



Der Argentinier Mariano Llinás ist Spezialist für verschachtelte, überlange Filme: Szene aus seiner aktuellen Produktion „La Flor“

Foto Grandfilm

## Labyrinth ohne Lösung

Hallo. Der Film „La Flor“ beginnt damit, dass der Regisseur Mariano Llinás das Projekt erklärt. Das kann nicht schaden, denn was darauf folgt, ist nicht alltäglich. Dreizehneinhalb Stunden in sechs sehr unterschiedlich langen Episoden, also deutlich länger als eine Staffel in einer Serie, die heutzutage üblicherweise etwa zehn Stunden dauert.

Aber „La Flor“ ist keine Serie. Ganz im Gegenteil. „La Flor“ ist ein Kinofilm, der das Kino an die Grenzen seiner Aufführungspraxis bringt. Das beginnt schon mit der Zählung. Die sechs Episoden werden gewöhnlich in vier oder in acht Teilen gezeigt, laufen aber nur in gewisser Hinsicht auf etwas Bestimmtes hinaus. Llinás macht gleich zu Beginn deutlich, dass er eine wichtige Eigenschaft von Erzählungen bei seinem Projekt nicht so wichtig nehmen wird – Anfang und Ende hängen in „La Flor“ anders zusammen, als es üblicherweise zu erwarten ist.

Am Beispiel der ersten Episode sieht das so aus: In einem Labor in Argentinien wird eine Kiste angeliefert. Die Oesterfeier stehen bevor, vieles ist noch zu erledigen, da hat eigentlich niemand Zeit, sich um dieses Stück Frachtgut zu kümmern. Dann öffnet aber jemand doch noch die Kiste. Sie enthält eine Mumie – eine schrecklich anzusehende Frauengestalt mit einem roten Band vor den Augen. Als eine Frau namens Marcela das Band entfernt, kullern die Augen zu Boden. Die Mumie („die Entität“) löst eine Welle von seltsamen Ereignissen aus, bis eine Geisterexpertin die Sache in den Griff bekommt. Sie weiß Bescheid: Die Mumie ist „eine von den drei Königinnen“.

Nun wüsste man gern, was es mit diesen drei Königinnen auf sich hat, aber an diesem Punkt beginnt die nächste Episode von „La Flor“ – die Geschichte einer Sängerin, die mit einem viel älteren Partner eine zerstörerische Beziehung führt, und die Geschichte ihrer Freundin, die

Seriell Erzählen an der Grenze der Möglichkeiten des Kinos: Der Film „La Flor“ von Mariano Llinás führt durch ein Labyrinth von Motiven und Verweisen – dreizehn Stunden lang.

Teil eines seltsamen (terroristischen?) Geheimbunds ist. Eine Gruppe von Menschen ist einem Serum für einen Jungbrunnen auf der Spur, das auf Skorpiongift zu beruhen scheint. Auch diese Episode endet mit einem „Cliffhanger“, also mit einem Spannungsmoment.

Mariano Llinás hatte schon zu Beginn erklärt, dass die ersten vier Episoden in „La Flor“ nicht zu Ende erzählt werden, bei der sechsten hingegen, einem südamerikanischen Frontier-Western, „fehlt“ der Beginn, nur die fünfte ist in sich geschlossen. Diese fünfte ist so etwas wie ein Remake des berühmten, halblangen Films „Partie de campagne“ (Eine Landpartie) von Jean Renoir, der vom Vater des Regisseurs, dem Maler Auguste Renoir, inspiriert war. Und von einer Geschichte Guy de Maupassants, die Mariano Llinás mit sich herumträgt.

„La Flor“ ist nicht zuletzt ein bibliophiles Kunstwerk, in dem gelegentlich genau zitiert wird, ein wichtiges Kapitel allerdings auf einer Fälschung beruht – oder findet sich in den Memoiren von Giacomo Casanova tatsächlich ein Kapitel über „Spinnen“, über einen Geheimbund von vier Frauen, die den berühmten Galan mehrfach durch Europa eilen lassen und ihn doch nur hinhalten?

Vor zehn Jahren präsentierte Mariano Llinás schon einmal einen verschachtelten, überlangen Film. Auch „Historias extraordinarias“ war ein Sammelsurium von Abenteuer-motiven. Der Titel taucht als Buchtitel (in einer spanischen Übersetzung von Erzählungen von Edgar Allan Poe) auch in „La Flor“ wieder auf.

Die Entstehungsgeschichte des nun dreimal so langen Films geht bis in diese Zeit Ende der nuller Jahre zurück. Das wichtigste verbindende Moment in den verschiedenen Kapiteln, Episoden und Akten von „La Flor“ ist ein schillerndes Verhältnis zu den Genreformeln, mit denen das Kino häufig arbeitet – und eine Gruppe von vier Schauspielerinnen, die alle tragende Rollen übernehmen: „las chicas“ sind das Alphabet des Regisseurs, sie sind A,B,C und D, mit ihren Erscheinungen hat Llinás die grammatische Grundeinheit. Diese vier Frauen, so könnte man sagen, blättert er immer wieder um.

„Die Blume“, wie der spanische Titel auf Deutsch lautet, besteht also in mehrfacher Hinsicht aus „Blättern“: die Akte erscheinen wie einzelne Blätter (auch eines Buches), die weiblichen Stars formen eine Blüte, die (fragmentierten) Geschichten bilden so etwas wie ein „Florilegium“ der Filmgeschichte, also eine Anthologie. Der sechste Teil ist der Stengel der Blume.

Die Blätter aus seinem Notizbuch, die Llinás dabei mehrfach in die Kamera hält, kann man durchaus buchstäblich nehmen. Literatur und graphische Ideen gehen ständig ineinander über. Das erzählerische Wort und die Abstraktheit der Konstruktion der Gesamterzählung ergeben ein eigenes Spannungsverhältnis. Anleihen bei der lateinamerikanischen Literatur der Moderne (von Adolfo Bioy Casares bis zu Roberto Bolaño) mit ihrem starken Hang ins Metafiktionale sind deutlich zu bemerken, nicht zuletzt durch die Prominenz von Stimmen aus dem Off. Der längste erzählerische Block ist eine Agentenge-

schichte, die sich in der Mitte von „La Flor“ über gut fünf Stunden erstreckt. Hier wird anhand des Motivs von Spionen eine der fixen Ideen von Llinás durchgespielt: der Seitenwechsel, der Übergang in einen anderen Bereich (zum Beispiel aus dem Westen in die DDR).

Das ganze Projekt von „La Flor“ lässt sich vielleicht aus diesem reflexiven Interesse herleiten, dass die klassische Trennung zwischen Autor und Erfindung obsolet geworden ist – wie auch die Vermutung, Spione könnten auf der „anderen Seite“ einer Wahrheit nahekomen. Llinás spielt in diesen manchmal monoton wirkenden, dann aber immer wieder brillant zugespielten Geheimdienstmanövern auch mit Worten: Spion verweist auf Spinne und damit auch auf eine frühe (ebenfalls verwirrende) Filmserie von Fritz Lang, einem der Paten von „La Flor“. In der DDR, wo es auch eine Station auf den vielen Exkursen gibt, sieht man einmal eine „Fritzlangstraße“.

Diese Straße führt bei Mariano Llinás durch das ganze Kino des zwanzigsten Jahrhunderts – von den noch weitgehend unbewusst exotisierenden Vorstellungen von einem weltweiten Abenteuer mit einer entsprechend groß angelegten Verschwörung beim frühen Fritz Lang bis zur schöpferischen Zerstörung dieses Spinnennetzes durch einen Regisseur, der am liebsten jeden einzelnen Faden bis zum Ende verfolgen würde, sich dann aber doch dafür entscheidet, aus dem Bild der Fäden ein Bild zu formen, das ein Wort ergibt: „Die Blume“.

Aus jedem Wort kann hier eine Welt entstehen, und jede Assoziation kann diese Welt auch wieder verschlingen. „La Flor“ ist ein Labyrinth ohne Lösung und damit endlos spannend. In dreißig Jahren könnte Mariano Llinás wieder „Hallo“ sagen. Konsequenterweise müsste er dann einen fünfzigstündigen Film präsentieren, der auch wieder keine Serie ist. Bis dahin haben wir mit „La Flor“ gut zu tun. BERT REBHANDL

## Wer möchte schon ständig verhätschelt werden?

Eine internationale Betrachtung zur Erosion der Kritik im Literaturbetrieb / Von Martin Kagel und William C. Donahue

In literaturwissenschaftlichen Seminaren in den Vereinigten Staaten, die wir beide regelmäßig unterrichten, ist man dieser Tage eher zurückhaltend bei der kritischen Bewertung der Arbeit von Studenten. Noch so abstruse Beiträge werden im Seminar als interessante Beobachtung gelobt, bevor man sie umformuliert, um noch einen Funken Einsicht herauszuschlagen. Bei schriftlichen Arbeiten lässt man in der Regel am Anfang der Bewertung verlaun, dass es sich hier um einen sehr guten Versuch handele, und führt dann vorsichtig Verbesserungsvorschläge an, von denen man hofft, dass Studenten sie zum Anlass tiefergehender Revisionen nehmen.

Der samtene Umgang mit der studentischen Arbeit hat neben der Sorge um die zarte Pflanze der Individuation, auf der man ja nicht gleich herumtrampeln will, vor allem den Grund, dass direkte und offene Kritik bei den mit Lob erzogenen Studenten auf Unverständnis stoßen würde. Schließlich bezahlen sie hohe Summen dafür, dass wir sie unterrichten, und kaufen sich damit gleichsam den Kokon, der sie vor jeder wirklichen Herausforderung schützt. In Wahrheit schützt dieser Kokon freilich auch uns, denn in Zeiten, in denen die Zahl der Hauptfach-Studenten in Fächern wie Englisch, Geschichte oder German Studies sinkt, wagen wir es nicht, die Verbliebenen vor den Kopf zu stoßen, und enthalten uns offener Kritik, um das zu schützen, was wir selbst bewahren wollen. Anders als in Deutschland, wo die Germanistik-Seminare oft überschwemmt sind (zum Teil wegen andauerndem Lehrermangel), sind unsere Kurse allzu oft dünn besetzt, was wiederum dazu führt, dass wir mit der Kritik eher zurückhaltend umgehen.

Auch im professionellen Umgang mit der Arbeit von Kollegen ist die offene und unabhängige Kritik seltener geworden. Außer den schriftlich dazu Bestellten liest kaum ein Kollege die Beförderungsdossiers der Anwärter auf Verbeamtung noch kritisch auf Inhalte durch. Zumeist werden vor der Abstimmung nur rein formale Kriterien wie die Anzahl von Publikationen überprüft. Negative Gutachten sind ebenfalls Mangelware, da man dafür, obsonen sie als vertraulich gelten, zu einem späteren Zeitpunkt noch juristisch belangt werden kann. So bewegt man sich im Bereich von viel oder weniger Anerkennung und lässt die Universitäten zwischen den Zeilen lesen. Der Code ist verständlich, aber institutionell problematisch, da sich auch aus schmalen Lob ein Grund zur Beförderung herauspressen lässt.

Nun ist es nicht so, dass sich der kritische Blick völlig aus der literaturwissenschaftlichen Diskussion zurückgezogen hätte. Im Gegenteil könnte man mit Freud von einer Art „Verschiebung“ sprechen: Die Kritik, die uns Studenten gegenüber abhandengekommen ist, wird desto eifriger und schonungsloser auf literarische Werke gerichtet. Mit einer fraglichen „Besserwisserei“ – so Rita Felski in ihrer einflussreichen Studie „The Limits of Critique“ (2015) – konzentriert sich der kritische Geist zurzeit vor allem auf literarische Werke, in denen sich nach Meinung der Kritiker ideologisch Unzulässiges verbirgt. Den damit verbundenen Enthüllungseifer haben sowohl Felski (jahrelang Mitherausgeberin der angesehenen „New Literary History“) als auch Toril Moi („Revolution of the Ordinary“, 2017) als wenig hilfreich für das Projekt der akademischen Literaturkritik charakterisiert. Beide verlan-

gen, dieses müsse viel breiter angelegt sein, um das einzuschließen, was Leser tatsächlich bewegt. Die nämlich suchen nicht nur nach Ideologiekritik (wenn überhaupt), sondern auch nach erweiterten Wissenshorizonten, Inspiration, Identifikation in der Lektüre und, ja, nach etwas, das sie persönlich anspricht. Gerade diese viel offenere Lesart könnte die Literaturwissenschaft bei unseren Studenten wieder appetitlich machen, statt dass wir sie ständig verhätscheln.

Auch in unserem Seminar zum deutschen Literaturbetrieb, das wir in diesem Sommer zum vierten Mal in Folge im Berliner Literaturhaus veranstaltet haben, stand die Frage der Kritik durchgehend zur Debatte. Von manchem Kritiker wird deren werkbegleitende Funktion, die mit Lessing am Ursprung der Gattung steht, nach wie vor als eine ihrer zentralen Aufgaben betrachtet. Autoren behaupteten uns gegenüber indessen, dass sie Kritiker ihrer Bücher eigentlich gar nicht lesen. Selbst wenn eine solche Aussage nicht ganz der Wahrheit entspricht, zeigt sich hier doch, dass das Verhältnis irgendwie getrübt ist.

Insgesamt herrsche auch im Feuilleton eher der preisende Ton. Die geringe Anzahl an Verriksen erkläre sich damit, so wurde uns gesagt, dass man den immer geringer werdenden Platz, der der Besprechung literarischer Texte in der Zeitung noch eingeräumt werde, lieber anerkennend als vernichtend nutzen wollte. Darüber hinaus scheint die kritische Arbeit überformt von einer Logik des Ökonomischen, bei der alle am selben Strang ziehen sollen, nämlich dem des Verkaufs. Nur so lässt es sich erklären, dass sich Buchhändler, wie im Fall Takis Würger, gegen eine Literaturkritik wendeten, die dessen Roman „Stella“ einhellig als Skandalanwurf verworfen hatte.

Der Ruf der Buchhändler nach Mäßigung der Kritik verteilt Autorität nicht nach Kompetenz, sondern nach wirtschaftlichen Gesichtspunkten. Wenn die, die Bücher verkaufen, meinen, es mit Berufskritikern aufnehmen zu können, weil Feuilletonen „bisweilen weit entfernt von der Meinung der Leserschaft und der BuchhändlerInnen sind“, folgen sie derselben Logik, die bei amerikanischen StudentInnen den Anspruch auf ständige Affirmation motiviert. Wer zahlt, hat das Recht auf Suspendierung unabhängiger Kritik. Freilich sind wir, die wir uns in der Lehre mit Kritik zurückhalten, mitschuldig an dem Prozess und stehen den besagten Buchhändlern insofern näher, als es uns lieb sein mag.

Dabei sehnen sich vor allem junge Intellektuelle eigentlich nach ehrlichem Feedback. Autoren, die wir beim Deutschen Literaturinstitut Leipzig trafen, ließen uns wissen, wie wichtig ihnen die kritische Auseinandersetzung mit Kommilitonen ist, von denen sie sich eigentlich noch schärfere Einlassungen auf ihre Texte wünschen würden. Auch das Wettlesen um den Klagenfurter Ingeborg-Bachmann-Preis unterstreicht die Bedeutung offener und direkter Kritik – bei aller Verletzlichkeit der Teilnehmer. „Alles, was wir hier machen“, so Michael Lentz, Direktor des Leipziger Instituts, „ist unterscheiden lernen.“ Genau das ist Kritik, Unterscheidung. Davon könnten alle profitieren, aber wer hört eigentlich noch zu?

William Collins Donahue (University of Notre Dame, Indiana) und Martin Kagel (University of Georgia) veranstalten für amerikanische Literaturwissenschaftler seit 2015 jährlich das „Notre Dame Berlin Seminar“ über den deutschen Literaturbetrieb.

## Schulterschluss mit Antisemiten

Vor den Parlamentswahlen spielt sich Polens Kulturminister als Kunstrichter auf – mal reaktionär, mal liberal

WARSCHAU, im Juli Im Herbst finden in Polen Parlamentswahlen statt. Das muss der Grund sein, warum der polnische Kulturminister Piotr Gliński derzeit mit irritierenden Entscheidungen in die Schlagzeilen gerät. Eigentlich muss man sich den fünfundsiebzigjährigen Kaczyński-Untergebenen als erfolgreichen Kulturrevolutionär vorstellen: Seit der Machtübernahme der rechtskonservativen Regierungspartei PiS (Recht und Gerechtigkeit) von 2015 ist es dem Minister gelungen, die Kulturinstitutionen des Landes völlig umzukrempeln und sie auf einen patriotischen, nationalistischen Kurs zu trimmen. Glińskis Ziel: den liberalen Geist aus Museen, Theatern und Kinosälen vertreiben.

Bestes Beispiel ist die Filmbranche. Bis 2018 gab es in Polen zahlreiche Filmstiftungen, die über die Vergabe von Fördergeldern entschieden. Gliński hat den Federalismus abgeschafft und alle Institute unter eine Dachorganisation namens PISF (Polnisches Filmkunstinstitut) aufgehen lassen, die sich effizienter steuern lässt. An der Spitze der Organisation steht Radosław Śmigulski, vor seiner Ernennung ein Unbekannter in der Branche. Der Finanzmanager hat sich als treuer Untergebener des Ministers für den Job qualifiziert. Er fördert unter dem Deckmantel der Unabhängigkeit vor allem Filmprojekte nach dem Geschmack des Ministers – Zweiter-Weltkrieg-Epen, historische, patriotische Dramen.

Der Film gilt in Polen als Medium der widerspenstigen Kunst. Das wichtigste Filmfestival in Gdynia zeigt jedes Jahr, wie vielschichtig das polnische Kino ist. Vergangenes Jahr wurden dort Filme ausgezeichnet wie etwa „Klerus“ von Wojciech Smarzowski, ein Film über päpstliche Einflüsse in der katholischen Kirche, oder „Nina“ von Olga Chajdas, ein Drama über die Liebe einer bisexuellen Frau (F.A.Z. vom 1. Oktober 2018). Doch die Angst der Filmschaffenden wächst, dass es mit der Vielfalt vorbei sein könnte – kein anderes Medium ist von staatlichen Fördermitteln so abhängig. Deswegen war das Entsetzen groß, als vergangene Woche die Jury in Gdynia verkündet hat, nur 12 jener 16 Filme ins Rennen um die „Goldenen Löwen“ zu schicken, die eine Expertenkommission vorgeschlagen hatte.

Ausgerechnet der lang erwartete Film „Mowa ptaków“ von Xawer Żulawski, dem Sohn des 2016 verstorbenen Regisseurs Andrzej Żulawski, sollte bei der nächsten Festivalausgabe im September 2019 nicht gezeigt werden. Schnell verbreitete sich das Gerücht, dass der Filmemacher der PiS-Partei unangenehm aufgefallen sei. Die Jury-Entscheidung, die Meinung der Expertenkommission zu übergehen, sorgte für Verstörung. So etwas habe es beim Filmfestival in Gdynia noch nie gegeben, schrieb etwa die linksliberale „Gazeta Wyborcza“. Plötzlich war von Zensur die Rede. Agnieszka Holland und andere Regisseure unterzeichneten Protestbriefe,

Künstler kündigten Akte zivilen Ungehorsams an. Und was tat Gliński? In einem Eilverfahren bat er die Jury des Filmfestivals, die Auswahl zu überdenken und die vier ausgeschlossenen Filme doch noch zu akzeptieren. Tags darauf fanden sich die vier geschassten Filme auf der Wettbewerbsliste. War die Erstausswahl der Jury ein Akt des voreiligen Gehorsams? War der Skandal inszeniert, so dass sich der Kulturminister international als liberaler Kopf gerieren kann?

Glińskis Worte sind Gesetz. Er entscheidet, was in der Kulturszene passiert – wie es früher die Kunstrichter in der Volksrepublik Polen taten. Das Ergebnis ist eine Markt-konzentration, die der florierenden Kunstlandschaft Polens einen irreparablen Schaden zufügen könnte. Dass Gliński auch aggressiver agieren kann, zeigt der Skandal um die Ernennung des Direktors des Warschauer Museums „Polin“, des 2013 erbauten Museums der Geschichte der polnischen Juden. Die Institution hat die Vertragsverlängerung mit Gründungsdirektor Dariusz Stola unterzeichnet. Doch Gliński hat seine Unterschrift mit dem Argument verweigert, dass er die Unabhängigkeit des Direktors anzweifelt.

Eine Expertenkommission schrieb die Stelle erneut aus und kam wieder zu dem Ergebnis, dass der aktuelle Direktor der geeignetste Mann für den Job sei. Doch der zweite Durchgang hat an Glińskis Entscheidung nichts geändert. Der Kulturminister verweigert seit zwei Monaten seine Unterschrift. Die Konsequenz: Das Muse-

um hat keinen Direktor. Es sieht so aus, als wolle der Minister den Ruf des international renommierten Museums beschädigen. Warum zeigt sich Gliński in dem Warschauer Fall weniger freigeistig? In rechtsnationalen Kreisen ist das Polin-Museum als Brutstätte antipolnischen Gedankenguts verschrien. Vor allem eine Ausstellung über die Situation der polnischen Juden um 1968 sorgte für Proteste. Die Schau zeigte die Gründe für eine antisemitische Welle in Polen im Frühjahr 1968, die zum Exodus vieler jüdischer Intellektueller führte. Rechte Ideologen wie der Politiker Grzegorz Braun argumentieren, dass nicht die Polen als Volk, sondern kommunistische Funktionäre die antisemitische Kampagne zu verantworten gehabt hätten. Folglich würde die Ausstellung als Propagandainstrument antipolnischer Klischees dienen.

Gliński will Stärke beweisen und mit seiner Blockadepolitik der wachsenden Gruppe rechtsnationaler Kritiker einen Gefallen tun. Einige Spitzenpolitiker der neu gegründeten faschistischen Partei „Konfederacja“ behaupten, die PiS-Regierung gehe nicht entschieden genug gegen jüdische Einflüsse im Land vor. Mit einem solchen antisemitischen Gebaren konnte die Partei vier Prozent der Stimmen bei den Europawahlen gewinnen. Gliński sorgt sich um rechte Wählerstimmen, er hat Angst vor dem Einfluss der Antisemiten. Eine Haltung, die nicht nur für Polens Kulturlandschaft desaströs ist, sondern auch für die Zukunft des Landes. TOMASZ KURIANOWICZ

## Wie Tränen im Regen

Zum Tod des Filmschauspielers Rutger Hauer

Roy Batty in „Blade Runner“ von 1982 war nicht die einzige, aber die beste Rolle, die Rutger Hauer gespielt hat. Mehr als hundert waren es insgesamt, darunter auch einige des Regisseurs Paul Verhoeven. Verhoeven hat Hauer, der zunächst im Fernsehen spielte, in gewisser Weise fürs Kino entdeckt und mit „Türkische Früchte“ und „Das Mädchen Keetje Tippel“ in den Siebzigern bekannt gemacht. Doch es war Ridley Scott, der dem niederländischen Schauspieler, der am 23. Januar 1944 in Breukelen geboren wurde, einen der unvergesslichen Augenblicke der Filmgeschichte hat schaffen lassen. Das muss so formuliert werden, denn den Monolog im „Blade Runner“, an dessen Ende der Replikant Roy Batty stirbt, hat Hauer auf der Grundlage des Scripts umgeschrieben. Und er hat etwas Erstaunliches getan – nämlich nicht etwa aufs Menschelnde gesetzt, um das vermeintlich Menschliche dieser Maschine zu zeigen, das jene, die sie erfunden und dann gejagt haben, längst verloren haben. Vielmehr hat Hauer seiner Figur eine Dimension gegeben, die sie meilenweit von den Menschen entfernt, und gerade darin ihre Größe sichtbar gemacht.

„Blade Runner“ drehte sich um die Frage, ob Roboter fühlen, trauern, trauren und begehren können. Hauer hat, bevor er die Rolle annahm, mit Scott vereinbart, dass er alles, was ihn an einer Figur interessiert, auch in der Darstellung



Rutger Hauer (1944 bis 2019) Foto Laif

des künstlichen Wesens Roy Batty zeigen dürfe, seine Sexualität, seinen Humor und die Poesie eines Mannes, der noch nicht sterben will. So entstand eine der eindrucksvollsten Figuren des Kinos der Achtziger, die am Ende jene Sätze spricht, die niemand vergisst, der den „Blade Runner“ kennt. Ihr letzter heißt: „All those moments will be lost in time like tears in rain.“ Rutger Hauer, der hier mit vielen Pausen spricht, damit jeder Zeit hat zu weinen, ist am 19. Juli, wie jetzt bekannt wurde, zu Hause in Beetsterzwaag gestorben. lue.