

Cahier africain : Heidi Specogna

Autor(en): **Stern, Lukas**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino**

Band (Jahr): **59 (2017)**

Heft 360

PDF erstellt am: **24.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-863169>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

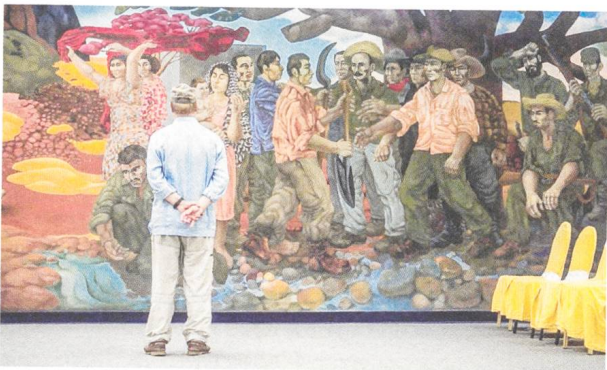
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.



Jean Ziegler Unermüdlicher Kämpfer



Jean Ziegler Kuba



Cahier africain Gegen die Gewalt



Cahier africain Zentralafrika: «Immer ist hier Krieg»

Cahier africain



«Das ist der Grund, warum wir diese Arbeit machen. Das ist mit einem starken Glauben verbunden, dass Dokumentarfilm eine Kraft hat und in der Lage ist, zu einer Einschätzung beizutragen, aufzurütteln und zu mobilisieren.»
Heidi Specogna

Heidi Specogna

Am Anfang steht die Suche nach der Form. Material, das über sieben Jahre der Recherche und des Filmens entstanden ist, muss sortiert, in Form gebracht werden. Das gilt im Kleinen wie im Grossen. Gleich zu Beginn des Films kommt ein Mitarbeiter des internationalen Strafgerichtshofs in die Zentralafrikanische Republik gereist, um dort ein Beweisstück für den Prozess gegen den kongolesischen Politiker Jean-Pierre Bemba in Den Haag zu sichern. Es handelt sich um das titelgebende Cahier, um ein Schulheft, in dem die Opfer kongolesischer Söldner ihre Aussagen und Fotos gesammelt haben. Aussen ist das Heft mit dem Bild eines gelben Sportwagens bedruckt, innen reihen sich handgeschriebene Berichte über Vergewaltigungen, Verstümmelungen und Morde dicht hintereinander. Das Gesicht des Gesandten aus Den Haag sehen wir nicht, dafür die einzelnen Schritte der Beweissicherung. Das Heft gleitet in eine Folie, dann in ein Paket, dieses wird in einen Rucksack gepackt und der wiederum wird doppelt verschlossen und gesichert, mit Drahtseil und Zahlenschloss – eine Montagesequenz wie in einem Agententhiller, eine Sequenz, die in eine Form gefunden hat. Die Form im Kleinen meint das Bauprinzip des Films als ganzen: Mit 120 Minuten Länge und gegliedert in drei Kapitel entfaltet er sich im epischen Format mit zielsicherem Zulauf auf einen Abschluss, das heisst auf eine mehr als ikonische Schlusseinstellung.

Mit der sauberen Formatierung geht die Klärung der Perspektive einher. Heidi Specognas Film,

der mit Ausdauer und Aufdeckungswillen vom Leben junger Frauen berichtet und erzählt, von einem Mädchen, dem das Bein zerschossen wurde, oder einer Frau, deren Tochter in einer Vergewaltigung gezeugt wurde, will – und das wirkt doch etwas befremdlich – auch ein Film über Heidi Specogna sein, über ihre Ausdauer und ihren Aufdeckungswillen: «Dieses Heft hat mich nicht mehr losgelassen», heisst es aus dem Off ganz zu Beginn des Films. Immer wieder dringt von aussen diese weibliche Erzählstimme ins Bild, immer wieder sucht *Cahier africain* nach diesem stabilen Ich, das den Blick auf die Welt freigibt. Nicht, dass jede Subjektivität grundsätzlich aus dem Dokumentarismus hinausgerechnet werden sollte, aber bei Specogna nimmt sie eine Gestalt an, die durchaus fraglich ist. Das hat zum einen mit der Sprachmelodie zu tun, in der sich Andächtigkeit mit nüchterner Berichterstattung mischt und die, je nüchterner sie sich in der Andacht gibt, einer Betroffenheitsrhetorik bedrohlich nahe kommt, von der dann wirklich nicht mehr klar ist, was sie eigentlich leistet, ausser dass sich durch sie ein leidendes Ich selbst kommuniziert.

Das hat aber, mehr noch, mit einer zweiten und ebenso zentralen Bewegung dieses Films zu tun. Zweimal sehen wir Aufnahmen von Leichen. Beide Szenen stehen in diesem Film wie riesige Massivholzschränke in einer viel zu engen Kammer. Nicht etwa weil hier ein Tabu zugunsten einer aufklärerischen Drastik überschritten würde, sondern weil die Kamera in diesen Szenen von einer seltsamen Obsession durchwirkt ist. Wir sehen Leichen am Strassenrand, Menschen stehen mit einigem Abstand von ihnen entfernt, nur die Kamera nähert sich ihnen. Sie umkreist die toten Körper, sucht nach ihren Wunden, richtet den Blick auf einen durchschossenen Kopf, auf die innere Körpermasse, die auf die Erde quoll, wo sie gerann. Es sind unerträgliche Bilder. Aber es sind eben auch Bilder, die zudem die sehende, obsessive, zeigende, leidende, in einem höchst seltsamen Sinn für uns leidende, für uns ertragende Subjektivität ausweisen. «Siehe, ich zeige dir das Leid!» Das primäre Charakteristikum dieser Bilder ist die deiktische Operation, die sie hervorbringt, ihr Inhalt besteht dann nicht mehr unabhängig davon; bevor man Leid sagt, sagt man Ich.

Mit der Formstrenge und der Perspektive entstehen gewaltige Dissonanzen im dokumentarischen Ethos dieses Films. Wieso nimmt sich dieses Ich – wenn man will, kann man es westlich nennen – hier so wichtig? Warum posiert es derart unbescheiden im Rampenlicht? Diese Frage muss sich Specogna gefallen lassen, weil *Cahier africain* in einigen tatsächlich grossartigen Szenen genau solche perspektivischen Regimes in die Kritik nimmt. Einmal sehen wir die Dorfgemeinschaft in einer katholischen Kirche versammelt. Auf einer Leinwand verfolgen sie die Übertragung des Prozesses gegen Bemba in Den Haag. Danach ergreifen Einzelne das Wort, sprechen in die Gruppe, erheben Anklage. Aber wer hört sie dort? Die Leinwand ist ihnen gegenüber taub. Es braucht nicht mehr als solche unkommentierten Szenen; in ihnen wird die ganze Asymmetrie von Weltverhältnissen offenbar.

Wenige Sekunden dieses Films finden in Berlin statt. Wir sehen Arlette, die dort operiert wird, aus dem Fenster der Charité blicken. Sie schaut in das ihr völlig Fremde, auf eine Häuserfassade, ein Strassenschild, einen diesigen Himmel. Es hätte in dieser Szene der Kommentierung nicht bedurft, um diese wenigen Filmsekunden, in denen einmal westliche Strukturen in einen zweistündigen Film förmlich einbrechen, als radikalen Fremdkörper auszuweisen. Der Film findet in Arlettes Perspektive, ohne sie sich anzumassen, interessiert sich für ihren Blick, ohne ihn zu absorbieren.

Diese beiden Bewegungen machen **Cahier africain** am Ende zu einem seltsam schizophrenen Gebilde, zu einem Film, der seiner eigenen Klugheit und Präzision misstraut und der mit einem völlig sinnwidrigen Handgriff so viel messerscharfe Subtilität in die viel zu engen Gefässe der Form und der Autorenperspektive stopft.

Lukas Stern

→ **Regie, Buch:** Heidi Specogna; **Kamera:** Johann Feindt, Thomas Keller; **Schnitt:** Kaya Inan; **Erzählstimmen:** Salena Godden, deutsche Version: Eva Mattes; **Musik:** Peter Scherer, Christian Halten. **Produktion:** PS Film, Filmpunkt; Peter Spoerri, Stefan Tolz. Schweiz, Deutschland 2016. **Dauer:** 119 Min. **CH-Verleih:** Filmbringer Distribution

Neruda



«And I can tell you right now that I have no idea who he was because he's ungrabbable, impossible to put in a box.»
Pablo Larraín

Pablo Larraín

Leopold von Ranke hat es als Aufgabe der Geschichtsschreibung formuliert, dass sie herausfinden soll, «wie es eigentlich gewesen ist». Ein Unterfangen, das selbst bei Ereignissen jüngsten Datums auch von akademischen Historikern kaum geleistet werden kann bei ihrer nicht wegzudiskutierenden individuellen Interessenlage und weltanschaulichen Bindung. So mögen künstlerisch orientierte Phantasien bei der literarischen oder visuellen Gestaltung von historischen Ereignissen oder Porträtierung politisch agierender Menschen gerade die Essenz ins Licht rücken, die kaum beweisbar ist, aber Phantasien beschäftigt.

Der 1976 in Santiago geborene chilenische Regisseur Pablo Larraín hat eine solche individuelle Sichtweise eines Lebensabschnitts Nerudas zu zeichnen versucht, die nicht biografisch erscheinen will. Ja, die Dramaturgie und Ästhetik seines Films macht von vornherein klar, dass er nicht abgehoben distanziert einen Literatur-Nobelpreisträger in die Klammer einer Lebensbeschreibung pressen möchte. Schon die Sequenz zu Beginn will nicht den politischen Streit völlig gegensätzlicher Gegner heroisch stilisieren. Der Streit bricht en passant zwischen dem Stalin-Anhänger und Senator Pablo Neruda und seinen rechten Widersachern in einem Pissoir aus, das auf den ersten Blick eher wie ein Vorraum eines Salons erscheint. Eine Auseinandersetzung in einem solchen Raum als Einführung kann nicht mehr in eine abgehobene geschichtliche Sichtweise münden. Der Filmtitel **Neruda** verliert sein biografisches Flair und appelliert an die Zuschauer, in der Folge keine Heldensaga zu erwarten. Denn wir würden ganz schön düpiert, wenn das Bildungsverlangen die Oberhand bekäme.

Das Spiel kann beginnen, von dem Larraín meint (in einem Interview mit der «New York Times»): «Believe me, I read four biographies, I read his autobiography; it's a beautiful book. I talked to people who met him, I read hundreds of essays on his life and I made a movie that's called **Neruda**. And I can tell you right now that I have no idea who he was because he's ungrabbable, impossible to put in a box. So, once you understand that, it gives you a lot of freedom, and that's why we say that this is a Nerudian movie because for us – in my country and in our language – Neruda was a man who created a cosmos that is so complex and deep.»

1945 wird Neruda Senator auf der Liste der kommunistischen Partei Chiles und stimmt für Präsidentschaftsanwärter González Videla, der sich aber nach seiner Wahl zum diktatorischen Herrscher entwickelt und von Neruda immer heftiger kritisiert wird. Videla erlässt ein Gesetz zur Verteidigung der Demokratie, das über 25 000 Menschen ihrer Rechte beraubt. Kurze Einstellungen zeigen, wie Oppositionelle in Konzentrationslager gepfercht werden, und lassen einen Blick auf Pinochet als Lagerleiter werfen. Auch Neruda soll verhaftet werden. Aber der Film wird in vielen Einstellungen und Sequenzen, manchmal in Bildeinschüben, die wie Gedankenblitze oder Rückblenden wirken, die Flucht zum Kern des Geschehens machen. Und eine differenzierte Wechselrede wird die Handlung begleiten: Nerudas Dialog mit den Handelnden, die Stimme des Erzählers und die Einlassungen einer Figur, die wie eine