

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 59 (2017)
Heft: 363

Artikel: Die unmögliche Sekunde : zum Kino von Lav Diaz
Autor: Stadelmaier, Philipp
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-863241>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 18.04.2026

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



The Woman Who Left (2016)

Die unmögliche Sekunde

Philipp Stadelmaier

Philipp Stadelmaier entdeckt das Kino über die französische Cinephilie. Er lebt in Frankfurt und Paris und schreibt seit 2012 als Filmkritiker für die «Süddeutsche Zeitung» sowie eine Doktorarbeit zu Godards «Histoire(s) du cinéma» und Serge Daney.

Zum Kino von Lav Diaz



A Lullaby to the Sorrowful Mystery (2016)

Lav Diaz, zuletzt ausgezeichnet mit dem Goldenen Löwen in Venedig, ist in aller Munde. Bekannt wurde der philippinische Cineast für seine bis zu zehnstündigen Schwarzweissfilme, in denen er die lange Leidensgeschichte des philippinischen Volks porträtiert, vor allem in der Marcos-Ära. Aber diese Filme sind nicht einfach «lang», sondern lassen eintauchen in das Bleiben einer verdichteten Zeit unter Bedingungen des Leidens und des Wahnsinns.

2016 war das Jahr des Lav Diaz. Nachdem er 2014 mit *From What Is Before* (*Mula sa kung ano ang noon*) den Goldenen Leoparden in Locarno gewonnen hatte (Filmbulletin 6.14), erhielt der philippinische Cineast auf der Berlinale für *A Lullaby to the Sorrowful Mystery* (*Hele sa hiwagang hapis*) den Alfred-Bauer-Preis, für seinen Kurzfilm *The Day Before the End* (*Ang araw bago ang wakas*) den Hauptpreis der Kurzfilmtage Oberhausen und für *The Woman Who Left* (*Ang babaeng humayo*) den Goldenen Löwen in Venedig. Es hat also seine Zeit gedauert, bis der 1958 geborene Filmemacher auf diese Höhe seines Ruhms gelangte. Was aber zu seinen Filmen passt, die sich ebenfalls ihre Zeit nehmen. Mit seinen knapp vier Stunden Länge ist *The Woman Who Left* für Diaz' Verhältnisse eher ein Kurzfilm. Die Regel sind acht Stunden wie in *A Lullaby to the Sorrowful Mystery*.

Vor Diaz' grundsätzlich schwarzweissen Filmen muss man also einfach sitzen bleiben, um in sie eintauchen zu können oder anders gesagt: um in der Zeit zurückzugehen. Zurück dahin, woher seine Figuren kommen: zurück in die Tiefe des Bildes, aus der sie langsam auftauchen und Gestalt annehmen, um wieder in ihr zu verschwinden. Diese Tiefe ist jene der langen Geschichte der Philippinen. Denn diese ist so sehr von Kolonialismus, Gewalt und Ungerechtigkeit geprägt, dass sie aus dem Blick geraten ist. Aus dieser zeitlichen und räumlichen Tiefe schälen sich in den ersten Einstellungen von *From What Is Before* die Figuren aus dem Hintergrund heraus, um langsam und ermattet nach vorne zu treten: aus einem Feld oder von einer

Hügelkuppe. So ist Diaz' stundenreiches Kino ein Kino der Inversion dessen, was vor Leiden und Erschöpfung aus der Zeit gefallen ist.

Von Magellan bis Marcos

Man muss also, um Diaz' Filme zu verstehen, weit zurückgehen. Mindestens bis 1521, als der Seefahrer Ferdinand Magellan auf den Inseln landete, die damals noch nicht Philippinen hiessen, nach der Kolonialisierung durch die Spanier aber auf den Namen ihres Königs Philipp II. getauft wurden. 1898 wurden die Spanier als Kolonialherren von den Amerikanern abgelöst, die bis 1946 blieben – unterbrochen von der japanischen Besatzung im Zweiten Weltkrieg. Nach dem Abzug der Amerikaner blieb der Archipel unter amerikanischer Einflussphäre – gerade während der Herrschaft von Ferdinand Marcos, der mithilfe des Militärs 1972 die Verfassung aussetzte, das Kriegsgesetz verhängte und bis 1986 an der Macht blieb. Ob nun unter Fremdherrschaft oder Diktatur: Die brutale Unterdrückung anticolonialistischer oder demokratischer Bewegungen hat auf den Philippinen eine lange Tradition.

Diaz' Mutter ist Katholikin, der Vater Sozialist. Beide sind hochgradig engagiert in der Erziehung und der Bildung der armen Landbevölkerung. Auch Diaz selbst betrachtet, wie er immer betont hat, seine Kunst als utilitäre, nationalkulturelle Arbeit und nicht als «l'art pour l'art». Auch wenn seine Filme bisher eher auf internationalen Festivals, kaum aber auf den Philippinen gezeigt wurden, mit Ausnahme der «kürzeren» Filme um die vier Stunden wie *The Woman Who Left* oder *Norte* (2013), der auch in Frankreich und Deutschland ins Kino kam und ausnahmsweise nicht in Schwarzweiss, sondern in Breitwandformat und Farbe gedreht wurde. Mit seinen Filmen will Diaz auf die Fragen nach dem Leid und der Gewalt der Vergangenheit und im Alltag antworten und ein Bewusstsein für die philippinische Geschichte sowie eine Grundlage zur Verbesserung der aktuellen Lebensbedingungen schaffen. Dass Kino ein sozialpolitisches und pädagogisches Instrument sein kann, das hat Diaz aus den Arbeiten von Lino Brocka aus den siebziger Jahren gelernt, der sich in der Marcos-Ära dem von Hollywood geprägten Unterhaltungskino widersetzte und regimekritische, sozialdynamische, militante Filme drehte. Diaz' *Evolution of a Filipino Family* (*Ebolusyon ng isang pamilyang Pilipino*, 2004), der während der Marcos-Jahre spielt, erweist dem Meister eine Hommage: In einem in der Mitte des Films einmontierten Interview berichtet Brocka von der Zensur unter der Diktatur.

Von der Industrie zur Autonomie

Ab den achtziger Jahren beginnt Diaz, sich als Drehbuchautor und Regisseur in der philippinischen Filmindustrie zu verdingen. Die Filme entstehen unter grossem Budget- und Zeitdruck: sieben Tage für die Dreharbeiten, weitere sieben für die Postproduktion. Dabei prallt schon bald die sozialpolitische Agenda des Regisseurs auf den Unterhaltungsanspruch der Studiobosse. *Naked under the Moon* (*Hubad sa ilalim*



From What is Before (2014)



From What is Before (2014)



From What is Before (2014)

ng buwan, 1999) enthält ein späteres Leitmotiv von Diaz: eine umherirrende vergewaltigte junge Frau. Aber der Film wird von den Produzenten umgeschnitten und mit zusätzlichen «sensationellen» Sexszenen versehen. Der fünf Jahre später entstandene *Evolution of a Filipino Family* endet mit dem Zitat: «I know how Jean Vigo died», wobei weniger die Tuberkulose, die den Körper des französischen Filmregisseurs zerstörte, als Ursache gemeint ist, sondern vor allem die Produzenten, die Vigos Filme verstümmelten. Das war, als Diaz sich längst zu seinem eigenen Produzenten emanzipiert und von der Industrie komplett unabhängig gemacht hatte. Seitdem arbeitet er mit digitalen Mini-DV-Kameras, die um die Jahrtausendwende immer erschwinglicher geworden sind und damit in den nuller Jahren dem kostengünstigen digitalen Filmmachen der «Philippine New Wave» um Diaz, Khavn de la Cruz, Raya Martin oder Adolfo Alix Jr. den Weg ebnet. Diaz finanziert seine Filme aus eigener Tasche sowie mithilfe der philippinischen Filmförderung und internationaler Festivals. Ausserhalb der rigiden Zeitpläne der Filmindustrie kann Diaz seitdem den ewigen philippinischen Kampf um Freiheit mit der eigenen künstlerischen Befreiung verbinden. Endlich kann er sich Zeit nehmen, so viel, wie er braucht. *Evolution of a Filipino Family* dauert mehr als zehn Stunden.

Der lange Wahnsinn

Diaz' exzessiv lange Filme verführen bis heute viele Kritiker dazu, sich über nichts als diese Länge auszulasen. Um sie dann als entweder besonders intensiv oder besonders unerträglich zu bewerten. Sehr viel luzider ist da die Beurteilung des Kritikers und Diaz-Experten Michael Guarneri, der drei Gründe für die extreme Dauer von Diaz' Filmen nennt: die Manifestation von künstlerischer Unabhängigkeit vom Unterhaltungskino; die Rückkehr zu einer von Diaz in der präkolonialen malaysischen Kultur verorteten Zeitvorstellung, die der Verwertung, Beherrschung, Einteilung oder Teleologie der Zeit keinerlei Wert beimisst und sich nur ihrem Vergehen hingibt; und schliesslich die physische Konfrontation mit dem langen Leiden der philippinischen Bevölkerung.

Man könnte aber auch sagen: Diaz' Filme sind so lang, dass die Länge keine Rolle mehr spielt. Sie sind wahnsinnig lang. Bei Diaz ist die Zeit verrückt geworden. Die Dauer ist ein Wahnsinn – und gleichzeitig die Dauer eines Wahnsinns. Eine immer wiederkehrende Figur ist wie schon erwähnt die verrückt gewordene Frau: *Evolution of a Filipino Family*, worin vom Leben eines verarmten Familienclans auf dem Land während der Marcos-Ära erzählt wird, beginnt und endet mit der Geschichte der verrückten Hilda und ihres Adoptivsohns Raynaldo; *From What Is Before* porträtiert den Niedergang eines kleinen Dorfs während derselben Zeit (vor und während der Verhängung des Kriegsrechts) und kreist dabei ebenfalls hauptsächlich um die wahnsinnige Joselina, die von ihrer Schwester gepflegt wird; in *Century of Birthing* (Siglo ng pagluluwal, 2011) irrt eine junge Frau nach der Verbannung aus ihrer Sekte wahnsinnig geworden durch die Gegend. Eine

Aufnahme ihres reglosen Gesichts, am Strassenrand, mitten in der Nacht, ebenso wie die Darstellung der beiden Schwestern in *From What Is Before*, die dem Leiden des Dorfs «ein Gesicht» gegeben haben, wie es am Ende heisst, zeichnen sich vor allem durch ihre Länge aus, womit diese Ikonen vor allem zu Ikonen der Dauer des Wahnsinns werden, der nicht vergeht.

Auch in *Heremias* (*Heremias: Unang aklat – Ang alamat ng prinsesang bayawak*, 2006) bewegt sich die gleichnamige Hauptfigur, ein fahrender Händler, lange nicht vom Fleck und beobachtet ein verfallenes Haus in der Hoffnung, die Diebe wiederzufinden, die ihm zuvor Wagen und Zugtier gestohlen haben. Er wird Zeuge verschiedenster Szenen, deren Protagonisten in immer neuen Varianten von Leid und Gewalt erzählen: ein misshandeltes Mädchen, ein entlassener Bediensteter, ein Mann, der seinen Bruder für ein Stück Land tötet. Was schliesslich in eine einstündige Einstellung mündet, in der eine Bande von Jugendlichen zu Noise-Musik eine ekstatische Drogen- und Zerstörungsparty feiert: ein Zeit-Trip ohne jedes Mass. Wenn die Dauer bei Diaz den Martern des philippinischen Volks einen epischen Ausdruck verleiht, muss man in diese Dauer stets den Wahnsinn miteinbeziehen, der die Dauer (de)strukturiert.

Das Dementi des Dementis und die Zeit, die bleibt

Gerade die ungeschnittene, einstündige Drogenparty in *Heremias* bringt auf den Punkt, dass man eine solche Länge nicht einfach erfassen kann. Man kann sie nicht erleben, ohne sie (und sich) dabei permanent zu verlieren. Es ist immer auch schon die Dauer ihres Verlustes, die Dauer eines Dementis dieses langen Leidens, das unerträglich und in jeder Hinsicht zu verurteilen ist. Dieses Nicht-aufhören-Wollen lässt einen verrückt werden. Denn wenn es bei Diaz nur diese lange Zeit des Leidens und der Ungerechtigkeit gibt und Gerechtigkeit völlig unmöglich ist, dann kann allein noch die Leugnung dieser Zeit bis zum Wahnsinn dem Unrecht Widerstand leisten. Gleichzeitig zeigt die Dauer dieser Filme auch an, dass diese Leugnung niemals absolut werden darf. Die Filme dementieren folglich noch ihr eigenes Dementi, geben die Zeit unter Bedingungen ihres Wahnsinns und ihrer Negation, um sie nicht dem Wahnsinn und der Negation zu überlassen. Gleichzeitig dementieren sie ihre eigene Leugnung und damit die süssliche Hoffnung auf eine mögliche Berichtigung des Geschehenen – also auf Erlösung, Hoffnung und Gerechtigkeit.

Dieses Dementi eines Dementis nimmt die Dauer der Ungerechtigkeit nicht hin, ohne diese ganz und gar zu verleugnen. Anstatt die Zeit vergehen zu lassen, lässt es die (Leidens-)Zeit andauern. In *Evolution of a Filipino Family* erfahren die anfangs schon schwierigen Umstände niemals eine Entwicklung, geschweige denn eine Verbesserung: Die «Evolution» ist keine. Alles bleibt, wie es ist, also schlimm. In *From What Is Before* fährt eine Frau auf einem Boot den Fluss hinauf, den Rücken in Fahrtrichtung, die Kamera starr auf sie gerichtet. Als wäre, wie bei Walter Benjamins «Engel der Geschichte», ihr starrer Blick der Vergangenheit zugewandt, auf ein endloses

Meer von Zerstörung: Die Immobilität der Frau markiert einen Stillstand, eine fortschrittslose Geschichte. Man muss jenen, die stets auf der Länge der Filme von Diaz wie auf ihrer vorrangigen, bewunderten oder nervigen Qualität herumreiten, stets diese Szene entgegenhalten, in der deutlich wird, dass es gerade die Länge ist, mit der sich diese Filme niemals abfinden.

Alles reisst

Diese schiere Stagnation jenseits einer «Dauer» entsteht auch dort, wo die Figuren handeln: Sie handeln undefiniert, mit leicht ausgefranster Entschlossenheit. Die Figuren tasten sich voran: im Wald, im Regen, an einem Bach, zögerlich und stolpernd. Ebenso werden die Dialoge gesprochen, stets eingelassen in die Umgebungsgeräusche, aus denen sie sich oft kaum abheben, langsam und mit Unterbrechungen zwischen den Repliken (nichts liegt Diaz ferner als ein schneller Schlagabtausch oder ein hitziges Streitgespräch). In *An Investigation on the Night That Won't Forget* (*Pagsisiyasat sa gabing ayaw lumimot*, 2012) filmt Diaz eine Stunde lang den Verleger Erwin Romulo, der von der nie aufgeklärten Ermordung der auch mit Diaz befreundeten Filmkritiker Nika Bohinc und Alexis Tioseco 2009 in Quezon City berichtet. Die Szene ist gerade dadurch beeindruckend, dass sich in diesem entmässigten Outtake das Stottern des noch immer vom Schock versehrten Erzählers laufend Bahn bricht und er die Erinnerung kaum in eine klare Form bringen kann.

Die einzige Sprache für das Elend ist in ihrer Kohärenz und Dauer zerrissen, aber Diaz lässt dieses Zerreißen eine Stunde lang andauern. Vom Zerreißen der Sprache im Angesicht des Terrors weiss auch der sozialistische Widerstandskämpfer am Ende von *Melancholia* (2008), der mitten im Dschungel, umkreist von herannahenden Killerschwadronen, in Briefen an seine Frau vom «Leiden meines Volkes» berichtet, um diese Briefe sogleich zu zerreißen und die Fetzen in den Fluss zu werfen. Alles zerreisst in diesen langen Filmen. In *Evolution of a Filipino Family* bricht in einer Szene, in der die Grossmutter eine Geschichte erzählt, das Militär ein, das auf der Suche nach «Terroristen» das Barrio verwüstet, was wiederum vom Einfall eines Rebellentrupps unterbrochen wird. Bild und Ton sind entzweit: In diesem Film wimmelt es nur so von digitalen Bildfehlern und Störungen auf der Tonspur, und in *Heremias* sind Bild und Ton manchmal versetzt, und oft besteht der Hintergrundton aus geloopten Passagen. Dass Diaz so dem Zerrissenen, Fehlerhaften und Zerfetzten in sein Kino Eingang gewährt, ist auch eine Provokation von professionellen und industriellen Richtlinien fürs Filmemachen.

Die tote Zeit und die Zeit des Todes

Sicher: Die Zeit «bleibt» bei Diaz auf den ersten Blick, indem er in einer antikonformistischen Pose die Ablehnung jeglicher Zeitökonomie offenkundig macht – was umso offensichtlicher ist, als seine Filme stets einer Narration folgen. Auf diese Weise kann ein normalerweise sehr kurzer Establishing Shot Minuten dauern:

In *Century of Birthing* beobachtet man über mehrere Minuten hinweg in einer ungeschnittenen Einstellung eine Schauspielerin, wie sie einen Text lernt, bevor irgendwann der mit ihr befreundete Regisseur bei ihr eintrifft und der eigentliche Dialog zwischen ihnen beginnen kann. Immer zeigt Diaz die Elemente eines kürzeren Films an, den er provokanterweise verweigert.

Aber dieses Zeitregime konkurriert mit einem zweiten, die Ausdehnung trifft auf eine Verdichtung, mit der sie sich vermischt. Wenn dem, was sonst wenig Zeit hat, viel Zeit gegeben wird, dann wird ebenso dem, was gar keine Zeit hat, ein wenig Zeit gegeben: der Verdunkelung des Bilds im Verhältnis zur Tageszeit, einem Drehen des Körpers oder des Kopfs, aber vor allem all dem, was nicht gesehen werden kann und stets mit dem Zweifel, ob es überhaupt geschehe, behaftet ist, weil es sich im völligen Dunkel abspielt. In *Melancholia* verschwinden die dem Tod geweihten Widerstandskämpfer für lange Zeit im nächtlichen Dunkel des Dschungels, ohne dass man noch irgendetwas von ihnen erkennen könnte, während die Kamera weiterfilmt. Dasjenige, was nie den Vorzug des Ereignisses, der Erfahrung, der Dauer oder der Präsenz hatte, wird verkehrt in Ereignis, Erfahrung, Dauer und Präsenz, ohne den Mangel daran je zu kaschieren – diese Operation ist besonders dort zu spüren, wo der Mangel ein Mangel an Leben wird. In *Evolution of a Filipino Family* schleppt sich ein von einem Messerstich tödlich verwundeter Mann in einer irrsinnigen Tour de Force noch zehn Minuten lang weiter durchs Bild, bis er stirbt; gegen Ende von *Melancholia* zeigt Diaz einen toten Kämpfer auf dem Rücken eines Pferdes, minutenlang. Stets ist es eine scheinbar tote, leblose und ereignislose Zeit, die umgewandelt werden muss in eine Zeit des Todes und der Toten, um ihrem schieren Nicht, ihrem Tod entrissen und zu einem Etwas von Zeit verdichtet zu werden: Die Ausdehnung der Zeit ist tatsächlich nichts als ihre extreme Verdichtung.

John Ford, Theater und Therapie

Man könnte Diaz mit Machern eines «Slow Cinema» wie Béla Tarr oder Andrei Tarkowski vergleichen, und auch mit Tsai Ming-liang, dem Diaz in *Century of Birthing* mit einem Filmposter von *What Time Is It There?* (2001) eine Hommage erwiesen hat. Aber Diaz' Kino erinnert vor allem an John Ford, der immer die Geschichte einer ganzen Gemeinschaft erzählt. Es ist unmöglich, beim durchs Land ziehenden Planwagen in *Heremias* nicht an die Arbeiterfamilie in Fords *Grapes of Wrath* (1940) zu denken, die während der Grossen Depression auf der Suche nach Arbeit und einem menschenwürdigen Leben mit einem Laster die Vereinigten Staaten durchquert.

Gemein haben Diaz und Ford vor allem die Art und Weise, wie sie Kino und Theater in ein Verhältnis setzen. In seinem Text «Le théâtre des entrées» (1990) hat Serge Daney das Theater bei Ford als Defilee von einzelnen Handlungen beschrieben und das Kino als Urbild in der Tiefe, als Bild vor allen anderen Bildern, das wie ein ursprüngliches Band aus Zeit alle anderen zusammenhält. Wie bei Ford treten die Figuren

A Lullaby to the Sorrowful Mystery (2016)



Century of Birthing (2011)



A Lullaby to the Sorrowful Mystery (2016)



aus der Tiefe in den Vordergrund, auf die Bühne der Geschichte, um dort ihre Vorstellung zu geben. Die meisten von Diaz' Schauspielern kommen vom Theater, ihr Spiel ist dementsprechend expressiv.

Aber bei Diaz ist es auch das Theater, das Schauspielen selbst, das in seinen Filmen immer wieder auftaucht. *Melancholia* erzählt von zwei Frauen und einem Mann, deren Angehörige oder Geliebte unter der Marcos-Diktatur entführt und getötet wurden, ohne dass ihre Leichen je gefunden worden wären. Um das Trauma dieses Verlusts zu überwinden, hat der Mann, der Autor und Verleger Julian (Perry Dizon), sich eine Theatertherapie ausgedacht, in der die drei immer wieder andere Identitäten annehmen. Im ersten Teil des Films leben sie in einem Bergdorf und «spielen» dort einen Zuhälter, eine Prostituierte und eine Nonne. Die «Nonne» bringt dieses Rollenspiel bald zur Verzweiflung: Wie lange sollen sie noch weiterspielen, bevor sie wieder anfangen können, normal zu leben? Das Theater ist Therapie, aber diese Therapie ist nur Theater, ist ein Raum der Verrücktheit, der Verdrängung, der endlosen Aneinanderreihung von Rollen. Schliesslich bringt die «Nonne» sich um.

Auch in *Century of Birthing* geht es um Heilsversprechen, die diesmal nicht therapeutischer, sondern religiöser Natur und erneut eng mit dem Theater verbandelt sind. Ein Erzählstrang handelt von einer religiösen Sekte um den Vater Tiburcio (Joel Torre). Wenn dieser sich vor dem Spiegel auf seine ekstatischen Rituale vorbereitet, wirkt es, als würde ein Schauspieler eine Rolle einstudieren. Eine andere Hauptfigur ist der Filmemacher Homer (wieder Dizon: eine Art Alter Ego von Diaz), der verzweifelt versucht, einen Film zu Ende zu schneiden. Die Hauptfigur dieses Films im Film ist eine Nonne. Nach *Melancholia* sehen wir hier erneut religiöse Figuren als dargestellte Rollen. Und auch hier versinkt dieses Theater schnell in Gewalt. Die Figur der Nonne des Films im Film wird ihren Körper grausam verstümmeln, «um Gott näher zu kommen»; eine junge Angehörige der Sekte wird vergewaltigt und aus der Gruppe ausgeschlossen, um schliesslich wahnsinnig geworden (und schwanger) durch die Gegend zu irren. Nach dem Vorfall erklärt der Sektenführer: «Das Theater ist zu Ende», und begeht Selbstmord. So stossen das Theater der Heilung und die Heilung als Theater schnell an ihre Grenzen: Das Theater vermischt sich bis zur Ununterscheidbarkeit mit der Verrücktheit und Gewalt, von der es erlösen soll, und fällt ihr zum Opfer.

«Cinema is being» und die unmögliche Sekunde

Schon in *Melancholia* tauchte aber neben dem Theater das Kino auf: Nach dem Selbstmord der «Nonne» und in der Krise des Theaters erhält der Verleger Julian Besuch von einem befreundeten Autor, der ein Manuskript mit dem Titel «The True History of Philippine Cinema» verfasst hat. Am deutlichsten handelt dann *Century of Birthing* vom Kino: Hier lässt Diaz mit dem Filmemacher Homer sein Alter Ego auftreten. «What is cinema?», wird Homer bald von einem Freund gefragt, der ihn interviewt. Der Filmemacher zählt auf: Kino sei eine Praxis, eine Ideologie, 24 Bilder pro Sekunde ...

Aber all das bleibt unbefriedigend, bis er schliesslich mit Heidegger antwortet: «Cinema is being». Kino ist Sein. Sind die Theaterszenen die zeretzten Marker des Traumas, dann ist das Kino ihre Verbindung, der Fond, der sie zusammenhält und aus dem sie hervorgehen.

Das Kino als Sein ist auch ein Heilsversprechen. Will sich die Nonne in Homers Film opfern, um eine «echte Veränderung» zu provozieren und das christliche Heil auf eine konkrete körperliche Weise der geschundenen philippinischen Bevölkerung zukommen zu lassen, so ist auch Homer bereit, sich fürs Kino zu opfern: «Fuck myself, there is only cinema.» Das Kino ist das letzte mögliche Heil, die Hoffnung auf Ganzheit, auf Sein. Aber dieses Sein macht niemals ganz heil. Denn es kommt zu allem, *was* das Kino ist, immer noch hinzu. Das Kino ist eben *mehr* als eine bestimmte Quantität aneinandergereihter Fotogramme oder die Dauer des Leidens, die in ihm dargestellt, rationalisiert oder sublimiert wurden, es ist *mehr* als therapeutisches Theater: *Das Kino ist mehr als alles, was es sein könnte, weil es immer noch dieses Sein selbst ist.*

Diaz' Filme sind daher weniger «lang» als vielmehr ein endloser Aufschub, wie jener Film, an dem Homer arbeitet und mit dessen Endschnitt er an kein Ende kommt. Sie sind das jahrhundertelange Gebären eines Seins, das zu allem, was «sein» könnte, immer noch hinzugerechnet werden muss. Das Sein im Kino / das Kino des Seins kann man nicht machen und nicht gebären; es ist stets eine unmögliche Sekunde mehr. Ein Jetzt, das kaum eines ist. Das Kino gibt die Zukunft und die Vergangenheit – «jetzt», unterstreicht Homer im Gespräch mit seinem Freund. Er müsse den Film fertigstellen oder ganz aufgeben – «jetzt», drängt ihn die Schauspielerin, die in dem unvollendeten Werk die Nonne spielt. In diesem Jetzt behauptet sich ein Sein, das selbst nichts ist und niemals sein kann, in diesem Jetzt ohne Dauer, in einer unmöglichen Sekunde, einem goldenen Moment ohne Gold und dichtester Zeit ohne Zeit. Ist die Zeit bei Diaz verrückt, dann weil sie die unhaltbare und verrückte Zeit dieses Jetzt ist.

Century of Birthing zeigt die ultimative Solidarisierung Diaz' mit einer verrückten Hauptfigur und damit einer verrückten Zeit. Wenn die wahnsinnige Sektenfrau minutenlang auf einen Berg steigt, hört man das Schnaufen des Kameramanns (Diaz selbst) auf der Tonspur, der hinter ihr herläuft und die körperliche Anstrengung mit ihr teilt. Am Ende folgt Homer der hochschwangeren Verrückten. Sie treffen sich auf einem Feld, beginnen miteinander zu tanzen. Sie erkennen sich selbst im anderen: Er ist schwanger mit einem Film, sie mit einem Kind. Gemeinsam beginnen sie, auf dem Feld etwas zur Welt zu bringen – aber man sieht nicht, was. Weder das Kind, das die Geburt des Films bedeuten, verbildlichen könnte, noch den Film, der diese (und damit seine) Geburt zeigen könnte. Sie gebären nur eine verrückte Zeit, den endlosen Aufschub einer Geburt, an der die Zeit verrückt geworden ist. Das Einzige, was an dieser verrückten Zeit sicher ist, ist: Sie ist, jetzt. Ebenso wie das Kino von Lav Diaz. ✕

→ Lav Diaz ist Mitglied der Jury des Festivals Bildrausch in Basel (21. bis 25. Juni). Aus diesem Anlass ist dort am 25.6., 15 Uhr, *The Woman Who Left* (Ang babaeng humayo) als Schweizer Premiere zu sehen.

Destination partner

 ASCONA
LOCARNO



70

Locarno Festival
2-12 | 8 | 2017

HISTORY
IN THE
MAKING

Main partners

 UBS *la Mobiliare* MANOR[®]  swisscom

Institutional partners

Republic and Canton of Ticino with **SWISSLOS**
Federal Office of Culture
Swiss Agency for Development and Cooperation sdc
City and Region of Locarno