

Shomingeki, no 21, été 2009

So Long No See von Véronique Goël

Text von Johannes Beringer + addendum von Charles Hersperger

Ein stehendes Bild aus einem Wagen der Berliner S-Bahn auf einen Bahnhof, und nach dem Geräusch des Türschliessens der Schnitt auf das nächste stehende Bild. Das Geräusch macht den Schnitt – ein Geräusch, das spezifisch zur hiesigen S-Bahn zu gehören scheint, wie einem hier aufgeht (die Türen knallen, bei den alten Waggons, manchmal fast ein bisschen zu). Blicke auf die belebten oder unbelebten Bahnsteige, Durchblicke oder Ausblicke auch auf die umliegende und weitere Gegend. Das sind Einstellungen, die so lange dauern, wie die S-Bahn oberirdisch auf der Station verharrt, mit all den Geräuschen, Ansagen, Schritten, Gesprächsfetzen aus dem Waggon, die dazugehören. Mit dem Wort ‚Zurückbleiben‘ aus den Lautsprechern und dem anschliessenden Zuschlagen oder Schliessen der Türen gibt es die nächste Einstellung und wieder die nächste ... Bis dann Véronique Goël den Originalton wegnimmt, Stille eintreten lässt (die Bilder entblösst) und in sie hinein mit ihrer Stimme einsetzt: einen Brief an Stephen (Dwoskin) liest, in dem sie von ihrer Arbeit berichtet und mitteilt, wie sehr die Nachricht vom Tod Luc Yersins, den sie seit ihrer Teenagerzeit gekannt und mit dem sie einige Male zusammengearbeitet hat, sie trifft. – Das ist also ein Epitaph in Form eines Films für den am 30. Mai 2008 in Lausanne verstorbenen Luc Yersin, der Tonmann für eine Vielzahl von schweizer Filmen, aber auch für Godard, Bresson und andere war.

Der Bezugspunkt zu Berlin ist insofern gegeben, als Véronique Goël 1982 in (West-)Berlin gedreht und Luc Yersin den Ton gemacht hat: *Soliloque 2 / la barbarie* – das Material aus Berlin ist im zweiten Teil des zwanzigminütigen Films zu sehen. Und schon bei diesem Film steht, neben militärischer und sonstiger Barbarei, ein Todesfall im Mittelpunkt: der eines jungen italienischen Freundes, von dem ein schöner Brief an Véronique verlesen wird und ihre Antwort auf diesen Brief. Dann die knappe Mitteilung des Bruders, auch per Brief, über dessen Ableben ... und einer, wie ich es nennen möchte, heftigen Aufblende ins Weiss oder Überbelichtete des Films.

Hier, bei *So Long No See*, ist es das Zufallen der Türen, welches das nicht mehr rückgängig-zu-Machende anzeigt – und doch ist das Geräusch ja zugleich festgehalten, lebt weiter, über den Augenblick hinaus, auf dem ‚Trägermaterial‘. Gut zu sehen bei diesem Film, dass gedankliche Arbeit geleistet worden ist, die auf schöne Weise mit der Emotion zusammengeht – ohne dieses Zusammenspiel, Emotion und Gedanke, wäre der Film nicht das geworden, was er ist. Es hat sich eine Benutzung von schon vorhandenem Material angeboten, wie sie so – bedingt durch die äusseren Umstände – erst gedacht und erarbeitet werden musste ... Von einem Projekt, das aus 2007 aufgenommenen Fahrten mit der Berliner S-Bahn besteht oder hätte bestehen sollen, hat Véronique Goël jetzt nur die Aufenthalte auf den Stationen verwendet. Die Fahrten sind zum Stillstand gekommen, aber das Leben geht weiter ...

Man kann darin, über den Bezug auf Luc Yersins Tod hinaus, auch eine Reflexion auf das Filmemachen überhaupt sehen. Wie einzelne Momente (z.B. das Türschliessen) mit Sinnbezügen aufgeladen werden können – das ist eine Frage des Gedankens und der Montage. Aber dann gibt es ja noch das, was im Stillstand auf den Bahnhöfen zu sehen und zu hören ist – einen Abglanz oder Widerschein des äusseren Lebens selbst. War das nicht immer die Idee, die in den Köpfen derjenigen Filmemacher herumspukte, die wieder bei Lumière ansetzen

wollten: wie das wäre, wenn man ‚das Leben selbst‘ ohne äusseren Eingriff und ohne sichtbare Intervention – einfach so – hätte? (Eustache wollte ja bei *Numéro Zéro* ansetzen.) Das Problem ist nur immer, dass es einer raum-zeitlichen Begrenzung bedarf, die dann doch gesetzt werden muss, also von einem selbst kommt. Hier, bei *So Long No See*, gibt es die glückliche Fügung, dass die raum-zeitliche Begrenzung wie nebenbei schon da war – und aus dem bereits vorhandenen Material ‚herausgelesen‘ werden konnte. Die Wahl des Ausschnittes ist die aus dem S-Bahn-Waggon heraus, die zeitliche Dauer ist die des Aufenthalts auf dem Bahnsteig – und dann ist da der Zufall, dass der Wagen so und nicht anders, nicht absehbar, stehenbleibt ... Parameter, die von aussen kommen und genutzt werden können für das Sinngefüge des Films. Ich würde das einen produktiven Umgang mit der obengenannten Idee nennen.

Es handelt sich um Evokation. Um Gegenwartsaugenblicke.

Diese Gegenwartsaugenblicke sind bei Véronique Goël immer ‚aussengewandt‘: es ist nicht der Freund abgebildet, sondern das, was aufgenommen und von den Beteiligten investiert worden ist, Fahrten durch Westberlin im Auto (1982), die statischen Einstellungen aus den S-Bahnhöfen von 2007 ... Darin bildet sich natürlich ‚Filmarbeit‘ überhaupt ab, und nicht mal nur die der Dokumentaristen, sondern auch die der Inszenatoren. (Ist die ‚Materie des Zufalls‘ nicht seit Anbeginn der Filmgeschichte in jedem Film, und sei er noch so inszeniert oder fiktiv, anwesend?) Das Skandalon, dass „irgend etwas“ auf Film erscheinen kann (wie Serge Daney 1970 in einem Artikel sagte), Kamera und Tonband das erfassen und festhalten, was gerade zufällt – bedeutet das nicht auch etwas? Aus dem Banalsten, Ephemärsten, Nichtigsten müsste sich doch auch etwas ‚herauslesen‘ lassen, und sei es nur das Spiel von Zufall und Notwendigkeit (immerhin ein evolutionsgeschichtliches Prinzip, also eines der ‚Schöpfung‘). Der Film selbst, die Arbeit daran, kann aus dem Zufälligen das Notwendige machen – oder jedenfalls dieses Ephemäre so einfügen, dass es nicht mehr hinwegzudenken ist, jeder/jedem die Notwendigkeit aufgeht (und wenn nicht gleich, dann eben später, nachdem Zeit vergangen ist). – Ich komme auf das zurück, was Helmut Färber 1987 in einem WDR-Beitrag zu Robert Bressons achzigstem Geburtstag gezeigt und geschrieben hat (direkt vom Film abgenommene Fotos mit jenen vergleichend, die für die Textproduktion zurechtgeschnitten worden sind): „ ... Verloren, weggelassen ist, was zu wenig, was nichts weiter mitzuteilen, zu enthalten scheint und deshalb überflüssig, störend. Aber wo jenes Zusammenwirken des Bedeutenden mit dem Nicht-Bedeutenden in Bildern erst nicht mehr wahrgenommen, dann auch nicht mehr geduldet wird und verdrängt, da sind keine Bilder mehr, sondern Bildbegriffe. Information ...“ („Shomingeki‘ Nr. 11/12, Berlin 2002, S. 56.)

Die Informationsgesellschaft würde dem Zufall dieser Bahnsteig-Gegenwartsausschnitte keinerlei Bedeutung zumessen – die Arbeit der Filmmacherin besteht also darin, sich gerade diesem Nicht-Bedeutenden zuzuwenden, es als Nicht-Beachtetes zu beachten.

Die Notwendigkeit des Filmmachens, heute, kann eben darin bestehen.

Wenn totale Information und totale Amnesie Hand in Hand gehen, ist gerade darin – der Achtung des Unbeachteten – ein (kleiner) Widerstand gesetzt gegen das, was auf grosser Stufenleiter geschieht ... (auf verlorenem Posten vielleicht). Es soll erinnert werden, dem Tod eines Filmmachers soll mit der geistig gemachten Materie des Films gedacht werden: sie wird er-innert, innerlich gemacht. Eine Materie, mit der so gedacht wird, könnte Beispiel dafür sein, wie mit Materie überhaupt gedacht werden könnte – mit ihr, in ihr, durch sie.

Johannes Beringer.

Addendum zu Johannes Beringers Text zu „So Long No See“ von Véronique Goël

Die Eingebung oder das Unterscheidungsvermögen können uns zur Wahl eines denkerischen/künstlerischen Werks unter anderen veranlassen, und manchmal unter den Werken desselben Autors; es sei denn, es wäre umgekehrt und dieses besondere Werk spräche eine Erwartung, eine Fähigkeit an, schlosse sie auf – um zu enthüllen, zu deklarieren.

„So Long No See“, ein Film von Véronique Goël, den ich nur einmal gesehen und gehört habe (es ist schon einige Zeit her), kommt für mich einem Akt der Erkenntnis gleich. Dieses Werk ist in einer Weise angelegt und ich bin in einer Weise gestimmt, dass nur schon seine Aufnahme ein Ereignis, ein Erkenntnisphänomen produziert.

Der Artikel von Johannes Beringer sagt sehr genau aus zur Dialektik dieses Films anhand dessen, was er an Greifbarem zeigt, was er zur Verfügung stellt, unter Maßgabe der Entscheidungen, der Absichten der Autorin. Aber um über das zu berichten, was, wie ich es ausdrücken würde, das Eigentümliche der Verständigung mit diesem Film ausmacht, muss ich mich in noch unsicheres Gelände vorwagen.

Es gibt da eine Dichotomie des Erkennens: damit das stattfinden und gegenwärtig sein kann – und sei es auch nur für einen Augenblick –, was am Erkennen unerhört, erfinderisch, enthüllend ist, tritt Krisenhaftes auf, gibt es Widerlegung und Verwirrung. Mit jedem Erkenntnisakt fährt etwas wie eine Böe durch das Unbekannte.

Die Arbeiten von Véronique Goël beanspruchen, zugleich radikal, genau und streng zu sein. Das Politische, Ethische, Ästhetische sind fest zusammengeschnürt, ein Vermögen wird offenbar – ein kämpferisches. Im Fall von „So Long No See“ sind diese Bewusstheit und dieses Können außerordentlich.

Wie erscheinen dabei Gefühl, Gemütsbewegung? Zwei Wege nehmen sie: der eine ist ausgerichtet auf etwas Abgründiges, der andere auf Verlässlichkeit.

Die bildliche und kinetische Anordnung von „So Long No See“ hat eine parametrische Wirkung: was auf so konkrete Weise da ist, eröffnet Bereiche subtiler Wahrnehmung. Das, was auf solche Weise da ist, lässt dem ‚Rest‘ nur übrig, als klaffende Lücke zu ‚überleben‘. Ein Klaffen oder Aufklaffen der Welt ist das, die ebenso unergründlich wie ununterbrechbar fort dauert. Die Originaltöne, der Fluss der Bewegungen und die sich bei jedem Halt verändernden Ausblicke ergeben Perspektiven, die vom nächsten zum fernsten gehen – Variationen, die sich bis zur Ununterscheidbarkeit, bis zur Gleich-gültigkeit fortsetzen könnten und dennoch unvermeidlich erscheinen. Auf diese Weise wird das Ausgelassene zur Erfahrung des Klaffenden, einer Verdammnis gleichkommend, einer Desolation, die noch nackter hervortritt, wenn der Ton gekappt wird – eine Erstarrung.

Und dann, von dem Augenblick an, als die Frauenstimme sich vernehmen lässt, mit dem ihr eigenen Klang, mit ihren empfindsamen und doch allgemein gehaltenen Äußerungen, stellt sich plötzlich ein Erlebnis von Verlässlichkeit ein. Man hat diese Stimme erwartet, weil man die sie tragende Gegenwart vorausgeahnt hat. Man begrüsst sie, weil sie von sich aus das Wort ergreift, um ihrem Gemeinschafts-sinn Ausdruck zu geben, und uns dadurch von der Unruhe befreit, uns auch äussern zu sollen. Die Stimme erneuert und festigt das Band, das Menschen miteinander verbindet. Das, was an dieser Verlässlichkeit in diesen beschliessenden Äußerungen subjektiv sein mag, ist jedoch Enthüllung

dessen, was daran, auf das Ganze des Films bezogen, objektiv, unhintergebar, unwiderruflich ist – das, was ihn motiviert und ihm vorausgeht.

Die Gleichzeitigkeit von klaffendem Abgrund und Verlässlichkeit gewährt, über alle Tröstungen und alle Versöhnungen hinaus, Zugang zu einer nicht qualifizierbaren Erkenntnis, deren letzhinnige Möglichkeit einige wenige Denker und Künstler aufgewiesen haben und an der sie teilhaben lassen – möge man sie fassen oder nicht.

Charles Hersperger

Übersetzung aus dem Französischen (J.B.).