


**«Es ist ein absolutes
Muster. Frauen
sind systematisch
entmächtigt worden»**



Nina Menkes hat auf der 72. Berlinale im Panorama einen Film über Sexismus als visuelle Gehirnwäsche präsentiert. Einmal mehr zeigt sie sich als streitbare Verfechterin eines Blicks auf die Welt, der nicht von männlicher Macht geprägt ist. Im Gespräch reflektiert sie über ihre jüdische Identität, über Grenzorte zwischen ›Erster‹ und ›Dritter Welt‹ und über ihre Faszination für Casinos

A photograph of Nina Menkes sitting on a wooden chair in a doorway. She is wearing a black long-sleeved top, dark blue jeans, and black high-heeled sandals. She has long blonde hair and is resting her chin on her hand, looking directly at the camera with a slight smile. The background shows a white door frame and a light switch on the wall.

Nina Menkes

Frau Menkes, Ihr neuer Film *Brainwashed. Sex – Camera – Power* lief bei der Berlinale im Panorama. Ich war in einer Publikumsvorführung, in der die Verblüffung geradezu zu spüren war – darüber, dass wir etwas zu sehen bekamen, was wir im Grunde schon wussten, und doch das Gefühl hatten, jemand hätte uns – jetzt erst – die Augen geöffnet. Der Film geht auf eine Lecture zurück, mit der sie schon länger unterwegs sind. Seit wann genau?

Die Lehrveranstaltung biete ich seit 20 Jahren regelmäßig an. Als öffentlichen Vortrag das erste Mal in Berlin an der DFFB, als Nicolas Wackerbarth mich eingeladen hatte. Das war dann eine dreistündige Masterclass mit dem Titel *Cinematic Images of Women*.

Sie beschäftigen sich mit der Frage, wie «shot design», also die Gestaltung von filmischen Einstellungen, eine Machtbeziehung von Männern gegenüber Frauen zum Ausdruck bringt, und zwar systematisch, wie aus den 175 Beispielen hervorgeht.

Zu meinen Studierenden habe ich immer gesagt: Das ist doch irgendwie banal, was ich da präsentiere, das ist euch doch allen klar, oder nicht? Braucht ihr diesen Vortrag überhaupt noch? Sie haben geantwortet: Für dich ist es vielleicht klar, aber täusch dich nicht, so sonnenklar ist die Sache nicht. *Brainwashed* konzentriert sich auf Filme von A-Regisseuren in Amerika. In der Werbung sind Mädchen im Bikini vor einem Auto ganz normal, und über Musikvideos wissen wir sowieso Bescheid. Oder jemand wie Brian De Palma, na gut, kein Wunder, von dem erwarten wir nichts anderes mehr. Aber die wenigsten machen sich klar, wie sehr diese Bildsprache fast alle Meisterwerke des Kinos geradezu definiert. Sexualisierte Bilder von Frauen sind ein zentraler Teil davon. Und dann kommt es eben oft zu diesen augenöffnenden Momenten: Oh mein Gott, das ist ja mein Lieblingsfilm, der macht das auch. 175 Beispiele sind natürlich ein Schock, denn man begreift: Das ist absolut überall. Es sind nicht einfach ärgerliche Szenen in einzelnen Filmen. Es ist ein absolutes Muster. Frauen sind systematisch durch Einstellungen entmachtet worden.

Gab es so etwas wie eine Urszene, ein Beispiel, das Sie so richtig auf die Spur brachte?

Wim Wenders war glaube ich immer schon dabei. *Paris, Texas* gewann 1984 die Goldene Palme in Cannes. Ich mochte ihn von Beginn an nicht und fand ihn einfach schrecklich sexistisch. Was waren noch frühe Beispiele? In anderen Fällen ist es vielleicht nicht so überdeutlich. Ich hätte noch viel mehr als die 175 Beispiele gehabt, es gab genug Material für einen vierstündigen Film. Ich hatte schon in jungen Jahren ein intuitives Wissen darüber, dass das einen Angriff auf mich als Frau darstellt. Ich hatte nie ein böses Erwachen mit vorher geliebten Meisterwerken. Ich würde wirklich so weit gehen: Alle diese Filme sind ein Anschlag (*assault*) auf mich, und ich wusste das immer schon.

Filmregie wurde lange als eine Art Kontrollregime begriffen. Sie zeichnet sich geradezu dadurch aus, dass ein Einzelner, meistens ein Mann, seine Vision durchsetzt. Wären andere Modelle denkbar, in denen mehr als nur ein individuelles Begehren die Einstellungen prägt?

Die zentrale Frage ist doch: Warum ist das Begehren als eine Machtbeziehung strukturiert? Es gibt ein männliches Subjekt und ein weibliches Objekt. Gibt es nicht auch ein Begehren zwischen zwei Subjekten? Im Kino war es immer der sexualisierte Körper der Frauen, auf den sich das Begehren richtete. Ich unterrichtete gerade wieder eine Klasse über Filmgeschichte von Regisseurinnen. Heute werden wir über *Wanda* von Barbara Loden sprechen, dazu habe ich noch einmal einiges gelesen. Ihr Ehemann Elia Kazan hat mehr oder weniger das Interesse an ihr verloren, als sie Erfolg als Regisseurin hatte. Als sie für *Wanda* Anerkennung bekam, 1970 in Venedig. Als sie Macht bekam. Sehr viel männliches heterosexuelles Begehren hat damit zu tun, dass Frauen Objekte bleiben müssen, dass sie nicht vollwertige Menschen werden dürfen. Deswegen wird der Körper fragmentiert, der männliche Körper zeigt damit seine Kontrolle über das Objekt, das jung und schön sein muss. Warum muss Begehren mit Schwäche zu tun haben? Frauen werden bis heute trainiert, dass

sie in einer heterosexuellen Situation nicht den ersten Schritt machen sollen. Der Mann muss Interesse zeigen. In Sundance lief gerade der Film *Nanny*. Im Mittelpunkt steht eine Schwarze Frau, ein Typ macht ihr den Hof, er ist ein netter Typ, also macht er keinen Druck, aber im Grunde ist es immer noch die herkömmliche Konstellation.

Zu suchen wäre eine Filmform, die mehr als eine (männliche, auktoriale) Perspektive in sich aufnimmt?

Ich weiß nicht, ob es unbedingt um Perspektive gehen muss. Auteurs haben eine starke Vision, das würde ich auch für mich in Anspruch nehmen, ich bin auch eine Autorin. In *Brainwashed* sieht man, dass von Anfang an alle diese originellen Regisseure Frauen auf die gleiche Weise gefilmt haben. Das ist gar nicht originell. Warum all diese Kamerafahrten über einen nackten Körper? Zooms auf ihre Brüste? Das sieht man in amerikanischen Komödien, in europäischen Kunstfilmen, im asiatischen Kino. Das ist ein kollektives Muster, das sich fortschreibt. Dort, wo wir immer das Eigenständige und Originelle gesucht haben, finden wir eigentlich eine große Gleichförmigkeit. Godard gilt als experimentell. Mit seiner sexuellen Politik ist er nicht experimentell. Immer wird der Mann in der Position der Macht als glamourös und sexy gesehen. Dabei ist es unterdrückend.

Ihr erster Film *The Great Sadness of Zohara* (1983) ist im Grunde ein Point-of-View-Film. Sie blicken auf eine Frau, gespielt wird sie von ihrer Schwester Tinka.

Meine Schwester spielt die Hauptrolle. Die Kamera interessiert sich für und konzentriert sich auf diese Figur. Es ist ein komplizierter Film. Ich habe den Plot stark unter dem Einfluss von Joseph Campbell konstruiert. Dessen Buch *Der Held in tausend Gestalten* war für Mainstream-Regisseure wie George Lucas oder Steven Spielberg von großer Bedeutung. Campbell beschreibt ein Muster: die Reise des Helden. Er verlässt das Zuhause, geht in ein unbekanntes Land, erlebt Abenteuer, findet die Prinzessin oder den Schatz, erschlägt den Drachen und kehrt im Triumph nach Hause zurück. Das war in den frühen

80er Jahren ein sehr populäres dramaturgisches Rezept, natürlich in vielen Abwandlungen, manchmal auch so: Eine Figur aus der Dritten Welt kommt nach Europa. Bei mir ist es umgekehrt: Ich erzähle von einer Frau, die in die Dritte Welt geht, und zwar auf eine nichtkoloniale Weise.

Zu Beginn sieht man Zohara an der Klagemauer, später dann ist sie offensichtlich in einer arabischen Umgebung. Marokko, wie ich nachgelesen habe.

Meine Familie ist aus Israel. Ich hatte also die Idee: Ein jüdisches Mädchen begibt sich in ein unbekanntes Land, in das große Andere. Das ist von Jerusalem aus die arabische Welt. Also geht sie da hin und kehrt im Triumph zurück. Als Tinka und ich wieder in Jerusalem waren und das Ende drehen wollten, fanden wir das Bild einfach nicht. Ich musste einmal darüber schlafen, bevor ich die Erkenntnis hatte: Zoharas Rückkehr ist eben kein Triumph. Sie wird sofort wieder in die traditionelle Ordnung hineingezwungen. Vor einiger Zeit stieß ich auf einen Aufsatz über «quest fiction» mit Frauen, da war zu lesen, dass es Untersuchungen gibt, denen zufolge Questen bei Frauen anders ausgehen als bei Männern. Sie werden nicht zu Königinnen gekrönt, sondern werden danach wieder auf ihren zweitrangigen Status zurückgestuft. Ich beziehe das auch auf mich als Filmemacherin. Meine Questen, meine Filme blieben immer fremd.

Sie haben bei *Zohara* die Kamera gemacht. Die subjektive Kamera ist aber nicht subjektiv in dem geläufigen Sinn, wenn ich richtig sehe.

In *Zohara* spiele ich mit dem Blick von Gott auf Hiob, dem Blick von Gott auf Frauen. Das beginnt ja mit der Frage: Geht sie von sich aus auf diese Fahrt? Sie wird vielleicht sogar von der Kamera dazu gedrängt. Am Ende aber stellt sie sich der Kamera und konfrontiert sie mit ihrer Wut. Der Film stellt eine Frage über die Position von Frauen im Kino. Der Film reproduziert nicht die Tropen sexistischen Filmemachens.

Ihre Schwester Tinka ist Ihnen äußerlich sehr ähnlich.

Bekommt der Film dadurch etwas Autoerotisches, eine Art Genießen der scheinbaren Identität von Regie und Darstellung?

Erotisch würde ich nicht sagen. Faszination ist sicher da. Ich liebe meine Schwester, sie ist auch eine großartige Schauspielerin. Sie versteht das Kino körperlich, hat sich aber auch beim Schneiden eingebracht, mit manchmal sehr radikalen Ideen. Ich möchte auf keinen Fall ihre Subjektivität zermalmen. Sie fordert den Blick der Regie oder der Kamera, also meinen Blick, heraus. In den Einstellungen gibt es keine Fragmentierung, wie das Männer oft mit begehrenswerten Frauen machen, dazu kommt dieses doppelte Voiceover in der ersten und in der dritten Person. Ist Tinka mein Body Double? Sicher in mancherlei Hinsicht. Sie ist aber auch sehr eigenständig. Ich weiß es nicht mehr, ob ich ihr das vorgeschlagen habe mit dem Zugehen auf die Kamera.

Wie haben Sie konkret gearbeitet? Ich fand eine Szene sehr markant, in der Tinka ganz allein in einem Cafe sitzt, in einem öffentlichen Raum, der eindeutig männlich besetzt ist.

Das ist in Tanger. Wir haben auf einer Arriflex 16mm Silent Camera gedreht und sehr viel Zoom verwendet. Wir waren nur zu zweit, zwei Koffer mit Kostümen, das war unsere Ausstattung. Tinka hat die Lichtbestimmung selbst gemacht und mir einfach den Wert zugerufen. Es gab keine Crew, nur zwei sehr junge Frauen. Das war vielleicht ein seltsamer Vorteil, denn niemand nahm uns ernst. Tinka saß im Cafe, manchmal starrten Leute auf die Kamera, oft aber wurden wir halb ignoriert. Den ganzen Ton haben wir hinterher gemacht.

Die Sache mit Campbell und dem Heros überrascht mich. Für mich war *The Great Sadness of Zohara* deutlich und in erster Linie ein Film über jüdische Identität.

Ein Film über den israelisch-arabischen Konflikt? Das war mir damals nicht so stark bewusst. Ich ging eher von einer mystischen Idee aus: eine Bewegung aus einer vertrauten Welt hinaus. Meine Familie war nicht

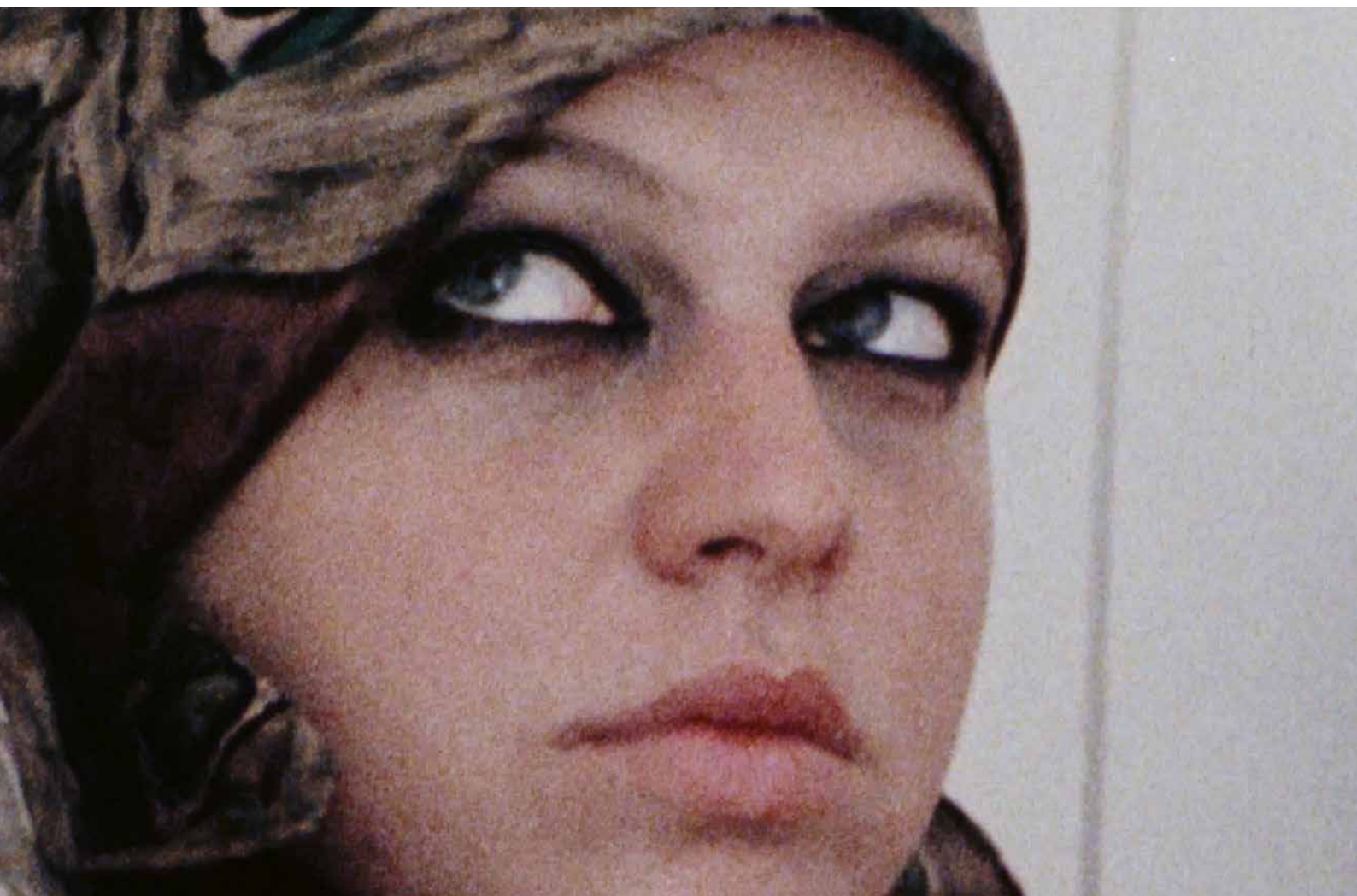
religiös, aber die Suche von Zohara beginnt mit einem Ausschluss aus der patriarchalen Religion. Das sind auch meine religiösen Fragen. Wir sehen zu Beginn eine superreligiöse Umgebung in Jerusalem, und von da geht es auf die andere Seite. Ich habe mit 18 begonnen, Arabisch zu lernen, die arabische Welt hat mich immer schon interessiert. Eine religiöse Suche trifft sich mit einer politischen Frage. Manche Leute hatten das Gefühl, mit den schrillen Sounds Kampfflugzeuge zu hören. Das lag aber nicht in meiner Absicht. Ich war an einer tieferen, spirituellen Frage interessiert. Wie positioniert sich diese Frau? Die Unterdrückung der Frau ist in beiden Welten gleich. Frauen sitzen nicht einfach im Cafe.

Wie verstanden Sie Ihre jüdische Identität damals?

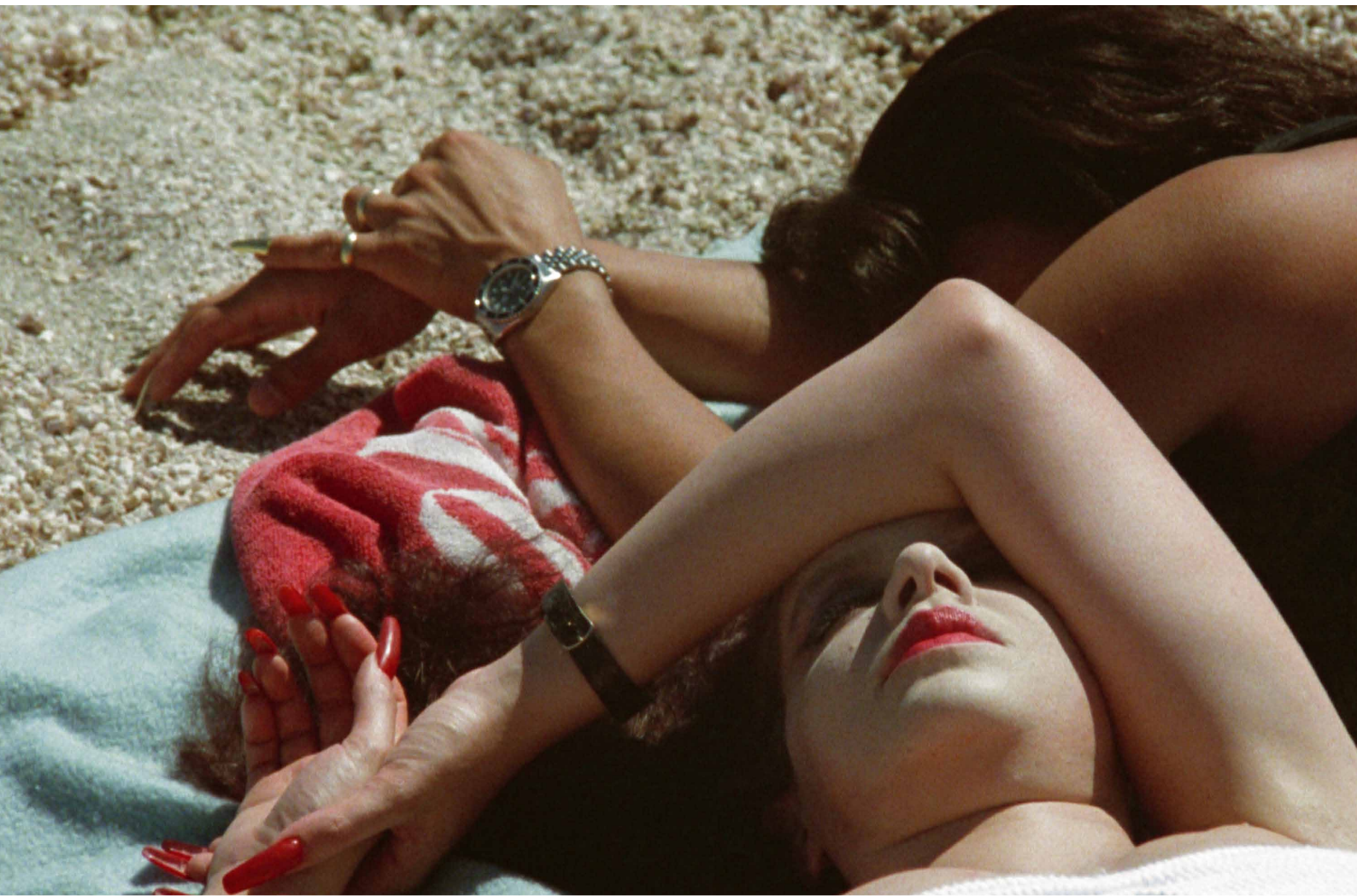
Meine Mutter kommt aus einer Familie aus Berlin, sie gingen 1933 nach Jerusalem, da war meine Mutter ein Baby. Ich wuchs in den USA auf, meine Mutter wuchs in Jerusalem auf, sie sprach Deutsch, Hebräisch und Englisch. Aber niemand war auch nur ein bisschen religiös. Wir aßen Schinken an Jom Kippur, das ist der höchste jüdische Feiertag. Juden fasten an diesem Tag und essen sicher kein Schweinefleisch. Deutsche Juden waren allgemein nicht besonders religiös. Mein Vater wurde in Wien geboren, seine Familie wurde in den Lagern getötet, er aber wurde als Kind nach Jerusalem gebracht. Sein Trauma war schlimmer. Meine Eltern emigrierten in die Staaten, wo ich geboren wurde. Mein Judentum war immer ein politisches, es ging um Verfolgung und um eine sichere Zuflucht, ich war aber immer schon skeptisch wegen der Araber. Diese Skepsis hat sich im Lauf der Zeit gesteigert, heute sehe ich Israel als einen faschistischen, rassistischen, undemokratischen Staat.

Das sind drastische Worte. Wie kommt man als Jüdin zu einem so radikalen Standpunkt?

Klarerweise hat sich das entwickelt. Meine Mutter hat ihre Position auch verändert. Sie wuchs mit dem Holocaust auf und vertrat immer diese Position: Wir müssen stark sein! Nie wieder! Es ist aber schwierig, in Israel



*The Great Sadness of Zohara (1983) |
Brainwashed. Sex - Camera - Power (2022)*



Queen of Diamonds (1991)

nicht zu bemerken, was geschieht. Ich finde, dass Israel seinen eigenen Staat zerstört. Juden waren Opfer eines der schlimmsten rassistischen Genozide der Geschichte, umso schlimmer ist der Rassismus Israels gegen seine Nachbarn. Aber vielleicht müssen wir nicht so viel über Israel sprechen ... Meine Verbindung mit Israel wurde zu einer Verbindung mit der arabischen Welt. Ich hatte damals aber keine politische Analyse. In Israel müsste man die arabische Welt schon sehr absichtlich ausblenden, allerdings tun natürlich viele genau das.

Ihren nächsten Film *Magdalena Viraga* (1986) haben Sie in Amerika gedreht, es geht um eine Frau in East Los Angeles, die sich prostituiert. Der Untertitel lautet: *A Crossing of the Red Sea*. Warum dieses biblische Motiv?

Meine Filme formen einen spirituellen Weg, ein Erwachen. Mit *Zohara* habe ich mich gezeigt, es war ein toller Film, es gab Preise dafür, ich rechnete damit, Geld für weitere Produktionen zu bekommen und als wichtige Filmemacherin Anerkennung zu finden. Und das traf überhaupt nicht ein. Auf einer tieferen Ebene bin ich in der unpopulären Position einer angefressenen Frau, die darauf besteht, als Subjekt wahrgenommen zu werden. *Zohara* kommt wieder bei einem untergeordneten Status an. Ihre Fahrt bildet perfekt den Kolonialismus ab, ausgeblendet bleibt aber, was passiert mit diesem fremden Land, mit den Menschen dort? *Magdalena Viraga* ist eine Reise in dieses fremde Land. Ein Film über die Innenerfahrung in dieser unterdrückten Welt. Eine Frau als Prostituierte, ein Symbol für die Unterdrückung der Frauenfigur. Die Heldenreise hat nicht geklappt, nun schaue ich mir einmal an, wie sieht es eigentlich in dieser Niederwelt (*underworld*) aus? Wir sehen eine Prostituierte und ihre Wut. Der Mordfall in *Magdalena Viraga* ist tatsächlich eine falsche Beschuldigung. Ihre Schuld ist einfach ihr Geschlecht. Das Blut war Menstruationsblut. Sie wird dafür bestraft, eine Frau zu sein. Die Durchquerung des Roten Meeres beginnt, als sie sagt: Ja, ich bin eine Hexe. Sie schaut jetzt nicht mehr zu Jesus auf. Sie ist heidnisch geworden. Der Film endet positiv, denn Claire, die andere Figur, wird die neue Königin, die Sprecherin des Kampfes.

War Ihnen damals bewusst, dass das auch einen (unabsichtlichen) ironischen Aspekt hatte, wie Sie als kämpferische Frau das Erzählrezept des amerikanischen Blockbusterkinos auf Ihre Seite bringen wollten? Campbell wurde ja vor allem als Garantie für Publikumswirksamkeit ausgeschlachtet.

Da war keine Ironie. *Magdalena Viraga* war sehr erfolgreich, aber niemand wollte den Film ins Kino bringen. Jetzt, 2022, kommt er für eine Woche in New York ins Kino. Das sagt doch alles. Ich habe den Film ganz allein gemacht, mit drei Leuten für Licht und Ton und Crew, kein Geld, geringste Unterstützung, und dem brennenden Verlangen, den Film zu machen. Ich war sehr jung, und mir war klar, dass ich etwas machte, was nicht in das Kino passt, das ich damals kannte. Und ich kannte ja gar nicht so viel. Zum Beispiel *Wanda*. Ich glaube, den habe ich vor zehn Jahren, vielleicht fünfzehn Jahren zum ersten Mal gesehen. In der Filmschule sicher nicht. Damals hat den niemand gezeigt. Wo hätte ich also Bezugspunkte herhaben sollen? Als ich aufwuchs, gab es kein Internet, keine DVDs. Ich hatte nicht einmal *Jeanne Dielman* gesehen ...

Den Film von Chantal Akerman – über eine Hausfrau, die sich prostituiert und Männer umbringt.

Nach *Magdalena Viraga* gab es in Los Angeles eine Chantal Akerman-Retrospektive. Und ich: Oh mein Gott!

Was brachten die Dreharbeiten on location? Ging es da um ein semidokumentarisches Interesse?

Meine Idee war eine Grenzstadt. So etwas wie Tijuana, die mexikanische Stadt südlich von Los Angeles. Auseinandergefallen (*disintegrated*) ist vielleicht das passende Wort dafür, wie ich das wahrnahm. Ich fuhr da hin, ganz allein, verschaffte mir sogar Zugang zu einem Gefängnis, und bald wurde mir klar, dass es extrem schwierig wäre, dort zu drehen. Und ehrlich gesagt, im östlichen LA sieht es ziemlich genau so aus, und alle sprechen sowieso Spanisch. Ich fand dort alle diese großartigen Schauplätze, aber der Grundgedanke war ein

namenloser Ort in einer Grenzzone. Der äußere Ort ist im übrigen weniger wichtig als der innere Ort der Figuren.

Waren Sie damals in feministisches Engagement eingebunden? Ich denke an Andrea Dworkin, die gegen Pornografie und Sexarbeit auftrat.

Nicht so viel. Ich erinnere mich an ein Buch, das ich in den 80er Jahren fand: *The Politics of Women's Spirituality*, eine fette Anthologie mit zahlreichen Beiträgen. Das interessierte mich. Pornografie per se hat mich nie interessiert. Prostitution war eine perfekte Metapher für das, was ich fühlte. Ich wurde ständig wie ein Sexobjekt behandelt und wollte dem immer etwas entgegenhalten. So nach dem Motto: Ich bin eine tolle Filmemacherin, dementsprechend solltet ihr mich behandeln.

Was verstehen Sie unter Spiritualität?

Religiöse Fragen haben mich immer interessiert. Mit buddhistischer Philosophie oder jüdischer Mystik habe ich mich ausführlich beschäftigt, über christliche Mystik weiß ich weniger, aber Thomas Merton habe ich auch gelesen. Spirituelle Fragen sind in meinem Leben sicher zentral. Ich weiß, dass die größeren religiösen Strukturen patriarchal sind, auch im Buddhismus sind die wichtigen Figuren alle männlich. Also die Strukturen haben mich überall ausgeschlossen, mich als Frau. Ich musste meine eigenen Antworten finden, organisierte Religion lehne ich ab, die Fragen aber stelle ich selber auch. Das Politische ist in das Spirituelle verwoben.

In *Phantom Love* (2007) gibt es eine wiederkehrende Szene, in der die Hauptfigur Lulu – eine Frau, die in einem Casino arbeitet – auf dem Weg in ihr Zimmer auf einem Hotelflur immer an einer großen Schlange vorbei muss. Was ist das für eine Art Bild?

Dieses Bild kam wie immer sehr intuitiv. Ich schreibe keine Geschichten, wie das in Hollywood gemacht wird, wo die Bilder dann eingesetzt werden. Zu mir kommen immer Bilder, sie lagern sich an, irgendwann sind sie bereit, irgendwann sprechen sie, und ich finde in den

Bildern eine Erzählung. Die Schlange fand ich, glaube ich, in einem Gemälde, eine riesige Schlange auf einem Flur. Ich verstehe die politischen Aspekte meiner Filme meistens erst hinterher. Die Schlange sollte keine bestimmte Bedeutung haben, heute kann ich das Bild auf unterschiedliche Weisen lesen, zum Beispiel mit Bezug auf die biblische Geschichte, wo die Erkenntnis von der Schlange kommt. Aber Lulu steigt einfach drüber und ignoriert sie.

Woher kommt Ihre Faszination für Casinos? Schon in *Queen of Diamonds* (1991) taucht dieser Ort auf.

Queen of Diamonds erzählt von einer Black Jack Dealerin. Tinka spielt diese Rolle. Dem Film geht es um diese entfremdete Arbeit. Leute arbeiten für 15 Dollar die Stunde, dazu gibt es ein bisschen Trinkgeld. Die Eigentümer verdienen Millionen Dollar, und es gibt buchstäblich kein Produkt, keine Ware. Es gibt keine Entfremdung von einem Produkt.

Gibt es Auswege aus der Entfremdung?

In Israel habe ich einmal mit einer schamanischen Heilerin gearbeitet, sechs, sieben Monate lang, zwei, drei Mal die Woche luzides Träumen. Sie hat es geschafft, dass alle diese, sagen wir: Eiszapfen in mir, in meinem Geist und in meinem Herz, zerborsten sind. *Phantom Love* hat drei Akte, wobei der mittlere Akt nur eine Minute lang ist, weil der eine Explosion zeigt. Der dritte Teil zeigt danach eine offenkundig verletzte Figur, die aus dem Inneren hervortritt. So verstehe ich diesen Film.

Warum haben Sie bei *Phantom Love* nicht mehr mit Tinka gearbeitet?

Tinka ist leider sehr krank. Sie kann nicht arbeiten. Das war ein Grund. Die Filme mit Tinka waren ein Abstieg in die Hölle, alles hatte so optimistisch begonnen. *The Bloody Child* (1996), der letzte, den ich mit ihr gemacht habe, ist nur noch suizidale Fragmentierung. Als ich den Film in Locarno zeigte, gab es 50 Prozent Bravo, 50 Prozent Buhs. Eine Journalistin kam zu mir und sagte,

einen besseren Film kann es nicht geben. Dieser Verlauf mit Tinka kam an ein Ende. Wir konnten nicht noch tiefer gehen, es musste danach irgendeinen Aufstieg geben. Tinkas Krankheit war ein Grund. Sie nahm sich ihre Arbeit wahnsinnig zu Herzen, ich weiß nicht, ob das bei ihrer Krankheit eine Rolle gespielt hat. Aber nach *The Bloody Child* hatte sie einfach genug.

Wie kam es, dass Sie bei dem in Beirut gedrehten Dokumentarfilm *Massaker* (2005) dabei waren?

Monika Borgmann ist eine deutsche Journalistin. Sie lebte in Kairo, ich war damals auch in Kairo. Wir wurden Freunde. Sie sah einige meiner Filme und begann davon zu sprechen, dass sie auch schon immer einen Film machen wollte. Sie hatte über die Scharfschützen geschrieben, die 1982 an dem Massaker an Palästinensern in den Lagern Sabra und Chatila beteiligt waren und viele Tote auf dem Gewissen hatten. Sie bat mich, als Kamerafrau bei diesem Dokumentarfilm mitzumachen. Das Team in Beirut war klein, ihr damaliger Freund Lokman Slim, der voriges Jahr ermordet wurde, und Hermann Theißen. Alle drei hatten null Erfahrung mit Filmemachen. Ich verstand schnell, dass ich nicht nur Kamera machen konnte, ich wurde viel stärker involviert. Die Interviews wurden geheim und anonymisiert aufgenommen, nur wir waren am Set und die Befragten.

Als ich 2018 das Filmfestival in Jerusalem besuchte, erfuhr ich von vielen Filmschaffenden, die im Lauf der Jahre religiös wurden, orthodox religiös. Ihr Interesse an Spiritualität ging nie in diese Richtung?

Überhaupt nicht. Frauen werden doch komplett unterdrückt. Die Kernideen der jüdischen Mystik sind faszinierend, aber ich werde niemals mein Haar bedecken, das ist doch ein Alptraum. Nach *Zohara* hatte ich ein Screening an der UCLA, danach kamen viele jüdische Menschen und redeten mir gut zu. Warum bist du so traurig? Was hat Tinka für ein Problem? Komm doch einfach einmal zu uns zum Essen! Magst du die jüdische Religion nicht? Ich weiß gar nicht so viel darüber, ich hatte nie eine Bat Mitzva. Nach *Zohara* beschloss ich,

einen Sommer in einem religiösen Camp Eschatora zu verbringen. Ich stieß darauf durch eine Anzeige in einer Studentenzeitung an der UCLA. Ich meldete mich also an und wollte mich in Israel informieren lassen über das Judentum. Und was stelle ich fest? Die Männer hatten eine tolle Unterbringung nahe der Klagemauer, die Frauen waren irgendwo in der Nähe der Busbahnhofs einquartiert. Einmal hatten wir ein Fest, es war ein brütend heißer Tag, wir sangen und mussten doch die Fenster schließen, denn die Verantwortlichen sagten: Wenn ein Mann vorbeigeht und uns singen hört, könnte er dadurch erregt werden. Das war der Moment, in dem ich mich verabschiedet habe. Das ist doch ein Witz. Aber natürlich gibt es Kernideen in der jüdischen Mystik, die ich hoch schätze.

Zum Beispiel?

Es gibt diese hebräische Formulierung: *shivitti adonai lenegdi tamid*. Shivitti ist ein sehr interessantes Wort, es kommt von einer Wurzel, die auf Gleichheit verweist. Ich lese die Zeile so: Ich werde mir selbst gleich mit Gott immer vor mir. Gleichheit zwischen mir und Gott, wenn man das erfährt, ist das sehr tief. Das ist etwas ganz Anderes als all diese Regeln. Wir machten damals auch einen Badeausflug nach Tel Aviv, die Leiterin ging mit diesem Ganzkörperanzug ins Wasser und hatte dann den ganzen Sand in den Falten. Das hat nichts mit Gott zu tun, das kann ich doch nur ablehnen. Shivitti meint: die Macht Gottes und eine kleine Person wie ich, und doch gibt es da eine Gleichheit. Das ist eine mystische Erfahrung.

Sie haben eine Stelle an der Kunsthochschule CalArts. Bekamen Sie die aufgrund Ihrer Filme?

Damit bezahle ich meine Miete. Meine Filme fanden immer Bewunderer, die materiellen Bedingungen blieben aber schrecklich, zum Glück bekam ich diese Stelle. Ich habe zwei schöne Drehbücher fertig, aber ich mache keine Filme mehr ohne Budget. Das habe ich zu lange gemacht. Ich verdiene ein gutes Budget.



The Bloody Child (1996)



Joshua Tree
Ambulance

PARAMEDIC

Joshua Tree
Ambulance

8BS0732

USMC
CORONA LT

F155

Sind Sie vielleicht ein wenig zu schwierig einzuordnen mit Ihren Filmen? Zwischen Independentkino und Avantgarde, aber nirgends eindeutig? Die Filmbranche denkt ja sehr in Slots und Labels.

Ja, aber dazu kommt dieser schrecklich Sexismus. Sicher sind meine Filme ungewöhnlich, aber das ist David Lynch auch. Und meine Filme sind erzählerischer als seine. Ich bin ein Opfer des extremen und totalen Sexismus im amerikanischen Kino. Sehr wenige Frauen bekamen ihre Projekte finanziert.

Das Kunstfeld ist auch kein Ausweg?

Ich bin Filmemacherin, ich wollte nie Installationen machen.

Wollen Sie zum Abschluss vielleicht eines Ihrer Drehbücher pitchen?

Okay. *Heatstroke* möchte ich schon lange machen. Es geht um zwei Schwestern, also natürlich um mein Thema. Die eine ist Diplomategattin in Kairo, die andere ist eine Celebrity in LA. Diese beiden Frauen haben eine Beziehungskrise, in der man auch den Spalt zwischen dem Westen und dem Nicht-Westlichen erkennen kann. Die Geschichte ist ein *existential murder mystery* – und ein Politthriller. Ich sehe darin eine natürliche Fortführung meiner Arbeit. Hiermit noch einmal offiziell: Ich suche einen machtvollen Produzenten.

Wieviel Geld wäre erforderlich?

Acht Millionen Dollar.

Mit Stars in den Hauptrollen?

Ich dachte an die beiden Schwestern Rooney und Kate Mara, hatte aber auch mit Nina Hoss gesprochen, die eine Doppelrolle gespielt hätte. Sie war sehr interessiert. In Amerika aber hieß es immer: Sie ist nicht bekannt genug. Sie finden immer einen Grund. ☹

Das Gespräch führte Bert Rebhandl