Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 59 (2017)
Heft: 363

Artikel: The Transfiguration : Michael O'Shea
Autor: Stadelmaier, Philipp
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-863233

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

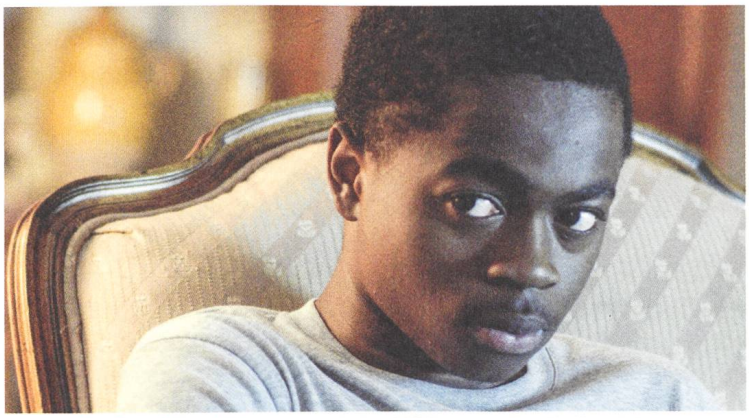
Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 12.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

The Beguiled Regie: Sofia Coppola, mit Nicole Kidman als Martha Farnsworth



The Transfiguration Regie: Michael O'Shea, mit Eric Ruffin als Milo

The Transfiguration Regie: Michael O'Shea, mit Chloe Levine als Sophie

The Transfiguration

Der 14-jährige Milo weiss alles über Vampire, hauptsächlich aus Filmen. Und er glaubt, selbst einer zu sein. The Transfiguration ist sowohl präzise soziale Studie als auch Horrorfilm, Bestandsaufnahme als auch Vision.

Michael O'Shea

Aus einer Kabine auf der Herrentoilette kommen seltsame Schlürfgeräusche, die bald auch einem Herrn am Pissoir auffallen. Der nähert sich der Tür, wirft einen Blick unter dem Türspalt durch und ist mehr oder weniger beruhigt: Die Anordnung der Schuhe auf dem Boden könnte auf eine sexuelle Interaktion hindeuten. Der Schnitt ins Innere der Kabine enthüllt eine ungleich bizarrere Szenerie: Milo, ein schwarzer Jugendlicher, hat sich über einen weissen Anzugsträger gebeugt, der leblos auf der Toilette sitzt, und saugt ihm das Blut aus dem Hals.

Milo, vierzehn Jahre alt, wohnt mit seinem älteren Bruder in einem Plattenbau einer armen und düsteren Gegend von New York. Durch eine Unterhaltung mit einer Sozialarbeiterin erfahren wir, dass Milo früher Tiere getötet habe, aber nun schon länger nicht rückfällig geworden sei. Klar: Mittlerweile hält er sich an Menschen. Denn Milo ist ein Vampir. Oder glaubt, dass er einer sei. Oder will einer werden. In einem Notizbuch sammelt er alle möglichen Informationen, die er über Vampire nur auftreiben kann, in Büchern – und vor allem in Filmen.

Milo sammelt ausserdem kleine Andenken an seine Opfer und versteckt sie hinter einem Stapel von VHS-Kassetten – von Vampirfilmen. Auf seinem Laptop schaut er alte Vampirklassiker und auf Youtube Videos, in denen Tiere geschlachtet werden. Er zeigt sie Sophie, die er erst kennengelernt hat, so wie man sich heute gegenseitig Youtube-Videos zeigt: Wie andere sich Musikclips aus längst vergangenen Zeiten vorführen, um in Erinnerungen an längst abgelegte Geschmäcker zu schwelgen, demonstriert Milo, dass er die Tiere längst für Menschen aufgegeben hat. So läuft der Bildungsprozess, der aus Milo einen Vampir machen soll, vor allem über Filme. Denn The Transfiguration wird durchzogen von der Frage, was ein «realistischer» Vampir ist – und für diese Frage, die für Milo essenziell ist, hat er keine andere Richtschnur als das Kino. Sophie empfiehlt ihm die Twilight-Saga, aber Milo hat andere Präferenzen: Nosferatu von Murnau natürlich und Shadow of the Vampire von 1994, ein Film von E. Elias Merhige, in dem John Malkovich Murnau bei den Dreharbeiten zu Nosferatu spielt. Ein «realistischer» Film, in so weit er sich auf ein reales historisches Ereignis bezieht. Ein weiterer Lieblingsfilm: Near Dark von Kathryn Bigelow, die schon immer grossen Geschmack an der maximalen sensorischen Immersion des Zuschauers hatte.

Die Figur des Vampirs hat also, auf den ersten Blick, eine doppelte Funktion. Er ist einerseits ein Filmvampir, eine Figur des Kinos. Und gleichzeitig ist er eine reale Figur, eine Metapher, um Horror und Elend in Milos Leben zu beschreiben, einen schwarzen, armen, einsamen Einzelgänger, dem die anderen gewaltsam das Leben aussaugen. So etwa die Gang aus Kleinkriminellen in seinem Viertel, die ihn als Freak malträtiert und vor seinen Augen einen Vorstadtjugendlichen tötet. Oder seine Mutter, die am Ursprung seiner Obsession mit Blut steht: In einem Flashback sieht man Milo, wie er sie mit aufgeschnittenen Pulsadern in ihrem Bett auffindet. Der Vampir ist eine Reaktion auf reale, erlittene, erfahrene Gewalt, eine soziale Metapher, ein Verweis auf konkrete Umstände.

Der Filmvampir und der «wirkliche» Vampir unterscheiden sich aber nur auf den ersten Blick. Tatsächlich sind sie untrennbar miteinander verwoben. Wenn Milo sich immer wieder Filme im Kino oder auf dem Bildschirm seines Laptops anschaut, stellt man schnell fest, dass er mit ihnen nicht viel anfangen kann – man könnte behaupten, dass er kein besonders guter Filmliebhaber ist, wenn er die Filme nur nach dem einzigen, abstrakten und vagen Kriterium des «Realismus» beurteilt. Aber es geht hier eben nicht darum, Filme zu kritisieren, sondern darum, in ihrem «realistischen» Potenzial jene Kräfte aufzuspüren, die der wirklichen Veränderung des eigenen Körpers dienlich sein können. Denn Vampire gibt es nur im Kino, somit ist dieses der einzige Gradmesser fürs Vampirische und seine Realität. Das heisst aber auch, dass das Kino nicht nur eine Wirklichkeit repräsentiert, sondern selbst auch eine Wirklichkeit ist. Und diese transformieren kann.

Die «Transfiguration» des Titels hat demnach mindestens zwei Bedeutungen. Einerseits meint sie die psychotische Veränderung eines Jungen, der zu viele Vampirfilme gesehen hat und dessen Glaube, ein Vampir zu sein, eine Reaktion auf die harte Realität um ihn herum ist. Dieser Vorgang wird von der Kamera aufgezeichnet. Die andere Umgestaltung ist aber jene, die durch die Kamera selbst vollzogen wird: die Verwandlung Milos in einen Vampir. Die Kamera ist hier wie das Beobachtungsinstrument in einer wissenschaftlichen

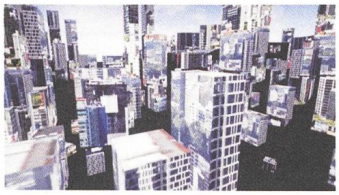
Anzeige

expand the experience

FILMEXPLORER

Der klingende Amateurfilm
Reviews DE

Ellen Fellmann | Extended Compositions
Reviews Interviews EN DE



Marc Lee
Reviews EN

Omer Fast | Continuity
Interviews EN

Borderland Blues
Reviews DE

The Borneo Case
Tips EN

I Am Not Your Negro
Reviews EN

How much of this is fiction?
Reviews EN

WWW.FILMEXPLORER.CH

Anzeige

Anzeige

Versuchsanordnung, das gleichsam ins Experiment eingreift, es beeinflusst – oft erinnert die Kamera an ein Mikroskop, mit dem O'Shea die Räume seziert, indem er sie verengt und die Schärfe auf nur einen bestimmten Teil der Einstellung richtet.

An The Transfiguration lässt sich daher eine Frage festmachen, die für zukünftige Auseinandersetzungen im amerikanischen Black Cinema und in der Darstellung von Schwarzen von immer grösserer Bedeutung werden dürfte: Darstellen oder transformieren? Bisher erfüllt das Kino noch seine Pflicht als «Kunst der Gegenwart», es versucht, die Dinge zu zeigen, wie sie sind: Raoul Pecks I Am Not Your Negro und Jordan Peeles Get Out (auch schon ein Horrorfilm), aber auch Jeremy S. Levines For Akheem oder Amman Abassis Dayveon, die auf der diesjährigen Berlinale in Nebenreihen liefen, stellen schwarze Körper in ihrer gegenwärtigen sozialen und rassistischen Einbettung dar. Das Kino zeigt die Dinge, wie sie sind, und saugt eine Realität aus, die ihrerseits das Letzte aus den Körpern der Figuren saugt. Barry Jenkins' Oscar-Gewinner Moonlight hat da zumindest das reale und symbolische Gewicht eines solchen Körpers bemerkbar gemacht, der immer wieder auf seine schwerwiegende Rolle als Schwarzer (und Schwuler) reduziert wird. Woran deutlich wurde, dass das Kino nicht nur die Dinge zeigen kann, wie sie sind, sondern auch, wie sie sein sollten. Es kann die Körper nicht nur beobachten, sondern auch verwandeln.

Bis zum Schluss gehen bei O'Shea die beobachtbare Realität und ihre Transformation Hand in Hand. Milo befindet sich in einem Werdensprozess, in dem er seine soziale Identität verlassen und sich einen neuen Körper, einen Vampir-Körper, einen unsterblichen Körper zulegen will. Unsterblich sein, nicht verschwinden müssen, auch wenn man pausenlos verletzt wird und andere verletzt: Das ist, nach Milo, das einzige Kriterium für einen «realistischen» Vampir. Am Ende stirbt Milo: Ein Sieg der Realität, so scheint es. Doch dann sehen wir seinen Körper bei der Autopsie. Ist das noch ein Aufzeichnen der Wirklichkeit – oder nicht schon etwas mehr? Vor dem Zuschauer werden Milos Organe freigelegt, die längst dabei waren, einem neuen Vampirkörper angepasst zu werden. Sie schienen noch nie so lebendig.

Philipp Stadelmaier

→ Regie, Buch: Michael O'Shea; Kamera: Sung Rae Cho; Schnitt: Kathryn J. Schubert; Ausstattung: Danica Pantic; Kostüme: Samantha Hawkins; Musik: Margaret Chardiet. Darsteller (Rolle): Eric Ruffin (Milo), Chloe Levine (Sophie), Aaron Clifton Moten (Lewis). Produktion: Transfiguration Production; Susan Leber. USA 2016. Dauer: 97 Min. CH-Verleih: Xenix Filmdistribution

Fai bei sogni

Das Kindheitstrauma und dessen jahrzehntelange Bewältigung verknüpfen sich mit der kollektiven Geschichte, wie hier auch Fiktion und Zeitkritik im Dialog stehen. Bellocchio kehrt damit auch zu den Hauptthemen seiner Filmografie zurück.

Marco Bellocchio

«Eyes wide shut» oder «Die Kunst des Sehens» hätten sich ebenfalls als Titel angeboten. Massimo ist neun Jahre alt, als er um die Weihnachtstage 1969 seine Mutter verliert, und er wird drei Jahrzehnte brauchen, um das Schweigen, das die Umstände ihres Todes umgibt, in einem eigentlichen Befreiungsakt zu brechen. Dass es sich hierbei um ein vom Vater und der Gesellschaft gleichermassen gehütetes «Familiengeheimnis» handelt, das erst am Ende der Handlung von einer Tante gelüftet wird, ist allenfalls von anekdotischer Bedeutung. Wichtiger als die finale Kenntnis der Fakten ist der schmerzhaft empfundene Prozess der Selbstfindung, den Massimo durchläuft; es ist die Spannung zwischen (individueller) Erinnerung und (kollektiver) Verdrängung, die Bellocchios Bildsprache Kohärenz und Kanten verleiht.

Hatte der analytisch geschärfte Blick des Regisseurs in seinem spektakulären I pugni in tasca (1965) zu paroxystischen Gefühlsexplosionen geführt, so ist der Grundton von Fai bei sogni eher *mezza voce* gehalten. In der Schlüsselszene tritt Massimos Mutter, nachdem sie ihrem Sohn in der fatalen Nacht «schöne Träume» gewünscht hat, lautlos aus dem dunklen Zimmer, und als der Junge, von einem Schrei aufgeweckt, in den Gang stürzt, sieht er seinen Vater, von zwei Männern begleitet, in einem Raum verschwinden; auch die anderen Türen des Korridors werden sich dem Kind sukzessive verschliessen.

Die anschliessende Suche nach Halt und Erklärung wird für Massimo ähnlich fruchtlos verlaufen: