



© MUBI (aus: "I Cannot Tell You How I Feel")

Das Kino, die Wirklichkeit und ich (II): Heftige Bindungen

Was unterscheidet Filme, die Töchter über ihre Mütter drehen, von anderen „Familienfilmen“? Ein Essay über die mannigfachen Versuche, auf schwierige Mutter-Tochter-Beziehungen mit den Mitteln des Kinos zu antworten

EIN BEITRAG VON
Esther BussVERÖFFENTLICHT AM
14. Mai 2021DISKUSSION
Kommentieren

TEILEN



Das dokumentarische Kino ist reich an persönlichen Geschichten über den Vater, die Mutter, Geschwister oder Großeltern. Immer gilt es etwas herauszufinden, zu verstehen oder zu verdauen. In den Filmen, die Töchter über ihre Mütter drehen, tritt das Motiv des Enthüllens aber oft hinter eine feinnervige Intimität zurück, die sich eher Beziehungsfragen widmet und auf Persönliches einlässt.

Auf der einen Seite die Mutter, auf der anderen die Tochter. In stotternden Bewegungen laufen sie aufeinander zu, ihre ausgestreckten Arme suchen sich. Kurz vor der Umarmung springt die Szene immer wieder zu ihrem Ausgangspunkt zurück und die Szene fängt von neuem an. „Daughters Rite“ (1980) von Michelle Citron beginnt auf psychoanalytisch schwer vermintem Gelände, mit Bildern, die aufwühlend sind und symbolisch überkodiert.



Szene aus "Daughters Ride" von Michelle Citron (© MUBI)

Die stark aufgeblasenen Super-8-Bilder zeigen ein Eierlaufspiel, das durch den Einsatz von Slow Motion und Loopschleifen etwas Tragisches bekommt. Die Vereinigung von Mutter und Kind findet keine Erfüllung. Am Ende läuft die Tochter mit ihrem Löffel im Mund allein ins Bild hinein (sie trägt das Ei weiter). Aus dem Off kündigt eine weibliche Stimme an, dass sie den folgenden Film mit Liebe ihrer Mutter widme – „a woman whom I am very much like and not like at all“.

Familiengruft

In der schwer überschaubaren Menge an autobiografischen Filmen sind Erzählungen über familiäre Beziehungen das wohl am meisten bearbeitete Feld. Das dokumentarische Kino ist reich an Geschichten über den Vater, die Mutter, die Eltern, den Bruder, die Schwester, die Großeltern, über Onkel und Tanten, nahe und entfernte Verwandte. Meist verbindet sich das Porträt der anverwandten Figur mit einem Zeit- und Generationenbild, manchmal auch mit der Geschichte einer persönlichen Aufarbeitung. Es gilt etwas herauszufinden, zu verstehen und zu verdauen; man stößt etwas an, bringt ein festgefahrenes Gefüge in Bewegung oder findet Klärung in der Konfrontation. In manchen Filmen findet sich eine Nähe zur therapeutischen Anordnung, zu Verfahren wie Redekur oder auch Familienaufstellung. Der Verdacht der privaten Selbstbespiegelung findet in der Politik der ersten Person (the personal is the political) ein Gegenargument. Es ist der Begriff, der das Machen wie auch das Sprechen über das Familienporträt noch immer bestimmt.

Seit das „First Person Cinema“ als konturierte Form existiert, werden Filme über familiäre Beziehungen gemacht; die Festivalprogramme sind voll davon, gerade unter Debüts sind sie besonders häufig zu finden. Kulturelle Bewegungen, historische Zäsuren und technologische Entwicklungen (das Aufkommen der Digitalkameras) haben die Familienerzählung in der Vergangenheit immer wieder neu belebt. Im deutschsprachigen Dokumentar- und Essayfilm etwa gab es eine regelrechte Welle an Vaterfilmen. Sie schwappte der in den 1970er- und 1980er-Jahren auftauchenden „Väterliteratur“ hinterher, die sich aus der Sicht der nachfolgenden Generation mit der Nazi-Vergangenheit der Väter auseinandersetzte (ein Modus aufklärerischer Aufarbeitung und Analyse, der sich in Nachwendefilmen wie Andreas Goldsteins Vaterporträt **„Der Funktionär“** fortschrieb). Die persönliche Erinnerung geht in diesen Filmen meist mit dem Sichten öffentlicher und privater Archive einher, das Vorgehen hat etwas von einer archäologischen Ausgrabung. Oft steht ein investigatives Motiv dahinter.





"Familiengruft" von Maria Lang (© dffb)

„Ich versuche, die Wut, die überschwängliche Liebe und die Vorwürfe meiner Mutter nicht nur als individuelle Charakterzüge zu betrachten, sondern sie in ihrer Lebensgeschichte und ihrer gesellschaftlichen Stellung zu verorten.“

(Annie Ernaux, „Eine Frau“)

Der Mutterfilm war von Anfang an mehr im privaten Bereich angesiedelt. Dort, wo auch das Melodram bzw. das „women's picture“ zu Hause war: in den eigenen vier Wänden, im Wohnzimmer, in der Küche, weniger auf den großen Bühnen mit ihren Geschichtsdramen. **„Familiengruft“** nannte die Filmemacherin Maria Lang das experimentelle Porträt ihrer Familie – ein Film, der davon erzählt, „daß eine Familie eine sehr gefährliche Art von Verbindung ist“ (Lang). „Gefährlich“ ist diese Verbindung vor allem durch die erdrückende Macht ihrer Einschreibung; das Ambivalenzverhältnis von Liebe und Abstoßung lässt sich für Lang nicht auflösen. „Familiengruft – ein Liebesgedicht an meine Mutter“ heißt der vollständige Titel des Films.

„My skin crawled with her. She was everywhere, all over me, inside and out. Her influence clung, membrane-like, to my nostrils, my eyelids, my open mouth. I drew her into me with every breath I took. I drowned in her etherising atmosphere, could not escape the rich and claustrophobic character of her presence, her being, her suffocating suffering femaleness.“

(Vivian Gornick, „Fierce Attachments“)

Heftige Bindungen

Im Folgenden soll es um Mutterfilme gehen, die gleichzeitig Tochterfilme sind – und damit auch Selbstporträts. In den Filmen, die ich für diesen Text ausgewählt habe und die zum großen Teil mit dem feministischen und queeren (Experimental-)Kino assoziiert sind, begegnen mir eine Intimität und Feinnervigkeit, die in Arbeiten über andere familiäre Konstellationen nicht in dieser Form zu finden ist. Das heißt nicht, dass die Filme von Michelle Citron, Maria Lang, **Chantal Akerman** und Su Friedrich frei wären von Härte und Schwere, aber das Kräfteverhältnis und der Ton der Aufrechnung ist ihnen fremd. Sie verzichten auf große Gesten, historienfilmhafte Perspektiven und Thesen; ihre Aufmerksamkeit gilt mehr dem Alltäglichen als dem Außergewöhnlichen.

Das Altern und die Gebrechlichkeit der eigenen Mutter sind ein gewichtiges Thema, aber nicht nur. Es geht um Struktur und Wirken der „fierce attachments“ wie Vivian Gornick in ihrem autofiktionalen **Roman** das Mutter-Tochter-Verhältnis überschreibt. Um die Übertragungskette, die aus diesem Verhältnis hervorgeht. Um Geschlechterbilder – und damit auch um Zeitbilder. Dass die Filmemacherinnen selbst keine Mütter sind, mag zufällig sein, spielt aber durchaus eine Rolle. Sie sind immer ausschließlich Tochter – oder wie Chantal Akerman sagt: ein „altes Kind“.

*„The old child said if its mother passed away, it would have nowhere to come back to [...].
The child is her, it's me.“*

(Chantal Akerman, „My Mother Laughs“)

Fortsetzungsgeschichten

„Daughter Rite“ ist ein auf den ersten Blick übersichtlicher Film. Citron kombiniert drei verschiedene Erzählebenen: ein Voice-Over, in dem eine Frau von ihrer konfliktreichen Beziehung zu ihrer Mutter erzählt, die eingangs beschriebenen Home Movies (Geburtstage, Ausflüge, mütterliche Gesten zwischen Zärtlichkeit und Übergriffigkeit, Szenen weiblicher Initiation) und dokumentarische Szenen, die im Modus des „cinéma vérité“ gefilmt sind. In diesen berichten zwei Schwestern im Haus der Mutter, die währenddessen im Krankenhaus liegt, von ihren Erfahrungen. Ihre Gespräche geben Einblick in die „üblichen“ Dysfunktionen im Mutter-Tochter-Verhältnis (Manipulation, Entfremdung, emotionale Erpressung etc.), bringen aber auch tiefe familiäre Abgründe zum Vorschein (Inzest, Verrat). Zur Beobachtung steht außerdem das Verhältnis zwischen den Schwestern, das durch die jeweils unterschiedliche Beziehung zur Mutter verkompliziert wird.



"I Cannot Tell You Who I Feel" (© MUBI)

Als Betrachterin versucht man die drei Ich-Ebenen nicht nur zueinander zu ordnen; man möchte sie auch zu einer kohärenten Erzählung verknüpfen. In dieser wären Voice Over und Home-Movie-Szenen der Filmemacherin Michelle Citron zuzuordnen. Und bevor der Abspann die beiden Frauen als Schauspielerinnen ausweist, meint man zeitweise sogar in einer der beiden Schwestern die Erzählerinnenstimme verkörpert zu finden. Tatsächlich aber sind die Geschichten in „Daughter Rite“ ein Kompositum von individuellen Erfahrungen, die Frauen mit ihren Müttern gemacht haben und die sie in Interviews mit der Filmemacherin teilen. Die Tochterfiguren werden so zu Archetypen.

Citron, die Jahre später ein Buch mit dem Titel **„Home Movies and Other Necessary Fictions“** schrieb, kam zu dem Schluss, „keinen privaten Film über meine spezielle Beziehung zu meiner Mutter machen zu wollen, mit dem sich niemand identifizieren kann, der rein autobiographisch und selbstmitleidig wäre (nicht, daß jede Autobiografie Selbstmitleid sein mußte). Ich wollte einen persönlichen, aber keinen privaten Film...“ Nun war 1980 das cinéma vérité schon lange keine Gegenwartsströmung mehr, sondern ein metahistorischer Stil. Im feministischen Kino jedoch galten der Realismus und die Authentizität eines „direkten“ Kinos als die geeigneten Mittel, den Alltag von Frauen zu dokumentieren und zu teilen. Der Bruch mit den Regeln der Repräsentation war neu, „Daughter Rite“ forderte die Identifikation selbst heraus („its false and easy notions of unity and form“), wie Ruby B. Rich und Linda Williams in einer Kritik schrieben.

Auch stellte der Film dem im Hollywoodkino vorherrschenden Rollenbild der heroisch aufopferungsvollen Mutter (wie sie etwa in Melodramen wie **„Stella Dallas“** und **„Mildred Pierce“** gezeigt wird) nicht einfach eine schwache und unterdrückte Frau entgegen. Die Mutter im Film ist machtvoll gerade in ihrer Machtlosigkeit, das Unglück ihres unerfüllten Lebens wird als Waffe gegen die Tochter gerichtet. In den ruckelnden Bewegungen des Bildes, das nur schwerfällig vom Fleck kommt und sich in Wiederholungsschleifen verheddert, liegt etwas Schmerzhaftes und Vergebliches.

Die größte Angst, die die Tochter umtreibt, ist jedoch die, eine Figur in einer Fortsetzungsgeschichte zu sein: „I don't want to be like her, not lonely, not depressed, not crying ... not hating my life but being too scared to hate it“. Am Ende findet die Annäherung von Mutter und Tochter im Imaginären statt. Die Erzählerin berichtet von einem morbiden Traum, in dem ihre Schwester stirbt und die Mutter beim Aufräumen der Überreste hilft – „She holds me in her arms and I start to cry.“

„She is whom I write towards. She is whom I must expel from my body. Must resurrect.“

(Kate Zambreno, „Book of Mother“)

Schattenleben

„Familiengruft – ein Liebesgedicht an meine Mutter“ (1981/1982) ist ein Porträt der Mutter von Maria Lang und zugleich das Porträt einer Familie im kleinbürgerlichen Milieu der Nachkriegszeit. Lang, die Anfang der 1980er-Jahre an der Deutschen Film- und

Fernsehakademie Berlin (dfbb) studierte und in der politischen Frauen- und Lesbenbewegung aktiv war, zeigt in grobkörnigen Schwarz-weiß-Bildern Szenen aus dem Alltag ihrer Familie in Zusmarshausen im Landkreis Augsburg. Man sieht Familienfotos, den Vater beim Schlachten eines Hasen, die Mutter beim Backen eines Hefezopfes, dazu im Voice-Over die Filmemacherin.



"Familiengruft" von Maria Lang (© dfbb)

Ihr Text beginnt mit einem Gedicht, das verschiedene Begriffe mit dem Anfangswort „Blut“ in eine schicksalshafte Kette auffädelt (Blutgruppe, Blutvergiftung, Blutsverwandtschaft etc.), bevor sie von ihrer Kindheit erzählt, den Eltern, dem älteren Bruder und vor allem der Mutter, eine Frau, die ihr Leben damit verbrachte, der Familie zu dienen: ... ihre Träume kenne ich nicht, nur ihre Klagen, die Einsamkeit, den Schmerz, das Schattenleben. Wenn ich ihre demütigenden Schultern sehe, verachte ich sie. Manchmal liebe ich sie und möchte ihr dann ganz nah sein. Doch wir konnten uns nicht helfen, alleingelassenen waren wir zu haltlos und unbedeutend“. Aus dem Text sprechen Trauer und Entfremdung, aber die Bilder scheinen die Mutter berühren zu wollen.

„Ich habe stets gelebt, in Begleitung, von einer gewissen Fürsorge meiner Mutter, in Begleitung einer Fremden, die so ungetrennt von mir selbst ist, dass ich nicht weiß, wie ich diesen Satz schreiben soll, wo ich die Komma hinsetze wo fortlasse nie sah man eine solche gegenseitige Durchdringung von so entschieden getrennten Personen ...“

(Hélène Cixous, Osnabrück)

Liebesgedicht

Rund 25 Jahre nach „Familiengruft“ entstand in Zusammenarbeit mit Ute Aurand das Mutter-Tochter-Porträt „Der Schmetterling im Winter“ (2006). Lang war 1991 zu ihrer Mutter, die sich alleine nicht mehr zurechtfindet, aufs Land gezogen. Im Film liest sie im Voice-Over aus ihrem Tagebuch, während Aurand in haptischen Bildern ihre Freundin bei der täglichen Pflege der 96-jährigen Mutter filmt. Die Abläufe wiederholen sich. Immer wieder sieht man Lang die Fensterläden öffnen, ihrer Mutter das lange, schlohweiße Haar zu einem Zopf flechten, man sieht sie beim Waschen des knochigen Körpers, beim Anziehen und Füttern – „Ich bin ruhig. Mehr und mehr pflegen und immer weniger verletzte Tochter“, sagt Lang einmal. In den sich wiederholenden Berührungen von Haut, Haaren und dem fragilen Körper der Mutter liegt eine Zugewandtheit, die frei ist von Bitterkeit. „Der Schmetterling im Winter“ ist ein Liebesfilm. Das Weniger-Werden der Mutter und die Gleichförmigkeit des Lebens treffen auf ein lebendiges Zusammenspiel von Farben, Texturen und Bewegung.

„I tell myself once again that I must prepare myself for her death. I don't think she's about to die but I must prepare myself. I try to feel what would happen in me if it occurred. I feel nothing. Maybe I'm ready. Maybe it's because I don't believe it will happen that I don't feel anything.“

(Chantal Akerman, „My Mother Laughs“)

Die Verwirrung von allem

Neben Maria Langs Arbeiten wirkt „I Cannot Tell You How I Feel“ (2016; [hier zum Trailer](#)) von Su Friedrich geradezu robust. Mit dem Porträt ihrer immer verwirrter werdenden Mutter schließt Su Friedrich, eine Pionierin des US-amerikanischen Queer Cinema, an „The Ties That Bind“ (1984) an, einen Film, der in assoziativen Bildern und Found Footage Erinnerungen ihrer Mutter Lore Bucher an die Zeit in Nazi-Deutschland mit der (politischen) Gegenwart der Filmemacherin verbindet. „I Cannot Tell You How I Feel“ beschreibt das Nebeneinander von Frustration, Angst, Liebe und Absurdität, das das Verhältnis von nicht mehr junger Tochter und alternder Mutter begleitet. „The confusion of all“ sind die ersten Worte, die im Film gesprochen werden; zu hören ist die klagende Stimme der Mutter noch vor dem ersten Bild.



"The Ties That Bind" von Su Friedrich (© MUB)

Die Erzählung beginnt mit dem Tag, an dem Lore Bucher nach 52 Jahren von Chicago nach New York übersiedelt. Der Umzug ist von den Kindern initiiert worden; die über 90-jährige Frau will nicht, aber es geht nicht anders. Die Mutter ist zunehmend orientierungslos, sie vergisst Sachen und sieht offensichtlich auch Dinge, die andere Menschen nicht sehen können (eine Art Running Gag im Film ist eine Geschichte über die vermeintlichen kriminellen Aktivitäten des Pförtners).

Su Friedrich ist fest entschlossen, nicht „verletzte Tochter“ zu sein. Ihren zwiespältigen Gefühlen, die Mutter in eine Gated Community für alte Menschen verfrachtet zu haben, und den ständigen Sorgen um ihr Wohlergehen begegnet sie mit dickköpfiger Komik. Neben Songs (darunter eine Punkversion von „What a Wonderful World“) kommentieren Texte die Situation, die direkt über das Bild gelegt werden. Der Ton dieser kurzen Notizen ist oft ein wenig schnodderig – „I am panicking. Can you tell?“, „Hell yeah“, „Oops!“ etc. –, das Sprechen zum Publikum (hinter dem Rücken der Mutter) hat etwas Komplizenhaftes. Das berührt in manchen Momenten auch unangenehm, etwa wenn die verwirrte alte Frau zum Gegenstand einer Pointe wird („Long after the move, she's still telling the doorman story. Maybe you'd like to hear it?“). Su Friedrich führt aber auch immer wieder ihre eigenen Patzer vor.

„I Cannot Tell You How I Feel“ ist trotz des inneren Monologs weniger Selbst- als Gruppengespräch. Der Film adressiert das Kollektiv „alter“ Töchter, die wie Friedrich einen Umgang mit der Gebrechlichkeit der Mutter zu finden haben – eine Situation, die kaum ohne Schuldgefühle und Gereiztheit lebbar ist.

„Über meine Mutter hab ich schon so viel gesprochen, wenn ich von meinen Filmen sprach. Hab ich wirklich so viele Jahre für sie, über sie, in Bezug auf sie gearbeitet?“ oder, wie ich gerade in einem Essay lese, gegen sie, nicht persönlich, natürlich, nein nicht persönlich, also es ist viel komplizierter, in dem Essay.“

(Chantal Akerman, „Neben seinen Schnürsenkeln in einem leeren Kühlschrank laufen“)

Zu weit, zu nah

Kein filmisches Werk ist von der Figur der Mutter so gründlich durchdrungen wie das von **Chantal Akerman**. Als Schatten- und Überfigur ist sie allgegenwärtig, in ihrer Erinnerungserzählung **„My Mother Laughs“** spricht Akerman davon, von ihrer Mutter „kontaminiert“ zu sein. Natalia (Nelly) Akerman, eine polnische Jüdin, die als einzige ihrer Familie Auschwitz überlebte und darüber beharrlich schwieg, scheint mal mehr, mal weniger direkt durch verschiedene Frauenfiguren hindurch oder tritt in zitierter Form in Erscheinung. Schon in **„Jeanne Dielman, 23 Quai du Commerce“** (1975), den Akerman einen „Liebesbrief über meine Mutter“ nannte, spiegelte die Wortlosigkeit der Hauptfigur und die Mechanik ihrer Alltagsverrichtungen auf die Mutter zurück.



Liebesbrief an die Mutter: „Jeanne Dielman“ (© imago images)

In **„News from Home“** (1976) ist sie in Form von Briefen anwesend, die sie der Tochter nach New York schrieb und die Akerman aus dem Off vorliest, in **„Eine ganze Nacht“** (1982) tritt Natalia Akerman in persona in Erscheinung. Im gelben Kleid lehnt sie einmal rauchend vor dem Haus, bevor sie dem Ruf der Tochter folgend darin verschwindet. **„No Home Movie“** (2015) schließlich, Akermans letzter Film vor ihrem selbst gewählten Tod, ist im doppelten Sinn ein Film über den Abschied. Über einen Zeitraum mehrerer Monate filmt die Tochter ihre alte, immer schwächer werdende Mutter in ihrer Wohnung in Brüssel.

„No Home Movie“ sieht, was das stilistische Vokabular angeht, wie ein Home Movie aus. Gedreht wurde fast ausschließlich innen, die Einstellungen sind meist statisch, fast passiv, oft aus der leichten Untersicht kadriert. Akerman stellt die Kamera auf Möbelstücken ab und lässt sie einfach laufen, während die Mutter in der Wohnung herumhantiert, am Tisch sitzt, isst, liest oder im Sessel einschläft. Ihre Gespräche kreisen um Physiotherapietermine, Spaziergänge und ausgegangenen Senf. Unter der Oberfläche einer ereignislosen Alltagsbeobachtung lauern Rast- und Ortlosigkeit. Nur wenige Male verlässt der Film die Wohnung, etwa für Skype-Gespräche, die Akerman von verschiedenen Hotelzimmern aus mit der Mutter führt. Der Ton ist zärtlich, Mutter und Tochter klingen fast wie ein Liebespaar. Während die Mutter in der Wohnung aus der Distanz gefilmt wird, was das Gefühl der Isolation noch vergrößert, kommt die Kamera ihr nun extrem nahe. Das Bild der Mutter überlagert sich mit der Spiegelung der Tochter auf dem Bildschirm des Laptops, Mutter und Tochter lösen sich im jeweils anderen auf und bleiben doch getrennt.



Zwischen Nähe und Distanz: „No Home Movie“ (© imago images)

„No Home Movie“ vermisst das Spannungsverhältnis zwischen Nähe und Abstand, Zärtlichkeit und Abgrenzung, zwischen der eigenen, sehr persönlichen und der „großen“ Geschichte. Ausgewogen ist dieses Verhältnis eigentlich nie – nicht von ungefähr gab Akerman einer ihrer Ausstellungen den Titel „Too Far, Too Close“. In manchen Momenten ist diese Verhältnislosigkeit auch schmerzhaft anzusehen – etwa wenn die Mutter, dem Kamerablick ausgeliefert, minutenlang hustet oder die Tochter das ausbleibende Gespräch über ihre Erfahrungen der Shoah an der nicht verstehenden Haushälterin ausagiert.

„Ich kann nicht über Maman schreiben. Es muss sein. Es darf nicht sein. Maman widersteht der Transfigurierung. Ich schmiede mit dem Buch Intrigen. Das Buch und ich versuchen sie zu schnappen.“

(Hélène Cixous, „Osnabrück“)

Die Filme von Akerman, Citron, Lang und Friedrich sind Dokumente des Zwiespalts: über, für und gegen die Mutter; in jedem Fall sind sie ein Einsatz in die mütterliche Beziehung. Sie können nichts lösen. Was sie aber können, ist auf das Weglaufen, das Verstummen und die Verfehlung mit der Sprache des Kinos zu antworten.

Literaturhinweise

Chantal Akerman, **„My Mother Laughs“** (2019)

Retrospektive Chantal Akerman (2011)

Hélène Cixous, **„Osnabrück“** (2017)

Annie Ernaux, **„Eine Frau“** (2019)

Vivian Gornick, **„Fierce Attachments“** (1987)

Maria Lang, Texte zum Film (2017)

Linda Williams, Ruby B. Rich, „The Right of Re-Vision: Michelle Citron's Daughter Rite“ (1979/1981)

Kate Zambreno, **„Book of Mutter“** (2017)

Frauen und Film, Nr. 20, **„Mütterbilder“** (1979)

Alle bisherigen Kracauer-Blogs „Aus der ersten Person“ von Esther Buss und viele andere Texte, die im Rahmen des **Siegfried-Kracauer-Stipendiums** in früheren Jahren entstanden sind, gibt es [hier](#).

■ Kommentar verfassen

KOMMENTIEREN

ANGEZEIGTER NUTZERNAME:

Felicitas Kleiner

IHR KOMMENTAR:

KOMMENTIEREN

NEUE KINOKRITIKEN

Die Unschuld
Master Gardener
Silence
Bad Lieutenant
12 Years a Slave
Ich, Daniel Blake
Troubled Water
EO

BESTE FILME 2023

Beste Filme 2022
Beste Filme 2021
Beste Filme 2020

HEIMKINO TIPPS

Über die Unendlichkeit
The Gift - Die dunkle Gabe
The Trouble with being born
Little Richard: I Am Everything
Inside Llewyn Davis
Yannick
Serie: Crooks
L'amour, l'argent, l'amour

FILMKULTUR

News
Interviews
Themen
Festivals
Porträts
Filmgeschichte
Kirchliche Filmpreise
Siegfried-Kracauer-Stipendium

ÜBER FILMDIENST

FILMDIENST **PLUS**

Über uns
Impressum
Datenschutz
Widerrufsrecht
Cookieeinstellungen
RSS
Filme A-Z
Personen A-Z
AGB