

# Schnitt

## VIENNA INDEPENDENT SHORTS

International Short Film Festival. A 2010.  
Wien, 27.5. – 2.6.10

---

### EXTERNE LINKS

Offizielle Seite

Schnitt Online ist für den Inhalt externer Links  
nicht verantwortlich.



Gewinnerfilm des Fiction-and-Documentary Blocks: Liza Johnsons *In the Air*

## Auf der Suche nach der verlorenen Zeit

VON MARTIN THOMSON

Als man kürzlich das dritte Jahr in Folge mit der Bitte an mich heran trat doch wieder einen Festivalbericht über das Vienna Independent Shorts Filmfestival zu verfassen, kamen mir das erste mal Zweifel, ob ich dieser Aufgabe vor dem Hintergrund eines zuvor erwachten Mißtrauens gerecht werden könnte. Jenes Mißtrauen betraf in keiner Weise das Festival selbst. Für das Vertrauen in die Sicherheit hatten die Festivals der letzten beiden Jahre hinlänglich gesorgt: Auch 2010 würde man wieder auf das Trapez geschickt werden und wieder wäre man angesichts des gänzlich heterogenen Programms erstaunt, daß trotz der wagemutigen Verspieltheit in der Zusammenstellung der Kurzfilme auf geradezu virtuose Weise die Balance gehalten wird. Jeder Sturz ins Bodenlose, das war mir bereits im Voraus klar, ist da ausgeschlossen und wenn man doch fällt, dann lediglich in ein stark federndes Sicherheitsnetz, das einen schon nach ein paar wenigen Minuten wieder zurück aufs Seil befördert. Der nächste Film, der dafür sorgt, läßt nie lange auf sich warten. Das liegt eben in der Natur der Sache, der spezifischen Filmform, die hier präsentiert und der hier gehuldigt wird: Der kurze Film.

Dennoch machte mich die hier verhandelte Form plötzlich stutzig. War mir alle Forderung nach Kürze nicht immer schon ein Feind gewesen? War es nicht jenes ständige Insistieren, ich solle mich kürzer fassen, dem ich mich mein Leben lang ausgesetzt sah? Hatten mir nicht bereits Grundschullehrer Aufsätze mit dem Verweis zurückgegeben, der Text wäre gut, aber noch besser, wenn ich weniger schreiben würde? Unterbrachen mich nicht immer schon ungeduldige Gesprächspartner, wenn ich, statt gleich auf den Punkt zu kommen den Ursache-Wirkung-Zusammenhang nicht um ersteres beschneiden wollte? Haben unfreiwillig kurze Beziehungen oder Freundschaften nicht auch immer etwas hochgradig verstörendes? Entweder ist man enttäuscht, weil man sich an sie erinnern will, aber nicht mehr kann oder, im schlimmeren Fall, man erinnert sich unverhältnismäßig lang an sie, weil sie aufgrund ihrer Kürze zu intensiv waren, um sie vergessen zu können. In jedem Fall sorgt das Kurze für Schwierigkeiten und, hiermit ist es raus: Ich bin kein Anhänger des Kurzen!

Geht denn mit dieser Mentalität nicht auch ein zunehmender Verlust der Versenkung in den Dingen einher? Was gelangt dieser Verkürzung, Verknappung, dem überall gepriesenen »Zum-Punkt-kommen« wegen nicht mehr in Erscheinung? Hans-Thies Lehmann erhob in einem kürzlich erschienen Text Einspruch gegen jene als destruktiv anzusehende Zeitökonomie: Sie entziehe gerade der Bildung die Substanz, weswegen er fest davon ausgeht, daß ihm schon bald einer seiner Studenten erklären werde, daß bei Zugrundelegung des vorgesehenen Workload für die angesetzten Credit Points eine Lektüre des »Ulysses« oder der »Buddenbrooks« leider nachweislich nicht möglich gewesen wäre. Für die Kunst fordert er ein, sie müsse dem gesellschaftlichen Umgang mit der Zeit widersprechen: In einer schnelllebigen Welt, in der jeder nur das Kurze und Nötigste wissen will, hat sie der Verpflichtung nachzukommen, dem Zuschauer die verloren gegangene Zeit wiederzugeben, sie inkompatibel für den Zeirhythmus des Alltags zu machen.

Kurzfilme - so ließe sich annehmen - befinden sich demgemäß in einer schwierigen Lage, denn was können sie aufgrund ihrer Kürze anderes sein als bloße Momentaufnahmen? Leisten nicht gerade sie jener gefälligen Konsumierbarkeit Vorschub, die eine Darstellung um alle möglichen Zusammenhänge beschneidet? Diese Frage läßt sich, betrachtet man schlechte Kurzfilme mit »Ja«, betrachtet man gelungene Kurzfilme mit »Nein« beantworten, denn ein guter Kurzfilm ist einer, der die Kurzlebigkeit der Dinge im Alltag als Problemstellung behandelt und damit auch seine eigene Form zum Thema für seine Figuren macht. Die können in ihr auch nicht anders als verzweifelt oder verstört sein. Was sie nicht sagen, nicht äußern oder loswerden dürfen, weil dafür keine Zeit mehr bleibt, dafür wäre auch keine Zeit mehr, wenn sie keine Filmfiguren wären. Im Kurzfilm müssen sich die Figuren an der kurzen Form der Erscheinungen, mit denen sie sich konfrontiert sehen und die ihnen wieder entrissen werden, bevor sie eine Wahrnehmung für sie entwickeln konnten, stoßen. Nichts anderes passiert, wenn ich mich von einem Kurzfilm beeindruckt fühle: Ich sehe etwas bevor ich es erkenne. Ich fühle etwas, bevor ich es gedacht habe. Wenn Kurzfilme dieses Wagnis eingehen, können sie gar nicht mehr kurz sein.

In dem beeindruckenden Siegerfilm innerhalb der Austrian Competition *Kommt ein Sonnenstrahl in die Tiefkühlabteilung und weicht alles auf* von Lisa Weber etwa: So viel wäre da vermutlich noch gewesen, was man dem Sohn hätte sagen wollen, aber die SchlußEinstellung, in der das alte Ehepaar dann schweigend vor dem Holzkreuz des scheinbar verunglückten Sohnes steht, offenbart, daß der Lauf der Zeit nicht einzuholen ist. Oder einer der Eröffnungsfilme: *Believe* von Paul Wright, in dem ein Mann verloren durch die schottische Landschaft stapft und an den kurzen Erinnerungsschüben zerbricht, die ihm der Tod seiner Frau bereitet. Konkret ist *Believe* in der Darstellung der Situation, in der sich die Hauptfigur befindet, denn die Frau, daran besteht kein Zweifel, ist verstorben. Sie wird nicht wieder aufwachen, auch wenn sich der Protagonist zu ihr in den Sarg legt. Inkonkret bleibt wiederum sein Wahrnehmungsbild, das wie eine Reflexion des Bildes im Bewußtsein des Kamerasselbst aufzufassen ist: So weicht die Kamera immer wieder dem schmerzverzerrten Gesicht des Helden aus, genauso wie dieser der konkreten Situation ausweicht.

Konkretion würde nach einem objektiven Außen verlangen, das in dieser Ausweichbewegung nicht mehr gegeben sein kann. Was bleibt, ist der Sturz mit dem die Wiedererweckung eines Glaubens einhergeht, der nur durch das selbstgewählte Ende des eigenen Lebens konkret werden kann. Seinem Bestreben nach Ewigkeit folgend muß der Film an dieser Stelle aufhören und glücklicherweise tut er das auch. Ein Langfilm, so hat man den Eindruck, hätte, weil er mehr Bilder aufgebietet, weil er mehr über die Vergangenheit der Figur preisgegeben hätte, viel eher die Möglichkeit geboten, sich der Konkretion schon zu entziehen bevor es die Figur tut. So aber wird die Konsequenz einer Sache wirklich, ohne daß sie visuell konkretisiert werden muß. Die Tatsächlichkeit der Sache geht damit nicht verloren. Im Gegenteil: Sie wird erst

glaubwürdig durch eine Wahrnehmung, die zerbricht, die ein Ende findet, wenn sie mit der Wirklichkeit zusammenstößt. Die tote Frau erwacht schließlich für einen Augenblick, als der Mann in den Tod springt. Es endet immer dort wo es anfängt. Auch für den Zuschauer. Mit einer schwarzen Abblende. Der Kurzfilm hat hier seine legitime Form gefunden, weswegen mein anfänglicher Zweifel dann auch schon bei der Eröffnung wieder verpufft ist.

Nicht unähnlich verhält es sich mit dem Found-Footage-Film *Die Karatetiger* von Florian Wrobel. Der lange Vorspann und die Einleitung des Hongkong-Exploitation-Werks lassen die Erwartungshaltung schnell ansteigen und dann auch sogleich wieder versiegen. In drei Minuten wird ein ganzer Handlungsablauf zwischen Anfang und Ende ausgespart und damit die kurze Form des Kurzfilms selbstironisch in Frage gestellt. Auch ein anderer, auf der diesjährigen Berlinale mit dem Goldenen Bären ausgezeichnete Kurzfilm leistet tapfer Widerstand gegen das Zeitregime: *Händelse Vid Bank* ist aus einer einzigen Kameraperspektive gefilmt und kommt gänzlich ohne Schnitte aus. Die Idee von Östlund ist dabei gleichermaßen simpel wie effektiv: Als Zuschauer fühlt man sich wie einer, der vor dem Monitor einer fremdgesteuerten Überwachungskamera Platz nimmt, die aus einer Totalansicht den Vorplatz einer Bank zeigt und nur in das Geschehen zoomen, ihre Position aber nicht ändern kann.

Demgemäß wirkt die von 96 Darstellern bespielte »Realkulisse« wie eine Theaterbühne anderer Art. Eine, die sich voyeuristisch erschließen, auf der sich handlungsentscheidende Kristallisationspunkte zwar fokussieren lassen, in die das nicht sichtbare Umliegende jedoch zwangsläufig hineinspielt. Auch dies kein kurzer Film im eigentlichen Sinne, denn in den Handlungsverlauf eines hier nachgestellten Banküberfalls zweier debiler Bankräuber spielen zur gleichen Zeit viele nicht sichtbare Filme mit hinein, die durchaus einen Langfilm ergeben hätten. Das wiederum verschafft Aufschluß über die Konkretion einer Perspektive, die in unserer Überwachungsgesellschaft virulent ist und hier (die Handlung ist daran nicht unbeteiligt) ironisch hinterfragt wird.

Ironie ist auch das Stichwort für *Logorama*, jenem aberwitzigen Animations-Kurzfilm, mit dem die Künstlergruppe H5 dieses Jahr verdientermaßen einen Oscar einheimsen konnte. Wo Firmenlogos normalerweise am Ende eines kurzen Werbeblocks aufscheinen oder uns in kurzen Intervallen auf der Straße begegnen besteht hier gleich die gesamte Umgebung inklusive ihrer Bewohner aus dergleichen. Die Handlung besteht aus Versatzstücken klischerter Crime- und Actionserien und läßt sich nur inadäquat wiedergeben, wenn man nicht wie einer daher kommen will, der aufgrund flächendeckender Werbepenetranz einen psychotischen Alptraum erlitten hat, in dem Ronald McDonald Geiseln nimmt und sich die Schnauzbar-Gesichter von den Pringles-Verpackungen als frauenfeindliche Machos entpuppen. Logos sind an und für sich wie kurze Signale für die Versprechungen eines gleichermaßen vertrauten wie unhinterfragten Konsumverhaltens. H5 eignet sich die sinnleeren Symbole der Warenwelt an, um zu zeigen, daß sie sich willkürlich überschreiben lassen, daß sie nur bewusstseinsverkürzende Kompressionsmomente für ein Verlangen darstellen, das sie produzieren.

Damit ist man den politisch-motivierten Filmen, die im ersten Fiction-and-Documentary-Block präsentiert werden, schon näher gekommen. In *El Empleo* halten sich die Menschen ihre Mitmenschen als Gebrauchsgegenstände: Kinder sind zu Tischbeinen, Dickleibige zu Fahrstuhlmotoren und die Hauptfigur zur Fußmatte umfunktionalisiert worden. Der Antagonismus zwischen Arbeiter und Bourgeoise hat sich hier zugunsten einer gegenseitigen Ausbeutung nivelliert. Mit ihm verschwunden sind allerdings auch jede Form von Widerstand und Gefühlsausdruck.

In dem polnischen Dokumentarfilm *Szczesciarze* wiederum wird ein Standesamt in Krakau zur öffentlichen Verwaltungsstelle für Leben, Liebe, Geschlechter und Tod, auch wenn der üblicherweise als unfreundlich angenommene Bürokratieapparat von herzlichen Bürokraten besetzt erscheint;

unklar bleibt hier allerdings, ob dieser Umstand nicht auch Resultat der Präsenz der Kamera ist. Zu wenig spürbar ist die filmende Person, zu intim sind die Offenbarungsmomente jenseits der Repräsentation, deren Glaubwürdigkeit der Regisseur nur untergraben kann, in dem er sich als ein am Geschehen beteiligter Beobachter vergißt.

In dem essayistischen Kurzfilm *The Shutdown* legt sich der biografische Kommentar des Regisseurs Adam Stafford über den beeindruckenden Bilderbogen seiner von Industrieschornsteinen rauchverhangenen schottischen Heimatstadt: Die Erzählung besteht aus Erinnerungen, die wie unverarbeitete Werkstücke aus einem entfremdeten Produktionszusammenhang zwischen Vergangenheit und Gegenwart hervorgegangen erscheinen. Die Kamera sucht stets den Himmel ab, kann aber an der undurchdringlichen Schwärze, die der menschenverschlingende Industrieapparat hinterlassen hat, nur scheitern.

Gänzlich abwesend sind Menschen in *Terminal* von Jörg Wagner: Die vollautomatisierten Verlade- und Verschiebeapparate auf einem Containerhafen wirken in Zeitraffer wie autonome Organismen. Erinnerungen an jene spektakulären Zeitraffersequenzen, wie man sie aus Alexander Kluges Filmen und Fernsehmagazinen kennt, werden hier wach und sorgen für einen Blick auf Arbeitsabläufe, die dem Zeirhythmus des menschlichen Auges sonst unkenntlich bleiben würden.

Als der vermutlich grausigste Kurzfilm innerhalb des einwöchigen Wettbewerbs stellt sich *La Prevention de l'Usure* heraus. Man mag mir verzeihen, daß diese Ansicht daher rührt, daß ich nicht nur eine grundsätzliche Abneigung gegenüber Musicals hege, sondern auch eine gegenüber Figuren, deren Lebenssinn erfüllt ist, wenn sie nach einem flotten Dreier in die Kamera grinsen dürfen, damit sich der Regisseur für seine liberale und unbekümmerte Sexauffassung auf die eigene Schulter klopfen darf. Zumindest birgt hier die Kurzform den Vorteil, daß jenes abstoßende Treiben nach zugegebenermaßen sehr langen 20 Minuten endlich vorbei ist.

Zum Glück beteiligt sich nicht jeder französische Beitrag daran, die Klischees des eigenen Landes zu erfüllen: In *Fard* von David Alapont und Louis Briceno werden zwar die Genre-Stereotypen von Sci-Fi-Dystopien à la *1984* und *Gattaca* bedient, andererseits verblüfft der Film dann aber doch mit einer ausgefeilten Motion-Tracking-Technik, die sich als Wahrnehmungsverfälschung mit repressivem Charakter denunziert.

Ähnlich selbstreflexiv verfährt Robert Cambrinus in *Commentary*, der letztlich den Publikumspreis der Filmzeitschrift »Ray« erhalten wird. In der Tat ist hier dem Regisseur ein einfallsreicher Geniestreich gelungen, indem er das standardisierte Genre des Emigrantendramas um Entfremdung und Identitätskonflikt zwar gekonnt bedient, aber auch auf den Kopf stellt, indem er in Manier der wohl bekannten DVD-Funktion den eigenen Film um einen selbst eingesprochenen Audiokommentar ergänzt. Die fiktionalen Anteile in der Konstruktion von Identität bleiben damit funktional determiniert, womit auch die Biographie nur noch der Rechtfertigung für die Motive der filmischen Konstruktion dient, ohne zwangsläufig mit ihr zu tun haben zu müssen.

In einem weiteren erwähnenswerten Beitrag von Georg Tiller wird mit dem gängigen Mechanismus der Beobachtung im Kino gespielt. Wo uns die gewöhnlicherweise unklare Trennung zwischen beobachtender Kamera und der subjektiven Sicht der Figur gar nicht mehr auffällt, da stellt der Regisseur in *Vartimmen - Nach einer Szene von Ingmar Bergman* jenen Mechanismus unserer Filmwahrnehmung in Frage, indem er aus einer Schlüsselszene des Klassikers von 1968 schlichtweg die Figuren entfernt hat. Der Urheber der Perspektive bleibt damit ebenso unklar wie die Deutungsmöglichkeit der Szene unmöglich wird.

Glanzarbeit in Sachen Found-Footage-Kunst legt auch der renommierte belgische Filmemacher Nicolas Provost mit *Long Live The New Flesh* vor. Der

Titel dieser 14minütigen Kompilation aus Fragmenten des Body-Horror-Kinos spielt nicht ohne Gründe auf das Cronenberg-Meisterwerk *Videodrome* an: Während das Original aus den 1980er Jahren um Körpertransformationen kreiste, die durch analoge Videotechnik erfolgten, mutet Provosts Beitrag wie eine Fortführung des Cronenberg-Diskurses ins Zeitalter der digitalen Bilder an. Die Dekonstruktion der Körper erfolgt hier an den materiellen Bedingtheiten der Bilder selbst: Durch ein spezielles Bearbeitungsverfahren bricht ihr pixeliger Untergrund paroxysmal aus der Bildoberfläche und damit aus den sie darstellenden Körpern hervor, entpuppt sich als Vorwegnahme des Folgebildes innerhalb einer verzögerten Bewegung oder als Fragment aus einem anderen Spielfilm. *Long Live The New Flesh* läßt sich als paradigmatische künstlerische Auseinandersetzung mit der gegenwärtigen YouTube-isierung von Film und Körper ansehen.

Als würden diese beiden Filme in puncto Found-Footage-Kunst nicht bereits die Entdeckerqualitäten des VIS-Teams zementieren, wird mit *In Transit* ein weiterer Höhepunkt und zugleich auch eine Antithese zum Digitalpessimismus von Provost präsentiert. Reinhold Bidner verwendet keine leicht handhabbaren Bewegungsbilder, sondern berühmt gewordene Portraits aus der Kunstgeschichte und versetzt sie durch digitale Morphing-Technik in Bewegung. Eine Reproduktionsarbeit, welche die statische Mienen und die in ihr gelagerten Gefühlsausdrücke der letzten Jahrhunderte auf ein zusammenhängendes Mienenspiel hin zusammenrafft.

Als Eminenz über all diesen Beiträgen schwebt das Genie des Avantgarde-Anarchos Thomas Draschan, dem das VIS dieses Jahr ein Tribute gewidmet hat. Mit seinen dynamischen Found-Footage-Montagen legt Draschan in sprichwörtlicher Ejakulationsdramaturgie die Abgründe von Popkultur und Fortschrittsdenken offen: Lehr-, Porno- und Comic-Filme, vornehmlich aus der Mitte des letzten Jahrhunderts, werden wagemutig und visionär neu kodiert. Ähnlich wie Provost befaßt sich der einstige Peter Kubelka Schüler unter Mithilfe von Sebastian Brameshuber in seinen jüngeren Arbeiten inzwischen auch mit den defizitären Seiten von digitalen Bildern: Indifferenter Pixelbrei quillt hier aus dem Bildmaterial hervor, das den halb aufgelösten Steve Jobs bei Ausrufung der digitalen Revolution zeigt.

Was am Bild Körper und am Körper Bild ist, tut sich tatsächlich als keine zufällig in Erscheinung tretende Frage innerhalb des Programms auf, denn der Schwerpunkt des diesjährigen Festivals liegt dem Tanz bzw. den performativen Spielarten von Körperbewegungen zugrunde. So versammeln sich unter der Überschrift »Film, Dance, Rhythm« verschiedenartige Programmblöcke, die den »performative turn« für den Zuschauer auch als »visual turn« sicht- und spürbar machen.

Auch hier bietet das VIS abermals eine Koryphäe auf: Miranda Pennell fühlte sich nach eigenem Bekunden in Zeiten ihrer Ausbildung als Tänzerin immer mißverstanden, wenn ihre Tätigkeit als außerhalb des Alltags befindliche Kompetenz mißverstanden wurde. Ihre filmischen Arbeiten sind darum bemüht, zu beweisen, daß uns Choreographien im sozialen Alltag immer wieder begegnen. Das VIS beschenkte seine Besucher deswegen mit einer aufschlußreichen Retrospektive ihrer großartigen Arbeit.

Im traditionell zu Mitternacht gezeigten Trés-Chic-Programmblock halten die eher absurden Kurzfilmbeiträge Einzug, die für das Hauptprogramm zu abwegig und widerständig sind. Als Reminiszenz auf die Trashfilm Kultur konzipiert, stellt sich hier schnell heraus, daß die Regisseure eher mit Geschmacks- und Erwartungshaltungen zu spielen verstehen, statt ihnen in qualitativer Hinsicht auf den Leim zu gehen. Die einleitende Animationssequenz in *Zerebrale Dichotomie* von Florian Juri etwa, der dieses Jahr den durch Publikumszurufe ermittelten Preis in dieser Kategorie gewinnt, ist aufwendig produziert. Der Ausgangspunkt für jene spektakuläre Reise in das digital nachgestellte Innere des Körpers, stellt jedoch eine Alltagssituation aus der Realwelt dar, wie sie banaler nicht ausfallen könnte.

Der mit 500 Euro dotierte, und vom Publikum verliehene »Airbed Movie Award« geht schließlich an das Musikvideo zu *Guitar String Marked Fingerprints* der Band »Dust Covered Carpet«, das von einem sechsköpfigen, basisdemokratisch arbeitenden Bastlerkollektiv kreiert wurde. Hier erlebt in einer zuerst romantisch anmutenden 2D-Papierwelt allerlei akkurat ausgeschnittenes Getier schließlich den Untergang der Welt. Spätestens wenn es blutrote Rechtecke regnet, merkt man, daß man sich nun endlich auch in gebastelte Parallelwelten flüchten darf, ohne dafür, wie in *Science of Sleep*, mit einer versöhnlichen Handlung vom nächstgelegenen Indie-Ballermann bestraft werden zu müssen.

Der in diesem Jahr erstmals verliehene, mit 500 Euro dotierte Preis der Elfi-Dassanowsky-Stiftung hat den Zweck die beste weibliche Regieleistung zu ermitteln. Die Verwunderung über die bloße Existenz dieser Auszeichnung angesichts eines als zeitgemäß angenommenen Gender-Blickwinkels wird noch erhöht, indem ausgerechnet ein Beitrag gewinnt, der so überhaupt nicht dem Vorurteil vom gefühlsduseligen »Frauenfilm« gehorcht. Der Frage, ob die Prämierung von *Parallax*, der eher zu Assoziationen mit dem männlich konnotierten Science Fiction Genre einlädt, deswegen aus reinem Kalkül erfolgt, soll hier aber nicht weiter nachgegangen werden, denn beim Anblick dieses kleinen Wunderwerks von Inger Lise Hansen verstummt alles Gerede um Kalkül und Preise. Kopfüber rauscht hier die Kamera in unmerklicher Stop-Motion an Industriebauwerken vorbei und läßt diese wie Raumschiffe erscheinen, die majestätisch durch ein schwereloses All gleiten.

Neben der bereits erwähnten Auszeichnung für Robert Cambrinus' *Commentary* mit dem »Ray« Audience Award und dem Preis im Österreich-Wettbewerb für *Kommt ein Sonnenstrahl in die Tiefkühlabteilung und weicht alles auf* von Lisa Weber, überrascht die diesjährige Preisverleihung vor allem durch einen Mehrfachsieg, wie es ihn für gewöhnlich nur bei den großen Preisverleihungen aus Hollywood gibt: So hat es sich die Jury der Animation-Avantgarde-Sparte nicht nehmen lassen die beiden zusammenhängenden Werke *Lucía* und *Luis* des chilenischen Dreiergespanns um Niles Atallah, Cristóbal León und Joaquin Cocina zu ehren und geht darin konform mit dem Publikum, das für die Prämierung des ersten Teils mit dem Skip Audience Award sorgt.

In den beiden Schauerfilmen wird aus der Perspektive zweier Erzähler im Kindesalter ein Zimmer zum Schauplatz präpubertärer Ängste vor Gespenstern, die Möbel verrücken und mit Kohle gezeichnete Gestalten über Wände huschen lassen. Ein wohlverdienter Dreifachsieg, denn die Filme sind weit mehr als aufwendig produzierte Stop-Motion-Spielereien: Ihre technische Brillanz dient nicht dem Selbstzweck, sondern steht ganz im Dienste der Narration.

Meine Wahrnehmung, die durch *Parallax* kurzzeitig auf dem Kopf steht und sich durch *Lucía* und *Luis* mit unsichtbaren Kräften konfrontiert sieht, gewinnt erst mit *Las Pelotas* von Chris Niemeyer an kritischer Distanz zurück. Darin unternehmen zwei befreundete Väter einen wahnwitzigen Fortpflanzungsversuch mit der Ehefrau des jeweils anderen, um ein Kind zu zeugen, das die Schwächen ihrer erfolglosen Söhne ausbügeln soll: Von einem der Kopf, vom anderen die Beine. Niemeyer macht aus dem Stoff um blöde Ideen, die einem schon mal kommen, wenn man arm ist und in Argentinien lebt, leider auch einen blöden Film. Der Preisträger im Fiction-and-Documentary Wettbewerb greift geschmacklich daneben, wenn er seine stereotypen Figuren in einer unsensiblen Gruppenbeischlafszene für einen schlechten Witz verrät. Von den Frauen gar nicht zu sprechen, denen hier als Fleischmatratzen für die Erfolgsphantasien der Männer der Status eines Samenbehälters zufällt. Ein ärgerlicher Film.

Von einem Mangel an Sensibilität für ihre Figuren kann bei der diesjährigen Gewinnerin des Fiction-and-Documentary Blocks dafür keine Rede sein: Die Amerikanerin Liza Johnson läßt mit *In the Air* viel eher die Hoffnung wahr

werden, daß sich das amerikanische Independent Kino wieder einmal um ein Genie in der Tradition eines Gus Van Sant oder einer Kelly Reichardt bereichert sehen darf. Ihr minimalistisches Drama aus dem amerikanischen Suburbia in Ohio ist melancholische Zustandsbeschreibung eines sozial desolaten Landes, seiner abwesenden, in Resignation erstarrten Eltern und ihrer scheinbar perspektivlosen Kinder.

Leergefegte Straßen und Plätze werden zu Bühnen, auf denen die Jugendlichen tänzelnd umhertreiben als hätten sie zu suchen aufgehört. Ganz so als ginge mit dem Verlust an Vertrauen und Zuversicht eine klare Richtung verloren, als würde sich dadurch aber auch erst die Möglichkeit bieten, an Ausdruck für die eigene Individuation zu gewinnen. Jener melancholische Zustand des Halberwachens der Jugendlichen wird von der HD-Kamera festgehalten, als befände sie sich hinter einer Milchglasscheibe. Die Trübnis erhält erst Aufhellung, wenn in den Blicken das unverwechselbare Selbst der Laiendarsteller auf- und hervorbricht. In den Tanzstunden, die die Jugendlichen unternehmen, bahnt es sich an, um letztlich im ebenso überraschenden wie berührenden Finale sichtbar hervor zu treten: Johnsons würdiger Gewinnerfilm kippt plötzlich in ein Musikvideo weg, aber verliert auch hier nicht den Boden unter den Füßen.

Es muß vielleicht nicht immer unbedingt ein gewaltsamer Zusammenstoß mit der Form sein, der einen guten Kurzfilm ausmacht, denn, wie *In the Air* beweist, ist auch ein sanftes Hinübergleiten möglich. Manchmal ist es nur ein vorüberhuschendes Gesicht, das Freude in seiner kürzesten Form bergen und damit einen Eindruck hinterlassen kann, der auch nach Verlöschen des Projektionslichts nicht versiegt: Wenn er bleibt, gelangt das Kurze zu seiner Perfektion, denn wenn der Eindruck eine Geschichte provoziert, kann auch der Kurzfilm nicht mehr kurz sein. Dann läuft selbst das Kurze der zeit- und gewaltförmigen Zurichtung unseres Wahrnehmungsapparats entgegen. Mal ehrlich: Was wäre das für eine Welt, wenn von »Ulysses« nur ein Anleser übrig bliebe?

2010-06-13 11:33

---

© 2010, Schnitt Online