

filmbulletin



Sex im Film: Zwischen Liebe und Übergriff

NR. 1/23 JAN/FEB

INTERVIEW **NICOLAS
WINDING REFN**

KRITIKEN **THE FABELMANS,
CLOSE, NOSTALGIA,
TORI ET LOKITA, TÁR**

HINTERGRUND **WENN DIE KI FILME SCHAUT**



CHF
16



S.46 **Crash** 1996, David Cronenberg
Es geht auch skandalös: Eigentlich waren alle Tabus der Sexszene schon mit diesem David-Cronenberg-Streifen gebrochen, in dem eine Gruppe Symphorophiler sich von Autounfällen anheizen lässt. Natürlich mit fatalem Ende.



S.59 **Decision to Leave** 2022, Park Chan-wook
Jang Hae-joon ist Kriminalpolizist und soll eine mysteriöse Frau observieren. Aber bald wird sein Interesse etwas gar privat. Eine Romanze mit unglücklichem Ende bahnt sich an.



S.28 I'm No Angel 1933, Wesley Ruggles
 Es gab eine Zeit, da war Hollywood alles Andere als zahm. Insbesondere wenn Ikone Mae West in den Kader trat, wie in diesem Pre-Code-Klassiker, in dem sie als Tira Cary Grants Jack Clayton den Kopf verdreht.



S.15 Copenhagen Cowboy 2022, Nicolas Winding Refn
 Im Interview erzählt Nicolas Winding Refn von seiner ersten Zusammenarbeit mit Netflix, den weiblichen Hauptrollen in seiner neuen Serie und wie es eigentlich ist, selbst eine berühmt-berüchtigte Figur der Filmindustrie zu sein.



S. 66 **Retour à Séoul** 2022, Davy Chou
 Regisseur Davy Chou porträtiert eine impulsive Frau, die sich mehr spontan als geplant auf eine Reise in die ihr selbst noch fremde Vergangenheit – von Frankreich nach Südkorea – begibt.



S. 43 **Euphoria** 2019–, Sam Levinson
 Hier sollte das Sexleben von Teenagern ganz ungefiltert zu sehen sein. Hinter den Kulissen war eine Intimitätskordinatorin wiederum darum bemüht, den Dreh so sicher wie möglich zu gestalten.



S.27 Set von *Dr. Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb* 1964, Stanley Kubrick
 So sah es aus, als die Schauspieler:innen noch nicht auf professionelle Intimitätskoordination zählen konnten.
 Heute wird, anders als in den Sechzigerjahren, Sex im Film als Stunt behandelt, den es feinfühlig und mit Rücksicht
 auf Verluste zu inszenieren gilt.

K25-8

Koordinierte Intimität am Set?

Sex findet in schummrigen Licht statt, hinter geschlossenen Türen und unter Bettdecken. Er gehört nur den Liebenden, die sich für eine Weile von der Welt abkapseln. Darin liegt sein Geheimnis. Kein Wunder also, dass Sex auf der Leinwand einen besonderen Status hat. Wird im Film geknutscht oder kopuliert, ist es mit der Intimität vorbei.

Darum war die Darstellung von Sex stets eine umstrittene Sache. In unserem Fokus berichten wir von den Umbrüchen der Filmgeschichte; Phasen der Zensur und der Lockerung, die im *Porn-Chic* der Siebziger gipfelte: Mit *Deep Throat* erreichte ein «Schmuddelstreifen» 1972 erstmals ein Millionenpublikum in den Kinos. Die sexuelle Revolution schien vollzogen, das Kino war Evidenz.

Mit der sexuell befreiten Ästhetik kamen ausserordentlich problematische Produktionsverfahren in die Filmbranche. Linda Lovelace, die Hauptdarstellerin von *Deep Throat*, machte publik, dass beim Dreh damals gar nichts mit rechten Dingen zuging. Dank mutiger Stimmen wie der ihrigen ist heute die Intimitätskoordination an Filmsets weltweit ein Thema: Sexszenen sind für Darsteller:innen und Crew wie ein Stunt, der zur Sicherheit aller Beteiligten weise Planung und Koordination benötigt. Wie es heute vor der Kamera zu und her geht, erkunden wir ebenfalls in unserem Fokus. Wir fragten Schauspieler:innen einerseits und eine Intimitätskordinatorin andererseits, wie sich die Branche hierzulande entwickelt.

Nicht über Sex, sondern über die Gewaltorgien in *The Texas Chainsaw Massacre* (1974) haben wir mit dem dänisch-amerikanischen Regisseur Nicolas Winding Refn gesprochen. Im Interview berichtet er von den Dreharbeiten für seine neue Serie *Copenhagen Cowboy* (2023) und verrät, wie es ist, selbst eine berühmt-berüchtigte Figur der Filmindustrie zu sein.

Wir wünschen eine anregende Lektüre.

Team Filmbulletin



S.57 **Nostalgia** 2022, Mario Martone

In seiner Heimatstadt Neapel erwarten Felice (Pierfrancesco Favino) allerlei Schwierigkeiten. Nicht zuletzt ein alter Streit zwischen ihm und seinem einstigen Freund Oreste (Tommaso Ragno).

NR. 1/23

7 EDITORIAL

10 BACKSTAGE
Pakistan, Kung-Fu etc.

13 AGENDA

14 INTERVIEW
Nicolas Winding Refn

20 SICHTWECHSEL
Distanz
Johannes Binotto

23 5 FILME
Queere Liebe
auf der Leinwand

FOKUS

26 Sex in Hollywood:
Money Shot Light
Selina Hangartner

32 Intermezzo:
Sexszenen
verschiedener
Couleurs

34 Den Körper als
Chance begreifen
Oliver Camenzind
und Michael Kuratli

40 Sex ist wie ein Stunt:
Darum braucht es
Intimitätskoordination
auch bei uns
Josefine Zürcher

KRITIKEN

KINO

50 THE FABELMANS
von Steven Spielberg

52 CLOSE
von Lukas Dhont
+ Interview

55 AFTERSUN
von Charlotte Wells

56 TORI ET LOKITA
von Jean-Pierre
und Luc Dardenne

57 NOSTALGIA
von Mario Martone

58 AVEC AMOUR
ET ACHARNEMENT
von Claire Denis

59 DECISION TO LEAVE
von Park Chan-wook

60 LES ENFANTS DES
AUTRES
von Rebecca Zlotowski
+ Interview

63 R.M.N.
von Cristian Mungiu

64 TÁR
von Todd Field

66 RETOUR À SÉOUL
von Davy Chou

67 A MAN CALLED OTTO
von Marc Forster

68 LE BLEU DU CAFTAN
von Maryam Touzani

STREAMING

71 BARBARIAN
von Zach Cregger

72 WHITE NOISE
von Noah Baumbach

73 WEDNESDAY
von Tim Burton, Alfred
Gough und Miles Millar

74 GLASS ONION
von Rian Johnson



76 KURZ BELICHTET
Bücher, Blu-rays,
Channels, Comics

80 HINTERGRUND
Menschliche Kunst,
künstliche Intelligenz
Oliver Camenzind

86 ESCHKÖTTERS
ERSCHEINUNGEN
Filmrisse
Daniel Eschkötter

88 ABSPANN
Impressum

RECHTSSTREIT

Kampf um eine Nacktszene von 1968

Wieder flattert eine Klage aus dem Filmgeschäft hinüber zu einem Gericht: Die Hauptdarsteller:innen von *Romeo and Juliet* 1968, Olivia Hussey und Leonard Whiting, reichten im Dezember in Kalifornien gemeinsam die ihrige ein. Darin beschuldigen sie das Produktionshaus Paramount, sie als Teenager sexuell ausgebeutet zu haben.

In dem Film, der unter der Regie Franco Zeffirellis entstand und 1969 immerhin für vier Oscars nominiert war, sind Hintern und Brüste von Hussey und Whiting zu sehen, die damals erst 15 beziehungsweise 16 Jahre alt waren, wie «Variety» berichtet.

Romeo and Juliet 1968, Franco Zeffirelli
Alte Wunden, neue Klagen: Bald wird Paramount wohl vor Gericht stehen, denn die Darsteller:innen haben geklagt wegen einer Nacktszene im Film.



Gemäss der Klage soll Regisseur Zeffirelli, der 2019 verstorben ist, den beiden Darsteller:innen zunächst zugesichert haben, dass es keine Nacktheit im Film zu sehen geben werde. Doch während des Drehs habe er sie dann kurzfristig dazu gedrängt, mehr Haut zu zeigen. Das wäre heute zum Glück wohl nicht mehr so einfach. Die Zeiten haben sich geändert: «There are no options. There was no #MeToo», meint auch der Businessmanager der beiden gegenüber «Variety».

Neben dem juristischen steht Hussey und Whiting aber auch ein kultureller Kampf bevor: Findige Journalist:innen haben bereits alte Interviews mit ihnen hervorgekramt, in denen sie die Darstellungen im Film und den Umgang mit Nacktheit noch lobten.

Das ist nun Öl im Feuer derjenigen, die hinter jeder Form der Koordination und Anklage eine neue Kultur der Hyper-Korrektheit – oder in diesem Fall wohl eher eine finanzielle Bereicherung im Namen der Moral – wännen. (sh)



BRUCE LEE

Neues über den Kung-Fu-Meister

Es könnte auch ein schlechter Scherz sein: Gerade macht die Schlagzeile die Runde, Bruce Lee sei damals gestorben, weil er zu viel Wasser im Körper gehabt habe. Ausgerechnet Bruce Lee, der auch berühmt geworden war mit dem Satz: «Sei wie Wasser, mein Freund.»

Es scheint aber durchaus kein schlechter Scherz zu sein. Vielmehr ist es eine wissenschaftliche Untersuchung spanischer Nierenexpert:innen, die diese Todesursache nahelegt. Die Mediziner:innen argumentieren, Lee sei an sogenannter Hyponatriämie gestorben. Bei diesem Phänomen sinkt die Konzentration von Natrium im Körper auf ein gefährlich niedriges Niveau. Das kann zu Hirnödemen oder epileptischen Anfällen führen.

Die Ursachen für Lees plötzlichen Tod am 20. Juli 1973 sind bis heute Gegenstand vieler, teils wilder Spekulationen. Tatsache ist, dass bei Lees Obduktion ein Hirnödem festgestellt wurde. Bruce Lee wurde nur 32 Jahre alt.

In weiteren Nachrichten wurde bekannt, dass Ang Lee das Leben von Kung-Fu-Meister Bruce Lee verfilmen will. Die Hauptrolle soll Angs 32-jähriger Sohn Mason spielen. Wann der Streifen erscheint, ist derzeit noch unklar. (cam)

PAKISTAN

Cannes-Gewinner nun doch im Kino

Es war ein Hin und Her: Eigentlich hatte *Joyland* des Regisseurs Saim Sadiq den Segen der pakistanischen Zensurbehörden bereits bekommen und alles war für einen Kinostart im Land bereit.

Doch wenige Tage vor der Premiere schritt das Informationsministerium ein und verlangte eine Neuüberprüfung. Begründung: Der Film widerspreche «den Normen des Anstands und der Moral», wie die Nachrichtenagentur AFP berichtete. Offenbar kam der Druck gegen die Freigabe aus konservativ-islamistischen Kreisen.

Die Proteste aus der islamistischen Ecke gegen den Film erstaunen kaum, schliesslich dreht sich die Geschichte um einen jungen Mann, der sich in eine trans Frau verliebt. Von der globalen Filmgemeinschaft hingegen wurde der Film hoch gelobt. In Cannes wurde er als erster pakistanischer Film überhaupt gezeigt und gewann den Jurypreis in der Kategorie «Un certain regard» und die Queer Palm. Nach Cannes zirkulierte der Ausnahmefilm an diversen Festivals, darunter am TIFF in Toronto, am BFI Film Festival in London und auch am ZFF in Zürich. Inzwischen ist er zum offiziellen Oscar-Beitrag von Pakistan nominiert worden.

Und selbst mit dem Kinostart im eigenen Land klappte es am Schluss doch noch: Die Zensurbehörde zeigte sich von den Ansprüchen des Informationsministeriums unbeeindruckt und gab den Film für die grossen Leinwände frei. In Grossbritannien wird der Film im Februar 2023 zu sehen sein. Für die Schweiz steht ein Starttermin hingegen noch in den Sternen. (mik)



DIVERSITY

Schauspieler:innen fordern nonbinäre Awards

Emma Corrin verkörpert Prinzessin Diana in der 4. Staffel von *The Crown*. Corrin ist nichtbinär, identifiziert sich also weder mit dem weiblichen noch mit dem männlichen Geschlecht. Und doch erhielt Emma Corrin letztes Jahr eine Emmy-Nomination und einen Golden Globe als «beste Schauspieler:in». Aktuell macht Corrin mit einer Nebenrolle im Drama *My Policeman* auf sich aufmerksam, doch die Aussicht auf eine weitere geschlechterbasierte Nomination nimmt dem Schauspielertalent die Freude an den ganzen Awards.

«Warum muss eine gut gespielte Rolle entweder als männlich oder weiblich kategorisiert werden?», fragt Corrin gegenüber «Variety». Nicht nur die Award-Kategorien seien das Problem. Es brauche auch in den Filmen selbst mehr Repräsentation von nichtbinären Menschen, trans Menschen und queeren Menschen, so Corrin. Dass es momentan allgemein noch an LGBTQ+-Repräsentation in Film und Fernsehen fehle, sei nämlich der Hauptgrund, warum man sich erst jetzt allmählich über die strikt binäre Einteilung von Award-Kategorien Gedanken macht, sagt Corrin gegenüber «Entertainment Weekly».

Asia Kate Dillon, die erste nichtbinäre Person, die in der Serie *Billions* auch eine nichtbinäre Figur verkörpert, setzt sich schon seit mehreren Jahren für die Thematik ein und stimmt Corrin zu: Menschen nach ihrem Geschlecht einzuteilen, sei irrelevant, wenn es um die schauspielerische Leistung geht. Somit würden nichtbinäre Menschen und andere Geschlechtsidentitäten nicht nur ignoriert, sondern das binäre System werde weitgehend aufrechterhalten.

Es gibt bereits einige Events, die ihre Kategorien überdacht haben, so zum Beispiel in der Musikszene: Bei den letztjährigen Brit Awards wurden «best male solo» und «best female solo» zu einer einzigen, geschlechtsneutralen Kategorie.

Und die Filmwelt zieht mit: Die Film Independent Spirit Awards im August letzten Jahres hatten geschlechtsneutrale Kategorien, an der Berlinale gab es diese schon im vorangehenden Jahr. Die MTV Movie Awards haben 2017 ebenfalls ihre Kategorien geändert. Und in der Schweiz wagt das Locarno Film Festival den gleichen Schritt: Ab 2023 sollen in den zwei Hauptwettbewerben zwei geschlechtsneutrale Kategorien entstehen.

Während solche Schritte zukunftsweisend seien, könne das Geschlecht aber doch nicht ganz vernachlässigt werden, erklärt Josh Welsh von «Film Independent». Es könne sonst zu unerwünschter Unterrepräsentation von Frauen kommen. Er sieht die Gefahr, dass künftig mehr Preise an Männer statt an Frauen gehen könnten. Das hatten die geschlechtergetrennten Kategorien bisher verhindert. (12)

AGENDA



16. BIS 26. FEBRUAR

73. Internationale Festspiele Berlin

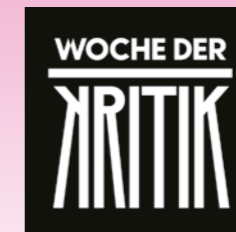
Zum vierten Mal bereits findet die Berlinale unter der künstlerischen Leitung Carlo Chatrians statt – die Jury wird angeleitet von Schauspieler:in Kristen Stewart, die damit nochmals beweist, dass sie inzwischen einen langen Weg seit ihren *Twilight*-Kino-Kitsch-Tagen zurückgelegt hat. In der Retrospektive werden Filme zum schönen Thema «Coming-of-Age» zu sehen sein, für das Filmschaffende wie Juliette Binoche, Ethan Hawke, Ava DuVernay und Céline Sciamma nach ihren liebsten Jugendfilmen gefragt wurden, die in der Selektion nun zu sehen sein werden.

DO 16.03. – SO 26.03.
Berlin
➤berlinale.de

15. BIS 23. FEBRUAR

9. Woche der Kritik

Unter dem Motto «Filmkritik wird Programm» wird in Berlin eine Selektion an Filmen gezeigt, die zu Debatte und lustvollem Streit anregen. Filmkritiker:innen und Filmemacher:innen diskutieren anschließend Vorlieben und Abneigungen. Ab und an schaffen es auch aussergewöhnliche Schweizer Produktionen in die Runde, dieses Mal etwa Valentin Merz' «sexy Kostümfilm» *De Noche Los Gatos Son Pardos*. Und an der Woche-der-Kritik-Konferenz zum Thema «Cinema of Care», zu der auch Claire Denis geladen ist, wird am 17. Februar über die (Für-)Sorge im Kino debattiert.



MI 15.02. – DO 23.02.
Berlin
➤wochederkritik.de

2. MÄRZ

Academy Awards

Es gibt einen Grund, weshalb in der zweiten Hälfte des Jahres immer die besten Filme im Kino zu sehen sind: Sie gehen ins Rennen für die kommenden Oscars, die immer noch als Krönung des Hollywood-Spektakels gelten. Auch wenn sie doch immer wieder auch in die Kritik geraten sind (siehe Beitrag links) und den Award-Shows in letzter Zeit sowieso etwas die Luft ausgegangen zu sein schien. Bis Will Smith mit seiner Backpfeife 2022 daran erinnerte, dass bei Live-Shows ja grundsätzlich fast alles passieren könnte.

SO 12.03.
Los Angeles
➤oscars.org

9. BIS 13. MÄRZ

Tricky Women

Am Tricky Women/Tricky Realities zeigen Animationsfilmer:innen schon seit 2001 jährlich ihre Filme. Wer sich dafür interessiert, aber nicht in Wien sein kann, für den:die lohnt sich ein Besuch auf der Website, auf der nun die Vorträge und Podien vom 2022 zu sehen sind.

DO 09.03. – MO 13.03.
Wien
➤trickywomen.at



«Ich bin ein Fetischist des Films»

INTERVIEW Selina Hangartner

Was macht ein Provokateur wie Nicolas Winding Refn im heimeligen Fernsehformat? Wir haben ihn zu seiner ersten Netflix-Serie Copenhagen Cowboy befragt.

FB Bald wird Ihre Serie Copenhagen Cowboy auf Netflix starten. Was hat es damit auf sich?

NWR Wie alle Projekte hat auch dieses mit einer Idee angefangen. Und diese führte mich dann zur Kreation. Aber ganz konkret war es so: Wegen der Pandemie bin ich in Dänemark steckengeblieben, da wir nicht mehr reisen konnten. Also entschied ich mich, hier zu drehen, was ich seit Jahren nicht mehr getan habe. Ich tat mich mit Netflix zusammen, die mich sehr unterstützte bei dem, was ich tun wollte – das ganze Projekt war ein angenehmes Unterfangen. Alles ist schnell passiert: Ich habe fünf Monate geschrieben, acht Monate gedreht, und schon feierte die Serie Premiere in Venedig.

FB Was wollten Sie in Copenhagen Cowboy erzählen?

NWR Ich habe keine Agenda – ich erzähle einfach, was ich erzählen möchte. Ich dachte, es könnte interessant sein, endlich aus dem Blickpunkt einer weiblichen Protagonistin alles zu entwickeln. Sie ist eigentlich den Hauptfiguren meiner anderen Filme sehr ähnlich. Copenhagen Cowboy war in

NWR Ja, die Zeit war reif, um endlich diese Geschichte einmal mit einer weiblichen Heldin zu erzählen. Eigentlich bin ich ja privat nur von diesen starken Frauen umgeben. Es war also gar kein Umdenken, sondern persönliche Erfahrungen, die ich auch in meine Geschichte einfließen lassen konnte. Ich wollte eine Superheldin kreieren. Man braucht ja jeweils Repräsentation. Und eben, gleichzeitig ist es eine Weiterführung dieser stoischen, stummen Figuren, die ich für meine anderen Filme schon geschrieben habe. Mit ihnen habe ich auch eine Version von mir in die Filme projiziert, und Miu ist nun auch eine Variante von mir. Ich habe dieses Mal auch nur weibliche Autorinnen angestellt, um mit mir am Drehbuch zu arbeiten. Diese Kollaborationen mit ihnen habe ich mehr denn je geschätzt.

FB Sie sagten einmal, dass Sie The Texas Chainsaw Massacre von 1974 zum Filmemachen bewegte. Denn der Film sei nicht «bloss» ein Film, sondern reine Erfahrung. Sollten wir Ihre Filme und Serien nun auch so erleben, als pure experience?

«Anders als meine Kolleg:innen sehe ich mich gar nicht als Cinephilen»

gewissem Sinne also eine Evolution meiner vorangehenden Arbeit. Mads Mikkelsens Figur in Walhalla Rising wurde von Ryan Gosling in Drive und Only God Forgives weitergeführt. Und nun ist es Angela Bundalovic in Copenhagen Cowboy. Ich wollte etwas drehen, das meine Töchter sich ansehen würden.

AP Apropos: Ihre Tochter Lola hat ja in Copenhagen Cowboy mitgespielt.

NWR Ja, das war eine Überraschung für mich, dass ich sie gewinnen konnte. Der Dreh von Copenhagen Cowboy war ohnehin eine *family affair*: Meine Frau hat die Serie produziert, meine Tochter Lola spielt mit und meine jüngste Tochter ebenfalls. Auch darum habe ich die Arbeit an Copenhagen Cowboy so geliebt: Es war sehr befreiend und befriedigend, mit meiner Familie das allererste Mal diesen kreativen Raum zu teilen.

FB Jetzt die Geschichte einer weiblichen Figur zu erzählen, war also eine Weiterführung des Bisherigen für Sie?

NWR Zumindest haben mich rein kommerziell ausgerichtete Erzählungen nie so richtig angezogen. Mich interessierte es immer schon mehr, eine Erfahrung zu vermitteln. Immer als Einheit, *one consistent point of view*.

FB Was für eine Erfahrung ist das, die Sie vermitteln wollen? Die pure Kino-Erfahrung?

NWR Anders als meine Kolleg:innen sehe ich mich selbst gar nicht als Cinephilen. Es war eher das Fernsehen, das mich beeindruckte: Damals, als ich als Achtjähriger mit meiner Familie von Kopenhagen in die USA emigrierte, war es, als wäre ich ins Weltall geraten. Und plötzlich gab es auch so viele Kanäle zum Durchzappen, da konnte das skandinavische Fernsehen Ende der Siebzigerjahre nicht mithalten. Mit meiner Fernbedienung konnte ich all diese Bilder dann auch noch kontrollieren. Das hat mein Interesse fürs Visuelle, fürs bewegte Bild erstmals so richtig geweckt. Als legasthenisches Kind ohne richtige Englischkenntnisse hatte ich sowieso auch nach anderen Formen der Kommunikation gesucht.

FB Und dann kam The Texas Chainsaw Massacre?

NWR Genau. Ich habe The Texas Chainsaw Massacre mit 14 in einem Kino in New York gesehen. Es war, als hätte ich die Sex Pistols gesehen. Die Konzerte der Band waren damals ja auch ein Katalysator der Musikszene, eine *experience*, die viele dazu bewegte, selbst Musik zu machen. Für mich hat The Texas Chainsaw Massacre das Gleiche getan: Es war eine andere Art, zu erzählen, weit jenseits des Normalen.

Das ist wohl auch der Grund, wieso ich schon immer sehr interessiert an Genrefilmen war. Ich bin kein Dokumentarist, ich erzähle gerne eine Fantasie. Und ich bin ein Fetischist des Films, mich fasziniert der Akt des Kreierens selbst.

FB Noch vor Copenhagen Cowboy haben Sie mit Too Old to Die Young eine Serie für Amazon gedreht. Eröffnet das Streaming kreative Freiräume?

NWR Schon als ich 2012 Only God Forgives drehte, habe ich mich damit auseinandergesetzt, dass unser gesamtes Ökosystem bald einen Wandel durchlaufen würde. Damit meine ich das Kino, aber auch unser

eigenes Nutzungsverhalten. Damals standen wir kurz vor dem Durchbruch von Netflix. Mir wurde klar, dass die neue Verfügbarkeit traditionelles Fernsehen und Kino bald überschatten wird. Darum war ich schon mit The Neon Demon nicht mehr so sehr daran interessiert, was gerade ist, sondern, was als Nächstes passieren wird. Für mich handelt der Film davon. Von Social Media etwa und somit von Medien, die sich weiterentwickelt haben im Gegensatz zum klassischen Fernsehen und Kino, die stagnierten.

FB Wie war das für Sie, plötzlich Serien zu drehen?

NWR Als ich meine erste Serie drehte, wollte ich etwas tun, was ich im Kino nicht durfte: richtig lange erzählen. 13 Stunden, ein 13-stündiger Film sozusagen. Das öffnete die Büchse der Pandora und zahlreiche Möglichkeiten, die sich in neuen Formaten bieten. Ich finde Streaming darum sehr interessant. Aber selbst hier fängts langsam an zu stagnieren; vieles ist auch hier bloss Content, man muss die Möglichkeiten nochmals neu und anders ausschöpfen.

«Ich bin kein Dokumentarist, ich erzähle gerne eine Fantasie»



Copenhagen Cowboy 2022, Nicolas Winding Refn

FB Ändert sich Ihre Arbeitsweise, wenn Sie mit einer Serie beschäftigt sind?

NWR Nein. Ich denke, die Idee, dass Fernsehen und Film zwei verschiedene Sphären sind, ist ein Mythos. Vor allem heutzutage. Wenn man heute etwas kreiert, muss es für den Screen eines Telefons genauso funktionieren wie für die grosse Kinoleinwand. Aber genau das verändert unser Verhältnis zum Content auch, und zwar nicht nur zum Guten. Man kann ja Serien und Filme dort mittlerweile mit doppelter Geschwindigkeit abspielen. Das alles degradiert die Inhalte. Vieles kommt daher, als hätte es null Kalorien. Das bereitet mir Sorgen, denn wenn das alles kein Gewicht mehr hat, dann hat es auch keinen Sinn mehr. Das klaut dann einfach nur noch Zeit. Ich sehe das so: Wer Filme und Serien macht, fordert Zeit ein und muss dafür etwas liefern. Das ist eine uralte Form der Transaktion. Aber es gibt auch gute, sehr kreative neue Formate, die intuitiver und provokativer sind, auch im Bereich des Gaming oder auf Social Media.

FB Denken Sie, dass das Kino verschwinden wird?

NWR Bin ich traurig, wenn ich an einem Supermarkt vorbeigehe mit dem Wissen, dass dort einst ein schönes Kino stand? Ja, sicher. Kino gemeinsam zu erleben, ist immer noch das Schönste, aber es ist nicht mehr das Einzige, es gibt nun noch so viele andere Wege. Die Industrie befindet sich im freien Fall, und das finde ich gleichzeitig auch interessant. Ich denke nicht, dass etwas je verschwinden wird. Aber es wird sich drastisch verändern. Es wird immer Kinos geben und Menschen, die dort hingehen wollen. Aber der Publikumsgeschmack und das, was im Kino zu sehen sein wird, wird sich verändern. Wir alle können doch heute an der Hand abzählen, wie oft wir noch ins kommerzielle Kino gehen, verglichen mit vor ein paar Jahren. Das Kino scheint schlicht nicht mehr so interessant wie einst. Die Konkurrenz anderer Outlets ist zu gross, sie haben sich weiterentwickelt und sind heute mehr *counter culture* als das Kino. Das Storytelling auf Social Media ist in vielerlei Hinsicht fortgeschrittener als die Erzählweise des

«Wer Filme und Serien macht, fordert Zeit ein und muss dafür etwas liefern»



Only God Forgives 2013, Nicolas Winding Refn

Films. Zurückkehren zum Kino werden wir vielleicht erst, wenn es wieder ein Ereignis, eine Erfahrung wird.

FB Sie sind so berüchtigt wie Ihre Filme. Im Internet liest man Spekulationen zu Ihnen, etwa dass Sie plantent, wahlweise beim nächsten Wonder Woman oder Magic Mike Regie zu führen. Planen Sie den Wechsel zu den grossen Franchises?

NWR Wissen Sie, das ist das Schöne am Internet, dass alles, was man dort liest, eben nur das ist: Gerüchte. Ich denke, es macht mehr Spass, darüber nachzudenken, bei solchen Projekten Regie zu führen, als es Spass wäre, dies tatsächlich zu tun. Und ich kann immer nur das tun, was ich tun kann, ich bin, wer ich bin. Wenn man solche riesigen, kommerziellen Projekte übernimmt, dann dreht man eigentlich nur eine gigantische Werbung, und das macht mich nicht so an.

FB Viele Ihrer Filme, allen voran Only God Forgives, werden genau dort, im Internet, kontrovers

erste Film, der überall ausgewertet wurde. Ich freue mich, dass das Publikum ihn mochte, aber für mich hat sich die Sache deswegen nicht geändert.

FB Fühlen Sie sich also missverstanden von Filmkritiker:innen und dem Diskurs im Netz?

NWR Ich bin kein Politiker – ich bitte nicht um eure Stimme. Das Ökosystem von einst, wo die Kritik noch über den Erfolg von Filmen entschied, existiert schlicht nicht mehr. Auf Youtube wird etwas veröffentlicht, und es erhält sofort Klicks. Alle Kritiken sind dann nur Meinungen, und das Internet ist sowieso voll davon, von Yelp-Reviews über Restaurantbesuche. Kritiken an meinen Filmen sind für mich nicht gross anders. Früher hatte das, wie gesagt, mehr Gewicht, die Kritik beeinflusste den Erfolg. Digitale Revolution und *instant access* haben auch das geändert. Das Einzige, auf das man in diesem Chaos noch setzen kann, ist, dass man das kreierte, wofür man selbst Leidenschaft hat, wofür man steht. Das ist der einzige Weg. Alles Andere ist nur Content.

«Es ist lustig für mich, wenn mir jemand sagt, ich hätte etwas Falsches getan»

diskutiert. Wie gehen Sie mit diesen Diskussionen um Ihre Person um?

NWR Viele Leute meinen zu wissen, was richtig oder falsch sei. Das finde ich seltsam, denn niemand kann das doch überhaupt wissen. Mich fasziniert, dass man immer noch versucht, Dinge in diese Kategorien einzuordnen. Wie kritisiert man etwas, wenn doch eigentlich fast alles, was gedreht wird, auch sein Publikum findet? Darum ist es lustig für mich, wenn mir jemand sagt, ich hätte etwas Falsches getan. *Like, gee, how are you so smart?* Ich masse mir selbst nie an, eine Meinung zu haben, was richtig oder falsch sei. Und wenn du mit Herz, mit Aufrichtigkeit etwas schaffst, kann dir das auch niemand wegnehmen. Eigentlich gibt es nur die Wahl, ob man auf etwas reagiert oder nicht, ob es gefällt oder nicht. Zugeben, das ist chaotisch, aber es macht alles auch spannend, wenn es keine Normen gibt.

FB Und was halten Sie vom Gegenteil, vom positiven Kult, den etwa Ihr Film Drive generierte?

NWR Für mich gibt es keinen Kult, Drive war einfach der

FB Woran arbeiten Sie als Nächstes?

NWR Es gibt immer so vieles zum Machen, aber Weihnachten ist doch dann am schönsten, wenn man nicht weiss, was man kriegt. ■

NICOLAS WINDING REFN wurde 1970 in Kopenhagen geboren und wuchs ab seinem achten Lebensjahr in New York auf. Als Sohn einer Kamerafrau und eines Filmregisseurs kam er bereits früh mit der Filmindustrie in Kontakt. Er besuchte in New York die American Academy of Dramatic Arts, beendete seine Ausbildung jedoch nicht. Mit 26 erschien sein Debütfilm Pusher, in dem Mads Mikkelsen seine erste Hauptrolle hatte. Mikkelsen blieb Refn treu und spielte auch in dessen zweitem Film Bleeder und einige Jahre später in Walhalla Rising mit. Mit Drive feierte Refn seinen endgültigen Durchbruch und erhielt den Preis für die beste Regie bei den Filmfestspielen in Cannes. Nun widmet sich der Regisseur vermehrt Serien und Videoprojekten. Am Geneva International Film Festival, in dessen Kontext dieses Gespräch zustande kam, erhielt er vergangenen November den Geneva Award als Anerkennung seines Werks.



Distanz



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



Die Einrichtung eines Kinos als auch eine Lektion in Sachen Wahrnehmung. Schon bei den Sitzreihen wird klar, dass Sichtbarkeit nicht allein davon abhängig ist, was auf einer Leinwand gezeigt wird, sondern auch, wo und in welcher Entfernung von ihr man sich befindet. Wer sein Gesicht direkt auf die Leinwand drückt, wird dem Film nicht folgen können, ebenso wenig sieht ihn jemand, der sich einen Kilometer von der Leinwand entfernt platziert. Sichtbarkeit funktioniert stattdessen immer nur in bestimmten räumlichen Bereichen, die man nicht beliebig über- oder unterschreiten kann. Mit gutem Grund befindet sich in den Kinos die erste Sitzreihe idealerweise nicht direkt vor der Leinwand, sondern in Distanz zu ihr. Dass diese erste Reihe trotzdem oft lange leer bleibt, deutet darauf hin, dass einem Grossteil selbst dieser Minimalabstand noch zu wenig ist, um eine gute Sicht auf den Film haben zu können.

Dass wir fürs Betrachten physische Distanz brauchen, erscheint banal. Und doch wird die Frage nach der richtigen räumlichen Platzierung interessant, wenn ich mir bewusst mache, wie variabel die Abstände von mir zum Film unterdessen geworden sind. Im Kino setzte ich mich jeweils auf den mir zugewiesenen Platz und habe diesen nur in Ausnahmefällen schon gewechselt. Seitdem jedoch der Film nicht mehr nur in Kinos mit festgeschraubten Sitzen und eingebauten Leinwänden, sondern auch auf unseren Mobilgeräten stattfindet, sind auch wir als Publikum mobil und damit die Distanz zwischen uns und den Bildern variabel geworden. An meinem Computerbildschirm sitze ich noch näher dran als früher als Kind vor der Mattscheibe, und wenn ich mein Smartphone ins Bett nehme, dann kann es sein, dass mir beim Einschlafen das Display sogar aufs Gesicht fällt. Mit diesen sich laufend verschiebenden Abständen spielen wir mit unseren Heimkinogeräten unbewusst ein Verfahren nach, mit dem auch die Filmgeschichte immer wieder experimentiert hat.

Denn nicht nur fürs Filmeschauen, auch fürs Drehen gilt, dass die Kamera einen Abstand braucht zu den Objekten, die sie einfangen will. Sobald die Linse allzu nah ans Ding heranrückt, erkennen wir auf der Leinwand nichts mehr davon und irgendwann gar nichts mehr. Im frühen Stummfilm *The Big Swallow* von 1901 sehen wir einen angeblich sprechenden Mann immer näher treten, bis nur noch sein Mund zu sehen ist. Als er diesen schliesslich aufsperrt, scheint es, als würde er uns verschlucken. Tatsächlich zeigt der Film dann sogar einen Kameramann, der verängstigt vor einem schwarzen Nichts steht, in dem zuerst sein Apparat und dann er selbst verschwindet. Fast 100 Jahre später führt auch die Schweizer Videokünstlerin Pipilotti Rist diesen Trick vor und weiter, in ihrer Arbeit *Mutaflor*, in der sie die Videokamera in ihren Mund bewegt, um sie dann, nach einem unsichtbaren Schnitt, von ihrem Anus wegzubewegen. Das Video scheint somit buchstäblich durch den Körper der Künstlerin hindurchzugehen, in einem potentiell endlosen Loop andauernder Distanzveränderung.

Die beiden Extrembeispiele, die sozusagen die Pole der Filmgeschichte markieren, könnten uns darauf aufmerksam machen, wie bedeutsam auch sonst in ihr solche Szenen sind, in denen die Distanz zwischen Kamera und Gegenstand zusammenbricht. Am berühmten Ende von Billy Wilders *Sunset Boulevard* von 1950 bewegt sich die einstige Stummfilmdiva Nora Desmond mit den Worten «Alright, Mr. DeMille, I'm ready for my close-up» hypnotisiert auf die Kamera zu, immer näher und näher, bis sich das Bild auflöst. Der Close-up, die Grossaufnahme – diese Bildformel, die aus gewöhnlichen Gesichtern Star-Anlitze macht –, wird hier so weit getrieben, dass dabei nicht nur der Star, sondern der ganze Film explodiert. Auch Michael Powells verstörender Thriller *Peeping Tom* von 1959, der sich um einen mordenden





Kameramann dreht, der seine Opfer im Akt des Filmens tötet, indem er sie mit seinem Kamerastrahl ersticht, kreist obsessiv um dieses Motiv des Distanzverlusts. Man könnte Peeping Tom so zusammenfassen, dass in ihm einer versucht, den ultimativen, den direktesten, distanzlosesten Film zu drehen, und gerade dadurch zum Killer wird. Denn wenn die Kamera nicht nur an den Körper heranrückt, sondern gar in diesen eindringen will, wird der Bildapparat selbst zum Messer, das sein Objekt tötet und den Film auch. Die Angst des Killers, dass seine Aufnahmen nicht einmal mehr zu zeigen vermögen, was er sich erhofft hatte, verrät, dass er trotz all seines Kamerawissens die grundlegendste Regel der Optik nicht begriffen hat: Ohne Distanz sieht man nicht mehr, sondern Nichts. Verstörend ist Peeping Tom gerade deswegen, weil wir merken, dass das Problem des Kameramanns auch unseres als Publikum ist.

Und um nicht denselben fatalen Fehler wie der mörderische Kameramann in Peeping Tom zu machen, müsste man sich stattdessen in einer Ethik der Distanz üben. Einer Ethik der Distanz, die auch nicht einfach bedeuten kann, sich auf sicheren Abstand zu begeben, sondern eher, überhaupt erst einmal aufmerksam zu werden auf die unterschiedliche Bedeutung sich verändernder Distanzen zwischen den Bildern und uns, zwischen den Screens und unseren Körpern.

Filmstudierenden rate ich jeweils, im Kino nicht immer nur auf ihren Lieblingsplätzen, sondern auch einmal ganz hinten, einmal ganz vorne zu sitzen oder denselben Film ganz nah auf ihrem Laptop und gleich darauf von weiter weg auf einem Fernseher zu betrachten. Dabei zeigt sich eindrücklich, was für unterschiedliche Qualitäten in einem Film hervortreten oder verschwinden, je nachdem, wie gross oder klein die Distanz zwischen Auge und Bild ist. Die Komposition eines Bildes sehe ich beispielsweise oft besser, wenn ich den Film auf einem kleinen Monitor betrachte, während sich Farbwirkungen stärker entfalten, sobald mich die Leinwand fast zu überfluten scheint, wie James Woods vom Deborah-Harry-Screen in Videodrome.

Und ich merke, dass im Laufe der Jahre mein eigener Umgang mit Filmen nicht etwa stabiler, sondern variabler geworden ist. Während ich diese Zeilen schreibe, springe ich immer wieder auf, gehe im Zimmer umher, um eine Formulierung, eine treffende Beschreibung zu finden, setze mich wieder hin, tippe weiter, rücke näher und weiter weg. Damit die Gedanken sich entfalten können, muss offenbar auch der Körper in Bewegung bleiben, muss er seinen Abstand zum Gegenstand verändern. Und genau so geht es mir auch, wenn ich ein Video schneide. Auch da werde ich blind, wenn ich zu lange in der selben Distanz zum Schnittprogramm verbleibe, und muss meine Position wechseln, um neue Sichtweisen aufs Material zu erlangen. So ähnelt das Filmeschauen, Filmebeschreiben, Filmemachen eher einem Tanz. Und all die Geräte, die wir mit uns herumtragen und die die einst mehr oder weniger stabilen Verhältnisse im Kinosaal aufgelöst haben, wären demnach gar nicht so sehr das Ende des Kinos, sondern vielmehr die Aufforderung, uns neue Choreographien für unseren Zugang zum Film auszudenken.

5 FILME

1—Desert Hearts Donna Deitch, 1985



Lesbische Liebesszenen sind keine Seltenheit im Kino, allzu oft wurde auf sie aber der *male gaze* geworfen. In Desert Hearts sass mit Donna Deitch endlich einmal eine queere Frau im Regiesessel. Auf diese Weise entstanden sanfte, durchdachte Liebesszenen, die bis heute noch bahnbrechend erscheinen. 1985 in die Kinos gekommen, zählt er zu den ersten Filmen mit lesbischen Protagonistinnen überhaupt, die weitläufig in den Kinos zu sehen waren. 2017 wurde er in einer 4K-Restauration am Sundance Film Festival nochmals neu aufgeführt.

2—Taxi zum Klo Frank Ripplow, 1980



Frank Ripplow erzählt als Hauptdarsteller und Regisseur seine eigene Geschichte, die wenige Grenzen kennt: Eine so offene Darstellung schwuler Sexualität gibt es bis heute kaum. Eine Liebeskomödie, die an Pornografie grenzt und bei ihrer Erstveröffentlichung damit natürlich für einen gehörigen Skandal sorgte.

Queere Liebe auf der Leinwand

3—Tangerine Sean Baker, 2015



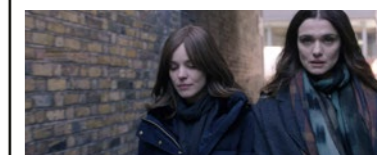
Mit dieser Indie-Produktion, die gänzlich mit einem iPhone gefilmt wurde, sind gleich mehrere Konventionen des Mainstreams durchbrochen: Sean Bakers Protagonistinnen sind trans Frauen, werden auch gespielt von trans Frauen und sind ausserdem Sex Workers. Die Sexszenen im Film stecken voller Empathie und bleiben Stereotypen und Voyeurismus fern. Tangerine war Anlass, dass erstmals für die Oscar-Nomination von trans Schauspieler:innen geworben wurde. Leider noch vergebens: Kitana Kiki Rodriguez und Mya Taylor erhielten 2015 trotz der herausragenden Leistungen keine Nomination für die Academy Awards.

4—Je, tu, il, elle Chantal Akermann, 1974



Minimalistisch und schon fast experimentell stellt sich Regisseurin Chantal Akermann hier in gewisser Weise auch selbst dar: Sie führte nicht nur Regie, sondern spielte auch die queere Protagonistin Julie. Weibliche Lust wird bei ihr ganz unglamourös, aber ehrlich dargestellt. Nicht nur das: Der Film zeigt eine der längsten lesbischen Sexszenen der Filmgeschichte.

5—Disobedience Sebastián Lelio, 2018



In einer jüdisch-orthodoxen Gemeinde verlieben sich zwei Frauen ineinander. Das allein wird dort natürlich schon als ein Problem gehandelt, doch der Film doppelt mit leidenschaftlichen Szenen nach. Die Liebe und die Anziehung zwischen den beiden Frauen kommt in Sebastián Lelios Film für Befreiung und Selbstbestimmtheit zu stehen.



Beyond the Valley of the Dolls 1970, Russ Meyer

Sexszenen



I'm No Angel | 1933, Wesley Ruggles

Money Shot Light



TEXT Selina Hangartner

Die Beziehung zwischen Sex und Mainstreamkino war schon immer kompliziert: Schwarzblenden, Metaphern und Lücken kamen dort zu stehen, wo Erotik hätte sein können. Wenn Sex doch auf die Leinwand gelangte, wurde es erst recht haarig.

Die Darstellung exzessiver Passion, die die Fantasie und vor allem die niederen Gelüste der Zuschauer:innen ankurbeln könnte, soll strikt untersagt sein. Das zumindest forderte der legendäre Hays Code, mit dem in den frühen Dreissigern das Image des verruchten Hollywood wieder aufpoliert werden sollte. Kurz davor, 1933, hatte Mae West Cary Grant in *I'm No Angel* noch derart anrühig um den Finger gewickelt, dass den guten Christ:innen, die eine Selbstzensur schon länger gefordert hatten, die Haare zu Berge standen.

Um sich mit den Moralaposteln nicht anlegen zu müssen, liess Hitchcock in *North by Northwest* dann einen Zug in einen Tunnel fahren, wo doch eigentlich eine Liebesszene zwischen (nochmals) Cary Grant und Eva Marie Saint gemeint war: ein treffendes metaphorisches Bild. Das klassische Hollywood fand zu seiner doppelcodierten Sprache, aus Not wurde Tugend. In den Genres funktionierte dieser Sex-Ersatz noch effizienter: Bela Lugosi musste in *Dracula* als der aus Rumänien importierte, blutsaugende Schrecken bloss die Zähne zeigen, um dem puritanischen Amerika die Gefahren eines sexuell entfesselten Europa vor Augen zu führen.

Es gab auch Phasen der Auflockerung. New Hollywood war es ab den Sechzigern allmählich gelungen, den Hays Code aufzubrechen und mehr nackte Haut zu zeigen. Denn das Rating-System, das an die Stelle des Code trat, ermöglichte es, Filme explizit nur für Erwachsene zu vermarkten. In diesen sah sich ein modernes, aufgeklärtes Publikum dann besser reflektiert, das weniger Kitsch und mehr anrühige Realität wollte.

Nach der sexuellen Revolution fielen die Hörschen erst recht: Mit *Deep Throat* hielt 1972 der *Porn-Chic* Einzug – für einen Moment war das Interesse an expliziter Erotik dann selbst für die bürgerliche Mittelschicht en vogue. Die moralischen Befürchtungen erschienen gestrig. *Sex sells*.

Interessante Leerstellen

Doch das Pendel schwang zurück: Mit der Fernseh- und Video-Revolution der Achtziger ist das Pornografische auf die kleineren Bildschirme verbannt worden, der Erotikthriller und das Arthousekino füllten dürftig die erotischen Lücken im Kino. Wieder schien dort das populäre Kino eher einem Puritanismus verpflichtet, wenn es nach einem komplizierten Striptease nur kurze Blicke erhaschen liess.

Selbst im Erotikthriller drückte doch diese puritanische Haltung durch: Er hatte in den Achtzigern wohl Erotik auf die Leinwand gebracht, doch das sexuelle Verlangen war in ihm stets an die zweifelhafteren Figuren geknüpft.

Wer Sex hatte, bekam dort oft auch die Rechnung für ungebändigte Lust serviert. *Femmes fatales* wie

Glenn Close in *Fatal Attraction* oder Sharon Stone in *Basic Instinct* stürzten mit ihrer Lust die männlichen *counter parts* (in den Achtzigern fast immer von Michael Douglas gespielt!) in den Abgrund. In *Fatal Attraction* wird er von der gefährlichen Close verführt, während zu Hause die weniger sexuell begierige, dafür umso heimeligere Partnerin wartet, zu der er nach einer hitzigen Nacht reuig zurückkehrt und die mit ihm die familiäre Einheit wieder aufbauen muss.

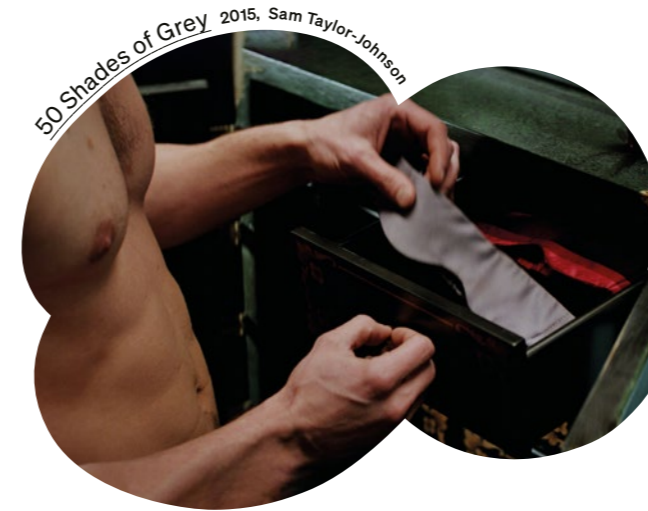
Der One-Night-Stand von Alex und Dan ist dann auch keine besonders hübsche Angelegenheit. Die Sexszene ist so inszeniert, als würden zwei Bestien übereinander herfallen. Gierig funktionieren die beiden die Küchenablage in Alex' Single-Apartment zur Liebesfläche um. In der Spüle läuft das Wasser, und die dreckigen Teller darin klappern unter dem Körpergewicht unaufhörlich. Und selbst hier, nachdem die entblösten Glieder schon beinahe die Bildkader füllten, wird in allerletzter Sekunde dann doch visuelle Enthaltsamkeit geübt: Anstatt eines Höhepunktes ist die überkochende Kaffeekanne zu sehen.

Das lässt vermuten, dass der Leitspruch *sex sells* in Hollywood ein Trugschluss ist: Blanke Brüste erscheinen in der «Fantasiemaschine» Kino oft weniger spannend als die andauernde Hoffnung, dass man sie noch zu Gesicht bekommen könnte. Lieber überkochende Kaffeekanne als explizite *money shots*, selbst in jenen Filmen, die sich an ein Publikum ab 18 richten. Erzählen ist stets ein Spiel mit Konventionen – das Nichterfüllen fundamental für den Reiz der Sache.

Sex sells – oder nicht?

Auch die Diskussionen um Sexszenen scheinen oft spannender als die Darstellungen selbst. Das Internet ist voll von Spekulationen, die im Kino selbst kaum eingelöst werden. Selbst ein so skandalträchtiger Film wie Lars von Triers *Nymphomaniac*, der 2013 eigentlich versprach, echten Sex auf die Kinoleinwand zu transportieren, kam gegen das Gebot der Auslassung nicht an. Denn was sich im Film präsentiert wie Sex zwischen der Hauptdarstellerin Charlotte Gainsbourg und zahlreichen Nebenfiguren, war ein Filmtrick mit Doubles oder ein betrügerisches Hantieren mit Requisiten. «Gainsbourg was quick to clarify that in that scene, she was, in fact, acting», war nach Filmstart etwa in der «Vanity Fair» zu lesen, womit die Grenze nochmals klar gezogen war. Die Fellatio war nur imitiert: «Not on a real dick», she said, laughing.»

Ein Seilziehen zeigt sich also auch in ausgerechneten jenen Filmen, die ganz viel explizite Erotik versprechen. Denn wer sich *50 Shades of Grey* ansieht, jenen Film, der BDSM-Fantasien im Kiosk-Roman-Stil liefern sollte, ist überrascht, wie zahm sich das Ganze im Kino präsentierte. Selbst diese Nische scheint eher von der



Die Fellatio in *Nymphomaniac* war ein Trick: Charlotte Gainsbourg hantierte mit einer Requisite.



Verhüllung zu handeln als vom Brechen letzter Tabus. Apropos BDSM, Sex und Gewalt: Die Choreographie der Körper, die Glenn Closes und Michael Douglas' Figuren zu Beginn von *Fatal Attraction* performen, wird zum Schluss des Films nochmals repetiert. Aber nicht im Rahmen einer Sexszene, sondern indem Alex, ins Haus von Dan eingeschlichen, mit dessen Frau ums Überleben ringt und sie mit ihrem Messer penetriert. Die Heimeligkeit siegt im Erotikfilm schlussendlich aber über die Sexbestie Alex: Die Frau, die (zunächst) unverbindlich mit ihrem Businesspartner kopulieren wollte, wird zu Fall gebracht. Ohnehin liegen Lust und Leid im Genrekino dicht nebeneinander. Man muss bloss an Stanley Kubricks *A Clockwork Orange* oder an Sam Peckinpahs *Straw Dogs* denken, an die aufrüttelnden Vergewaltigungsszenen, die das Kino der Siebzigerjahre in ihnen lieferte. Und das war noch vor der Aids-Krise: Danach wurde Sex nicht nur im Thriller und Horror, sondern auch im Melodrama zur tödlichen Bedrohung. Horrorfilme wie David Cronenbergs *Rabid* von 1977, 2014 auch nochmals *It Follows*, zeigen anhand von grusligen Metaphern, wie eng Sex, Ansteckung und Tod miteinander verbunden sind.

Das Ende der Liebe

Sex-Tabus sind natürlich auch Metier der Komödie. Dort liefern misslungene Anbahnungen allerlei Anlass zum Lachen. Hollywood weiss: Nichts ist uns peinlicher als eine ungewollte Annonce, das Genre dreht sich daraus den Plot. Manchmal mit fatalen Folgen: Achtziger-Komödien wie *Animal House* oder *Fast Times at Ridgemont High*, in denen College-Jungs ihren Kommilitoninnen hinterherjagen, sind aus heutiger Sicht schlecht gealtert. Das Lachen bleibt nun im Halse stecken bei Szenen, in denen betrunkene Frauen in die Irre geführt und ohne viel Sinn für gegenseitiges Einverständnis zum Sex verführt werden.

Hier sind die Sexszenen ein spürbarer Seismograf gesellschaftlicher Veränderungen. Darum versuchten sich jüngere Sexkomödien wie *American Pie*, *Superbad* und *The 40-Year-Old Virgin* seit der Jahrtausendwende an der Dekonstruktion ihrer Vorgänger; die übereifrigen Jungs sind hier nicht mehr Helden, sondern oft bemitleidenswerte Verlierer, die mit ihrem Macho-Getue ihre Defizite kompensieren. Filme wie *Shame* und *Don Jon* arbeiteten sich ab den Nullerjahren als Dramen weiter an dieser zerrütteten Männlichkeit ab. Sex wird auch in ihnen zum Problem und zur Identitätskrise, die ständige

Lust nach ihm zum Katalysator der Einsamkeit. Man merkt: Freie Liebe, wie sie die Sechziger noch imaginierten, existiert im Spielfilm selten.

Und vielleicht gibt es auch diesen anderen Grund, weshalb Sex im Spielfilm ausgelassen wird. Er ist stets auch politisch, schwer verdaulich. Besonders wenn man von solchen Umständen weiss: Linda Lovelace (eigentlich Linda Boreman), die Hauptdarstellerin von *Deep Throat*, die in den Siebzigern den *Porn-Chic* salonfähig machte, legte in ihrer Autobiografie offen, dass sie damals von ihrem Exmann in die Pornoindustrie gedrängt wurde, keinen Dollar an ihrer Arbeit verdiente und das, was wir auf der Leinwand sehen, eigentlich ihre Vergewaltigung sei.

Und wer um die Erfahrungen von Schauspielerin Maria Schneider in Bernardo Bertoluccis *Last Tango in Paris* von 1972 weiss, mag die Szenen kaum mehr ertragen. Schneider erzählte 2006 in Interviews von ihren Erfahrungen, und gut zehn Jahre später wurde im Rahmen von #MeToo der gesamten Öffentlichkeit bewusst, was im Business ein offenes Geheimnis war: Nicht nur Schneider, sondern unzählige Schauspieler:innen machten unschöne Erfahrungen. In diesem Kontext wurde es fast zum schlechten Witz, dass sich ausgerechnet Hollywood vor der Kamera stets kalkuliert zugeknöpft gab, während im Hintergrund die sexuelle Gewalt auf den Casting-Couches regierte.

Zurück zum Start

Noch mehr als je zuvor sind Sexdarstellungen nach 2008 in die Krise geraten. Seit damals ist ein regelrechter Wiederaufbau vonnöten, Hollywood klebt gerade die Scherben zusammen. Das ist endlich auch hinter der Kamera zu sehen: Vermehrt wird an den Sets Intimitätskoordination betrieben, um Lovelace- und Schneider-Szenarien zu verhindern. So soll ein wachsaues Auge nicht nur auf das Wohlbefinden der Darsteller:innen geworfen sein, sondern auch darauf, wie Sex im Film selbst dargestellt wird.

In eine Reihe mit dem Hays Code und dem Rating-System gestellt, erscheint diese jüngste – aber notwendige – Intervention als ein neuer Umbruch in der Filmgeschichte, betrachtet man sie anhand ihrer Sexdarstellungen. Mehr als zuvor scheint die Erotik im Film auch im Bewusstsein der Öffentlichkeit umfänglich angekommen; ihre politische Dimension ist spürbar geworden.

Die spannendste Sexszene des vergangenen Jahres lieferte konsequenterweise *Bros*, ein Film, dem der Status der ersten «teuren» *gay* Rom-Com Hollywoods zukommt und in dem eben nicht Mann und Frau, sondern zwei Männer zusammenfinden. Wer hier die zahlreichen, heiter inszenierten Sexszenen zwischen Billy Eichners und Luke McFarlanes Figuren sieht, in denen

es auch um Gruppensex oder Top/Bottom-Dynamiken geht, merkt, dass jenseits der Auslassung mit der Sexszene auch Aufklärungsarbeit geleistet werden könnte. Und endlich sind auch nicht hetero-norme Konstellationen zu sehen. Endlich erzählt auch der Mainstream vom queeren Sex, endlich stehen andere Leute hinter der Kamera, wenn vor ihr die Hüllen fallen.

An *Bros* ist auch abzulesen, was die Filmgeschichte hindurch ebenfalls stets gültig war: Auslassung kann nicht nur hinter der Kamera oder im Film stattfinden, sondern auch danach: Universal Pictures musste eine grosse amerikanische Kinokette regelrecht überreden, *Bros* trotz der Sexszenen zu zeigen. Im Mittleren Osten war an eine Kinoauswertung gar nicht zu denken.

Und es gab auch eine merkliche Auslassung an letzter Front: Trotz beachtlichem Budget ist der Film in Sachen Erlöse hinter den Erwartungen zurückgeblieben. In einem umfassenden Artikel vermutete «Variety» aber, dass nicht der Sex Schuld daran war. Vielmehr hätten Komödien im Oktober selten viel eingespielt, auch hätten die ganz grossen Namen wie Julia Roberts oder George Clooney gefehlt, die normalerweise die Rom-Coms erst zu Gold machen.

Das alles zeugt aber von viel Ungewissheit, und gerade ist es, wie gesagt, als wäre Hollywood in Sachen Sexszenen am Nullpunkt angekommen. Filme wie *Bros* liefern die ersten Entwürfe, wie der Phönix in Sachen Erotik wieder aus der Asche steigen könnte, aber ob der Weg auch für eine Milliardenindustrie zukunftsweisend ist, wird wohl noch ausgetestet werden. Was dann mit den Erotikthrillern, den Sexkomödien, den Horrorfilmen und den Melodramen als Nächstes passiert – wie in ihnen Sex in den Kader gerückt wird –, bleibt abzuwarten. Sexszenen bleiben aber auch künftig wohl ein Seismograf: Ob eine Umwälzung der Industrie tatsächlich gelingt, wird sich an ihnen am deutlichsten zeigen. ■

Die spannendste Sexszene des letzten Jahres lieferte *Bros*, die erste queere Mainstream-Rom-Com.



Nymphomaniac 2013, Lars von Trier

Sexszenen verschiedener Couleurs



1—The Naked Gun

Sex ist nicht immer gleich Sex im Film. Schon gar nicht, wenn man Leslie Nielsen resp. Frank Drebin heisst und sich um einiges weniger elegant durch die Welt bewegt als das Vorbild James Bond. Darum gibt's hier auch nur Interaktion in Form von Missverständnissen, etwa wenn er die englische Queen aus der Schusslinie über den Tisch fegt und damit einen Skandal auslöst. David Zucker, 1988

2—Signore & signori

Aber, aber, meine liebe Herren... So anrühlich kann Kino sein, wie in dieser italienischen Sexkomödie. Aussereheliche Affären und Impotenz werden zur Frivolität. In Cannes gab es für den wilden Schwank 1966 gar den Grand Prix. Pietro Germi, 1966



Dimitri Stapfer

Den Körper als Chance begreifen



Sophie Hutter

TEXT Oliver Camenzind und Michael Kuratli

Wie ergeht es Schweizer Schauspieler:innen am Set? Dimitri Stapfer und Sophie Hutter sehen vor allem Potenzial im neuen Umgang mit Intimität.

Die Szene ist so intensiv, dass sogar der Regisseur sich etwas peinlich berührt von seinem Monitor abwendet, als er den Take kontrolliert: Dimitri Stapfer nuckelt in *Sohn meines Vaters* wie ein Kleinkind an der Brust einer Frau. Eine intime Szene, aufgeladen mit psychologischen Abgründen und Komplexen, einmalig in ihrer Machart – und doch alltäglich im Filmgeschäft. Körper, die sich einander annähern, Sexualität, aber auch Übergriffe, das sind Stoffe, die in Filmen und Serien für Spannung sorgen.

Dass hinter den Rollen Menschen stehen, die sich unter Umständen kaum kennen und ihre ganz privaten Einstellungen zu Sexualität, Nähe und Körperlichkeit haben, geht dabei allzu leicht vergessen. Das ist das Paradox der Schauspieler:innen: Sie stehen für etwas Anderes und bleiben dabei doch sich selbst.

Dimitri Stapfer erinnert sich trotz der Intensität der beschriebenen Szene positiv an die Dreharbeiten. Es war eine seiner ersten grossen Rollen. «Der Moment war sehr stark und wir haben vorher abgesprochen, worauf die Szene hinauslaufen soll und wie wir das genau filmen wollen. Das hat es ermöglicht, dass wir alle trotz der absurden Situation professionell spielen und uns öffnen konnten.»

Dank ein paar Tricks sehe die Szene denn auch krasser aus, als sie gewesen sei, erklärt Stapfer: «Ich habe damals eingebracht, dass ich nicht unbedingt «echt» an der Brustwarze nuckeln will. Wir haben das mit dem Kamerawinkel dann so lösen können, dass es trotzdem glaubwürdig aussieht.» Ohnehin, fügt Stapfer an, entstanden viele Sexszenen, gerade die expliziten Momente oder Nahaufnahmen, oft mit Requisiten.

Klischierte Rolle, klischerter Sex

Das macht die Szenen aber nicht weniger bedeutungsvoll für die Schauspieler:innen. Sophie Hutter, bekannt aus der SRF-Serie *Neumatt*, erzählt von ihrer ersten Rolle in einer grösseren Produktion: In der Verfilmung von Markus Werners Roman «Am Hang» spielt sie eine Atemtherapeutin, die einer der Hauptfiguren fast ausschliesslich zum Seitensprung dient.

Sie erzählt, dass während des Drehs der Sexszenen eine sehr vorsichtige und respektvolle Stimmung geherrscht habe. Es war ein sogenanntes *closed set*, bei dem nur die unmittelbar nötigsten Personen am Dreh sind. Ausserdem habe es keine unnötige Nacktheit gegeben, sprich: Körperpartien, die nicht in den jeweiligen Einstellungen zu sehen waren, wurden bedeckt. Am Set selbst hat sie also positive Erfahrungen gemacht. Richtig zufrieden ist Hutter im Nachhinein aber nicht damit. «Ich finde es schade, wie die Figur gezeichnet wurde. Wohl nicht aus bösem Willen, sondern weil fast schambehaftet nicht über die Rolle gesprochen wurde.» Heute würde sie die Vorbereitung dieser Szene anders

angehen: Sie würde im Vorfeld Gespräche mit der Regie führen wollen; klären, warum die Figuren miteinander Sex haben und wie dieser inszeniert wird. So könnten Klischees vermieden werden.

Als Theaterschauspielerin wurde sich Hutter in dieser ersten Rolle auch der eingeschränkten Kontrolle bewusst, die ein:e Schauspieler:in beim Film erfahren kann. Während die Performance auf der Bühne voll und ganz den Schauspieler:innen gehört, ist das Resultat eines Filmdrehs mit Regie-, Kamera- und Schnittentscheidungen oft unberechenbar. So erlebte Hutter auch, wie eine Schnittentscheidung ihre Lesart der Atemtherapeutin in *Am Hang* verändert hat: «Bei der Szene bot ich einen Blick an, der Irritation über den lieblosen Sex ausdrückte. Das wurde am Ende aber herausgeschnitten.»

Zeitenwende #MeToo

Heikle Sexszenen und enttäuschte Erwartungen: Muss das sein? Nein, sagt Barbara Fischer. Sie ist Schauspielcoach und arbeitet gelegentlich auch als Koordinatorin für intime Szenen. Als solche sieht sie ihre Aufgabe vor allem in der Unterstützung in der Beziehung zwischen Regie und Darsteller:innen.

Häufig blieben die Drehbücher bei Sexszenen nämlich sehr vage. Es steht da dann zum Beispiel nur: «Sie haben Sex» oder «Sie küssen sich». Dann ist es enorm wichtig, dass entschieden wird, was genau passieren soll, bevor das Licht schon eingestellt ist und die Kamera läuft. Wenn nicht, kann es in solchen Fällen leicht zu Missverständnissen oder Übergriffen kommen. Besser also, wenn vorher Klarheit geschaffen wird. «Regie und die beteiligten Schauspieler:innen müssen zusammensitzen und die Details besprechen», sagt Fischer. Je nachdem könne eine Fachperson behilflich sein.

So könne sichergestellt werden, dass von der Regie über die Kamera und die Beleuchtung bis zu den Schauspieler:innen alle die gleiche Vorstellung einer Szene haben. Oder anders gesagt: dass alle Beteiligten professionell arbeiten können. Gerade für jüngere Darsteller:innen sei das zentral. Denn die getrauten sich oft nicht, ihr Bedürfnisse zu artikulieren, so Fischer: «Begreiflicherweise wollen es sich gerade die Jungen mit der Regie nicht verscherzen. Sie sind auf weitere Jobs angewiesen und wollen darum nicht als heikel gelten.»

Schauspielerin Sophie Hutter weiss aus eigener Erfahrung, wie es ist, wenn am Set zu viel Scham herrscht, um ein gutes Gespräch über die Szenen zu führen: «Wir leben in einer Kultur, die nicht gelernt hat, über Sex zu sprechen», sagt sie. Das führe schliesslich dazu, dass man schlechte Sexszenen drehe. «Oder gar solche, die beim Dreh einen Raum für Übergriffe schaffen.»



Neumatt 2021, Petra Blondina Volpe



Frieden 2020, Petra Blondina Volpe

Dabei, so sind Sophie Hutter und Barbara Fischer überzeugt, würden alle davon profitieren, wenn die Darsteller:innen sich auf dem Set wohlfühlen. Denn auf diese Weise werde jeder Film besser. Für Hutter könnte ein offenerer Umgang mit Sexualität darum auch eine Chance sein. «Ich schaue mir gern Sexszenen an», sagt sie. Über Körper, Sexualität und Intimität könnten Filme sehr viel kommunizieren. «Da verschenken wir viel Potenzial», meint Sophie Hutter.

Sex Education

Dimitri Stapfer sieht noch einen weiteren Weg, wie das Potenzial solcher Szenen besser ausgeschöpft werden könnte. Er findet, die Schauspieler:innen müssten früher und besser darauf vorbereitet werden. Zur Zeit seiner Ausbildung, so Stapfer, fehlte an den Schauspielerschulen das Problembewusstsein: Intime Szenen seien damals noch zu wenig Thema gewesen, sagt er, und zieht einen Vergleich zu Szenen mit Stunts oder Gewalt.

Bei Actionszenen sei es längst üblich, genau abzumachen, wer sein Gegenüber wie angeht, wo ein Schlag angesetzt und wie darauf reagiert wird. Dadurch wirke es im Film nachher sehr natürlich, so Stapfer. Und ergänzt: «Das lernen Darsteller:innen im Studium. Wären wir nur annähernd so gut auf intime Szenen vorbereitet worden, wären wir heute in der Diskussion viel weiter.» Es wäre also an den Schulen, das Thema früher und aktiver anzugehen.

Stattdessen hat Stapfer den Umgang mit Intimszenen am Set erst in der Praxis gelernt und mussten er und seine Kolleg:innen öfter Verantwortung übernehmen, als ihnen lieb war. Oft wäre er froh gewesen, hätte ein:e Coach diese Arbeit übernommen.

Im englischsprachigen Raum hat es sich etabliert, dass bei heiklen Drehs Koordinator:innen dabei sind.

Ein unschönes Erlebnis, an das er sich erinnert, hätte sich so wohl vermeiden lassen. Bei einem ersten Treffen vor einer intimen Szene mit einer Kollegin wies der Regisseur sie an, Stapfer auf den Schoss zu sitzen, und verließ den Raum. «Jetzt könnt ihr euch mal kennenlernen» soll der Regisseur beim Herausgehen noch gesagt haben. Vom Vorgehen komplett vor den Kopf gestossen, befreiten sich Stapfer und seine Kollegin aus der unangenehmen Lage. Eine unangenehme Stille machte sich im Raum breit. Heute, sagt Stapfer, habe er mehr Erfahrung und Selbstbewusstsein und würde eine:n Regisseur:in in so einer Situation umgehend zur Rede stellen.

Wäre bei der Planung dieses Filmprojekts jemand wie Barbara Fischer beteiligt gewesen, wären die Erwartungen der Regie an die Darstellerin und den Darsteller vielleicht klarer gewesen, und die peinliche Situation hätte sich möglicherweise verhindern lassen.

Denn für Fischer sind intime Szenen etwas, was Schauspieler:innen durchaus üben können, wenn sie tief genug in ihre Rollen eintauchen. «Die Schwierigkeit der Nacktheit besteht im Fehlen des Kostüms», meint sie. Das Kostüm helfe vielen, sprichwörtlich in ihre Rolle zu schlüpfen. Fällt die Verkleidung weg, stehen Darsteller:innen nur noch mit ihrer eigenen Haut da. «Mit dieser Irritation muss man umgehen lernen», so die Schauspielcoach.

Eine Frage des Blicks

Dass Übergriffe verhindert werden und alle Beteiligten sich professionell begegnen können, ist dabei nur die eine Hälfte des Anliegens, das hinter der *intimacy coordination* steht. Auf einer abstrakteren Ebene dreht sich die Diskussion auch darum, was für Arten von Intimität überhaupt gezeigt werden. Der männliche, heteronormative Blick auf die Frau als Objekt, der *male gaze*, bleibt zumindest nicht mehr unhinterfragt. Frauen fordern heute lautstärker eine Darstellung ihrer Sexualität, die ihnen auch entspricht, genauso, wie queere Aktivist:innen und Schauspieler:innen ihre Sichtweisen einbringen wollen.

Daher ist es kein Wunder, dass *intimacy coordination* zunächst ein Anliegen aus der queeren Community war. Breitenwirkung bekamen deren Bemühungen aber erst vor ein paar Jahren. Der Fall Harvey Weinstein und die folgende #MeToo-Bewegung im Jahr 2017 haben nicht nur Ausbeutung hinter den Kulissen sichtbar gemacht, sondern auch eine Diskussion darüber angestoßen, unter welchen Vorzeichen Intimität für die Leinwand hergestellt wird.

Während der Diskurs vor allem im angelsächsischen Raum weit fortgeschritten ist und *Intimacy Coordination* sich bei progressiven Drehs durchgesetzt hat, kann man im deutschsprachigen Raum die Expert:innen

auf dem Gebiet fast an einer Hand abzählen. Eine dieser wenigen ist Barbara Fischer. Aber es werden nun auch bei uns immer mehr. Wo das hingehen kann, ist zum Beispiel in England zu sehen.

Dort hat die Vereinigung von Regisseur:innen, Directors UK, einen ausführlichen Leitfaden publiziert, der detaillierte Ratschläge zum Umgang mit Intimität am Set gibt. Man habe erkannt, dass solche Hilfestellungen notwendig seien, damit alle Beteiligten sich sicherer fühlen, heisst es im Vorwort der Broschüre. Dabei gehe es aber ausdrücklich nicht darum, die Grenzen des Machbaren zu verengen. Vielmehr wolle man eine Grundlage für gegenseitigen Respekt und ein professionelles Arbeitsumfeld schaffen.

Die Hinweise, die dann folgen, lesen sich mehrheitlich aber ziemlich banal. Wenn für ein Casting teilweise Nacktheit vorgesehen ist, solle man die Darsteller:innen zwei Tage im Voraus darüber in Kenntnis setzen, heisst es da beispielsweise. Ja, versteht sich das denn nicht von selbst?, fragt man sich als Lai:in. «Es ist naheliegend, aber noch nicht Standard», kommentiert Barbara Fischer.

Daran sieht man, welchen Weg die Filmindustrie noch vor sich hat. Und vor allem: wie hart dieses Geschäft war und teilweise bis heute ist.

Intimkoordination lässt sich nicht delegieren

Das heisst freilich nicht, dass ein netter Leitfaden genügen würde, damit das Thema ein- für allemal vom Tisch wäre. So fortschrittlich es auch sein mag, für einen Dreh eine:n Intimcoach zu engagieren, die Herausforderungen sind damit noch längst nicht aus der Welt geschafft. Zu den alten Unsicherheiten können unter Umständen gar neue dazukommen. So erlebte das Stapfer bei einem Dreh, bei dem eine Intimkoordinatorin für eine Sexszene zugegen war.

«Die Person hat ihren Job gut gemacht. Ich fühle mich in der Situation als Mann aber sehr beobachtet. Im Sinne von: Ich solle nur ja nicht übergriffig werden.» Interessanterweise kam nach der Probe seine Szenepartnerin auf ihn zu. Ach sie fühle sich im Beisein der Coach nicht frei. In Absprache mit der Regie wurde dann auf die Anwesenheit der Intimkoordinatorin beim Dreh verzichtet. Stapfer betont, dass er überhaupt nicht grundsätzlich gegen die Person war, für ihn habe die Chemie einfach nicht gestimmt. «Expertise allein reicht nicht in jedem Fall. Es ist ein wenig wie mit Psycholog:innen: Entweder man versteht sich oder man kann sich als Person nicht öffnen.» Wichtig sei, dass das Angebot vorhanden ist.

In einem Fall, den Sophie Hutter beschreibt, hätte das Angebot einer Intimkoordination bereits im Casting-Prozess hilfreich sein können. Über ihre Agentin

erreichte sie zu Beginn ihrer Filmkarriere ein Drehbuch, in dem ihre Rolle in unzähligen Szenen oben ohne oder ganz nackt vorkam. Die Forderung war einfach: Sie sollte sich im Voraus damit einverstanden erklären, dass sie am Set kein Problem mit den Nacktszenen haben würde. «Dieses Versprechen konnte ich so nicht ohne Weiteres abgeben», erzählt Hutter. Sie habe dann das Gespräch mit dem Regisseur gesucht, um Vertrauen zu gewinnen und die Absichten hinter der Rolle zu verstehen. Der Regisseur jedoch lehnte ein Treffen ab, und die Rolle wurde schliesslich an jemand Anderes vergeben.

Wandel als Chance

Die Beispiele zeigen, dass es nicht reicht, wenn der Umgang mit Intimität einfach an eine Person in der Crew delegiert oder vertraglich geregelt wird. Stattdessen muss die Filmwelt lernen, sich ernsthaft mit dem Thema auseinanderzusetzen. Der Wandel muss in den Köpfen der Menschen ankommen, um nicht nur missbräuchliche Situationen zu verhindern, sondern intime Szenen auch von überholten Vorstellungen zu befreien.

Im besten Fall entfaltet sich dann eine neue Intimität vor der Kamera, die wiederum die Haltung der Menschen im Kino oder zuhause auf den Sofas der Nation zum Besseren verändert. ■



3—Beyond the Valley of the Dolls

Russ Meyer war berüchtigt für seine Erotikfilme. Für diesen hat der Filmkritiker Roger Ebert das Skript verfasst, wobei er der Geschichte über Girls mit der selbstzerstörerischen Hoffnung auf eine Karriere im schmutzigen Showbiz eine satirische Note verlieh. Mit «Dolls» sind übrigens nicht die Schönheiten gemeint, sondern deren Downer-Drogen in Tablettenform. Russ Meyer, 1970



Sex ist wie ein Stunt: Darum braucht es Intimitäts- koordination auch bei uns

TEXT Josefine Zürcher

Film- und Serienhits mangelt es nicht an Sexszenen, und vermehrt auch nicht an professioneller Intimitätskoordination. Hierzulande versuchen Vorreiter:innen, die Lücken ebenfalls zu schliessen.

Seit Jahrzehnten werden an Filmsets gefährliche Stunts von Profis koordiniert und ausgeführt. Nichts wird dem Zufall überlassen, und Sicherheit steht an erster Stelle. Warum ist das bei Sexszenen noch immer anders? Erst allmählich entsteht mit der Intimitätskoordination ein neues, noch rares Berufsfeld.

Ein Film ist keine Realität, ein Filmdreh aber schon. Damit gefilmt werden kann, muss zuerst inszeniert werden. Damit wir einen Kuss sehen, müssen sich also zwei Menschen küssen. Und genau das ist heikel: Denn nicht immer läuft der Dreh so harmonisch ab, wie das in der geschnittenen Szene dann den Anschein macht. Intimen Szenen wohnt eine körperliche und emotionale Verletzlichkeit inne. Ohne sorgfältige Koordination kann der Dreh solcher Szenen schnell ins Ausbeuterische und Voyeuristische abrutschen. So kommt es immer wieder vor, dass Schauspieler:innen von Regisseur:innen zu Handlungen gedrängt werden, die sie im Nachhinein bereuen.

Diskurs im Englischsprachigen

Amanda Seyfried reflektierte in einem Interview mit dem «Porter Magazine» ihre ersten Schauspielereferenzen. Noch im Teenageralter und ohne Intimitätskoordination kämpfte sie sich trotz Unwohlsein durch Nacktszenen, denn: «Ich war 19, wollte niemanden ärgern und wollte meinen Job behalten.» Eine Begründung, die längst kein Einzelfall ist. Gerade junge Schauspieler:innen wollen sich eine mögliche Karriere nicht selbst verbauen.

Game of Thrones-Star Emilia Clarke war längst kein Teenager mehr, als sie dem Druck von Regie und Produktionsteam nicht standhalten konnte und jegliche Nacktszenen ohne Widerstand spielte – obwohl sie nicht mit allem einverstanden war. In einem Podcast mit Dax Shepard erinnert sie sich zurück an die erste Staffel der Erfolgsserie. Dass ihre Figur überdurchschnittlich viele Sex- und Nacktszenen hatte, habe sie beim Durchlesen des Skripts zwar überrascht, doch sie habe schlicht nicht geglaubt, das Recht auf ein Nein zu haben. Auch wollte sie weder das Produktionsteam noch die grosse Fangemeinde enttäuschen. Während der Dekade, in der Clarke mit Game of Thrones immer berühmter wurde, hat sich dann doch auch am Set einiges getan. Nicht nur sie selbst begann, in einen direkten Dialog mit der Regie zu treten. In der Filmindustrie kam etwas ins Rollen, und ein konkretes Auseinandersetzen mit intimen Szenen gehörte vermehrt, aber noch nicht selbstverständlich, zum Standard.

Den Status quo auch in der Schweiz zu ändern, haben sich Menschen wie Désirée Wenger zur Aufgabe gemacht. Die Theaterschaffende bildet sich seit dem Abschluss ihres Masterstudiums in Theaterregie an der



**«Es geht nicht darum,
einen Blick
auszulöschen.»**

Désirée Wenger



Schauspielschule Mountview London in der Intimitätskoordination weiter. Die Hauptfunktion der Intimitätskoordination erklärt sie folgendermassen: Intimitätskoordinator:innen fungieren als Bindeglied zwischen Schauspieler:innen und den anderen Departments eines Sets, allen voran der Regie. Sie sorgen dafür, dass die Visionen der Regie umgesetzt werden können, die Grenzen der Schauspieler:innen dabei aber nicht überschritten werden: Es muss ein Weg gefunden werden, der das Einverständnis der Darsteller:innen priorisiert.

Die drei Aspekte, die Unterstützung von Intimitätskoordinator:innen brauchen, sind sexuelle Handlungen, gänzliche oder teilweise Nacktheit sowie sonstiger intimer physischer Kontakt, der nicht unbedingt sexueller Natur sein muss.

Die Regie selbst habe nicht nur zu wenig Kapazität, sondern auch eine zu starke Machtposition, um die Intimitätskoordination umzusetzen, erklärt Wenger. «Es muss ein Raum geschaffen werden, in dem Ja und Nein gleich akzeptiert sind», meint sie auf die Frage, was sich am Set ändern muss, damit der Dreh von intimen Szenen für alle Beteiligten sicher wird.

Neu, aber längst überfällig

Was Désirée Wenger tut, könnte bald zum Standard werden: Eine deutsche Studie des Bundesverbandes Schauspiel zeigt, wie dringend Intimitätskoordination gebraucht wird: Über 50 Prozent der weiblichen Schauspieler:innen und über 20 Prozent der männlichen gaben an, im Rahmen der Darstellung von Intimität, Nacktheit oder sexualisierter Gewalt Grenzverletzungen erfahren zu haben. Auch äusserte jede zweite Schauspieler:in die Angst, keine Arbeit mehr zu bekommen, würde sie sich zu einem Vorfall äussern. Die Mehrheit der Schauspieler:innen war sich zudem einig, dass Regie und andere Mitarbeitende nicht genügend geschult seien im Umgang mit intimen Szenen.

Das Feld der Intimitätskoordination ist noch jung: Grosse Vorarbeit wurde vor allem von queeren und marginalisierten Stimmen geleistet, sagt Wenger. Denn genau aus diesen Kreisen sei überhaupt erst die Forderung nach einerseits mehr Sicherheit, andererseits aber auch mehr Sichtbarkeit gekommen: Der männliche cis-hetero-Blick sollte nicht der einzige sein, der Sexszenen dominiert.

Bekanntestes Gesicht der *intimacy coordination* ist wohl Ita O'Brien. Die ausgebildete Bewegungsregisseurin hat seit 2014 einen Grossteil dazu beigetragen, dass Intimitätskoordination zum Standard wird. Dank O'Brien setzt sich die Rolle der Intimitätskoordination auch bei führenden Produktionsfirmen wie HBO, Netflix und BBC immer mehr durch. Bei hochgelobten Serien der letzten Jahre wie Sex Education (2019–),

Normal People (2020) und I May Destroy You (2020) – allesamt voller heikler Sexszenen, teils auch Gewalt und Übergriffe – sorgte O'Brien für das Wohl und die Sicherheit der Schauspieler:innen. Lizzy Talbot ist eine weitere Ikone des neuen Geschäfts, sie hat die Sexszenen in Bridgerton koordiniert und ihre Arbeit an der Serie zum Anlass zahlreicher Interviews gemacht, mit denen sie allmählich ein neues Verständnis – wie Vorläuferin O'Brien – in die Welt trägt.

Und was ist mit der Spontaneität?

Obwohl das Bedürfnis von Schauspieler:innen langsam, aber sicher an den Sets angekommen ist, geht es mit der *intimacy coordination* schleppend voran. Denn noch sind nicht alle von der Sinnhaftigkeit dieses Anliegens überzeugt. So sorgte letztes Jahr Game of Thrones-Schauspieler Sean Bean für Aufbruch, als er gegenüber «Variety» meinte, dass *intimacy coordinators* die Spontaneität ruinieren würden. Die Szenen würden so zu technisch und es gebe zu viele Anweisungen, wo man zum Beispiel jetzt seine Hände platzieren soll. Schliesslich verhielten sich Liebende in der Realität auch nicht so.

Eine Sexszene im Film ist aber eben nicht die Realität. Solche Meinungen machen zwar stutzig, verweisen aber schlussendlich auf strukturelle Probleme in Hollywood: Die Ausbeutung und Objektivierung von vor allem weiblichen Schauspieler:innen hat sich in der Filmindustrie verankert. So sind Negativstimmen nicht unbedingt der Fehler von Einzelpersonen, sondern ein Ausdruck eines Systems, das sich allmählich einem Wandel zu unterziehen scheint, was sich unter anderem auch am Fall von Mogul Harvey Weinstein beobachten liess.

Veränderung wird aber nicht von allen begrüsst, und so scheiden sich am Konzept der Intimitätskoordination nach wie vor die Geister. Auch der aufsteigende Schauspieler Jacob Elordi äusserte sich einst kritisch zum Einsatz von Intimacy Coordinators. Seine Rolle in der Skandalserie Euphoria (2019–) ist nicht arm an Sexszenen. Und doch gab er zu, dass auch er am Anfang ganz und gar nicht angetan war vom Einsatz einer Intimitätskoordinatorin, da dies möglicherweise die Spontaneität ruinieren könnte. Elordi änderte seine Meinung jedoch und gab zu, dass die enge Zusammenarbeit mit der Intimitätskoordinatorin wertvoll und hilfreich gewesen sei.

Zwischen Kunst und Komfort

Im Gegensatz zu Elordi äusserte sich sein Euphoria-Co-Star Sydney Sweeney von Beginn an positiv zur Intimitätskoordination am Set und betonte, dass gewisse Szenen ohne diese extrem schwierig gewesen wären.

Erwähnenswert ist auch, dass Sweeney und einige ihrer weiblichen Co-Stars in verschiedenen Interviews erzählten, dass sie Regisseur Sam Levinson bitten mussten, gewisse Nacktszenen wegzulassen. Dies zeigt nochmals, dass Intimitätskoordination bereits vor der tatsächlichen Sexszene beginnt. Dank Zusammenarbeit von Intimitätskoordinator:in, Regisseur:in und Schauspieler:innen kann der richtige Bereich zwischen Kunst und Komfort gefunden werden.

Es ist auffällig, dass Kritiker:innen der Intimitätskoordination häufig den Verlust der Improvisation befürchten. Erstaunlich mag das sein, da Filme und Serie ohnehin ein spezielles Verhältnis hierzu haben: Selbst wenn es die eine oder andere improvisierte Zeile in den Final Cut schafft, sind sie bis ins kleinste Detail geplant, Performanzen am Set werden erst in der Postproduktion geformt. Es ist ihre Essenz, gar ihre Magie, trotz 100-prozentiger Fabrikation uns Zuschauenden eine Echtheit vorzugaukeln, sodass wir vergessen, dass wir es mit einem minutiös geplanten Konstrukt zu tun haben. Bei einer Schlägerei lässt man die Schauspieler:innen ja auch nicht wild drauflosprügeln. Warum sollten dann intime Szenen, die physisch und psychisch vieles abverlangen, nicht ebenfalls von A bis Z koordiniert sein?

«Es geht ja gar nicht darum, einen Blick auszulöschen», erwidert Désirée Wenger auf die Ablehnung gewisser Filmschaffender gegenüber dem Einsatz der Intimitätskoordination. Auch sollte die Freude nicht genommen werden, im Gegenteil: Intime Szenen dürfen und sollten Spass machen, herausfordernd, ja sogar unbequem sein, aber es gebe eine wichtige Grenze zwischen unbequem und unsicher, sagt Wenger. Wenn es darum geht, intime Szenen mit Gewalt zu filmen, könne es oft unbequem werden in der ersten Annäherung an die Thematik, doch die Grenze zur (Re-)Traumatisierung dürfe bei Gewalt und Sex keinesfalls überschritten werden.

Von der Ausbildung ans Filmset

Wie macht man nun einen Beruf, den es noch kaum gibt, zum Standard? Gerade dem deutschsprachigen Raum steht noch einiges an Arbeit bevor. Während im englischsprachigen Raum der Begriff schon fest etabliert ist, muss man sich in Deutschland, der Schweiz und Österreich für Aus- und Weiterbildungen international umschauen. In der Schweiz bietet FOCAL, die Stiftung Weiterbildung Film und Audiovision, gelegentlich die Möglichkeit für Schweizer:innen, an Intimitätskoordinationskursen teilzunehmen – diese finden dann aber jeweils im Ausland statt.

So muss auch Désirée Wenger nebst ihrer Tätigkeit als Regisseurin und Theaterpädagogin eigene Weiterbildungen dort aufsuchen, wo sie eben gerade stattfinden.

Workshops gebe es hauptsächlich in den USA oder England, viele davon zum Glück aber auch online. Die wenigen zertifizierten Intimitätskoordinator:innen, die Kurse anbieten, hätten einen randvollen Terminkalender, und wenn sie einmal noch einige freie Plätze hätten, sei der Ansturm entsprechend gross.

Da es in der Schweiz noch keine zertifizierten Intimitätskoordinator:innen gibt, möchte Wenger diese Lücke in Zukunft trotzdem schliessen. Zwar sei die Zertifizierung kein Muss, sie Sorge auf dem Arbeitsmarkt aber für mehr Sichtbarkeit und fungiere als ein Qualitätssiegel für Produktionsfirmen, so Wenger, die momentan bereits für Independent-Produktionen und freie Theaterprojekte als Intimitätskoordinatorin arbeitet. Das Besuchen verschiedenster Workshops, online und im Ausland, kombiniert mit praktischer Erfahrung an Sets und Theater, ist für sie momentan der einzige Weg, sich beruflich in Richtung der professionalisierten Intimitätskoordination zu bewegen.

Zukunftsvisionen

«Es muss ganz allgemein eine Kultur von Consent in Proberäumen geschaffen werden, ob im Theater oder am Filmset», fasst Désirée Wenger zusammen. Denn: Wenn die Grenzen von Schauspieler:innen deutlich kommuniziert und respektiert werden, dann öffne sich Raum für mehr Kreativität. Man müsse eine gute Lösung finden, um die Visionen der Regie umzusetzen, ohne dabei grenzüberschreitend gegenüber den Schauspieler:innen zu werden, betont Wenger.

In unserer westlichen Kultur werde Neinsagen von Grund auf negativ bewertet, dabei würde es nicht automatisch das Scheitern einer gesamten Szene bedeuten: «Noch nie wurde eine Szene schlechter, nachdem mit Intimitätskoordinator:innen daran gearbeitet wurde», sagt Wenger aus eigener Erfahrung. Schlussendlich gehe es bei Intimitätskoordination ja um mehr als nur um die Darstellung von Sex auf der Leinwand. Nie gehe es darum, etwas zu verbieten oder zu zensieren. Was nebst dem Komfort und der Sicherheit der Schauspieler:innen ebenfalls eine Priorität sein soll, sei das Aufbrechen von etablierten Machtstrukturen und die Förderung neuer Perspektiven.

Intimitätskoordination gehe auch Hand in Hand mit Konzepten wie Anti-Rassismus, hebt Wenger als für sie wichtigsten Aspekt hervor. Man müsse nämlich auch hier im kulturellen Kontext denken: Wessen Körper werden gezeigt und sexualisiert, wie wird Intimität im jeweiligen Kontext genau ausgehandelt? Man möchte nichts verstecken, sondern zu Diversität und konsensbasierter Arbeit finden. ■



Bridgerton 2020 - Chris Van Dusen



4—Crash

Kino ist Fetisch. Nie so sehr wie unter der Regie von David Cronenberg, dem Meister der cineastischen Deformation. 1996 porträtierte er symphrophile Menschen, für die Autounfälle und Sex unmittelbar zusammenhängen. Genauso skandalös, wie man vermutet. David Cronenberg, 1996



5—Barbarella

Das Kind der sexuellen Revolution. Jane Fondas Striptease in Schwerelosigkeit zu Beginn des Films bleibt unvergessen, genauso ihre erotischen Abenteuer beim Streifzug durchs Universum. Im Nachhinein soll Fonda bedauert haben, dass der Film zu wenig feministisch gelungen sei. Aber als Evidenz einer anderen Ära bleibt er uns fantastisches Relikt. Roger Vadim, 1968



S. 63 R.M.N. 2022, Cristian Mungiu
 Protagonist:innen, die hin- und hergerissen sind zwischen Fremdenhass und eigenem Fremdsein, umgesetzt mit nüchterner Unerbittlichkeit: So erzählt Cristian Mungiu vom Rumänien der Gegenwart.

KINO

THE FABELMANS
 von Steven Spielberg

CLOSE
 von Lukas Dhont
 + Interview

AFTERSUN
 von Charlotte Wells

TORI ET LOKITA
 von Jean-Pierre
 und Luc Dardenne

NOSTALGIA
 von Mario Martone

**AVEC AMOUR
 ET ACHARNEMENT**
 Von Claire Denis

DECISION TO LEAVE
 von Park Chan-wook

**LES ENFANTS
 DES AUTRES**
 von Rebecca Zlotowski
 + Interview

R.M.N.
 von Cristian Mungiu

TÁR
 von Todd Field

RETOUR À SÉOUL
 von Davy Chou

A MAN CALLED OTTO
 von Marc Forster

LE BLEU DU CAFTAN
 von Maryam Touzani

STREAMING

BARBARIAN
 von Zach Cregger

WHITE NOISE
 von Noah Baumbach

WEDNESDAY
 von Tim Burton u.a.

**GLASS ONION:
 A KNIVES OUT MYSTERY**
 von Rian Johnson



VON STEVEN SPIELBERG

THE FABELMANS

In seinem neuen Film spürt Spielberg seiner Jugend nach. Und der Entdeckung seiner Liebe zum Kino. Über alledem schwebt der Geist von John Ford.

KINO — Fast alle Cineast:innen können sagen, wann sie zum ersten Mal im Kino waren und wie dieser Film sie für das Kino angefixt hat, so sehr, dass es sie ein Leben lang nicht mehr losliess. Steven Spielberg natürlich auch.

Und darüber hat er nun einen Film gedreht. «Movies are dreams that you never forget», heisst es dort.

Für Spielberg – das hat er in Interviews bestätigt – war dieser unvergessliche Traum The Greatest Show on Earth, Cecil B. DeMilles überlebensgrosse, spektakuläre und Oscar-prämierte Liebeserklärung an die Welt des Zirkus.

So gibt es in The Fabelmans, einer Pseudo-Autobiografie von Spielberg, eine schöne Szene, in der

der achtjährige Sammy Fabelman (Gabriel LaBelle) mit seinen Eltern Mitzi (Michelle Williams) und Burt (Paul Dano) ins Kino geht, um The Greatest Show on Earth zu schauen. Der berühmte Höhepunkt des Films – ein Zugunglück, bei dem alle Waggons entgleisen und die wilden Tiere des Zirkus orientierungslos umherirren – lässt den Buben nicht mehr los. Zu nervenaufreibend, zu überwältigend, zu packend war die Szene für ihn.

Prompt wünscht sich Sammy eine Modelleisenbahn, um das Unglück nachzustellen. Bis Mitzi Fabelman auf die Idee kommt, den Zusammenstoss mit der Filmkamera aufzunehmen, sodass der Junge ihn immer wieder anschauen kann – ohne dass die Modelleisenbahn kaputtgeht.

Sammy erweist sich als verständiger Lehrling: Mehrere dynamische Blickwinkel fangen des Geschehen ein, geschickte Montage

baut die Spannung auf und erlaubt visuelle Überraschungen. Schon nach wenigen Minuten hat Spielberg das Thema seines Films etabliert: Es geht um Talent und Leidenschaft, um Berufung und künstlerischen Ausdruck, um Selbstverwirklichung und Zufriedenheit.

Und darum, wie sehr diese Werte mit den Anforderungen des alltäglichen Lebens kollidieren können. «Art is a drug», heisst es einmal, und so ist auch der kurze Auftritt von Sammys eigentümlichem Onkel Boris (Judd Hirsch) zu verstehen, einem begnadeten Geschichtenerzähler, der den Jungen eindringlich davor warnt, sein Talent zu verschwenden. Aber: Je mehr er sich seiner Leidenschaft hingibt, desto mehr würde er sich von geliebten Menschen entfernen. Das sei der Konflikt, den er zeitlebens austragen müsse.

«Print the legend»

Lee Marvins coole Art, in John Fords The Man Who Shot Liberty Valance eine Postkutsche zu überfallen, veranlasst Sammy, mit Freunden einen kurzen Western zu drehen. Das ergibt Sinn: «When the legend becomes fact, print the legend», hiess es bei John Ford, und dieses Spannungsfeld zwischen Realität und Mythos verhandelt Spielberg auch in seinem eigenen Film. Wenn Sammy mit «Escape to Nowhere» einen 40-minütigen Kriegsfilm inszeniert, so ist das eine authentische Episode. Spielberg hat mit diesem Film als 13-Jähriger seinen ersten Wettbewerb gewonnen.

«Life is not the movies», sagt einmal jemand. Es geht hier also nicht nur um die Liebe zum Kino, sondern auch um die Geschichte einer Familie, um die Probleme einer Ehe, um die Schwierigkeit, gute Eltern zu sein. Mitzi Fabelman zum Beispiel. Sie ist, wie Spielbergs

Mutter, eine Konzertpianistin, die ihre Karriere für die Familie aufgegeben hat und nur noch Klavierstunden gibt. Ihre Unzufriedenheit, sich nicht selbst verwirklicht zu haben, wird sich später in Depressionen äussern. Einmal tanzt Mitzi in einem durchsichtigen Kleid spätabends beim Camping um ein Lagerfeuer und hat etwas seltsam Entrücktes. «You really see me», sagt sie zu ihrem Sohn, der diese Szene natürlich gefilmt hat und ihr später vorführt.

Das Leben imitiert die Kunst

Burt Fabelman hingegen ist, wie Spielbergs Vater, ein Wissenschaftler, der für unterschiedliche Technikkonzerne arbeitet. Das zwingt die Fabelmans zu mehren Umzügen, zum Beispiel von New Jersey nach Phoenix, Arizona. Er ist ein rationaler Mann, der seine Gefühle verbirgt. Schon die Art, wie die Eltern Sammy zu Beginn des Films das

Kino erklären, zeigt, wie unterschiedlich sie sind: Während der Vater über die technischen Aspekte wie Fotografie und Schnitt spricht, schwärmt die Mutter von Gefühlen und Träumen.

Die Fabelmans sind Juden, auch das ist ein Aspekt des Films, dem Spielberg besondere Aufmerksamkeit schenkt. Als die Familie nach Kalifornien zieht, werden die jüdischen Kinder in der Schule von grossen, blonden «White Anglo-Saxon Protestants» gnadenlos gemobbt. Wie sich Sammy daraus befreit, verweist noch einmal auf Liberty Valance: Das Leben imitiert die Kunst.

Spielberg und sein Drehbuchautor Tony Kushner, mit dem er schon bei Munich, Lincoln und West Side Story zusammengearbeitet hat, erzählen ebenso unterhaltsam wie detailfreudig eine Coming-of-Age-Geschichte, die gleichzeitig als Fenster zum Verständnis des Regisseurs Spielberg dient. Und dann endet der Film mit einer umwerfend komischen Szene, in der der Junge endlich sein grosses Idol kennenlernt. Mehr soll an dieser Stelle nicht verraten werden, doch allein die Besetzung dieser Rolle ist ein Coup, über den sich Cineast:innen vorbehaltlos freuen werden: Ein Idol verkörpert ein Idol. Ist diese Szene wirklich so passiert? «When the legend becomes fact, print the legend.» **Michael Ranze**

Spielberg erzählt dieses Coming-of-Age ebenso unterhaltsam wie detailverliebt.





VON LUKAS DHONT

CLOSE

Der belgische Regisseur Lukas Dhont erzählt auch in seinem zweiten Spielfilm eine bewegende Coming-of-Age-Geschichte.

KINO — Unzertrennlich. Das sind Léo (Eden Dambrine) und Rémi (Gustav De Waele) schon ganz lange. Ihr Umgang miteinander ist warm und körperlich, unbeschwert und spielerisch, aber auch intensiver, als das bei den meisten 13-jährigen Buben üblich ist. So eng sieht man sie jeden Tag aneinanderkleben, dass kein Blatt dazwischen passt; draussen auf den Feldern; unterwegs mit dem Velo. Oder wenn Rémi Oboe spielt, denn das kann er gut. Léos Bewunderung für das musikalische Talent seines Freundes ist aufrichtig. Neid gibt es in ihrer Beziehung nicht. So ist das eben, wenn man unzertrennlich ist.

Dieses blutsbrüderliche Bündnis bildet das Herzstück von Lukas Dhonts zweitem Spielfilm. Internationales Aufsehen hatte der belgische Regisseur bereits 2019 mit seinem ersten Coming-of-Age-Drama *Girl* erregt, in dem er die Geschichte einer trans Ballerina auf Augenhöhe und mit einer bemerkenswert präzisen Beobachtungsgabe erzählt.

In *Close* perfektioniert er seinen Blick, der stets ganz nah bei den Figuren ist. Sein Kameramann Frank van den Eeden füllt die Bildrahmen mit den Gesichtern der beiden Freunde aus, in einem Film, der nicht viele Worte braucht, um all das zu sagen, worum es hier geht. Wir werden Zeugen jeder Geste, nehmen auch noch den geringsten Hauch von Emotionen wahr.

Die Zuneigung zwischen Léo und Rémi ist so rein und unverfälscht, dass sie selbst noch gar nicht wissen, was da eigentlich gerade passiert. Anders sehen das ihre Mitschüler:innen. Als die beiden Jungen zu Beginn des Schuljahres zusammen in eine neue Klasse kommen, wird ihr inniges Verhältnis von ein paar Mädchen in Frage gestellt.

Für Rémi ändert das zunächst nichts, aber Léo kann mit den Kommentaren nicht umgehen, ist verunsichert, gedemütigt, verängstigt und zieht sich zurück. Anstatt die Pausen wie gewohnt mit seinem besten Freund zu verbringen, spielt er lieber Fussball und Eishockey mit

den anderen Jungs und beginnt, Rémi auch ausserhalb der Schule zu meiden.

Sein Verhalten setzt schliesslich eine fatale Kettenreaktion in Gang. Für Rémi bricht angesichts der Ablehnung eine Welt zusammen, in der er sich alleine nicht mehr zurechtzufinden scheint. Er ist zutiefst verblüfft und verletzt – und als er einen Schulausflug versäumt, ahnt man, dass jetzt etwas Schlimmes passiert.

Es ist der Moment, in dem *Close* eine 180-Grad-Wendung macht und sich dem zuwendet, was nach dem Unglück kommt. Léo bewegt sich in seinem neuen alten Umfeld weiter wie jedes andere Kind: Er hat andere Freunde, arbeitet für seine Eltern auf den Blumenfeldern und tut so, als hätte er seine Gefühle im Griff. Doch da ist diese Lücke, das Unfassbare, die Trauer und eine bleierne Schwere, als würde die Zeit sich ausdehnen, anstatt sich vorwärts zu drehen.

Formal schlicht, aber eindringlich gefilmt, geht *Close* einen brisanten emotionalen Drahtseilakt ein, und dass der Versuch nicht scheitert, verdankt er in erster Linie seinen beiden Hauptdarstellern. Sie geben dem Drama Tiefe und der Tragödie Gewicht. Léos und Rémis Suche nach Halt, einem Weg, der eigenen Identität gleicht einem Tanz auf dem Vulkan, dessen Glut im Innern verborgen ist.

Dhont respektiert die Befindlichkeiten, Stärken und Schwächen der Kinder – und ihrer Eltern – in jedem Augenblick. Sein Film ist von der Sorte derer, die fesseln, ohne aufdringlich oder überdramatisch zu sein. Ein Film, dessen leise Kraft so gewaltig ist, dass sie einen im Verlauf der Geschichte wie eine sich langsam aufbauende Druckwelle immer tiefer in den Kinossessel drückt. **Pamela Jahn**

START 02.02.2023 REGIE Lukas Dhont BUCH Lukas Dhont, Angelo Tijssens KAMERA Frank van den Eeden SCHNITT Alain Dessauvage MUSIK Valentin Hadjadj DARSTELLER:IN (ROLLE) Eden Dambrine (Léo), Gustav De Waele (Rémi), Émilie Dequenne (Sophie), Léa Drucker (Nathalie), Kevin Janssens (Peter) PRODUKTION Menuet, Diaphana Films, u.a., BE, FR, NL 2022 DAUER 105 Min. VERLEIH Filmcoop

LUKAS DHONT, REGISSEUR
VON CLOSE

«Ich weigere mich, die Gewalt zu kopieren»



FB Ihr Spielfilmdebüt *Girl* hat vor vier Jahren für Furore gesorgt. Hat dieser frühe Erfolg Sie bei der Arbeit an Ihrem zweiten Drehbuch behindert?

LD Ja. Bereits im Zusammenhang mit *Girl* wurde ich schon auf meinen nächsten Film angesprochen. Dann kehrte ich nach Hause an meinen Schreibtisch zurück und war erst einmal total blockiert. Der Druck war enorm, nicht nur von aussen. Ich wusste, dass ich einen Film über Männlichkeit machen wollte, aber mehr nicht. Also fing ich an, eine Kriminalgeschichte über einen Polizisten zu schreiben. Aber es hat nicht funktioniert. Dann riet mir meine Mutter dazu, etwas zu schreiben, das direkt von Herzen kommt. Ich notierte die Worte «Freundschaft», «Männlichkeit» und «Jugendlichkeit» auf ein Blatt Papier, und das war der Ausgangspunkt von *Close*.

FB Der Film handelt von zwei Buben im Teenageralter. Wie haben Sie diese Zeit selbst erlebt?

LD Schon sehr früh in meinem Leben hatte ich das Gefühl, nicht dazuzugehören. Ich wusste, dass ich nicht wirklich zur Gruppe der Jungs gehörte, aber auch nicht zu den Mädchen in meiner Klasse. Daraufhin fing ich an, die anderen Jungs zu beobachten, ihre Bewegungen nachzuahmen und die Art, wie sie sprachen. Ich versuchte, wie sie zu sein,

mich anzupassen. Ich wurde zu einem Schauspieler, aber es war indirekt wohl auch der Beginn meiner Karriere als Regisseur. Denn zwei Dinge sind in diesem Beruf wesentlich, man muss genau beobachten und gut zuhören können. Und ich denke, darin liegt heute meine Stärke, weil ich als Kind darauf angewiesen war.

FB Ihr Film ist von einer grossen Sensibilität geprägt, visuell und emotional, was die Tragödie noch verheerender erscheinen lässt. Was steckt hinter dieser speziellen Art des emotionalen Erzählens?

LD Selbst wenn die Leute heute über eine weibliche Figur sprechen, die sie bewundern, heisst es oft: so eine tolle starke Frau. Wir werden ständig damit konfrontiert, dass in unserer Gesellschaft das Starke, das Harte, mitunter auch das Brutale mehr zählt als das Sanfte, Zerbrechliche oder Zärtliche. Aber diese beiden Jungen haben eine Sinnlichkeit, die für ihre Freundschaft enorm wichtig ist, und das wollte ich zeigen. Gleichzeitig wollte ich auch darüber sprechen, welche verheerenden Folgen der Verlust einer Verbindung zu uns selbst und zu Anderen haben kann. Aber ich weigere mich, die Gewalt zu kopieren, die uns im Alltag sowieso ständig präsentiert wird. Deshalb habe ich versucht, im Film nach Wegen zu suchen, dies mit einer gewissen Poesie und Abstraktheit zum Ausdruck zu bringen.

FB Es gibt eine thematische Verbindung zwischen Ihren beiden Filmen. Streben Sie eine Coming-of-Age-Trilogie an?

LD Es stimmt, in beiden Filmen geht es darum, wie gesellschaftliche Normen innere Mechanismen schaffen. Und natürlich werde ich in meinem nächsten Film weiter über die Themen sprechen, die mich interessieren. Aber in welcher Form, kann ich jetzt noch nicht sagen.

FB Was ist mit der Kriminalgeschichte, die Sie zunächst verworfen haben?

LD Sie liegt noch in der Schublade.

INTERVIEW Pamela Jahn



Aftersun 2022, Charlotte Wells



KINO — Ein leicht baufälliges Hotel mit Pool im Innenhof, überzuckerte Drinks, bunt gekleidete Tourist:innen mit diesen billigen All-inclusive-Plastikarmbändern – wer in den Neunzigerjahren aufgewachsen ist und selbst einmal einen Familienurlaub in einem Durchschnittshotel im Süden Europas verbracht hat, wird in den ersten Minuten von *Aftersun* bereits von einer Welle bittersüßer Nostalgie überrollt.

Calum verbringt mit seiner Tochter Sophie eine Woche in der Türkei. Nach aussen wirkt alles locker-leicht und harmonisch: Sophie scheint sich nicht gross am schäbigen Hotel zu stören, und Calum genießt die Auszeit. Im sonnengetränkten Urlaub steckt jedoch mehr. Calum lebt getrennt von Sophies Mutter. Er ist ein junger Vater, erst Anfang 30, und hinter seiner Coolness verbirgt sich eine schwer greifbare Mischung aus Verzweiflung und Verlorenheit. Calum kämpft mit unsichtbaren Dämonen und tut sein Bestes, diese vor Sophie zu verstecken. Nicht nur Sophie übersieht als Elfjährige den inneren Kampf, den ihr Vater tagtäglich mit sich selbst führt. Auch als Zuschauer:in muss man genau hinschauen und erhält doch keine klaren Antworten.

Regisseurin Charlotte Wells verleiht ihrem Debüt eine ganz eigene, stilistisch gewagte und unkonventionelle Sprache. Traumsequenzen und unzuverlässige Erinnerungen verschmelzen zu einem emotionsgeladenen, ziellosen Strom. Die meiste Zeit erleben wir aus Sophies Blickpunkt: Viele Erinnerungen sind VHS-Aufnahmen, die Sophie selbst gemacht hat. Erst allmählich wird klar, dass eine ältere Version von Sophie, nun selbst Mutter und Anfang 30, sich krampfhaft zurück an diese eine Woche in der Türkei erinnert. Als würde sie sich erhoffen, in den alten Tapes etwas völlig Neues zu entdecken.



VON CHARLOTTE WELLS

AFTERSUN

Trauer, Erwachsenwerden, Neunziger-Nostalgie: Charlotte Wells grub für ihren Debütfilm tief in ihren persönlichen Erinnerungen und schuf einen genauso ästhetischen wie melancholischen Film.

Charlotte Wells hat ein Auge fürs Detail, und doch verrät sie nicht viel. Erläuterungen sind in *Aftersun* auch gar nicht nötig. Der Film brilliert als vielschichtiges Rätsel ohne eindeutige Lösung. Somit lässt *Aftersun* Raum für Interpretation und lädt zum mehrmaligen Anschauen ein.

Es gibt nur wenige Filme, die gleichzeitig so schwerelos und entspannt, doch getränkt mit Melancholie sind wie das Erstlingswerk der schottischen Regisseurin. *Aftersun* fängt die Instabilität von Gefühlen und Erinnerungen präziser ein, als man sie je verbal ausdrücken könnte. Wells' Idee für ihren ersten Spielfilm kam ihr beim Durchblättern eigener Fotoalben. Die Erkenntnis, dass man erst, wenn man selbst erwachsen ist, realisiert, wie jung die eigenen Eltern damals waren, und als Kind eigentlich sehr wenig über seine Eltern weiss, liegt dem Film zugrunde. Nebst Wells' intimen autobiografischen Elementen ist es

das Schauspielduo Mescal und Corio, das dem Film so viel Authentizität einhaucht. Der Umgang zwischen den beiden wirkt fast so, als würden sie miteinander improvisieren.

Die Darstellung von Erinnerungen als unzuverlässige Fragmente erreicht einen Höhepunkt, als in einer traumwandlerischen Sequenz die erwachsene Sophie in einem nachtclubähnlichen Szenario ihren Vater zwischen Strobolichtern tanzen sieht. Zu einer eindringlichen Version des Queen-Bowie-Klassikers «Under Pressure» verdichten sich die Tanzszenen mit dem Moment, wo sich Vater und Tochter am Flughafen voneinander verabschieden. Ein Abschied, der im Kontext des Films besonders bedeutungsvoll ist. **Josefine Zürcher**

KINO — Tori (Pablo Shils) ist elf Jahre alt, Lokita (Joely Mbundu) 16. Irgendwo auf der langen Flucht aus Afrika haben die beiden sich kennengelernt. Im belgischen Seraing geben sie sich nun als Bruder und Schwester aus, denn so könnte die illegal im Land lebende Lokita vielleicht doch noch Legalität erlangen. Aber wir sind hier in Europa, und da ist die Liebe der Behörden oft kälter als der Tod. Wer zu überleben sucht, besorgt sich besser Bares.

Ständig zirkulieren deshalb in diesem Film die Euro-Scheine: Für den skrupellosen Koch Betim (Alban Ukaj) in der italienischen Trattoria verticken die beiden Drogen an Party-People und sächtiges Lumpen-Prekariat; das tiefend bigotte afrikanische Schlepper-Pärchen Firmin (Marc Zinga) und Justine (Nadège Ouedraogo) verlangt Geld zurück; die Mutter zuhause in Kamerun fordert am Telefon schnelle Überweisungen, um Lokitas Brüder in die

Schule schicken zu können. Und als die belgische Obrigkeit, die hier lediglich über eine anonyme weibliche Stimme aus dem Off in Erscheinung tritt, Lokita den legalen Status verweigert, muss sie obendrein 10 000 Euro für gefälschte Papiere auftreiben. Fortan wohnt sie einsam in einem Kabuff und arbeitet als moderne Sklavin in den versteckten, stickigen Hallen einer Cannabis-Farm.

Ihre Würde? Ist antastbar. Während der trickreich-agile Tori sich den Zugriffen oft entziehen kann, bleibt der von Panikattacken heimgesuchten Lokita selten ein Ausweg: Von überall her zerren sie an ihr, betatschen sie, filzen sie und würdigen sie herab, bis hin zur erzwungenen Fellatio und Strip-tease vor der Smartphone-Kamera.

Doch nicht nur hier zeigt sich, wie ernst es Jean-Pierre und Luc Dardenne damit meinen, die Würde ihrer Figuren nicht für einen

sensationalistischen Effekt zu verschern: Weniger sensible Regisseur:innen hätten bei den Akten sexueller Erniedrigung verharrt. Die Dardennes setzen im richtigen Moment einen Schnitt. Die Wucht ihres Films erwächst stattdessen aus einer packend erzählten – und, wie es scheint, hervorragend recherchierten – Geschichte über Verzweiflung und Abhängigkeit junger Migrant:innen in Europa.

Regisseure wie Steven Spielberg nehmen sich in ihren diesjährigen Produktionen mehr als zweieinhalb Stunden Zeit – die Dardennes verknappen *Tori et Lokita* auf 88 Minuten. Und diese haben es in sich. Die beiden wallonischen Filmemacher wussten schon immer, wie man Spannungsmomente inszeniert. Auch in ihrem zwölften Spielfilm gibt es Szenen, bei denen einem der Atem stockt: intellektuelles, dem Realismus verpflichtetes Autorenkino, aber ohne einen Hauch von Langeweile.

Ihr Film stimmt Eloge und Elegie zugleich an. *Tori et Lokita* ist eine Feier der Widerständigkeit, die aus Freundschaft und Zusammenhalt erwächst. Immer wieder entziehen sich die Hauptfiguren den Schlingen, die sich um sie legen. Doch der Film ist auch ein Trauer-gesang über die Verhältnisse eines sozial erkalteten Europa, dem selbst die stärksten migrantischen Bande nicht Stand halten. Als parabelartiges Leitmotiv dient den Dardenne-Brüdern dabei Angelo Branduardis Lied «Alla fiera dell'est», das Tori und Lokita in einem Lager in Sizilien beigebracht bekommen haben. Darin wird ein Tier von einem grösseren Tier gefressen, das wiederum von einem noch grösseren Tier verschlungen wird, das wiederum von einem noch grösseren Tier ... Der Mensch, so zeigen es uns die Dardenne-Brüder, ist des Flüchtlings-menschen Wolf. **Julian Hanich**

VON JEAN-PIERRE UND LUC DARDENNE

TORI ET LOKITA

Mit gnadenloser Präzision erzählen die Dardenne-Brüder von den Abhängigkeiten zweier junger afrikanischer Migrant:innen in Europa.



START 09.02.2023 REGIE, BUCH Jean-Pierre und Luc Dardenne KAMERA Benoît Dervaux SCHNITT Marie-Hélène Dozo DARSTELLER:IN (ROLLE) Pablo Shils (Tori), Joely Mbundu (Lokita), Alban Ukaj (Betim), Tijmen Govaerts (Luckas) PRODUKTION Les Films du Fleuve, Archipel 35 u.a., BE/FR 2022 DAUER 88 Min. VERLEIH Xenix



VON MARIO MARTONE

NOSTALGIA

Felice hat Neapel schon als Teenager verlassen. Als er nach über 40 Jahren zurückkehrt, muss er einsehen, dass es dort keine Zukunft für ihn gibt.

KINO — Das Pflichtgefühl gegenüber seiner alten Mutter treibt Felice (Pierfrancesco Favino) nach über 40 Jahren Abwesenheit wieder in seine Heimatstadt Neapel. Dann übermannt ihn eine Nostalgie, die ihn bleiben lässt. In der Zwischenzeit hat sich hier viel verändert, vieles ist aber auch gleich geblieben. Felice macht den Fehler, beides zu unterschätzen.

Nach und nach zeigt sich, was Felice damals weggetrieben hatte. In verschiedenen Rückblenden setzt sich die Geschichte eines unglücklichen Ereignisses zusammen, das am Ursprung einer blutigen Fehde steht.

Es dauert nicht lange, bis Felice auf seinen damaligen besten Freund Oreste (Tommaso Ragno) stösst, der ihm klar macht, dass er ihn in seiner Stadt nicht duldet. Nach der Beerdigung seiner Mutter soll Felice wieder verschwinden. Oreste scheint am längeren Hebel

zu sitzen. Er ist zum Mafioso aufgestiegen, der das Quartier fest im Griff hat.

Felice ist aber hartnäckig. Mit der Hilfe des örtlichen Priesters (Francesco Di Leva) will er sich mit Oreste versöhnen und seine Ehefrau aus Ägypten nachholen. Er unterschätzt aber den über Jahrzehnte gehegten Rachewunsch seines einstigen Freundes und überschätzt seine eigene Überzeugungskraft. Auch wenn sich Felice offensichtlich zu einem anständigen, hart arbeitenden Mann entwickelt hat, gleicht er Oreste in seiner selbstgerechten Art.

Felice und Oreste sind Teil einer patriarchalen Ordnung, einer Welt, die von Männern dominiert wird, die, angetrieben von vermeintlichem Stolz und Ehrgefühl, im Grunde den immer gleichen Teufelskreis aus Macht und Gewalt am Laufen halten. Frauen kommen als Mütter, Ehefrauen und allenfalls als Prostituierte darin vor. Sie sind Mittel zum

Zweck, Nebenprodukt der Geschichte, die auf verschiedenen Ebenen darauf hinausläuft, die innere oder äussere Stärke der männlichen Protagonisten zu bezeugen.

Nostalgia unterscheidet sich von klassischen Mafia-Filmen insofern, als dass Gewalt nur sehr marginal gezeigt wird. Auch der ziemlich elegische Rhythmus des Films konterkariert die übliche Form eines Kriminalfilms oder Thrillers. Ganz im Gegensatz dazu gibt sich das Melodrama gefühlvoll, doch der emotionale Zugang zur Hauptfigur will sich trotzdem nicht einstellen, man bleibt auf Distanz zu ihr.

Das liegt an der Figurenzeichnung, weniger an der Darstellung durch Pierfrancesco Favino. Seine schauspielerische Leistung ist nämlich mehr als bemerkenswert. Ein besonderer Aufwand zeigt sich darin, wie er sich bemüht hat, Italienisch mit arabischem Akzent zu sprechen, was seine Figur auf sprachlicher Ebene äusserst glaubwürdig macht.

Überhaupt ist der Film von einer grossen Sorgfalt in der Milieubeschreibung und Ausstattung geprägt. Formal wirkt er aber maniert, wenn es beispielsweise um die Rückblenden geht, die sich vom Rest des Films dadurch unterscheiden, dass sie eine andere Farbgebung bekommen, die an Super-8-Videos erinnert.

Damit unterstützt Martone aber auch die nostalgische Stimmung, die man passend zum Titel des Films erwartet und die sich tatsächlich über die Geschichte legt. Man könnte den Grundton aber auch lethargisch nennen. Die so schon schmale Handlung zieht sich hin, dreht sich um sich selbst. Woran man sich hingegen nicht sattsehen kann, ist Neapel selbst, diese Stadt der Kontraste zwischen überhöhter Schönheit und grossem Elend. **Teresa Vena**

START 02.03.2023 REGIE Mario Martone BUCH Mario Martone, Ippolita Di Majo VORLAGE Ermanno Rea KAMERA Paolo Carnera SCHNITT Jacopo Quadri DARSTELLER:IN (ROLLE) Pierfrancesco Favino (Felice), Tommaso Ragno (Oreste), Francesco Di Leva (Padre Luigi Rega) PRODUKTION Picomedia, Mad Entertainment, Medusa Film u.a., IT 2022 DAUER 117 Min. VERLEIH Xenix



VON CLAIRE DENIS

AVEC AMOUR ET ACHARNEMENT

Eine Frau, ihr Partner und ein Ex-Freund, der plötzlich wieder auftaucht und das Leben aus den Fugen geraten lässt. Das ist ein Melodram mit Thriller-Atmosphäre.

KINO — Es ist eine Begegnung, ein kurzes Wiedersehen auf der Strasse aus der Ferne, eigentlich nur ein Seitenblick, der das – so scheint es – glückliche, erfüllte Beziehungsleben der Radiomoderatorin Sara (Juliette Binoche) erschüttert. François ist wieder da, nach zehn Jahren, Saras Ex-Freund und Ex-Geschäftspartner von Saras Lebensgefährten Jean (Vincent Lindon).

Claire Denis' Film, der auf Englisch ursprünglich noch treffender «Fire» hiess, ist das Seismogramm dieser Erschütterung, deren Ursachen der Film selbst nicht kennt, deren Gründe ihn aber auch nicht zu interessieren scheinen. Allein die Energie der Anziehung treibt ihn an. François, den Claire-Denis-Superalumnus Grégoire Colin erst mit satter und sackiger Präsenz ausstattet, ist ein unwahrscheinlicher Verführer mit Vorgeschichte: Verführte

den ehemaligen Rugby-Profi Jean zu Beratungsgeschäften, die Jean womöglich schon einmal ins Gefängnis gebracht haben, verführte die in seiner Gegenwart so volatile Sara zur Lüge, die kollabieren musste.

Die britische Band Tindersicks liefert eine Musik, die eigentlich einen Thriller oder einen Horror ankündigt, der nie kommt, aber doch immer schon da ist. Der Teufel steckt in den Details, und Denis' Film ist vor allem dies: ein Detailfilm voller präziser Existenzdetails.

Aus Jeans Leben als Ex-Knacki, ohne Kreditkarte, emotional gebunden an den Vorort, wo seine Mutter und sein entfremdeter Teenagersohn leben, wo er aber auch einfach zum Einkaufen hinfährt. Details der Texturen einer Beziehung, bei denen vor allem der offene Grundriss des modernen Apartments von Sara mitsamt Dachterrasse sich als determinierend für die enge Film- und Beziehungsarchitektur erweist.

Die Kamera führte Éric Gautier. Sie zeigt Details aus dem Covid-Zeitalter, das die Hermetik Claire Denis' noch einmal verstärkt, nicht zuletzt durch die Maskenspiele, durch die Intimität, die sich durch die Anonymitäten drumherum ergibt – ein Verfahren, das Denis in ihrem Film *Stars at Noon* noch einmal auf die Spitze getrieben hat.

Und nicht zuletzt geht es hier um Gesten-Details, um die der fragmentarische, fadenscheinige Plot sich dreht: etwa eine Wendung des Kopfes weg vom Kuss, die auch irgendwie Christine Angots Romanvorlagentitel, «Un tournant de la vie», in Denis' Gestenbilder übersetzt. Denis' Figuren schauen oft als Gewordene, Gewesene, Erinnerung an sich selbst an, sind sich selbst und uns dabei Rätsel, das nicht auf Lösung drängt. So auch hier. Für andere Anliegen ist dabei nur Raum durch Einbrüche und Ausbrüche, kalkulierte Risse im Panzer der Filme.

In *Avec amour et acharnement* sind es Video-Interviews – Sara nennt sie Zeugnisse –, die die Radiomoderatorin führt, über die Explosion im Hafen von Beirut, über Rassismus und *White Thinking* mit dem ehemaligen Fussballstar Lilian Thuram. Brutal und fast beliebig unterbricht der Film sich selbst, bleibt nicht bei sich und seinem Genre. Denis mag ohnehin ein eher abstraktes Verhältnis zu Genres und zum Melodramatischen unterhalten.

Aber ihr Film, der auf Englisch nun *Both Sides of the Blade* heisst, ist tatsächlich schneidend, einschneidend. Wie eine Operation am offenen Herzen. «Da ist nichts mehr zu retten.» Der, der das am Ende sagt, trägt zwar eine OP-Maske, aber ein Chirurg ist er nicht. Nur ein Mitarbeiter im Handy-Shop. Aber so enden Romanzen, enden Melodramen eben heute. **Daniel Eschkötter**

START 19.01.2023 REGIE Claire Denis BUCH Claire Denis, Christine Angot SCHNITT Sandie Bompar, Guy Lecorne, Emmanuelle Pencalet KAMERA Éric Gautier DARSTELLER:IN (ROLLE) Juliette Binoche (Sara), Vincent Lindon (Jean), Grégoire Colin (François), Bulle Ogier (Nelly) PRODUKTION Curiosa Film, FR 2022 DAUER 116 Min. VERLEIH Frenetic

KINO — Park Chan-wooks über zweistündige, kriminalistische (Liebes-)Beweisführung ist eine Kampfansage gegen das Aufmerksamkeitsdefizit der Smartphone-Generation. Seine Schlacht schlägt er aber mit der Erzählgeschwindigkeit und der Kurzatmigkeit des Social-Media-Zeitalters. Herausgekommen ist eine filmische Überforderung, die vielleicht jener Marter nahekommt, die seine Hauptfiguren erleiden. Und das ist durchaus eindrucksvoll.

Im Zentrum der Erzählung steht der rechtschaffene Detektiv Jang Hae-joon, der in Busan den Tod eines Zollbeamten und Bloggers untersucht. In den Fokus seiner Ermittlungen gerät dabei schnell die Frau des Verstorbenen, Song Seo-rae. Schliesslich hat sie ein Motiv: Für die chinesische Migrantin war die Heirat mit dem Zollbeamten ein sozialer Aufstieg.

Die Grenzen zwischen Observation und Obsession verschwimmen

in der Folge rasch. Der Kommissar schlägt sich freiwillig die Nächte um die Ohren, um die schöne Seo-rae zu beobachten. Er leidet ohnehin an Schlaflosigkeit, und seine Frau sieht er höchstens am Wochenende, wenn er in die neblige Provinzstadt fährt, wo sie wohnt.

Mit der Genauigkeit des Kriminalisten, der er ist, nähert sich Hae-joon seiner Verdächtigen an. Rechtfertigt der Fall zu Beginn das analytische Auge, das er auf die mysteriöse Frau wirft, entwickelt er schon bald ein gar privates Interesse an der einsamen Witwe.

Als er sie zur Einvernahme auf die Polizeistation vorlädt, tischt er zum Mittagessen im Verhörraum Gourmet-Sushi auf. Wie ein altes Ehepaar wischen die beiden danach den Tisch ab und räumen die Verpackungsreste weg. Jede Geste, jeder Blick, jede flüchtige Berührung der beiden schreit vor Verlangen. Im Stile eines ASMR-Rauschs

inszenieren Kameramann Kim Ji-yong, Cutter Kim Saeng-beom und Sounddesigner Kim Suk-won die Subtilitäten dieser Annäherung.

Spätestens als sie von offizieller Seite entlastet und der Fall abgeschlossen wird, taucht der Beamte – aus einem emotionalen Winterschlaf erwacht – in eine leichtfüssige Romanze mit dem Objekt seiner Untersuchungen ein. Und plötzlich schläft er nachts wieder durch.

Decision to Leave ist aber kein Film über die Erfüllung des Seelenheils eines verbissenen Jägers. Es wird kompliziert, und die junge Liebe nimmt bald ein abruptes Ende – gerade weil Hae-joon durch und durch Mordkommissar ist.

Aus dem Schlamassel schleppt er sich nicht nur mit gebrochenem Herzen, sondern auch mit gebrochenem Berufsstolz. Er verlässt Busan und wird Kommissar in der verschlafenen Heimatstadt seiner Frau. Der Drang nach der Wahrheit und seine fatale Leidenschaft holen ihn in dieser Tristesse aber ein. Wieder steht da Seo-rae vor ihm, und bald darauf wird auch deren zweiter Mann tot aufgefunden.

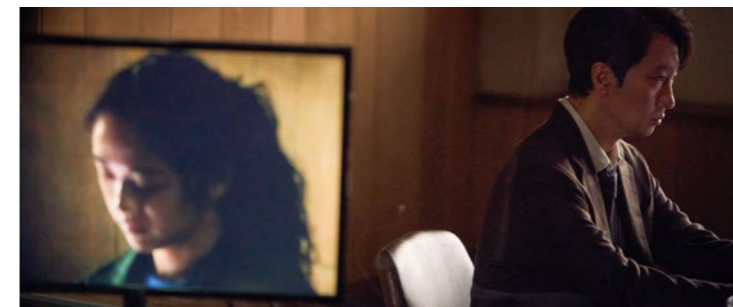
Park Chan-wook, der seine Meisterschaft im Thriller-Genre bereits vor 20 Jahren mit dem fulminanten *Oldboy* unter Beweis stellte, inszeniert diese emotionale Achterbahnfahrt im Kriminalstil wie ein Ballett. Seine Hauptfiguren stossen sich im schwindelerregenden Tanz ab und ziehen sich wieder an wie zwei Himmelskörper auf schlingern-dem Kollisionskurs.

Mit der Rage des Verletzten steigert sich Hae-joon in die Untersuchungen des aufgetauten *cold case* hinein, und jede Wahrheit, die er fortan findet, bedeutet eine Selbsterfleischung. Dass sein Leben ein Fall für sich ist, und dass in diesem Fall die Vernichtung des Zweifels auch seinen eigenen Ruin bedeutet, darauf kommt er zu spät. **Michael Kuratti**

VON PARK CHAN-WOOK

DECISION TO LEAVE

Der koreanische Oscar-Anwärter reisst das Publikum in einen Abgrund aus Verdacht und Verfolgung. Dem verbissenen Kommissar kommt dabei die Liebe gehörig in den Weg.



START 19.01.2023 REGIE Park Chan-wook BUCH Chung Seo-kyung, Park Chan-wook KAMERA Kim Ji-yong SCHNITT Kim Sang-beom TON Kim Suk-won DARSTELLER:IN (ROLLE) Park hae-il (Jang Hae-joon), Tang Wei (Song Seo-rae), Lee Jung-hyun (Jeong-ahn), Go Kyung-Pyo (Soo-wan) PRODUKTION CJ Entertainment, Moho Film, KR 2022 DAUER 139 Min. VERLEIH Filmcoop

KINO — Eigentlich weiss Rachel (Virginie Efira), was sie will. Nach der Trennung von ihrem langjährigen Partner geniesst die Französin ihre Freiheit. Dann beginnt sie mit dem ebenfalls in Trennung lebenden Ali (Roschdy Zem) eine leidenschaftliche und bald ziemlich ernsthafte Beziehung. Ausgerechnet Alis vierjährige Tochter Leila (Callie Ferreira-Goncalves) löst bei Rachel aber eine Sinnkrise aus: Das Mädchen weckt Muttergefühle bei ihr. Je näher sie diesem jungen Menschen kommt, desto mehr wird ihr bewusst, dass es sich um das Kind Anderer handelt. Dieser Gedanke wiegt schwer, zwingt sie, ihr Leben in Frage zu stellen und ihre Identität als Frau zu hinterfragen.

Heterosexuelle Paare werden ein Lied von diesen normativen Zumutungen singen können: Sobald man einige Jahre zusammen ist, kommt von Freund:innen und Verwandten die unvermeidliche Frage,

warum noch kein Nachwuchs unterwegs sei. Besonders auf Frauen wird dabei ungeheurer Druck aufgebaut, der tief auf das eigene Selbstverständnis einwirkt. Muss sich Weiblichkeit erst durch ein Baby komplettieren? Ist eine Frau nur dann vollständig, wenn sie Kinder zur Welt gebracht hat?

Diesem komplexen und gesellschaftlich relevanten Thema widmet sich Rebecca Zlotowski in *Les enfants des autres* auf eine unaufdringliche und gleichzeitig elegant-subversive Weise. Wie bereits in ihrer unterschätzten Lolita-Variation *Une fille facile* (2019), in der sie einer jungen Prostituierten und ihrer noch jüngeren Cousine durch einen heissen Sommer an der Côté d'Azur folgt, will die französische Filmemacherin weder belehren noch eine Utopie bereits befreiter Verhältnisse inszenieren.

Während das feministische Kino ihrer Landsfrau Céline Sciamma,

allen voran der berauschend-schöne *Portrait de la jeune fille en feu*, gefeiert wird, sorgt Zlotowskis konsequente Verweigerung jeglicher affirmativer Eindeutigkeit regelmässig für Irritationen. Der Vorwurf: Sie bilde in *Une fille facile* die Prostitution und die weibliche Unterwerfung unter den begehrenden Mann zu unkritisch ab.

Dabei zeigt nun *Les enfants des autres*, wie geschickt die Filmemacherin das Publikum auf sich selbst zurückwirft, es mit seinen eigenen moralischen Werten konfrontiert. Von Anfang an macht Zlotowski deutlich, dass sie sich nicht mit Rachel identifiziert, sondern eine Figur geschaffen hat, der sie durch alle Wirrungen und Irrungen der Gegenwart folgt. Diese Distanz wird über die Form erzeugt. Immer wieder werden Szenen, Kapitel oder erzählerische Einheiten von einer kreisrunden Aufblende eröffnet und von einem ebensolchen Rund abgeschlossen. Dieses Schliessen und Öffnen des Bildes wirkt manuell, so, als würde auch die Blende noch manuell bedient werden.

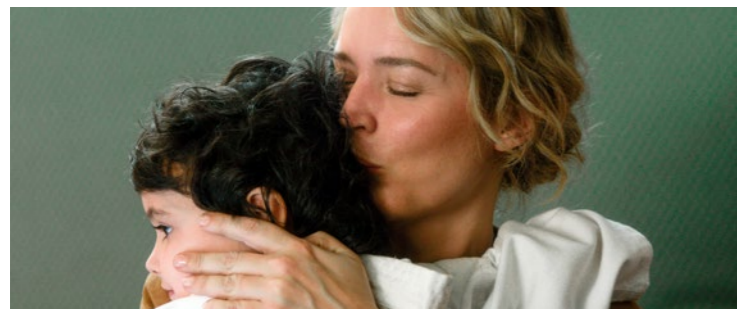
Diese kleine Irritation reicht aus, um den Blick in die Selbstbeobachtung zu zwingen. Untergräbt Rachel ihre eigene Freiheit als emanzipierte Frau? Ist es ein Rückfall in konservative Verhältnisse oder einfach ein biologisches Programm? Nicht zuletzt geht es um die Rolle der Männer, die eine andere Freiheit leben können. Völlig selbstverständlich erleben sie ihre geschlechtliche Zeit, weil ihr Körper bis ins hohe Alter zeugungsfähig bleibt.

Les enfants des autres ist aussergewöhnliches Kino, das seine feministische Perspektive quer zum *female-gaze*-Diskurs stellt und einen narrativen Materialismus entwirft, dessen Fragen auf eine allumfassende Bedingtheit abzielen, der an individueller Schuld aber nicht interessiert ist. **Sebastian Seidler**

VON REBECCA ZLOTOWSKI

LES ENFANTS DES AUTRES

Die Zuneigung zum Kind ihres neuen Partners stürzt eine 40-jährige Lehrerin in eine Lebenskrise: Will sie nun doch eigene Kinder?



START 16.02.2023 REGIE, BUCH Rebecca Zlotowski KAMERA George Lechaptois SCHNITT Géraldine Mangenot MUSIK Robin Coudert, Gael Rakotondrabe DARSTELLER:IN (ROLLE) Virginie Efira (Rachel Friedmann), Roschdy Zem (Ali Ben Attia), Chiara Mastroianni (Alice) PRODUKTION Les Films Velvet, France 3 Cinéma, FR 2022 DAUER 103 Min. VERLEIH Frenetic

REBECCA ZLOTOWSKI, REGISSEURIN
VON *LES ENFANTS DES AUTRES*

«Ich wünsche mir, eine gute Freundin zu sein»



FB Heutzutage sind Patchworkfamilien keine Seltenheit mehr. Was hat Sie an der Thematik gereizt?

RZ Beziehungen wie die von Rachel und Ali sind im echten Leben üblich, aber in der Fiktion findet man sie kaum. Ich habe nach Darstellungen einer ähnlichen Frauenfigur in anderen Filmen gesucht, also nach einer Stiefmutter, die liebevoll und fürsorglich ist, vielleicht zu sehr, so, dass es ihr selbst schadet. Doch von Shakespeare bis zu Disney ist immer nur von der gemeinen, bösen, grausamen Stiefmutter die Rede. Das ist zwar auch spannend, aber ich wollte genau das Gegenteil zeigen. Und ich war erstaunt, wie wenig Beispiele es gab, zumindest im Kino, im Fernsehen vielleicht schon.

FB Wie persönlich ist die Geschichte für Sie?

RZ *Les enfants des autres* ist mein fünfter Spielfilm, und dieses Mal habe ich mir erlaubt, tief in mich hineinzuhören. Trotzdem ist es kein autobiografischer Film. Es stimmt, ich war selbst einmal Lehrerin und bin in meinen Vierzigern. Und ich habe Kinder grossgezogen, die nicht meine sind, und bis vor kurzem wollte ich selbst Mutter werden. Im Film ist mein Vater zu sehen und das Grab meiner

Mutter. Es steckt viel von mir in dieser Geschichte. Aber manchmal macht man Filme, die Artefakte sind, und man filmt manchmal Situationen, die einem tief unter die Haut gehen. Rachel ist ein Teil von mir, aber das meiste von dem, was sie erlebt, habe ich persönlich nicht erfahren.

FB Sie behandeln im Film ein sehr modernes Problem, aber Ihre Umsetzung wirkt auch klassisch.

RZ Weil Rachel klug und modern ist, wollte ich die Inszenierung eher weich halten, um der Gefahr zu entgehen, dass sie mit der Hauptfigur konkurriert. Ich bin immer sehr diszipliniert, wenn es darum geht, wo ich die Kamera platziere, welches Objektiv ich verwende und wann ich welche Musik einsetze. Ich arbeite schon lange immer mit demselben Kameramann und meiner eng vertrauten Cutterin zusammen, die wissen, worauf es mir ankommt. Aber weil die Geschichte so figurenorientiert und emotional ist, hatte ich das Gefühl, die Bilder bräuchten einen stilleren Rhythmus, eine sanftere Melodie, um die Figuren darin zum Leuchten zu bringen.

FB Ich finde, Virginie Efira verkörpert all das, aber sie zeigt auch den Schmerz, den Rachel empfindet.

RZ Ja, sie ist perfekt für die Rolle. Denn die Trauer lässt sich ja nicht einfach verdrängen. Oder die Angst, als Frau ohne Kind in der Welt keinen Platz zu haben. Vielleicht liegt es an mir, da ich jemand bin, die sich solche Fragen auch stellt: Wer wird sich eines Tages an mich erinnern? Wer wird mich beerdigen und an meinem Grab stehen? Der Film liefert zwar keine Antworten, aber zumindest die Hoffnung, dass da am Ende trotzdem jemand ist.

FB Wofür möchten Sie denn in Erinnerung bleiben?

RZ Zunächst einmal möchte ich nicht jetzt schon vergessen werden. Meine Filme sind mir in der Hinsicht weniger wichtig, obwohl das jetzt vielleicht seltsam klingt. Aber meine Freund:innen sind alles für mich, deshalb würde ich mir wünschen, auch eine gute Freundin gewesen zu sein.

FB Würden Sie sich noch einmal an einen Film wagen, der Ihnen selbst so nahe geht?

RZ Es hat Spass gemacht. Aber nicht alle Geschichten müssen so sein. Nehmen Sie Alan Parker, der hat *Shoot the Moon* gedreht, einen wunderschönen Film über seine Scheidung, direkt nach *Fame* und *Midnight Express*. Und diese Freiheit möchte ich auch haben: Immer genau den Film zu machen, den ich machen will, wann ich will.

INTERVIEW Pamela Jahn



R.M.N., 2022, Cristian Mungiu



VON CRISTIAN MUNGIU

R.M.N.

In einem Dorf in Siebenbürgen bricht der Fremdenhass aus. Mit beklemmender Präzision legt das Drama die Verletzlichkeit frei, die in der Angst vor dem Fremden am Wirken ist.

KINO — Die Filme von Cristian Mungiu sind geprägt von einer nüchternen Unerbittlichkeit, die das Politische über Seitenwege thematisiert. In 4 Monate, 3 Wochen und 2 Tage, der 2007 in Cannes die Goldene Palme gewann, erzählte der Filmemacher von einer Atmosphäre der Überwachung in Rumänien unter Diktator Ceausescu, die den Alltag bis in die intimsten Verästelungen bestimmte. Dabei entwickelt der Film eine atemlose Spannung, indem das Drama auch Thriller-Elemente nutzt, um die Verzweiflung und Hoffnungslosigkeit wirkungsvoll freizulegen: Die Bedrohung ist allgegenwärtig spürbar.

Mit ebendieser Spannung arbeitet Mungiu auch in seinem neuen Film R.M.N., der sich in einen Wahn aus Fremdenhass hineinsteigert, aus dem es kein Entrinnen mehr gibt; das Fremde lauert auf gespenstische Weise überall, sowohl im Aussen als auch im Inneren unseres Selbst. Matthias (Marin Grigore) arbeitet seit einiger Zeit in einem Schlachthof in Deutschland. Als es wegen einer rassistischen Beleidigung zu einer gewaltsamen Auseinandersetzung mit einem Vorgesetzten kommt, reist er Hals über Kopf in sein kleines Dorf in Siebenbürgen zurück. Dort warten eine entfremdete Ehefrau und sein kleiner Sohn Rudi (Mark Blenyasi), der nicht mehr spricht. Wärme hofft Matthias bei seiner Geliebten Csilla (Judith State) zu finden, die mittlerweile die Backfabrik im Ort leitet. Diese ist der grösste Arbeitgeber in einer Gegend, die einer ökonomischen Wüste gleicht.

Um Fördermittel von der EU zu erhalten, muss Csilla neue Arbeiter anstellen. Da der Lohn allerdings niedrig ist, greift man kurzerhand auf Migranten zurück. Die Ankunft der Fremden kommt einer Erschütterung der Ordnung gleich und löst im Dorf eine Angst aus, die sich in

Fremdenhass entlädt. Zwischen den Fronten muss Matthias feststellen, dass sein archaisches Männerbild an der Realität der Gegenwart zu zerschellen droht.

Siebenbürgen ist geprägt von einer ethnischen Vielfalt, in der man gut miteinander zusammenlebt: Neben Rumän:innen leben dort auch eine deutschsprachige und eine ungarische Minderheit. Alle im Dorf sind jedoch stolz darauf, die «Zigeuner» vertrieben zu haben. Man ahnt, dass die Einheit dieser Gemeinschaft vor allem in Bezug auf ein gemeinsames Feindbild besteht. Die Gastarbeiter aus Sri Lanka werden schnell als Bedrohung identifiziert, und die Menge kommt in Bewegung. Die Vorurteile sind altbekannt: Die Männer würden Arbeitsplätze wegnehmen, seien schmutzig und schleppten womöglich Krankheiten ein. Csilla (Judith State) kämpft mit einigen Wenigen gegen den Rassismus an, wenngleich man nie genau

weiss, ob dies nur aus ökonomischen Gründen geschieht. Regisseur Mungiu zeigt die Bruchstellen im Leben aller auf, macht deutlich, wie schnell die menschliche Furcht vor dem Unbekannten sich als gewaltvolle, körperliche Kraft manifestiert.

So hat Matthias weniger mit den Neuankömmlingen Probleme als vielmehr mit der Emanzipation von Csilla, die keinen Beschützer braucht und sich seinen Einmischungen entzieht. Wenn R.M.N. – zunächst kaum bemerkbar – seinen nüchternen Realismus abstreift, um am Ende in einem unheimlich-surrealen Moment zu münden, schwingt sich der Film zu einem eindringlich-humanistischen Plädoyer auf: Solange wir uns der Angst im eigenen Kopf nicht stellen, wird die Bedrohung durch das Fremde in unserer Einbildung wuchern und uns unvermeidlich in den Abgrund reissen. **Sebastian Seidler**



VON TODD FIELD

TÁR

Ein Star des Musikbusiness gerät in den Ruf, seine Position für intime Gefälligkeiten benutzt zu haben. Tár stellt spannende Fragen auf gerissene Weise.

KINO — Im Vorspann poppt ein Chat auf die Leinwand. Liebesgeplänkel. Von einer «mädchenhaften, süßen Kleinen» ist zu lesen – im Hintergrund die ersten Takte eines Liedes, das tief hinein in Mahlers Fünfte Sinfonie verweist.

Dann rückt die Kamera von Florian Hoffmeister Cate Blanchett zentral ins Bild: Als Lydia Tár wartet sie auf den Auftritt. Sie räuspert sich. Sie atmet, singt, lockert die Lippen und streicht sich über die Nase.

Ihr Kostüm sitzt. Es ist massgeschneidert. Dann ist die Bühne frei für sie. Ein Hohelied auf eine grosse Künstlerin im Sog der Macht nimmt seinen Anfang.

«Ich habe diesen Film für eine grosse Künstlerin geschrieben», sagte Todd Field, Regisseur und Drehbuchautor von *Tár*, in Venedig: «Ohne Cate Blanchett gäbe es *Tár* nicht.» Tatsächlich trägt Blanchett den Film nicht nur als Schauspielerin, sondern auch als

executive producer mit. Den musikalischen Leitfaden liefert Hildur Guðnadóttir (Oscar für die Filmmusik von *Joker*), die Filmgattin gibt Nina Hoss, geschnitten hat Monika Willi (die mehrfach für Haneke gearbeitet hat). Das ist die grossartige Crew hinter dem dreistündigen Werk über Macht und Kunst.

Cate Blanchett nimmt als umschwärmte Stardirigentin und Komponistin Lydia Tár zum Mastertalk Platz. Was muss ein Genie für die Kunst opfern? Welchen Verzicht fordert ein Leben als Dirigentin? Während Tár ihr Handwerk beschreibt, stellt Blanchett ihre Schauspielerei aus. Jede Geste ist geführt. In jedem Satz liegt Bewusstheit. Jede Regung kommt aus tiefstem inneren Gefühl. «Alles eine Frage des Zeitpunkts. Meine rechte Hand bestimmt die Zeit. Die Linke malt die Farben. Sie setzt die Punkte, öffnet das Zusammenspiel, schürt das Feuer.» Blanchett verrät als Lydia Tár auch die Geheimnisse ihrer mimetischen Komposition.

Lydia sieht ihre Aufgabe als Dirigentin wie die einer Pfadfinderin. Sie ist auf der Suche nach den verborgenen Fragen eines Werks. Warum will sie nicht «Maestra» genannt werden? Die «Maestra» Lydia Tár lächelt in die Masterclass. Sie pfeife auf die weibliche Form, sagt sie. Und staucht gleich einen Studenten so maestrohaft zusammen, als gälte es, den gesamten männlichen Klassikbetrieb zu stürzen. Als der Student beleidigt die Masterclass verlässt, befinden wir uns unversehens dort, wo die Musik spielt in diesem Film: im Grenzgebiet der Übergriffe.

Cate Blanchett auf den Leib geschrieben

Was folgt, ist die Sektion eines Machtmissbrauchs. Der alltägliche Sexismus zwischen Kult und Kunst wird in einer präzise ins Bild gesetzten Umgebung blossgelegt. Der Starkult im Kunstbetrieb bietet mit

seinen Vergötterungen zahllose Möglichkeiten für Übergriffe in den alltäglichen Hierarchien.

Nur liegt hier der Taktstock und damit die Macht in der Hand einer Frau. Todd Field hat seinen Film nämlich ganz auf die zweifache Oscargewinnerin und beste Schauspielerin von Venedig 2022 abgestimmt: Das Drehbuch ist für sie geschrieben. Kaum ein Bildausschnitt bleibt ohne sie. Die Musik bringt Blanchetts innere Bewegungen an den Tag. Die Story liefert den Hochkultur-Groove. Der Plot offenbart die schwelende Dissoziation der Künstlerin im Spitzenclub. Sogar die Geschichte der Musik trägt zum Gelingen des schauspielerischen Finales bei: Auch Mahler seziiert letztlich Risiken und Nebenwirkungen seines genialischen Leides.

In alledem zelebriert Blanchett wie ganz nebenbei ihr Manifest der Schauspielkunst. Die Liebchaften der «Maestra» bleiben vorerst folgenlos. Aber dann tun sich erste Risse in Társ Ehe auf. Ihre Ehefrau, die gleichzeitig erste Geigerin ist, registriert verlogene Vibrati mit leisem Masochismus. Auch in der Schule der gemeinsamen Ziehtochter stören Misstöne. Das Kind wird wegen seiner gleichgeschlechtlichen Eltern gemobbt. Das Orchester, mit dem Lydia arbeitet, gerät durch ihre Personalentscheidungen aus dem Rhythmus. Selbst ihrer persönlichen Assistentin fällt es zunehmend schwer, den Takt zu halten.

Scheinbar unbeirrt bohrt sich Tár mit dem Taktstock voran in die Tiefen von Mahlers Fünfter. Eine diskrete Einvernahme durch die Polizei lässt erahnen, welche Prozesslawine da im Hintergrund gegen die Frau losgetreten werden könnte. Ermittlungen bringen Notizen einer verstossenen Geliebten an den Tag, die den Namen Tár in einem Anagramm verkehren: «rat» für «Ratte».

START 23.02.2023 REGIE, BUCH Todd Field KAMERA Florian Hoffmeister SCHNITT Monika Willi MUSIK Hildur Guðnadóttir DARSTELLER:IN (ROLLE) Cate Blanchett (Lydia Tár), Nina Hoss (Sharon Goodnow), Noémie Merlant (Francesca) PRODUKTION Standard Film Company, Emjag Productions, Focus, USA 2022 DAUER 158 Min. VERLEIH Universal

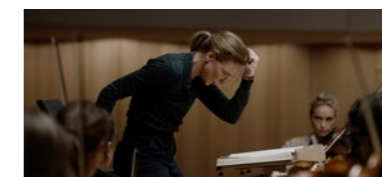
Jetzt ahnen wir, welche Hexenjagd Lydia bevorsteht.

Auf der Suche nach Verborgenenem

Cate Blanchett nutzt ihre Rolle als Chefdirigentin für ein differenziertes Porträt eines Machtmissbrauchs in einer Männerdomäne – als Frau am Dirigentenpult. Frauen wie Antonia Brico, Carmen Campori oder Sarah Caldwell haben mit spitzem Taktstock den Musikolymp erobert. Aber Lydia ist eine Frau, die das Werk eines genialen Frauenverächters in sich aufsaugt.

Die Maestro ordnet die Hierarchien im Orchester neu. Die Assistentin wird geschasst. Mails werden gelöscht. Die Gattin wird übergangen. Eine frische Cellistin wird gegen den Willen des Orchesters durchgesetzt. Takt für Takt fördert der Stock an den Tag, was Mahler in seinem Werk verborgen hat.

Cate Blanchett nutzt ihre Rolle für ein differenziertes Portrait.



Auf der Suche nach dem verborgenen Inhalt von Mahlers Fünfter gerät Tár tiefer und tiefer in dessen Untertöne, während der Film – in bestechender Musikalität – sich nun zunehmend der Melodik von Mahlers Symphonie überlässt. Wer da keine Begeisterung für klassische Musik mitbringt, wird nun von der Länge des Films gefordert.

Todd Field träumte einst selbst von einer Karriere als Musiker. Er schmiss dafür sogar die Schule. Dann tauchte er ein in das raue Klima von Amerikas Theaterhauptstadt, studierte Schauspiel in New York und fand sich rasch in den Fallstricken der Bühnen-Jobs gefangen. Nach dem vielversprechenden Anfang einer Schauspielkarriere (bei Woody Allen und Stanley Kubrick) brach er seine Anfänge im Ark Theatre ab. Als Drehbuchautor und mit reicher Erfahrung begann er, Filme zu produzieren. Sein *In the Bedroom* ging 2001 für fünf Oscars ins Rennen.

Es ist kein Zufall, dass Field Mahlers Fünfte Sinfonie auswählte. Sie hat schon den «Tod in Venedig» mit ihren Melodien «untermahlert». Das Cello-Motiv in Mahlers Adagietto zitiert seine «Kindertotenlieder», ehe es in Melodik und Tonart im «Ich bin der Welt abhanden gekommen» endet. Lydia stösst mit ihrem Taktstock in dieses Grenzgebiet des Selbstverlusts vor: Bis zum Schlusssatz scheint die Dirigentin die Oberhand zu behalten.

Am Ende bleibt die filmische Musikalität dem Zusammenspiel der Musik von Hildur Guðnadóttir und dem Schnitt von Monika Willi geschuldet, die das Schlussfurioso gemeinsam auf die Spitze des Taktstocks treiben. **Hansjörg Betschart**



VON DAVY CHOU

RETOUR À SÉOUL

KINO — Sie habe ein ganz typisch koreanisches Gesicht, bemerken Freddie's neue Freunde, die sie am Anfang ihrer spontanen Reise nach Seoul in einem Restaurant kennenlernen. Erfreut, verwundert und etwas befremdet nimmt die 25-Jährige diese Information zur Kenntnis.

Sie weiss fast nichts über das Land ihrer leiblichen Eltern, denn

schon als Säugling wurde sie als Frédérique von einem französischen Paar adoptiert. In *Retour à Séoul* erzählt Regisseur Davy Chou die Geschichte einer impulsiven Frau, die sich mehr spontan als geplant auf eine Reise in ihre Vergangenheit begibt. Über eine Organisation für koreanische Adoptivkinder nimmt sie Kontakt zu ihren Eltern auf. Der Vater meldet sich, die Mutter reagiert über Jahre nicht auf ihre Anfragen.

Über mehrere Zeitsprünge hinweg begleitet Chou die Entwicklung dieser Figur, die sich, getrieben von Einsamkeit und Rastlosigkeit, auf den Weg macht, um mit ihrer aufgestauten Wut und Kränkung endlich umgehen zu können. Freddie's Leben nimmt so manche unerwartete – destruktive oder heilsame –

Wendung. Regisseur und Drehbuchautor Davy Chou basiert sein Drama auf den Erfahrungen einer engen Freundin und auf seiner eigenen Entwurzelung als Kind kambodschanischer Einwander:innen.

Was leicht zu einem sentimental Selbstfindungstrip mit mehr oder weniger dezenter Kolonialismuskritik hätte werden können, sprengt alle Erwartungen. Chou geht mit dem anspruchsvollen Thema meisterhaft um.

So ist *Retour à Séoul* zu einem infernal Coming-of-Age-Film geworden. Getragen wird er von der herausragenden Leistung der Hauptdarstellerin Ji-min Park und ihrer entfesselten, von Stereotypen befreiten Verkörperung einer selbstbestimmten jungen asiatisch-französischen Frau. **Silvia Posavec**

START 26.01.2023 REGIE, BUCH Davy Chou KAMERA Thomas Favel SCHNITT Dounia Sichov MUSIK Jérémie Arcache, Christophe Musset DARSTELLER:IN (ROLLE) Ji-min Park (Freddie), Kwang-rok Oh (Vater), Han Guka (Freundin Tena), Sun-Young Kim (Tante) PRODUKTION Aurora Films u.a., FR/DE/BE 2022 DAUER 115 Min. VERLEIH Frenetic

KINO — Otto (Tom Hanks) kauft sich im Baumarkt ein Seil. Hilfe vom Personal braucht er nicht, das verrechnet ihm am Ende ja nicht einmal den korrekten Betrag. Zurück in seinem beschaulichen Wohnviertel, setzt er mürrisch seine Tour fort. Fährt ein Auto ohne Erlaubnis durchs Quartier oder liegt eine Aludose im Glasabfall, verliert Otto schnell die Fassung. Seinen morgendlichen Gang durch die Nachbarschaft kann er nicht zurücklegen, ohne dass er mindestens eine Person anschreit. Von seinen Mitarbeitenden wird Otto am nächsten Tag mit einer kleinen Feier überrascht, da er bald in Rente geht. Sie wünschen ihm viel Spass, jetzt, da er doch so viel Freizeit habe.

Spass? Davon hält Otto nicht viel. Er hat andere, morbide Pläne: sich das Leben zu nehmen, um wieder mit seiner verstorbenen Frau vereint zu sein. Aber nicht ohne vorher seinen Strom- und Telefon-

anschluss zu kündigen. Schliesslich steht Ordnung für den launischen Griesgram an oberster Stelle.

In Marc Forsters *A Man Called Otto* wird schnell deutlich, dass der Film einen Hang zum Galgenhumor hat: Ottos simpler Plan will einfach nicht aufgehen. Sein erster Suizidversuch wird jäh unterbrochen, als gegenüber von ihm eine neue Familie in die Nachbarschaft zieht. Temperamentvoll, aber ohne Erfolg versucht die hochschwängere Marisol (Mariana Treviño), ihrem Mann Parkanweisungen zu geben. Otto bleibt nichts Anderes übrig, als wutentbrannt nach draussen zu stürmen – und der Familie seine Hilfe anzubieten.

Mit einer Mischung aus Empörung und Fürsorge hilft er den Zugezogenen bei allerlei Problemen. Während ihr ungeschickter Ehemann vor allem Ottos handwerkliche Unterstützung braucht, hat Marisol schnell eine tiefere Bindung

zum garstigen, aber liebenswürdigen Witwer. Allmählich lockt sie ihn aus seiner Reserve.

A Man Called Otto ist randvoll mit Situationskomik. Doch die Themen, die der Geschichte zugrundeliegen, sind tiefgründig: Trauer, Tod, schwierige zwischenmenschliche Beziehungen. Die väterliche Bindung, die Otto bald zu Marisol aufbaut, sorgt für herzerreissende Momente. Denn trotz neuer Kontakte verschwindet die Leere aus ihm nicht so schnell. Morbid-witzig inszeniert Regisseur Forster weitere Suizidversuche, die kläglich scheitern. Ottos Zeit scheint einfach noch nicht gekommen zu sein.

Denn trotz seinem schroffen Ton zieht Otto alle in seinen Bann: Selbst die streunende Katze hat sich niemand Geringeren als Otto zu ihrem neuen Gefährten gewählt. Otto hat ein grosses Herz, tief vergraben unter Schichten an Frustration, Wut und Traurigkeit. Die Geschichte basiert auf dem Bestseller «A Man Called Ove» von Frederik Backman und dem gleichnamigen schwedischen Film von 2015. Ob eine erfolgreiche, bereits verfilmte Geschichte amerikanisiert und in die Hollywood-Maschinerie gepresst werden muss, darüber lässt sich streiten. Tom Hanks jedoch brilliert in dieser ergreifenden Mischung aus Drama und Komödie. Erneut ist ihm die Rolle des Everyman wie auf den Leib geschnitten.

Klar hat eine Geschichte wie *A Man Called Otto* den Hang zum Kitsch – Regisseur Marc Forster kriegt aber gerade noch die Kurve. Ottos direkte Art und Marisols übersprudelndes Wesen bringen immer dann Entspannung, wenn der Film allzu sentimental zu werden droht. *A Man Called Otto* ist somit genau der Film, der er verspricht zu sein: ein *feel-good-movie*, der Leute aller Altersklassen ins Kino locken wird. **Josefine Zürcher**

VON MARC FORSTER

A MAN CALLED OTTO

Tom Hanks erobert als griesgrämiger, penibler Rentner entgegen allen Erwartungen die Herzen seiner Nachbar:innen – und die des Publikums.



START 26.01.2023 REGIE Marc Forster BUCH David Magee VORLAGE Frederik Backman KAMERA Matthias Koenigswieser SCHNITT Matt Chesse MUSIK Thomas Newman DARSTELLER:IN (ROLLE) Tom Hanks (Otto), Mariana Treviño (Marisol), Rachel Keller (Sonya) PRODUKTION Sony Pictures Entertainment, USA 2022 DAUER 126 Min. VERLEIH Sony



VON MARYAM TOUZANI

LE BLEU DU CAFTAN

Eine Frau liebt einen Mann, doch der liebt einen anderen Mann: In ihrem Kammerspiel bietet Maryam Touzani gepflegtes Kunstkin.

KINO — So schöne Kaftane wie dieser würden schon lange nicht mehr hergestellt, erklärt Halim (Saleh Bakri) seinem neuen Gehilfen Youssef (Ayoub Missiou). Die goldfarbenen Knöpfe in Feigenform wüsste niemand mehr zu machen, ebenso wenig wie das prunkvolle Muster der Borte. Die Besitzerin des vor 50 Jahren gefertigten Kaftans muss sich also damit begnügen, dass Halim nur weitere Schäden am kostbaren Stück verhindern kann.

Denn die Zeiten haben sich geändert, auch in Halims Laden, den der ruhige Schneider mit seiner Frau Mina (Lubna Azabal) in der marokkanischen Küstenstadt Salé betreibt. Weil Halim seine Arbeit als traditionelles Kunsthandwerk betrachtet, kämpft er gegen die Zeit und die mit Nähmaschinen arbeitende Konkurrenz. Auch deshalb will niemand mehr das Handwerk bei ihm lernen, seine Gehilfen verschwinden stets nach wenigen Wochen. Doch

mit Youssef hat er Glück: Der junge Lehrling ist bemüht und wissbegierig. Und äusserst attraktiv.

Als Youssef sich eines Tages im Hinterzimmer sein Arbeitsgewand anzieht, ist sein nackter Rücken zu sehen. Daraufhin verbietet es ihm Mina strengstens, sich im Laden umzukleiden. Sie hat gesehen, was Halim gesehen hat.

Le bleu du caftan ist eine französisch-marokkanische Produktion, deren Ästhetik sich perfekt an ihre Erzählung anpasst – und die so kunstvoll aussehen möchte wie Halims Handwerk: Gelbes Licht durchflutet die kleine, mit kostbaren Stoffballen ausgestattete Kaftan-Schneiderei. In Grossaufnahmen huldigt die Kamera der Fingerfertigkeit im Umgang mit Nadel und Zwirn. Jeder Schnitt und jeder Stich ist von Bedeutung. «Wenn du den Stoff schneidest», sagt Halim zu Youssef, «gib immer etwas dazu. Lass immer einen Extra-Zentimeter

stehen. Das ist deine Marge. Der Zentimeter des Maleems.»

Die Marge von Autorin und Regisseurin Maryam Touzani hingegen ist jener artifizielle Überschuss, mit dem sie ihre im Grunde simple Erzählung ausschmückt. Den Rahmen bieten die wiederkehrenden Besuche unzufriedener, verwöhnter Kundinnen sowie das Geheimnis, das Halim mit Mina teilt – und das Youssef nicht entgeht.

Mina weiss von der in Marokko verbotenen Homosexualität ihres Mannes, das seit Jahrzehnten verheiratete Paar hat gelernt, mit ihr umzugehen und sie geheimzuhalten. Der einzige Ort, an dem Halim seine Sexualität ausleben kann, ist der Hamam, wohin ihn die Kamera manchmal bis zur verschlossenen Kabinentür begleitet. Doch Lust ist eben nicht Liebe, und das weiss vor allem die eifersüchtige Mina, die aufgrund ihres immer schlechter werdenden Gesundheitszustands nicht mehr im Laden arbeiten kann.

Touzani, die bereits mit ihrem ersten Filmdrama *Adam* (2019) über zwei Bäckerinnen in Casablanca kulinarisches Kino ebenfalls für ein westliches Publikum servierte, vermeidet glücklicherweise jede Form von Dramatik. Die Eskalation findet nicht statt, stattdessen wirken eindringliche Gesten, Blicke und diskrete Berührungen. Weshalb man auch in der Liebe zwischen Halim und Mina sowie jener zwischen den beiden Männern plötzlich eine Gemeinsamkeit erkennen kann.

Dem titelgebenden blauen Kaftan kommt, man ahnt es, eine neue Bedeutung zu, als sich der Schauplatz des Films zunehmend in die Wohnung des Ehepaars verlagert. Viele Dinge im Leben, die wichtiger sind als ein Kleidungsstück, sind nicht mehr zu reparieren. Diese Dinge sollte man darum zumindest bewahren. **Michael Pekler**



Le bleu du caftan 2022, Maryam Touzani



filmpodium Eine Kulturinstitution der Stadt Zürich



AS TIME GOES BY
Die Magie der filmischen Langzeitbeobachtung
16. Februar – 31. März 2023
www.filmpodium.ch

FILM PROPAGANDA
PROVOKATION
 propaganda.ch

CINEMA CINEMA CINEMA
 Gewitzt, charmant, derb oder einfach NICHT lustig?

Was sind die filmischen Eigenheiten des Komischen im Schweizer Kino? Verfolgen Sie historische Rückblicke in die neuere und ältere Filmgeschichte und entdecken Sie mit uns die Spuren des Humors über Genre- und Gattungsgrenzen hinaus: vom Trashfilm über den Werbeclip bis zum wissenschaftlichen Online-Video. Und wie jedes Jahr: Ein Rückblick auf das Schweizer Filmschaffen. www.cinemabuchbuch.ch

Cinema 68: Humor | Schweizer Filmjahrbuch | 216 S.
 Klappbr. | zahlr. Abb. | CHF / € 32,00 | im Abo 24,00
 ISBN 978-3-7410-0468-1
www.schueren-verlag.de **SCHÜREN**

DISNEY+ — Nun ist er auch hier zu sehen – jener Streifen, der in den sozialen Netzwerken rauf- und runterdiskutiert wurde. Was vielen dort nämlich feministisch und modern erschien, wirkte einigen zu gewollt. Und was die Einen als brandneuen Kniff der sonst oft so statischen Genre-Regel interpretierten, warf die Anderen wiederum aus der narrativen Bahn.

Seine Figuren platziert Barbarian immerhin gleich zu Beginn in eine horrende Situation – nicht eine der übernatürlichen, kinematografischen Variante, sondern eine, wie sie uns allen widerfahren könnte, Horrendes der alltäglichen Sorte: Ein hübsches kleines Airbnb in einer ungleich weniger schönen Gegend am äusseren Rand von Detroit wurde offensichtlich doppelt gebucht. Vor der Tür steht nun die junge Tess, doch im Häuschen selbst hat schon Keith das einzige Schlafzimmer bezogen. Niemand ist zu erreichen, der oder die sich für den Fehler verantwortlich zeigen könnte, draussen herrschen finstere Nacht und Grossstadtkriminalität – Umbuchen wäre schwierig, wie Keith meint, denn es gebe eine riesige Konferenz in der Stadt und alles sei schon besetzt.

Dass diese Zweifel ausgerechnet aus Schauspieler Bill Skarsgård's Mund kommen, ist ein Spiel mit den Erwartungen, denn der Schwede hatte 2017 noch die Rolle des bösen Clowns Pennywise in der Neuverfilmung von Stephen Kings It ausgefüllt und mit seinen Grimassen dort den Schauer durch Mark und Bein geschickt. Auch in Barbarian ist hochgradig verdächtig, wie er Tess scheinbar alle Auswege aus der Situation verstellt, nachdem diese für ein Job-Interview am nächsten Morgen angereist ist und wertvollen Schlaf dringend nötig hätte.

Oder ist es nun Tess, die die Freundlichkeit eines Fremden fehlinterpretiert? Immerhin bietet Keith

an, selbst auf der Couch zu schlafen, während er Tess das Schlafzimmer überlässt. Und dass diese aus Vorsicht nur aus jener Flasche trinken möchte, die vor ihren Augen frisch geöffnet wurde, kann er gut verstehen. Was sich zuerst als ungünstige Schicksalswendung andeutete, erweist sich so allmählich als halbglückliche Fügung, wenn die beiden bald ins flüssige Gespräch kommen.

Letzte Zweifel hängen trotzdem in der Luft. Nicht nur, da Skarsgård als Kings Kinderschreck in Erinnerung geblieben ist, sondern auch, da er hier, seine blonden Haare hübsch gekämmt, in die Tradition jener Horrorfiguren tritt, die zugleich aufgeräumt und sympathisch, unheimlich und haltlos wirken. Wie Anthony Perkins als Norman Bates in Psycho etwa – und schon vor gut 60 Jahren hatte Janet Leighs Marion Crane nicht gut daran getan, in seine Unterkunft einzuchecken. Und wer die News im TV gerade anknipst,

sieht dort genauso adrette Gesichter, jenes von Armie Hammer oder Brad Pitt vielleicht, die der Reihe nach in Ungnade fallen. Als Zuschauer:in wartet man in Barbarian ohnehin nur darauf, dass sich am anderen Ende des nächtlichen Tunnels jemand als Barbar:in erweist.

In einer weiteren Sache macht es Regisseur und Drehbuchautor Zach Cregger seinem Publikum nicht allzu leicht: Sobald man sich auf die Prämisse eingelassen hat, auf dieses erneute Katz-und-Maus-Spiel eines Norman Bates mit seiner Marion – oder umgekehrt? –, dreht sich nochmals einiges auf den Kopf, und die Karten werden neu gemischt. Was für Schrecken Barbarian dann noch verborgen hält, muss jede:r selbst herausfinden. Auf alle Fälle beweist der Film Gespür für Rhythmus und Schrecken im #MeToo-Zeitalter. **Selina Hangartner**



VON ZACH CREGGER

BARBARIAN

Wer an der 476 Barbary Street in Detroit zum Schluss der eigentliche Barbar ist, bleibt in diesem Film offen. Der Trend-Horrorstreifen des vergangenen Jahres wartet nämlich mit zahlreichen Wendungen auf.



VON NOAH BAUMBACH

WHITE NOISE

In der Patchworkfamilie von Adam Driver und Greta Gerwig passiert alles gleichzeitig. Das ist post-moderne Komödie, Film noir und Familiendrama in einen einzigen Film verpackt.

NETFLIX — Phlegmatisch und leicht gequält trottet Jack Gladney (Adam Driver) durch seinen Alltag in der Kleinstadt Blacksmith. Als Familienvater und angesehenem Professor für «Hitler Studies» scheint es ihm zwar an nichts zu fehlen, aber eine tief sitzende Angst vor dem Tod verunsichert ihn. Auch Jacks Frau Babette (Greta Gerwig) verbirgt hinter ihrem schlafwandlerischen Auftreten eine nervöse Unruhe, die sie mit geheimnisvollen Tabletten bekämpft. Zu Beginn schlummern die Neurosen in *White Noise* noch unter der Oberfläche bürgerlicher Normalität.

Indie-Regisseur Noah Baumbach hat sich in seinem 13. Film des gleichnamigen Buches von Don DeLillo aus dem Jahr 1985 angenommen. Das ist ein ambitioniertes Unterfangen, weil es sich bei DeLillos bewusst inkonsistentem Roman nicht unbedingt um dankbares Material für eine Verfilmung handelt.

Alles ist hier schrecklich und komisch zugleich. Die Erzählung bleibt konsequent sprunghaft und unzuverlässig, kippt dabei immer wieder ins Absurde. Mal ist *White Noise* Komödie, dann wieder Katastrophenfilm, Familiendrama, Meta-Spielerei oder Film noir. Das Gestaltungsprinzip ist genauso Patchwork wie die Familie Gladney. Als Jack seine vier Kinder vorstellt, muss er erst mal überlegen, wer aus welcher seiner vergangenen Ehen stammt.

In grellen Farben zeichnet *White Noise* ein Zerrbild der USA unter Ronald Reagan: Konsumrausch, Medien-Overkill, Umweltverschmutzung, Medikamentensucht. Alles ist irgendwie Vintage, aber auch aktuell. Die Erwachsenen scheinen nur bedingt mitzubekommen, in was für einer Welt sie leben. Vor allem die eitlen, mit dickem satirischem Pinsel gezeichneten Geisteswissenschaftler haben sich von der Wirklichkeit entfremdet.

Jacks Kollege Murray (Don Cheadle) präsentiert in seiner Vorlesung Clips von Autounfällen und fordert seine Student:innen auf, die Schönheit darin zu sehen. Man müsse dafür nur das menschliche Leid, die Gewalt und Zerstörung ausblenden. Die Akademiker:innen abstrahieren die Dinge hier einfach so lange, bis sie ihren Wesenskern verlieren.

Als in *Blacksmith* ein Transporter mit Chemikalien umstürzt und sich eine giftige schwarze Wolke über der Stadt bildet, üben sich Jack und Babette weiterhin in Verdrängung. Während die Kinder durch die Wohnung wuseln, sind die Eltern es längst gewohnt, in einer Tragödie zu leben. Dabei verhält es sich wie mit dem titelgebenden weissen Rauschen: Sie ist nicht wahrnehmbar, weil sie schon immer da war.

Am stärksten ist Baumbachs Film, wenn er sich ganz den Gladneys widmet. Die Familie inszeniert er als chaotischen Organismus, in dem ständig wild durcheinander geschnattert wird. Kaum schwebt die dunkle Wolke über der Stadt, bekommt der Film einen Spielberg'schen Touch. Während draussen die Apokalypse droht, wird im Familienauto versucht, Haltung zu bewahren. Driver, Gerwig sowie ihre Filmkinder (vor allem Sam Nivola und Raffey Cassidy) verpassen ihren Figuren markante Schrullen und ein quirliges Eigenleben. Das ist rasant, energetisch und oft auch ziemlich witzig.

Wenn sich die Story im letzten Drittel aber in grotesken Szenarien verliert und die Figuren nur noch Hüllen für umständlich formulierte Zeitdiagnosen sind, kann einem *White Noise* auch auf die Nerven gehen. In seinem Überfluss finden sich zwar immer wieder schöne Einfälle, aber manchmal wirkt DeLillos Ansatz mit seinen schlaumeierischen Tendenzen auch ein wenig aus der Zeit gefallen. **Michael Kienzl**

START 30.12.2022 REGIE, BUCH Noah Baumbach VORLAGE Don DeLillo KAMERA Lol Crawley MUSIK Danny Elfman DARSTELLER:IN (ROLLE) Adam Driver (Prof. Jack Gladney), Greta Gerwig (Babette Gladney), Don Cheadle (Prof. Murray Siskind) PRODUKTION A24, Netflix u.a., USA 2022 DAUER 136 Min.

NETFLIX — Die schnelllebige Streamingwelt scheint monatlich einen neuen Trend zu diktieren. 2021 war einmal *Squid Game* der einzig relevante Gesprächsstoff. Diesen Sommer brach die vierte Staffel von *Stranger Things* alle Rekorde, wir konnten kaum mehr dem *Upside Down* entfliehen. Nur um kurz darauf dem Serienmörder Jeffrey Dahmer ins Netz zu laufen.

Mit *Wednesday* lässt sich das Phänomen auf ein Neues beobachten: Ganze 341 Millionen Stunden wurde die unterhaltsame Mystery-Horrorserie in der ersten Woche geschaut, alles drehte sich daraufhin um die sarkastische Tochter der Addams Family, die nun das Grauen des Teenagerdaseins durchstehen muss. Eigentlich ist uns die Addams Family seit Jahrzehnten schon als die skurrile, aber liebenswürdige Familie mit Hang zum Morbiden ein Begriff. Dass man Morticia, Gomez und Co. nun ins 21. Jahrhundert

bringt, ist gewagt und doch nicht verwunderlich.

Der Fokus liegt auf Tochter Wednesday, die hier zur rebellischen, herrlich unangepassten Teenagerin modelliert wird. Auf der Nevermore Academy, der Schule für Aussenseiter:innen, durchlebt sie ihr Coming-of-Age – und nebenbei, dank ihrer übersinnlichen Visionen, löst sie einige Mordfälle und Geheimnisse ihrer Vorfahren auf. Ihre Eltern Morticia und Gomez Addams, für die sie sich Teenagergerecht in dieser Version natürlich dauerschämt, und die abgehackte Hand mit Eigenleben, Thing, hier Wednesdays treuer Begleiter, funktionieren ebenso gut wie in den bisherigen Versionen.

Wednesday ist vollgepackt mit Humor, Horror, Mystery und einigen *Easter Eggs*, die auf die Vorgänger hinweisen. Wer an der Addams Family hängt und bereit ist, die ultimative Gen-Z-2022-Version derselben

zu erleben, wird von den acht Episoden also begeistert sein. Die Balance zwischen altbekannter Adams-Nostalgie und typischen Gen-Z-Eigenheiten gelingt *Wednesday* nämlich hervorragend. Denn obwohl wir uns ganz klar in der Gegenwart befinden, hängt die Protagonistin irgendwo in vergangenen Dekaden fest: Ein Smartphone will sie nicht, Social Media boykottiert sie, und ihren Kriminalroman tippt *Wednesday* eifrig auf einer alten Schreibmaschine. Überhaupt ist das Highlight die Hauptfigur selbst: Jenna Ortega ist die Rolle regelrecht auf den Leib geschnitten. Stets in Schwarz gekleidet, aber auf die Modetrends der jetzigen Teenager:innen abgestimmt, liefert sie sarkastische Sprüche und beeindruckende Fight-Moves, und das mit stoischer Miene und ohne je zu blinzeln. Im Verlauf der Serie lernt sie, dass Freundschaft und Romantik doch nicht der blanke Horror sind: Das klassische Coming-of-Age geschieht hier parallel zur krimihaften Auflösung der unerklärlichen Mordfälle.

Wie es oft passiert mit Filmen und Serien, die den Kulturdiskurs dominieren, dauerte es aber auch bei *Wednesday* nicht lange, bis nach ersten Lobeshymnen auch kritische Stimmen lauter wurden. Tim Burton, der bei den ersten vier Episoden Regie führte, wird beschuldigt, Schwarze Figuren stets in negativem Licht darzustellen – nicht nur in *Wednesday*, sondern generell in seinen Filmprojekten. Und kurz darauf hiess es, Covid-Protokolle seien während des Drehs nicht eingehalten worden. Dass der Diskurs um *Wednesday* weit über den Serieninhalt hinausgeht, unterstreicht denn auch einmal mehr, wie grosse Netflix-Produktionen temporär die Popkultur dominieren – um wenige Wochen später fast sang- und klanglos wieder einem neuen Phänomen Platz zu machen. **Josefine Zürcher**

VON TIM BURTON, ALFRED GOUGH, MILES MILLAR

WEDNESDAY

Die niedlich-makabre *Wednesday* Addams von einst wird unter der Regie von Tim Burton in dieser 9-teiligen Serie zum rebellischen Gen-Z-Teenager.



START 23.11.2022 IDEE Alfred Gough, Miles Millar REGIE Tim Burton, James Marshall, Gandja Monteiro BUCH Alfred Gough, Miles Millar, Kayla Alpert u.a. DARSTELLER:IN (ROLLE) Jenna Ortega (Wednesday), Gwendoline Christie (Principal Larissa Weems), Emma Myers (Enid Sinclair) PRODUKTION MGM, Tim Burton Productions, Netflix u.a., USA 2022 DAUER 9 Episoden à 45 Min.



VON RIAN JOHNSON

GLASS ONION: A KNIVES OUT MYSTERY

Ein Insel-Whodunit-Film voller ausgelassener Spielfreude, die vom Rätselrausch bis zur spitzen Gesellschaftssatire reicht.

NETFLIX — Mit Witz und Wucht vergrößert *Glass Onion* das Spielfeld des vorangehenden *Knives Out*-Erfolgs. Im Vergleich zur dortigen Spurensuche nach dem Mörder eines Familienpatriarchen im dicht arrangierten, herbstlich unterkühlten Neuenland-Villensetting bietet das Inseltreffen befreundeter Influencer:innen im lichtdurchfluteten Glaspalast des Tech-Milliardärs Miles Bron (Edward Norton) sowohl Star-Detektiv Benoit Blanc (Daniel Craig) als auch den Zuschauer:innen mehr Platz zur Erkundung. Ausgelassen und selbstironisch übertrifft Johnsons Kriminalkomödie auch die nostalgische Schwerfälligkeit etwa der neuen Agatha-Christie-Verfilmungen mit einem Rätsel-spass, der eifrig dem Zeitgeist nachspürt.

Entlang der Verdächtigung der pseudo-elitären Protagonist:innen, die Gastgeber Miles als «my beautiful disruptors» vorstellt, überzeichnet

der Film genüsslich Kernbereiche des Zeitgeschehens. Was in der Politik schief läuft, repräsentiert die heuchlerische Connecticut-Gouverneurin Claire Debellan (Kathryn Hahn). Parallel verdichten sich Verfehlungen der Wissenschaft in der Figur des Star-Forschers Lionel Toussaint (Leslie Odom Jr.). Birdie Jay (Kate Hudson) symbolisiert eine eitle, ahnungslose Modewelt und ein tätowierter Muskelprotz-Influencer das verwehrte Internet. Angeführt von der Business-Karikatur des Glaswiebel-Hausherrn, rotiert der Film in eine aberwitzige Richtung, die bisweilen so spektakulär hochtrabend und Gag-fixiert gerät, dass sie der Zeichentricksatire *Bojack Horseman* zum Verwechseln ähnlich sieht. Gleichzeitig ist die Entfernung zu einer Realität, in der Elon Musk Twitter übernommen hat, nicht allzu gross.

Am meisten bei sich scheint Rian Johnsons Detektivfilm, wenn

er seinen Spielcharakter auslebt. Im Stil eines Spiel-Films wie *Jumanji* oder *The Game* feiert *Glass Onion* seine filmische Schau- und Verwandlungslust. Verführerisch präsentiert das Intro die Prämisse, dass Miles seine Freunde zum Murder-Mystery-Spiel auf die Insel einlädt, über ein extravagantes Split-Screen-Unboxing, das von der optischen Täuschung des Stereogramms über einen Morsecode bis zum Abakus verschiedenste Spielformen durchläuft. Beim Auflösen der Mystery-Partie treten dann schematische Elemente in den Vordergrund, die dem Brettspiel «Cluedo» entsprechen (Verdächtige, Tatorte, Tatwaffen). Anschliessend finden sie eindrucksvoll Eingang in den Verlauf der Haupthandlung.

Einmal erscheint eine Pistole dort so exponiert im Bildvordergrund, dass sie als «Cluedo»-Spielkarte durchgehen könnte. Bei der Tätersuche kommt ein Notizblock zum Einsatz, der ziemlich genau mit der Krimispiel-Ausstattung übereinstimmt. Zimmer werden durchsucht, ein Tatort wird inszeniert. Trotzdem lässt Rian Johnson seinen Detektiv mit demonstrativer Selbstironie verlauten: «Ticking boxes, running around, searching all the rooms – it's just a terrible, terrible game.» Während das Spiel mit Oberflächen manchmal die emotionale Wirkung abschwächt, überzeugt das Arrangement des Films als ästhetisches Spiel. Brillant durch eine Spieluhr initiiert, die Bachs «Kleine Fuge in g-Moll» abspielt, entwickelt der Krimi eine fugenhafte Wiederholung und Variation seiner Elemente. Plötzliche Wendungen und neue Perspektiven durch Rückblenden bespiegeln die namensgebende Metapher der gläsernen Zwiebel. Eine Schicht nach der anderen wird enthüllt. Der Fernseher wird zur *Glass Onion*. Das Finale beschert dann das kathartische Spektakel. **Alexander Kroll**

START 23.12.2022 REGIE, BUCH Rian Johnson KAMERA Steve Yedlin SCHNITT Bob Ducsay MUSIK Nathan Johnson DARSTELLER:IN (ROLLE) Daniel Craig (Benoit Blanc), Edward Norton (Miles Bron), Kate Hudson (Birdie Jay) PRODUKTION T-Street Productions, USA 2022 DAUER 139 Min.



«EIN GROSSARTIGER FILM MIT EINEM SUPERBEN HAUPTDARSTELLER»

OUTNOW

BRENDAN FRASER
THE WHALE
EIN FILM VON
DARREN ARONOFSKY

AB 16. MÄRZ IM RIFFRAFF + BOURBAKI



KURZ BELICHTET



BLU-RAY

Sextool

Sex definiert sich für Fred Halsted keineswegs über den Orgasmus. Den Pornodarsteller und Regisseur interessiert vielmehr ein befreiender mentaler Prozess, der von gezielten Grenzüberschreitungen flankiert wird. Erniedrigung und Unterwerfung sind in seinen Filmen ebenso zentral wie die Fetischisierung von Leder. Eines seiner berühmtesten Zitate lautet: «I consider myself a pervert first and a homosexual second.»

Drei von Halsteds Regiearbeiten haben es in die renommierte Filmsammlung des New Yorker Museum of Modern Art geschafft. In vielerlei Hinsicht sind The Sex Garage und L.A. Plays Itself (beide 1972) dem Experimentalfilm näher als dem Pornokino. Den glänzenden Oberflächen eines Motorrads widmet sich Halsted mit der gleichen Hingabe wie den muskulösen Körpern seiner Darsteller. Es gibt zwar Hardcore Szenen in The Sex Garage, aber die Kamera ist entfesselt, die Montage zerstückelt, und die Tonspur röhrt bedrohlich.

Halsteds berühmtester Film L.A. Plays Itself beinhaltet zwar die erste auf Zelluloid gebannte Fisting-Szene, ist für einen Porno aber erstaunlich wenig explizit. Die dokumentarischen Streifzüge durch Los Angeles wirken wie aus der Perspektive eines Raubtiers. Schreckensmeldungen aus der Zeitung schneidet der Film gegen zweideutige Werbeplakate sowie eine verstörende Szene, in der Halsted seinen damaligen Boyfriend malträtiert. L.A. Plays Itself lebt von Extremen. Auf romantische Begegnungen in ursprünglicher Natur folgen Gewaltfantasien in einem alles verschlingenden Moloch.

Sextool (1975) war schliesslich Halsteds interessant gescheiterter Versuch, einen kommerziellen Porno zu drehen. Der episodisch um eine Party konstruierte Film ist klassischer, aber auch humorvoller und diverser. Nachdem die drei Filme lange gar nicht oder nur in sehr minderwertiger Qualität verfügbar waren, sind sie gerade neu restauriert auf einer erschwinglichen DVD-Box erschienen. (kie)

L.A. Plays Itself – The Fred Halsted Collection (Fred Halsted, USA 1972–75). Engl. mit dt. und frz. UT, Salzgeber, CHF 20 / EUR 16

BUCH

Unter die Haut und ans Gehirn

Mit Chantal Akermans Jeanne Dielman, 23, quai du Commerce, 1080 Bruxelles wurde jüngst in einer Kritikerumfrage ein Film zum «besten Film aller Zeiten» gekürt, dessen Erzählweise man guten Gewissens als experimentell bezeichnen kann. Die Verbindungen zwischen experimentellen/avangardistischen Formen einerseits und dem narrativen Kino andererseits könnten bei diesem gelungenen Werk wohl auch jene Filmethusiast:innen ans filmische Experiment heranführen, die es sonst ignorieren.

Die Eigenheiten dieser Gattung dem Publikum nahezubringen, ist auch Leistung der Filmvermittlerin Christine Ruffert, deren langjährige Arbeit an der Universität, im kommunalen Kino oder als Mitbegründerin des Internationalen Bremer Symposiums zum Film und des Queerfilmfestivals Bremen auch über die Grenzen der Hansestadt hinaus gewirkt hat. Im jetzt erschienenen Sammelband mit sieben Texten von ihr und sechs weiteren von befreundeten Autor:innen würde ich zuerst das am Ende stehende Gespräch zwischen Ruffert und der Herausgeberin lesen, in dem man erfährt, wie ihre erste Begegnung mit dem Experimentalfilm ihr «unter die Haut und ans Gehirn» ging. Und dann den Aufsatz über «das Experimentelle als Erneuerungskraft des Spielfilms». Anregende Lektüre aber bieten alle Texte. (fa)

Jorun Jensen (Hg.): Experimentalfilm zwischen Kunst und Kino. Texte von Christine Ruffert. Buchner Verlag, CHF 38 / EUR 25



INSTAGRAM

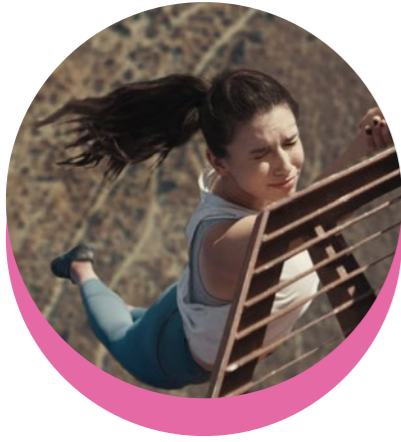
Drei digitale Filmhäppchen

Grelle pinke Linien entschlüsseln auf dem Instagram-Kanal Composition Cam die raffinierte Bildkomposition bekannter Filmstills. Dadurch zeigt sich dann, wie in vielen Filmen jede Einstellung bis ins kleinste Detail durchkomponiert ist. Eine Freude für alle, die gerne genau hinschauen.

Auch bei Colorpalette Cinema werden etwa wöchentlich Filmstills oder kurze Ausschnitte aus bekannten Filmen gepostet – quer durch die Filmgeschichte hindurch. Immer dazu: Eine passende Pantone-Farbpalette am unteren Rand des Bildes, die die farbkompositionellen Entscheidungen des Films hervorhebt.

Studiobinder hingegen begnügt sich nicht mit ästhetischer Spielerei allein. Der Kanal erklärt bei kurzen Clips, wie etwas gemacht wurde und warum es funktioniert. Seien es narrative Strukturen, Kameraeinstellungen oder schauspielerische Entscheidungen – die Szenen werden hier genauestens analysiert und so kleine Häppchen filmemacherischen Wissens produziert. (ja)

➔ @comp_cam
➔ @colorpalette.cinema
➔ @studiobinder



BLU-RAY

Terror aus der Höhe

Mit einer ausgesprochen dummen Idee soll in **Fall** ein Trauma überwunden werden. Weil eine junge Frau nach dem Tod ihres Mannes die Lust am Leben verloren hat, überredet ihre überdrehte Influencer-Freundin sie, gemeinsam auf einen 600 Meter hohen Funkturm mitten in der Mojave-Wüste zu klettern. Es kommt, wie es kommen muss: Als sich ein paar rostige Nägel lockern, sitzen die beiden ohne Aussicht auf Rettung in schwindelerregender Höhe fest. Scott Manns Survival-Thriller verschränkt in seinem minimalistischen Plot eine persönliche Krise mit einer lebensbedrohlichen Extremsituation. Ein tiefer Abgrund erweist sich dabei ebenso psychisch wie auch real als tödliche Gefahr, Angst und Schmerz dagegen als Möglichkeit, über sich selbst hinauszuwachsen. **Fall** ist ein ebenso intimer wie spektakulärer Genrefilm, der zwar nicht viel auf Logik und Originalität gibt, aber seinen weit vom sicheren Erdboden entfernten Schauplatz wirkungsvoll als Spannungsquelle einzusetzen vermag. Da viele Szenen in der Luft nicht per CGI entstanden sind, sondern auf einem Berg gedreht wurden, verfügt der Film über einen realistischen Look. Für jede:n, die oder der bei Höhe auch nur ein leichtes Unwohlsein verspürt, pures Terrorkino. (kle)

Fall – Fear Reaches New Heights
(Scott Mann, USA 2022). EuroVideo,
CHF 19 / EUR 14

COMIC Roadtrip in die Zukunft

Es ist 1997. Die junge Michelle durchquert zusammen mit ihrem Spielzeug-Roboter Skip das, was von den USA nach einem Drohnenkrieg übriggeblieben ist. Ihr Ziel ist ein Kaff am Pazifik, wo sie ihren Bruder zu retten hofft, der – wie die Mehrheit der Bevölkerung – durch ein Virtual-Reality-Programm verklavt wurde. Die Autoreise führt durch eine digitale Einöde, durch technologische Friedhöfe mit stillgelegten Roboterleichen und gestrandeten Raumschiffwracks. Menschen liegen wie Junkies am Strassenrand und vegetieren an der VR-Brille hängend vor sich hin. Auf dem Weg eröffnen sich Michelle spektakuläre Kulissen, in denen Natur und Technologie verschmelzen. Sie lässt auf ihrer Reise die Zivilisation, wie wir sie kennen, hinter sich und steuert gen Westen auf neue Grenzen zu.

Simon Stålenhags Roman «The Electric State» von 2019 skizziert eine retrofuturistische Gesellschaft, die es so nicht gegeben hat, die aber langsam Realität wird. Die visionären Illustrationen, die der Autor auf dem Tablet schafft, ähneln Ölgemälden, wie sie heute KI-Zeichnungsprogramme herstellen. Die Bilder fangen die Isolation des Individuums in der stark technologisierten Gesellschaft ein und erinnern an das Werk des Malers Edward Hopper. Ob die von den Gebrüdern Russo geplante Verfilmung die technokalyptische Dystopie einfangen kann, werden wir Anfang 2024 auf Netflix sehen. (gp)

Simon Stålenhag: The Electric State.
Illustrierter Roman. Übersetzung von
Stefan Pluschkat, 134 Seiten. Fischer
Tor Verlag, CHF 50 / EUR 34



DVD

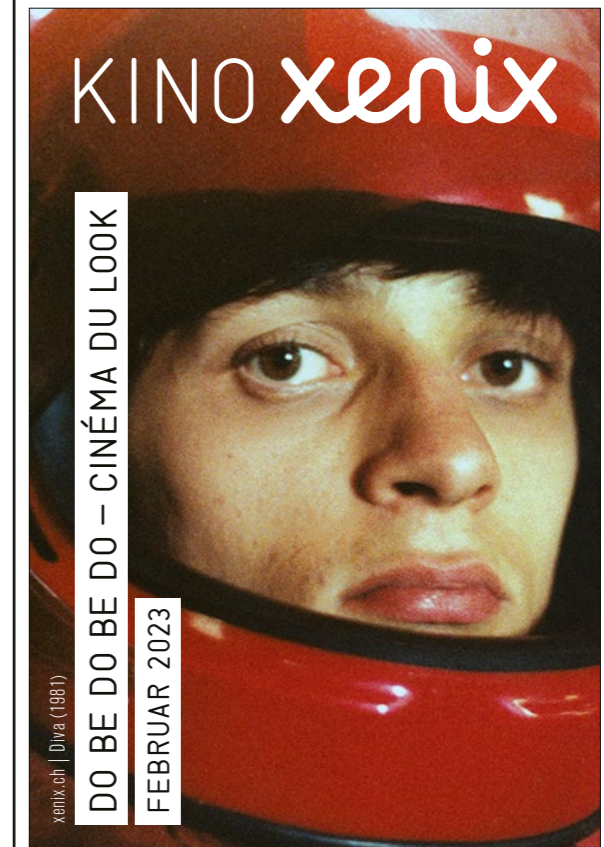
Tessiner Nachbarschaft

Das Kino hat immer wieder von ihren Romanen profitiert, zuerst Alfred Hitchcock mit **Strangers on a Train**, später u.a. René Clement und Wim Wenders. Patricia Highsmiths bekannteste Figur: Tom Ripley, der in fünf ihrer Bücher mordet und damit davonkommt, dabei keinerlei Reue empfindend. In seinem Doppelleben hat Patricia Highsmith eigene Erfahrungen verarbeitet: Sie, die sich zeitlebens zu Frauen hingezogen fühlte, veröffentlichte 1953 auch den Roman «The Price of Salt», die Geschichte einer Frauenliebe, die eben nicht tragisch endet – aber unter dem Pseudonym Claire Morgan. Erst 1990 erschien das Werk als «Carol» unter ihrem eigenen Namen, 2015 verfilmte es Todd Haynes.

Loving Highsmith meint einerseits die Filmmacherin Eva Vitija selber, die mit sieben Jahren erfuhr, dass im Tessiner Nachbarort eine berühmte Schriftstellerin alleine mit ihren Katzen lebe, vor allem aber drei Frauen, die zeitweise ihr Leben mit Highsmith teilten: die Künstlerin Monique Buffet, die amerikanische Autorin Marijane Meaker und die 2020 verstorbene Schauspielerin und Kostümbildnerin Tabea Blumenschein, bekannt für ihre Arbeit mit Ulrike Ottinger.

Highsmith kommt selber zu Wort in verschiedenen Interviews und durch Zitate aus ihren Tage- und Notizbüchern, entdeckt erst nach ihrem Tod 1995 und jetzt im Diogenes Verlag veröffentlicht. Dabei wird sie sichtbar als zerrissene Persönlichkeit, die ihre frühe Lebenslust gegen die Einsamkeit des Schreibens eintauschte, das eigene Doppelleben aber immerhin in grosse Literatur transformierte. (ra)

Loving Highsmith (Eva Vitija, CH 2022).
DVD mit dt., engl., fr. und it. UT, zusätzlichen
Interviewszenen (31 Min.), Making-of des
Soundtracks und sechsseitigem Booklet.
Edition Salzgeber, CHF 25 / EUR 13



Ex Machina 2014, Alex Garland

Menschliche Kunst, künstliche Intelligenz

TEXT Oliver Camenzind

Kann eine Software ein Drehbuch schreiben? Ja, sagt eine Software. Vorerst bleiben Menschen aber unersetzlich.

Seit es sie gibt, träumt die Filmindustrie davon, ein Rezept für den perfekten Film zu finden. Ein Rezept, das wieder und wieder zum Erfolg führen würde. Generationen von Produzent:innen haben sich an Modellen versucht, die den Erfolg eines Films garantieren sollten. Aber so richtig geklappt hat das bisher nie. Immer wieder stellten sich vielversprechende Produktionen als Flops heraus, während unscheinbare Geschichten Millionen von Zuschauer:innen in ihren Bann zu ziehen vermochten.

Der Geschmack der Leute ist eine unberechenbare Grösse. Das ist einer der Gründe, warum die grossen Studios ihre Stoffe ständig rezyklieren: Neues zu versuchen, ist ein Risiko. Was dagegen schon einmal funktioniert hat, dürfte auch ein zweites, drittes oder dreizehntes Mal funktionieren.

Bald könnte künstliche Intelligenz (KI) dieses Problem lösen: Big Data und grosse Rechenkapazitäten wären fähig, haufenweise Geschichten zu schreiben. Oder könnten zumindest dabei helfen, erfolgreiche Plots zu erkennen.

Schneller zum Dreh dank gigantischen Datenbanken

Das hat man sich zumindest in Lausanne gedacht. Dort arbeitet die Firma Largo.ai mit KI-gestützter Technologie, um den Erfolg eines Filmprojekts vorherzusagen. Am Telefon erklärt der Firmengründer Sami Arpa, wie das funktioniert.

Das Herz von Largo.ai bildet eine Datenbank mit 60 000 Filmen. Den Text der Skripts, aber auch die Video- und Audiospuren der Filme hat die Software systematisch ausgewertet. Nun wissen Arpa und sein

«Ein Drehbuch ist eine komplizierte Sache, den Überblick zu behalten sehr schwierig.»

Urs Bühler,
Drehbuchautor

Team, wie Filme unterschiedlicher Genres typischerweise aufgebaut sind. Das bedeutet: Sie sehen von jedem Film, wie hoch sein Action-Anteil in einer beliebigen Sequenz ist, wie hoch der Anteil an Dialogen, gemessen an der Gesamtdauer. In welcher Minute die Lautstärke um wie viel Prozent ansteigt. Wie viele Figuren vorkommen. Wie häufig geschossen wird, gelacht oder geküsst. So ungefähr alles eben, was sich in Zahlen ausdrücken lässt.

Dann rechnen die Analysten von Largo.ai in ihrem Programm den wirtschaftlichen Erfolg aller Filme in der Datenbank dazu, um festzustellen, wie vielversprechend bestimmte Erzählmuster in der Vergangenheit waren. Mit den Resultaten dieser Auswertung kann Sami Arpa nun jedes beliebige Drehbuch vergleichen. So sieht er, in welchen Punkten ein Projekt von den erfolgreichsten Produktionen abweicht, und kann abschätzen, wie viel Erfolg einem neuen Projekt zuteil werden dürfte.

Das helfe den Produzent:innen dabei, wichtige Entscheidungen zu treffen. «Wenn sie zum Beispiel sehen, dass ihr Drehbuch Schwächen beim Spannungsbogen hat, dann können sie es mit den Autor:innen noch einmal überarbeiten und dabei gezielt auf gewisse Aspekte eingehen.» Das beschleunige den Produktionsprozess, weil systematischer vorgegangen werden könne, so Arpa. So sparten die Produktionsfirmen letztlich Geld. Ausserdem sei es auch für erfahrene Leute in der Branche angenehm, wenn sie Entscheidungen nicht allein aufgrund eines Bauchgefühls treffen müssen.

Was seine Kund:innen mit seinen Daten anfangen, könne er nicht beeinflussen. «Natürlich nehmen wir unseren Kund:innen die Entscheidungen nicht ab», sagt Sami Arpa. Ihm gehe es nur darum, Fakten in Form von Zahlen und Grafiken zu präsentieren.

Software kann vieles, aber sie muss nicht alles können

Happy-End oder offener Schluss? Solche Entscheidungen sind schwierig zu treffen, weil sie einen persönlichen Geschmack und eine künstlerische Vision voraussetzen. Damit hadern im Moment auch laborierte KI noch. Der Sprachroboter ChatGPT zum Beispiel ist schon in seiner Beta-Version so leistungsfähig, dass er über die Grenzen seines eigenen Sprachverständnisses nachdenken und zu philosophischen Konzepten Stellung beziehen kann. Das ist allerhand – und der Software ein wenig zu Kopf gestiegen.

Auf die Frage, ob er ein komplettes Drehbuch verfassen könnte, antwortet der Sprachroboter: «Es wäre einem Sprachmodell wie mir bestimmt möglich, eine Geschichte oder ein Drehbuch für einen Film zu entwerfen. Ich kann Sprache verstehen und produzieren und sogar Daten und Ideen verarbeiten und



Skyfall 2012, Sam Mendes

analysieren.» Sprache produzieren, Ideen verarbeiten und analysieren. Darin sind Computermodelle sehr talentiert. Aber eigene Ideen entwickeln, das können sie nicht.

ChatGPT ist denn auch skeptisch, was seine Originalität angeht. Das Programm räumt ein, dass es vermutlich von Vorteil wäre, ihm bei der Arbeit an einem Filmprojekt einen Menschen zur Seite zu stellen. Denn mit Geschmack und künstlerischem Verständnis tut sich die KI schwer. So kann sich ChatGPT nicht festlegen, ob The Godfather ein besserer Film ist als Hangover 3. Das hänge vom Geschmack jedes Einzelnen ab, schreibt ChatGPT. Beides seien doch irgendwie gute Filme.

«Ein Roboter muss keine Filme bewerten können», meint Sami Arpa, «darin sind wir Menschen besser.» Die Stärke der Software liege allein in der systematischen Analyse des Datenmaterials, und das nutze er mit seiner Firma aus. Die Programme von Largo.ai verfügen zum Beispiel über ein umfangreiches Darsteller:innen-Register. Dort sind die Profile Tausender Schauspieler:innen abgespeichert. Lädt Arpa ein Drehbuch in seine Software, kann der Computer Vorschläge für einen möglichen Cast machen. «Das spart unter Umständen wochenlange Recherchearbeit»,

meint Arpa, «aber es heisst nicht, dass andere Darsteller:innen diese Rollen nicht auch spielen könnten.»

Ein Rest an Unsicherheit bleibe immer, sagt der Drehbuchautor

So schnell werden die Produzent:innen und Drehbuchautor:innen also nicht arbeitslos. Dass sie bald mit Computerprogrammen zusammenarbeiten könnten, findet Drehbuchautor Urs Bühler, der Filme wie Und morgen seid ihr tot (2021) und zahlreiche Folgen der Tatort-Reihe geschrieben hat, aber plausibel und erfreulich. Er sagt: «Ein Drehbuch ist eine komplexe Angelegenheit. Es ist für eine Person allein fast nicht möglich, immer alle Faktoren im Blick zu behalten.» Ein Programm könne helfen, diese Komplexität zu bewältigen.

Bisher arbeiten Autor:innen, Stoffentwickler:innen und Produzent:innen wie Bühler mit klassischen Fragenkatalogen, die sie mit anderen Menschen durchgehen. Je nach Projekt sind die Anforderungen, die an ein Skript gestellt werden, unterschiedlich. Ob ein Text den Kriterien entspricht, ermittelt Bühler, indem er sich mit Anderen austauscht und sich fragt: Bietet das Drehbuch genug Spannung? Genug Humor? Genug Überraschung? Sind die Figuren glaubwürdig und

authentisch? Solche Punkte arbeitet er ab, bis er und seine Entwickler:innen in allen relevanten Punkten zufrieden sind. «Aber sicher sein kann man sich nie», so Bühler. Eine Software, die Zahlen ausspuckt, könnte gewisse Unsicherheiten ausräumen. Bisher ist das aber noch kein verbreitetes Vorgehen.

Gerade in Europa bestehe noch eine gewisse Skepsis gegenüber neuen Produktionsmöglichkeiten, sagt Sami Arpa von Largo.ai. In den USA sei man da etwas offener. Aber selbst dort, wo die Produktionskosten höher sind und das finanzielle Risiko dementsprechend grösser, sei KI längst kein Branchenstandard. Noch immer müsse er vielen Leuten erklären, dass er den Künstler:innen nicht ins Handwerk pfeuschen wolle. «Unser Ziel ist nur, das Bestmögliche aus einem Projekt herauszuholen. Wir verändern es nicht.»

Dazu brauche ihm ein Film ja noch nicht einmal besonders gut zu gefallen, fügt Arpa an. «Wir hatten zum Beispiel einen Kunden in Polen, der sehr erfolgreich war. Der Kunde wusste, wo die Stärken seiner Produktion liegen, und konnte den Film entsprechend vermarkten.» Über den künstlerischen Wert eines Films müsse letztlich das Publikum urteilen, nicht er. Und schon gar keine Software.

Strukturmodelle gibt es in der Textforschung seit 100 Jahren

Bis Programme wie jenes von Largo.ai in der Filmindustrie überhandnehmen, müssen sich Drehbuchautor:innen zur Hauptsache also weiter an ihre Intuition halten. Und an bekannte Erzählmuster wie etwa die Heldenreise. Da ist klar, an welchem Punkt die Geschichte welche Wendung nehmen muss und wie sie auszugehen hat. Die Form ist in den Grundzügen vorgegeben, die Drehbuchautor:innen brauchen sie noch mit einem Inhalt zu füllen.

Die Kunst bestehe dann darin, dass dem Film sein zugrundeliegendes Muster nicht allzu leicht anzumerken ist: «Sonst langweilt sich das Publikum», sagt Urs Bühler. Denn es hat Erzählmuster stark internalisiert, und wer häufig ins Kino geht, kann dann schnell abschätzen, worauf die Geschichte standardmässig hinauslaufen dürfte.

Wie stark die (westlichen) Erzählformen standardisiert sind, haben Literaturwissenschaftler:innen schon vor Jahrzehnten untersucht: Der russische Formalist Wladimir Propp beschäftigte sich in den Zwanzigerjahren intensiv mit Zaubermärchen und anderen Volkserzählungen. 1928 präsentierte er in der Studie «Morphologie des Märchens» 31 Elemente, die er in allen untersuchten Texten angetroffen hatte. Anders gesagt: Die gesamte erzählerische Tradition Russlands (und anderer westlicher Traditionen, wie Propp überzeugt war) besteht nach seiner Theorie aus denselben

31 Elementen. Propp nannte diese Elemente Funktionen. Aus diesen Funktionen leitete er Formeln für unterschiedliche Typen von Geschichten ab, die er wie mathematische Gleichungen notierte. So zeigte Propp, dass die Zaubermärchen zwar unterschiedlichen Inhalts sind, sich in ihrer formalen Struktur aber verblüffend ähneln.

Es komme halt darauf an, sagt der Computer

Weniger wissenschaftlich, aber mit einem ähnlichen Hang zur Formalisierung wie Wladimir Propp gingen im Anschluss an ihn die amerikanischen Drehbuchschulen vor.

An diesen Schulen lerne man ein Handwerk, erklärt Urs Bühler. Man lerne, wie man ungefähr vorzugehen hat. Aber dann müsse man alle Regeln wieder vergessen können, um einen kreativen Prozess in Gang zu setzen, der zu einem originellen Resultat führt. «Das ist wichtig. Der Film arbeitet heute mehr denn je gegen die Müdigkeit und gegen die Ablenkung», meint er. Will heissen: Was einen nicht packt, schaut man nicht. Die Drehbuchautor:innen aber wollen das Gegenteil davon erreichen. Sie wollen, wie es Bühler mit seinen Tatort-Folgen gelang, Millionen von Menschen erreichen. Mit zehn Millionen Zuschauer:innen ist seine Folge Ihr werdet gerichtet die erfolgreichste der Luzerner Tatort-Reihe.

Insofern wirft die Diskussion um künstliche Intelligenz in künstlerischen Bereichen grundlegende Fragen auf. Welche Kriterien bringt man einem Computerprogramm bei, damit es versteht, was einen guten Film ausmacht? Und was ist überhaupt ein guter Film? Ist es einer, der möglichst viele Menschen anspricht? Oder möglichst viele Festivalpreise gewinnt?

«Schwierig zu sagen» antwortet der Sprachroboter ChatGPT. Das hänge vom persönlichen Geschmack ab. Zum Glück für uns bleibt die Kunst vorerst in Menschenhand. ■

Das südkoreanische Kino

Im Februar 2023 in der Cinémathèque suisse

Mehr Informationen auf live.cinematheque.ch

Spring, Summer, Fall, Winter... and Spring von Kim Ki-duk (2003).
Sammlung Cinémathèque suisse. Alle Rechte vorbehalten.

72^e Internationale Filmfestspiele Berlin Competition

«Ursula Meier inszeniert die Geschichte der dysfunktionalen Familie mit einem grossen Gespür für Timing und Interaktionen.»
SRF KULTUR

STÉPHANIE BLANCHOUD | VALERIA BRUNI TEDESCHI

LA LIGNE

EIN FILM VON URSULA MEIER

JETZT IM KINO



Filmrisse



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

«Er kann nicht bloss gehen, sondern er kann gehend kommen», so heisst es über den Possenschauspieler Beckmann bei Søren Kierkegaard. Zumindest in der Übersetzung, die Theodor W. Adorno vorlag, als er seinen kurzen Essay über Charlie Chaplin schrieb, an dessen Anfang er diese Formel stellte. Emblematisch ist sie bei Adorno dann für Chaplins ganzes Komikersein. Für den Filmtheoretiker Sulgi Lie führt diese enigmatische Beschreibung ins Zentrum von Adornos Ästhetik. Er hat die Formel und die auf sie folgende Miniatur Adornos durchdekliniert und gleichsam erschöpfend ausgelegt, in einem grossen Buch, das Adorno als Film- und vor allem als Komiktheoretiker aus diesem Text und auch kleineren musiktheoretischen Schriften noch einmal ganz neu profiliert.

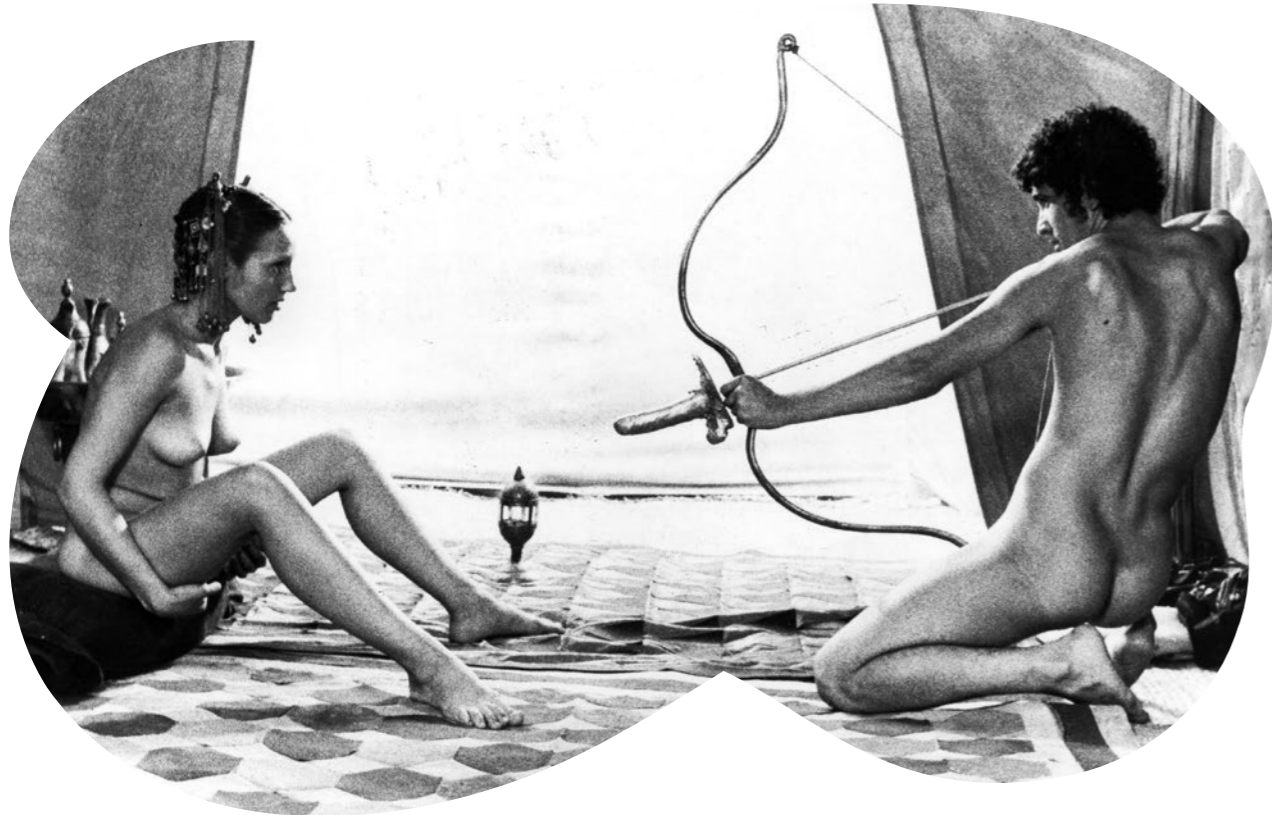
Auch wenn Lie in seiner Studie plausiblerweise bei Adornos engem Kanon bleibt (Chaplin, Marx Brothers): «Gehend kommen» oder, mit ① Sulgi Lie, «gehend kommend stehen», diese komische Paradoxie des Bewegens und Aufder-Stelle-Tretens, das hat für mich auch immer die eigensinnige Komik (und Tragik) der Filme des koreanischen Regisseurs Hong Sangsoo auf eine Formel gebracht. Gut also, dass kürzlich zu Hong zwei kleine Bücher erschienen sind – und eins davon auch von ② Sulgi Lie («Hong Sangsoo. Das lächerliche Ernste»). Hongs Filme – inzwischen, mit dem kürzlich in deutschen Kinos gelaufenen *Die Schriftstellerin*, ihr Film und ein *glücklicher Zufall*, sind es 27 (ohne Kurzfilme) – kreisen um Alltäglichstes und gleichzeitig Verwickeltes: Begegnungen, Anbahnungen, (männliche) Erbärmlichkeit, Kränkungen, Missverständnisse, Kunst und Banalität, Kunstbanalität. Um Dynamiken von Ankünften und Abgängen, Auftritten und Fehlritten.

Hong ist durch seine Produktivität, sein enges Filmuniversum, seine immer ähnlichen Figuren, Motive, Strukturen ein paradigmatischer Auteur, und deshalb ist es auch kein Wunder, dass Texte, Bücher über ihn kaum anders können, als autorentheoretisch zu werden, auch wenn es Hongs Filme ausmacht, das genauso der Lächerlichkeit preiszugeben wie alles Andere auch. Dennis Lims kleine Studie ③ «Tale of Cinema», erschienen in den Decadent Editions der Fireflies Press – 10 Bücher über 10 Filme der Nullerjahre –, kreist auch lange um die Frage, was das sein könnte, aber auch immer wieder zu verdeutlichen, dass das ein müssiges Unterfangen ist. Lims und Lies Bücher lassen sich vielleicht von unterschiedlichen Enden lesen: Lims erst für

Hong-Einsteigende, Lies zum theoretischen deep dive. Lim mäandernd aus allen Filmen um einen zentralen (*Tale of Cinema*), Lie fast chronologisch. Aber auch wenn ihre Beschreibungsenergien und Theorieinvestitionen divergieren: Lim & Lie treffen sich nicht selten, das bleibt in Hongs Bars und Parks und Kinos, an seinen Stränden und Strassen nicht aus. Nicht zuletzt begegnen sie sich dort, wo sie den eigentümlichen Rhythmus des Werks, die innere Mechanik zu fassen versuchen, die Wiederholungsstrukturen, die Hongs Arbeiten heimsuchen. Sulgi Lies Büchlein, das mit einer kurzen Taxonomie der bei Hong beständig konsumierten Alkoholika beginnt, überführt diese inneren Wiederholungs- als Vergessenszwänge in eine veritable Poetik des Filmrisse. Auch das ist zentral für die Filme Hongs und für die Erfahrung ihres Sehens: Irgendwie verlässt man sie nie. Rausgehend gerät, gehend kommt, man schon wieder in den nächsten.



- ① Sulgi Lie: Gehend kommen. Adornos Slapstick: Charlie Chaplin & The Marx Brothers. Vorwerk 8, 2022
- ② Sulgi Lie: Hong Sangsoo. Das lächerliche Ernste. LE STUDIO Film und Bühne, 2022
- ③ Dennis Lim: Tale of Cinema. Fireflies Press, 2022



Il fiore delle mille e una notte 1974, Pier Paolo Pasolini

Was wäre ein Heft zu Sexszene, ohne mauvais garçon Pasolini zu erwähnen? Etwa seine Erzählung erotischer Geschichten aus 1001 Nacht: Dort haben Boudour (Luigina Rocchi) und Aziz (Nino Davoli) nämlich ein besonders bizarres Verhältnis. Die beiden lieben sich – aber später wird sie ihn kastrieren. Warum genau Aziz in dieser Szene einen Dildo auf einen Bogen spannt und damit auf seine Geliebte schiesst, will sich (zumindest uns) nicht so ganz erschliessen. Vielleicht gerade deshalb ist Pasolinis Einstellung – dem Mysterium der Erotik ja irgendetwas gerecht werdend – so legendär.

IMPRESSUM

VERLAG FILMBULLETIN

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

HERAUSGEBERIN

Stiftung Filmbulletin

REDAKTION

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

VERLAG UND INSERATE

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

KORREKTORAT

Sandra Ujpétery, Zürich

KONZEPT UND GESTALTUNG

Büro Haerberli, Zürich

DRUCK, LITHOGRAFIE, AUSRÜSTUNG, VERSAND

cube media (Zürich)

TITELBILD

Crash (1996)
von David Cronenberg

MITARBEITENDE DIESER NUMMER

Frank Arnold (fa), Johannes
Binotto, Hansjörg Betschart,
Daniel Eschkötter (de), Julian
Hanich, Pamela Jahn, Michael
Kienzl (kie), Alexander Kroll,
Giovanni Peduto (gp), Michael
Pekler, Silvia Posavec, Michael
Ranze, Sebastian Seidler, Teresa
Vena.

BILDER

Wir bedanken uns bei: Apple TV+;
Berlinale; Büchner Verlag;
Cinémathèque suisse (Pent haz);
Cineworx; Disney+; Edition
Salzgeber; EuroVideo; Filmcoop;
Fischer Tor Verlag; Fireflies Press;
Frenetic Films; LE STUDIO Film
und Bühne; Netflix; Outside
the Box; Paramount Pictures;

Salzgeber; Sky Show; Sony; Nikolaj
Thaning Rentzmann (Netflix);
Universal; Vorwerk 8; Woche der
Kritik; Xenix Filmdistribution.

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


ABONNEMENTE

Filmbulletin erscheint sechsmal
jährlich

Jahresabonnement Print CHF 96.-
Einzelheft CHF 16.-
Digitalabonnement CHF 66.-

© 2023 Filmbulletin
65. Jahrgang
Heft Nummer 404
NR. 1/23 – JAN/FEB
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 CHF 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

26.1. THE UNKNOWN, Tod Browning, 1927
23.2. SHADOW OF A DOUBT, Alfred Hitchcock, 1943
30.3. IL GENERALE DELLA ROVERE, R. Rossellini, 1959
27.4. EL ESPÍRITU DE LA COLMENA, Víctor Erice, 1973
25.5. SOYLENT GREEN, Richard Fleischer, 1973


22.6. UN SECRET, Claude Miller, 2007
21.9. EL SECRETO DE SUS OJOS, J. Campanella, 2009
26.10. DOWAHA - LES SECRETS Raja Amari, 2009
30.11. POKOT - DIE SPUR, Agnieszka Holland, 2017
14.12. BLUE MY MIND, Lisa Brühlmann, 2017

CinemAnalyse 2023 ist dem Thema *Geheimnisse* gewidmet. Sowohl im Film als auch in der Psychoanalyse spielen Geheimnisse oft eine wichtige Rolle. Bei einem Geheimnis handelt es sich um etwas, das nur wenige Personen kennen. Vor anderen wird es versteckt. Geheimnisse können vieles beinhalten, zum Beispiel Informationen, Treffen oder Gespräche. Sie kommen in allen Formen und Grössen, können süß, aber auch schrecklich sein. Als Filmzuschauer:innen erleben wir die durch ein Geheimnis erzeugte, manchmal lustvolle, manchmal kaum erträgliche Spannung zwischen Wissen und Nicht-Wissen. Die Fähigkeit, ein Geheimnis für uns behalten zu können, stellt aus psychoanalytischer Sicht einen wichtigen Entwicklungsschritt dar. Das Ich lernt dadurch, sich vom Nicht-Ich zu unterscheiden. Geheimnisse können mit Gefühlen von Macht, aber auch von Ohnmacht verbunden sein. Familiengeheimnisse etwa sind oft belastend und ihre Enthüllung kann zu schockierenden Reaktionen, aber auch zu entscheidenden, letztlich entlastenden Erkenntnissen führen. Freud verstand die psychoanalytische Arbeit auch als Erraten des geheimnisvoll Verborgenen, das vom Unbewussten her hinter Symptomen oder in Träumen wirkt.

Einführungen: Katrin Hartmann, Psychoanalytisches Seminar Bern | Franz Michel, Psychoanalytisches Seminar Bern | Maria Luisa Politta Loderer, Psychoanalytisches Seminar Bern | Liliane Schaffner, Psychoanalyse am Werk Bern | Patrick Schwengeler, Sigmund-Freud-Zentrum Bern

Lichtspiel / Kinemathek Bern, Sandrainstrasse 3, 3007 Bern, www.lichtspiel.ch

Inserat: Hannelore Wildbolz Fonds der Blum-Zulliger-Stiftung Bern / Bild ©film kino text



Diagonale'23
Festival des
österreichischen
Films

Graz, 21.—26.
März 2023

diagonale.at

#Diagonale23
#FestivalOfAustrianFilm