



Französische Filmtage Tübingen-Stuttgart 2009: Existenzialismus, Kolonialismus, Neoliberalismus, die Bedingungen des Kinos in der Dritten Welt und der Wahn vom Perfektionismus.

von

Assia Maria Harwazinski

Unbekanntes cinéastisches Material, experimentelle Filme und französische Lebensart verführen zum visuellen Naschen - Geschichte als Genuss.

Die 26. Französischen Filmtage präsentierten ein gewohnt vielfältiges, hochkarätiges Programm mit einer großen Auswahl neuer Filme aus dem frankophonen Raum sowie einer Anzahl unbekannter Klassiker. Neue Filme junger arabischer und afrikanischer wie auch französischer und kanadischer Filmemacher bestimmen das Programm dieses Festivals, das einige Regisseure und Schauspieler regelmäßig als Gäste einlädt und Werkschauen einzelner Regisseure bietet: Dieses Jahr galt sie *Alain Guiraudie*. Seine skurrile Komödie „*Le roi de l'évasion*“ (*Der König der Flucht*; Frankreich 2009) inspirierte die Festivalleitung dazu, ihm eine Retrospektive zu widmen: Es ist die Geschichte eines homosexuellen korpulenten Bauern mittleren Alters, der zufällig abends eine Sechzehnjährige vor der Vergewaltigung durch mehrere gleichaltrige Jungs rettet. Diese verliebt sich daraufhin in ihn, während ihn seine Schwulentreffs zunehmend langweilen. Auf wilder Flucht vor der (Sitten-)Polizei und dem Vater des Mädchens erleben die beiden Verliebten eine unerwartet kreative Phase voller Orgasmen in den Wäldern der Provinz. Der Film stellt den Ästhetik-Kanon standardisierter Schönheit ebenso in Frage wie moralische und juristische Normen.

Oder man sieht weithin unbekanntes Filmmaterial, das selten gezeigt wird, wie der Film „*L'Enfer d'Henri-Georges Clouzot*“ von *Serge Bromberg*, ein unvollendetes Werk mit der legendären *Romy Schneider*, das dank des glücklichen Umstands des gemeinsamen Steckenbleibens im Fahrstuhl von *Serge Bromberg* und *Clouzots* Witwe zustande kam, da die Dame erst in dieser Situation zu überzeugen war, die 183 Filmbüchsen ihres verstorbenen Gatten an den Dokumentarfilmer *Bromberg* herauszugeben. Das Ergebnis ist ein Werk über

den Wahn, den perfekten Film drehen zu wollen. Die interdisziplinäre Zusammenarbeit mit der universitären Medienabteilung und die Einbeziehung junger Studierender der Romanistik und anderer Fächer in die Festivalarbeit erhöht den experimentellen Charme dieser einwöchigen Veranstaltung für alle Beteiligten einschließlich Gästen.

Der Eröffnungsfilm stammte von der Deutsch-Italienerin *Caroline Bottaro*, geboren in Bielefeld, die in Begleitung ihrer Hauptdarstellerin, *Sandrine Bonnaire*, ihren Langfilm „*La joyeuse aux échèques*“ (Die Schachspielerin) präsentierte. Die in natura viel zierlicher, kleiner und zarter wirkende *Sandrine Bonnaire*, die mädchenhaft lächelnd mit Zöpfen im schwarzen Mini erschien, war vor sechzehn Jahren bereits in Tübingen, damals gerade schwanger, bebrillt und deutlich runder. *Bonnaire* stammt aus einer Zeugen-Jehova-Familie in der Auvergne, ist mit zehn Geschwistern groß geworden und hat zwei Töchter: Eine von *William Hurt*, eine von ihrem derzeitigen französischen Ehemann. Außerhalb Frankreichs wurde sie vor allem für ihre Rolle einer Landstreicherin in der Provence in „*Sans toit ni loi*“ (Vogelfrei) von *Agnès Varda* bekannt, die am Ende in einem Weinberg erfriert; ein hoher Preis für selbstgewählte Freiheit. *Bonnaire* kam 2007 mit einem vielbeachteten, sensiblen Dokumentarfilm über ihre autistische Schwester heraus, „*Elle s'appelle Sabine*“ (Sie heißt Sabine): Ein Plädoyer für mehr Verständnis gegenüber psychisch erkrankten Menschen. In „*Die Schachspielerin*“ spielt die Vertreterin des Autorenkinos eine Reinemachefrau, die mit ihrem Gehalt zum Lebensunterhalt der kleinen Familie beiträgt. Während ihrer Arbeit als Zimmermädchen im Hotel beobachtet sie eines Tages ein amerikanisches Ehepaar auf dem Balkon ihres Zimmers, das gemeinsam Schach spielt. Fasziniert von der konzentrierten Zugewandtheit des Paares zueinander und ihrer verheißungsvollen Blicke und Zärtlichkeiten während des Brettspiels entwickelt sie die Neugier darauf. Sie schenkt ihrem hart auf dem Bau arbeitenden Ehemann ein elektronisches Schachspiel zum Geburtstag und beginnt, mit ihm zu spielen, um Schach zu lernen. Das Motto lautet: „*La plus puissante, c'est la dame!*“¹ Während ihr Gatte übermüdet neben ihr einschläft, ohne das ungewohnte Seidennachthemd an ihr zu bemerken, steht sie nachts auf, um solo ihren imaginären Gegner auf dem Brett schlagen zu lernen. Dann entdeckt sie ein altes Schachspiel im Regal ihres privaten Arbeitgebers, einem Amerikaner, und wird von ihm dabei erwischt. Dieser betrachtet seine Putzfrau neu, als sie ihm anbietet, er möge doch eine Partie mit ihr spielen und ihr die Raffinesse des Schachs beibringen. So kommt es, dass sie schließlich für das gemeinsame Schachspiel bezahlt wird statt für das Putzen, denn der Herr bezahlt sie für seine Entscheidung, die Zeit mit ihr anders zu verbringen: Er nimmt seine Putzfrau plötzlich ganz

¹ Zu Deutsch: „Die mächtigste ist die Dame!“

anders wahr. Ihre Besessenheit vom Schachspiel führt zu mehr innerer Freiheit, Vernachlässigung der Familie und größerem äußeren Selbstbewusstsein. Am Ende nimmt sie an einem Schachwettbewerb von Laien in Paris teil und geht als Siegerin daraus hervor. Dies bringt ihr große Anerkennung innerhalb der Familie und von Freunden und eine ungewohnte, größere Summe Geld nur für sich selbst, aus dem neuen Hobby heraus, ein. Der Charme dieses Films liegt in den stillen, ruhigen, verinnerlichten Bildern und Stimmungen, die den Prozess der unkonventionellen, individuellen Freiheitsgewinnung dieser unspektakulären Frau aus der Provinz darstellen und die unerwartete Erotik im Leben des Ehepaars, die von zarten Entwicklungen zwischen schachspielendem Villen-Hausherr und Putzfrau begleitet wird.

Junge arabische² Filmemacher und ihre Werke. Zwei Beiträge aus der Reihe „Dritte Welt im Zweiten Weltkrieg“.

Das Festival brachte von Beginn an hierzulande unbekannte Filme junger arabischer Regisseure nach Deutschland. Beispielhaft seien hier zwei Filme beschrieben, die sich ausdrücklich mit der historischen Verquickung mit Deutschland im Zweiten Weltkrieg befassen: *„Le chant des mariées“* (Das Hochzeitslied) von *Karin Albou* und *„Indigènes“* (Eingeborene) von *Rachid Bouchareb*. *„Le chant des mariées“* (Frankreich 2008) schildert in einfühlsamen und außergewöhnlich intimen Bildern die enge Freundschaft zweier sechzehnjähriger Mädchen, die heiraten sollen, einer Muslimin, Nour, und einer Jüdin, Myriam. Die Geschichte spielt in Tunis im Jahr 1942, als deutsche Soldaten einmarschieren und mit den Muslimen gegen die französische Kolonialmacht kollaborieren. Während Nour bereits mit Khaled verlobt ist, der jedoch keine Arbeit findet, was die Hochzeit verzögert, träumt Myriam von einem arabischen Prinzen, soll jedoch zur eigenen Rettung aus der Armut von ihrer Mutter (gespielt von *Karin Albou* selbst) an einen reichen jüdischen Arzt verheiratet werden. Die Mädchen erzählen sich gegenseitig ihre Träume, Sehnsüchte, Erlebnisse und gehen gemeinsam ins Hammam (orientalisches Bad) – einem Ort, an dem arabische Frauen unter sich sind. Die intimen Aufnahmen von beinahe nackten Frauen aller Altersgruppen in einem Hammam beim Waschen hat bereits in früheren arabischen Filmen (wie *„Halfaouine“* von *Férid Boughedir*, *„Bab el-Oued City“* von *Merzak Allouache*, *„Caramel“* von *Nadine Labaki*) beeindruckt, da sie Einblicke in eine Lebenswelt geben, die weitgehend unbekannt und verschlossen ist und traditionell in den Privatbereich gehört. Ebenso gilt dies für die Hochzeitsvorbereitungen junger Frauen, denen traditionell arabisch die Schamhaare mit

² Die Bezeichnung „arabisch“ steht hier auch für arabisch-stämmige Filmemacher mit französischem Pass, die jedoch aus Einwandererfamilien stammen.

warmem Caramel entfernt werden, einer schmerzhaften Prozedur, die die „Reinheit“ der Mädchen unterstreichen soll. Als die Nazis im November 1942 Tunis besetzen, wird die jüdische Bevölkerung gezwungen, ein hohes Bußgeld an die Verwaltung zu bezahlen, das sich Myriams Mutter nicht leisten kann; dadurch wird der Druck auf die Verheiratung mit einem reichen Mann erhöht. Khaled dagegen bekommt von den Deutschen eine Arbeit, und wendet sich zusehends gegen die enge Freundschaft seiner muslimischen Braut mit dem jüdischen Mädchen. Um die Bevölkerung aufzustacheln, lassen die Deutschen Flugblätter über Tunis abwerfen, mit der Botschaft, sie würden mit der Bevölkerung gemeinsam gegen die Feinde der Muslime – Franzosen und Juden – kämpfen, um sie und den Rest der Welt vom „Weltjudentum“ zu befreien. Diese Haltung gefährdet die Beziehung zwischen den jungen Frauen wie auch zwischen dem Paar Nour und Khaled. Er sucht nach Koranstellen, die die Feindschaft zwischen Muslimen und Andersgläubigen untermauern, Nours Vater dagegen zeigt ihr Stellen im Heiligen Buch, die das friedliche Zusammenleben und die Gleichwertigkeit der monotheistischen Glaubensgemeinschaften bezeugen. Nour hält unter diesen schwierigen Bedingungen wankelmütig, aber innerlich fest zu ihrer Freundin, die sich am Ende zu ihrem zunächst abgelehnten Ehepartner bekennt - letztendlich, um zu überleben.

Die Regisseurin *Karin Albou* hat ihre Geschichte bewusst im Zweiten Weltkrieg angesiedelt, da es sich um einen unbekanntenen historischen Zeitpunkt handelt, dessen Mehrdeutigkeit und Unebenheiten im Kino bisher nicht behandelt wurden. Sie studiert Theater, Tanz, Hebräisch, französische und arabische Literatur und hat eigenwillige Stilmittel eingesetzt: Der Vorspann zum Film beginnt im Quartier Latin in Paris, die Regisseurin gibt vor der Kamera die Einführung in den Film. Als unerwartete musikalische Untermalung hat sie in besonders brüchigen, schmerzhaften Kriegsszenen das Lied „Naturträne“ der in klassischem Opern- und Ariengesang ausgebildeten Punkrockerin *Nina Hagen* eingeflochten, die in jungen Jahren mit ihrer großartigen Stimmgewalt und eigenen gesellschaftskritischen Texten mit Mitgliedern der Band *Spliff* beeindruckte und provozierte. Nahaufnahmen der ausdruckstarken Gesichter während der kosmetischen Hochzeitsvorbereitungen, während des vorehelichen heimlichen Liebesspiels von Nour und Khaled und dem souveränen, beinahe wortlosen Vertuschen der offiziell erwarteten, aber nicht mehr vorhandenen Jungfräulichkeit der Braut durch das Blut einer kleinen Wunde am Fuß auf dem Laken, die Entkleidung der ängstlich-widerwilligen, völlig unbehaarten jüdischen Braut, deren Ehemann sie aus weißer Spitze schält, unterstreichen die außergewöhnliche Intimität der Beziehungen und der inneren Thematik. Der Film wurde mit Hilfe des bedeutendsten Förderers nordafrikanisch-arabischen Kinos

gedreht, dem früheren Schirmherrn der Filmfestspiele von Karthago/Tunesien, *Ahmet Attia*, der während der Fertigstellung gestorben ist.

Algerische Filmemacher sind seit etwa drei Jahrzehnten auf der internationalen Filmbühne präsent. Ein markanter Vertreter ist *Rachid Bouchareb*, der dieses Jahr mit seinem Film „*Indigènes*“ (2006) vertreten war, einem der seltenen Fälle, wo afrikanisch-arabisches Kino bereits auf DVD im Handel zu haben ist. „*Indigènes*“ (Eingeborene; Filmtitel der deutschen Fassung: „*Tage des Ruhms*“) erreichte eine Einschaltquote von 20 Prozent im französischen Fernsehen und löste eine landesweite Diskussion über den Umgang mit afrikanischen Soldaten in der französischen Armee aus. Der sehr harte Film ist äußerst nah an der Realität und hat in Cannes 2006 kollektiv den Preis für den besten männlichen Darsteller erhalten, den sich hier fünf Schauspieler teilen (*Jamel Debbouze, Samy Naceri, Roschdy Zem, Sami Bouajila, Bernard Blancan*). *Bouchareb* bewegt sich in Thematik, Art der Darstellung und „Botschaft“ in der Tradition anspruchsvoller amerikanischer Anti-Vietnamkriegs-Filme wie „*Good Morning Vietnam*“ und „*Apocalypse Now*“. Er selbst hatte bereits in den neunziger Jahren durch die spröde Verfilmung eines vietnamesischen Kriegstagebuchs mit „*Poussières de Vie*“ gezeigt, dass er nicht nur den Umgang mit der Thematik ausgezeichnet beherrscht, sondern ein Kriegsgegner ist. Herausragend ist seine Kameraführung (*Patrick Boussier*): *Bouchareb* inszeniert makellos und virtuos, er zeigt die Grausamkeit der Kämpfe ungeschönt und verbleibt zart auf den Gesichtern, wenn sie am meisten berühren und Emotionen zeigen. Mit dieser Art von Kameraführung und filmischer Interpretation erreicht er die Qualität des alten deutschen Meisterwerks und Anti-Kriegsfilms „*Die Brücke*“ (mit *Cordula Trantow* und *Volker Lechtenbrink*).

Der Film, eine versöhnliche algerisch-französisch-marokkanische Co-Produktion, beginnt bei Kriegshandlungen der französischen Armee gegen die Deutschen in Italien. Vier junge Nordafrikaner sind dem französischen Heer beigetreten, wie 130.000 weitere, um ihr geliebtes Vaterland Frankreich zu befreien. Beim ersten Kampf auf italienischem Boden merken sie jedoch, dass sie von den Franzosen als Kanonenfutter benutzt werden, um gegnerisches Feuer aufzuspüren. Die Diskriminierung hat viele Facetten: Afrikanern in der Armee werden beispielsweise die frischen Tomaten in der Kantine verwehrt, die nur an (weiße) Franzosen ausgegeben werden, aber nicht an die „*bougnouls*“. Dagegen bäumt sich ein algerischer Corporal auf: Er zertritt sämtliche Tomaten in der Kiste mit den Füßen, sodass sie keinem mehr zugute kommen. Damit hat er die Verhältnisse geklärt. Er wird am Ende der einzige Überlebende sein.

Bouchareb zeigt die weiteren Diskriminierungen: Als die Soldaten heldenhaft Marseille befreien, liegen ihnen auch einige französische Frauen zu Füßen. Die Beziehungen werden dadurch unterbrochen, dass die jeweils geschickten Liebesbriefe von der Kommandantur nicht weitergeleitet werden. Eine sehr dezimierte Truppe erreicht schließlich das Elsass, um dort in einem Dorf die letzte Schlacht gegen die deutsche Wehrmacht aufzunehmen. Den Schluss bildet ein Ritual der Erinnerung: Der letzte Überlebende kommt nach sechzig Jahren als alter Mann zurück ins Elsass, um dort die Gräber seiner verlorenen Kameraden auf dem Soldatenfriedhof zu besuchen.

Die einzige kleine Ironie im Film ist eine Anspielung auf nicht ausgelebte Sexualität unter Soldaten, als der aus ärmsten Verhältnissen stammende junge Militär von den Kollegen als „unsere kleine Aicha“ bezeichnet wird, wogegen er sich, hochgradig beleidigt, bis aufs Messer wehrt und einem anderen Soldaten beinahe die Kehle durchschneidet. Die Situation wird vom die Nerven behaltenden Corporal entschärft.

Die Musik des Films, arabischer Trauergesang, stammt von *Armand Amar* und dem Raiy-Sänger *Khaled*, der international durch sein Lied „Aicha“ berühmt wurde.

In beiden Fällen – „*Le chant des mariées*“ und „*Indigènes*“ – beeindruckt der souveräne, reduzierte Einsatz religiöser Riten, wie den Tag strukturierende Gebete, Ritualgebete bei Festen und Todesfällen, zur Trauerverarbeitung und individuellen psychischen Stärkung, die sich fundamentalistischer Religionsinterpretation entziehen und dadurch widersetzen. Ebenso werden der sinnliche Genuss und die filmische Qualität durch das Belassen der Originalsprachen (Arabisch-Berberisch, Hebräisch, Französisch im Wechsel) und den Einsatz von Untertiteln (Französisch, Englisch) erhöht.

Die Reihe „*Dritte Welt im Zweiten Weltkrieg*“ wurde durch eine speziell dafür erarbeitete Ausstellung begleitet, für die Kölner Journalisten unter der Leitung von *Karl Rössel* jahrelang recherchiert haben. Hier wird ein weiterer Film von *Rachid Bouchareb* gezeigt: „*L’ami y’a bon*“ („*Der Freund aus den Kolonien*“/2004), ein experimenteller Kurzfilm, in dem in bewegten Zeichnungen ein Mann seine Geschichte als kenianischer Soldat in der französischen Armee in Burma erzählt und Szenen aus dem senegalesischen „*Camp de Thiaroye*“³ mit solchen aus dem Elsass zu einer Collage kombiniert werden. Er hat nie im Leben von der französischen Regierung seine Pension erhalten und vollkommen verarmt sein Leben gefristet. Die Ausstellung dokumentiert sämtliche, weitgehend unbekannte Kriegsverbrechen in der Dritten Welt während des Zweiten Weltkriegs, von Afrika bis nach

³ Ousmane Sembène hat einen gleichnamigen Film zu dieser lange Zeit ignorierten Episode der Geschichte gedreht.

Polynesien – von alltäglichem Rassismus über Massenvergewaltigungen bis zur Vorenthaltung der Pensionsleistungen.

„Nollywood sells“. Zur Situation des afrikanischen Kinos unter den Entwicklungen in Nigeria.

Weshalb man auf einem französischen Filmfestival auch solche aus einer englischsprachigen Region zeigen kann, darf und manchmal sollte, beantworten die Festivalmacher damit, dass Nigeria eingebettet von frankophonen Ländern liegt und dort eine neue Videokultur und Filmästhetik ihren Ursprung hat, die inzwischen die frankophonen Nachbarländer erfasst hat. So wurden drei neue nigerianische Produktionen gezeigt: „*Arugba*“ von *Tunde Kelani* (2008), „*Across the Niger*“ von *Izu Ojukwu* und *Kingsley Ogoro* (2004) und „*Irapada*“ von *Kunle Afolayan* (2007). Die Qualität der Filme kann überwiegend nicht mit den anderswo produzierten Streifen mithalten, denn die wenigsten Filmemacher in Nigeria haben eine ordentliche Ausbildung durchlaufen, weder Drehbuchs schreiben noch Schneiden gelernt, von der Kameraführung ganz zu schweigen. Zugleich lebt das Filmemachen in Afrika generell von „low-budget“-Produktionen. Die finanziellen Verhältnisse dortiger Kulturschaffender lassen eine kostspielige Produktion in der Regel nicht zu. Dennoch ist das nigerianische Kino im Kommen – weil es ein Markt geworden ist, der sich lohnt. Das offenkundige Bedürfnis nach eigenen Geschichten und eigenen Bildern führte zur Entstehung einer Videoproduktion und eines Kopienmarktes, der einen Banker wie *Kunle Afolayan* beispielsweise bereits sehr gut hat verdienen lassen, obwohl sein Streifen filmästhetisch eine Katastrophe ist. Nichtsdestotrotz werden solche Streifen gehandelt und geschaut: Die nigerianische Filmproduktion bedient vor allem einen hauseigenen Markt an einheimischen Bedürfnissen. Nebenbei werden Themen wie Geisterglaube im Konflikt mit modernen Auffassungen, AIDS und Korruption behandelt, haben also durchaus einen kritischen, bisweilen aufklärerischen Charakter. Vom frankophonen anspruchsvollen Kino will man in Nigeria, wie überwiegend auch anderswo in Afrika, nichts mehr hören: „Wir haben eigenes Kino, wir machen unsere eigenen Filme aus eigenen Geschichten mit eigenen Leuten.“

Dass die selbstgewählte Namensgebung „Nollywood“ eigentlich nicht rechtens ist, bemerkte der Filmemacher *Jean-Marie Teno* (Kamerun): „Hollywood hat große Filme produziert, es ist eine professionelle Industrie mit gut ausgebildeten Regisseuren und Schauspielern. Das ist in Nigeria nicht der Fall.“ Das „H“ von Hollywood einfach durch ein „N“ zu ersetzen, erscheint ihm nicht gerechtfertigt, wenn nicht gar anmaßend. Auch bedauert er, dass man sich in

Nigeria zu wenig Zeit für gute Filmherstellung nimmt: „Man dreht in einer Woche oder etwas mehr, nimmt sich keine Zeit für ein Drehbuch.“ Er präsentierte seinen eigenen Film, eine Dokumentation über die Situation von Filmkonsum und Kino in Afrika am Beispiel des Stadtteils St. Leon in der Stadt Ouagadougou: „*Lieux saints*“ (Heilige Orte) und meint damit ironisch: Die Kathedrale, die Moschee – und den Videoclub direkt in der Nähe, betrieben von *Jules César*, einem Musiker, der nachmittags mit seiner selbstgefertigten Trommel, der Djembe, die Leute zu seinen Filmvorführungen trommelt und sich damit eine eigene, bescheidene Existenz aufgebaut hat. Damit erscheint das Kino bzw. der Videoclub, genauso wie Kathedrale und Moschee, als ein Ort der Versammlung und Begegnung. Hier werden vor allem Action- und Martial-Arts-Filme für Erwachsene sowie Filme aus Indien (Bollywood), Fernost oder den USA gezeigt, daneben Filme für Kinder und Jugendliche. Selten sieht man afrikanische Filme – weil an sie nicht leicht heranzukommen ist (was die Marktentwicklung in Nigeria erklärt). *Jean-Marie Teno*, ein gut ausgebildeter Filmemacher mit dem Studienhintergrund „audiovisuelle Kommunikation“ aus Frankreich, arbeitet selbst als Filmkritiker und Cutter und hat mit „*Lieux saints*“ einen geschlossenen, liebevollen Film präsentiert, in dem die Protagonisten ihre eigene Geschichte vor der Kamera erzählen – ganz im Sinne *Ousmane Sembènes*, dem vor zwei Jahren verstorbenen großen Mann des afrikanischen Kinos aus Senegal, dem *Teno* im Vorspann durch ein *Sembène*-Zitat über die Rolle der afrikanischen „griots“ (Geschichtenerzähler, fahrendes Volk) huldigt.

Samuel Beckett und Buster Keaton im Team: Ein Publikumsgespräch im Französischen Kulturinstitut.

Ein Publikumsgespräch am Sonntagnachmittag im Institut Culturel Franco-Allemand unter der Leitung der in diesem Jahr ausscheidenden Festivalleiterin *Andrea Wenzek* lud verschiedene Gäste zum Gespräch mit dem Publikum. Die Frage lautete „Sind Filmemacher verkappte Philosophen?“ und nahm Bezug auf das neu erschienene Buch der Pariser Filmjournalistin *Juliette Cerf* „*Cinéma et Philosophie*“, die regelmäßig für die „*Cahiers du Cinéma*“ und für „*Philosophie Magazine*“ schreibt. Ihr Buch erschien dieses Jahr und gilt als Standard-Handbuch zum Thema. Auf dem Podium befanden sich weiter der Filmwissenschaftler *Thomas Tode* (Hamburg), der evangelische, auf Film spezialisierte Theologe *Dr. Andreas Reichert*, der Leiter des Institut Culturel Franco-Allemand, Herr *Leyenberger*, und eine Übersetzerin aus dem diesjährigen Filmtage-Team.

Zur Einleitung wurde dem Publikum ein weithin unbekannter, selten zu sehender kleiner Schwarz-Weiß-Stummfilm des irischen Schriftsteller-Philosophen *Samuel Beckett* von 1964/65 gezeigt, der selbst einfach „*Film*“ heißt, mit *Buster Keaton* als Hauptdarsteller. *Becketts* damalige Motivation lautete zeitgemäß: „Sein ist wahrgenommen werden“. Produziert wurde dieser Streifen von *Alan Schneider*, das Drehbuch schrieb *Beckett*, sodass es im Prinzip sein Film ist, zumal *Schneider* einer der bedeutendsten *Beckett*-Interpreten der Theaterbühne ist. *Buster Keaton* spielt einen einsamen Mann, der wie ein Clochard durch die Gassen strolcht, mit Sonnenbrille und verhülltem Gesicht, um sich schließlich in einem Zimmer eines alten Hauses zu verbarrikadieren. Er verhüllt das Fenster, den Spiegel, schließlich den Vogelkäfig und das Miniaquarium. Zwischendurch fühlt er seinen Puls; dies wirkt wie eine Selbstüberprüfung, ob er noch am Leben ist. Hund und Katze im Körbchen schickt er vor die Tür, doch während die Katze hinauspringt, schleicht sich der kleine Hund hinter seinem Rücken wieder hinein und huscht ins gemütliche Körbchen zurück - typisch *Beckettscher* Minimal-Humor des Unerwarteten, Unkontrollierbaren im Alltäglichen. Die Ironie lebt. Der Mann sitzt auf einem Schaukelstuhl, schaut mit zärtlichen Gesten Familienfotos an, die er schließlich alle zerreißt und auf den Boden wirft. Erst am Ende zeigt er sein unverhülltes Gesicht, das er mit einer Augenklappe der Kamera direkt zuwendet.

Der Filmwissenschaftler *Tode* plazierte „*Film*“ für die diesjährigen Filmtage und dieses Publikumsgespräch. „*Film*“ wird von *Juliette Cerf* in ihrem Buch „*Cinéma et Philosophie*“ erwähnt. Es ist die Geschichte einer (Selbst-)Wahrnehmung unter der Fragestellung: Existieren wir nur, wenn wir gesehen werden? Das Auge spielt darin die zentrale Rolle, ähnlich wie bei einigen frühen Werken von *Luis Bunuel* und *Man Ray*, die zu Beginn des Films Anfang des 20. Jahrhunderts entstanden. *Juliette Cerf* erläuterte, dass es ein strategischer Film sei. Filmemacher arbeiten mit Sehen und Hören, Sichtbar- und Hörbarmachung, Philosophen dagegen mit unsichtbaren Konzepten. In „*Film*“ sei ein abstraktes Konzept umgesetzt worden. *Buster Keaton* meinte zu „*Film*“ damals, er habe nichts verstanden. „*Film*“ reflektiert die Geschichte des Kinos, es sei ein „konzeptioneller Horrorfilm“. *Buster Keaton* versucht in „*Film*“, alles zu vernichten, was ihn wahrnimmt und wodurch er wahrgenommen werden kann, was zur Paranoia führt. Die Idee dahinter ist, dass man nur durch den Körper wahrgenommen wird. Für den Theologen *Reichert* ist *Samuel Beckett* ein theologischer Autor. *Tode* betonte, dass viele theologische⁴ Aspekte in „*Film*“ zu finden seien: Die Ahnen (in den Fotos), das syrische Porträt an der Wand, Götterstatuen mit großen Augen. Aus dem Publikum kam Widerspruch und der Hinweis, *Beckett* sei ein

⁴ Dies alles mit dem Etikett „theologisch“ zu versehen, erscheint aus kultur- und religionswissenschaftlicher Sicht problematisch und vereinnahmend.

existentialistischer Autor, der in seinen Werken Gegenkonzepte zur Theologie entworfen habe. *Juliette Cerf* erläuterte, dass „Film“ das Konzept der Unsichtbarkeit umsetzen würde. Das Kino braucht den Körper, weil es unsichtbare philosophische Konzepte sonst nicht zeigen kann und verwies an dieser Stelle auf den Neorealisten *Roberto Rossellini*, der Mitte der sechziger bis Mitte der siebziger Jahre große Philosophen im Film sehr menschlich und verletzlich porträtiert habe („Sokrates beim Scheißen“), so *Tode*. Für ihn bedeute Philosophie „Sterben können“. *Reichert* verweist auf „Das Schicksal“ (arabisch: *al-Masir*) des ägyptischen Regisseurs *Youssef Chahine*, der sich damit auseinandersetze, am Beispiel des spanischen Philosophen *Ibn Rushd*, der für Toleranz stehe und der Zensur zum Opfer fiel (*Ibn Rushds* bzw. *Averroes*´ Bücher wurden in Spanien seinerzeit verbrannt). *Cerf* unterstrich, dass das Kino keine akademische Philosophie benötige, um Botschaften herüberzubringen, das Kino habe eigene Mittel: Bild und Ton. Die Frage laute, ob *Gilles Deleuze* den Nullpunkt der Beziehung zwischen Philosophie und Kino markiere. *Juliette Cerf* antwortete: „Tatsächlich befasst sich Kino mit der visuellen und technischen Umsetzung dessen, was Philosophie unsichtbar konzeptuell abhandelt. Kino liefert visuell den Beweis dafür, dass etwas existiert und/oder tatsächlich passiert ist. Das Kino transportiert Schwarz auf Weiß die Trauer in die Welt. Die Kamera stiehlt der Realität etwas, um es ins Kino zu bringen.“ *Thomas Tode*: „Kino kann nicht Objekt einer Philosophie sein, weil es selbst Wahrheiten produziert. Der Film weiß stets mehr über sich selbst, als ein einzelner Interpret. Kino und Philosophie sind gleichwertig.“ *Cerf*: „*Deleuze* mit seinen Studien „*Image et Mouvement*“, „*Cinéma*“ usw. ist absolut wichtig für die Beziehung zwischen Kino und Philosophie.“ *Deleuze* wolle keine Dominanz der Philosophie über das Kino zulassen. Er unterstreiche die Autonomie des Kinos, das sich für die Philosophie früher interessiert habe als umgekehrt. *Deleuze* sei damit der erste cinéphile Philosoph. *Reichert* betonte die Unterscheidung zwischen impliziter und expliziter Philosophie. Frankreich scheine damit rationaler umzugehen als Deutschland. Hier scheine es eine spezielle Tabu-Behaftung in der Beziehung zwischen Philosophie und Kino zu geben, wegen spezieller Traditionen manipulativer Filmproduktion im Dritten Reich. *Cerf*: „Man kann über Kino sprechen, ohne über Philosophie zu reden, und umgekehrt. Spannender ist aber die Beziehung zwischen beiden Disziplinen, die allerdings sehr konfliktreich ist.“ Sie selbst wolle nicht eine Normativität über die andere setzen. Zum Schluss betonte *Reichert* nochmals den pädagogischen Aspekt in der Bedeutung des Kinos. Er sieht die wichtige pädagogische Aufgabe in der Arbeit mit Film und Philosophie in der Erziehung zur Autonomie, zur Kritik und hier speziell zur Konsumkritik.

„Film“ von *Samuel Beckett* nimmt vorweg und setzt visuell um, worunter Menschen wie *Lady Diana* und *Michael Jackson* gelitten haben müssen und was den Künstler *Christo* und seine Frau *Jeanne* ständig zu inspirieren scheint: Das Verhüllen des Sichtbaren, Bekannten, wodurch seine Existenz erst recht unterstrichen zu werden scheint. Spätestens im Moment der, irgendwann unvermeidlichen, Enthüllung, auch wenn darunter die Vergänglichkeit und der Zerfall zum Vorschein kommen.

Warmer Preisregen im November.

Die Preise heimgen dieses Jahr Filme ein, die hier nicht beschrieben werden können. Den großen Brocken des 20.000 EURO dotierten 11. Verleihförderpreises erhielt der Film „*Welcome*“ von *Philippe Lioret*. Es ist ein Flüchtlingsdrama, das zwischen Frankreich und England spielt. Die Schülerjury des Kepler-Gymnasiums Tübingen schloss sich in seiner Empfehlung an. Den 4. Kurzfilmpreis vergab die internationale Jury (Vertreter aus Canada, Frankreich, Nigeria und Deutschland) an „*C'est gratuit pour filles*“ (Für Mädchen umsonst) von *Marie Amachoukeli* und *Claire Burger* – ein intensives Porträt zweier junger Mädchen, die von der Selbständigkeit träumen und sich zwischen großen Plänen und tiefer Verletzung bewegen.

Zwei Preise – den 2. Tübinger-Filmtage-Preis (5.000 EURO) und den Preis des Verbands der Deutschen Filmkritik (1.000 EURO) – erhielt der stark durch seine archaischen Landschaftsaufnahmen wirkende Film „*Inland*“ des Algeriers *Tariq Teguia*, ein „Roadmovie“: Eine nüchterne Vermessung der algerischen Gesellschaft am Beispiel der Flüchtlingsgeschichte einer Schwarzafrikanerin, die zurück in den Süden, in ihre Heimat, möchte, nicht in den industrialisierten Norden. Ein junger algerischer Landvermesser trifft sie während seiner Tätigkeit und begleitet sie zurück.

Gleich drei Preise erhielt die französische Produktion „*Gerboise Bleue*“ („Codename Blaue Wüstenspringmaus“/2009) des Algeriers *Djamel Ouahab*: Den 4. DFJW-TV5Monde-Preis (Frankreich, Québec und Deutschland, 2.000 EURO), den 18. Tübinger Publikumspreis (2.500 EURO) und den 3. Publikumspreis der Landeshauptstadt Stuttgart (2.500 EURO).

Der Film dokumentiert die unerzählte Geschichte französischer Veteranen und algerischer Tuareg, die Opfer der ersten Atombombenversuche in der Sahara in den Jahre 1960 bis 1966 werden. Dafür recherchierte *Ouahab* drei Jahre lang unter 3.000 Veteranen, die an den Atomversuchen teilnahmen und heute von diversen Krankheiten betroffen sind, die von der Radioaktivität herrühren (verschiedene Krebsarten, Herzprobleme usw.). Der Name

„*Gerboise Bleue*“ bezeichnet den ersten französischen Atomversuch in der Luft, der an Kraft und Auswirkung viermal stärker als Hiroshima gewesen sein soll. Dadurch, dass er in der Wüste stattfand, hat das kaum jemand bemerkt – außer den Überlebenden. Der Film ist gleichermaßen eine politische wie ethische Geste und hinterfragt die moderne Gesellschaft durch die Behandlung eines Themas, das bisher beinahe komplett verschwiegen wurde. Er gibt, wie viele andere Filme und die erwähnte Spezialausstellung dieses Jahr, Opfern und Überlebenden ein Gesicht und eine Stimme und erinnert an die Verantwortung für Dinge, die man nicht rückgängig machen kann.