ist bei alledem aber auch, dass sich die Unternehmen erst in dieser Krise zusammenzurufen beginnen. Über Jahrzehnte war das Geschäft enorm fragmentiert. Winzige, hyperlokale Akteur:innen machten das Geschäft in einem ohnehin sehr kleinen Markt unter sich aus. Dies sorgte zwar für eine reichhaltige Filmauswahl, man konkurrenzierte sich aber auch gegenseitig. Diese Konkurrenz scheint nicht gerade für viel wirtschaftliche Innovation gesorgt zu haben. Die kommt erst jetzt, und darauf dürfen wir uns freuen. Sie hilft hoffentlich dabei, den Filmstandort Schweiz aus ökonomischer Sicht zu stärken. Bleibt zu hoffen, dass auch die Vielfalt, insbesondere an lokalen Produktionen, davon profitieren kann.

Auswertung





Running errands



TEXT Daniel Eschkötter

«Wo bin ich?» fragt der französische Philosoph Bruno Latour sein post-pandemisches Selbst. Und ruft zum Verirren, zur Verstreuung auf. Wir auch, mit Aliens auf Europatour und Filmkindern in Norwegen, Frankreich, Japan.

Bruno Latour
 Wo bin ich?
 Lektionen
 aus dem Lockdown
 edition suhrkamp
 SV

Wo sind wir? Jedenfalls nicht mehr in Atlanta, Georgia. Die dritte Staffel der nach der Stadt benannten Serie von Donald Glover ist, zu grossen Teilen, nach Europa verlegt, weil Brian Tyree Henrys Paper Boi nun internationalen Erfolg als Rapper hat und auf Tour geht (Serienhandlungsmotiv) und wegen Covid (Serienproduktionsmotiv). Die 3+1-Gang – neben Paper Boi, seinem Manager, Glovers Earn, und seinem Buddy Darius (LaKeith Stanfield) ist auch Zazie Beetz' Van dabei – trägt zwar ihre Heimatstadt immer mit sich herum – wie ein Exoskelett, so Bruno Latour über Städtebewohner:innen in «Wo bin ich?», seinen «Lektionen aus dem Lockdown» über unsere erdverhaftete Existenz. Gleichzeitig operieren die vier Stadtwesen geradezu extra-territorial, noch ausserhalb einer Zone, die zuhause zumindest eine des vertraut-unvertrauten Diskomforts war. Sie testen ihre

kulturelle Klarsicht nun in Amsterdam, London, Budapest, Paris und treffen auch dort auf den seltsam-selbstverständlichen Alltag eines Kafka-Europa, das auf sie immer nur als Andere, Props oder kulturelles Kapital schaut und sich vor ihnen ständig selbst erklärt. Die Befremdung der Touristen am Alten Weissen Leben ist nicht nur eine fortgesetzte parodistische Inventarisierung alltagsrassistischer Praktiken. Der, mit dem Begriff von D. Scott Miller und Anderen, «Afrosurrealismus» von Atlanta – die traumähnliche Verstellung der Welt, die eigentlich eine Entstellung zur Kenntlichkeit der afroamerikanischen Erfahrung ist –, dieses Projekt ist das einer destabilisierenden und destabilisierten Aufklärung. Dafür müssen die Protagonisten und Protagonistin verloren gehen, *lost* nicht einfach in Europa & *in translation*, sondern ständig im Drift. Sie treffen Liam Neeson im CancelClub, gehen in den Knast, landen beim kannibalischen Dinner oder werden zwar nicht Termiten, wie Latour gedankenspielerisch in seinem Essay, oder Schabe wie Kafkas Gregor Samsa, aber im Fall von Van zumindest Klischeefranzösin. Und verschwinden dann alle konsequent ganz aus einigen Stand-Alone-Episoden, die alle mit unterschiedlicher Farce-Amplitude darauf zielen, Weisses progressives Selbstverständnis zu erschüttern.



An Atlantas Logik des originären Abdriftens musste ich auch bei einigen Kindheitsfilmen der letzten Zeit denken, bei De uskyldige, dem norwegischen Evil-Kid-Vorstadtfilm von Eskil Vogt, und bei Céline Sciammas Generationenloop Petite maman. Wenn auch sonst nichts, so ist beiden Filmen zumindest gemein, dass sie auch im Metaphysischen, im Überschreiten der Gesetze der Kraft und der Zeit, eine Mikrophysik und Ökologie der Kindheit finden, die im französischen Märchenwald der Mutterfreundschaft, im grünen Superheldinnenkräfteübungsgelände vor der norwegischen Hochaussiedlung über Routinen und Routen, Spiele und Zeichen und Zeitverstreichen artikuliert wird.



Davon weiss auch die schon sehr lange laufende japanische «Reality»-Show Hajimete no Otsukai («My First Errand»/«Mein erster Job»; Titel bei Netflix: Old Enough!) etwas, wenn sie ihre zweieinhalb- bis sechsjährigen Protagonist:innen auf ihre ersten Solo-Erledigungstouren schickt, in den Supermarkt, von der Arbeit nach Hause, hier ein Einkauf, da ein Botentrip, alles ganz ohne Allegorie und Märchengefahren. Dabei trifft die (etymologisch falsche) Nähe des englischen *errand* zum lateinischen *errans*, dem Umherirren, eigentlich trotzdem ins Mark der Show: Das Erledigen von Besorgungen und das Verlorengelangen, und sei es auch nur in kindlichen Projekten und Gedanken, sie liegen hier immer dicht bei-

einander. Auch wenn sie alles ständig musikalisch und farbig überzuckert und empathisch-überheblich kommentiert, so ist die Kehrseite der Realityshow eigentlich ein Riss in der utilitaristischen Ästhetik und Ethik: Die Feststellung, dass Erledigung eine Leistung sein mag, aber auch eine Ausnahme; und dass Lenkung kein Normalfall und Ablenkung keine defizitäre, sondern eine genuine Haltung zur Welt ist. Dafür ist niemand je alt genug.

1. Atlanta (Donald Glover 2022), 3. Staffel bei Disney+ 2. Bruno Latour: «Wo bin ich? Lektionen aus dem Lockdown.» Suhrkamp 2021
 3. De uskyldige [Die Unschuldigen] (Eskil Vogt 2021) 4. Petite maman (Céline Sciamma 2021) 5. Old Enough! (Junji Ōuchi 2022), seit März bei Netflix

Filmpodium
Zürich:
17. August,
19 Uhr



Spike Lee – From the roots to the heirs

Am Dreh von *Malcolm X* 1992, Spike Lee

Im Filmpodium Zürich diskutieren die Autor:innen dieser Ausgabe, Kelli Weston und Greg de Cuir Jr, mit Elisabeth Bronfen (Universität Zürich) und Stefanie Rusterholz (trigon-film) über Spike Lee und das gegenwärtige Black Hollywood.

Wo finden sich Spuren von Lees Werk in den aktuellen Produktionen? Wie positioniert sich Lee zwischen Regielegende und unermüdlichem Kämpfer? Moderation: Marius Kuhn (Filmbulletin). Eine Kooperation mit dem Filmpodium Zürich.

IMPRESSUM

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

HERAUSGEBERIN
Stiftung Filmbulletin

REDAKTION
Selina Hangartner (sh)
Marius Kuhn (mak)
Michael Kuratli (mik)
Josefine Zürcher (jz)

VERLAG UND INSERATE
Stefanie Fülleemann
+41 52 550 05 56
insetate@filmbulletin.ch

KORREKTORAT
Sandra Ujpétery, Zürich

KONZEPT UND GESTALTUNG
Büro Haeberli, Zürich

**DRUCK, LITHOGRAFIE,
AUSRÜSTUNG, VERSAND**
cube ag, Zürich

TITELBILD
A Madea Homecoming (2022)
von Tyler Perry

**MITARBEITENDE DIESER
NUMMER**
Frank Arnold (fa), Johannes
Binotto, Esther Buss, Oliver
Camenzind, Daniel Eschkötter (de),
Pamela Jahn, Michael Kienzi,
Alexander Kroll, Noémie Luciani,
Jacqueline Maurer, Karsten
Munt, Marco Neuhaus, Giovanni
Peduto (gp), Michael Pekler,
Silvia Posavec, Doris Senn, Sarah
Stutte, Teresa Vena, Stefan Volk

FOTOS
Wir bedanken uns bei: Academy
Museum Ascot Elite, Cinéma-
theque Suisse, DCM, Disney, Eskii
Vogt, Filmcoopi Zürich, Frenetic
Films, Koch Media, Netflix, Panini,
Pathé, Penguin, Praesens Film,
Royal Film, Sky, Studiocanal,
Suhrkamp, Trigon, Universal, Xenix
Filmdistribution

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


VERTRIEB DEUTSCHLAND
Schüren Verlag, Marburg
www.schueren-verlag.de

ABONNEMENTE
Filmbulletin erscheint sechsmal
jährlich.

Einzelheft CHF 16
Jahresabonnement CHF 80

©2022 Filmbulletin
63. Jahrgang
Heft Nummer 401
NR. 4/22 – JUL/AUG
ISSN 0257-7852
Pro Filmkultur

Filmbulletin – Zeitschrift für Film
und Kino ist Teil der Filmkultur.
Die Herausgabe von Filmbulletin
wird von den aufgeführten
öffentlichen Institutionen mit
Beträgen von 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



ZURICH FILM 18 FESTIVAL

22.9.
–
2.10.22



...!CAUSE
LIFE IS
BETTER WITH
MOVIES

Tickets
ab 12.9.
zff.com

Main Partner

CREDIT SUISSE



GENERALI

Co-Partner

MOBIMO

Jelmoli

MOËT & CHANDON
CHAMPAGNE

BREITLING
1884

Media Partner

SRG SSR

SRF

NZZ

MW WEISCHER

نور

CINEMAN

THE WALL STREET JOURNAL

SCHWEIZER
ILLUSTRATIONEN

Cinema Partner

blue Cinema

Artthouse
Kinos

ARENA

KOS
ZOS

KONGRESSHAUS
ZÜRICH

Supported by

Stadt Zürich
Kultur

Kanton Bern
Kantonale Kultur

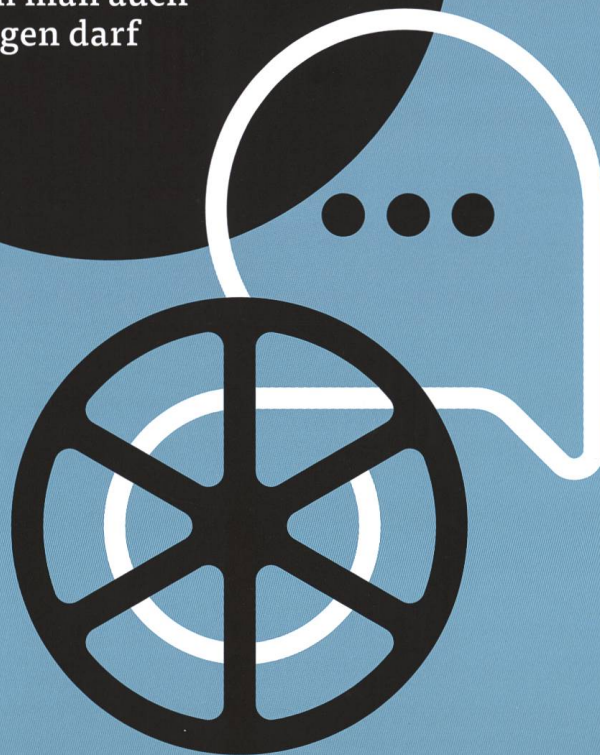
SRG SSR

Human Rights Partner

AMNESTY
INTERNATIONAL

COME TOGETHER

für einen Dialog,
bei dem man auch
schweigen darf



Inspirierende Gespräche und spannende Begegnungen
erwarten Sie in der **Rotonda by la Mobiliar**.

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



75
Locarno Film Festival
3-13 | 8 | 2022

die Mobiliar