

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 59 (2017)
Heft: 365

Rubrik: Kurz belichtet : 2 DVDs, 3 Bücher

Nutzungsbedingungen

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

Conditions d'utilisation

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

Terms of use

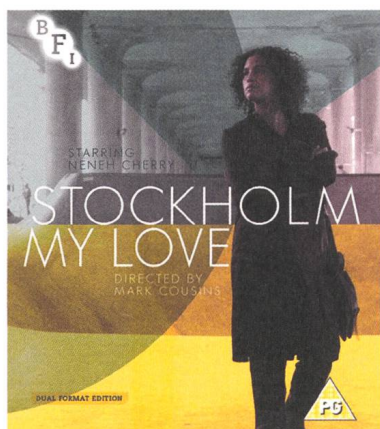
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 02.04.2025

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

2 DVDs
3 Bücher

DVD ↓ Nordische Stadtsymphonie



Stockholm, My Love (Mark Cousins, S, GB 2016), Format 1:1.78, Sprache: Englisch, Schwedisch, Untertitel: Englisch, Schwedisch, Vertrieb: British Film Institute

Der Nordire *Mark Cousins* ist bislang vor allem als Essay- und Dokumentarfilmer in Erscheinung getreten. In *Am Belfast* (2015) war eine poetische Verneinung vor seiner Heimatstadt und ihren Bewohnern. *A Story of Children and Film* (2013) ging der Frage nach, wie Kinder im Film dargestellt werden. Sein bisheriges Opus magnum ist freilich *The Story of Film: An Odyssey* (2011), die ebenso unkonventionelle wie üppige Doku-Serie über die Geschichte des internationalen Films. Mit *Stockholm, My Love* (2016) begibt sich Cousins nun zum ersten Mal auf das Gebiet des Spielfilms. Doch er wäre nicht Cousins, wenn er nicht auch diesen Stoff essayistisch verbrämen würde. Die Handlung ist rasch erzählt: Eine Architektin, verkörpert

von der schwedischen Hip-Hop-Künstlerin *Neneh Cherry*, schlendert durch Stockholm. Ziellos lässt sie sich treiben, von der Stadt und den Gedanken an ihren afrikanischen Vater, vor allem aber von der schmerzhaften Erinnerung an einen tödlichen Autounfall, an dem sie schuldlos beteiligt war, geleitet.

Doch im Grunde geht es kaum um diesen fiktionalen Keim, der sich ohnehin nur erahnen lässt und obendrein eine auffällige Nähe zur Biografie Cherrys aufweist, ihrerseits Tochter einer schwedischen Malerin und eines sierra-leonischen Musikers. Vielmehr dient das schmale Handlungsgerüst als Auslöser für ein filmisches Erkunden der schwedischen Hauptstadt. Nicht umsonst heisst es im Vorspann, die Hauptrollen würden von Cherry und Stockholm gespielt. Tatsächlich stehen Musikerin und Stadt gleichberechtigt nebeneinander. Wer nun aber auf male-riche Postkartenansichten der Metropole hofft, sieht sich getäuscht. Denn es ist das Stockholm jenseits touristischer Pfade, das ins Blickfeld gerückt wird. Die Bilder dieses melancholischen Flanierens stammen von Wong Kar-wais langjährigem Kameramann *Christopher Doyle*. Durch seine Linse entsteht ein massvolles, rationales Stockholm, stadtgewordener Ausdruck eines gut gemeinten Wohlfahrtssystems, das alle Menschen – auch architektonisch – gleich behandeln will und darüber vergisst, dass es gerade dadurch allen die gleiche Lebensform vorschreibt. Entsprechend sind die Farben stark ent-sättigt, dominiert eine kühle Palette, die sämtliche Nuancen von Grau und Blau auslotet und nur selten von strahlender Wärme durchbrochen wird. Komplet-tiert werden Doyles Bilder durch die nachdenkliche Voice-over der Pro-tagonistin, ihre Songs sowie durch die Musik des schwedischen Komponisten Franz Berwald.

Mark Cousins – der sich selbst als «film history guy» bezeichnet und eine Vorliebe für das entdramatisierte Kino der italienischen Neorealisten und des Iraners Abbas Kiarostami hegt – be-schreibt *Stockholm, My Love* als Stadt-symphonie. Ein absichtsvoll gewählter Begriff, mit dem er sich in eine Tradition einschreibt, zu deren Meilensteinen Walter Ruttmanns *Berlin – Die Sinfonie der Grossstadt* (1927) und Dziga Vertovs *Der Mann mit der Kamera* (1929) gehören: gleichermassen dokumentarische wie künstlerische Annäherungen an urbane Lebenszusammenhänge, die mit genuin filmischen Mitteln erkundet und gefeiert werden. So gesehen ver-wundert es nicht, dass *Stockholm, My Love* kein Spielfilm im herkömm-lichen Sinn ist, sondern, wie es der

Filmhistoriker Ian Christie im Booklet formuliert, «an ambitious attempt to map a state of mind onto a city. Or per-haps vice versa.» Philipp Brunner

DVD ↓ Screwball Meets Holocaust: Eine Etüde in Leichtigkeit



Die Blumen von gestern (Chris Kraus, A, D, F 2016), Format 1:2.39, Sprache: Deutsch, Untertitel: Deutsch, Vertrieb: GoodMovies

Man sagt, der Schmerz habe zwei Kinder, die Tränen und das Lachen. Vielleicht ist das der Grund, warum es nicht nur möglich, sondern auch nötig ist, sich dem Holocaust mit den Mitteln der Komödie zu nähern. Über siebzig Jahre nach dem Ende des Zweiten Welt-kriegs hat es der Deutsche Chris Kraus mit *Die Blumen von gestern* gewagt. Das Erstaunliche an seinem Film ist nicht, dass er die Generation der Grosskinder in den Fokus rückt und danach fragt, wie sich der Holocaust auf sie auswirkt, sondern dass er in ein und derselben Geschichte die Enkel der Opfer und diejenigen der Täter aufeinandertreffen lässt. Kraus, von dem auch das Dreh-buch stammt, hat sich für die Form der Screwball-Comedy entschieden, die im Hollywood der späten Dreissigerjahre eine erste Blütezeit erfuhr und seither zu den gelungensten, in der Umsetzung aber auch anspruchsvollsten Varianten der Komödie gehört. Souverän ver-wendet er alle elementaren Zutaten: die ebenso hartnäckige wie chaotische Frau, die wie ein Gewitter über das geordnete, um nicht zu sagen lang-weilige Dasein des Mannes herzieht; temporeiche, auf die Sekunde getimte Dialoge, die vor geschliffenem Wortwitz

und bisweilen rabenschwarzem Humor nur so sprühen; und schliesslich – eines der erstaunlichsten Wesensmerkmale, bedenkt man, dass die Screwball-Comedy aus den Dreissigern stammt – die absolute Gleichberechtigung von Mann und Frau. Und so tritt in *Die Blumen von gestern* unverhofft die französische Jüdin Zazie in das Leben des deutschen Holocaustforschers Toto, dessen jahrelange Vorbereitung eines wichtigen Auschwitz-Kongresses gerade den Bach hinunter zu gehen droht. Zazies Grossmutter wurde von den Nazis ermordet, Toto leidet an einem Grossvater, der General der Waffen-SS war. Kein Wunder, dass bei einer solchen Begegnung kein Stein auf dem anderen bleibt.

Ausgangspunkt für Kraus, selber Enkel eines SS-Angehörigen, war der Befund, dass in vielen Filmen über den Nationalsozialismus etwas Entscheidendes fehle: «das Unbewältigte im Überbewältigten nämlich, das in den Familien immer noch Fortlebende, das Weggelogene und das Selbstgerechte, das Vergangene, das im offiziellen Erinnern nicht vergeht, in der familiären Aufarbeitung aber vom Hof gepeitscht wurde». Für den Filmemacher gibt es nur einen Weg, diesem Phänomen zu begegnen: mit Respektlosigkeit. Daher ist *Die Blumen von gestern* «auch eine Etüde in Leichtigkeit, nicht in Schwermut. Eine Ode an die Gestörten und ihre Störungen, keine Klage über die Verbrecher und ihre Verbrechen. Sehr wohl aber eine Komödie über Wunden und ihre Herkunft.» Eine Komödie schliesslich, die das Menschheitsverbrechen Holocaust niemals verharmlost.

Dass dies gelingt, hat nicht nur mit der Qualität des Drehbuchs zu tun, sondern auch mit der darstellerischen Leistung des Schauspielerteams. *Lars Eidinger* gibt den misanthropischen Toto mit scheinbar hingeworfener Leichtigkeit, ohne dessen Verletzbarkeit jemals der Lächerlichkeit preiszugeben. *Adèle Haenel* verkörpert eine Zazie, die sich mit Wucht weigert, auf das Leben zu verzichten («Auch Holocaustforscher können Sex haben!»), selbst wenn sie daran fast zugrunde geht. Der von *Jan Josef Liefers* gespielte Balti wiederum, der in Liebes- und Arbeitsdingen Totos Widersacher ist, scheint in mehr als einer Hinsicht ein naher Verwandter des Münsteraner *Tatort*-Ermittlers Boerne zu sein. Und *Sigrid Marquardt* stattdie Auschwitz-Überlebende Tara Rubinstein mit einem Humor aus, der in überwältigender Weise staubtrocken ist.

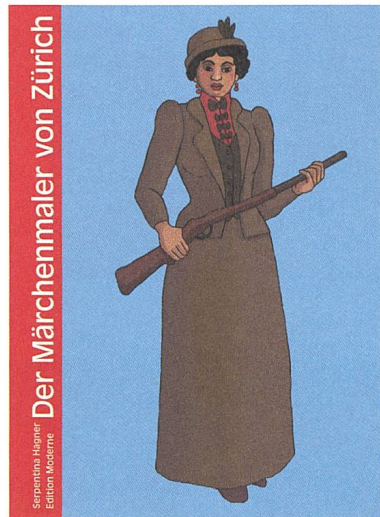
Doch bei aller Komik fehlen die leisen Töne nicht, denn Kraus ist klug genug, *Die Blumen von gestern* an entscheidenden Stellen immer wieder

zur Tragikomödie zu verfeinern. Zu den berührendsten Momenten gehört womöglich der, als Zazie von Toto wissen will, ob er seinen SS-Grossvater gut gekannt habe und wie der wohl gewesen sei. «Lieb», entgegnet Toto schlicht, und in seinem Tonfall schwingt genauso viel Zärtlichkeit wie Verzweiflung mit. Dass die Kamera in diesem Augenblick kopfüber steht, ist nur konsequent. Denn in diesem kurzen, vermeintlich beiläufigen Moment liegt vielleicht die ganze Widersprüchlichkeit und Tragweite des Problems, mit dem, wie Kraus es formuliert, «die Versehrten unserer deutschen Geschichte» zu ringen haben.

Philipp Brunner

Buch →

Ein Zürcher Sittengemälde



Serpentina Hagner: *Der Märchenmaler von Zürich*. Zürich, Edition Moderne, 2017. 62 S., Fr. 26.90, € 25

Jeder fragt sich mal: Was habe ich von meinen Eltern geerbt an Aussehen, Talenten, an guten und weniger positiven Eigenschaften? Und was an meinem Charakter ist den Lebensumständen und der Beziehung zu den Eltern geschuldet? Von ihrem Vater hat die Zürcherin Serpentina Hagner auf jeden Fall ihr Talent zum Zeichnen und Erzählen geerbt. Sie hat ihre erste Graphic Novel denn auch ihrem Vater gewidmet, dem «Märchenmaler von Zürich».

Emil Hagner, oder wie er sich selber nannte: Miggel Madardus Hagner, wurde in eine reichlich komplizierte Familie hineingeboren. Serpentina Hagner stellt die Figuren am Anfang ihres Buchs in einer Übersicht vor, die viele Fragen aufwirft, sind doch da gleich drei Emils vorhanden und die Familienverhältnisse höchst undurchsichtig. Wer ist nun wie mit wem verwandt? Die spannende Entwirrung folgt in einer

durch Rückblenden strukturierten Erzählung. Es sind die Geschichten, die Hagner seiner Tochter erzählte und die er in Illustrationen und Tagebüchern festhielt.

Patchwork würde man heute eine solche Familienkonstruktion nennen und auch offen darüber sprechen. Im Zürich der zwanziger Jahre aber mussten andere Wege gefunden werden, um trotz gescheiterten früheren Beziehungen noch ein glückliches Leben führen zu können. Darin war Miggels Mutter offensichtlich sehr begabt. Ihrem Mann verschwieg sie zeitlebens, dass der Junge nicht von ihm war, sondern von einem, der ihr Herz gebrochen hatte und sie schwanger alleinliess. Sie suchte sich Emil Hagner als zuverlässigen und liebevollen Vater für ihr Kuckuckskind aus. Auch dass sie ihn schon bald nach der Hochzeit betrog, verheimlichte sie ihm, nicht aber ihrem Sohn Miggel. Die Mitwisserschaft belastete den Jungen schwer und führte auch später zu immer grösseren psychischen Schwierigkeiten und schliesslich zum Zusammenbruch. Als stadtbekanntes Original führte der Märchenmaler von Zürich ein einzelgängerisches Leben. Er litt an Alpträumen und Wahnvorstellungen.

Serpentina Hagner erzählt die Geschichte ungeschminkt und liebevoll in kindlich anmutenden Zeichnungen. Mit der Familiengeschichte malt sie gleichzeitig ein schweizerisches Sittengemälde Anfang des 20. Jahrhunderts. Die Farben sind dezent, so wie man sich das Leben in der Schweiz damals wohl wünschte. Die darin verborgenen grellen Leben überraschen umso mehr. Die Stadt wird in ihren Zeichnungen erfahrbar als ein reicher Ort, in dem sich vor allem die Männer nehmen, was sie wollen. Aber es sind vor allem die Geschichten von starken Frauen, die, von Männern verlassen, ihr Glück selber schmieden. Nicht nur Miggels Mutter, sondern auch schon seine (nicht leibliche) Grossmutter liess sich nicht unterkriegen. Die Grossmutter schmückt denn auch das Cover, herausgeputzt, aber mit Flinte in der Hand.

Tereza Fischer

Filmpromotion

Werbung für Filme, Kinos und an Filmfestivals

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

Filmpromotion 

ganze Schweiz
schnell, günstig, sympathisch



www.filmpromotion.ch Telefon 044 404 20 28

Anzeige

vpod bildungspolitik

vpod bildungspolitik
Seit über 40 Jahren
die kritische gewerkschaftliche
Zeitschrift in der Bildungspolitik

- ▶ Recht auf Bildung für alle
- ▶ Widerstand gegen Kommerzialisierung, Deregulierung, Privatisierung und Abbau von Bildung
- ▶ interkulturelle Themen, Mehrsprachigkeit und Migrationsfragen
- ▶ Diskriminierung, Rassismus, Sexismus und Gewalt

Schwerpunkt Nr. 204 Filmbildung

www.vpod-bildungspolitik.ch
vpod bildungspolitik,
Postfach 8279, 8036 Zürich
redaktion@vpod-bildungspolitik.ch

Anzeige

KINO xenix

Filmstil: Cure – Das Leben einer anderen xenix.ch

SEPTEMBER 2017

EINE ANTHOLOGIE
DES GEISTERFILMS

DAVID
LYNCH

Anzeige

www.filmstelle.ch
filmstelle
kino immer anders

YOU SAY WEIRD – I SAY WATCH

THE OTHER EAST ASIAN CINEMA

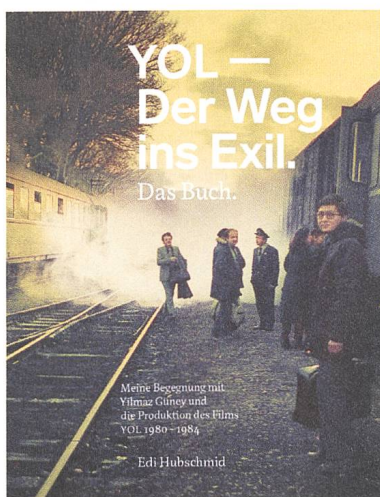
Kino für 5.-
Gratis für Mit
glieder
des VSETH/VSUZH

Jeweils am Dienstag im StuZ²
Universitätsstrasse 6, Zürich
Kasse/Bar 19:30 Uhr – Film 20:00

vöeth VSUZH

Anzeige

Erinnerung an Yol von Yılmaz Güney



Edi Hubschmid: YOL – Der Weg ins Exil. Das Buch. Biel-Bienne, PPP Publishing Partners, 2017. 224 S., Fr. 35.90, € 34.90 (zugleich auch auf Kurdisch und auf Türkisch erschienen)

Die Schweiz ist am Festival in Cannes selten zu Preishoren gekommen. Eine Ausnahme war 1982 die geteilte Palme d'Or (ex aequo mit Costa-Gavras) für die türkisch-schweizerische Produktion *Yol* von Yılmaz Güney. Dieser Film hatte eine abenteuerliche Entstehungsgeschichte, die *Edi Hubschmid* als Beteiligter jetzt im Buch «YOL – Der Weg ins Exil» aus seiner Sicht schildert.

Der kurdisch-türkische Schauspieler Yılmaz Güney erfreute sich grosser Popularität; seine Darstellung von Outlaw-Rollen mit Robin-Hood-Zügen trugen zum Volksfreund-Image des politisch engagierten Güney bei. Ab 1966 drehte er auch eigene Filme als Regisseur, Drehbuchautor und oft auch als Hauptdarsteller: Titel wie *Umut* (*Hoffnung*, 1970), *Arkadaş* (*Der Freund*; 1974) und *Zavallılar* (*Die Armen*; 1975) machten ihn weiter bekannt. Den internationalen Durchbruch brachte ihm 1979 *Sürü* (*Die Herde*). Diesen Film hat er allerdings nicht selbst inszenieren können. Bereits zweimal klar aus politischen Gründen verurteilt, ist er 1974 nach einer Schiesserei, bei der ein Staatsanwalt unter nie genau geklärten Umständen ums Leben kam, in einem an Fragwürdigkeiten reichen Verfahren zu einer langjährigen Gefängnisstrafe verurteilt worden. Selbst im Gefängnis setzte Güney seine Arbeit fort, indem er Drehbücher schrieb und seinen Mitarbeitern dazu jeweils präzise Regieanweisungen gab.

Auf diese Weise entstand 1981 auch *Yol* (*Der Weg*). *Şerif Gören* führte nach Güneys Angaben Regie bei den

Dreharbeiten in der Türkei. Erstmals wurde der Film mit einer ausländischen Firma koproduziert, der schweizerischen Cactus Film AG. Sie hatte schon *Sürü* erfolgreich in der Schweiz verliehen und danach die Weltvertriebsrechte an Güneys Produktionen übernommen. Für *Yol* stellte Cactus das Rohfilmmaterial, dazu einige technische Ausrüstungen und übernahm die gesamte Postproduktion. Dies mit dem doppelten Ziel, das Negativmaterial vor einem allfälligen Zugriff türkischer Behörden in Sicherheit zu bringen und den Film gemäss internationalen technischen Standards fertigzustellen, was ihm grössere Verkaufsaussichten eröffnete.

Die Vorsichtsmassnahmen erwiesen sich als begründet; das Militär, das im September 1980 erneut die Macht in der Türkei an sich gerissen hatte, verhärtete sein Regime zusehends. Yılmaz Güney sah die relativ liberalen Haftbedingungen, die seine Arbeit ermöglichten, bedroht. So fassten einige seiner engsten Vertrauten zusammen mit den Partnern in der Schweiz den Plan, Güney unter Ausnutzung eines kurzen Hafturlaubs im Oktober 1981 zur Flucht aus der Türkei zu verhelfen.

Über den genauen Ablauf der Vorbereitungen und der Flucht und die Rolle der einzelnen Beteiligten waren schon bald unterschiedliche Versionen im Umlauf, etwa von den Schweizern *Donat Keusch* und *Edi Hubschmid*, Keuschs ehemaligem Geschäftspartner bei der Cactus Film. In den Hauptpunkten stimmen sie aber weitgehend überein: den Gründen für die Flucht, der vorsichtigen Haltung der offiziellen Schweiz (die diplomatische Verstimmungen mit der Türkei befürchtete) und der unbürokratischen Bereitschaft der französischen Regierung unter Präsident Mitterrand, Güney Schutz zu gewähren. Und auch darin, dass Güney zusammen mit der Schweizerin *Elizabeth Waelchli* in Frankreich, nahe der Schweizer Grenze, seinen Film selbst schneiden konnte. So gelang es, *Yol* rechtzeitig für das Festival von Cannes anzumelden, wo er, kurzfristig als «film surprise» angekündigt, im Wettbewerb lief.

Hubschmid's Buch erinnert nun in dankenswerter Weise an einen hierzulande zu Unrecht etwas vergessenen Filmemacher und an sein starkes Werk. Zugleich setzt es dem Wagemut, den die junge Schweizer Produktionsfirma Cactus Film mit ihrem Engagement für Güney und seinen Film bewies, ein verdientes Denkmal. So würde man gerne die Querelen über Einzelheiten, den Streit über die unvermeidlich subjektiven Erinnerungen übergehen und nur über Güney schreiben und seine

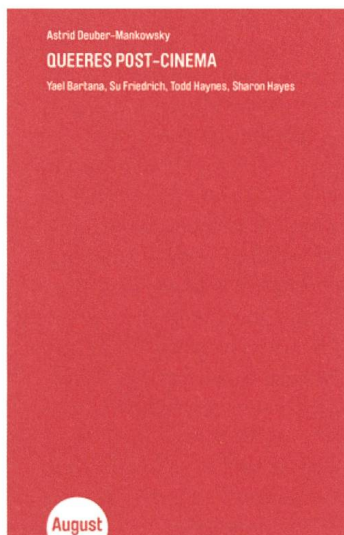
gewaltige Geschichte von Strafgefangenen auf Hafturlaub. Doch hat der alte Streit aus aktuellem Anlass neuen Zündstoff erhalten: Zum Jubiläum seiner 70. Ausgabe zeigte das Festival von Cannes in der Sektion Cannes Classic eine restaurierte Version seines alten Preisträgerfilms, die als *YOL – The Full Version* angekündigt wurde.

Tatsächlich hatte der damalige Festivaldirektor Gilles Jacob 1982 eine Kürzung des (in der Arbeitskopie noch 2½-stündigen) Films zur Bedingung für dessen Wettbewerbsteilnahme gemacht. Güney beugte sich diesem Druck und eliminierte zusammen mit *Elizabeth Waelchli* einen der ursprünglichen Handlungsstränge, indem er nur noch die Geschichten von fünf statt der ursprünglich sechs Hafturlauber erzählt. Die «Restaurierung» fügt nun die Szenen um die sechste Hauptfigur wieder ein, statt sie als Bonusmaterial verfügbar zu machen. So steht jetzt der 1982 unter Kürzungszwang hergestellte, aber eindeutig von Güney selbst geschnittenen Version eine 35 Jahre später vom einstigen Koproduzenten *Donat Keusch* «vervollständigte» Fassung gegenüber, eine Art «producer's cut». Die erste ist jene, die eine Palme d'Or erhielt und in den Kinos vieler Länder begeisterte. Für die zweite beruft sich Keusch auf die (nicht belegbaren) ursprünglichen Absichten des 1984 verstorbenen Güney. Vollends problematisch werden die Eingriffe dadurch, dass diese «full version» trotz den Einfügungen kaum länger ist als jene von 1982, das heisst, es müssen an anderen Stellen nachträglich Schnitte vorgenommen worden sein.

Aus Respekt vor einem Filmemacher, der sich nicht mehr wehren kann, und aus wirkungshistorischer Sicht erscheint es grundsätzlich fragwürdig, wenn Filme Jahrzehnte nach ihrer Premiere gegenüber der bekannten Version «verbessert» werden. Immerhin hat Keusch öffentlich zugesichert, beide Versionen von *Yol* als Blu-ray beziehungsweise DVD und möglichst auch für die Kinos zugänglich zu machen. Es ist zu hoffen, dass *Yol* damit – auch und gerade in seiner 1982er-Fassung – wieder einem grösseren Publikum zum Erlebnis wird. Angesichts der traurigen Aktualität, die Güneys Film vor dem Hintergrund der aktuellen Entwicklung in der Türkei erhalten hat, ist dies das Wichtigste.

Martin Girod

Anbruch eines neuen Kinos?



Astrid Deuber-Mankowsky: Queeres Post-Cinema. Yael Bartana, Su Friedrich, Todd Haynes, Sharon Hayes. Berlin, August Verlag, Kleine Edition 25, 2017. 140 S., Fr. 13.40, € 9,80

Seit einigen Jahren untersucht eine lose Gruppe von Medientheoretikerinnen und -theoretikern das Auftauchen und den Stellenwert des digitalen Begehbildes sowie die Neuverortung der Kinoerfahrung im 21. Jahrhundert. In ihren Thesen gehen sie über eine rein technische Betrachtung des digitalen Kinos hinaus und beklagen auch nicht den Tod des Kinos oder die Musealisierung seiner Praxis. Es geht ihnen nicht nur um die Frage, wo Kino als bewegtes Bild überall auftaucht (ist es nicht allgegenwärtig?), sondern darüber hinaus um eine Allgegenwart der kinematografischen Erfahrung. Filme, die wiederholt in diesen Debatten aufgegriffen werden, sind zum Beispiel Olivier Assayas' *Boarding Gate* (2007), Harmony Korines *Spring Breakers* (2012) oder Oleh Senzows *Gamer* (2012).

Die Schweizer Medientheoretikerin Astrid Deuber-Mankowsky, die an der Ruhr-Universität Bochum lehrt, gehört zu eben dieser Gruppe von Medienphilosophen und -philosophinnen. Sie verfolgt in ihrem Essay «Queeres Post-Cinema» indes einen ganz eigenen, ungewöhnlichen Zugang. Sie sieht im New Queer Cinema, das Anfang der neunziger Jahre vor allem in den USA entstand, einen Vorboten für die heutige Situation des Kinos und zugleich eine Art des Widerstands, wie er in der heutigen Weltverfassung im Zeichen einer vermeintlich neoliberalen Ökonomisierung des gesamten Lebens aktuell und notwendig geworden ist. Den Filmemacherinnen und Filmemachern

des New Queer Cinema ging es um die Verhandlung schwuler, lesbischer oder queerer Identitäten und Begehren sowie um ein Sensorium für die gesellschaftliche Zurichtung von Begehren und der Identität. Denken wir an Todd Haynes' brisanten Versuch, die Geschichte von Karen Carpenters tödlicher Magersucht mit Barbiepuppen zu erzählen – die überschlanke Puppe als Idealbild für viele Mädchen, das aber niemals erreicht werden kann. In dieser Arbeit am Begehren und an Subjektformationen erkennt Deuber-Mankowsky eine Parallele zur aktuellen Diskussion um das Post-Cinema, die das Kino «als Element eines Ensembles» entwirft, «in dem digitale Techniken, kulturelle Gewohnheiten, Gefühle, Affekte, Begehren und soziale und ökonomische Strukturen ineinandergreifen», entwirft. So philosophisch dieser Ausgangspunkt klingt, Deuber-Mankowsky verzahnt in ihrem Essay eher Theorien mit Filmanalysen. Dabei bringt sie Todd Haynes, Sharon Hayes, Yael Bartana und Su Friedrich zusammen. Und so unterschiedlich diese Filmautoren und -autorinnen sind, so unterschiedlich fallen die jeweiligen Kapitel aus. Während die Analyse des Frühwerks von Haynes konzise herausstellt, wie sich der Regisseur an Fragen des Wünschens und der Ent-Homogenisierung des Körpers abarbeitet, bietet das Kapitel über die «Affektpolitische Arbeit am Dokument» bei Hayes und Bartana eher einen Ausgangspunkt, um aktuelle künstlerische Archivaneignungen zu verstehen und einzuordnen.

Die Idee eines Widerstands in diesen Werken entlehnt die Autorin dem Denken von Gilles Deleuze und Félix Guattari, die ein Kunstwerk als eine Art Paket beschreiben – ein Paket von Wahrnehmung und Affekt, das uns, die Betrachter, durchkreuzt. Diese Pakete durchkreuzen uns immer neu und eröffnen der Welt damit immer wieder neue Spielarten. Gerade das Einführen einer solchen Variation war die Hoffnung eines Regisseurs wie Haynes.

Es ist diese Lust am Verstehen, die Deuber-Mankowskys Beitrag in der theoretischen Diskussion um das Post-Cinema zu einer nachhaltigen filmhistoriografischen Intervention macht. Dabei gerät die Filmtradition, in die sich ein Regisseur wie Haynes in den letzten Jahren mehr und mehr einschreibt und das Kino immer weiter führt, aus dem Blick. Deuber-Mankowsky entdeckt in dem längst Filmgeschichte gewordenen New Queer Cinema eine Ästhetik, die die Zukunft des Kinos offenhält.

Stephan Ahrens

The Big Sleep

Alexandra Kluge

2. 4. 1937 – 11. 6. 2017

«Den offenen Blick aus einem verschlossenen Gesicht nach draussen richten, ganz bei sich sein und doch einen Vorschein geben auf das, was Frauen möglich sein würde, wenn die Geschichte weitergeht und neue Wirklichkeiten entstehen – das konnte Alexandra Kluge wie keine andere deutsche Schauspielerinnen ihrer Generation.»

Verena Lueken in «Frankfurter Allgemeine Zeitung» vom 13. 7. 2017

Jeanne Moreau

23. 1. 1928 – 31. 7. 2017

«Jedesmal, wenn ich sie mir aus der Entfernung vor Augen führe, sehe ich sie nicht Zeitung lesen, sondern mit einem Buch in der Hand, denn Jeanne Moreau lässt nicht an einen Flirt denken, sondern an die Liebe.»

François Truffaut: «Die Lust am Sehen»

Jerry Lewis

16. 3. 1926 – 20. 8. 2017

«In aller Unschuld verkennt Lewis die Mechanismen einer Welt, in der er – selbst gegen seinen Willen – nur Katastrophen anrichten kann. Als Objekt der Neugierde, weil seltsam anachronistisch, verstrickt in eine Menschlichkeit, deren Schwächen (aber auch Stärken) er allein bewahrt hat, nimmt dieses Menschliche Zuflucht zur Mimik, zu Grimassen und einer übertriebenen Verschwendung an Energie.»

Serge Daney in den «Cahiers du cinéma» vom Juni 1964

Tobe Hooper

25. 1. 1943 – 26. 8. 2017

«... and no matter where you're going it's the wrong place.»

Tobe Hooper in «The Austin Chronicle» vom 27. 10. 2000