



Die Beauftragte der Bundesregierung
für Kultur und Medien



69th Internationale
Filmfestspiele
Berlin

FORUM / FORUM / EXPANDED

7-17
FEB
2019



Glashütte
ORIGINAL

L'ORÉAL
PARIS



Inhaltsverzeichnis

| | |
|--|-----------|
| Übersetzen, übertragen, überschreiten – Film und Literatur Translation, Transferral, Transgression – Film and Literature Von / by Elena Meilicke..... | 138 / 151 |
| Working Together Esther Rots, Dan Geesin..... | 156 / 157 |
| Paul McCarthy, Damon McCarthy..... | 157 / 158 |
| Publikumsgespräch mit Béla Tarr zu Sátántangó, Forum 1994 Discussion with Béla Tarr about Sátántangó, Forum 1994 | 160 / 166 |
| Working Together Ivan Marković, Wu Linfeng | 168 / 169 |
| Sofia Bohdanowicz, Deragh Campbell | 169 / 170 |
| Als läge das alles schon 2000 Jahre zurück As if Everything Already Took Place Some 2,000 Years Ago Gespräch mit / Interview with Thomas Heise | 180 / 193 |
| Working Together Kelly Copper, Pavol Liska | 199 / 200 |
| Karrabing Film Collective | 200 / 201 |
| Archival Constellations Von / by Stefanie Schulte Strathaus | 202 / 214 |
| Working Together César Jaimes, Juan Pablo Polanco | 218 / 219 |
| Marta Rodríguez, Jorge Silva | 219 / 220 |
| Contested Frames. Short Histories of Afghan Films Von / by Sandra Schäfer..... | 221 / 230 |
| Beziehungsgewebe Networks of Relations Von / by Birgit Glombitza | 235 / 240 |
| Forum Expanded 2019: Antikino (The Siren's Echo Chamber) Von / by Anselm Franke | 243 / 249 |

FORUM /
FORUM / EXPANDED

MAGAZIN



Übersetzen, übertragen, überschreiten – Film und Literatur

von Elena Meilicke

Literaturverfilmungen sind, ähnlich wie Biopics oder Remakes, ein Filmgenre, das nicht den besten Ruf genießt. Man denkt sogleich an Klassikeradaptionen im Deutschunterricht, pädagogisch wertvoll, leider steif, voll gestelzter Dialoge und unbeholfener Mise en Scène. Von cinephiler Seite her hat sich die Literaturverfilmung, deren Qualität lange Zeit nach größtmöglicher Werktreue bemessen wurde, immer wieder den Vorwurf eingehandelt, „unfilmisch“ zu sein, hinter den Möglichkeiten des Kinos, des wahren, zurückzubleiben.

Fair ist eine grundsätzliche Skepsis gegenüber Literaturverfilmungen jedoch nicht. So besteht zum einen ein Großteil der Filmgeschichte, auch der cinephil kanonisierten, aus Literaturadaptionen; Hitchcocks *The Birds* (USA 1963), der auf einer Kurzgeschichte von Daphne du Maurier basiert, wäre ein Beispiel. Und außerdem waren viele der interessantesten und formal innovativsten Filmproduktionen der letzten Zeit ausgerechnet Literaturadaptionen: *Transit* (D 2018) von Christian Petzold etwa, der auf einem Anna-Seghers-Roman von 1944 beruht, oder Jill Soloways für Amazon Studios gedrehte Serie *I Love Dick* (USA 2017), der das gleichnamige feministische Kultbuch von Chris Kraus adaptiert – beides Werke, die erstaunliche Mittel und Wege finden, ihre literarischen Vorlagen ins Filmische zu übersetzen, sie zu aktualisieren und interpretieren und dabei Sprache und Bild, Erzählen und Zeigen produktiv aufeinandertreffen zu lassen.

Im Forum sind in diesem Jahr gleich mehrere Filme zu sehen, die explizit als Adaptionen literarischer Vorlagen ausgewiesen sind und

sich dabei nicht um Werktreue scheren, sondern Verfilmung als dynamisches, transtextuelles Verhältnis denken. Sie nehmen frei Verschiebungen vor, um mittels Texten von gestern und vorgestern über Probleme von heute und morgen nachdenken zu können, und erfinden mit großem Einfallsreichtum filmische Verfahren, um sich zur Literarizität ihrer Vorlagen ins Verhältnis und die Differenzen zwischen Film und Literatur ins Bild zu setzen. Adaption ist hier immer auch Hommage: Elfriede Jelinek, Ronald M. Schernikau und Robert Musil heißen drei der verfilmten Autor*innen, die alle der deutschsprachigen Literatur des 20. Jahrhunderts zuzurechnen sind, während ihre Adaptor*innen Englisch sprechen oder Portugiesisch: *A portuguesa* von Rita Azevedo Gomes, *Die Kinder der Toten* von Kelly Copper und Pavol Liska und *So Pretty* von Jessie Jeffrey Dunn Rovinelli heißen die Filme.

Schon 1952 hat der französische Filmkritiker und -theoretiker André Bazin einen Essay veröffentlicht, in dem er die Literaturverfilmung gegen die Verfechter eines „reinen Kinos“ verteidigte, welche dieses zwanghaft gegen die Wortkünste Literatur und Theater abgrenzen wollten: „Für ein unreines Kino. Plädoyer für die Literaturverfilmung“ heißt Bazins Text, und „Für ein unreines Kino“ wäre auch eine gute Überschrift für die drei Literaturadaptionen, die das Forum zeigt. Denn auf die eine oder andere Weise affirmieren sie alle die fröhliche Vermischung verschiedener Künste, das Neben-, In- und Gegeneinander von Film, Literatur, Theater, Performance, Musik und bildender Kunst. Sie begreifen das Kino als Form und Medium, welches mit

So Pretty von Jessie Jeffrey Dunn Rovinelli



offenen Armen und weitem Herzen Heterogenes und Disparates, unterschiedliche Artikulationsweisen, Zeichensysteme und Repräsentationsmodi in sich vereinen kann.

„Unrein“ sind diese Literaturadaptionen auch in dem Sinne, dass sie sich inhaltlich und politisch Reinheitsgeboten jeder Art widersetzen und gegen essentialistische Festschreibungen von Geschlecht, nationaler Identität oder Menschsein eintreten. Es handelt sich um drei Werke, in denen nicht nur Film und Literatur ein Verhältnis eingehen, sondern auch sonst wilde Mischungen und Figuren des Dazwischen das Sagen haben: Untote und Queers treten in ihnen auf, auch ein Wolf und eine Katze, die (vielleicht, vielleicht nicht) Mensch geworden sind.

Von Letzterem erzählt *A portuguesa*, dessen Handlung in Norditalien, irgendwann im Mittelalter, angesiedelt ist. Es geht um ein Ehepaar, das sich fremd ist; während der Mann, Sprössling eines alten deutschen Rittergeschlechts, über Jahre hinweg im Krieg kämpft, lebt seine schöne Frau, eine Portugiesin, in einem unwirtlichen Schloss allein vor sich hin. Nichts rührt sich, Moos überzieht die steinernen Mauern, ein Hauch von Dornröschen liegt in der Luft.

Der Film beruht auf einer wenig bekannten Musil-Novelle, „Die Portugiesin“ (1924), und kommt auf den ersten Blick als recht herkömmliche Literaturverfilmung daher. Gomes behält das Grundgerüst der Handlung – Zeit, Ort und Figuren – bei und setzt die Novelle opulent ins Bild: mit exquisiten, sich üppig bauschenden Kostümen in abgestimmten Farbnuancen, mit malerischen Landschaftsaufnahmen und einem sorgfältigen Setdesign: ein Augenschmaus, gefilmt vom mittlerweile 80-jährigen Kameramann Acácio de Almeida.

Auf den zweiten Blick aber erweist sich die

märchenhaft schöne Oberfläche von *A portuguesa* als brüchig: Da wäre die Chansonnière Ingrid Caven, die zu Beginn und Ende des Films, auch zwischen den Szenen als eine Art Bänkelsängerin auftritt, die die Handlung kommentiert; sie singt im Gegensatz zu den portugiesisch sprechenden Darsteller*innen auf Deutsch und Französisch, wiegt sich theatralisch hin und her, gurrend und schnurrend. Dabei steht sie manchmal im Hintergrund, manchmal direkt zwischen und neben den Figuren des Films und gehört doch einer anderen diegetischen Ebene als diese an; ihre Anwesenheit verwandelt die Filmbilder in heterogen zusammengesetzte, deren Bruchlinien vielleicht nicht direkt sichtbar, aber doch auf jeden Fall spürbar werden.

Eine weitere Inszenierungsstrategie von Azevedo Gomes hybridisiert die Bilder ihrer Literaturverfilmung, macht sie bei aller Schönheit sperrig und unterbricht den Erzählfluss. Oft arrangiert sie die Portugiesin und ihre Zofen sitzend zu fast unbewegten Gruppenporträts, umschmeichelt von Chiaroscuro-Licht, aufgenommen von einer statischen Kamera in langen, ungeschnittenen Einstellungen, die an frühneuzeitliche Gemälde erinnern. Tableau vivant nennt man die Nachstellung von Werken der bildenden Kunst durch lebende Menschen; erfunden im 17., 18. Jahrhundert als erbaulicher Zeitvertreib ist es eine Kunstform, die spannungsreich zwischen Malerei, Theater und Skulptur angesiedelt ist und im Film erst recht erratische Wirkung entfaltet: Das Tableau vivant, schreibt der französische Filmkritiker Pascal Bonitzer, ist ein „monstre composite, un sphinx“, das die konstitutive Hybridität des Mediums Film hervorkehrt. Indem *A portuguesa* immer wieder zum Tableau vivant gerinnt, entwirft Azevedo Gomes' Adaption sich als paradoxales oder eben „unreines“ Kino – als

Kino, in dem die bewegten Bilder unbeweglich werden und sich anderen Kunstformen öffnen.

Gleichzeitig steht das Tableau vivant für eine Verlangsamung, die *A portuguesa* in ein spannungsreiches Verhältnis zur Vorlage setzt. Denn während die Novelle als kleine Form durch erzählerische Knappheit ausgezeichnet und aufs Ereignishafte, auf die „unerhörte Begebenheit“ (Goethe) hin orientiert ist, hat Azevedo Gomes einen Film von über zwei Stunden Spiellänge gedreht, in dem wenig geschieht; Dauer und das langsame Vergehen der Zeit werden erfahrbar in diesem „Cinema of stasis“ (Justin Remes), das durchaus auch in einer spezifisch portugiesischen Kinotradition zu verorten ist.

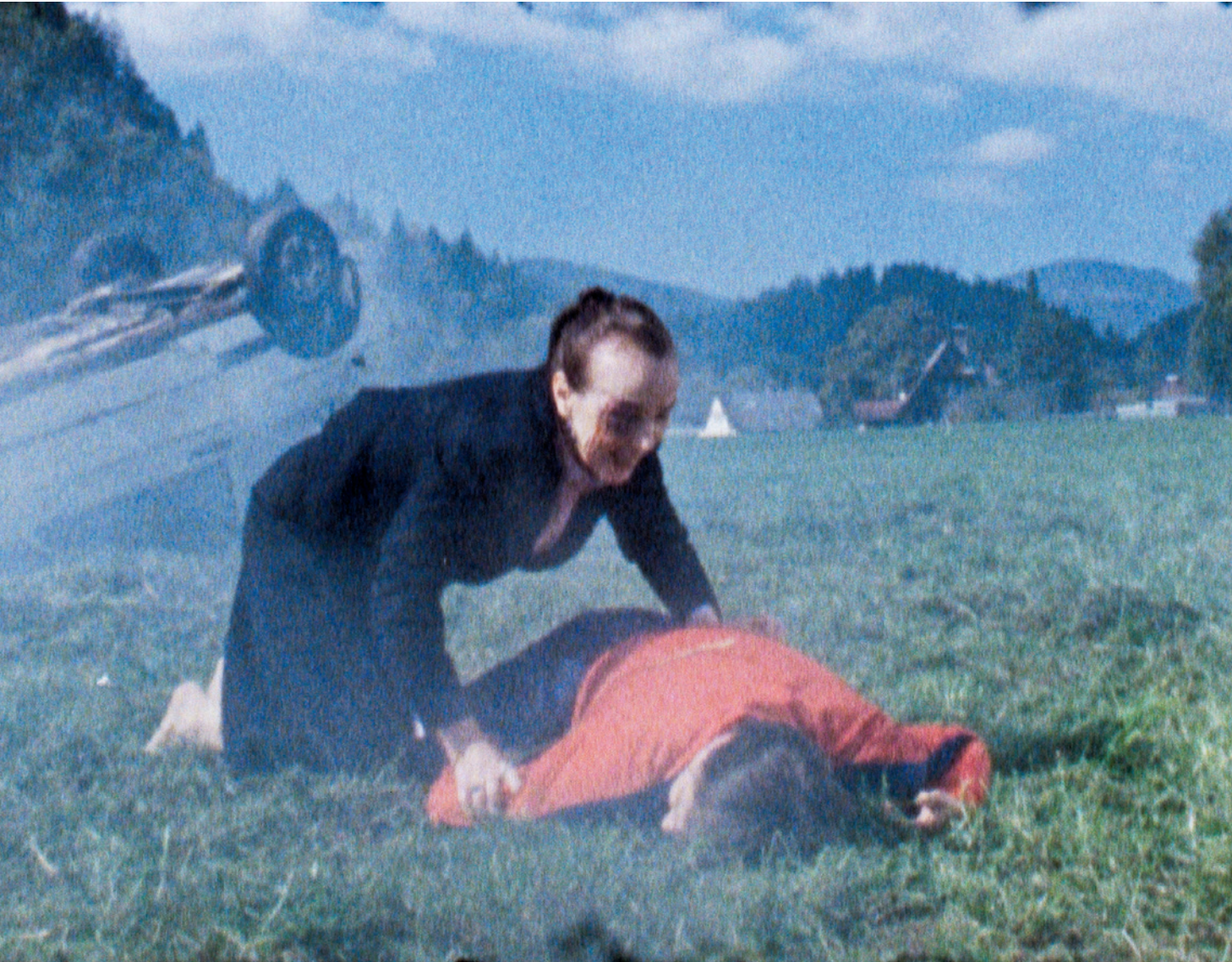
Eine Adaption ganz anderer Art und Tonlage bietet *Die Kinder der Toten*. Die beiden Theaterleute Kelly Copper und Pavol Liska vom New Yorker Performance-Kollektiv Nature Theater of Oklahoma – ein Name, der seinerseits literarischer Herkunft ist und auf Kafkas „Amerika“-Roman zurückgeht – haben Elfriede Jelineks gleichnamigen Zombie-Roman von 1995 auf Super-8-Material verfilmt: halb Stummfilmdrama, halb Amateur-Urlaubsfilm, mit Laiendarsteller*innen, schrillen Perücken und grellem Make-Up.

Es handelt sich dabei um ein in mehrfacher Hinsicht „unmögliches“ Projekt: Wie soll man Jelineks Opus Magnum verfilmen, ein sprachgewaltiges, figurenreiches, komplex mäanderndes Werk von fast 700 Seiten, eine ebenso wütende wie witzig-kalauernde Abrechnung mit österreichischer Geschichtsvergessenheit und nationalen Mythen? Ein Buch, das darüber hinaus nur wenige wirklich gelesen haben, die Regisseur*innen erst recht nicht, weil es bislang keine englische Übersetzung gab; die soll erst 2019 erscheinen. Copper und Liska ließen sich das Buch kurzer-

hand parallel zu den Dreharbeiten mündlich ins Englische übertragen – eine Arbeitsweise, die eine Adaption herkömmlichen Sinns von vornherein verhinderte. Die hatten die Theaterleute aber ohnehin nicht im Sinn: „Wir wissen ganz genau, dass wir, zwei Amerikaner*innen mit einem Outsiderblick auf Österreich, seine Kultur und Politik, die absolut falsche Wahl für eine ‚gute‘ Adaption von ‚Die Kinder der Toten‘ sind.“ (Diagonale Katalog, S. 248).

Diese absolut falsche Wahl führt zu einer Verfilmung, die vieles goldrichtig macht. So mag Coppers und Liskas Entscheidung, den literarischen Text als Stummfilm zu adaptieren, erst irritieren, erscheint dann aber sehr plausibel: Denn über sein Verfahren, Dialoge als Zwischentitel zu inszenieren, ist der stumme Film dem geschriebenen Wort, der Literatur ja viel näher als der Tonfilm. Außerdem kalauern die (englischen) Zwischentitel von Copper/Liska in bester Jelinek'scher Manier Text vor sich hin, immer auf der Suche nach Sprachspielen und neuen Pointen, die das Englische bereithält. Ein Beispiel wäre die Wortähnlichkeit zwischen „Styrian“ (steirisch) und „Syrian“ (syrisch): in Coppers und Liskas Adaption verirrt sich eine Gruppe syrischer Migrant*innen in den steiermärkischen Alpen-gasthof, was so natürlich nicht in Jelineks Roman steht, aber einen interessanten Gegenwartsbezug setzt.

In gewisser Weise ist *Die Kinder der Toten* nur das Nebenprodukt eines groß angelegten Performanceprojekts, das das Nature Theater of Oklahoma anlässlich des Steirischen Herbstes 2017 aufgeführt hat: Da gab es an Jelineks Kindheitsorten in der Obersteiermark Lesungen von „Die Kinder der Toten“ („Jelinek in 144 Stunden als kollektives Leseereignis“), geführte Touren zu Original-Schauplätzen des Buches („Lust



auf eine Jelinek-Reise?“) und eben die Dreharbeiten zwecks Romanverfilmung, zu denen das gesamte Festivalpublikum eingeladen war: eine vielgestaltige soziale Skulptur. Aber auch wenn *Die Kinder der Toten* als Teil eines multimedial organisierten Performance-Zusammenhangs entstanden ist, entwickelt der Film doch auch einen medienreflexiven Diskurs und setzt sich mit der Frage auseinander, welche Rolle das Kino spielt in Bezug auf die von Jelineks Roman verhandelten Fragen von Geschichtsklitterung und Vergangenheitsverdrängung.

Die reflexive Wendung zum Kino liegt nahe, denn anders als etwa Musils Novelle ist Jelineks geschichtskritischer Untoten-Roman eine literarische Vorlage, die ihrerseits stark vom Kino beeinflusst ist, vom Zombiefilm etwa. Jelineks Lieblingsfilm ist bekanntermaßen *Carnival of Souls* (USA 1962) von Herk Harvey, in dem eine junge Frau nach einem Autounfall somnambul durch die Gegend irrt und sich wundert, dass niemand sie zur Kenntnis nimmt; am Ende wird klar, dass sie die ganze Zeit tot war. *Die Kinder der Toten* arbeitet die Bezüge zwischen Jelineks Roman und dem Kino noch mal stärker heraus und erweist sich letztlich nicht nur als Romanverfilmung, sondern auch als Remake von *Carnival of Souls*: ein „Styrian Carnival of the Dead“, wie es in einem Zwischentitel heißt. Schauplätze und Motive ähneln sich (der Autounfall zu Beginn, Szenen in einer Kirche, tanzende Untote); auch die improvisierte Ausstattung von *Die Kinder der Toten* – Palatschinken verwandeln Gesichter in geisterhafte Fratzen – ist Hommage an die bescheidenen „production values“ des Hollywood-B-Movies.

„Von rührender Schlichtheit“ sei *Carnival of Souls*, schreibt Jelinek in einem kurzen, aber prägnanten Essay, den sie ihrem Lieblingsfilm gewidmet hat. Für Copper und Liska ist dieser Essay darüber hinaus wichtig, weil er die Blaupause für den gesamten mittleren Teil von *Die*

Kinder der Toten liefert: Anders als in Jelineks Roman entstehen die Toten und Untoten hier nicht dem Erdreich, sondern einem Kinosaal. In einer „Cine-séance“ betitelten Szene sieht man lauter schwarz gekleidete, wohlhabende Österreicher*innen vor einer Leinwand sitzen, sie schauen sich schwarzweiße Home Movies aus längst vergangenen Zeiten an, deren Ikonografie Heimatfilmen und Bergsteigerschnulzen ähnelt. Beim Anblick der verstorbenen Väter, Brüder, Söhne bricht das Publikum in tränenreiches, sentimentales Wehklagen aus, bis zum hysterischen Kollaps. Da klafft plötzlich ein brennendes Flammenloch in der Leinwand und zerfetzte Zombies bahnen sich ihren Weg hindurch: diesmal keine sauberen Väter, Brüder und Söhne im adretten Loden-Outfit, sondern grässliche Gestalten mit Hakenkreuzbinden und Davidsternen an der Brust.

Copper und Liska entwerfen in dieser „Cine-séance“ das Kino als Ort der Begegnung mit den Toten, genauso wie Jelineks im Essay formulierte „hantologische [...] Überlegungen zur Filmschau“¹ das tun: „Film ist überhaupt: Gespenstersehen [...]. Der Zelluloidraum, ein technischer Raum, wird zu einem Abstraktum, in welchem die Toten mehr walten als die Lebendigen [...], denn für die Dauer des Filmstreifens leben sie ja. [...] [D]aß wir uns im Kino versammeln, begründet einen Ort, wo sie alle beieinander sein können, die Lebenden wie die Toten, die aber alle aus nichts als Licht bestehen“, schreibt Jelinek. Copper und Liska nutzen Jelineks Filmessay also als poetologische Leitplanke ihrer Romanadaption, anders gesagt: Sie setzen Jelineks knapp und bündig in Essayform formulierte Filmtheorie in filmische Praxis um.

Aber sie gehen auch über Jelineks Überle-

gungen hinaus, entwickeln eine eigenständige Kritik des Kinos als Medium gefühlsduseliger Affekt(selbst)manipulation und Instrument erinnerungspolitischer Verdrängung. Denn wenn das österreichische Kinopublikum in der „Cine-séance“ seiner Toten gedenkt und tränenreich um sie trauert, so gelingt das nur um den Preis einer Verdrängung der eigenen Schuld und Geschichte. Die Leinwand ist hier Schauplatz von screen memories, in der ganzen Doppeldeutigkeit, die dieser Begriff mit sich führt. Denn screen memory, das verweist nicht nur auf die Erinnerungsfunktion des Kinos, sondern ist auch die englische Übersetzung des Freud'schen Begriffs „Deckerinnerung“ – eine Erinnerung, die verdeckt, verdrängt, zur Seite schiebt und überlagert: Deckerinnerung ist eine „Form des Vergessens.“²

Genauso funktioniert die Filmprojektion in der „Cine-séance“, wenn der lieben Toten gedacht wird, aber lieber nicht derer mit Davidstern oder Hakenkreuz, die die eigene Schuld ins Gedächtnis rufen. Doch im Zombiefilm kehrt das Verdrängte zurück. In ihrem Essay entwirft Jelinek das Bild von der „Flamme eines angeriebenen Zündholzes, die ans Zelluloid gehalten wird und bewirkt, daß [...] die Toten aus dem vorgegebenem Raum in größter Lebendigkeit herausfallen wie in einem Rubens'schen Engelssturz“ – Copper und Liska haben das in Szene gesetzt, als Leinwand, die in Flammen aufgeht und den Blick freigibt auf die anderen Toten.

Die Kinder der Toten adaptiert also Literatur, die ihrerseits vom Kino beeinflusst ist, und macht damit klar, dass die Beziehung zwischen Verfilmung und Verfilmtem nicht als Einbahnstraße, als Verhältnis säuberlich zu trennender Vor- und Nachrangigkeit zu denken ist, sondern eher als



Die Kinder der Toten von Kelly Copper und Pavol Liska

transtextuelles und -mediales Spiel. Ähnliches gilt für *So Pretty* (USA, Frankreich 2018) von Jessie Jeffrey Dunn Rovinelli, der sich auf einen Prosatext von Ronald M. Schernikau aus dem Jahr 1982 bezieht: „So schön“.

Schernikau's Text trägt den interessanten Untertitel bzw. Gattungsnamen: „Ein utopischer Film“ und erprobt tatsächlich filmische Schreibweisen. In 48 kurzen Szenen erzählt er in einfachen, manchmal flapsigen Sätzen und konsequenter Kleinschreibung von vier schwulen jungen Männern im Westberlin der 80er, die sich in wechselnden Paarkonstellationen ver- und entlieben: „dieser film erzählt von vier jungen menschen, die versuchen, ihre liebe zu organisieren.“ Es gibt Rückblenden und Montagesequenzen, und immer bleibt der Text den Figuren äußerlich, beschreibt nur das, was zu sehen ist, ohne

jede psychologisierende Innenschau: „tonio trifft franz. franz geht die treppe hoch, tonio geht sie runter. tonio dreht sich nach franz um, franz lacht und bleibt stehn.“

Die Idee, aus Schernikau's „utopischem Film“ einen tatsächlichen zu machen, die ohnehin filmischen Beschreibungen einfach in Bilder zu überführen, liegt also nahe – aber ganz so einfach macht es sich *So Pretty* nicht. Vielmehr führt die Verfilmung ihre Vorlage zunächst ganz konkret und materiell als Buch-Ding ein; sie zeigt ein Liebespaar im Bett liegend, langhaarig, langbeinig, porzellanweiße Haut, das sich gegenseitig aus dem Schernikau-Band vorliest: schwarzer Leineneinband, rosafarbener Buchtitel.

Die Szene ist eine selbstreflexive Geste, mit der Rovinellis Verfilmung ihre literarische Herkunft explizit macht, im gleichen Atemzug aber

1 Matthias Wittmann: MnemoCine, S. 271

2 ebenda, S. 354

auch eine Differenz markiert, ja eine Mise en Abyme produziert (kompliziertes Ding, eine Art Bild im Bild...). Verstärkt wird die Spannung dadurch, wie die Film- sich mit den Buchfiguren (ent-)identifizieren: „Ich bin kein Tonio, ich bin eine Tonia“, sagt eine auf Deutsch mit amerikanischem Akzent und fragt: „Bist du mein Franz?“ – „Das kann ich sein, wenn du willst“, antwortet der andere. Film und Vorlage rücken damit in ein schwer zu beschreibendes, konsequent in der Schwebelage gehaltenes Verhältnis zwischen Identität und Nicht-Identität oder auch schlicht: zwischen Fiktion und Dokumentation. Vielleicht schauen wir ja einfach ein paar Amerikaner*innen dabei zu, wie sie Schernikau lesen.

So oder so stellt *So Pretty* das Konzept der Adaption radikal in Frage und scheint eine neue Form der Literaturverfilmung zu erfinden. Während die „Adaption“ (von lat. „ad“ = „zu, an, bei“) Nähe, Ähnlichkeit und Anpassung impliziert, nimmt Rovinellis Film gegenüber seiner Vorlage eine Reihe von radikalen Übersetzungen, Übertragungen und Überschreitungen vor, die *So Pretty* eher als Translation, Transposition oder Transfiguration bestimmbar machen (von lat. „trans“ = „über, über – hinaus, jenseits“). Der Schauplatz wird von Westberlin nach New York City verlegt und von den frühen 1980ern in die Gegenwart. Immer wieder wird der Abstand zwischen dem Deutschen und dem Englischen vermessen, werden Schernikau-Passagen auf Deutsch deklamiert und mögliche Übersetzungsvarianten diskutiert: Lässt sich das deutsche Wort „Zweisamkeit“ als „coupledom“ oder doch lieber als „togetherness“ übersetzen?

Nicht zuletzt geht es natürlich auch um die Übertragung von Schernikaus utopischem Beziehungsfilm im Kontext der Schwulenbewegung hin zu einem queeren Aktivismus von heute, der binäre Geschlechtergrenzen und -identitäten in noch einmal anderer Weise zu destabilisieren sucht. Für Jessie Jeffrey Dunn Rovinelli, die sich selbst als transfeminine Person bezeichnet, ist *So Pretty* ein „trans film“, weil er ganz selbstverständlich von transsexuellen Menschen erzählt, transsexuelle Darsteller*innen auftreten lässt, ihre Körper und ihre Schönheit feiert. *So Pretty* erfindet damit nicht nur eine Poetik, sondern auch eine Ästhetik des „Trans“ – eine Ästhetik, die sich nicht zu-

letzt in der Schönheit der filmischen Oberflächen äußert. Denn so vertrackt die Translationen und -positionen von *So Pretty* sich hier vielleicht lesen lassen, so herrlich – so schön! – sind sie auf der Leinwand anzuschauen: als harmonische Kompositionen von Körpern, Licht, Dekor und Farben, eingefangen von sachte schweifenden Kamerafahrten, die über Mensch und Möbel gleichermaßen zärtlich hinweggleiten. *So Pretty* ist auch ein Film der Interieurs, eine Meditation über Häuslichkeit – wie zusammen leben.

» **Elena Meilicke** ist Kultur- und Medienwissenschaftlerin und hat zu Paranoia als Medienpathologie promoviert. Als Filmkritikerin schreibt sie u.a. für die Zeitschriften „Merkur“ und „Cargo“. Sie lebt und arbeitet in Wien und Berlin.

In diesem Jahr berufen sich einige Filme im Forumsprogramm auf Literatur, so auch *Die Kinder der Toten* von **Kelly Copper** und **Pavol Liska**, *A portuguesa* von **Rita Azevedo Gomes** und *So Pretty* von **Jessie Jeffrey Dunn Rovinelli**. Informationen zu den Filmen finden Sie auf den Seiten 26, 41 und 47.



So Pretty von Jessie Jeffrey Dunn Rovinelli



So Pretty von Jessie Jeffrey Dunn Rovinelli



Translation, Transferral, Transgression – Film and Literature

by Elena Meilicke

Literary adaptations, like biopics and remakes, do not enjoy the best of reputations. Mere mention of the genre evokes memories of the screenings endured by generations of bored school pupils, forced to watch adaptations of literary classics that may have had educational value, perhaps, but were also rather stiff, with stilted dialogue and clumsy mise-en-scène. In the cinephile world, the literary adaptation – whose quality was long assessed based on the closest possible fidelity to the original – has repeatedly been accused of being “uncinematic,” as not fulfilling the possibilities of “true” cinema. Such fundamental scepticism towards literary adaptations is by no means fair, however. A significant part of film history, including that canonised by cinephiles, does in fact consist of adaptations of literary works: Hitchcock’s *The Birds* (USA 1963), for example, is based on a short story by Daphne du Maurier. What’s more, many of the most interesting and formally innovative productions of recent times were also literary adaptations, whether Christian Petzold’s *Transit* (Germany 2018), based on the Anna Seghers novel from 1944, or Jill Solloway’s Amazon Studios series *I Love Dick* (USA 2017), an adaptation of the cult feminist novel of the same name by Chris Kraus. Both are works that find astounding methods and means of translating their literary antecedents into the cinematic medium, updating and interpreting them while also bringing together language and image and showing and telling in productive fashion.

This year’s Forum programme includes a number of films that explicitly identify themselves as literary adaptations while remaining unconcerned with questions of fidelity, grasping the process of adaptation instead as a dynamic, transtextual relationship. These films feel free to introduce chang-

es, using the texts of yesterday and yesteryear to reflect on the issues of today and tomorrow, devising cinematic techniques of great ingenuity that engage with the literary qualities of the original texts while finding images to express the difference between film and literature. For them, adaptation is always simultaneously homage. Three of the authors whose works are being adapted here – Elfriede Jelinek, Ronald M. Schernikau and Robert Musil – wrote them in German and had them published in the 20th century. Those adapting them, meanwhile, speak English or Portuguese: *A portuguesa* by Rita Azevedo Gomes, *Die Kinder der Toten* by Kelly Copper and Pavol Liska and *So Pretty* by Jessie Jeffrey Dunn Rovinelli are the names of the films.

As early as 1952, French film critic and theorist André Bazin published an essay in which he defended literary adaptations against those who championed a “pure cinema”, those who obsessively sought to separate the seventh art from literature and theatre. “In Defense of Mixed Cinema” was the title of Bazin’s text¹, and this title would work equally well as a heading for the three adaptations screening at the Forum this year. In one way or another, each affirms the merry mixing of various art forms, the unbridled intermingling of film, literature, theatre, performance, music and the visual arts. They conceive of cinema as a form and medium that can welcome and unite the most disparate forms of articulation, semiotic systems and modes of representation with open arms and an open heart.

These adaptations are also “mixed” or “impure” in the sense that they defy doctrines of purity of every kind in terms of both content and politics, taking a stand against essentialist definitions of gender, national identity or human existence. These are three works in which not only film and literature enter into a relationship with one another, but where other strange blends and in-between figures also rule the roost. Queers and the undead appear in them, as do a wolf and cat

1 The title was likely translated as such at the time to avoid the potential racial connotations that could otherwise be attached to the word “impure”. More recent research has chosen, however, to explore and actively embrace the concept of “impure cinema”.

that may or may not have become human. The latter form part of *A portuguesa*, whose plot unfolds in northern Italy at some point during the Middle Ages. The film is the story of a husband and wife that have become estranged from one another. While the man, part of an old German knights' dynasty, has been off at war for years, while his beautiful Portuguese wife lives alone in an inhospitable castle. Nothing stirs, moss creeps over the stone walls; there's a hint of Sleeping Beauty in the air.

The film is based on the little-known Robert Musil novella "The Portuguese Woman" (1924), and comes across at first glance like a relatively conventional literary adaptation. Azevedo Gomes retains the basic framework of the story – era, setting and characters – and stages the novella in opulent images. With its lavish, exquisitely billowing costumes in coordinated hues, picturesque landscapes and meticulous set design, the result is a feast for the eyes, filmed by the now-80-year-old cameraman Acácio de Almeida.

At second glance, however, the fairy-tale-perfect surface of *A portuguesa* is revealed to be more brittle than it seems. There's the chansonnière Ingrid Caven, who appears at the beginning, end and various points in between as a kind of minstrel, passing comment on the storyline as it unfolds. Unlike the Portuguese-speaking actors, she sings in German and French, swaying to and fro in theatrical fashion, cooing and purring. At certain points, she's located in the background, while at others directly beside and among the film's characters, even as she occupies a different diegetic plane. Her presence transforms the film's images into heterogeneous composites whose fracture lines may not be conspicuously displayed, but are nonetheless palpable.

Another strategy employed by Azevedo Gomes is the idea of hybridising the images of her literary adaptation, rendering their beauty unwieldy and interrupting the narrative flow. She often arranges the titular Portuguese woman and her ladies in waiting in seated group portraits that are practically stationary. Shot by a static camera in long, unbroken takes, the women are caressed by chiaroscuro light that renders the scenes remi-

niscient of paintings from the Early Modern period. Tableaux vivants are works of art re-enacted with living humans, a practice developed in the 17th and 18th centuries as an edifying pastime. It is itself an art form, located at the point where painting, theatre and sculpture collide, and produces a most unusual effect when employed in film. French film critic Pascal Bonitzer wrote that the tableau vivant is "un monstre composite, un sphinx" that emphasises the constitutive hybridity of the film medium. By coagulating again and again into scenes of tableau vivant, Azevedo Gomes' adaptation conceptualises itself as a form of paradoxical or "impure" cinema – a form of cinema in which the moving image comes to a halt and opens itself up to other art forms.

At the same time, the tableau vivant represents a deceleration that places *A portuguesa* in a fraught relationship to its literary model. Although the novella is a modest form notable for its narrative brevity and focus on the event, the "unheard-of occurrence" (Goethe), Azevedo Gomes has made a film lasting more than two hours in which little happens. Duration and the slow passing of time became tangible in this "cinema of stasis" (Justin Remes), which can equally be located within a specifically Portuguese cinema tradition as well.

An adaptation of a completely different type and tone is offered by *Die Kinder der Toten*. Kelly Copper and Pavol Liska, long-time collaborators and co-founders of New York performance collective Nature Theater of Oklahoma (a name with its own literary provenance, taken from Kafka's novel "Amerika"), have adapted Elfriede Jelinek's 1995 zombie novel of the same name. Filmed on Super 8, their adaptation is part silent film drama, part amateur vacation video with non-professional actors clad in flashy wigs and garish makeup.

Their undertaking is in many ways an exercise in adapting the unadaptable. For how is one to translate Jelinek's magnum opus into film, a powerfully eloquent, character-rich work of meandering complexity whose nearly 700 pages take Austria to task on its historical amnesia and national myths with mixture of fury and smart puns? And a book, furthermore, that few have actually read,

not least the film's directors, as the English translation is only to be published later this year? Copper and Liska had the novel translated into English "live" in parallel to filming, a method that prevented an adaptation of the conventional sort right from the outset. Convention was never what the theatre-makers had in mind: "We are well aware that we, as two Americans with an outsiders' perspective on Austria, its culture and politics, are absolutely the wrong choice to make a 'good' adaptation of 'Die Kinder der Toten'." (Diagonale catalogue, p. 248).

This absolutely wrong choice has created a film that gets many things dead right. Copper and Liska's decision to turn the literary work into a silent film may initially irritate, but actually appears like a plausible choice. The way in which silent film works with text, namely by inserting intertitles between scenes, makes this format much closer to literature and the written word than films with sound. Furthermore, their English-language intertitles pun around in true Jelinek fashion, always foraging for any wordplay and punchlines that the English language may offer. They play around, for example, with the words "Styrian" and "Syrian", with a scene in which a group of lost Syrian migrants stumble upon a guesthouse in the Styrian Alps – a scene that adds an interesting layer of contemporary relevance, even if it wasn't part of Jelinek's novel.

In a way, *Die Kinder der Toten* is only the by-product of a larger-scale project that Copper and Liska's theatre company, Nature Theater of Oklahoma, performed for the 2017 Steirischer Herbst festival. Readings of "Die Kinder der Toten" ("Jelinek in 144 Hours: A Collective Reading Event") were held at locations in Upper Styria where Jelinek spent her childhood, guided tours given to the locations from the book ("Fancy a Jelinek journey?") and then the film shoots for the novel adaptation, to which the entire festival audience was invited: a multifaceted social sculpture. But even if *Die Kinder der Toten* came about as part of a multimedia performance, the film itself develops a media-reflexive discourse of its own, engaging with the question of the role played by cinema with respect to the issues of historical mis-

representation and repression raised in Jelinek's novel.

The self-reflexive nature of the film adaptation stands to reason here, for unlike, say, Musil's novella, Jelinek's history-criticising zombie novel is a literary antecedent that is itself strongly influenced by film – the zombie film. The author's favourite movie is known to be Herk Harvey's *Carnival of Souls* (USA 1962), in which a young woman involved in a car accident wanders around in a somnambulist state, wondering why nobody takes any notice of her. Only at the end does it become clear that she was dead the whole time. *Die Kinder der Toten* takes the connection between Jelinek's novel and cinema even further, ultimately revealing itself to be not just an adaptation of the novel but also a remake of Harvey's *Carnival of Souls* – a "Styrian Carnival of the Dead", as one of the intertitles states. There are similar settings and motifs (the opening car accident, scenes in a church, dancing zombies) and even the improvised costumes and scenery used in *Die Kinder der Toten*, such as pancakes that transform faces into creepy grimaces, are a homage to the modest production values of Hollywood B-movies.

Carnival of Souls is a film of "moving simplicity", wrote Jelinek in a short and succinct essay dedicated to the topic of her favourite film. This essay was key to Copper and Liska's adaptation, as it provided the blueprint for the entire middle section of *Die Kinder der Toten*. Unlike in Jelinek's novel, the dead and undead emerge not from the earth, but from a movie screen. In a scene titled as a "cine-séance", the viewer sees an audience of respectable Austrians clad in black, sitting before a film screen on which black-and-white home movies of yesteryear are playing, their iconography reminiscent of sentimental "heimatfilme" and mountaineer tearjerkers. At the sight of the dearly departed fathers, brothers and sons, the audience breaks out into tearful lamentations that collapse into hysteria. The screen suddenly catches fire, burning a hole in it through which a horde of bedraggled zombies then come shoving and lurching. In place of the well-scrubbed fathers, brothers and sons in dapper loden outfits from moments ago, these ghostly apparitions wear swastika arm-

bands and Stars of David on their chests.

In this “cine-séance”, Copper and Liska conceive of the cinema as a place to encounter the dead, just as Jelinek’s essay does with its “hauntological considerations of the film screening”². “Film, in the first place, is the seeing of ghosts [...]”. The space of the celluloid, a technical space, becomes an abstraction, in which the dead prevail over the living [...], for the dead are alive for the length of the film reel. [...] When we come together in the cinema, a place is established where all can assemble, the living and the dead, though all are composed of nothing but light”, Jelinek wrote. Copper and Liska use Jelinek’s essay as a poetological guiding principle for their cinematic adaptation; or, to put it another way, they translate Jelinek’s concise and succinctly formulated writings on film theory into cinematic practice. But they also go beyond Jelinek’s considerations, developing an autonomous critique of the cinema as a medium of mawkish affect manipulation (or self-manipulation) and as an instrument for the repression of memory politics. For when the Austrian audience members remember their dead during their “cine-séance” and mourn them with free-flowing tears, they are only able to do so at the price of repressing their own guilt and history. The screen here is the setting for screen memories, with all the ambiguity this double entendre carries. For screen memory refers not only to the reminder function of cinema, but is also the English translation of the Freudian term “Deckerinnerung” – a memory that obscures, represses, pushes aside and covers up: Screen memory is “a form of forgetting”.³

The film projection in the “cine-séance” functions in the same way, whereby the dearly departed are remembered with fondness but those wearing the Star of David or the swastika are not, thus calling forth the uncomfortable issue of individual guilt. But in zombie films, the repressed never stays buried. In her essay, Jelinek paints the picture of the “flame of a lit match held to the celluloid, [...] causing the dead to tumble from their

prescribed space with the fullest breadth of life, like one of Rubens’ falling angels”. Copper and Liska took these words and brought them to life, in the form of a cinema screen that erupts into flames so that the “other” dead can be seen.

Die Kinder der Toten is thus a literary adaptation itself influenced by cinema, making clear that the relationship between adaptation and the work being adapted should not be thought of as a one-way street or a relationship that can be neatly delineated into roles of superiority and subordination, but rather a process of a trans-textual and trans-medial interplay. The same can be said of *So Pretty* (USA, France 2018) by Jessie Jeffrey Dunn Rovinelli, whose title derives from a 1982 prose work by Ronald M. Schernikau, „So schön”.

Schernikau’s text bears the interesting subtitle or categorisation “A utopian film” and does indeed attempt to write in “cinematic” form. In 48 short scenes, he uses simple, sometimes flippant sentences in perpetual lower case to give an account of four young gay men living in 1980s West Berlin, who fall in and out of love within constantly shifting couplings: “this film is the story of four young people who are trying to organise their love.” There are flashbacks and montage sequences while the text remains consistently external to the characters, describing only what can be seen, without any psychological internalisations: “tonio meets franz. franz goes up the stairs, tonio goes down. tonio turns to franz, franz laughs and stands still.”

The idea of turning Schernikau’s “utopian film” into an actual one, to translate his already cinematic descriptions into moving images, is an obvious one – but *So Pretty* hardly takes the easy route. The adaptation actually introduces its literary antecedent in concrete and material fashion from the very outset. Two lovers are shown lying in bed, long-haired, long-legged, porcelain-white skin, reading to one another from the Schernikau book: black linen binding, title in pink.

The scene is a self-reflexive gesture which makes the literary roots of Rovinelli’s adaptation

explicit while marking its difference in the same breath. This creates a mise en abyme, a kind of image within an image within an image. The resulting tension is only heightened by the way the film identifies with (or distances itself from) the characters from the book. “I’m not Tonio, I’m a Tonia”, says one of the actors, speaking German with an American accent, then asks, “Are you my Franz?” “I can be, if you want,” the other responds. The film and its literary antecedent thus enter into a difficult-to-describe, forever free-floating relationship between identity and non-identity – or, to put it simply, between fiction and documentary. Perhaps we are simply watching a couple of Americans reading Schernikau. One way or another, *So Pretty* radically calls into question the concept of adaptation and seems to uncover a new form of literary film in the process. While adaptation itself (from Latin: ad- = “to, towards, at”) implies proximity, resemblance, conformity, Rovinelli’s film performs a series of radical transferrals and transgressions (from Latin: trans- = “across, on the far side, beyond”) that define *So Pretty* more closely as translation, transposition or transfiguration. The setting is moved from West Berlin to New York and the timeframe from the early 1980s to the present day. The distance between the German and English languages is measured again and again. Schernikau passages are recited in German, followed by discussions about possible translation: Does the German word “Zweisamkeit” work best in English as “coupledom”, or better as “togetherness”?

Last, but not least, the film is about transferring Schernikau’s utopian relationship film from its original setting of the gay rights movement into the present-day context of queer activism, which seeks to destabilise binary gender identities and boundaries in yet other ways. For Jessie Jeffrey Dunn Rovinelli, who self-identifies as a transwoman, *So Pretty* is naturally a “trans-film” because it tells the stories of transsexual people using transsexual actors, celebrating their bodies and their beauty. *So Pretty* thus creates both a poetic and an aesthetic of trans-ness – an aesthetic that is expressed not least in the beauty of its surfaces. For all the complexity of *So Pretty*’s translations and

trans-positionings, the way they are laid out on screen is indeed “so pretty”!: harmonious compositions of bodies, light, set and colours, captured by gently sweeping tracking shots that glide tenderly over people and furniture alike. *So Pretty* is also a film of interiors, a meditation on domesticity: how to live together.

» **Elena Meilicke** is a culture and media studies scholar and wrote her doctorate on paranoia as a media pathology. As a film critic, her writing has appeared in the magazines “Merkur” and “Cargo”. She lives and works in Vienna and Berlin.

Several films in this year’s Forum programme make explicit reference to literature, including *Die Kinder der Toten* by **Kelly Copper** and **Pavol Liska**, *A portuguesa* by **Rita Azevedo Gomes** and *So Pretty* by **Jessie Jeffrey Dunn Rovinelli**. More information on the films can be found on pages 26, 41 and 47.

2 Matthias Wittmann: MnemoCine, p. 271, translated from the German.

3 *ibid.*, p. 354



Editing led by emotion, odd sound design, music as a storyline in itself, and a pronounced first person perspective are trademarks of our collaborations in what we call “sensory cinema”. As we live and work together, we absorb many of the same influences but from our own individual perspectives. Sharing these perspectives is a process of joyous exchange and abrasive discussion, and is always in flux. We see film as a Gesamtkunstwerk and develop it at every stage of our process; we try to avoid rendering the script too literally and stay in pursuit of our intentions. The music and sound design is developed on a parallel trajectory to the image, from as early as the scriptwriting process up until the editing. Often the sound precedes the image and the image is edited to the sound.

Esther's stories have revolved around female perspectives but with universal tactile and sensory traits that Dan exploits with his percussive

ambient perspective on sound. The process of making *Retrospekt* was brutal, amusing, on the edge of something we cannot describe and even a little masochistic. *Retrospekt* is our second feature film together and our tenth film.

» Filmmaker **Esther Rots** and artist **Dan Geesin** have worked together for many years. For their current film *Retrospekt*, Geesin created the sound design and the music, a kind of non-diegetic recitative singing. He was also responsible for the sound design and music in Rots' previous film *Can Go Through Skin* (Forum 2009). More information on *Retrospekt* can be found on page 43.

Intuitiver Schnitt, ungewöhnliches Sounddesign, Musik als eigenständige Storyline und deutlich aus der ersten Person heraus entwickelte Erzählperspektiven sind die Hauptmerkmale dessen, was wir gemeinschaftlich erarbeiten und als „sensorisches Kino“ bezeichnen. Da wir zusammen leben und arbeiten, sind wir ähnlichen Einflüssen ausgesetzt, aber unsere Sichtweisen unterscheiden sich. Es macht Spaß, sich über diese Unterschiede auszutauschen, aber wir führen auch vehemente Diskussionen und sind ständig in Bewegung. Wir betrachten Filme als Gesamtkunstwerke, an jedem Punkt der Arbeit greifen wir gestaltend ein. Wir versuchen, das Drehbuch nicht zu wörtlich umzusetzen und behalten stets unsere Intentionen im Blick. Musik und Sound entstehen in einem parallelen Arbeitsgang, sobald wir an dem Drehbuch zu arbeiten beginnen, dieser Prozess reicht bis in den Schnitt. Oft ist zuerst der Sound da und dann kommt das Bild, oder der Schnitt der Bilder orientiert sich am Sound.

Esthers Geschichten erzählen weibliche Perspektiven, aber haben universelle Züge und sinnliche Eigenschaften, die sich Dan für seine perkussiven Vorstellungen von Sound zunutze macht. Die Arbeit an *Retrospekt* war knallhart und witzig und sogar ein bisschen masochistisch; sie hat auf der Grenze zu etwas stattgefunden, das wir nicht in Worte fassen können. *Retrospekt* ist insgesamt der zehnte Film, den wir zusammen machen, und der zweite Langfilm.

» Die Filmemacherin **Esther Rots** und der Künstler **Dan Geesin** arbeiten seit vielen Jahren zusammen. Für ihren aktuellen Film *Retrospekt* kreierte Geesin das Sounddesign und die Musik, eine Art rezitativischen Off-Gesang. Auch bei Rots' vorangegangenen Film *Can Go Through Skin* (Forum 2009) zeichnete er für das Sounddesign und die Musik verantwortlich. Weitere Informationen zu *Retrospekt* auf Seite 43.

Wie wir im Moment zusammenarbeiten.

Manchmal steht am Anfang einfach nur ein Witz oder ein Gespräch, das man über mehrere Jahre führt, oder eine plötzliche Eingebung.

Paul schreibt die Drehbücher und beginnt davon ausgehend zu zeichnen. Die Zeichnungen sind eine Art Storyboard. Häufig spielen wir Drehbuch und Zeichnungen nach und probieren die Umsetzung aus. Dann probt Paul die schriftlich ausgearbeiteten Aktionen mit den Performer*innen. Bei den Proben darf improvisiert werden, so stößt man auf unerwartete Dinge. Die Proben werden mit der Kamera aufgezeichnet. Während des eigentlichen Drehs führt Paul mit Damons Unterstützung Regie, auch hier soll und darf wieder improvisiert werden. Damon ist vor allem für Kamera und Schnitt zuständig. Während des ganzen Prozesses diskutieren wir das Ganze von vorne bis hinten, wieder und wieder. Während Damon noch schneidet, widmet sich Paul schon dem nächsten Projekt.

Wir interessieren uns sehr für umfangreiche, serielle, auch mehrkanalige Arbeiten. Für einkanalige Arbeiten gibt es meist auch eine mehrkanalige Version.

Der Herstellungsprozess ist wichtiger als das Endresultat. Die Arbeiten können in verschiedenen Kontexten gezeigt werden. Eine Arbeit, eine Reihe von Ideen führt zur nächsten. Die Arbeiten stehen oft in einem direkten Zusammenhang, überschneiden sich. Wir versuchen, für verschiedene Arbeiten mit denselben Künstler*innen und Performer*innen zusammenzuarbeiten.

» Der Künstler **Paul McCarthy** ist bekannt für seine verstörenden Skulpturen, Performances und Videos, die Hoch- und Subkultur vermischen und grundlegende gesellschaftliche Überzeugungen hinterfragen. Zusammen mit seinem Sohn **Damon McCarthy** drehte er den Film *DADDA – Poodle House Saloon*, der im Programm von Forum Expanded gezeigt wird. (vgl. Seite 116)



The collaboration as it is.

The initial beginnings of an idea can come from a joke, a discussion over a long period of years or a flash moment. It can come from one of us, both of us or from someone else.

Paul writes the scripts and makes drawings from the scripts. The drawings are a type of story board. The script and the drawings are often played out and done as an action, often in character. Paul then rehearses the scripted actions with the collaborating performers. The rehearsals are a place where improvising can occur to find something unexpected. The rehearsals are recorded with a camera. During the actual shoot days Paul primarily directs the performers with Damon's assistance, again improvising off the script is encouraged. Damon is primarily the one in charge of directing the cameras and editing. During the entire process it is an ongoing back and forth discussion. As Damon is editing, Paul goes on to the next project.

We are interested in extended long pieces, in a series format and also multi-channel viewing. The single channel pieces often have multi-channel version.

The process of doing overrides the need, or concern for the product. The pieces can be distributed in multiple arenas. One piece one set of ideas, leads into the next. Pieces often have a direct relationship and tend to overlap with one another. We try to work with the same artists/performers in multiple pieces.

» Artist **Paul McCarthy** is famous for his disturbing sculptures, performances and videos that blend elements of high culture and sub-culture and question the fundamental convictions of society. Together with his son **Damon McCarthy**, he shot the film *DADDA – Poodle House Saloon*, which is showing in the Forum Expanded programme. (See page 116)



See page 235

34. Steinpilz, Eichensteinpilz, Herren- oder Edelpilz

Boletus edulis BULL. ex FR., var. *aestivalis*

(PAULET) QUÉL.

ausgezeichneter Speisepilz



Sátántangó von Béla Tarr



Publikumsgespräch mit Béla Tarr zu *Sátántangó* im Forum 1994



Béla Tarr, Ágnes Hranitzky, Miklós Gimes, László Krasznahorkai, Peter Berling, Ulrich Gregor, Foto: Ekko von Schwichow

» **Ulrich Gregor:** Als Einstieg in die Diskussion dieses langen Films möchte ich noch einmal daran erinnern, dass der Plan zu diesem Film schon sehr alt ist und sogar noch vor Béla Tarrs letztem Film entstand. Welche Stadien hatte dieses Projekt, wie kam es zu dieser Idee und warum dauerte es dann so lange bis zur Fertigstellung des Films?

» **Béla Tarr:** Es wäre eine sehr lange Geschichte, wenn man das alles erzählen wollte. Das würde länger dauern als der Film selbst. *(Gelächter)* Ich habe den Roman von László Krasznahorkai 1985 zum ersten Mal gelesen und habe ihn sofort sehr gemocht. Er hat mir sehr gefallen. Zu der Zeit passierte sehr viel und wir mussten mit

unterschiedlichen äußeren Zwängen umgehen. Jetzt endlich ist es soweit, dass Sie den Film sehen können und das ist sehr vielen Menschen zu verdanken, die uns dabei geholfen haben. Besonders möchte ich jemandem danken, der heute nicht hier ist: Alf Bold. Ohne seine Hilfe wären wir hier nicht auf dem Podium.

» **UG:** Ich möchte auch Herrn Krasznahorkai etwas zu diesem Film fragen. Was bedeutet es für Sie, diesen Film hier zu sehen? Soweit ich weiß, war es nicht etwa so, dass Béla Tarr aus dem Roman den Film gemacht hat, sondern Sie haben beide ganz eng zusammengearbeitet und Sie waren in jede Phase des Films involviert.

» **László Krasznahorkai:** Ich hätte mir nie vorstellen können, dass ich je mit einem Filmmacher so eng zusammenarbeiten könnte wie mit Béla Tarr. Das bezieht sich nicht nur auf Béla Tarr als Person, sondern überhaupt auf die Gattung Film. Film war für mich immer etwas Fremdes und es ist für mich selbst die größte Überraschung, dass ich jetzt hier sitze nach einem Film, an dem ich selbst mitgewirkt habe. Nicht nur der Film ist etwas Fremdes für mich, sondern auch die Literatur. Es wäre für mich auch seltsam, bei der Premiere meiner eigenen Bücher zu sitzen. Es ist seltsam, mich hier in einer Situation zu erleben, die so ganz anders ist als das, was mein Leben sonst ausmacht. Für mich sind ja das nicht zwei verschiedene Sachen. Meine Bücher und auch die Zusammenarbeit an diesem Film entstanden ja ursprünglich aus meiner Verzweiflung, deshalb ist es für mich schwer, jetzt nicht über meine Verzweiflung zu sprechen. Diese Verzweiflung war auch der Antrieb dafür, mit Béla zusammenzuarbeiten. Einmal saßen wir in einer Kneipe, als das Buch auf Ungarisch erschien, und uns wurde klar, dass diese Verzweiflung eigentlich nichts Außergewöhnliches ist. Ich denke, die meisten von euch, die hier sitzen, hätten genauso gut in dieser Kneipe sitzen können und auf dieselbe Weise wie wir damals mit dieser Verzweiflung kämpfen können. Sie ist dieselbe, die Sie erleiden. Unsere einzige Aufgabe besteht nun darin, die Distanz zwischen dem fertigen Produkt und unserer Verzweiflung zu erklären: Was der Erklärung bedarf, ist also die Tatsache, dass wir trotz dieser tiefen Verzweiflung noch in der Lage sind, so etwas herzustellen. Wir mussten nicht lange darüber sprechen, damals in dieser Kneipe, woran wir eigentlich verzweifeln. Wir stellten aber auch schnell fest, dass es einen Unterschied zwischen

Verzweiflung und Untätigkeit gibt. Denn Verzweiflung heißt ja nicht Inaktivität. Das möchte ich nochmal betonen, auch wenn es vielleicht klar ist, Verzweiflung ist nicht gleich Untätigkeit und Unkreativität. Als wir begannen, zusammen Filme zu machen, dachten wir, es bedarf eigentlich keiner Erklärung, warum wir Filme machen. Ich denke, das ist eigentlich einsehbar und klar.

» **Publikum:** Ich wollte fragen, ob der Autor in diesem Fall zufrieden ist mit der Umsetzung seiner Bilder. Also das ist ja eigentlich oft der Fall, dass Literaturverfilmungen nicht den Vorstellungen des Schriftstellers entsprechen und ich hätte gern gewusst, ob diese filmische Adaption seinen eigenen Bildern irgendwie im Weg gestanden ist.

» **LK:** Ich kann nur auf die erste Frage eingehen: Ich bin sehr zufrieden mit dem Film. Den Sinn von Literaturadaptionen habe ich eigentlich nie eingesehen. Aber das ist keine Adaption von Literatur. Was den Film und das Buch verbindet, ist eine Essenz, ist das Wesentliche.

Ich denke, auf die zweite Frage, also auf die Frage inwiefern meine Bilder ihn daran gehindert haben, eigene Bilder zu finden, müsste der Regisseur antworten.

» **BT:** Also erstens handelt es sich hier um sehr gute Literatur, die ich über die Jahre immer wieder neu gelesen habe und immer noch sehr liebe. Da war also einerseits Literatur, für die wir eine filmische Form suchten. Gleichzeitig haben wir den Roman als eine Art Vorwand genutzt, um auch ein bisschen über das Filmemachen auszusagen. Und dann blieb noch diese Kleinigkeit, dass wir auch über unser Leben sprechen wollten. Über unseren Alltag. Und wie auch der Roman



Béla Tarr am 18.02.1994 im Delphi, Foto: Ekko von Schwichow

die Frage aufwirft, was eigentlich unsere Aufgabe ist oder was die Aufgabe von Literatur ist – um das jetzt sehr zu vereinfachen – so müssen wir uns gleichzeitig fragen, was eigentlich die Aufgabe von Film ist. Was ist Film überhaupt?

Also wie wird etwas eine Geschichte? Wie wird etwas Zeit? Wie wirken diese Kategorien, wie beeinflussen sie sich gegenseitig? Wie leben wir und was nehmen wir wahr in diesem Zustand? Was sehen wir? Wann wird es wichtig, wie die Ecke dieses Tisches aussieht, aus welchem Material der Tisch ist?

Und so gibt es eine ganze Reihe Fragen, die wir mit unserer Arbeit, unseren Filmen, aber auch unserem Alltag beantworten. Und es gibt keine definitive Antwort. Je mehr wir uns mit diesen Fragen beschäftigen, desto unsicherer werden wir und wenn wir ganz ehrlich sind, dann müssen wir zugeben, dass wir keine Antwort finden werden. Es wäre sehr schön, wenn es eine endgültige, eine bestimmte Antwort gäbe.

Man muss trennen zwischen dem, was war, was sicher ist, was nicht mehr in Frage gestellt wird, und dem, was noch kommt. Auch bei der Filmarbeit kann man eine Trennungslinie zwischen dem ziehen, was war und dem was noch vor uns steht. Das sind Überlegungen, die wir in unserer Arbeit anstellen.

» **Publikum:** Ein wichtiges Merkmal des Films ist das Spiel mit der Zeit und dass mehrere Perspektiven erzeugt werden. Der Film springt manchmal zurück und zeigt den gleichen Vorgang noch einmal aus anderer Perspektive. Das finde ich außerordentlich interessant, weil der Film sonst ja fast Realzeit hat. Ist dieses Element auch schon im Roman angelegt?

» **BT:** Diese Polyperspektive ist ja auch ein literarisches Element. Im Roman ist es genauso. Im Film muss man aber etwas, das man aus einer anderen Perspektive zeigen will, real wieder-

holen, um das verständlich zu machen. In der Literatur kann man schneller darauf verweisen. Dieser Kugelschreiber sieht nichts. Die Kamera sieht immer, d.h., sie braucht ein Objekt. Der entscheidende Unterschied ist, dass ich mit diesem Kugelschreiber herumspielen kann, aber mit der Kamera nicht.

» **Publikum:** Eine Nachfrage zu der ersten Aussage des Regisseurs: Ich finde auch, dass der Film eine unglaubliche Seherfahrung und sicher auch für Filmtheoretiker ein gefundenes Fressen ist. Aber habe ich Sie richtig verstanden, dass die metafilmischen Aspekte gegenüber den Welt- und Menschenbildern des Films für Sie im Vordergrund stehen?

» **BT:** Nein. Das Leben ist für uns das Wichtigste und Film ist ein Teil unseres Lebens. Das kann man nicht trennen. Die Welt, die uns umgibt, ist wichtig: In welchem Zustand ist das Land, wie sind die Straßenverhältnisse, wie sehen die Gesichter der Menschen aus? Wir suchen nach einer Formulierung, die das widerspiegelt, was wir täglich sehen und erleben. Es gibt keine Philosophie, auf die man alles zurückführen kann, keine formulierbare Ideologie, auch keinen Schöpfungsakt, sondern es sind Gefühle. Mit dem Tastsinn unserer Gefühle nehmen wir auf und versuchen, etwas wiederzugeben. Und einer dieser Sinne ist die Kamera.

» *Sátántangó* von **Bela Tarr** wurde 1994 im Forum uraufgeführt. Das anschließende Publikumsgespräch im Delphi Filmopalast ist hier in Auszügen dokumentiert. Neben dem Regisseur und **Ulrich Gregor**, dem damaligen Forumsleiter, nahmen die Schnittmeisterin und Ko-Autorin **Ágnes Hranitzky**, der Autor der Buchvorlage **László Krasznahorkai** sowie Hauptdarsteller **Peter Berling** an dem Gespräch teil. Miklós Gimes übersetzte aus dem Ungarischen ins Deutsche.



Sátántangó von Béla Tarr

Discussion with Béla Tarr about *Sátántangó* at the Forum 1994

Béla Tarr, Ágnes Hranitzky, Miklós Gimes, László Krasznahorkai, Peter Berling, Ulrich Gregor

» **Ulrich Gregor:** To start off the discussion of this long film, I'd like to just mention again that the idea for making this movie had been around for a good while, even before Béla Tarr's most recent film. What stages did this project go through – how did the idea come about, and why did it take so long for the film to be finished?

» **Béla Tarr:** It would be a very long story if I were to tell you the whole thing. It would take longer than the film itself. (*Laughter*) I first read the novel by László Krasznahorkai in 1985, and I liked it very much immediately. I thought it was really great. At that time, there was a lot going on, and we were having to deal with various external pressures. But now it's finally here, and you can see it – and that's only because so many people helped us along the way. I'd especially like to thank someone who's not here today: Alf Bold. Without his help, we wouldn't be sitting here on this podium.

» **UG:** I'd also like to ask Mr. Krasznahorkai a question about the film. What significance does it have for you, to see this film here? As far as I understand it, it's not that Béla Tarr made a film out of your novel, but rather that it was a close collaboration, and that you were involved in every phase of the filmmaking.

» **László Krasznahorkai:** I would never have imagined being able to work as closely with a director as I did with Béla Tarr. And that has to do not only with Béla Tarr as a person, but with the genre of film in general. For me, film was always something foreign, and I'm as surprised as anyone to be sitting here after a film that I myself worked on. But it's not just film-literature feels foreign to me, too. It would also feel strange for me to be sitting at the launch of one of my books. It's odd to find myself in a situation that is so very different from my regular life. For me, they are not two

separate things. My books and also the collaboration on this film come out of my despair, and so it's hard for me not to talk now about my despair. This despair was also the impetus for working with Béla. Once, we were sitting in a bar after the book had come out in Hungarian, and it became clear to us both that this despair is actually not anything unusual. I think that most of you sitting here could just as well have been sitting in that bar and struggling with despair in the same way we were. It's the same despair you suffer from. And our only task now is to clarify the distance between the finished product and our despair: what needs explaining is the fact that despite this profound despair, we were still capable of making this film. We didn't need to talk for long, that time in the bar, about the actual reasons for our despair. But we quickly concluded that there is a difference between despair and inactivity. For despair does not mean inactivity. I'd like to emphasize that again, even if it's already clear: despair does not necessarily mean inactivity and lack of creativity. When we started making films together, we thought we didn't need to explain *why* we were making films. I think it's actually understandable, and clear.

» **Audience member:** I wanted to ask if the author is satisfied with how the images in the film match with his own ones from the book. Because it's often the case that literary adaptations in cinema don't match the expectations of the writer. And so I'd like to know if this adaptation somehow got in the way of these images of his.

» **LK:** I can only answer the first question: I'm very happy with this film. I've actually never understood the point of adapting literature to film. But this is not an adaptation. What connects the film and the book is an essence, is the essential thing. I think, in terms of the second question, whether my images prevented the director from finding his own one – that's a question for him.

» **BT:** First of all, we're talking here about very good literature, a book I read and reread over the years and which I still love very much. So on the one side we had literature, for which we sought

a cinematic form. At the same time, we used the novel as a kind of pretext to say a little something about filmmaking itself. And then there was the little detail that we also wanted to speak about our lives. About our everyday lives. And just as the novel asks what our actual task is, or what the task of literature is – to oversimplify it – at the same time, we have to ask ourselves what the task of film is. What is film, anyway? How does something become a story? How does something become time? How do these categories work, how do they mutually influence each other? How do we live and what do we perceive in this state? What do we see? At what point does it become important what the corner of this table looks like, what material it's made of?

And so there's a whole series of questions that we answer – with our work, our films, but also with our daily lives. And there is no definitive answer. The more we think about these questions, the less certain we become. And if we're really honest, then we must admit that we won't find an answer. It would be so nice if there were a definitive, certain answer.

You have to distinguish between that which has been, that which is certain, which can no longer be called into question, and that which is still to come. Even with film work, you can draw a line between what was, and what is still before us. These are the kinds of considerations we're concerned with in our work.

» **Audience member:** An important element of the film is the way it plays with time, and the fact that it has several perspectives. Sometimes the film jumps backward in time, and shows the same occurrence again, but from a different perspective. I find that extraordinarily interesting, because otherwise the film plays out almost in real time. Does this also occur in the novel?

» **BT:** This use of multiple perspectives is also a literary element. And it's exactly like that in the novel. But in the film, you really have to repeat whatever you want to show from another perspective, in order to make it comprehensible. You can do this more quickly in a book, of course. This pen

can't see anything, but the camera always sees – it needs an object. The crucial difference is that I can play around with this pen, but not with the camera.

» **Audience member:** A follow-up question to the director's first answer: I also think the film is an incredible visual experience and, for film theorists, exactly what they've been waiting for. But did I understand correctly that the meta-cinematic aspects are more important for you than the images of the world and of people?

» **BT:** No. Life is the most important thing to us, and film is part of our lives. You can't separate the two. The world that surrounds us is important: what state is the country in, what are the conditions on the street, what do people's faces look like? We're looking for a formulation that reflects this – what we see and experience on a day-to-day level. There's no philosophy you can trace everything back to, no ideology or act of creation that can be conveniently formulated – there are only feelings. With the tactile sense of our emotions, we record things, and try to convey something. And one of these senses is the camera.

» *Sátántangó* by Béla Tarr received its world premiere at the Forum in 1994. The Q&A at the Delphi Filmpalast of which this transcript only form a part was held in Hungarian with simultaneous translation into German by Miklós Gimes. Editor and co-screenwriter Ágnes Hranitzky, László Krasznahorkai, the author of the book from which the film was adapted, and leading actor Peter Berling took part in the discussion alongside director Béla Tarr and Ulrich Gregor, then head of the Forum.



Ivan: The people or places we find while preparing one film always seem to lead us the next one.

Linfeng: We met Luo Tianqing while shooting our first documentary in Hengyang, my hometown. Then he became our protagonist for *White Bird*, 3 years ago. For *From Tomorrow on, I Will*, he did street casting with the two of us in Beijing and found our protagonist (Li Chuan).

Ivan: It was similar with the underground apartments. Three years ago, we went to an underground housing block near your place in Beijing to buy used equipment, and I couldn't stop thinking about it and shooting there. Coming from Belgrade, I knew what a bomb shelter looks like, but it was interesting and touching to see how people had turned those places into their homes.

Linfeng: I thought casting would be the hardest part of this film, but it turned out to be the easiest. The location permissions, renting prices, and

organisation in Beijing were so much more difficult than in the south.

Ivan: We kept saying we'll never shoot in Beijing again, but I guess the harshness of this city and the shooting itself were somehow necessary for the film.

Linfeng: Just like the strange combination of our personalities, which are like ying and yang, but balance out in a good way, even if it gets tense.

» **Wu Linfeng** is a director and producer based in Beijing. **Ivan Marković** is a cinematographer (including for the new film by Angela Schanelec *I Was at Home, But...*, Berlinale Competition 2019) and director based in Berlin. They worked together for the first time on the short film *White Bird*, which screened at the Berlinale in 2016. *From Tomorrow On, I Will* is their first feature collaboration. More information on the film can be found on page 12.

» **Ivan:** Wenn wir bei der Vorbereitung für einen Film auf Menschen oder Orte treffen, dann führt uns das immer zum nächsten Film.

» **Linfeng:** Wir haben Luo Tuanqing beim Dreh unseres ersten Dokumentarfilms in meiner Geburtsstadt Hengyang kennengelernt. Vor drei Jahren war er dann der Protagonist von *White Bird*. Und für den neuen Film hat er mit uns beiden auf den Straßen von Peking unseren Protagonisten (Li Chuan) gecastet.

» **Ivan:** Mit den unterirdischen Wohnungen war es ähnlich. Vor drei Jahren sind wir zu dieser Anlage in der Nähe deiner Wohnung in Peking gegangen, um gebrauchtes Equipment zu kaufen. Danach konnte ich an nichts anderes mehr denken, ich wollte unbedingt dort drehen. Ich komme aus Belgrad, ich weiß, wie Bombenschutzkeller aussehen, aber es war interessant und rührend zu sehen, wie die Menschen diesen Ort zu ihrem Zuhause machten.

» **Linfeng:** Ich hatte gedacht, dass das Schwierigste an dem Film das Casting sein würde, aber im Gegenteil, die Drehgenehmigungen, die Mietpreise und die Logistik haben uns vor viel größere Probleme gestellt. In Peking war es viel schwieriger als im Süden des Landes.

» **Ivan:** Wir haben immer wieder gesagt, wir drehen nie wieder in Peking, aber wahrscheinlich waren die Unwirtlichkeit der Stadt und der harte Dreh eine Grundbedingung dafür, dass der Film entstehen konnte.

» **Linfeng:** So wie auch unsere unterschiedlichen Persönlichkeiten, die wie Ying und Yang sind, aber sich ausgleichen, auch wenn es mal heftig wird.

» **Wu Linfeng** ist Regisseur und Produzent und lebt in Peking. **Ivan Marković** ist Kameramann (u.a. für den neuen Film von Angela Schanelec *Ich war zu Hause, aber...*, Berlinale Wettbewerb 2019) und Regisseur und lebt in Berlin. Bei dem Kurzfilm *White Bird*, der 2016 auf der Berlinale lief, arbeiteten die beiden zum ersten Mal zusammen. Bei ihrem Spielfilmdebüt, *From Tomorrow on, I Will* führten beide Regie. Informationen zum Film finden Sie auf Seite 12.

Wir haben die Figur Audrey Benac für *Deragh* erfunden, damit sie im dokumentarischen Umfeld von Sofias echter Familie als Stellvertreterin agieren konnte. Audrey wurde zu einer Art Detektivin, wir schleusten sie in Sofias Film, um ihre Familiengeschichte zu erkunden. Und dann fingen wir an, uns zu fragen, wer Audrey eigentlich ist.

In *MS Slavic 7* hält Audrey vor der Kamera mehrere Monologe, sie beschreibt ihre Reaktion auf die Briefe zwischen einer polnischen Dichterin und einem Schriftsteller. Die Monologe basieren auf drei Notizbüchern: Das erste hat Sofia geführt, als sie die Briefe zum ersten Mal las, in das zweite trug *Deragh* ihre Überlegungen zum Gedichte- und Briefeschreiben ein, und in das dritte Notizbuch schrieb *Deragh* alias Audrey, während sie Zugriff auf die Briefe hatte.

Wir waren überrascht zu sehen, wie einsam Audrey während ihrer Monologe wirkte, dabei hatten wir sie nur erfunden. Wenn ihr die Worte fehlen, sieht sie beinahe verzweifelt aus. Wir begriffen, dass wir eine Figur geschaffen hatten, die vollkommen aus unseren Sehnsüchten gemacht war, die unseren Interessen nachging und unsere Ängste teilte.

» **Sofia Bohdanowicz** lebt in Toronto und ist Filmemacherin. **Deragh Campbell** ist Schauspielerin und Regisseurin und war bereits in *I Used to Be Darker* von Matt Porterfield (2013) im Forum zu sehen. In Sofias Filmen *Never Eat Alone* (2016) und *Veslemoj's Song* (2018) sowie nun in *MS Slavic 7*, in dem sie auch Ko-Regie führte, spielt sie die Rolle der Audrey Benac, die als ein Double für Sofia im Film fungiert. Informationen zu *MS Slavic 7* finden Sie auf Seite 33.



The character of Audrey Benac was invented for Deragh to act as a stand-in for Sofia in the documentary territory of her real-life family. And Audrey became this sleuth that could be deployed into Sofia's films as a way of navigating the material of Sofia's family history. And we started to wonder who Audrey was.

In *MS Slavic 7*, Audrey performs monologues to camera, describing her encounters with letters between two Polish poets. The monologues are composed from three notebooks: notes that Sofia took when she first read the letters; notes that Deragh took pertaining to poetry and letter writing; and notes that Deragh took as Audrey in the filmed encounters with the letters.

It struck us in watching the monologues, how lonely Audrey appeared despite being made up of both of us. When she can't articulate herself, she looks almost devastated. And we realized that

we'd made a character up entirely of our combined desires, that pursued our interests and felt our fears.

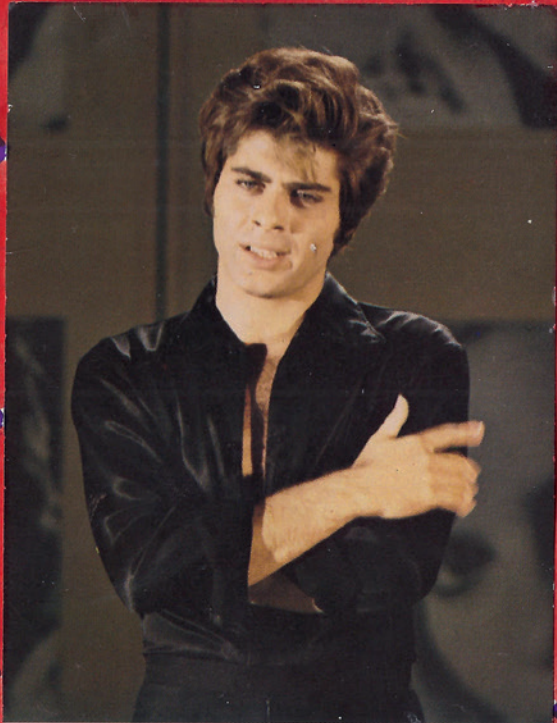
» **Sofia Bohdanowicz** is a filmmaker based in Toronto. **Deragh Campbell** is an actor and director and acted in *I Used to Be Darker* by Matt Porterfield (2013), which screened at the Forum. In Sofia's films *Never Eat Alone* (2016) and *Veslemøy's Song* (2018) as well as now in *MS Slavic 7*, which she also co-directed, she plays the role of Audrey Benac, who functions as a fictional stand-in for Sofia in her films. More information on *MS Slavic 7* can be found on page 33.

RICKY SHAYNE



Ricky Shayne streifte von 1967 bis 1972 wie ein Komet die bundesdeutsche Unterhaltungskultur. In Kairo geboren, in Beirut aufgewachsen und in Rom zum Star geworden, wurde er nach Deutschland importiert, wo er sich zwischen BRAVO und ZDF-Hitparade wiederfand. Der damals 10-jährige Stephan Geene war von Ricky so fasziniert, dass er Zeitungsausschnitte, Liedtexte und Interviews in einem Fanbuch zu sammeln begann. Sein Film *Shayne* läuft im diesjährigen Forum Expanded Programm (siehe Seite 122).

SONG BOOK



Ricky Shayne

DISCO :

Ich mache keine Komplimente •

Fantastic • 1000 Dollar •

Es wird ~~ein Bettler~~ zum König

Ginny, komm näher • !

ICH SPRENGE ALLE KETTEN •

Heiss wie ein Vulkan • In festen Händen •

Good-bye ihr Girls aus Germany •

MAMY BLUE • Und ich bin nicht + verloren.

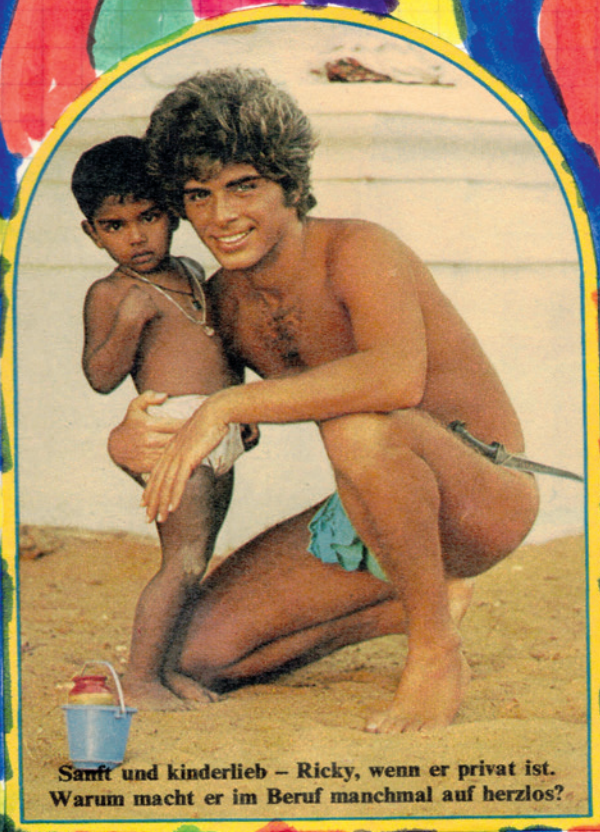
DELTA QUEEN • Woman • Harmony •

After enjoying a meteoric ascent, Ricky Shayne was a true star of West German entertainment culture from 1967 to 1972. Born in Cairo, he grew up in Beirut and found fame in Rome, before his persona was imported to Germany, where he became a fixture in BRAVO and the ZDF-Hitparade. Only 10 years old at the time, Stephan Geene was so fascinated by Shayne that he started collecting newspaper clippings, song lyrics and interviews within a fan book. His film *Shayne* is showing in this year's Forum Expanded programme (see page 122).

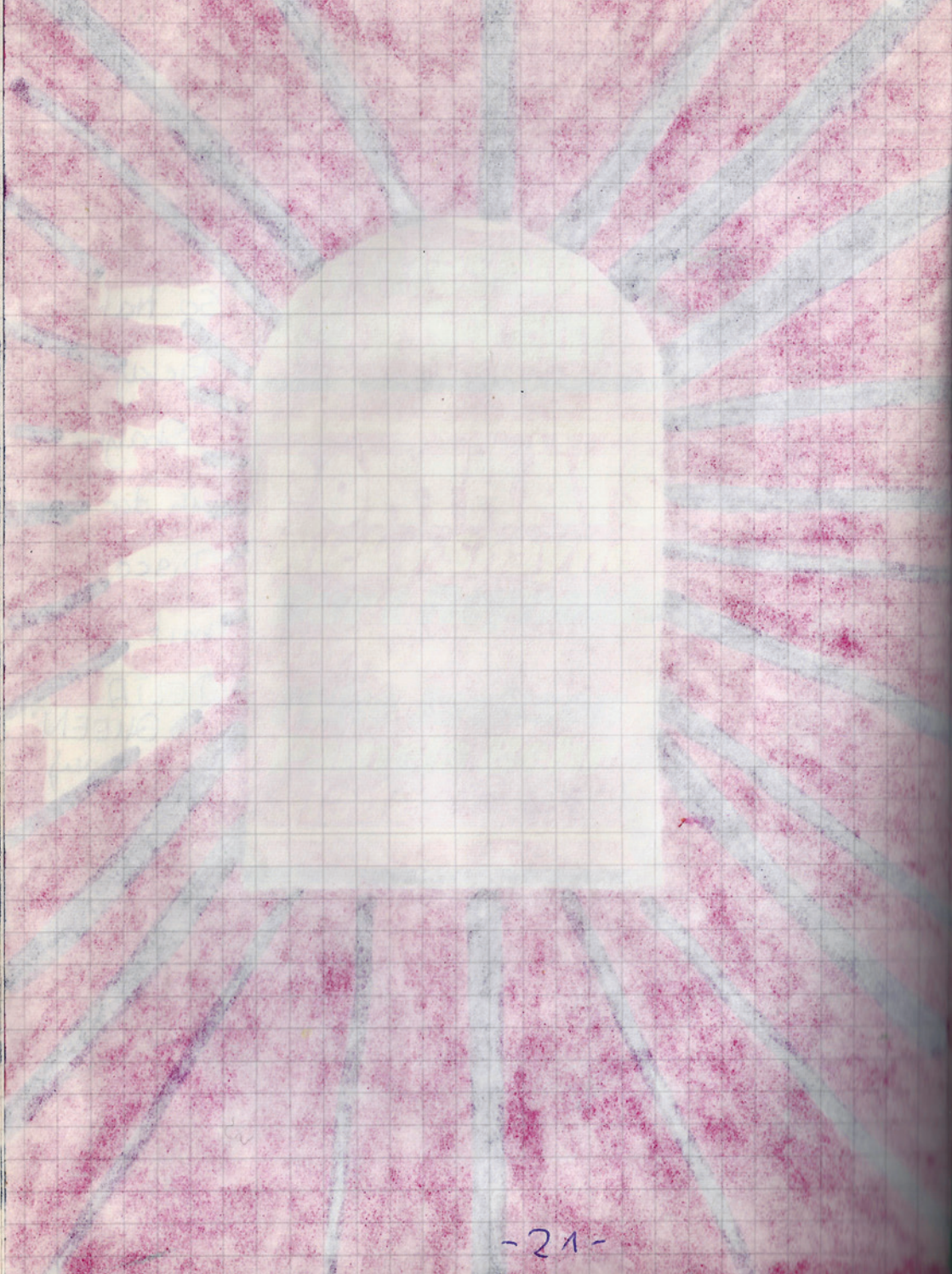


Sensibel und nachdenklich – so lieben ihn die Fans. Ist er das nur auf der Bühne?

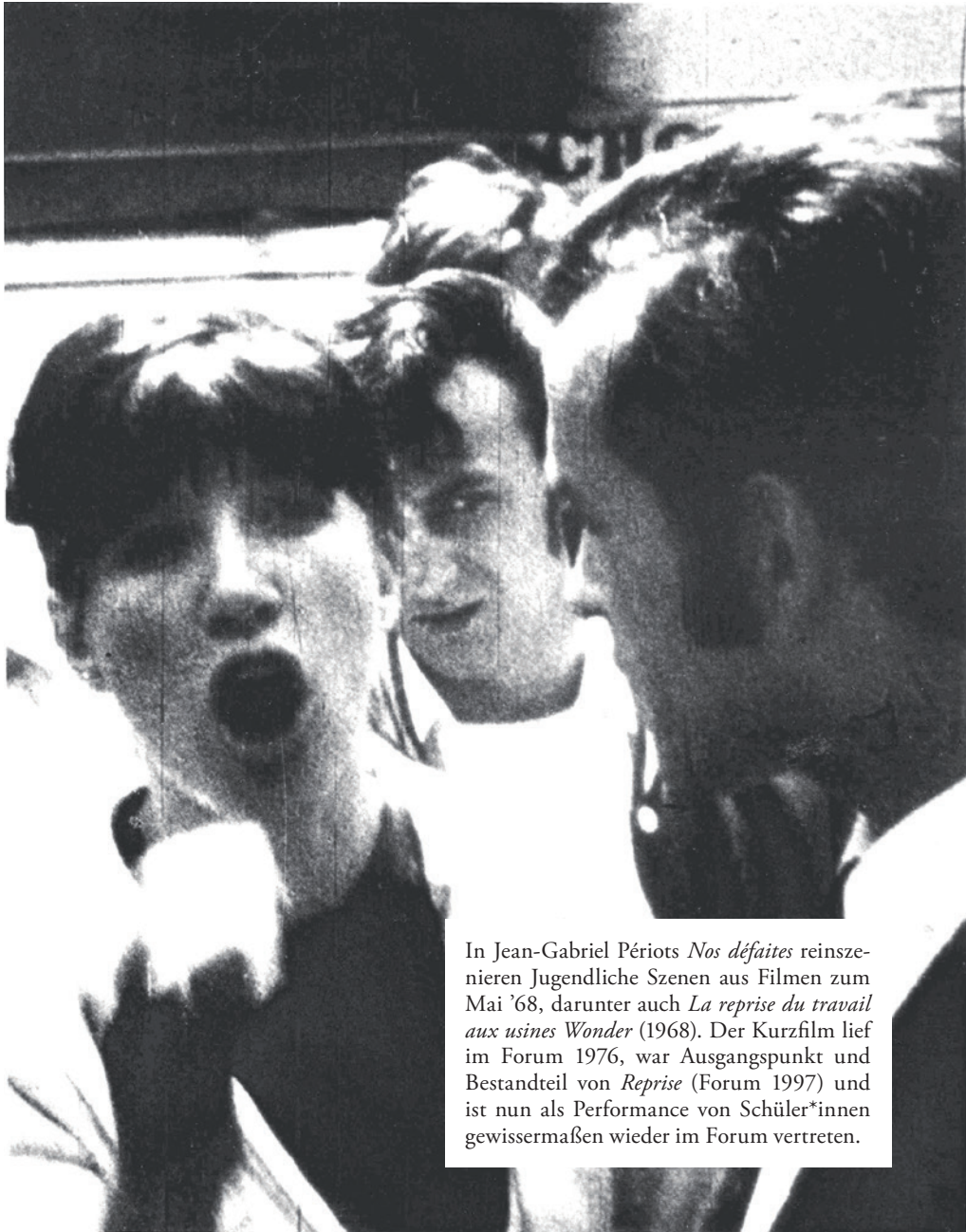
So hat
Ricky
Shayne
in der
Disco
mit
DELTA
QUEEN
auf



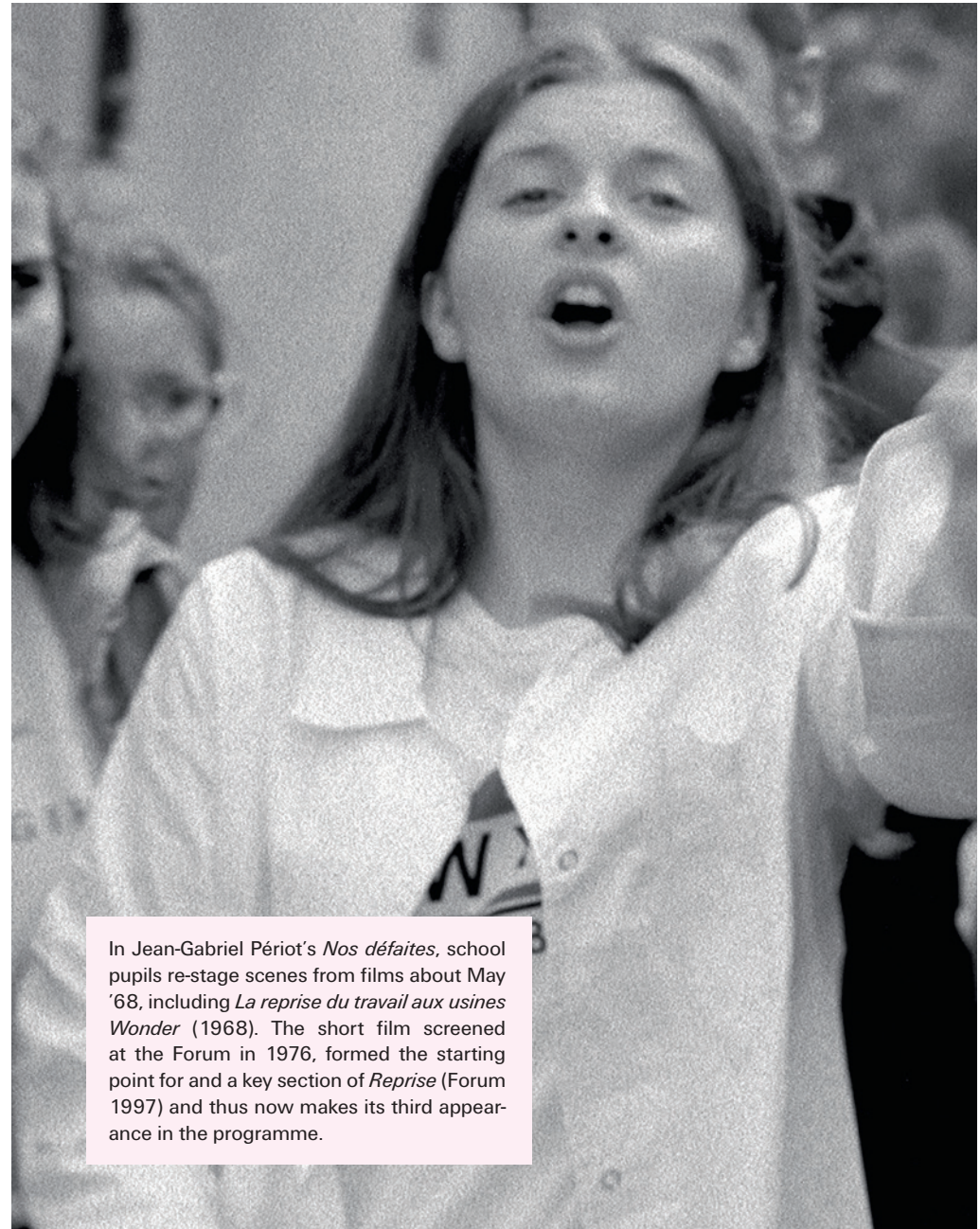
Sanft und kinderlieb – Ricky, wenn er privat ist. Warum macht er im Beruf manchmal auf herzlos?



Verinnerlicht und besonnen – Rickys
Traum von einem Leben in
Indien. Geht er je in
Erfüllung?



In Jean-Gabriel Périots *Nos défaites* reinszenieren Jugendliche Szenen aus Filmen zum Mai '68, darunter auch *La reprise du travail aux usines Wonder* (1968). Der Kurzfilm lief im Forum 1976, war Ausgangspunkt und Bestandteil von *Reprise* (Forum 1997) und ist nun als Performance von Schüler*innen gewissermaßen wieder im Forum vertreten.



In Jean-Gabriel Périot's *Nos défaites*, school pupils re-stage scenes from films about May '68, including *La reprise du travail aux usines Wonder* (1968). The short film screened at the Forum in 1976, formed the starting point for and a key section of *Reprise* (Forum 1997) and thus now makes its third appearance in the programme.

TRINK
paradies

Als läge das alles schon
2000 Jahre zurück
Gespräch mit
Thomas Heise

von Claus Löser

Bahnhof

» Dein Film *Heimat ist ein Raum aus Zeit* umfasst mehr als 100 Jahre Geschichte, geht dabei von Familiengeschichte aus. Auf welche Weise hast du dich an das Material herangetastet? Gab es ein Familienarchiv?

» Nein, es gab kein Archiv. Das hat sich alles Stück für Stück vervollständigt. Schon für meinen Film *Vaterland* (2002) habe ich Briefe meines Vaters aus dem Arbeitslager Zerbst¹ benutzt. Die hatte ich nach dem Tod meiner Großmutter an mich genommen, faktisch unter der Kommode hervorgezerrt. Da war ich erst 12 oder 13 Jahre alt. Seitdem lagen diese Briefe bei mir. Ich hatte die erst einmal nur weggepackt, ohne sie zu lesen. Das kam alles erst viel später. Ähnlich war es dann 1987, als mein Vater verstarb. Da ergab sich wieder die Frage, was man nun eigentlich mit den ganzen Sachen machen sollte. Meine Mutter wollte wegschmeißen, und sie fing dann auch schon an damit. Andere Teile wollte sie neu sortieren und mit Anmerkungen versehen. Und ich habe ihr damals gesagt: Lass das liegen, das geht dich gar nichts an. Und bitte keine Anmerkungen! Man kann kein Leben mit Anmerkungen versehen. Ich hatte irgendwie im Hinterkopf – ohne jetzt zu pathetisch zu werden – dass man in der Diktatur überwintern muss und dass auch die Sachen aus der Familie überleben müssen.

» Lässt sich in etwa einkreisen, wie lange deine Recherche insgesamt lief?

» Schwer zu sagen. Denn ich habe ja vorher schon eine Menge gewusst. Den gesamten Briefwechsel aus dem Lager in Zerbst hatte ich schon aufbereitet. Den gab es also schon. Diese frühen Liebesbriefe meiner Großeltern waren schon bei mir, seit meine Oma verstorben war. Die hatte ich gleich übernommen, die gingen gar nicht erst an meine Eltern – sonst wären sie wahrscheinlich verloren gegangen. Aber die waren als Material

noch nicht erschlossen, die hatte ich noch nicht mal gelesen. Eigentlich dauerte die Beschäftigung mit dem Thema schon über viele Jahre, das lief faktisch durch, kam immer mal wieder hoch. Aber ich ging den Spuren noch nicht gezielt nach. Erst als dann Rosi [die Mutter von Thomas Heise] starb und dann auch noch Andreas [sein Bruder], also in den Jahren 2014/15, wurde mir klar, dass ich jetzt etwas machen muss. Einiges an Material war bereits verloren gegangen: zum einen durch einen Wassereinbruch im Keller, zum anderen, weil Rosi schon mit dem Wegschmeißen angefangen hatte. Das hatte mit ihren Kontrollbedürfnissen zu tun. Zum Glück ist sie damit gescheitert – weil es einfach zu viel war. An einem bestimmten Punkt war mir klar, dass es keine Chance gibt, das allein zu bewältigen. Dafür brauchte ich einen Mitarbeiter. Das wurde dann ein Absolvent von der Hochschule, der vorher schon Germanistik studiert hatte, also genug Erfahrungen mit Schriftgut und anderen Archivalien mitbrachte. Die Gefahr, sich darin zu verzetteln, ist natürlich riesengroß. Eine wichtige Entscheidung war dann, stur chronologisch vorzugehen. Es gab einzelne Ordner, die waren schon von Rosi unter anderen Aspekten sortiert – die habe ich wieder aufgelöst und in die Chronologie einsortiert. Die Autografen zum Beispiel habe ich nicht als Autografen behandelt, sondern als ganz normale Zeiteugnisse.

» Gab es Momente, in denen du Angst hattest, dass das Material dich beherrschen könnte und nicht umgekehrt?

» Nein, niemals. Es handelte sich um eine Entdeckung. Zunächst hatte das alles noch gar nicht so viel mit Recherche zu tun. Das lief erst einmal ziemlich stur ab, ohne Nachdenken: sauber kopieren und ablegen, und das Ganze dann noch einmal auf Festplatte. Diese pure Materialsicherung haben wir über ein Jahr lang betrieben.

Angefangen hatte das im Mai 2015. Sehr wichtig wurde mir dabei auch, dass immer wieder banale Details zwischen den bedeutungsschweren Dokumenten auftauchen. Dann werden die Zusammenhänge deutlich, auch die Dinge, die im Hintergrund laufen. Wir sind vorgegangen wie in einem Bergwerk, wir sind schürfen gegangen. Und die gefundenen Scherben haben wir dann collagiert, oder in eine neue Form gebracht.

» Das archäologische Verfahren – aus Scherben etwas zusammensetzen – wird bei dir also zur ästhetischen Methode?

» Ja, denn es handelt sich ja nicht um ein wissenschaftliches Vorgehen, sondern um ein künstlerisches, und das heißt, dass es sprunghaft verläuft und damit mehr Möglichkeiten zulässt. Und dann kann ich darüber fabulieren. Nicht mit dem, was ich benutze als Scherben, sondern mit dem, was daraus folgt.

» Du stellst dich ja in mehrfacher Hinsicht deutlich gegen die aktuellen Dokumentarfilm-Konventionen. Auch die Länge ist ja schon eine klare Ansage.

» Nein, die Länge ist keine Ansage, sondern ein Ergebnis. Das war so nicht geplant. Mit zwei Stunden habe ich schon gerechnet, aber nicht mit knapp vier.

» Gleichzeitig hat man nach den vier Stunden das Gefühl, es könnte noch weitergehen.

» Ja, das habe ich inzwischen mehrfach gehört. Es fehlt ja noch ganz viel.

» Was ist zum Beispiel mit deiner Mutter? Ihre Geschichte setzt ja erst 1945 ein. Man erfährt fast nichts von ihrem familiären Hintergrund, fragst sich, was vorher kam.

» Sie war Jahrgang 1927, war also 1945 noch ganz jung – gerade einmal 18 Jahre alt. Ihre Tagebücher reflektieren diese Zeit sehr gut, finde ich. Sie stammte aus einer sozialdemokratischen Fa-

milie, aus Dresden. Es gibt auch von ihrem Vater Rudolf kartonweise Aufzeichnungen und Briefe. Das ist teilweise aber kaum noch zu erschließen, weil mit Bleistift geschrieben, auf vergilbtem Papier. Ein Jahr haben wir daran gesessen, dieses Material zu entziffern. Das geht ja zurück bis zum Ende des 19. Jahrhunderts. Das ist alles sehr interessant, weil das sehr arme Leute waren. Der Rudolf, der Vater meiner Mutter, war bitterarm, er war das dritte uneheliche Kind seiner Mutter, geboren in irgendeinem Kaff bei Göttingen. Er hat dann nach dem Tod seiner Mutter Zieheltern bekommen. Das war sein Glück, dadurch hat er ein bisschen Ausbildung bekommen. Als junger Mann ging er dann auf Wanderschaft, bis in die Schweiz, hat dort den Fritz Brupbacher kennengelernt – den Arzt von Lenin im Exil. Dann traf er auch den Willy Münzenberg. Und der Münzenberg hat ihn dann in der Druckerei der SPD in Dresden untergebracht. Dort hat er sich dann langsam hochgearbeitet. Ursprünglich wollte ich das auch noch erzählen, wir haben auch schon gedreht. Das wurde dann aber alles zu viel.

» Es ist auch so schon für die Zuschauer*innen nicht immer ganz einfach, die familiären Zusammenhänge zu begreifen.

» Es ist aber auch gar nicht nötig, diesen Zusammenhängen eins zu eins zu folgen. Darum geht es ja gar nicht. Wir hatten zwar kurz überlegt, mit einer Grafik oder mit anderen Lösungen zu arbeiten, das aber sehr schnell wieder verworfen. Schließlich haben wir auf alle zusätzlichen Informationen konsequent verzichtet. Es gibt im ganzen Film nur an einer einzigen Stelle eine Sachinformation: bei diesem Parteiverfahren gegen meinen Vater Mitte der 60er Jahre. Um wirklich begreifbar zu machen, was da im Detail eigentlich passiert ist, hätte ich sonst noch mehr aus diesem furchtbaren Briefverkehr zitieren müssen. Und das hält ja kein Mensch aus. Im Grunde tue ich so, als läge das alles jetzt schon 2000 Jahre zurück. Und man kennt einfach die Zusammenhänge nicht mehr, wie das damals alles war. Man hat nur diese Scherben zur Verfügung, und mit diesen Scherben kann man sich ein Bild machen.

1 In der Nähe der Stadt Zerbst (Sachsen-Anhalt) gab es von 1940 bis 1945 einen Militärflughafen und eine Pilotenschule der Deutschen Luftwaffe. Angeschlossen war gegen Ende des Krieges auch ein Zwangsarbeitslager der „Organisation Todt“ für „jüdische Mischlinge ersten Grades“ und „jüdisch Versippte“. Dort war Wolfgang Heise, der Vater des Regisseurs, bis im Mai 1945 interniert.



Zwischen den Scherben gibt es aber ganz viele Lücken. Und diese Lücken kannst du mit Nachdenken füllen. Und dann stimmt das Bild – oder es stimmt wiederum nicht. Denn du kommst beim Nachdenken auf Dinge, die zwar eigentlich falsch sind, aber dennoch richtig, weil du etwas anderes herausbekommen hast. Und das finde ich interessant.

» Exakt lassen sich also weder der zeitliche Beginn der Arbeit noch deren Ende festlegen. Die meisten deiner Filme greifen zudem thematisch und stilistisch ineinander. Das ist überhaupt auch ein schöner Effekt dabei: Je umfassender dein Œuvre wird, umso mehr Überschneidungen gibt es zwischen den einzelnen Kapiteln.

» Ja, das stimmt. Das ist mir auch aufgefallen. Es ist ja nicht so, dass man das will oder plant. Das passiert einfach. Die Filme bewegen sich wie in Spiralen. Man weiß gar nicht richtig, ob die Bewegungen vorwärts oder rückwärts verlaufen. Und so ist auch der neue Film selbst gebaut: der läuft ja auch nicht chronologisch ab. Die Reihenfolge spielt eigentlich keine große Rolle – ob die Ereignisse jetzt zehn Jahre früher oder später stattfinden, ist nicht so wichtig.

» Dein Film scheint mir insgesamt auch ein Film der Bewegungen zu sein. Es gibt einerseits konkrete Bewegungen, mit den Zugfahrten zum Beispiel. Zum anderen gibt es ortsungebundene Reisen: durch innere Zustände, durch Biografien und durch historische Situationen. Sehr gelungen finde ich die Korrespondenz zwischen diesen verschiedenen Bewegungsformen. Die Aufnahmen aus Wien reduzieren sich auf eine Straßenbahnfahrt, von Innen nach Außen gefilmt. Doch die Schärfe ist auf die beschlagene Scheibe gezogen,

die Stadt selbst verbleibt in völliger Unschärfe.

» Diese Fahrt in der Straßenbahn beruht auf einer filmischen Erfahrung, die ich in *Neustadt* (2000) gesammelt habe. Schon damals in Halle habe ich nicht so richtig gewusst, was ich in dieser Stadt eigentlich drehen soll. Und während der Straßenbahnfahrt ergab sich plötzlich ein völlig anderer Raum, durch den ich die Stadt dann doch auf neue Weise erzählen konnte. Wir haben jetzt in Wien wie damals in Halle einfach die längste Linie durch die Stadt ausgewählt und haben diese Aufnahmen gemacht. Natürlich hätten wir auch die Wohnorte der Familie aufnehmen können. Die Häuser stehen ja alle noch – oder sie stehen wieder. In Wien wurde ja alles so wieder aufgebaut, wie es vor dem Krieg ausgesehen hatte.

» Dass du jetzt in Wien Professor bist, ist ja erst einmal ein Zufall, oder? Aber doch berührt du ja dort eine wichtige Familienlinie.

» Na, das ist doch kein Zufall! (lacht) Das war eine Notwendigkeit. Nein, im Ernst: Ich bin nach Wien gegangen, weil es gut gepasst hat. Das war für mich ein guter Anlass, mit der Recherche anzufangen.

» Wie empfindest du die Stadt? Hast du das Gefühl, innerlich mit ihr verbunden zu sein?

» Was heißt verbunden?! Na klar, ich bin gern in Wien. Im Grunde war ich ja schon vorher dort. Weil meine Großmutter immer wienerisch gekocht hat ... wenn ich an die ganzen Fressorgien zu Weihnachten denke! Wien war für mich schon immer da, natürlich. Aber erst vor einem Jahr bin ich zum ersten Mal zu einer der Straßen gegangen, in denen die Verwandten gewohnt haben.



Heimat ist ein Raum aus Zeit von Thomas Heise

» Von Wien aus fahren dann 1941/42 auch die Züge in die Vernichtungslager.

» Dazu wurde in Österreich eine vorbildliche Forschungsarbeit geleistet, z.B. am Erich Boltzmann Institut. Man kann heute genau sagen, wie viele Leute in welchen Waggons saßen. Wie wenige überlebten. Die Umzüge der Familie in Wien lassen sich zum Beispiel anhand der Unterlagen der Meldeämter ganz genau nachvollziehen. Die mussten ja immerzu umziehen, in immer kleinere Wohnungen. Das wäre auch im Film mit den Schauplätzen darstellbar gewesen – aber das wäre ein ganz anderer Film geworden. Ich habe mich dann entschlossen, dieses Kapitel allein über die Briefe und die Listen zu erzählen. Mich hat daran interessiert, dass das filmisch auch auf diese Weise gelöst werden konnte – nur durch diese Dokumente und durch das Verlesen der Texte, ohne dass man dafür ein einziges weiteres Bild braucht. An dieser Stelle war für mich zunächst auch die Frage wichtig, wie lange man das durchhalten kann. Diese Szene wurde dann immer länger, zuletzt waren es über 20 Minuten. Chris² und ich haben dann gemerkt, wie wir beim ersten Sehen der Listen auf der Leinwand begannen, alle Namen und Adressen dieser Deportierten zu lesen, jeden einzelnen, während die Briefe zu hören sind. Dass wahrscheinlich alle Zuschauer*innen das ganz unwillkürlich genauso tun, bis die Listen im Schwarzen verschwinden. Und im Schwarz beginnt dieser Schlager: „Schau nicht hin, schau nicht her, schau nur gradeaus...“³

» Mehrfach tauchen in deinem Film Bahnhöfe auf.

» Die ursprüngliche Idee war, überhaupt nur mit Bahnhöfen zu arbeiten; in Berlin am Ostkreuz zum Beispiel. Für Wien hieß das, am Praterstern zu drehen, in dessen Nähe der später abgerissene, berühmte Nordbahnhof gestanden hatte. Hier kamen Ende des 19. Jahrhunderts viele Juden aus Galizien und der Bukowina an, von hier aus flo-

2 Chris Wright, Schnittmeister des Films

3 Gesungen von Marika Röck, aus dem Spielfilm „Die Frau meiner Träume“, Regie: Georg Jacoby (Deutschland 1944)

hen sie 1938 und von hier wurden ab 1943 die meisten der jüdischen Menschen Richtung Osten deportiert, um sie zu ermorden. Diese Orte habe ich mir angeschaut. Aber bald habe ich festgestellt, dass man „die Eisenbahn“ eigentlich nicht mehr erzählen kann.

» Weil das metaphorisch überbesetzt ist? Man denkt ja automatisch an die Deportationen...

» Nein, nicht weil es überbesetzt ist, sondern weil inzwischen die Sinnlichkeit fehlt. Die Schienenstöße gibt es nicht mehr, den Dampf gibt es nicht mehr. Alles, was sinnliche Erfahrung wäre, ist verschwunden. Alles summt nur noch.

» Hast du deshalb auch die gegenwärtigen Szenen fast durchweg in Schwarz-Weiß gedreht?

» Alle Dokumente sind farbig, die anderen Aufnahmen sind in Schwarz-Weiß. Ich liebe Schwarz-Weiß. Es schafft klare Bilder.

» Im letzten Drittel gibt es eine lange Szene aus Schwarz-Weiß-Fotos mit Originalton deines Vaters und Heiner Müllers. Das ist der einzige Originalton, was Sprache betrifft in diesem Film. Alle anderen Texte sprichst du. Es geht um Brecht. Kannst du dazu noch etwas sagen?

» Die Fotos stammen von Grischa Meyer, die Tonaufnahmen habe ich gemacht, in Heiner Müllers Wohnung, Erich-Kurz-Straße 9 am Tierpark. Müller ist ja nicht zufällig im Film. Das hat mit mir zu tun – weil ich irgendwann mal festgestellt habe, dass ich mit Müller viel mehr rede als mit meinen Eltern. Aber es geht hier nicht um private Geschichte. Der Film erzählt letzten Endes, auf welche Weise sich Biografien zur Geschichte verhalten. Sebastian Haffner meinte einmal, dass, wer Geschichte verstehen will, Biografien lesen muss, vor allem auch die der „kleinen

Leute“. Geschichte schlägt manchmal zu, dass kein Stein auf dem anderen bleibt. Für andere scheint sie völlig irrelevant.

» Und Geschichtsschreibung geht fast immer von der Herrscherperspektive aus.

» Genau davon handelt das Gespräch zwischen Wolfgang [sein Vater] und Müller. Und genau das hat wiederum mit der gegenwärtigen Zeit zu tun und deswegen gibt es gegen Ende auch den Text von Müller von 1992. „Eine Glosse zum deutschen Augenblick.“ Er schreibt darin von Links und Rechts, vom Deutschein und vom Kampf um Schwimmwesten und vollen „Rettungsbooten, von denen niemand weiß, wo sie noch landen



Heimat ist ein Raum aus Zeit von Thomas Heise

können, außer an kannibalischen Küsten.“ Und dass man mit der Frage, wie man das seinem Kind erklärt, allein ist „und vielleicht ist diese Einsamkeit eine Hoffnung“. Aber dann ist der Film immer noch nicht zu Ende.

Das Gespräch führte Claus Löser am 9. Januar 2019 in Berlin.

» **Thomas Heise** ist Autor und Regisseur am Theater, im Hörspiel- und Dokumentarfilmbereich. Seit 2014 ist er Professor für Kunst und Film an der Akademie für bildende Künste Wien. Er war mehrfach im Forum zu Gast, unter anderem mit *Neustadt / Stau – Stand der Dinge* (2000), *Material* (2009) und zuletzt mit *Die Lage* (2012).

Claus Löser ist Filmhistoriker, -journalist und Kurator. Weitere Informationen zu *Heimat ist ein Raum aus Zeit* auf Seite 22.



Heimat ist ein Traum aus Zeit von Thomas Heise



Heimat ist ein Raum aus Zeit von Thomas Heise



As if Everything Already Took Place Some 2000 Years Ago – A Conversation with Thomas Heise by Claus Löser

» CLAUS LÖSER: Your film *Heimat ist ein Raum aus Zeit* (*Heimat is A Space in Time*) takes in more than 100 years of history, but does so by way of the story of your family. What was your first point of entry to the material? Was there some sort of family archive?

» THOMAS HEISE: No, there wasn't an archive, everything came together piece by piece. I'd already used my father's letters from the Zerbst forced labour camp¹ for my film *Vaterland* (2002). I'd had them since the death of my grandmother already, I more or less just pulled them out from under the chest of drawers back when I was just 12 or 13. They'd been in my possession since then. To begin with, I just put them away without even reading them, that all came much later. It was similar in 1987 when my father died, there was the same question of what we should actually do with all his stuff. My mother wanted to throw it all away and even started doing so. But there were other things that she wanted to re-sort and add footnotes to and so on. And I said to her back then: just leave everything as it is, it's nothing to do with you. And please no footnotes! You can't add footnotes to a life. Somehow, in the back of my mind – without wanting to get sentimental here – I felt that we just had to sit out the dictatorship and that our family possessions also had to survive.

» Can you pin down how long the research process lasted in total?

» That's hard to say, as I obviously already knew a great deal beforehand. I'd already worked through the entire correspondence from the camp in Zerbst,

so that was there from the outset. My grandparents' first love letters were also already in my possession following my grandmother's death. I took them to my place immediately, they never even made it to my parents' house before, otherwise they would probably have been lost. But I hadn't yet engaged with them as potential material, I didn't even read them back then. The process of getting to grips with the subject actually lasted many years, it was basically running along in the background the whole time and would keep breaking surface. But I wasn't yet following the traces in a more targeted fashion. It was only when Rosi died [Thomas Heise's mother] and then Andreas too [his brother], around 2014/15, that I realised I now had to do something. Some of the material had already been lost: due a burst pipe in the cellar on the one hand and because Rosi had already begun throwing stuff away on the other. That was to do with her need to control things. Luckily, she failed – because there was simply too much of everything. At some point, it became clear that it would be impossible for me to deal with it all alone. For that, I would need to employ someone to help me. That turned out to be a university graduate who'd previously studied German Philology and thus had enough experience with written documents and other archive materials. The obvious risk here is trying to move in too many different directions at once and getting lost accordingly. One important decision was thus to proceed in stubbornly chronological fashion. There were individual folders that Rosi had already sorted based on other criteria, but I just took them apart and re-sorted them chronologically. I didn't, for example, treat the autographs as autographs but rather as just normal testimonies from the time.

» Was there any point where you were worried that the material might end up controlling you

1 Between 1940 and 1945, the German Luftwaffe ran a military airport and pilot school close to the town of Zerbst (Saxony-Anhalt). Towards the end of the war, there was also a forced labour camp there run by the Organisation Todt to hold "Jewish crossbreeds of the first degree" and "those Jewish by marriage". Wolfgang Heise, the director's father, was interned there until May 1945.



rather than the other way around?

» No, never. It was a process of discovery and didn't initially have that much to do with research anyway. It started out pretty tediously actually, without the need for much thought, it was all about making clean copies and filing them away and then transferring everything to hard disks. We spent more than a year just securing the material, starting in May 2015. It was also very important to me that banal details would repeatedly pop up between all the more momentous documents, as a way of revealing the wider contexts, the things going on in the background. We proceeded as if we were working in a mine, like prospectors, as it were. And we turned the shards and fragments we found into a collage or put them into a new form.

» So this archaeological process – putting something together from different fragments or shards – becomes an aesthetic method for you?

» Yes, as it's not an academic process, but rather an artistic one and that means it proceeds by leaps and starts, thus allowing more possibilities. And then I can spin yarns from there. Not from what I use as fragments, but rather from what follows from them.

» You obviously set yourself apart from current documentary film conventions on a whole number of different levels. The length of the film is already a clear statement.

» No, the length isn't a statement, it's just how the film ended up. It wasn't planned like that. I was certainly expecting the film to be two hours, but not just under four.

» Yet at the same time, there's still a feeling after those four hours that the film could keep on going.

» Yes, I've heard that several times already. There are a lot of things still missing.

» What about your mother, for example? Her story only begins in 1945. We don't find out anything about her family background, so it's natural to think about what happened with her before.

» She was born in 1927 and was thus still pretty young in 1945 – barely 18. Her diaries reflect that era very well, I think. She came from a social democratic family in Dresden. There are also whole boxes of writings and letters from her father Rudolf. They're hardly even usable anymore because he wrote in pencil, on paper that's now yellowed. We spent a whole year deciphering this material, which stretches back to the end of the 19th century. It's all very interesting because they were so poor. Rudolf, my mother's father, was bitterly poor, he was his mother's third illegitimate child, born in some backwater town near Göttingen, and then grew up with foster parents after the death of his mother. That was good fortune, as he got a bit of an education thanks to them. As a young man, he then moved around a lot and made it all the way to Switzerland, where he met Fritz Brupbacher, Lenin's doctor in exile. Then he also met Willy Münzenberg, who eventually organised a job for him at the SPD printing press in Dresden, where he slowly worked his way up. I originally wanted to tell his story too, we even shot the material for it. But then it all became too much.

» It's already not always straightforward for the viewer to grasp all the family connections.

» But that's not even necessary, to grasp all the connections one to one, I mean. That's not what the film is really about. We did briefly consider working with graphics or something similar to illustrate these connections, but quickly rejected the idea. In the end, we consistently eschewed any additional information. In the whole film, there is only one piece of extra factual information: the section about the party proceedings against my father in the mid-60s. I would have otherwise had to quote even more of that terrible correspondence to make clear what exactly happened. And no one would be able to endure that. Essentially, I act as if everything already took place some 2,000

years ago, where no one knows anything about the broader context of the time any more. These fragments are the only thing available and can be used to make some sort of picture, although there are many, many gaps between them. And these gaps can be filled in just by thinking. And then the picture either works or it doesn't. And by thinking so intently, you come across things that are actually wrong, but somehow right nonetheless, because you've figured out something else in the process. And that's what I find interesting.

» So neither the starting point of the working process nor its end can be precisely ascertained. Most of your films also interconnect at a thematic and stylistic level, which produces a truly wonderful effect: the more comprehensive your oeuvre becomes, the more overlap there is between its individual chapters.

» Yes, that's true, I noticed that too. But of course, it's not something you seek or plan to do, it just happens. The films move in spirals and you don't really know whether these spirals run forwards or backwards. And the new film is itself constructed in the same way: it also doesn't proceed chronologically. The order doesn't actually play such a big role – whether individual events took place ten years earlier or later isn't so important.

» The whole film seems to be one of movements: concrete movements on the one hand, such as the train journeys, but also journeys that aren't linked to actual places, ones that pass through inner states, biographies and historical situations. I think the way these different forms of movement correspond with each another works very well. The footage of Vienna is restricted to a tram ride, filmed from the inside of the tram looking out. But the focus is on the steamed-up glass, the city itself remains totally out of focus.

» That tram ride is based on an experience I had while filming *Neustadt* (2000). Already back then in Halle, I didn't really know how to shoot the city. And while I was on the tram, suddenly this entirely new space opened up before me, which allowed

me to narrate the city in a new way. Like we did in Halle, we just picked the longest tramline in Vienna and shot this footage. We could, of course, also have filmed the places where my family lived. The houses are all still there – or they’ve been rebuilt. In Vienna, everything was rebuilt to look like it did before the war.

» The fact that you’re now a professor in Vienna is just a coincidence, no? But you do actually touch on an important section of your family there.

» Well, it wasn’t a coincidence, it was a necessity (laughs). No, seriously, I went to Vienna because it fitted well at the time. It was also a good opportunity for me to start the research process.

» How do you feel about the city? Do you feel connected to it on some internal level?

» Well, what does connected even mean? I like being in Vienna, of course. I was already there before in a certain way, because my grandmother always used to cook Viennese style... I can’t even think about how much we used to gorge ourselves at Christmas! Vienna was always present for me, of course. But it was only a year ago that I went to one of the streets where my relatives lived for the first time.

» Trains also started leaving Vienna for the death camps in 1941/42.

» Exemplary research was carried out to this end in Austria, for example at the Erich Boltzmann Institute. Today, it’s possible to say how many people were in which train carriages and how few of them survived. The various places my family moved to in Vienna can, for example, be traced in entirely accurate fashion based on the records of the registration offices of the time. They continually had to move house, always into smaller

flats. That could also have been depicted in the film using the various locations, but then it would have become an entirely different film. I thus decided to narrate this chapter purely via the letters and the lists. I was interested in whether it was possible to convey everything in such a way in the film – merely via the documents with the text read out over them, without the need for a single additional image. Another important question for me was how long one would be able to endure that process. The scene became longer and longer, in the end it was over 20 minutes. Chris² and I then noticed that when we saw the lists on screen for the first time, we began to read all the names and addresses of those deported, each individual entry, while the content of the letters is heard. And we realised that probably all viewers would do exactly the same, more or less involuntarily, until the lists disappear into black. And when the screen is black, the song begins “Don’t look here, don’t look there, just keep looking in front of you...”³

» Train stations appear in the film several times.

» The original idea was to work purely with stations; at Ostkreuz in Berlin, for example. In Vienna, that would have meant shooting at the Praterstern, which is close to where the famous Nordbahnhof used to be before it was torn down. At the end of the 19th century, lots of Jews from Galicia and Bukovina arrived there, before fleeing from there again in 1938, and then most of the Jewish population was deported from the very same station from 1943 onwards to their deaths. I looked at all of those places. But I soon realised that it’s hard to use “the railway” as a narrative vehicle any more.

» Because it’s been so over-used in terms of metaphor? There’s obviously an automatic association with the deportations...

» No, not because it’s been over-used, but because it now lacks the necessary sensual, sensorial quality. There are no longer joints in the rails, there is no longer steam. Everything that made travelling by train a sensorial experience has disappeared. Now everything just hums.

» Is that why you also show nearly all the scenes from the present in black and white?

» All the documents are shot in colour; all the other footage is in black and white. I love black and white. It creates clear images.

» In the final third of the film, there’s a long scene consisting of black and white photos accompanied by an original sound recording of your father and playwright Heiner Müller. It’s the only original sound used in the film, at least as far as dialogue is concerned, as all the other texts are spoken by you. The two of them talk about Brecht. Can you tell me a bit more about it?

» The photos were taken by Grischa Meyer, the sound I recorded myself, in Heiner Müller’s flat, Erich-Kurz-Straße 9 by the Tierpark. It’s no coincidence that Müller is in the film. That’s to do with me, because at some point I realised that I spoke far more with Müller than with my parents. But the film is not about private history, it ultimately gives an account of how biographies relate to history. Sebastian Haffner once said that anyone who wants to understand history must read biographies, above all those written by the “small people”. History sometimes hits so hard that no stone is left unturned. But for others, it seems entirely irrelevant.

» And historiography is nearly always conducted from the perspective of those in control.

» That’s exactly what the conversation between Wolfgang [Heise’s father] and Müller is about. And precisely that has something to do with our current era in turn and that’s also why Müller’s 1992 text “Eine Glosse zum deutschen Augenblick” (A Commentary on the Current German Mo-

ment) also appears close to the end of the film. In the text, he writes about left-wing and right-wing, about being German and about battling for life-jackets and “rescue boots full of people with nowhere to land, except on cannibalistic shores”. And the idea that we are alone with the question of how we explain such things to our children and “that this loneliness is perhaps a form of hope”. But then even then, the film isn’t yet over.

This interview was conducted by Claus Löser on 9th January 2019 in Berlin.

» **Thomas Heise** is an author and theatre, radio play and documentary film director. Since 2015, he has been Professor for Art and Film at the Academy of Fine Arts Vienna. He has shown various films at the Forum, including *Neustadt / Stau – Stand der Dinge* (2000), *Material* (2009) and most recently *Die Lage* (2012).

Claus Löser is a film historian, journalist and curator. More information about *Heimat Is A Space in Time* on page 22.

2 Chris Wright, editor of the film

3 “Schau nicht hin, schau nicht her, schau nur gradeaus” are the lyrics of a song sung by Marika Röck in the film “Die Frau meiner Träume”, directed by Georg Jacoby (Germany 1944)



60. Echter Pfifferling, Eierschwamm
Cantharellus cibarius FR.
 schmackhafter Speisepilz



© Ditz Fejer

We come to filmmaking from the outside, as extraterrestrials, disinterested in the so-called business aspects of the art form.

Both of us started as playwrights. But we found we did our best work when we didn't entirely control the work we were doing. So much of our work in theater has been about finding ways to shift control out of our hands. To find ways to invite chance, life, air, error...

We always strive to be in a situation where neither of us has the upper hand, so we're both working from a place of ignorance and unease.

There are some points in the work where what we do is clearly visible and divisible. Anyone who's worked with us knows that Pavol generally gives direction to the actors. Kelly generally takes charge of the editing and post-production. But neither of us works in those areas in isolation. We're constantly talking and consulting with each other. There are always two people engaged in every aspect.

When you're a couple who makes work together, everyone wants to know how you divide the workload, but we really try not to bow to outside pressure to create fixed roles for ourselves. Even the name, Nature Theater of Oklahoma, we originally took to better obscure authorship and evade the question.

After so many years of working through things together, and problem solving, you gain a confidence in your ability to adapt and survive. We trust that there's something to be gained if we can just stay present and open. We trust that one of us will come up with something.

» **Kelly Copper** and **Pavol Liska** founded the performance group "Nature Theater of Oklahoma" in New York in 1996 and have worked together since then. *Die Kinder der Toten* is their first film project and is based on the novel of the same name by Elfriede Jelinek. More information on the film can be found on page 26.

Wir kommen als Außenseiter zum Filmemachen, wie Außerirdische, wir interessieren uns nicht für den Betrieb dahinter.

Wir haben beide als Dramatiker angefangen. Irgendwann haben wir begriffen, dass wir am besten arbeiten, wenn wir nicht alles in der Hand haben. Bei unserer Theaterarbeit ging es immer auch darum, herauszufinden, wie wir Kontrolle abgeben, wie der Zufall, das Leben, die Luft und der Irrtum in unsere Arbeit finden können.

Wir suchen nach Konstellationen, in denen keiner von uns am längeren Hebel sitzt, das heißt, wir wollen beide aus einer Situation heraus arbeiten, in der wir nicht schon alles wissen und uns völlig sicher fühlen.

Bestimmte Aspekte unserer Arbeit lassen sich eindeutig zuordnen. Alle, die mit uns zusammengearbeitet haben, wissen, dass Pavol die Schauspielführung übernimmt. Kelly kümmert sich um den Schnitt und die Postproduktion. Aber keiner von uns beiden arbeitet für sich allein. Wir sind ständig im Gespräch, halten Rücksprache. Egal, worum es geht, es sind immer zwei Leute involviert.

Wenn man als Paar zusammenarbeitet, wollen alle wissen, wie man die Arbeit untereinander aufteilt. Wir versuchen, dem äußeren Druck nicht nachzugeben und uns keine fixe Rollen zuzuweisen. Sogar unser Name, Nature Theater of Oklahoma, dient dazu, die Frage der Urheberschaft zu verkomplizieren.

Nach all den Jahren gemeinsamer Arbeit, in denen man viele Probleme zusammen gelöst hat, vertraut man seiner Fähigkeit, sich an die Umstände anzupassen und Dinge durchzustehen. Wir vertrauen darauf, dass wir nur gewinnen können, wenn wir präsent und offen bleiben. Wir vertrauen darauf, dass einem von uns beiden schon etwas einfallen wird.

» Kelly Copper und Pavol Liska gründeten 1996 in New York die Performance-Gruppe „Nature Theater of Oklahoma“ und arbeiten seitdem zusammen. *Die Kinder der Toten* ist ihr erstes Filmprojekt und basiert auf dem gleichnamigen Roman von Elfriede Jelinek. Weitere Informationen dazu auf Seite 26.

Dem Karrabing Film Collective gehören etwas mehr als dreißig Mitglieder einer Großfamilie an, die 2010 zusammenkamen, um Mittel und Wege zur Selbstrepräsentation sowie zur Analyse des gegenwärtigen Siedlungskolonialismus zu entwickeln. Die Arbeit des Kollektivs reflektiert die Lebensbedingungen seiner Mitglieder. Alle Mitglieder des Kollektivs sind Indigene, mit Ausnahme von Elizabeth Povinelli, die bereits seit 1984 mit heutigen Karrabing-Mitgliedern sowie deren Eltern und Großeltern zusammengeliebt und -gearbeitet hat. Ein Großteil des Kollektivs lebt unterhalb des Existenzminimums und muss jeden Tag mit dem Rassismus der Siedler und der Armut umgehen.

Die Produktionsbudgets sind dementsprechend gering, und wenn die Fördergelder nicht reichen, übernimmt Povinelli die Kosten. Die Geschichte für ein Projekt wird von einem oder mehreren Mitgliedern des Kollektivs entwickelt. Einer entwickelt die Ausgangsidee, die anderen ergänzen Nebenhandlungen und weitere Themen. Diskutiert wird im Rahmen von Drehreffen, aber auch spontan, zum Beispiel dann, wenn sich eine Gruppe vom Jagen erholt oder auf dem langen Rückweg aus der Stadt oder einer entlegenen Siedlung. Manche Szenen „finden“ sich einfach, einmal zum Beispiel hat der junge Kieran Sing ein großes Buschfeuer entdeckt und so eine Szene für *Mermaids* beigesteuert. Die Mitglieder des Kollektivs bestimmen selbst, welche Rollen sie spielen wollen, oder sie lassen andere Mitglieder entscheiden. Gefilmt wird auf iPhones, meist filmen mehrere Leute, je nachdem, wer gerade in der Szene zu sehen ist. Das gilt auch für dokumentarische Aufnahmen. Der Siedlungskolonialismus erschwert nicht nur das Leben, sondern auch die filmische Logistik, deswegen wurde Povinelli zum „director“ des Kollektivs ernannt, wobei sie keine Regisseurin im eigentlichen Sinn ist, sondern die Gruppe in dem, was sie entscheidet und will, stärkt.

» Der neue Film des australischen **Karrabing Film Collective**, *Mermaids, Or Aiden in Wonderland*, ist Teil des Forum Expanded Programms. In Karrabing-typischer experimenteller Handyvideo-ästhetik inszeniert das Kollektiv eine Zombiengeschichte als Kritik an Kolonialismus und extraktivem Kapitalismus. (vgl. Seite 121)



The Karrabing Film Collective is comprised at its root of thirty-odd members of extended family members who came together during a crisis in 2010 to begin a process of self-representation and social analysis of contemporary settler colonialism. Thus the style of collectivity has evolved reflects the conditions of the collective. All of the members are Indigenous except Elizabeth Povinelli, who has been living and working with the Karrabing and their parents and grandparents since 1984. The Indigenous members for the most part live below the poverty line thus always managing daily crises of settler racism and poverty.

The Collective's film production costs are understood within this structure, Povinelli assuming the costs of any funding not explicitly mandated by fund or granting agencies. Stories emerge from one or several members. Someone has an idea and then others add subplots or thematic. Discussions happen in set meetings but also informally, say when a group is taking a break

from hunting or on a long drive back from the city or an outstation. Scenes can be “discovered” during other activities, such as when a young member Kieran Sing saw a large bushfire as a found scene for *Mermaids*. Members chose which roles they wish to play, or chose to let others decide for them. The cinematography is done on iPhones and with multiple members typically taking on the filming task – often dependent on who is on scene. The same is true of onsite recording. Because the task of managing life within the constant severe stresses of settler colonialism makes the task of meta-organization difficult, Povinelli is assigned the “director role.” But unlike industry models, directing here refers to the task of consolidating group decisions and desires.

» The new film by **Karrabing Film Collective** from Australia *Mermaids, Or Aiden in Wonderland* forms part of the Forum Expanded programme. In Karrabing's typical experimental mobile phone video aesthetic, the collective stages a zombie story as a critique of colonialist and extractive capitalism (see page 121).

Archival Constellations

17 Gedanken zum Archiv (to be continued)

von Stefanie Schulte Strathaus





1. Filme können Freund*innen sein

Im September 2013 kam Harun Farocki in unser Büro am Potsdamer Platz. An seiner Seite ein Freund von ihm, der einen großen, sehr schweren alten Lederkoffer trug. Harun stellte ihn uns als Ruchir Joshi vor, einen Schriftsteller aus Indien, der in den 1980er- und 90er-Jahren einige Filme gedreht hatte, über Musik, über das Kino, über Kalkutta. Sie lagen jahrelang auf einem Dachboden in London, der nun geräumt werden musste. Harun hatte Ruchir das Arsenal als passende neue Heimstätte für seine Filme vorgeschlagen. Ruchir war erfreut, sie nicht nur neben denen von Harun zu wissen, sondern auch in der Umgebung eines Films einer alten Bekannten, Deepa Dhanraj, und anderer Dokumentarfilme. (S. 62; 70; 130)

2. Wer im Archiv forscht, ist ein*e Archivar*in: Zugänglichkeit ist nicht das Ziel, sondern der Weg

Archivnutzer*innen nehmen nichts weg, sondern fügen etwas hinzu: Schon häufig hatte die Filmwissenschaftlerin Nicole Wolf von dem Film *Kya hua is shabar ko? (Was geschah mit dieser Stadt?)*, Forum 1988) von Deepa Dhanraj gehört, erst nach Jahren fand sie im Arsenal eine Kopie im Zuge ihrer Recherche für eine Ausstellung. Durch sie erfuhren wir, dass die Arsenal-Kopie die einzige und deshalb sehr wertvoll war. Die Zusammenarbeit führte dazu, dass der Film digital restauriert und als DVD herausgegeben werden konnte. Die öffentliche Auseinandersetzung mit dem Film begann. In diesem Zusammenhang berichtete Deepa von anderen Filmen, die in Zusammenarbeit mit dem 1980 gegründeten Filmkollektiv Yuganhar entstanden waren. In ihren Schilderungen über ihre Entstehung – das politische Klima, die kollaborative Filmarbeit, die Entwicklung des Politischen im Film, das Verständnis von feministischer Politik, die besondere Art der öffentlichen

Diskussion, die die Filme erzeugt hatten – schienen sie sich aufs Neue zu materialisieren, auch wenn das Filmmaterial selbst kurz vor dem endgültigen Zerfall stand. Das Arsenal konnte es im Rahmen des Projekts Archive außer sich digitalisieren. (S. 70; 129)

3. Antikino (I) Der Inhalt eines Archivs bestimmt seine Parameter: Ein Archiv braucht nicht eine*n, sondern viele Archivar*innen

„In den Straßen rund um den Hafen von Casablanca diskutiert eine Gruppe von Filmemacher*innen mit Passanten über deren Erwartungen an das junge marokkanische Kino. *De quelques événements sans signification* ist im Kern ein Film über die gesellschaftliche Rolle von Kino (und Kunst), Dokumentarismus und Realität und die Frage, welche Themen für ein im Entstehen begriffenes nationales Kino relevant sind. Der Film ist das Resultat einer Zusammenarbeit streitbarer Filmemacher*innen, Schauspieler*innen, Musiker*innen, Dichter*innen und Journalist*innen, die erleben mussten, wie in ihrem Land der Druck auf die Meinungsfreiheit zunehmend erhöht wurde. Finanziert wurde das Projekt über den Verkauf von Gemälden zeitgenössischer Künstler*innen. Der Film wurde zensiert und für Vorführungen und den internationalen Vertrieb gesperrt. Er geriet in Vergessenheit – bis 2016 in den Archiven der Filmoteca de Catalunya ein Negativ gefunden und restauriert wurde. 45 Jahre nach seiner Entstehung kommt der Film endlich in die Kinos.“ (Rasha Salti) (S. 61)



4. Antikino (II) Filmgeschichte fragt: „Was fühlte Medusa, als sie sich, kurz bevor sie erschlagen wurde, in Perseus' Schild gespiegelt sah?“

„Die legendäre Schauspielerin Delphine Seyrig war in den 70er Jahren als singende Fee, lesbische Vampirin, ätherische Botschaftergattin und Kartoffeln schälende Hausfrau im Kino zu sehen. Gleichzeitig engagierte sie sich als Feministin und nahm als solche selbst die Kamera in die Hand. Zusammen mit Carole Roussopoulos gehörte sie zu den ersten Videoaktivistinnen in Frankreich, die nicht nur Demonstrationen der französischen Frauenbewegung dokumentierten, sondern das neue Medium auch nutzten, um die dominante Darstellung von Frauen im TV und anderswo mit eigenen Bildern und Kommentaren zu kontern. Auch Video-Workshops und die Gründung des feministischen Archivs ‚Centre audiovisuel Simone de Beauvoir‘ waren Teil des Projekts, sich selbst zu erzählen.“ (Birgit Kohler über *Delphine et Carole, insoumuses*) (S. 54)

5. Die Lücke im Archiv ist auch Archiv

Die Lücke, die der Teufel lässt, steht laut Alexander Kluge für den Bereich des Unentscheidbaren, des Geisterhaften, der Vorstellung. Manchmal werden wir gefragt, warum dieser oder jener Film in unserer Sammlung fehlt. Wir halten die Idee der Vollständigkeit für ein Konstrukt. Dennoch: In dem Moment, in dem sie ausgesprochen wird, ist die Lücke da.

Nachdem wir anlässlich des 50. Arsenal-Jubiläums eine neue Kopie des Films *Chircales* (Ziegelerbeiter, 1971) von Marta Rodríguez und Jorge Silva erworben hatten, stellte der Filmkurator Tobias Hering fest, dass sich ein weiterer Film der beiden zu Unterdrückung und Widerstand der Indigenen in Kolumbien, *Planas, testimonio*

de un etnocidio (Planas-Dokument einer Ausrottung, Forum 1972), durch einen Rechtschreibfehler in den Namen der Regisseur*innen in der Datenbank versteckte und dass der dritte Kurzfilm der Trilogie fehlte. Er war nie im Arsenal gezeigt worden. Dafür fand sich eine Kopie im Archiv der Internationalen Kurzfilmtage Oberhausen, wo *Campesinos* 1975 einen Preis gewann. In der Oberhausener Datenbank wird er wiederum nicht als dritter, sondern als erster Film der Serie „Peasants“ bezeichnet. „Während *Planas, testimonio de un etnocidio* und *Chircales* die Verhältnisse mit einem marxistisch geprägten Vokabular analysierten, rückte ab *Campesinos* (1975) die indigene Kosmogonie mehr und mehr in den Vordergrund. Ergebnis dieses Klärungsprozesses ist *Nuestra voz de tierra, memoria y futuro* (Unsere Stimme von Erde, Erinnerung und Zukunft, Forum 1982).“ (Tobias Hering) (S. 64)

6. Im gleichen Maße, wie ein Archiv ungeschlossen ist, kann es keine Aussage über die Abgeschlossenheit einzelner Werke treffen

Einige der Kopien, die aus dem Forum bei uns verblieben, sind länger als die Fassungen, die später ins Kino kamen und in die Geschichte eingingen. Macht das unser Archiv vollständiger oder unvollständiger?

Drei Fälle von Unabgeschlossenheit: *What We Left Unfinished* von Mariam Ghani handelt von fünf unvollendeten Filmen, die zwischen 1978 und 1991 im Wechsel der verschiedenen kommunistischen Regime in Afghanistan entstanden sind. Die Filmemacherin Barbara Hammer fand in ihrem Archiv Material, das sie 1975 in Guatemala gedreht hat. Sie bat Deborah Stratman, sich dieser Bilder anzunehmen, es entstand *Vever (for Barbara)*. Der sudanesischer Filmemacher, Maler und Dichter Hussein Sharrife begann



Maso et Miso vont en bateau von Les Insoumuses (1976)



im Jahre 2000 mit der Arbeit an seinem letzten Film, *Of Dust and Rubies*, eine Annäherung an zeitgenössische sudanesisches Exilpoesie. Sein unerwarteter Tod verhinderte die Fertigstellung. Fünf Personen nähern sich dem Material. (S. 57; 124; 130)

7. Jede Vorführung vor Publikum macht einen Film zu einem neuen Film

Was aber, wenn der Film jenseits des Blickes der Zuschauer*innen weiterlebt? 1977 drehten Arthur und Corinne Cantrill *At Uluru*, eine Annäherung an Uluru/Ayers Rock in Australien, den heiligsten Ort der Indigenen. Vier Jahre später erschien ihnen der Monolith nicht mehr so fremd wie beim ersten Mal, sie gaben sich nun ganz seinen Gesteinsformationen hin. Gleichzeitig entwickelten sie einen kritischeren Blick u.a. auf die Anziehung, die der Berg auf den Tourismus ausübt. Das Resultat war ein neuer Film: *The Second Journey (To Uluru)* (Forum 1982). Das Arsenal hat ihn digital restauriert. Bei der Premiere 2019 wird daraus wieder etwas Neues. (S. 68)

8. Archivarbeit ist Produktionsarbeit

„Eine Einstellungsfolge bei Griffith, aus *Intolerance*, von 1916. Es gibt vielfältige Montageformen: ganz selbstverständlich die Großaufnahme, die wechselnden Einstellungsgrößen, Schuss-

Gegenschuss, Parallel-Montage, den Zeitsprung über viele Jahrhunderte. Aber eine Einstellungsfolge fällt heraus. Sie lässt einen denken, mit ihr werde die Ausdrucksform Schuss-Gegenschuss erfunden. Oder, zur Bekräftigung einer Sache, der man sich noch nicht sicher ist, nochmals hergeleitet. Diese Sequenz ist wie eines der Tiere, die nur in der Welt sind, um ein Beispiel für die Richtigkeit der darwinistischen Theorie abzugeben. Der Kino-Darwinismus ist aber weder richtig noch falsch.“ (Harun Farocki)

Farockis Videoinstallation *Zur Bauweise des Films bei Griffith* war 2006 beim ersten Forum Expanded zu sehen, entstanden war sie für die Ausstellung „Kino wie noch nie“, die den Film in den Ausstellungsraum holte. „Dabei wird der Kunst-Raum aber kein neues Kino, sondern eher ein Schnittplatz, ein Laboratorium des Kinos. Statt den Mythos Kino zu feiern, wurden für die Ausstellung Arbeiten hergestellt und zusammengetragen, die mittels experimenteller Verfahren dazu beitragen, etwas vom Kino zu verstehen.“ (Antje Ehmman, Harun Farocki) (S. 95)

9. Filmgeschichte ist globale Geschichte

Wie sind einige Filme aus den Regionen der Welt in unsere Archive gelangt und warum andere nicht? Die Ära der Digitalisierung gibt uns (erneut) die Chance, den westlichen Filmgeschichts-



Variety von Bette Gordon (1983)

kanon zu überdenken. *Jagdpartie*: 1964 im Look eines Western gedreht, enthält der Film von Ibrahim Shaddad – Mitbegründer der Sudanese Film Group – durch die Erzählung einer Jagd auf einen Schwarzen im Brandenburger Wald heute starke Aktualität. Nicht immer wird das so deutlich: Auch oder gerade Filmsprachen, die sich uns nicht gleich erschließen, bieten Auswege aus der Echokammer. (S. 72; 73)

10. Filmgeschichte erzählt Institutionsgeschichte (statt andersherum)

Bette Gordons feministischer Klassiker *Variety* (1983), der männlich dominierte Blickstrukturen im narrativen Kino durch Umkehrung entlarvt, und der fast achtstündige *Sátántangó* von Béla Tarr (1994), eine Meditation über die Zeit und

Sinnbild für den Kosmos, haben nicht nur die Filmgeschichtsschreibung nachhaltig geprägt, sondern auch die Geschichte des Forums. Durch die deutsche Untertitelung und die Übernahme in den Verleih haben sie sich auch tief in die Arsenalgeschichte und in die der Kommunalen Kinos eingeschrieben. (S. 69; 65)

11. Das Archiv ist ein Schutzraum

„Ein Museum kann man auch als eine Art Archiv begreifen, als Schutzraum für gefährdete Objekte und die Geschichten, die sie begleiten. Unter den Bedingungen einer andauernden Besatzung, der Gefahr von Vertreibung oder vollständigen Zerstörung, wird die Idee der Konservierung und des Schutzes jedoch in Frage gestellt.“[...] „Das Kommunistische Museum von Palästina“ ist eine Idee



für ein Museum, das seine Sammlung in den Häusern und Wohnungen von Palästinenser*innen beherbergt. Es bezeichnet den Versuch, ein Museum der Dekolonisierung und Entterritorialisierung zu schaffen, eines, das wie Gras zwischen Betonplatten und -wänden hervorwächst, die geplant, designed und grob über unsere Vorstellung gestülpt wurden, um diese zu ersticken und im Zaum zu halten. Deshalb ist es ein Angebot zur Wiederherstellung der Undeterminiertheit und des Potentials der Kunst sowohl ihrer Fähigkeit, die Art, wie wir sehen, zu verändern, als auch das Leben, wie es heute gelebt wird, zu befragen.“ (Ayreen Anastas und René Gabri) (S. 132)

12. Trust the Archive

„Derek Jarman hatte zwei Gärten, einer befand sich in Dungeness, hier begann er nach seiner HIV-Diagnose zu gärtnern: ‚Der Gärtner gräbt in einer anderen Zeit, ohne Vergangenheit oder Zukunft, ohne Anfang oder Ende‘, heißt es in seinem Journal. Sein zweiter Garten ist dieser Film.“ (Dane Komljen über *The Garden*) (S. 63)

13. Archive brauchen Verbündete (I)

Seit 2007 konzentriert sich die New Yorker Firma Milestone Films (Amy Heller und Dennis Doros) auf das Restaurieren und den weltweiten Vertrieb von Filmen jenseits des Hollywood Mainstreams: „verlorene“ Filme von und über African Americans, Native Americans, LGBTQ und Frauen. Milestones Motto ist „We like to mess with the canon“. In diesem Jahr im Forum: *Say Amen*, *Somebody* von George T. Nierenberg (USA 1982). (S. 66)



De quelques événements sans signification von Mostafa Derkaoui (1974)



Jamal (A Camel) von Ibrahim Shaddad (1981)

14. Archive brauchen Verbündete (II)

SAVVY Contemporary liegt nicht nur räumlich neben dem Arsenal-Filmarchiv. Als „Laboratory of Form-Idea“ geht SAVVY davon aus, dass ein anderes Wissen möglich ist. Der Gegenwartsblick fordert ein „Unlearning“, „Undoing“, und hier treffen wir uns, in der Filmgeschichtsschreibung, in der Geschichte des noch nicht erzählten, des fehlenden Films, oder in einer ganz anderen Geschichte. Bereits zum 4. Mal präsentiert SAVVY im Rahmen von Forum Expanded eine Ausstellung, die zeigt, dass jeder Film ein Archiv ist. In diesem Jahr: *Shadow Circus* von Ritu Sarin und Tenzing Sonam, kuratiert von Natasha Ginwala und Bonaventure Soh Bejeng Ndikung. (S. 96)

15. Archive brauchen Verbündete (III – ∞)

2015 stieß Didi Cheeka (Lagos Film Society) auf der Suche nach einem Raum für Kinoveranstaltungen in Lagos auf alte Filmrollen. Wir reisten nach Nigeria, um den Zustand des Materials festzustellen und erfuhren, dass die Filme zum Bestand des National Film and Sound Archive unter dem Dach der Nigerian Film Corporation (NFC) in Jos gehörten. Dort wiederum entdeckte Didi Cheeka Rollen des 1976 entstandenen Films *Shaihu Umar* (Forum 2018) von Adamu Halilu, den wir in Berlin restaurierten. Mit Hilfe des auswärtigen Amtes konnte außerdem eine Digitalisierungstrecke in Jos aufgebaut werden. Seit 2016 präsentieren wir im Rahmen von Think Film –

The Garden von Derek Jarman (1990)

Archival Constellations jährlich den Fortgang dieser Kooperation, an der immer mehr Personen in Lagos, Jos, Berlin und mittlerweile auch in Frankfurt und Kairo teilhaben. Die Neuigkeit in diesem Jahr: Wir zeigen das erste in Jos gescannte Material. Die Cimatheque in Kairo, die den gleichen Scanner besitzt (Edeltraud) hat dabei mitgewirkt. Und: Mit Unterstützung des DAAD gibt es ab 2019 den praxisorientierten Masterstudiengang „Filmkultur: Archivierung, Programmierung, Präsentation“, den die Goethe-Universität seit 2013 in Frankfurt anbietet, auch in Nigeria. Projektpartner*innen der Universität sind neben dem NFC die Universität Jos, das Deutsche Filminstitut & Filmmuseum, das Arsenal und die Lagos Film Society. (S. 126)

16.
Ein Archiv ist Kino in den Köpfen der Zuschauer*innen

Das kollektive Gedächtnis ist das Archiv der Archive. Deshalb ist das Zeigen von Filmen gleichermaßen Archivarbeit wie Materialsicherung. (S. 6ff.)

17.
Die Archive sind außer sich

Das Archiv des Arsenal versammelt Werke, die die Geschichte eines Anderen Kinos geprägt haben. Ihre inhärente Kritik an den Mechanismen von Ausschluss und Kanonisierung scheint der Idee einer definierten Erbegemeinschaft, die für ihre Sicherung und Digitalisierung zuständig sein könnte, entgegenzustehen.

Das Projekt Archive außer sich beschäftigt sich als kollaborative Serie von interdisziplinär angelegten Forschungs-, Veranstaltungs- und Ausstellungsprojekten mit dem filmkulturellen Erbe und seinen Archiven. Die einbezogenen Archive werden zu Laboratorien für die kritische Reflexion der Kategorie des filmischen Erbes, aber auch des ‚Heritage‘ im Allgemeinen, bspw. im Verhältnis zur Kolonial- und Migrationsgeschichte oder zur Geschichte politischer und ästhetischer Bewegungen. Der Begriff des filmischen Erbes wird in Beziehung gesetzt zu anderen Ordnungskategorien wie „transnationales Kino“ oder „world cinema“. Aus politischen, ästhetischen, oder auch zufälligen Verbindungen entstehen aus der Gegenwart heraus Wahlverwandtschaften, die dazu beitragen, neue Konzepte der Zeitlichkeit zu entwerfen.

Unsere Wahlverwandten in diesem Projekt sind das Archiv der Kurzfilmtage Oberhausen, Film – Feld – Forschung, das Harun Farocki Institut, SAVVY Contemporary, die Filmproduktion pong sowie der Masterstudiengang an der Goethe-Universität Frankfurt: „Filmkultur: Archivierung, Programmierung, Präsentation“ und das Seminar für Filmwissenschaft an der Freien Universität Berlin.

» **Stefanie Schulte Strathaus** ist Ko-Direktorin des Arsenal – Institut für Film und Videokunst, welches jährlich das Berlinale Forum und Forum Expanded ausrichtet.

Seit seiner Gründung hat das Arsenal rund 10.000 Filme in seinem Archiv versammelt, darunter zahlreiche Filme aus dem Forum. In den letzten zehn Jahren wurde das Konzept des „Living Archive“ entwickelt, das Archivarbeit wie Digitalisierung und Restaurierung als künstlerische und kuratorische Gegenwartspraxis versteht, die Archivnutzer*innen und andere Archive aktiv mit einbezieht.



The Second Journey (To Uluru) von Arthur und Corinne Cantrill (1981)



Al Habil (The Rope) von Ibrahim Shaddad (1985)

Archival Constellations

17 Thoughts on the Archive (to be continued)

by Stefanie Schulte Strathaus

1. Films can be friends

In September 2013 Harun Farocki came into our office at Potsdamer Platz. At his side was a friend of his, carrying a large, very heavy, old leather suitcase. Harun introduced him to us as Ruchir Joshi, a writer from India, who had shot a few films in the 1980s and '90s, about music, about cinema, about Calcutta. For years they had been stored in an attic in London, which now had to be cleared out. Harun suggested the Arsenal as the suitable new homestead for his films. Ruchir was delighted to see them not only alongside those of Harun, but also in the same setting as a film by an old friend, Deepa Dhanraj, and other documentary films. (P. 62; 70; 129)

2. Anyone who does research in the archive is an archivist: Providing access is not the end, but the means

Archive users don't take anything away, instead they add something. The film scholar Nicole Wolf had often heard of the film *Kya hua is shahar ko?* (*What has happened to this city?* Forum 1988) by Deepa Dhanraj, but it was years later, while doing research for an exhibition, that she was able to find a print of it at the Arsenal. Through her we found out that the Arsenal print was the only one in existence and thus of great value. The collaboration led us to being able to restore the film digitally and to bring it out on DVD. The public engagement with the film began: Deepa talked about films that had been made in collaboration with the film collective Yuganhar, which was founded in 1980. In describing their creation – the political climate, the collaborative film work, the development of the political in film, the understanding of feminist politics, the particular form of public discussion that the film produced – the films seemed to materialize more and more. The film material itself, however, was close to complete disintegration. The Arsenal was able to digitize it as part of the project Archive außer sich. (P. 70; 129)

3. Anti-cinema (I) The archive's contents determine its parameters: An archive does not need one, but many archivists

„Shot in 1974, in Casablanca, a group of filmmakers conduct discussions with people around their expectations of, and aspirations for, the emerging Moroccan national cinema. At the heart of *De quelques événements sans signification* is an interrogation on the role of cinema (and art) in society, documentary and the Real, and what constitutes an urgency for a national cinema that is being born. This unique filmic experience was conceived as an independent and collective effort of militant filmmakers, actors, musicians, poets and journalists at a time of heightened repression on freedom of expression in Morocco and was funded by the sale of paintings by several well-known contemporary painters. The film was taxed with censorship and forbidden from exhibition and export. It was forgotten until a negative print was found in the archives of the Filmoteca de Catalunya in 2016 and restored there. Forty-five years after its completion, the film will finally be released.“ (Rasha Salti, p. 61)

4. Anti-cinema (II) Film history asks: "How did Medusa feel seeing herself in Perseus's mirror just before being slain?"

„In the 1970s, legendary actress Delphine Seyrig could be seen on the big screen as a singing fairy, a lesbian vampire, an ethereal ambassador's spouse, and a potato-peeling housewife. She was active as a feminist at the same time, which equally meant taking the camera into her own hands. Along with Carole Roussopoulos, she was one of the first video activists in France, not only documenting protests by the French women's movement, but also using the new medium to counter the dominant representation of women on TV and elsewhere with their own images and commentaries. As part of this project of narrating their own stories, they held video workshops too and founded the feminist archive Centre audiovisuel Simone de Beauvoir.“ (Birgit Kohler, *Delphine et Carole, insoumuses*, p. 54)

5. The gap in the archive is also an archive

According to Alexander Kluge, the gap left by the devil includes the area of the undecidable, the ghostly, the imagination. We are sometimes asked why this or that film is not in our collection, but we think the idea of completeness is a construct. Nonetheless: At the very moment it is spoken aloud, the gap is there.

After acquiring a new print of the film *Chircales* by Marta Rodriguez and Jorge Silva (1971) for the 50 year anniversary of the Arsenal, the film curator Tobias Hering found out that there was another film by the two about the oppression and resistance of indigenous people in Colombia, *Planas, testimonio de un etnocidio* (Forum 1972), hiding in the database due to a misspelling, and that a third short film of the trilogy was missing. It had never been shown at the Arsenal. There was, however, a print in the archive of the International Short Film Festival Oberhausen, where it had won an award in 1975. In the Oberhausen database, however, it is not listed as the third, but as the first film in the series "Peasants." "While *Planas, testimonio de un etnocidio* and *Chircales* had analyzed conditions using a Marxist vocabulary, starting with *Campesinos* (1975) it was the indigenous cosmogony that increasing took the foreground. The result of this clarification process is *Nuestra voz de tierra, memoria y futuro* (Forum 1982)." (Tobias Hering, p. 64)

6. To the same degree as the archive remains incomplete, it cannot make any conclusive statement about the completeness of individual works

Some of the copies from the Forum that stayed with us are longer than the versions, that later on got released and went down in history. Does this make our archive more complete or incomplete?

Three cases of incompleteness: *What We Left Unfinished* by Mariam Ghani is about five unfinished films made between 1978 and 1991 during the transition between various communist regimes in Afghanistan. The filmmaker Barbara Hammer found material in her own archive that she had shot in Guatemala in 1975. She asked Deborah Stratman to adopt these images, which

led to *Veve (for Barbara)*. In 2000 the Sudanese filmmaker, painter, and poet Hussein Sharrife began working on his last film, *Of Dust & Rubies*, an attempt to examine the contemporary Sudanese poetry of exile. Due to his unexpected death the film was never completed. Five people are approaching the material. (P. 57; 124; 131)

7. Every screening before an audience turns a film into a new film

But what if the film lives on beyond the gaze of spectators? In 1977 Arthur and Corinne Cantrell shot *At Uluru*, a film about Uluru/Ayers Rock in Australia, the most sacred site for the Indigenous people. Four years later the monolith no longer seemed as foreign to them as it had the first time, and they devoted themselves completely to its geological formation. At the same time they had also developed a more critical stance, for instance to the attraction that the mountain holds for tourism. A new film emerged: *The Second Journey (To Uluru)* (Forum 1982). The Arsenal has digitally restored it. This will once again lead to something new at the premiere in 2019. (P. 68)

8. Archival work is production work

„A sequence by Griffith from 1916's *Intolerance*. There are numerous forms of montage: naturally, the wide shot, the varying camera angles, shot-reverse angle, parallel montage, leaps in time across many decades. But one sequence is especially notable. It causes one to think that with it, the shot-reverse angle form of expression was invented. Or that it's meant to emphasize, through repeated affiliation, something one wasn't yet sure of. This sequence is like one of those animals that only exist to provide an example for the correctness of Darwin's Theory of Evolution. But cinematic Darwinism is neither right nor wrong.“ (Harun Farocki)

Farocki's video installation *On Construction of Griffith's Films* was shown at the first Forum Expanded in 2006, but had been created for the exhibition "Cinema like never before", which brought the film into the exhibition space. "But this didn't turn the art space into a new cinema, but instead into an editing room, a cinema lab. Instead of celebrating the mythology of the cinema, works were

produced and compiled for the exhibition that use experimental means to help us understand something about cinema.” (Antje Ehman, Harun Farocki, p. 95)

9. Film history is global history

How did certain films from various regions in the world end up in our archive, and why not others? The era of digitization provides us (once again) the opportunity to rethink the western film canon. *Jagdpartie (Hunting Party)*: Shot in 1964 to look like a Western, this film by Ibrahim Shaddad, co-founder of the Sudanese Film Group, tells of a hunt for a black man in the forest in Brandenburg, making it extremely timely today. This isn't always so clear cut: Even or perhaps precisely film languages that do not immediately seem accessible to us can provide a way out of the echo chamber. (P. 72; 73)

10. Film history narrates institutional history (instead of the other way round)

Bette Gordon's feminist classic *Variety* (1983), which exposes the male dominated structure of the gaze in narrative cinema by reversing it, and the almost eight-hour-long *Sátántangó* by Béla Tarr (1994), a meditation on time and an allegory for the cosmos, have not only lastingly influenced film historiography, but also the history of the Forum. Due to being subtitled in German and included in distribution here, they have embedded themselves deep into the history of the Arsenal and the history of alternative and art house cinemas in Germany. (P. 69; 65)

11. The archive is a shelter

„One way to understand a museum is as a kind of archive, a safe-house for vulnerable objects and their concomitant histories. But under the conditions of continued occupation, threat of eviction or outright devastation, the very idea of preservation and protection is put into question.” [...]

“The Communist Museum of Palestine is an idea for a museum that houses its collection inside the homes of Palestinians. It names an effort to create a decolonizing and deterritorializing museum, one which emerges like grass between the concrete slabs and walls which have been

planned, designed and crudely placed atop our imaginary to stifle and contain it. Thus, it is a proposal for restoring the indeterminacy and potency of art both in its capacity to alter the way we see the world and in its ability to interrogate life as it is lived today.” (Ayreen Anastas and René Gabri, p. 133)

12. Trust the Archive

„Derek Jarman had two gardens. One was in Dungeness, he started to work on it after being diagnosed with HIV. The gardener digs in another time, without past or future, beginning or end”, he wrote in his journal. The other one is this film.” (Dane Komljen, *The Garden*, p. 63)

13: Archives need alliances (I)

Since 2007 the New York company Milestone Films (Amy Heller and Dennis Doros) has concentrated on the restoration and worldwide distribution of films outside the Hollywood mainstream featuring “lost” films by and about African Americans, Native Americans, LGBTQ and women. Milestone's motto is “We like to mess with the canon.” In this year's Forum: *Say Amen, Somebody* by George T. Nierenberg (USA 1982, p. 66).

14: Archives need alliances (II)

SAVVY Contemporary is right next to the Arsenal Film Archive, and not just physically. As a “Laboratory of Form-Idea” SAVVY takes for granted that another knowledge is possible. With regard to the present an “unlearning”, “undoing” is needed, and this is where we meet, in film historiography, in the history of what has not yet been said, of the missing film, or in a completely different history. Now for the fourth time as part of Forum Expanded, SAVVY presents an exhibition showing that every film is itself an archive. This year: *Shadow Circus* by Ritu Sarin and Tenzing Sonam, curated by Natasha Ginwala and Bonaventure Soh Bejeng Ndikung. (P. 96)

15. Archives need alliances (III - ∞)

In 2015 Didi Cheeka (Lagos Film Society) came across some old film rolls while searching for a space to hold film events in Lagos. We traveled

to Nigeria to check the condition of the materials and found out that the films belonged to the holdings of the National Film and Sound Archive under the broader framework of the Nigerian Film Corporation (NFC) in Jos. There Didi Cheeka then discovered rolls from a film made in 1976 by Adamu Hailu, *Shaihu Umar* (Forum 2018), which we restored in Berlin. With the aid of the German Federal Foreign Office we were able to install a film scanner in Jos. Since 2016 we have been able to continue this cooperation, presenting it each year as part of Think Film–Archival Constellations, and involving the participation of more and more people in Lagos, Jos, Berlin, and now also Frankfurt and Cairo. What's new this year: We are showing the first material scanned in Jos. The Cimatheque in Cairo, which has the same scanner (Edeltraud), participated. And: as of 2019, with the support of the DAAD, the practice-oriented masters program “Film Culture: Archiving, Programming, Presentation,” which the Goethe University has been offering since 2013, is now also being offered in Nigeria. Project partners of the university include not only the NFC but also the University of Jos, the Deutsches Filminstitut/Filmmuseum, the Arsenal, and the Lagos Film Society. (P. 127)

16. An archive is cinema in the spectators' minds. Collective memory is the archive of the archive. This is why showing films is as much a part of archival work as film preservation.

Collective memory is the archive of the archive. This is why showing films is as much a part of archival work as film preservation. (P. 6 ff.)

17: Archive außer sich

The Arsenal Archive collects films that have shaped the history of a „counter cinema“. Their inherent critique of the mechanisms of exclusion and canonization seems to run counter to the idea of a defined community of heirs, which could be responsible for their preservation and digitization.

The project Archive außer sich [Archives Beside Themselves] is a collaborative series of interdisciplinary research, presentation, and exhibition projects dealing with film cultural heritage

and its archives. The archives involved become laboratories for critically reflecting on the category of film heritage, but also ‘heritage’ in general, for instance in relation to colonial or migration history or to the history of political and aesthetic movements. The term film heritage will be positioned in relation to other classification categories such as ‘transnational cinema’ or ‘world cinema’. From political, aesthetic, or even chance connections, elective affinities will emerge from the present, contributing to devising new concepts of temporality.

In terms of institutions, our elective affinities for this project are the Archive of the International Short Film Festival Oberhausen, Film – Feld – Forschung, the Harun Farocki Institut, SAVVY Contemporary, pong film, and the masters program “Film Culture: Archiving, Programming, Presentation” at the Goethe University in Frankfurt and the Seminar for Films Studies at the Free University in Berlin.

» **Stefanie Schulte Strathaus** is co-director of Arsenal – Institute for Film and Video Art, which puts on the Berlinale Forum and Forum Expanded each year.

Since it was founded, Arsenal has collected around 10,000 films in its archive, including numerous ones first shown at the Forum. Over the last ten years, the “Living Archive” project has been developed, which considers archival work such as digitisation and restoration to be an artistic and curatorial practice of the present, a practice which actively incorporates archive users and other archives.



“Amülouliis pia?”

This is the first sentence we hear in *Lapü*. This is the sentence which reaches the ears of Doris, the protagonist of the film, from a location unclear.

Just as various sequences in the film pick up on and reinterpret elements from Doris's dreams, this question, which translates as “Are you lost?“, also existed already in one of her dreams before ever becoming part of the film. This question expresses the same feeling that both she and the entire team experienced during the shoot. We were confronted for the first time with a new way of relating to death, with uncertainty and a lack of comprehension being the feelings we shared across those days spent in the desert.

Shooting the film didn't just become a way of trying to grasp what we were shooting, but also a way of relating to the questions and feelings we shared, an opportunity to engage with questions and images provoked by the state of loss and the desire to find it.

Later on in the film, Doris asks her grandmother in Wayuu what this loss means. It's once

again as if Doris isn't just speaking for herself, but rather expressing a collective feeling on the part of everyone making the film: in the end, films are strange living organisms that contain a multitude of experiences and doubts stemming from those who make them. Our relationship with Doris reacted to this feeling of being lost, entering almost imperceptibly into the acting and the improvisation as we remained open to mistakes and to chance, with the sense of doubt and uncertainty that death carries thus becoming a driving force in the process.

Bringing the dead back to life was casual, serious and in turn a game of sorts. A game whose rules we were never able to fully grasp, a game in which the question of how to feel the other remains undying, a space in shadow, an impossible translation.

» César Jaimes and Juan Pablo Polanco's debut film *Lapü* was made in close collaboration with its protagonist Doris Gonzalez Jusayu, a Wayuu from the Juajira Desert in Colombia. More information on the film can be found on page 27.

„Amülouliis pia?“

Das ist der erste Satz, den wir in *Lapü* hören. Die Hauptfigur Doris hört ihn, aber die Quelle bleibt unklar.

Viele Szenen des Films greifen Elemente aus Doris' Träumen auf. Die Frage „Bist du verloren?“ hat Doris ursprünglich geträumt. Sie reflektiert, was Doris und das gesamte Team während des mehrtägigen Drehs in der Wüste empfanden: Wir waren zum ersten Mal mit einem gänzlich anderen Umgang mit dem Tod konfrontiert, wir waren verunsichert und konnten das Ganze nicht begreifen.

Der Dreh war nicht nur eine Möglichkeit, sich dem Geschehen anzunähern. Er ermöglichte uns auch, unsere Fragen und Gefühle mitzuteilen, uns mit den Fragen und Bildern auseinanderzusetzen, die die Trauer hervorrufen.

Im Film fragt Doris ihre Großmutter auf Wayuu, was dieser Verlust bedeutet. Wieder ist es so, als würde Doris nicht nur für sich selbst sprechen, sondern als würde sie dem Gefühl aller Beteiligten Ausdruck verleihen. Filme sind im Grunde seltsame lebendige Organismen, die aus einer Vielzahl von Erfahrungen und Zweifeln all jener Menschen bestehen, die an ihrer Entstehung beteiligt sind. Unsere Beziehung zu Doris wurde durch dieses Gefühl der Haltlosigkeit beeinflusst, schlich sich geradezu unmerklich in das Schauspiel und die Improvisationen, weil wir offen waren für Fehler und Zufälle und die Zweifel und Unsicherheiten zuließen, die der Tod mit sich bringt. Auf diese Weise wurde der Tod zu einer treibenden Kraft für die Entstehung des Films.

Die Toten ins Leben zurückzubringen war beiläufig, ernst und manchmal auch wie eine Sport, ein Sport, dessen Regeln wir nie so recht begriffen, in dessen Verlauf die Frage, wie man den anderen spürt, auf ewig bestehen bleibt, ein Ort im Schatten, eine unmögliche Übersetzung.

» César Jaimes und Juan Pablo Polanco's Debütfilm *Lapü* entstand in enger Zusammenarbeit mit ihrer Protagonistin Doris Gonzalez Jusayu, einer Angehörigen der Wayuu in der kolumbianischen Juajira-Wüste. Weitere Informationen zum Film auf Seite 27.

Die Zusammenarbeit mit dem Fotografen Jorge Silva war für mich als Dokumentarfilmerin äußerst kreativ. Jorge Silva kommt aus einer sehr armen Familie und hat nur drei Jahre die Schule besucht. In den sechziger Jahren gab es noch keine Film-schulen in Kolumbien, und so hat er sich in den Kinoclubs seiner Zeit viel Wissen über Filme angeeignet. Aber er wusste natürlich um die marginalisierten und ausgegrenzten Bevölkerungsgruppen Kolumbiens. Ich kam 1965 aus Paris zurück, wo ich das Privileg hatte, bei dem Meisterregisseur Jean Rouch zu studieren, der uns beibrachte, wie man effektiv im Team arbeitet. Jorge Silva hatte ein großes Talent für Fotografie. Wir arbeiteten zwanzig Jahre zusammen und haben verschiedene Filme realisiert, darunter *Nuestra voz de tierra, memoria y futuro*, *Chircales* sowie *Planas, testimonio de un etnocidio* über den Genozid an indigenen Bevölkerungsgruppen, *Campesinos* und *La voz de los sobrevivientes* über die Agrarbewegung und *Amor, mujeres y flores*. Unser Sohn Lucas Silva ist derselben Berufung gefolgt wie wir. Auch er hat sich dem Dokumentarfilm und der Afromusik verschrieben. Als Regisseur hat er mehrere Filme über afrokolumbianische Gemeinschaften realisiert. Seine Schwester Milena Silva ist Violinistin. Die ganze Familie hat also ihr Leben der Kunst gewidmet. Jorge und ich haben in den sechziger Jahren das enorm wichtige Neue Politische Kino in Lateinamerika mitgestaltet.

» Marta Rodríguez ist Dokumentarfilmemacherin und Anthropologin. Ihr gesamtes Oeuvre entstand in Ko-Regie mit Jorge Silva, der 1987 verstarb. Ihr Film *Nuestra voz de tierra, memoria y futuro* lief bereits 1982 im Forum. In diesem Jahr kommt er digital restauriert zur Wiederaufführung (s. S. 64).



Working as a documentary filmmaker with photographer Jorge Silva was hugely creative. Jorge Silva came from a very poor family and only had three years of primary education, but he was an autodidact and learnt about film via the cinema clubs of the time, as in the 60s there weren't yet any film schools in Colombia. He was certainly knowledgeable about the country's marginalised and excluded community though. I returned from Paris in 1965 after having had the privilege of studying under the great master Jean Rouch, who set us up with a very effective team work with. Jorge Silva also had a special talent for photography and we thus managed to work together for 20 years, producing such cinematographic works as *Nuestra voz de Tierra, memoria y futuro*, *Chircales*, *Planas, testimonio de un etnocidio*, which were about the genocide carried out on an indigenous community, *Campesinos* and *La voz de los sobrevivientes*, which we about the agrarian movement, and finally *Amor, mujeres y flores*.

Our son Lucas Silva inherited our vocation and has equally dedicated himself to documentary and Afro-music, he's currently a documentary filmmaker and has made various films about the Afro-Colombian communities of Colombia. His sister Milena Silva is a violinist, which means that the whole family have dedicated their lives to art. Jorge and I formed part of the new political cinema of Latin America, which was hugely important in the 60s.

» **Marta Rodríguez** is a documentary filmmaker and anthropologist. Her entire oeuvre was co-directed with **Jorge Silva**, who died in 1987. Her film *Nuestra voz de tierra, memoria y futuro* was shown at the Forum in 1982 and is being screened again this year as a digital restoration (see page 64).

Contested Frames

Short Histories of Afghan Films

von Sandra Schäfer



Hamas-e eshry (Epic of Love) von Latif Ahmadi (1984) courtesy of Afghan Films und National Archive of Afghanistan

Die kurze und wechselvolle Geschichte des afghanischen Kinos beschrieb der Filmemacher Siddiq Barmak als eine, in der „jeder historische und politische Umschwung seine spezifischen Filme hervorbrachte“¹. Er bezog sich damit auf die zahlreichen politischen Wechsel im Land und die damit einhergehenden Zensurverfahren, die die Filmemacher*innen zwingen, mit diesen Beschränkungen umzugehen.

Der erste afghanische Spielfilm *Eshq wa dusti* (*Love and Friendship*) fußte auf einer Initiative zuvor arbeitslos gewordener Schauspieler der Gruppe „Theater der Erziehung“, deren Institution 1945 auf Grund einer politisch unliebsamen Inszenierung vom Ministerium geschlossen wurde. Da es in Afghanistan keine Produktionsmöglichkeiten gab, drehten sie unter Regie von Rashid Latifi den Film als afghanisch-indische Koproduktion in Lahore. In der Liebesgeschichte mit Tanz- und Gesangsszenen wurden die weiblichen Rollen von indischen Schauspielerinnen gespielt, da es Frauen in Afghanistan damals nicht erlaubt war, dem Beruf nachzugehen.² *Love and Friendship* wurde bei seinen ersten Aufführungen in Kabul 1951 begeistert aufgenommen, denn das Publikum sah zum ersten Mal einen Film, in dem das lokale Dari gesprochen wurde.

1964 kam der erste vollständig in Afghanistan gedrehte Film *Manand-e oqab* (*Like an Eagle*)

von Khayr Zada ins Kino – eine Mischung aus Spiel- und Dokumentarfilm. Auf 16mm gedreht, erzählt die fiktive Rahmenhandlung von einem kleinen Mädchen, das mit ihren Eltern vom Land nach Kabul kommt, um die Unabhängigkeitsfeierlichkeiten zu sehen. Sie verliert ihre Eltern im Menschengewühl. Ihre Suche nach ihnen dient dazu, ein Bild des neuen Afghanistan zu zeigen: die verschiedenen Handwerke, die Autoproduktion in Kabul oder die Herstellung neuer Kleider

für Frauen. Im selben Jahr dreht Asefi Satorzada seinen Kurzdokumentarfilm *Kabul Pantheon University* (*University Kabul*). Im Westen der Stadt wird ein moderner Campus mit US-amerikanischen Regierungsgeldern eröffnet. Die Universität galt bis zu ihrer Kriegszerstörung als eine der größten des Mittleren Ostens.

Seit Ende der 1960er-Jahre lernten viele Filmemacher*innen ihr Handwerk an der Filmhochschule in Moskau oder am Poona-Institut in Indien. Einige dieser jungen Absolvent*innen begannen 1968 mit den Dreharbeiten an dem dreiteiligen Episodenfilm *Rozgaran* (*Everyday Lives*). Die erste Episode, *Talabgar* (*The Suitor*) von Khaled Halil, ist als Komödie angelegt: Ein Hoch-

stapler versucht seinen sozialen Aufstieg durch Heirat der emanzipierten Sima zu erreichen. Diese lehnt sich jedoch gegen die Werte ihrer Eltern auf und wehrt sich gegen die Heirat. Man sieht einen modernen Bungalow mit abstrakter Malerei und ein Konzert der Sängerin Roshana im Hotel Intercontinental. Der Schwindel wird am Ende entlarvt. Die zweite Episode, *Qachagbaran* (*Smugglers*) von Sultan Hamid Hashem wurde im Hitchcock-Stil gedreht. Der Film erzählt die Geschichte eines Polizisten, der alle Schmuggler verhaftet, und erweckt dabei den Eindruck eines sicheren Landes. Die dritte Episode, *Hab-e Joma* (*Friday Night*) von Mohammad Ali Rownaq, ist als Drama mit komödiantischen Ele-

Talabgar (The Suitor) von Khaled Halil (1968), Teil des Episodenfilms Rozgaran (Everyday Lives)



1 Sandra Schäfer, Jeder Umschwung brachte seine spezifischen Filme hervor. Interview mit Siddiq Barmak und Latif Ahmadi, in: Schäfer, Becker, Bernstorff, Kabul/ Teheran 1979ff: Filmlandschaften, Städte unter Stress und Migration, b_books, 2006.

2 Im Theater wurden weibliche Rollen noch bis Ende der sechziger Jahre von Männern gespielt.



menten dem iranischen und italienischen Kino nachempfunden.

Mit der sowjetischen Einflussnahme Anfang der 1980er-Jahre werden die privaten Filmproduktionsformen geschlossen. Als alleinige Institution bleibt das staatliche Filminstitut Afghan Films übrig – kontrolliert von externen sowjetischen Zensoren. Mariam Ghani *What We Left Unfinished* (Forum 2019) beschäftigt sich mit fünf Filmen, die zwischen 1978 und 1991 aufgrund verschiedener politischer Machtwechsel unvollendet bleiben mussten. Im Dialog mit den Filmemacher*innen³ rekonstruiert die Regisseurin, wie diese trotz Zensur und Gefahren

ihre Leidenschaft für das Kino verfolgten. Zwischen politischer Auftragsarbeit und Realitätsansprüchen der Produzierenden zeichnet sich so ein widersprüchliches Bild kommunistischer Staatsvisionen ab.

In dieser Phase realisiert 1981 der Filmemacher Latif Ahmadi seinen Film *Akhter-e maskhara* (*Akhter, the Clown*). Ahmadi stellt die ärmlichen Verhältnisse der Altstadt Kabuls, aus denen der freundliche und naive Akhter stammt, den schicken Bungalows und dem modernen Lebenswandel des wohlhabenden Stadtteils Shar-e nau gegenüber. Der tragisch endende Film vermittelt mit seinen komödiantischen Elementen zugleich eine Sozialkritik. Drei Jahre später erscheint der ebenfalls von Latif Ahmadi realisierte Spielfilm *Hamas-e eshq* (*Epic of Love*). Das historische Epos handelt von einer generationsübergreifenden Familienfehde und zwei Liebenden, die sich den Familientraditionen widersetzen, wofür sie einen hohen Preis zahlen müssen. Dramatische Kämpfe auf dem Buzkashi-Feld sowie Szenen der Liebenden inmitten der mohnblühenden Felder Masar-e Scharifs werden begleitet von einem kunstvollen Soundtrack aus Solos von Tabla und Rabab sowie

3 Waren Frauen wie Yasamin Yarmal, Sabera Arash oder Sima Shadan seit Ende der 1960er-Jahren als Schauspielerinnen am Filmemachen beteiligt, produzierten nach dem Sturz des Taliban-Regimes im Jahr 2001 erstmalig auch Frauen Filme.



Hamas-e ashq (Epic of Love) von Latif Ahmadi (1984) | courtesy of Afghan Films and National Archive of Afghanistan

Synthesizerklängen. Die Schauspielerin Sabera Arash spielt die Rolle der mutigen Masari, begleitet von ihrer Freundin Pari, gespielt von Yasamin Yarmal. Der Film ist in Afghanistan auch heute noch populär und wird jährlich im Fernsehen ausgestrahlt.

Der 1986 für die staatliche Filmhochschule in Moskau produzierte Abschlussfilm *Beiganeh* (*The Stranger*) des Filmemachers Siddiq Barmak thematisiert Klassenverhältnisse. Im Zwiespalt zwischen Tradition, Religion und sozialem Prestige gibt der Landarbeiter Morad dem Druck des Dorffürsten und dessen amerikanischem Gast nach, seine Frau Sanowbar für diese singen zu lassen. Als seine Frau eines Tages nicht aufzufinden ist, begibt er sich in das Haus des Herrschers.

Zehn Jahre später, inmitten der politischen Turbulenzen der Bürgerkriege, erstellt der Regisseur Qader Tahiri auf Grundlage von Bildmaterial acht verschiedener Kameramänner den Dokumentarfilm *Khan-e tarikh* (*The House of History*). Kamerafahrten und Luftaufnahmen zeigen zunächst die Auswirkungen der Bürgerkriege auf die Stadt Kabul: Ruinen und leergefegte Straßenzüge, Binnenv Vertriebene stehen in einem temporären Lager Schlange für Lebensmittel, Verletzte werden in einem Krankenhaus versorgt, Schüler*innen drängen sich in einer Schule. Der Hauptteil des Films widmet sich dem Nationalmuseum und dem durch die Kriege zerstörten afghanischen Kulturerbe. Aufnahmen aus den Jahren 1973–74 zeigen die intakten Artefakte vor den Zerstörungen. Der stellvertretende Mu-

seumsleiter berichtet 1990 von der Errichtung des Nationalmuseums im Jahr 1931 und davon, dass bis 1922 Artefakte nach Europa verschwanden. 1992 sortieren Museumsangestellte die durch die Bürgerkriege zerstörten Objekte. Mauern aus Ziegelsteinen sind im Museum errichtet worden, um die Artefakte vor Plünderungen zu schützen. Und so steht das prekäre, immer wieder von Bilderstürmen bedrohte und bis in die Altsteinzeit zurückreichende Kulturerbe des Landes im Zentrum von *Khan-e tarikh*⁴.

Nach dem Sturz des Taliban-Regimes 2001 kehren Filmemacher*innen aus dem Exil zurück und nehmen gemeinsam mit denjenigen, die geblieben sind, ihre Arbeit wieder auf. So drehte der Regisseur Siddiq Barmak 2002–03 den mehrfach international ausgezeichneten Spielfilm *Osama*. Dieser spielt während der Talibanzeit und handelt von einem Mädchen, das als Junge den Lebensunterhalt für ihre Mutter und Großmutter verdient. Der mit Laiendarsteller*innen gedrehte Film zeichnet ein düsteres Bild der Talibanzeit.

4 Vergleiche auch: Mariam Ghani, The House of Histories, in: Making the Memory Sacred Art, Human Rights and Community, 4. September 2012, <http://apa.nyu.edu/MakingMemorySacred/?p=228>. Der Film ist in dem online-Archiv Pad.ma zu finden, begleitet von zahlreichen Kommentaren und Erläuterungen.



Khane Tarikh (The House of History) von Oader Tahiri (1996) courtesy of Afghan Films und National Archive of Afghanistan

Erstmals produzieren nun auch Frauen Filme und erzählen Geschichten aus ihren Perspektiven. Zu ihnen zählen unter anderen Roya und Alka Sadat, Shakiba Adil, Saba Sahar und Diana Saqeb. 2004 entstand Roya Sadats Spielfilm *Se noqta (Three Dots)*. Im Zentrum dieses Melodrams steht eine alleinerziehenden Mutter, die sich gegen traditionelle Familienstrukturen auflehnt. 2007 dreht die aus dem Iran zurückgekehrte Diana Saqeb den Dokumentarfilm *25 Darsad (25 Percent)*. Er porträtiert sechs Parlamentarierinnen, die sich trotz ihrer Verpflichtungen als Ehefrau, Mutter und Tochter in einem traditionell und männerdominierten Umfeld engagieren. In Afghanistan hat sich mittlerweile eine große Ernüchterung breit gemacht, was die „Hilfe“ des Westens, aber auch die lokale Politik betrifft. Weil sich die politische Situation wieder verschärft hat, mussten einige der Filmemacher*innen erneut das Land verlassen, um im Exil zu leben. Diejenigen, die geblieben sind, sehen sich Bedrohungen ausgesetzt und sind mit zunehmend prekären Produktionsbedingungen konfrontiert. Trotzdem versuchen sie alle, weiter im Rahmen ihrer Möglichkeiten Filme zu produzieren.

» Im Rahmen von Archival Constellations zeigt das Forum **Mariam Ghanis** Dokumentarfilm *What We Left Unfinished*, der von unvollendeten Filmen handelt, die zwischen 1978 und 1991 in Afghanistan entstanden, sowie *Hamas-e eshq (Epic of Love)*, *Baba* und *Khan-e tarikh (House of History)*. Weitere Informationen dazu auf den Seiten 57–59.

Die Künstlerin **Sandra Schäfer** arbeitet im Bereich Film, Videoinstallation und Fotografie. Sie interessiert sich für die Ränder, Lücken und Diskontinuitäten unserer Wahrnehmung von Geschichte, politischen Kämpfen und geopolitischen Räumen. 2016 und 2017 waren Videoarbeiten von ihr im Forum Expanded zu sehen.

Contested Frames Short Histories of Afghan Films

by Sandra Schäfer

Filmmaker Siddiq Barmak described the short and varied history of Afghan cinema as one in which “each historical and political change engendered its own specific films.”¹ He was referring to the numerous political changes in his country and the censorship these brought with them, forcing filmmakers to work around the limitations.

The first Afghan feature film, *Ishq wa dosti* (*Love and Friendship*), was initiated by two newly unemployed actors from the group “Theatre of Education,” whose institution had already been shut down in 1945 by the government because of a previous politically unwelcome production. Since it was not possible to produce in Afghanistan, they shot the film as an Afghan-Indian co-production in Lahore under the direction of Rashid Latifi. In this love story with singing and dancing, the female roles were played by Indian actors, since women in Afghanistan at the time were not allowed to act professionally.² *Love and Friendship* met with an enthusiastic response when it first screened in Kabul in 1951. It was the first time the public had seen a film in which the local Dari language was spoken.

In 1964, the first film shot entirely in Afghanistan opened: *Manand-e oqab* (*Like an Eagle*) by Khayr Zada, a combination of narrative and documentary film. Shot on 16mm, the fictional frame story concerns a little girl who comes to Kabul from the countryside with her parents in order to watch the independence celebrations. She loses her parents in the throng, and her search allows the film to show a new Afghanistan: the different trades, the production of cars in Kabul, the man-

ufacturing of new clothes for women. That same year, Asefi Satorzada made his short documentary *Kabul Pantheon University* (*University Kabul*) about the opening of a modern campus in the western part of the city, funded by the US government. The university was one of the largest in the Middle East until it was destroyed during the war.

Starting in the late 1960s, many filmmakers left the country to learn their craft at the film school in Moscow or at the Pune Institute in India. Several of these young alumni began work on the three-part omnibus film *Rozgaran* (*Everyday Lives*) in 1968. The first episode, *Talabgar* (*The Suitor*) by Khaleq Halil, is devised as a comedy, with an imposter trying to obtain upward mobility by marrying the emancipated Sima. She rebels against her parents’ values, however, and resists the marriage. We see a modern bungalow with an abstract painting and a concert by the singer Roshana in the Hotel Intercontinental. At the end the scam is exposed. The second episode, *Qachaqbaran* (*Smugglers*) by Sultan Hamid Hashem, was shot in the style of Hitchcock. It tells the story of a policeman who arrests all smugglers, creating the impression of a safe country. The third episode, *Shab-e joma* (*Friday Night*) by Mohammad Ali Rownaq, is a drama with comedic elements modelled on Iranian and Italian cinema.

As the Soviet influence began to make its presence felt in the early 1980s, private film production came to an end. The only remaining institution was the state film institute Afghan Films, which was controlled by external Soviet censors. Mariam Ghani’s *What We Left Unfinished* (Forum 2019) looks at five films made between 1978 and 1991 and left unfinished due to various changes with regard to the governing political regimes. In dialogue with the filmmakers, the director shows how they pursued their passion for cinema de-

spite censorship and threats.³ A contradictory image of communist state visions emerges, with the filmmakers being depicted as having to navigate the necessities of commissioned political work and their desire to be faithful to reality.

It was during this phase that filmmaker Latif Ahmadi made his film *Akhter-e maskhara* (*Akhter, the Clown*) in 1981. Ahmadi contrasts the impoverished conditions in Kabul’s old city, home of the friendly and naïve Akhter, with the fashionable bungalows and modern lifestyle of the affluent neighbourhood of Shar-e nau. The film, which ends in tragedy, uses its comedic elements to critique Afghan society. Three years later, *Hamas-eshq* (*Epic of Love*) was released, also directed by Latif Ahmadi. The historical epic is about a multi-generational family feud and two lovers who defy family traditions and pay a high price. Dramatic buzkashi contests and love scenes amongst the blooming poppy fields of Mazar-i-Sharif are accompanied by an ornate soundtrack featuring synthesized music and solos by Tabla and Rabab. Sabera Arash plays the brave Masari, accompanied by her friend Pari, played by Yasamin Yarmal. The film is still popular in Afghanistan today and is shown on television every year.

Beiganeh (*The Stranger*), Siddiq Barmak’s 1986 graduation film at the state film school in Moscow, addresses class relations. Torn between tradition, religion and social prestige, farm labourer Morad succumbs to pressure from the village leader and his American guest to have his wife Sanowbar sing for them. When his wife disappears, he goes to the ruler’s house. Ten years later, amidst the political turmoil of the civil wars, director Qader Tahiri used footage shot by eight different cameramen to make the documentary *Khan-e tarikh* (*The House of History*). The film begins with aerial and tracking shots showing the effects of the civil wars on the city of Kabul: ruins and deserted streets, the internally displaced queuing up for food in a temporary camp, injured people

being treated in a hospital, pupils crowding into a school. The majority of the film is devoted to the Afghan National Museum and the cultural heritage destroyed by war. Footage shot in 1973 and ’74 shows the intact artefacts before their destruction. In a sequence filmed in 1990, the deputy director of the museum talks about its construction in 1931 and how artefacts had been plundered by Europeans up until 1922. Museum staff are shown sorting through the destroyed objects in 1992. Since then, brick walls have been erected in the museum to protect the artefacts from looters. The precarious cultural heritage of the country, which date back to the Palaeolithic and has been threatened again and again by iconoclasm, is thus at the heart of *Khan-e tarikh*⁴.

After the fall of the Taliban regime in 2001, filmmakers returned from exile and began working again together with those who stayed. Director Siddiq Barmak, for instance, shot the feature film *Osama* in 2002 and 2003, winning a number of international prizes. Set during the Taliban period, it is about a girl who works to support her mother and grandmother disguised as a boy. The film, shot with non-professional actors, paints a grim picture of the Taliban period.

For the first time now, women are starting to make films and tell stories from their own perspectives. Among them are Roya and Alka Sadat, Shakiba Adil, Saba Sahar and Diana Saqeb. Roya Sadat made her feature film *Se noqta* (*Three Dots*) in 2004. This melodrama revolves around a single mother rebelling against traditional family structures. In 2007, Diana Saqeb made the documentary *25 Darsad* (*25 Percent*) upon returning from Iran. It portrays six female parliamentarians actively engaged in their country’s politics despite their obligations as wives, mothers and daughters in a traditional and male-dominated environment.

Today, disillusionment is growing in Afghanistan with respect to Western “help” as and local politics. The deteriorating political situation has

1 Sandra Schäfer, “Every Change Engendered its Own Specific Films: Interview with Siddiq Barmak and Engineer Latif Ahmadi.” http://www.academia.edu/15191528/Every_Change_Engendered_Its_Own_Specific_Films. Retrieved Jan. 19, 2019.

2 Female roles in the theatre were played by men until the late sixties.

3 While women like Yasamin Yarmal, Sabera Arash or Sima Shadan have been involved in filmmaking as actors since the late 1960s, the first women to direct films in Afghanistan did so after the fall of the Taliban regime in 2001.

4 See also: Mariam Ghani, “The House of Histories,” in: *Making the Memory Sacred Art: Human Rights and Community*, September 4, 2012.



Roya Sadats *Se noqta (Three Dots, 2004)*

meant that some filmmakers have had to go into exile again. Those who have remained face targeted threat and have to deal with ever more precarious working conditions. But within the limits of what is possible, they are still trying to continue making films nevertheless.

» As part of the Archival Constellations programme, the Forum is showing **Mariam Ghani's** documentary *What We Left Unfinished*, which is about a series of unfinished films made in Afghanistan between 1978 and 1991, as well as *Hamas-e eshq (Epic of Love)*, *Baba* and *Khan-e tarikh (House of History)*. More information can be found on pages 57–59.

Artist **Sandra Schäfer** works in the fields film, video installation and photography. She is interested in the margins, gaps and discontinuities in our perception of history, political struggles and geopolitical spaces. Forum Expanded showed video works of hers in 2016 and 2017.



59. Grauer Ritterling, Schneepilz
Tricholoma portentosum (FR.) QUÉL.
 schmackhafter Speisepilz



33. Purpurroter Röhrling
Boletus purpureus FR.
giftig



53. Austernseitling
Pleurotus ostreatus (JACQU. ex FR.) KUMMER
eßbar

Beziehungsgeflechte
von
Birgit Glombitza



Olanda von Bernd Schoch

» Am Anfang war nicht das Wort. Oder das Licht. Die Urerzählung der menschlichen Genesis in einer kapitalistischen Ordnung setzt ein mit dem Geld. Mit dem Moment, als der Tauschhandel der ehemaligen Jäger und Sammler eine neue Währung bekam. Eine, die man nicht essen kann, die nicht wärmt oder die Sippe vor Eindringlingen beschützt. Sie hilft nicht beim Hütenbau oder Zerlegen von Wild, sie würzt nichts, heilt nichts und wäre, von allem losgelöst, in anderen planetarischen Systemen zu nichts zu gebrauchen. Doch weil sie nicht so schnell zerfällt, klimatischen Bedingungen und Fäulnis gegenüber gleichgültig ist, so leicht von Hand zu Hand geht, ihren faktischen Gegenwert nur behauptet und ihre Wertdramaturgie ganz den Narrativen der Macht überlässt, hat sie sich durchgesetzt.

Mit nichts als Symbolik. Und mit dieser eigenen Phänomenologie schreibt sie unsere Geschichte, unsere Träume von individuellem Glück und den Verheißungen der Warenwelt fort.

Am Anfang von *Olanda* ist die Dunkelheit. Ein Sternenhimmel. Eine Stimme aus dem Off, die uns mit dem knarzigen Sound einer körperlos bleibenden Weisheit in den Beginn von allem führt und weiter begleiten wird. Durch eben jene Metageschichte von Sehnsucht und Plackerei, Mangel und Beharrlichkeit, unaufhörlicher Suche und einem ebenso apodiktischen wie menschlichen Trotzdem. Wir sehen eine Grotte unter der Erde, die sich als Übergang vom Pilzkörper zu seinem Hyphengeflecht erweisen wird, mit dem das Gewächs seine eigenen Versorgungswege aufbaut. Dann das Lager einer

Truppe Pilzsammler*innen. Einer, der unter dem Vordach mit der Taschenlampe nach löslichem Kaffee sucht. Eine Familie, die sich unter dem Mond und um den Campingkocher versammelt. Viel zu müde, um zu reden, und zu eingespielt, um mit dem anstehenden Tagwerk zu hadern. Ein „Vaterunser“ soll helfen, die Plastikkipen mit Blaubeeren und Dickröhrlingen zu füllen. Im Auto, das sich wie ein Glühwürmchen durch die Karpatenkulisse bewegt, erzählt ein Lied aus dem Radio vom Glück und vom Geld, von verkommenen Arbeitgebern und davon, wie hart es ist, Vater von Töchtern zu sein. Der Himmel wird weiß und hebt seine Wolkendecke vom Fuß der Berge. Wir ziehen mit den Pilzsucher*innen tief hinein in die Fichtenwälder in der Gegend von Obarsia Lotrului, beginnen mit ihnen nach Steinpilzen und Pfifferlingen Ausschau zu halten, hören die zur Seite gedrückten Halme, erschrecken über die Plötzlichkeit eines unter ihren Schritten wegknacksenden Astes. In solchen Momenten ist *Olanda* auch mit seinem vergrößerten Ton ganz im Jetzt, in Rhythmus und Bild einer *Conditio humana* und selbst auf Schatzsuche. Und egal, welcher oder welchem der saisonalen rumänischen Arbeiter*innen der Film folgen wird, es geht ihm nicht um die Individualisierung seiner Erzählung, sondern um das Systemische der existenziellen Situation. Die mit den schmerzenden Rücken, mit den auf den Schultern scheuernden Körben und den mitarbeitenden Kindern sind austauschbar. Mit ihnen zieht der Blick vorbei an den gehämmerten Klangritualen des orthodoxen Priesters im Tal, refrainartig begleitet von einer Schafherde, dem Impuls der Masse, wenn man so will, der hier nicht immer dem Hirten und seinem Hund vertraut. Wir treffen sie wieder, wenn sie auf den Sammelplätzen durchschnittlich hundert Lei (entspricht etwa zwanzig Euro) für fünf Kilo



Olanda von Bernd Schoch



Pilze, 13 Lei pro Kilo Blaubeeren bekommen, wenn aus Pilzen und Beeren Grundnahrungsmittel, Zigaretten und Benzin werden. Bis zum späten Nachmittag streifen sie durch das Gehölz, folgen Tipps und Instinkten. Wenn nicht wieder einer vor ihnen da war, reicht es diesmal vielleicht für das, was fehlt. Bis ihnen der Zwischenhändler erklärt, dass er keine stabilen Preise zahlen kann, weil nicht er – so das ebenso globale wie volkstümliche Mantra des Spätkapitalismus –, sondern der Konsument am Ende der Nahrungskette diese bestimmt. In der Pause rauchen sie, trinken Kaffee, der sich im kalten Wasser nicht auflöst, reparieren Werkzeuge, laden Telefone an Autobatterien auf. Und manchmal zeigen sie der Kamera mit Finderstolz Handybilder von besonders prächtigen Pilzen, noch im feuchten Waldboden.

„Bald werden sie unten im Tal schlafen und von ihnen träumen. Dann wachsen sie. Sind weder Tier noch Pflanze, mehr Geheimnis als Wissenschaft. Eine Gattung der dritten Art, errichten sie ihr eigenes Königreich. Gehen Allianzen ein mit Bäumen, übermitteln Botschaften. Sind Droge, Gift, Arznei und Nahrung zugleich“, fasst die Erzählerin aus dem Off den Pilzmythos ihrer Heimat zusammen. Rumänien hat dem Fichtensteinpilz 1958 erstmals eine eigene Briefmarke gewidmet. Mehr als tausend Tonnen sollen jährlich allein in Deutschland verzehrt werden. Je nach Küchentrend und Schwermetallbelastung. Nach Hiroshima war der Matsutake-Pilz das einzige, was noch wuchs. Einer der teuersten Speisepilze, der sich zum Leben verseuchte Böden in postindustriellen Landschaften aussucht. Die Anthropologin Anna Lowenhaupt Tsing hat aus diesem Phänomen in „Der Pilz am Ende der Welt. Über das Leben in den Ruinen des Kapitalismus“ eine viel beachtete Allegorie über wirtschaftliche Beziehungsgeflechte entwickelt. Der Pilz, mit seinen unterirdischen Baumsymbiosen, wird auch in *Olanda* bis in seine Magie hinein ambivalent.

Und wenn der Filmtitel erst im letzten Drittel Weiß auf Schwarz erscheint, ist es ein bisschen so, als habe *Olanda* selbst von unten nach oben geschaut. Von seinen Myzelien in der Erde zum blauen Leuchten eines beginnenden Tages. Von

den verborgenen Schichten des kapitalistischen Narrativs hoch zu einer Naturmystik, der das Erhabene nicht mit der Analyse existenziellen Mangels auszutreiben ist. Auch davon erzählt *Olanda*, wenn er über Berggipfel schaut oder dem weichen Lichtspiel im Wald seine Zeit lässt. Wenn sich das Naturschöne über die schwerer werdenden Schritte oder die Morgengebete der Saisonarbeitenden legt. Das ist im Zweifel universeller und näher an den Überlebensinstinkten der Schatzsucher*innen als die Systeme der Religion und des Kapitals. Wie der Film von Bernd Schoch all das in ein Wechselspiel der Deutungen und Symbole bringt, wie er das Atmosphärische mit dem Geopolitischen, das Feinstoffliche mit dem Existenziellen verzahnt, ist klug, eigensinnig und filmkünstlerisch beeindruckend.

Am Ende von *Olanda* bleibt der Pilz. Und wächst. Als Pars pro Toto für Verwertungssysteme und Warenkreisläufe. Als Symbol für die Installation von Notgemeinschaften, Resilienz und Anpassung. Und, dank *Olandas* komplexer erzählerischer Schichtung, die viel mehr als bloße Kapitalismuskritik im Sinn hat, und einer multiplen Bildästhetik, für eine unerschütterliche und kinematografische Magie.

» **Birgit Glombitza** ist Filmkritikerin und -kuratorin und lebt in Hamburg. Weitere Informationen zu *Olanda* finden Sie auf Seite 38.

Networks of Relations

von Birgit Glombitza

The beginning was not the word. Nor the light. The ur-narrative of human genesis within a capitalist order began with money. It began at the moment when the hunters and gatherers who used to barter received a new currency. One that can't be eaten, won't keep out the cold or protect the clan from outsiders. It helps neither with building huts, nor stripping a carcass, it adds no spice, doesn't heal and would be useless in other planetary systems without context. Yet because it doesn't disintegrate so easily, because it's indifferent to both climactic conditions and delay, because it moves so smoothly from hand to hand, because its equivalency to real life objects is merely an assertion, because the narrative of its value dovetail perfectly with the narratives of power, it has gained acceptance. With nothing other than symbolism. And with its unique phenomenology, it continues to write our history, our dreams of individual fortune and the promises of the world of commodities.

The beginning of *Olanda* is darkness. A starry sky. A voiceover that leads us into everything with the rasping sound of a wisdom that will remain without body and continue to accompany us throughout, through this meta-story of longing and drudgery, deprivation and persistence, of a ceaseless search and a nevertheless equal parts apodictic and human. We see a grotto under the earth, which will be revealed as where the body of the mushroom passes into the network of hyphae with which it creates its own supply paths. Then the camp of a troop of mushroom collectors, one of them under the canopy looking for instant coffee with a torch. A family that assembles beneath the moon and around the camping stove, far too weary to speak and far too experienced to have qualms about the work of the coming day. An "Our Father" is supposed to help fill the plastic buckets with blueberries and boletus. The car moves before the backdrop of the Carpathians like a glow worm and a song plays on the radio, a song of happiness and money, of depraved employers

and of the difficulty of being the father of daughters. The sky turns white and the line of clouds rises from the foot of the mountains. We follow the mushroom hunters deep into the pine forests of the Obarsia Lotrului region, begin to look out for ceps and chanterelles with them, hear the stems being pushed aside, jump as a branch suddenly cracks underfoot. At such moments, *Olanda* is entirely in the here and now, not least due its expansive sound design, within the rhythm and image of a *conditio humana*, a film itself in search of treasure. And it doesn't matter which of these Romanian seasonal workers the film subsequently follows, it's not about the individual here, but rather how this existential situation functions as a system; those whose backs are killing them, whose baskets chafe at their shoulders, whose children work alongside them are interchangeable. With them, our gaze passes by the sound rituals being pounded out by the orthodox priest in the valley, accompanied by herd of sheep who function like their chorus, the impulse of the crowd, if you will, who here don't always trust the shepherd and his dog. We meet them again at the collection points, where they receive on average a hundred lei (around twenty euros) for five kilos of mushrooms and thirteen lei per kilo of blueberries, where mushrooms and blueberries are turned into basic food supplies, cigarettes and petrol. They range through the woods until the late afternoon, following tips and their instincts. If no one has already got there before them, maybe it will be enough for what's missing. Until one of the middlemen tells them he can't pay them a stable price because it isn't him that determines the prices – as the mantra of late capitalism, whether global or national, would have it – but the consumer at the end of the food chain. During the breaks, they smoke, drink coffee that won't dissolve in cold water, charge their telephones using car batteries. And sometimes they proudly show the camera the pictures on their phones of the most magnificent mushrooms they've ever found, still fixed to the moist forest floor.

"Soon they will sleep below in the valley and dream of them. Then they will grow. They are neither animal nor plant, more secret than science.

A genus of a third kind, they establish their own kingdom. Enter into alliances with trees, pass on messages. They are at once drug, poison, medicine and nutrition" is how the female voiceover sums up the mushroom mythology of her home. In 1958, Romania dedicated a stamp to the porcini mushroom for the first time. More than a thousand tonnes of them are apparently consumed annually in Germany alone, depending on cooking trends and levels of heavy metal contamination. After Hiroshima, the Matsutake mushroom was the only thing that still grew, one of the most expensive edible mushrooms that seeks out contaminated ground in post-industrial landscapes in order to flourish. Anthropologist Anna Lowenhaupt Tsing developed a highly respected allegory about networks of economic relations from this phenomenon in "The Mushroom at the End of the World: On the possibility of life in capitalist ruins". For all its magic, the mushroom, with its underground network of branches, becomes just as ambivalent in *Olanda*.

And when the title of the film first appears white on black in its final third, it's almost as if *Olanda* has itself been looking up from the ground. From the mycelium in the earth to the blue glow of the break of day. From the hidden layers of a capitalist narrative to a mystical view of nature which still retains the sublime for all the analysis of existential lack. This is also what *Olanda* is about, when the film looks over mountain peaks or lingers in the soft play of light in the forest. When natural beauty covers the ever-heavier steps of the seasonal workers or their prayers at dawn. For in case of doubt, this is more universal and closer to the survival instincts of the treasure hunters than any systems of religion and capital. The way in which Bernd Schoch brings all this into a back and forth of symbols and interpretations, the way he connects the atmospheric and the geopolitical, the subtle and the existential, is smart, strong-willed and cinematically impressive.

At the end of *Olanda*, the mushroom remains. And grows. A pars pro toto for commercial systems and commodity cycles. A symbol for communities born of hardship, resilience and adaptation. And thanks to *Olanda's* complex layers of

narration and multi-faceted visual aesthetic, far more than a mere critique of capitalism, an unwavering form of cinematographic magic.

» Birgit Glombitza is a film critic and curator based in Hamburg. More information on *Olanda* can be found on page 38.



Le Silence des Sirenes von Diana Vidrascu



Forum Expanded 2019: Antikino (The Siren's Echo Chamber)

by Anselm Franke

We think that in 2019, the currency of the notion “expanded”, derived from the historical “expanded cinema” of the 1960s that gave our section its name in the early 2000s, has become questionable. At a time where moving images are literally pervasive in most of our lives, the “expansion” and debordering of cinema arguably takes place according to different parameters, if at all. While it might share the rejection of the systemic parameters of cinema and of its protocols of valorisation with the old avant-garde, it is also reflective of a changing relationship between life/subjectivity and the moving image.

One could say that the Forum Expanded, now in its 14th year, is the part of the festival where filmmakers who want to get out of the cinema and artists who want to get into it find their place. The majority of the artists whose works we show arguably belong to neither side, but the polemics of this idea are worth considering, regardless of how reductive or anachronistic. This is because they make us wonder once again about what the space of art – with all its shortcomings and pretensions – might have to offer to the cinema. And we believe that what it primarily has to offer is not merely a line of flight but also a sort of reflexive negation. That is why we have called this year's edition “Antikino”.

Surprisingly, this is not actually a term with a set of fixed historical references. But it certainly invokes a history of the relationship between the cinema and the arts. It makes us think of the iconoclastic negations and rebellions within the cinema, which have none too seldom found no other place of refuge and appreciation than the avant-garde art museum. It also recalls that the critical and philosophical appreciation of cinema as art was throughout the 20th century frequently based on the negation of cinematic conventions, such the refusal of narrative logic or the libidinal normalisation implied by it. Only insofar as the cinema resisted becoming a mirror-hall of “synthetic identifications” (Lyotard) and steeped in aspects of the real that subverted the cinematic representability of life, it has been discussed not as mass entertainment but rather as being at eye-level with those other arts that were equally defined by self-negation. Such negations, which characterize modernity in the arts, inevitably add a reflective and “debordering” dimension, according to which the cinema is positioned as an epistemological and psycho-mimetic laboratory.

At the present time, when cinematic conventions are being ever more fine-tuned to statistic meridians and viewing habits, and the private self increasingly hinges on its mediation by more or

less raw moving images, leaving the mirror-hall of identificatory desires – by questioning the cinematic representability of life – no longer appears as an artistic promise. An anti-cinema today can no longer easily base itself on everything that the apparatus of cinematic conventions forecloses. That is also why there is less and less contrast and tension between moving images in the cinema and the gallery space.

Perhaps it is thus worth contemplating a notion of Antikino that it is neither heroic, nor primarily formal or structural. We might connect this genealogy of the anti-cinema with a critical negation of the biopolitics of the moving image. Such critical negation is inherent to the refusal of the “synthetic identifications” that undergird the cinema as an echo chamber of the libidinal economy. From this point of view, cinema and its historical dialectics appear as a membrane that always registers “life” deficiently, even as this deficiency is in fact a surplus of life, that which pierces through the echo chamber, a materialist adaptation and realization of the rupture that is technically reproduced, animate image with regards to life. These are then the forms of negation to which we dedicate our notion of Antikino: namely those that render the (deficient) mobilisation and valorisation of life itself thematic.

For us, “Antikino” functions not as a descriptive term for the work shown at the 2019 edition of Forum Expanded. “Antikino” attempts instead to respond to the historical changes in the status of the moving image, asking how this status has changed in its relation to life, whether culturally, economically, technologically or ontologically. Structural film, expanded cinema and militant *détournements* of the cinema were historically directed against the reductiveness of cinematic and narrative conventions and their role in social reproduction. “Expanded cinema” was primarily an anti-disciplinary transgression, an opening-up of possibles combined with a materialist critique of spectacle and normative psychology. The “expanded” image culture that later emerged in the wake of technological innovations in the

sign of the digital, however, suggested that a biopolitical function of moving images was becoming consolidated: The function of the ubiquitous narcissistic mirror mirrored the post-Fordist imitative: the submission of labour could no longer remain formal. The dependency needed to assume a subjective character: it was now “living labour as living which needs to be subjugated” (Yann Moulier Boutang, 1998). The de-limited, ubiquitous moving image was the tool and the stage for an intensified extractivism; a primitive accumulation in the realm of subjectivity and life. The deepening of capitalist relations in neoliberalism and the rise of the digital culturally estab-

lished an equation between the flows of capital and animation. But this equation has since been turned upside-down: in our distributed image-culture, the moving image no longer operates along a nexus of affective mobilisation and capitalisation, but increasingly stands for the catastrophic devaluation and expendability of life under financialised digital capitalism.

And this is where the “Siren’s Echo Chamber” comes in. The subtitle poses the question of survival and a possible escape route from an entrapped present. A mythological theme – that of the singing sirens and the Odyssey – is transposed

into a present defined by experiences of migration, displacement, of intensified devalorisation, and affective feedback loops – or echo chambers. The sirens also symbolise both lure and alarm: The mythical and dangerous voices of seduction holding the listener in a deadly embrace and the sirens that sound the alarm of imminent catastrophe. We heard those dual voices communicating across several of the films and cinematic works or installations with which we were confronted this year. We are certain that they will be seen and heard by our audiences as well; even if they are wildly shape-shifting and don’t add up to one single narrative.

The Mermaids, Dr. Aileen in Wonderland von Karraibing Film Collective





Some of their manifestations may be named: specifically, the shrieking mermaids in Karrabing Film Collective's film that speak of a dying planet against the backdrop of the colonial intensification of extractivism in Australia; the ghosts of Fordism in the Amazon in Susana de Sousa Dias' *Fordlandia Malaise*, and the film that most directly references the Homeric myth: *The Silence of the Sirens* by Diana Vidrascu. But everything in this film is situated at a tipping point, at a point of possible inversion and groundlessness. It uses Kafka's reinterpretation of the Odyssey, in which the sirens are not singing but silent, as a metaphorical structure. The film follows an actress living in Paris as she begins to question her relation to her birthplace, Martinique. It is not the echo chamber, but rather an anechoic, entirely sound-proofed room that becomes an allegory for an anaesthetised present and the condition of severed relations.

The image we hope might emerge from the works we have invited to this 14th edition of Forum Expanded is that they turn the screen into a carefully calibrated membrane – calibrated like a sensory organ to register the sirens' multiple voices – the drifts and callings of history. It seemed to us that being receptive to such callings and drifts is a shared ambition among experimental filmmakers today, much more than formal experimentation. To be receptive, but not adrift.

There are moments when the foil of myth liberates and sensitises the cultural tools used to make sense of the world, enriching and activating the polyphony and polysemy of images and narratives. The trickery necessary to escape the sirens in the canonical Greek myth might then perhaps also be interpreted as a necessary and conscious rejection of the lure – especially the lure and fantasies of homecoming, of fixed identities, of unambiguous meaning and of safe grounds and systemic certainty. We want to suggest that you look at the aesthetic choices and formal decisions made by the authors of this year's works as such techniques of rejecting the lure. It is only beyond the echo chamber into which such lures lead that

the cinema screen becomes a membrane that can be used to set sail – beyond the bounds of communally or systemically secured identity. Beyond its gendered heroism then, the Odyssey might tell us today that true knowledge is derived from the experience of migration. And that identity, by some irresistible drift of modernity, has itself become an echo chamber.

» **Anselm Franke** is a curator, author and head of the Department of Visual Arts and Film at the Haus der Kulturen der Welt. He is also the co-founder of Forum Expanded and part of their curatorial team. Forum Expanded has a different theme for each edition, which this year is Antikino (The Siren's Echo Chamber).

Forum Expanded 2019

Antikino (The Siren's Echo Chamber)

von Anselm Franke

Wir sind der Ansicht, dass das Konzept eines „erweiterten“ filmischen Möglichkeitsraums, das unserer Sektion Anfang des Jahrtausends ihren Namen gab und seinen Ursprung im „Expanded Cinema“ der 60er-Jahre hat, im Hinblick auf seine Relevanz für die Gegenwart fragwürdig geworden ist. In einer Zeit, in der Bilder das Leben der meisten von uns im wahrsten Sinne des Wortes durchdringen, findet eine „Erweiterung“ und Entgrenzung des Kinos, wenn überhaupt, unter veränderten Vorzeichen statt. Mit den Avantgarden der Vergangenheit mag uns auch heute noch etwa die Zurückweisung system-immanenter Rahmenbedingungen und Verwertungsmechanismen des Kinos verbinden; aber die Gegenwart ist doch insgesamt charakterisiert durch ein verändertes Verhältnis zwischen bewegten Bildern und unserem Leben, unserer Subjektivität.

Das Forum Expanded, könnte man sagen, ist jener Ort des Festivals, der Filmemacher*innen einen Platz bietet, die entweder aus dem Kinosaal hinaus- oder aber in ihn hineindrängen. Die Mehrheit der Künstler*innen, deren Arbeiten wir zeigen, gehört im engeren Sinne keiner dieser beiden Kategorien an, und doch lohnte es sich, dieser Zuspitzung, so schematisch und anachronistisch sie auch erscheinen mag, noch etwas zu folgen – und zwar deshalb, weil sich uns angesichts der Filme einmal mehr die Frage stellt, was der Raum der Kunst, all seiner Unzulänglichkeiten und Präntionen zum Trotz, für das Kino zu bieten hat. Wir glauben, dass die Kunst nicht lediglich eine Fluchtlinie, sondern vor allem eine Form reflexiver Negation zu bieten hat. Und deshalb lautet das Motto der diesjährigen Ausgabe von Forum Expanded: „Antikino“.

Überraschenderweise ist das kein historisch gesetzter Begriff. Aber er lässt uns unweigerlich an

das Verhältnis von Kino und Kunst denken. Man denke an die ikonoklastischen Negationen und Rebellionen des Kinos, die keinen anderen Ort der Zuflucht und Wertschätzung gefunden haben als das moderne Kunstmuseum. Der Begriff erinnert auch daran, dass das Kino während des gesamten 20. Jahrhunderts vor allem dann durch Kritik und Philosophie gewürdigt wurde, wenn es filmische Konventionen, narrative Logiken beziehungsweise die mit diesen einhergehende libidinöse Normierung von sich wies. Nur insofern, als sich das Kino der Verwandlung in einen Spiegelsaal der „synthetischen Identifizierungen“ (Lyotard) widersetze und von Aspekten des Realen durchdringen ließ, die eine filmische Repräsentation des Lebens untergruben, wurde es nicht als Massenunterhaltung diskutiert, sondern auf Augenhöhe mit jenen anderen Künsten, die sich ebenfalls durch Selbstnegation auszeichneten. Solche Negationen charakterisieren die Kunst der Moderne und fügen Filmen unweigerlich eine reflexive, „entgrenzende“ Dimension hinzu, durch die sich das Kino als epistemologisches, psycho-mimetisches Labor in Stellung bringt.

In unserer heutigen Zeit, in der filmische Konventionen immer ausgeklügelter auf statistische Meridiane und Betrachtungsgewohnheiten abgestimmt werden und das private Selbst sich zunehmend von seiner Vermittlung durch mehr oder weniger unbearbeitete, bewegte Bilder abhängig macht, scheint kaum noch ein künstlerisches Versprechen darin zu liegen, den Spiegelsaal des identifikatorischen Begehrens zu verlassen, indem man die filmische Repräsentation des Lebens in Frage stellt. Ein Kino der Negation, ein Antikino, kann sich in unserer Zeit nicht mehr allein auf das stützen, was die filmische Konvention ausschließt. Dies ist auch der Grund, weswegen es immer weniger Gegensätze und Spannungen zwischen bewegten Bildern im Kino und solchen in Galerien gibt.

Es lohnt sich also womöglich, Antikino weder heroisch noch primär formal oder strukturell zu denken, sondern als kritische Negation der Biopolitik des bewegten Bildes. Diese ist ja in der historischen

Ablehnung der „synthetische Identifizierungen“, durch die das Kino erst zum Echoraum libidinöser Ökonomien wird, schon inhärent. Das Kino in seiner historischen Dialektik zeichnet „Leben“ immer mangelhaft auf, kann dem tatsächlichen Überschuss an Leben, das sich in keine Echokammer sperren lässt, nie gerecht werden. Antikino wäre demnach etwas wie ein materialistischer Spiegel, in dem die Langzeiteffekte des technisch reproduzierten, animierten Bildes auf das Leben sich registrieren ließen. In unserem Begriff eines Antikino würde genau dieses Verhältnis, und die immer schon vom Mangel behaftete Mobilisierung und In-Wert-Setzung des Lebens, als solche thematisch.

„Antikino“ soll kein beschreibender Überbegriff für die im Forum Expanded 2019 gezeigten Arbeiten sein. „Antikino“ soll vielmehr auf die historischen Veränderungen Bezug nehmen, denen der Stellenwert des bewegten Bildes unterworfen war und fragen, wie sich dieser Stellenwert in seinem Verhältnis zum Leben gewandelt hat – kulturell, ökonomisch, technologisch, ontologisch. In der Vergangenheit richteten sich „Structural Film“, „Expanded Cinema“ und die konfrontativen Dé-tournements des Kinos gegen die Simplifizierungen filmischer und narrativer Konventionen und gegen die Rolle, die diese bei der Reproduktion sozialer Strukturen spielten. „Expanded Cinema“ war in erster Linie eine interdisziplinäre Grenzüberschreitung, eine Erweiterung des filmischen Möglichkeitsraums, kombiniert mit einer materialistischen Kritik an der Gesellschaft des Spektakels und an einer normativen Psychologie. Die „erweiterte“ Bildkultur, die im Zuge späterer technologischer Innovationen im Zeichen des Digitalen entstand, deutete jedoch auf eine Konsolidierung der biopolitischen Funktion bewegter Bilder hin: Die Funktion des allgegenwärtigen narzisstischen Spiegels spiegelte den postfordistischen Imperativ – eine nicht mehr rein formale Unterwerfung der Arbeitskraft, sondern eine Abhängigkeit, die subjektiven Charakter annimmt, eine Unterwerfung der „lebendigen Arbeit als Lebendes“ (Yann Moulier Boutang, 1998). Das allgegenwärtige, entgrenzte Bewegtbild war Werkzeug für diese

Unterwerfung ebenso wie eine Bühne für die Subjektformen, die es produzierte. Hier nahm der Extraktivismus, jene primitive Akkumulation im Bereich der Subjektivität und des Lebens, die unsere digitale Gegenwart heute prägen, ihren Ausgang. Im Zusammenspiel von Digitalisierung und der Intensivierung und Vertiefung kapitalistischer Wertungszusammenhänge in der Ära des Neoliberalismus entstand eine ideologische Ineinssetzung von Kapital- und der In-Wert-Setzung aller Lebensströme. Inzwischen ist diese Gleichung jedoch auf den Kopf gestellt worden: In unserer heutigen Bildkultur agiert das bewegte Bild nicht mehr als Knotenpunkt affektiver Mobilisierung und In-Wert-Setzung, sondern es steht zunehmend für die desaströse Abwertung und Entbehrlichkeit des Lebens im digitalen Finanzkapitalismus.

Hier nun kommt die Echokammer der Sirenen ins Spiel. Das Bild wirft die Frage auf, wie man in einer Gegenwart, die zur Falle geworden ist, überleben kann und wie man möglicherweise einen Ausweg aus ihr findet. Ein mythologisches Thema – der Gesang der Sirenen und die Odyssee – wird in eine Gegenwart transponiert, die sich auszeichnet durch Erfahrungen von Migration und Vertreibung, zunehmende Entwertung des Lebens sowie affektive Feedbackschleifen beziehungsweise Echokammern. Sirenen symbolisieren gleichermaßen Verlockung und drohende Gefahr. Die mythischen Stimmen der Verführung halten diejenigen, die ihrer gewahr werden, in einer tödlichen Umarmung und verkünden eine bevorstehende Katastrophe. Wir haben diese Stimmen immer wieder vernommen, sie haben in ihrer Dualität über viele der diesjährigen Filmarbeiten und Installationen hinweg miteinander kommuniziert. Wir sind überzeugt, dass unser Publikum sie ebenso hören – und sehen – wird, auch wenn sie ihre Gestalt nach Belieben ändern und sich nicht zu einem einzigem Narrativ verdichten lassen.

So erscheinen sie in einem Film des Karrabing Film Collective als schreiende Meerjungfrauen und erzählen vor dem Hintergrund der kolonialen Intensivierung des Extraktivismus in Australien von einem sterbenden Planeten; sie erscheinen

auch in Susana de Sousa Dias' *Fordlandia Malaise* als Gespenster des Fordismus im Amazonas-Gebiet sowie in jenem Film, der am deutlichsten auf den homerischen Mythos verweist: *The Silence of the Sirens* von Diana Vidrascu. Alles in diesem Film ereignet sich an einem Wendepunkt, an einem Punkt der möglichen Umkehr und des Abgrunds zugleich. Der Film macht sich Kafkas Interpretation der Odyssee, in der die Sirenen nicht singen, sondern schweigen, als metaphorische Struktur zu eigen und folgt einer in Paris lebenden Schauspielerin, die ihr Verhältnis zu Martinique, der Insel ihrer Geburt, in Frage zu stellen beginnt. Dieser Film ist kein Echoraum, sondern ein völlig schallisolierter, schalltoter Raum, der zur Allegorie für eine betäubte Gegenwart und beschädigte Beziehungen wird.

Wir hoffen, dass die Arbeiten, die wir zum 14. Forum Expanded eingeladen haben, die Leinwand in eine – bildhaft gesprochen – sorgfältig kalibrierte Membran verwandeln, die so sensibel wie ein Sinnesorgan die Vielstimmigkeit der Sirenen, die Strömungen und Botschaften der Geschichte wahrnimmt. Empfänglich zu sein für diese Strömungen und Botschaften – dies jedenfalls ist unser Eindruck – scheint etwas zu sein, das viele experimentelle Filmemacher*innen heutzutage interessiert, mehr noch als das formale Experiment an sich. Empfänglich zu sein, ohne haltlos abzutreiben.

Eine mythologische Folie kann die kulturellen Werkzeuge schärfen, mit denen wir die Welt zu begreifen versuchen, die Vielstimmigkeit und Vieldeutigkeit von Bildern und Narrativen in Gang setzen oder bereichern. Die List, mit der Odysseus den Sirenen entgeht, lässt sich also womöglich als notwendige und bewusste Zurückweisung in die Gegenwart übertragen –, nämlich in Bezug auf die verführende Kraft der Wunschvorstellung von Heimkehr und Ankunft, fixierter Identität, eindeutigen Bedeutungen, und allumfassender Gewissheiten. Wir schlagen Ihnen vor, die ästhetischen Entscheidungen der diesjährigen Filmemacher*innen als ebensolche Techniken der Zurückweisung einer Verführung zu betrachten. Erst jenseits des

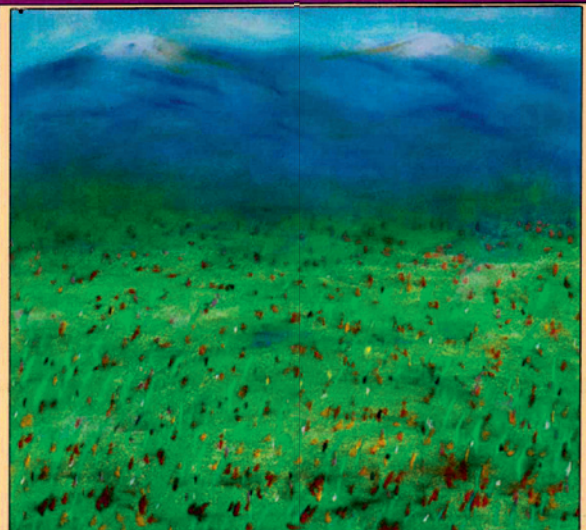
Echoraums, in den solche Verführungen uns leiten, wird die Kinoleinwand zu einer Membran, mit der man Segel setzen kann – über die Grenzen einer gemeinschaftlich oder systemisch gesicherten Identität hinweg. Losgelöst von ihrem männlichen Heroismus lehrt uns die Odyssee heute womöglich, dass Migration wahre Erkenntnis bereithält – und dass Identität, durch eine unaufhalt-same, unwiderstehliche Strömung der Moderne, zu einer Echokammer geworden ist.

» Anselm Franke ist Kurator, Autor und Leiter des Bereichs Bildende Kunst und Film am Haus der Kulturen der Welt. Er ist Mitbegründer und Teil des Kurator*innenteams von Forum Expanded. Das diesjährige Thema von Forum Expanded lautet Antikino (The Siren's Echo Chamber).

» Viele Filme im diesjährigen Programm gehen von Literatur aus oder arbeiten mit Briefen, Gedichten und anderen Schriften. Die folgenden Seiten gewähren einen Blick ins Bücherregal.

» Many films in this year's programme take literature as their starting point or work directly with letters, poems and other writings. The following pages offer a look at the Forum bookshelf.

PÓLEN



FRAGMENTOS • DIÁLOGOS • MONÓLOGO

NOVALIS

TRADUÇÃO, APRESENTAÇÃO E NOTAS
RUBENS RODRIGUES TORRES FILHO



MY STRUGGLE

BOOK 3

KARL OVE KNAUSGAARD

"My Struggle is a truly original and enduring and great work of literature."

—RIVKA GALCHEN, *THE NEW YORK TIMES BOOK REVIEW*

SEVEN
POLISH
CANADIAN
POETS

An Anthology

POLISH - CANADIAN PUBLISHING FUND

rosa luxembourg



*lettres
de
prison*

bélibaste