

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 62 (2020)
Heft: 388

Artikel: Zwischen Queerness und Exotik : das frühe Kino Ulrike Ottingers
Autor: Senn, Doris
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-905871>

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: 16.01.2026

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



Freak Orlando (1981) mit Magdalena Montezuma

Zwischen Queerness und Exotik

Doris Senn

Das frühe Kino Ulrike Ottingers

Für ihren Beitrag zum schwullesbischen Filmschaffen wurde Ulrike Ottinger der diesjährige Pink Apple Festival Award zugesprochen. Wehalb ihr neustes autobiografisches Werk, *Paris Calligrammes*, untypisch ist für die Vorreiterin des queeren Filmschaffens, entschlüsselt ein Rückblick auf ihr Werk.

1962 brach die damals zwanzigjährige Künstlerin Ulrike Ottinger von Konstanz nach Paris auf – in einer «mit Eulen bemalten, himmelblauen Isetta». Und obwohl sie diese alsbald mit Motorschaden am Straßenrand zurücklassen musste, sollte sie ihr Ziel erreichen: In einem schwarzen Citroën mit fünf Herren in Hut und Mantel, «wie Bankräuber aus einem Film noir», die die Anhalterin nach Paris mitnahmen. Dorthin ging Ottinger «mit dem festen Ziel, eine grosse Künstlerin zu werden». Erst machte sie lange Spaziergänge und Beobachtungen, um bald zum Kunst- und Intellektuellenzirkel der Buchhandlung Calligrammes zu stossen, die vom Exildeutschen Fritz Picard geführt wurde. Ottingers essayistischer Dokumentarfilm *Paris Calligrammes* (2020), den sie an der diesjährigen Berlinale präsentierte – wo sie zugleich mit der «Berlinale Kamera» für ihr Lebenswerk geehrt wurde –, widmet sich ebenen Jahren, die grundlegend sind für die Bildsprache und Erzählweise der avantgardistischen Filmemacherin. In Paris widmete sie sich zunächst der bildenden Kunst, der Pop-Art, sie inszenierte Tableaux vivants und integrierte die Sprache der Comics in ihre Gemälde – als «figuration narrative», wie es Ottinger nennt, und nur einen Schritt von ihrer Hinwendung zum Film entfernt.

Paris – Bodensee – Berlin

Ottinger kehrte 1969 an den Bodensee zurück, wo sie nebst Berlin bis heute lebt, um sich jener «neuen Kunst» zuzuwenden, in der sie alles vereinen konnte,

was sie interessierte: «Vergangenes, Gegenwärtiges und Zukünftiges, Musik und Sprache, Rhythmus und Bewegung, Öffentliches und Privates, Politisches und Poetisches, Trauer und Freude». So entstand *Laokoon & Söhne* (1972/73), eine «Verwandlungsgeschichte» und ein «Paris-Film», wie Ottinger sagt. Freunde aus ihrer Pariser Zeit traten darin auf: *Pierre Bourdieu, Althusser, Tristan Tzara, Max Ernst* als «Dame» – sowie *Tabea Blumenschein*, in Konstanz geboren und Ottingers damalige Partnerin, als fulminant Schöne ebenso wie als Dandy. Die Regisseurin erzählte von den Mai-Revolutionen, verknüpfte diese mit Figuren und Szenerien aus Antike und Mythologie, mit Travestie und Gender-Bending. Sie integrierte Zirzensisches und magische Metamorphosen, Ritual und Theatralik, Dada und Surrealismus, das überirdisch Schöne ebenso wie das abgründig Skurrile. Es kristallisierte sich heraus, was Ottinger «Stationenkino» nennt: eine Abfolge von Tablaus und eine unbekümmerte Aneinanderreihung von symbolhaften Episoden. Das Chinesische kennt dafür den schönen Begriff «Perlenkettenästhetik», wie Katharina Sykora in einem Essay zu Ottinger schreibt.

1973 übersiedelte Ottinger nach Berlin und liess ihrem Debüt bald einen weiteren, ziemlich schrägen 50-Minuten folgen: *Die Betörung der blauen Matrosen* (1975) mit *Blumenschein, Rosa von Praunheim* und Texten von Guillaume Apollinaire. Von Ottinger als «Collage» bezeichnet, treten darin Vogelmenschen auf, Nymphen, ozeanische Transvestiten und Matrosen, die sich – zu ihrem Verderben – den von der Gesellschaft geforderten Rollenkisches verweigern. Teils groteske Sequenzen, in denen viel «Queerness» ante litteram zelebriert wird, fügen sich zu einer locker-enigmatischen Erzählung.

Ganz ähnlich geht es in ihrem darauffolgenden Langfilmdebüt *Madame X* – eine absolute Herrscherin (1977) zu und her. Der Film ist ein burlesk-feministisches Manifest, das von seinen aufsehenerregenden Kostümen und Dekors, seinem unbekümmert-experimentellen Duktus und vom Schwung der damaligen Frauenbewegung lebt. Die Oberpiratin Madame X (*Blumenschein*), mit Lederoutfit und Stacheldhandschuh, lädt die Frauen in aller Welt dazu ein, auf ihre Dschunke zu kommen, und verspricht «Welt», «Liebe», «Abenteuer» sowie dank «günstigem Wind» über das Chinesische Meer (aka Bodensee) in ein neues Leben zu segeln. Es kommen die Försterin, die Buschpilotin, die Hausfrau, das Fotomodell und das Hawaiimädchen. Auch ein Mann in Fummel und ein paar schwule Matrosen gesellen sich dazu. Doch die Utopie trifft auf Gegenwind: Es gibt epische Machtkämpfe, Liebe und Eifersucht, Löwengebrüll und Katzenschnurren – Ottinger liebt die Verfremdung und konterkariert gerne Bildeinstellungen mit der Tonspur.

Auch in diesem ihrem ersten Langfilm präsentiert Ottinger «kein narratives Kino», sondern verlangt «vom Publikum eine besondere Art des assoziativen Sehens und Hörens», wie Waltraud Liebl schreibt. Wie schon in ihren vorhergehenden Filmen schafft sie einen ureigenen, von Einfällen übersprudelnden Kosmos, mit viel Verfremdung, Augenzwinkern, sich nicht um Tabus und Konventionen scherend. Nicht

selten bindet Ottinger ihre Mitstreiter_innen in den Entstehungsprozess mit ein – so etwa *Yvonne Rainer*, die ihre Rolle für den Film gleich selbst schrieb. Auch Ottingers wachsender Fundus an Bildern, Wissen, Erfahrungen und Bezügen prägte ihre Filme wesentlich – selbst auf die Gefahr hin, ein Konglomerat zu kreieren, das sich den Zuschauer_innen nicht unmittelbar zu erschliessen vermag.

Madame X ist ein überbordendes Spektakel, ein Zeitdokument und ein lesbischer Kultklassiker, was nicht zuletzt mit dem weiblichen Universum zu tun hat, das Ottinger entwarf und das über das «female bonding» hinausging, um das Spiel mit Gender und Erotik miteinzuschliessen. Zudem inszenierte sie aus explizit weiblicher Sicht den «weiblichen Körper als Spektakel» und bot damit «new ways of constructing visual pleasure for women», wie Andrea Weiss («Vampires and Violets – Lesbians in Film») schreibt. Sie attestiert Ottinger auch «camp quality» – mit ihren ironisch-expressiven Übertreibungen, die sich ganz bewusst jeglicher «Realitäts-Illusion» fernhalten. Susan Sontag hatte «Camp», den für die queere Ästhetik so grundlegenden Begriff, als Erlebnisweise (*sensibility*) und als «Variante des Intellektualismus» mit einem «Hang zum Unnatürlichen, zum Trick und zur Übertreibung» begrifflich definiert. Sie bezog sich damit auf eine Darstellungsart und eine Art des Ästhetizismus, die zugleich als Geheimcode funktioniere. Camp ist oft ebenso anziehend wie abstoßend, aber nur aus einer Position der Distanz analysierbar – eine Stilisierung, die sich unbestritten in vielen der frühen Werke Ottingers antreffen lässt.

Berlin-Trilogie

Ottingers zweiter Langfilm und erster Teil ihrer Berlin-Trilogie, *Bildnis einer Trinkerin* (1979), beschreibt eine höchst ästhetisierte Version des Grossstadt-Alkoholismus – ein Thema, das Ottinger als prägend für ihre frühe Berlin-Erfahrung beschreibt – und zugleich eine edel-groteske Sauftour. Eine namenlose «Sie», eine Frau von grosser Schönheit (*Blumenschein*), aufsehenerregend gewandet, fliegt «one way» nach Berlin – oder schöner: «Aller, jamais retour» –, um dort «endlich ihre Bestimmung zu leben»: das Trinken. Zwischen-durch melden sich drei Nonnen im Pepita-Kostüm zu Wort: die Soziale Frage, die Exakte Statistik und der Gesunde Menschenverstand. Sie geben Auskunft zum Phänomen der Trinkerin, während diese unbeirrt ihrer Passion frönt, bald in Alliance mit einer Pennerin, mit der sie durch die urbane Industriearchitektur und den teils imposanten, teils maroden Szenerien der geteilten Stadt mäandert. Die eigenwillige Ästhetik bietet viel Schaulust, und wieder ist es ein Frauenkosmos, den Ottinger entwirft, entspinnt sich doch zwischen den ungleichen Hauptfiguren eine eigenwillige Verbundenheit, ja Anziehung auf ihrem Trip der Selbstzerstörung –, auch wenn es kaum Dialog gibt. Dafür gewinnen immer wieder die Geräusche Oberhand: das Klacken der Stöckelschuhe, das Klimmen der Gläser, das Rascheln von Geldnoten. Sie verdeutlichen die Isolation, die Einsamkeit und die Herrschaft des Geldes.



Bildnis einer Trinkerin (1979) mit Tabea Blumenschein



Freak Orlando (1981) mit Delphine Seyrig

Ebenso illustriert die Bildsprache der extravaganten Kleider, die zunehmend an Farbe verlieren – vom feurigen Rot zum unterkühlt-eisigen Silbrig –, augenscheinlich den Untergang der Protagonistin.

Der nachfolgende *Freak Orlando* (1981) (inspiriert von Virginia Woolfs «Orlando» und *Tod Browning's Freaks* (1932)), präsentiert sich als der enigmatischste Teil von Ottingers Berlin-Hommage. Sie selbst beschreibt den Film als eine «Irrtümer, Inkompetenz, Machthunger, Angst, Wahnsinn, Grausamkeit und Alltag umfassende *«histoire du monde»* am Beispiel der Freaks von den Anfängen bis heute». Dieses «Welttheater» erzählt sie in ebenso symbolhaften wie absonderlichen Vignetten: von der Antike über Geißlerprozessionen (mit schwulen «Lederboys») bis zum Aufmarsch von Nazitruppen und der Kritik an Konsum und Kapitalismus in einem vom Surrealismus beeinflussten Mix aus Satire, Traum und Realität. Mönche treten darin auf – mit Hühnern, die Puppenköpfe tragen; *Delphine Seyrig* als siamesische Zwillingshälfte; *Eddie Constantine* als Säulenheiliger; Kleinwüchsige und eine Dame ohne Unterleib. Ottingers Bilderwelt ist und bleibt auch hier einzigartig und formiert sich zu einer Prozession wunderlich-grotesker Sequenzen aus der Welt von Aussenseiter_innen und Unangepassten zwischen Geschichte und Fantasie.

Ottinger schloss ihre Trilogie mit *Dorian Gray* im *Spiegel der Boulevardpresse* (1984) ab, einer visuellen Parabel über eine manipulatorische Medienwelt unter dem Zepter von Frau Dr. Mabuse (Seyrig). Diese erwählt sich ein schönes Wesen, den Dandy *Dorian Gray* (*Veruschka von Lehndorff*), und führt ihn mit der Opernsängerin *Andamana* (Blumenschein) zusammen, um die Weltpresse fortan mit News und Klatsch aus deren mondänem Leben zu füttern. Einmal mehr besticht der Film mit seinen bizarren Szenen – etwa den Katakomben mit den riesigen Wassertanks, in denen Dr. Mabuse ihre Pressekonferenzen abhält, dem gänzlich mit Zeitungspapier ausstaffierten Saal des Presseballs, der Pappmaché-Opernbühne am Strand oder den Betonröhren, in die sich *Dorian Gray* im Opiumrausch zurückzieht, aber auch dem schillernden Spiel mit Geschlechtern und (sexuellen) Identitäten. Die meisten der Darsteller_innen haben eine Doppelrolle inne und tragen so noch zusätzlich zum Vexierspiel bei, in dem Narzissmus, Bild im Bild, Fiktion in der Fiktion zelebriert werden. Gertrud Koch beschreibt anhand des Films Ottingers Schaffen entsprechend als ein «Geflecht aus Zitaten und Querverweisen, aus unermüdlich erfinderischen Einfällen, ein Kaleidoskop, das aus denselben Bestandteilen immer wieder andere Muster hervorbringt. Das Kino der Ulrike Ottinger ist ein Kino der Attraktionen im genauen Sinn des Wortes.»

Dokumentarisches

Nachdem sie sich «den Themen Exotik, Minoritäten und deren Rollenverhalten» in der eigenen Kultur beschäftigt habe, richte sie nun ihr Interesse auf «das Kennenlernen einer «realen Exotik» in einem fremden Land», meinte Ulrike Ottinger zu ihrem auf *Dorian Gray* folgenden Exkurs in den Dokumentarfilm. Und: «Ich

versuche, mit der Kamera einen visuellen Diskurs über die Exotik als Frage des Standpunktes zu führen.» Mit *China. Die Künste – der Alltag* (1985) mutierte Ottinger zur beobachtenden Instanz mit langen Einstellungen und ausschliesslich Originalton. Aber auch mit viel Sinn für kleine Narrationen und Situationskomik im Alltag, was den Film trotz seines dokumentarischen Fokus' zu einem spannenden und auch amüsanten «Schauspiel» werden lässt.

Ottinger kam noch einmal zum Spielfilm zurück, bevor sie ganz ins Dokumentarische eintauchte und bis heute rund ein dutzend Werke schuf. Mit dem grossartigen *Johanna d'Arc of Mongolia* (1989) setzte sie aber vorerst noch einen Höhepunkt in ihrem bisherigen fiktionalen Schaffen, um gleichzeitig einen Bogen zu ihren Anfängen zu schlagen: Wie in *Madame X* erschuf sie eine «weibliche Utopie», für die Frauen alles zurückzulassen, um eine neue Welt für sich zu erobern. Ein illustres Reisetrüppchen versammelt sich dabei in der transsibirischen Eisenbahn und nähert sich der Mongolei, wo die Damen von einer Reiterprinzessin und ihren Begleiterinnen «entführt» und in die Landschaft der Inneren Mongolei sowie deren Kultur eintauchen. Ottingers Fetisch-Darstellerin Seyrig spielt die Privatgelehrte Lady Windermere, die auf die junge Abenteuerreisende Giovanna (*Inès Sastre*) trifft, sowie auf die Variété-Künstlerin Fanny Ziegfeld (*Gillian Scalici*) und die kantige Frau Müller-Vohwinkel (*Irm Hermann*).

In *Johanna d'Arc of Mongolia* führt Ottinger auch ihren Diskurs der Standpunkte weiter und erweitert in gewisser Weise die Sichtweise von Exotik und Fremdsein, indem die westlichen Reisenden sehr wohl Einblick erhalten in die Welt der Halbnomad_innen – mit teils spektakulären Bildern wie etwa der «rollenden Jurten-Stadt» oder dem Festhalten authentischer schamanischer Rituale. Umgekehrt werden die mongolischen Reiterinnen dann aber ihrerseits konfrontiert mit und sind neugierig auf die Gepflogenheiten und Rituale der Kultur ihrer Gäste, die nun selbst «fremd» und «exotisch» werden. So erweitert Ottinger nicht nur ihren Diskurs über und ihr Spiel mit der Konstruiertheit von Gender und sexueller Identität, die sie seit ihren ersten Filmen pflegt und die sie zu einer Vorreiterin im queeren Filmschaffen machen – sie erweitert diesen Diskurs hier mit einer ethnografischen Dimension und verknüpft auf suggestive Art konträre Welten: Fremd und Vertraut, West und Ost, Reich und Arm, Alt und Jung, die Opulenz des Transsibirischen und die Schlichtheit der Jurten. Damit illustriert sie einerseits einprägsam die Relativität eines subjektiven Standpunkts und veranschaulicht gleichzeitig ihre eigene grosse Wende vom fiktionalen zum dokumentarischen Kino.

→ Ulrike Ottinger wurde der diesjährige Pink Apple Festival Award für Ihre Verdienste im schwulesischen Filmschaffen zugesprochen. Die Preisverleihung und eine Retrospektive ihres frühen Werks sowie ihr neuster, autobiografischer Film *Paris Calligrammes* werden im Filmpodium Zürich voraussichtlich im Januar 2021 nachgeholt.

«Ich beuge mich nicht dem Diktat der Fernsehkästchen»

Interview mit Ulrike Ottinger

Filmbulletin: Ihr jüngster Film, *Paris Calligrammes*, ist ein typischer und gleichzeitig untypischer Ottinger-Film. Typisch insofern, als dass er sich assoziativ entfaltet, Alltag, Kunst und Politik eng miteinander verknüpft. Untypisch insofern, als dass er eine eher klassische Form hat, mit einer linearen Chronologie und nicht nur Zeitzeugnis ist, sondern auch autobiografisch. Wie ist die Idee dazu entstanden, wie die Form?

Ulrike Ottinger: Die Erinnerung an Paris hat mich sehr geprägt und mein ganzes Leben begleitet. Ich habe immer wieder im Freundeskreis davon erzählt. Dann kamen die Veränderungen der politischen und gesellschaftlichen Situation nach dem Ende des Kalten Kriegs, in der neue koloniale Besetzungen entstanden – etwa durch Russland oder die Türkei – oder auch neue Befreiungsbewegungen, analog zu jenen Algeriens in den Sechzigern. Und Flüchtlingsströme – damals in Frankreich, ebenso wie heute in Europa. Ich habe viel über diese Sachen nachgedacht und festgestellt: Vielleicht ist es jetzt an der Zeit, sich zu erinnern. Zum einen an mich selbst und wie ich angefangen habe, zu denken und Sachen einzuordnen. Zum andern der aktuellen Ereignisse wegen. So habe ich begonnen zu schreiben und gleichzeitig überlegt, welche Bilder ich dazulege. Es gab Fotos, Malerei, Objekte. Ich fing an, nach Filmen zu recherchieren – ich filmte damals ja noch nicht selbst. Deshalb habe ich mir rund 500 Filme angeguckt und versucht, den Überblick zu behalten. So entstand ein Buch mit Bildern samt Möglichkeiten der Montage und daraus der Film.

Paris, *Calligrammes* ist eine Hommage an eine emblematische Zeit und einen Kreis aus Künstler_innen und Menschen, die Kultur «lebten» und politisch aktiv waren im Umfeld der Buchhandlung *Calligrammes*, zu dem auch Sie gehörten. Einzelne Persönlichkeiten aus diesem Kreis traten auch noch in Ihren allerersten Filmen auf. Bei Ihren nachfolgenden Filmen trifft man wiederum häufig auf gleiche Namen in Cast und Crew. Sie arbeiten mit Vorliebe in einem freundschaftlich verbundenen Kollektiv?

Ja, das ist natürlich wunderbar! Etwa wenn ich Dialoge schreibe und bereits weiß: Diese Rolle besetze ich mit *Irm Hermann* und diese mit *Delphine Seyrig*. Gerade bei *Madame X* habe ich mich nicht zuletzt von den Interessen und Geschichten der Mitspielerinnen inspirieren lassen. So fragte ich etwa die Choreografin *Yvonne Rainer*, die damals gerade in Berlin war, was für sie die Gründe sein könnten, alles hinzuschmeissen und auf einer Dschunkie davonzusegeln. Und bat sie dann, den Text für ihre Figur, die Künstlerin *Josephine de Collage*, doch gleich selbst zu schreiben. Oder *Lutze*, eine deutsche Kunstschauffende, die im Schwarzen-Milieu in den USA unterwegs war: Sie spielt die amerikanische Hausfrau *Betty Brillo* und hat ihren Part in einer Art Rap geschrieben. Oder *Mona*, die mit ihrem bunten Stern in ihrem kurzen, gefärbten Haar damals eine Sensation war und etwas Psychedelisches hatte. Sie wurde als *Omega Zentauri* im Film zu einer Anwärterin für eine Weltraumexpedition bei der Nasa: «*Women for Space Clipper*». Wir haben natürlich auch viel Quatsch gemacht und uns amüsiert.

Um ein paar Persönlichkeiten herauszugreifen, die wiederholt in Ihren Spielfilmen zu sehen sind: *Tabea Blumenschein*, *Delphine Seyrig* oder das Starmodel *Veruschka von Lehndorff*. Wie sind Sie auf sie gestossen?

Tabea Blumenschein – mit der ich rund zehn Jahre liiert war – war ja ab dem ersten Film mit dabei. Sie hatte das auch vehement so gefordert! Und weil sie so fantastisch war, spielte sie auch in den Folgefilmen mit. *Delphine Seyrig* hatte ich schon in den Sechzigern in Paris auf der Kinoleinwand bewundert, und ich lernte sie 1975 auf dem ersten Frauenfilmfestival in Brüssel kennen, wo ich meine ersten Kurzfilme gezeigt habe. Sie selbst war damals feministisch sehr aktiv und begeistert von meinen Filmen, und so begannen wir, zusammenzuarbeiten – für drei Spielfilme und den Episodenfilm *Superbia*. *Veruschka*, *Fotomodell* und *Schauspielerin* (in *Michelangelo*

Antoniois Blow-up, Anm. d. A.), besetzte ich, nachdem ich sie kurz zuvor kennen gelernt hatte – in einer Jelinek-Theaterinszenierung als *D'Annunzio* –, und fand sie dann ideal für den *Dorian Gray*, wofür sie allerdings ihre schönen langen Haare opfern musste.

Dieses Crossdressing ist nur ein Element in Ihrem vielfältigen Spiel mit Geschlechterrollen und sexuellen Identitäten, die Ihre frühen, so ganz und gar unkonventionellen Spielfilme prägen.

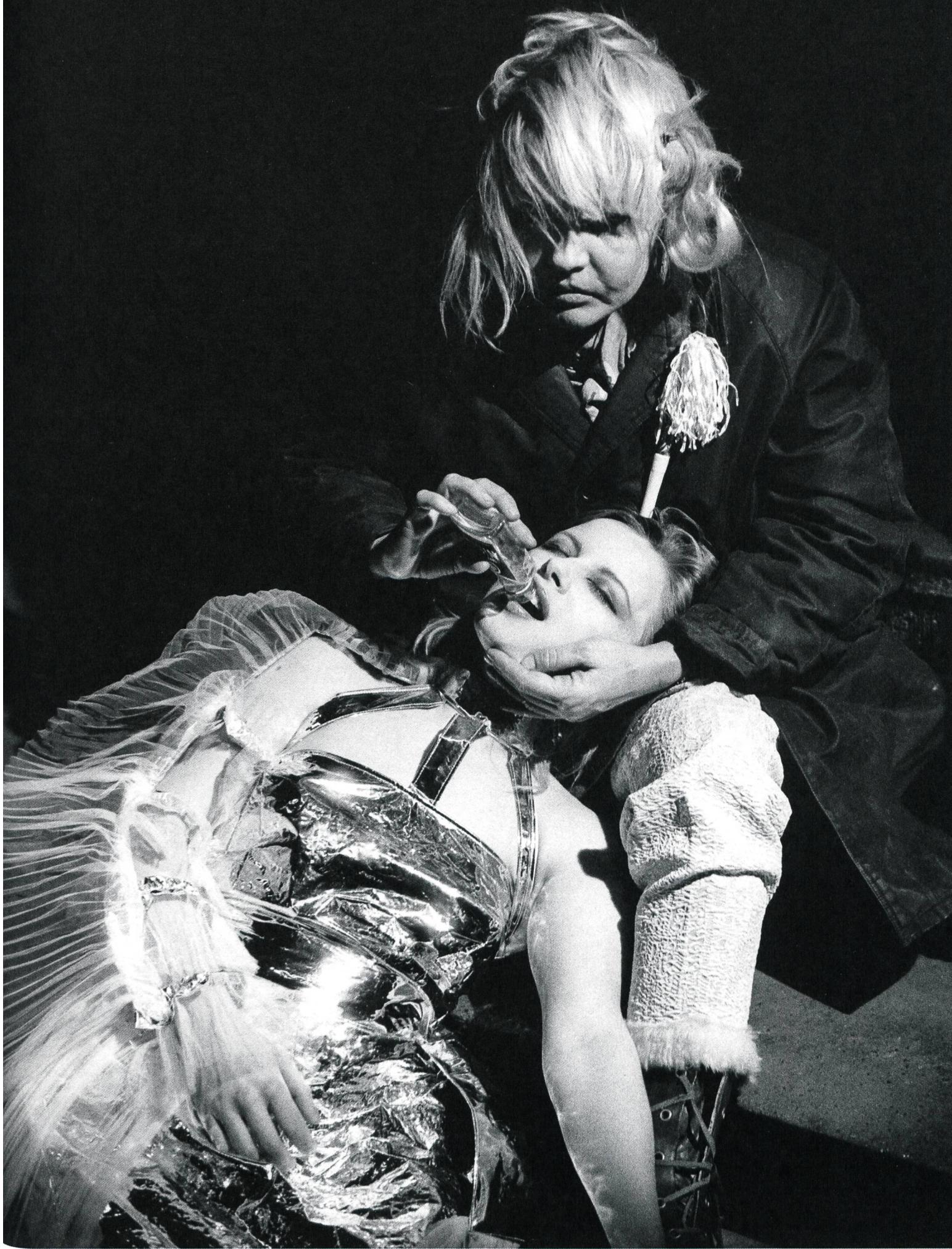
Für mich war es immer eine Selbstverständlichkeit, dass man in der Fantasie alles sein kann – erst recht im Film und in der Kunst. Hosenrollen gab es ja schon immer im Film – im asiatischen Theater wurden etwa alle Rollen nur von Männern gespielt – oder nur von Frauen.

Ihre Filme stellen oft eine Herausforderung dar, wenn es um die Dauer geht. Ihr vorletzter Dokumentarfilm etwa, *Chamisos Schatten*, dauert zwölf Stunden! Was für eine Bedeutung hat das Zeiterlebnis in Ihren Filmen?

Meine frühen Filme sind durchaus kurz – etwa die fünfzigminütigen *Laokoon & Söhne* oder *Die Betörung der blauen Matrosen*. Die nachfolgenden Spielfilme *Madame X*, *Dorian Gray* und *Johanna d'Arc* sind rund zweieinhalb Stunden, haben aber auch etwas sehr Unterhaltsames. Länger wurden dann vor allem die dokumentarischen Filme, und da bin ich der Überzeugung, dass man Dinge lange beobachten muss, wenn man dokumentarisch arbeitet und nicht inszeniert. Ich erinnere mich etwa an eine Szene in *China* – die Künste, der Alltag, wo ein Mann an einen Stand kommt, wo man Süßkartoffeln backt. Er zieht umständlich sein Geldkörbchen hervor, schaut die Münzen an und überlegt: Nehm ich nun eine grosse Kartoffel oder eine kleine. Das geht hin und her und hin und her. Die Cutterin meinte: Ist das nicht ein bisschen lang – und ich: Nun warte mal, was er macht! Er ist natürlich sehr hungrig, aber auch etwas verschmitzt und dealt mit dem Verkäufer. Das ist eine Szene, in der die Leute letztlich völlig fasziniert im Kino sitzen.

Ist es das, was Sie unter «Radikalität» verstehen, wenn es um die Machart Ihrer Filme geht?

Ich beuge mich nicht diesem Diktat der Fernsehkästchen. Das habe ich nie gemacht. Es hat für mich eine Selbstverständlichkeit, meine Filme so zu realisieren, wie ich es für richtig finde. Und wenn ich an etwas so intensiv arbeite, tauche ich auch so darin ein, dass ich denke, dass es so sein muss, wie es sich letztlich präsentiert. Interview: Doris Senn



Bildnis einer Trinkerin (1979) Teil der Berlin-Trilogie



Bildnis einer Trinkerin (1979) Musik: Peer Raben



Hereditary (2018) Regie: Ari Aster

Verlag Filmbulletin
 Dienerstrasse 16
 CH-8004 Zürich
 +41 52 226 05 55
 info@filmbulletin.ch
 www.filmbulletin.ch

Herausgeberin
 Stiftung Filmbulletin

Redaktion
 Selina Hangartner (sh)
 Michael Kurati (mik)

Verlag und Inserate
 Stefanie Fülemann
 +41 52 550 05 56
 inserate@filmbulletin.ch

Korrektorat
 Elsa Bösch, Winterthur

Übersetzung «Cinéma romand»
 Karin Vogt, Basel

Konzept und Gestaltung
 Bonbon – Valeria Bonin, Diego Bontognali,
 Deborah Meier, Zürich

Lithografie
 Widmer & Fluri GmbH, Zürich

Druck, Ausrüstung, Versand
 galledia ag, Berneck

Titelbild

When They See Us (2019)
 Regie: Ava DuVernay

Mitarbeiter_innen dieser Nummer

Johannes Binotto, Philipp Brunner (phb), Noemi Ehrat, Daniel Eschkötter (de), Lukas Foerster, Martin Girod, Stéphane Gobbo, Patrick Holzapfel, Kristina Köhler, Marius Kuhn, Jacqueline Maurer, Giovanni Peduto (gp), Michael Pekler, Michael Ranze, Andreas Scheiner, Doris Senn, Philipp Stadelmaier, Martin Walder (mw).

Fotos

Wir bedanken uns bei: Adok Films; Ascot Elite; Cinémathèque suisse, Dokumentationsstelle Zürich; Close Up Films; Cross Cult; Filmcoopi Zürich; Il Cinema Ritrovato; Internationale Stummfilmtage Bonn; Lisson Gallery; Modern Films; Netflix; Outside the Box; Praesens Film; Produktio Mart; Smoking Dogs Films; Sky Show; The Criterion Collection; Veronika Spierenburg und Kristina Köhler; Trigon Film.

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

Vertrieb Deutschland

Schüren Verlag, Marburg
 www.schueren-verlag.de

Abonnemente

Filmbulletin erscheint 2020 achtmal.
 Jahresabonnement Schweiz: CHF 80
 (inkl. MWST); Deutschland: € 56;
 übrige Länder zuzüglich Porto.

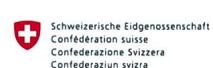
© 2020 Filmbulletin

62. Jahrgang
 Heft Nummer 388 / Juli 2020 / Nr. 5
 ISSN 0257-7852



Pro Filmkultur

Filmbulletin – Zeitschrift für Film und Kino ist Teil der Filmkultur. Die Herausgabe von Filmbulletin wird von den aufgeführten öffentlichen Institutionen mit Beträgen von Franken 50 000 und mehr unterstützt:



Eidgenössisches Departement des Innern EDI
 Bundesamt für Kultur BAK



Die Übersetzung der Rubrik «Cinéma romand» werden durch Pro Helvetia, Kulturstiftung unterstützt:

prohelvetia