

Stoffliche Übertragung : Wang Bings biographisches Dokumentarfilmschaffen

Autor(en): **Foerster, Lukas**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino**

Band (Jahr): **61 (2019)**

Heft 382

PDF erstellt am: **19.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-869490>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern. Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Stoffliche Übertragung

Lukas Foerster

Wang Bings
biografisches
Dokumentar-
filmschaffen

Wie kann ein Film etwas von einem fremden Leben einfangen? Das ist die Schlüsselfrage, die die Filme von Wang Bing, einem der originellsten Dokumentaristen der Gegenwart, auf jeweils unterschiedliche Art umkreisen. Von zentraler Bedeutung ist dabei die Kamera: Wangs Arbeit steht zwar in der Tradition des beobachtenden Dokumentarfilms, gleichzeitig ist seinen Bildern jedoch eine dezidiert subjektive Perspektive eingeschrieben.

Der Mann ohne Namen lebt ein einsames Leben in einem menschenfeindlichen Niemandsland. Er ist kein Pionier, sondern ein Übriggebliebener. Die Landschaft, durch die er sich bewegt, langsam, aber unermüdlich, trägt die Zeichen vormaliger industrieller und agrikultureller Nutzung. In dem Erdloch, in dem er wohnt, hat er jede Menge Zivilisationsschrott angesammelt, der, gemeinsam mit den Früchten einiger selbst angelegter Felder, zu seiner Lebensgrundlage geworden ist. Aus Plastiktüten und Verpackungsmaterialien extrahiert er Lebensmittel, die er anschließend in durchgerosteten Töpfen kocht und von zertrümmerten Keramikschalen verzehrt. Nachts hält er sich mit zerfledderten Stoffetzen unergründlicher Herkunft die Kälte vom Leib.

Was passiert, wenn man jemanden wie den Mann ohne Namen filmt? Wie kann eine Filmkamera einen Zugang finden zu einem Leben, das, aus welchen Gründen auch immer (der Mann ohne Namen ist, vorsichtig ausgedrückt, nicht allzu gesprächig), aus allen kulturellen, politischen, zivilisatorischen Zusammenhängen, in denen der übergrosse Rest der Menschheit sich bewegt, herausgefallen ist? Wie, vor allem, kann ein Film über den Mann ohne Namen ebendieses Herausgefallen sein, diese absolute Aussenseiterschaft kommunizieren, ohne dabei doch wieder auf die Begriffsraster einer Welt zurückzugreifen, deren Teil dieser Mann nicht (mehr) ist?

Eine Antwort auf solche Fragen gibt der nach dem Mann ohne Namen benannte Film: Wang Bings

Man with No Name (2010) ist eine verstörende Übung in dokumentarischem Minimalismus. Der Regisseur hat seinen Protagonisten über ein Jahr hinweg immer wieder gefilmt, er zeigt ihn bei den mühsamen Versuchen, eine harte, staubige Landschaft zu bewirten, zeigt ihn beim Abdichten seiner behelfsmässigen Unterkunft, und er zeigt ihn, immer wieder, in dieser Unterkunft, vor der Feuerstelle kauern, um sich herum Berge von Unrat, die für uns nach chaotischer Müllkippe aussehen, in denen sich der Mann ohne Namen aber problemlos und sogar mit einer gewissen ökonomischen Eleganz zurechtfindet.

Eine andere, ein wenig systematischere Antwort auf die Frage, wie sich mit einer Kamera Zugang zu einem fremden Leben erlangen lässt, und dann noch zu einem derart verschlossenen, findet sich vielleicht in einer Aussage des chinesischen Regisseurs über sein Selbstverständnis als Filmmacher. Ausgangspunkt ist eine überraschende Metapher: Wo geläufige Traditionen der Filmtheorie das Kino mit einem Fenster verglichen haben oder mit einem Spiegel oder mit Traumbildern, da vergleicht Wang es mit – Tee. Wie die Teeblätter dem Wasser, in dem sie aufgebrüht werden, einen Teil des in ihnen gespeicherten Geschmacks übergeben, so färbe der Mensch, der gefilmt wird, auf den Film ab, füge ihm etwas von sich selbst bei. Der Prozess des Filmmachens ist, laut Wang, zu denken als eine stoffliche Übertragung, deren Substrat die Zeit ist: Die Kamera fängt, wenn sie sich auf einen Menschen richtet, rohe, unbearbeitete biografische Zeitpartikel ein, die anschliessend, in der Montage, in die neue Zeitlichkeit des Kinos überführt werden und uns idealerweise die verdichtete Subjektivität des gefilmten Individuums nahebringen.

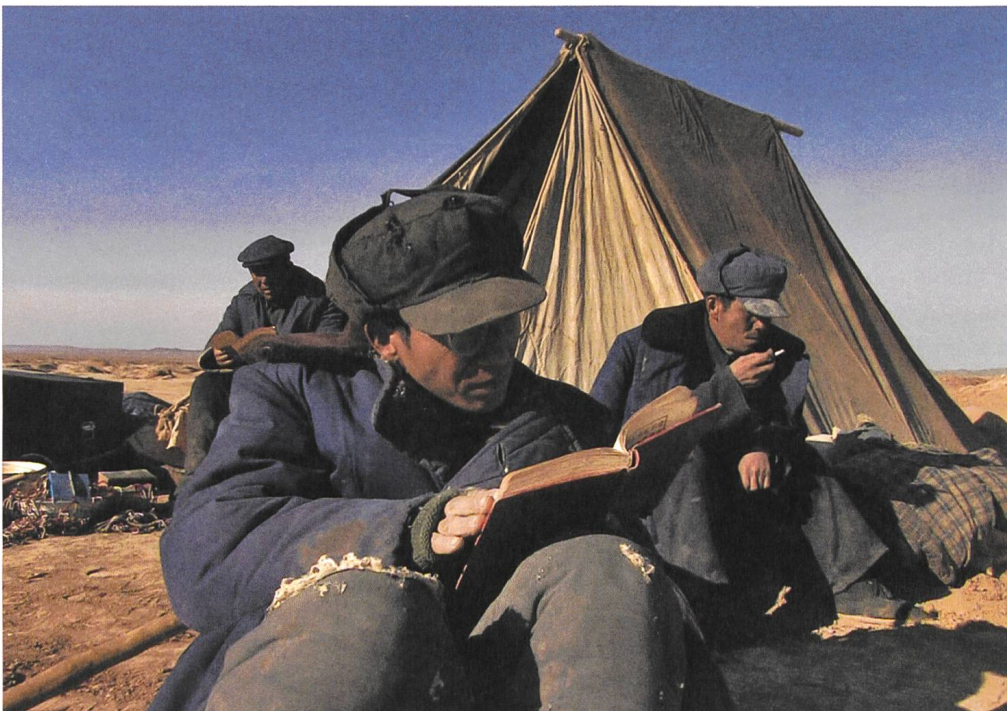
Eine kulinarische Realismustheorie könnte man diesen Gedanken vielleicht nennen. Der seit Mitte des letzten Jahrzehnts zum Festivalliebling avancierte (aber leider im Normalbetrieb des Kinos nach wie vor kaum präsente) Regisseur formuliert ihn in *Jung Sung-ils Night and Fog in Zona* (2015), einem Wang und seiner Arbeit gewidmeten Porträtfilm. Interessant ist dabei zunächst eine Verschiebung: Audiovisuelle Informationen werden als Geschmacks-, implizit auch als Geruchsphänomene rekonzeptualisiert und damit einem Bereich des körpernahen, instinktiven oder jedenfalls vergleichsweise begriffsfreien, unwillkürlichen Wissens zugeordnet; also eines Wissens, das wir, zumindest auf einer grundlegend anthropologischen Ebene, mit dem Mann ohne Namen teilen, wodurch vielleicht doch so etwas Ähnliches wie Kommunikation möglich wird.

Jenseits der «sensory ethnography»

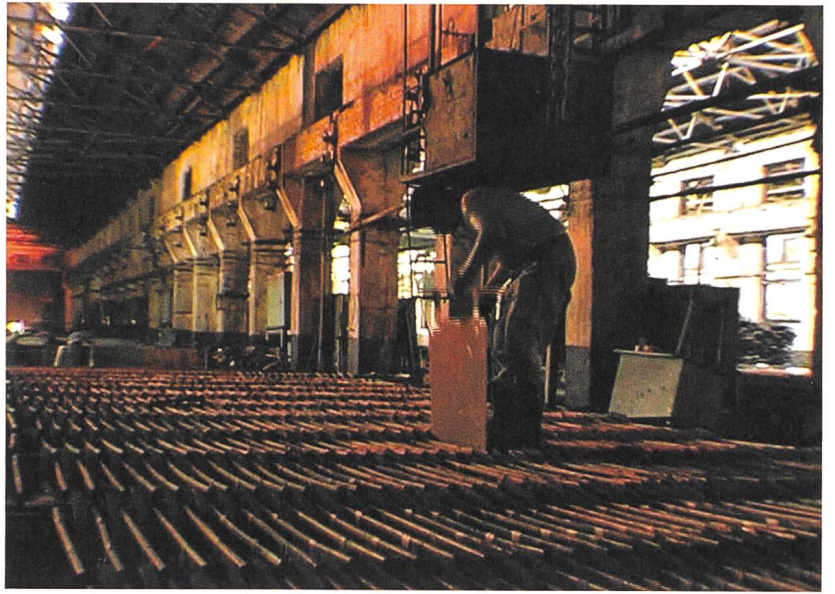
Anders ausgedrückt: Wang Bing interessiert sich zuvorderst nicht für die Namen, sondern für das «Aroma» der Menschen, die er filmt. Es liegt nahe, hier eine Verbindung zur Theorie und Praxis der sogenannten «sensory ethnography» zu ziehen, einer seit einigen Jahren ziemlich einflussreichen Schule des Dokumentarismus, die vor allem mit dem von Lucien



Three Sisters (2012)



The Ditch (2010)



West of the Tracks (2003)



Fengming, A Chinese Memoir (2007)



'Til Madness Do Us Part (2013)

Castaing-Taylor geleiteten Sensory Ethnography Lab an der Harvard University in Verbindung gebracht wird. Castaing-Taylor und seine Mitstreiter_innen suchen in ihren Arbeiten nach filmischen Zugängen zu einem anthropologischen Wissen, das sich aus diversen, nicht hierarchisch geordneten Sinneseindrücken zusammensetzt, das sprachlich nicht fixiert und tatsächlich auch gar nicht fixierbar ist, und das deshalb von der Kamera nicht analytisch aufbereitet werden kann, sondern in Form eines wilden filmischen Denkens geschrieben werden soll. Der bekannteste und immer noch eindrucksvollste Film der Gruppe ist vermutlich *Leviathan* (2012) von Castaing-Taylor und *Véréna Paravel*, ein Dokumentarexperiment, das einen die amerikanische Atlantikküste befahrenden Fischkutter weniger filmt, als sich ihm anverwandelt.

Castaing-Taylor: «We're much more than linguifying creatures. In fact, when we're born, we're imaging creatures, we're sounding creatures, we're these haptic, somatic, physical bodies and minds all working together in some inextricable way. And so to reduce representation of the world to those which can be rendered in academic, sentential, propositional prose seems to be incredibly limiting.»

Allerdings würde ich argumentieren, dass Wangs Teemetapher über die *sensory ethnography* hinausweist. Implizit und im Verbund mit Wangs Filmpraxis zeigt sie vielleicht sogar gewisse Grenzen oder zumindest blinde Flecken dieses in einigen Filmen der Castaing-Taylor-Gruppe etwas überstrapaziert anmutenden Ansatzes auf. Denn in ihrer Begeisterung für die Unmittelbarkeit sinnlicher Erfahrung drohen die sensorischen Ethnografen gelegentlich die anderen, grösseren zeitlichen Massstäbe aus dem Blick zu verlieren, in denen sich menschliches Leben zwangsläufig auch entfaltet. Man muss dabei noch nicht einmal an das grosse Ganze der Weltgeschichte denken oder an die diversen ideologischen Raster, in denen wir uns tagtäglich bewegen, sondern kann auf der Ebene des Individuums verbleiben: Wir alle haben, ob wir das nun wollen oder nicht, eine uns jeweils eigene, unverwechselbare Lebensgeschichte.

Wobei «Geschichte» insofern nicht der günstigste Begriff ist, als dieser individuell-temporale Aspekt menschlicher Existenz gerade nicht auf eine sprachförmige Erzählung reduzierbar ist, sondern auch Körpererinnerungen, unwillkürliche Prägung, erlernte musikalische oder handwerkliche Fähigkeiten, kurzum: die höchstpersönliche Historizität unseres sinnlichen In-der-Welt-Seins umfasst. Insofern sollte man annehmen, dass auch für die *sensory ethnography* der Begriff des Biografischen eine Rolle spielt. Castaing-Taylor allerdings entwickelt seine Theorie des somatischen Dokumentarismus im obigen Zitat nicht zufällig am Beispiel eines Neugeborenen. Es mag ihm dabei in erster Linie darum gehen, dem Primat der Sprache zu entkommen; aber gleichzeitig schneidet er das menschliche Sensorium, soweit es eben geht, von einer Erfahrung von Zeitlichkeit ab, die über das Sosein des jeweiligen Augenblicks hinausweist. Zumindest in der Rhetorik ihres Vordenkers zielt die *sensory ethnography* auf einen kreatürlichen

Urzustand, demgegenüber nicht nur die distanzierende Kulturtechnik der Sprache, sondern auch jegliche Form kumulierender Zeitwahrnehmung als unzulässige Einschränkung und Fesselung erscheint.

Für Wang ist der Mensch hingegen zuallererst ein historisches, in Zeit eingebettetes Wesen. Genauer gesagt: Ebendieser höchstpersönliche Zeitbezug ist für ihn dasjenige am Menschlichen, das nicht im Begrifflichen, Sprachförmigen aufgeht, das sich soziologischen, kulturellen usw. Einordnungen entzieht und deshalb nicht im engeren Sinne mitteilbar ist – aber von der Kamera extrahiert und anschliessend von den Kinozuschauer_innen erschmeckt werden kann. Besonders deutlich wird diese unhintergebar biografische (im Wortsinn: Ein Leben wird audiovisuell und sinnlich geschrieben) Dimension des Filmischen eben in *Man with No Name*, in der Begegnung mit einem Menschen, dessen Dasein sich allen konventionellen Formen der biografischen Erzählung verweigert. Wir erfahren beim Anschauen des Films nichts über Herkunft und Lebenslauf des Protagonisten, wir bekommen auch keinen, oder zumindest kaum einen Einblick in seine «innere Welt» – und dennoch ist im Film zweifellos etwas von der Totalität seiner Existenz gespeichert.

Der letzte Hochofen

Man with No Name ist eine Extremposition innerhalb von Wangs Werk und in seiner radikalen Reduktion fast so etwas wie ein Mission Statement, eine audiovisuelle Grundsatzerklärung. Die meisten anderen seiner Filme sind historiografisch in einem geläufigeren, weniger abstrakten Sinn. Bekannt geworden ist er mit *West of the Tracks* (2003), einem dreiteiligen, epischen Dokumentarfilm über eine in Abwicklung begriffene Schwerindustrieanlage im nordchinesischen Stadtbezirk Tiexi. Schon das ist allerdings, vielleicht in erster Linie, ein Film über Übriggebliebene, über Körper und verkörperlichte Biografien, die von den Härten einer nicht mehr existierenden Schwerindustrie künden und im filmischen Bild gespeichert noch künden werden, wenn der letzte Hochofen seinen Betrieb eingestellt haben wird. «Ein Endspiel der Arbeit, ohne utopischen Horizont» (Simon Rothöhler).

Alle Grundparameter von Wangs dokumentarischer Methode sind in diesem frühen Opus magnum bereits vorgeprägt. Das betrifft vor allem die scheinbar so simple, fast primitive, aber doch unnachahmliche Kameraarbeit. Tatsächlich ist Wangs unverwechselbarer Stil zu weiten Teilen produktionstechnischen Zwängen geschuldet. Zur Zeit des Drehs von *West of the Tracks*, um die Jahrtausendwende herum, war der damals erst Dreissigjährige ein Pionier des digitalen Dokumentarfilmschaffens beziehungsweise ein früher Vertreter einer Tradition des Digitalen, die nicht an glattgebügeltten Hochglanzbildern interessiert ist, sondern für die das eigentliche Potenzial der neuen Technik in ihrer niederschweligen Verfügbarkeit und den alltagsnahen Einsatzmöglichkeiten besteht. Was sich zum Beispiel darin ausdrückt, dass *West of the Tracks* mehr oder weniger eine Ein-Mann-Unternehmung

ist: Gut drei Jahre verbrachte Wang in Tiexi, zumeist ohne jede Begleitung, bewaffnet lediglich mit einer handelsüblichen, niedrigauflösenden Digitalkamera. So ist Wangs Kino noch in einem weiteren Sinn ein kategorisch (auto-)biografisches: Für digitale No-Budget-Arbeiten wie *West of the Tracks* ist – abgesehen von den basalen Bedürfnissen des täglichen Lebens – die Lebenszeit der Filmenden die einzige notwendige Produktionsressource.

Die Arte-povera-Bedingungen, unter denen sie entstehen, prägen die Filme auf allen Ebenen, vor allem aber ästhetisch. Kein bisschen ist Wang an einer glatten, geschmeidigen Oberfläche gelegen. Auch ist er kein Formalist, der ein starres visuelles Schema durchexerziert, vielmehr passt er seinen Stil flexibel an das jeweilige Sujet an; *West of the Tracks* etwa versammelt im Verlauf seiner über neun Stunden Laufzeit sehr unterschiedliche Bildsorten. Die harten, fast schon Überwachungskameraähnlichen Totalen, die den Film zunächst dominieren, weichen, wenn der Film sich in seinem zweiten und dritten Abschnitt von den Fabrikräumen weg- und auf das Privatleben der Arbeiter_innen zubewegt, intimeren Einstellungstypen. Dennoch gibt es Bilder, die wiederkehren, über das gesamte Werk hinweg. Fast schon zu Wangs Markenzeichen geworden sind Tracking Shots, in denen er die Kamera mit der Hand führt und gewissermaßen in Echtzeit einen Raum erkundet. Sehr eindrucksvoll vorgeführt wird das während einer ganzen Reihe von Passagen durch die Produktionsanlagen der Schwerindustrie: Die Kamera kämpft sich Meter für Meter durch eine infernalische Welt aus rostigem Metall, Rauchschwaden und sprühenden Funken, beobachtet die Arbeiter, wie sie, oft fast komplett ohne Schutzkleidung, mit schwerem Gerät und glühendem Metall hantieren, oder folgt ihnen in die Pausenräume.

Wer blickt?

Insbesondere diese Tracking Shots werfen eine Frage auf, die sich in Wangs Filmen immer wieder mit eigenartiger Vehemenz stellt: Was ist der Ursprung dieses Blicks, dem wir uns da oft stundenlang anvertrauen? Einerseits betonen Wangs in der Bewegung die Welt erschliessenden Bilder unablässig und insistierend den Akt des Aufnehmens, und zwar in einem ganz konkreten Sinn: In ihnen wird das Filmen als eine körperliche Tätigkeit nachfühlbar. Die Schritte des Kameramanns (der in den meisten Fällen Wang selbst ist) übersetzen sich in Erschütterungen des Bildes, während längerer, anstrengender Passagen ist der schwerer werdende Atem des Regisseurs zu hören, neben anderen Störgeräuschen, die zum Beispiel auf ein unzureichend vor Wind geschütztes Mikrofon zurückzuführen sind und ebenfalls auf die materiellen Bedingungen zum Zeitpunkt und am Ort der Aufnahme verweisen.

Andererseits jedoch ist Wang in seinen Filmen, oder zumindest im explorativen Teil seines Werks (seine Interviewfilme funktionieren, siehe unten, etwas anders), als Subjekt weitgehend abwesend. Nicht nur ist er kaum einmal im Bild zu sehen, auch auf andere klassische auktoriale Markierungen wie

insbesondere Voice-over verzichtet er komplett. In *West of the Tracks* finden sich noch einige wenige Szenen, in denen sich Arbeiter direkt Wang beziehungsweise seiner Kamera zuwenden und frei (also ohne leitende Fragen oder andere Gesprächsbeiträge des Regisseurs) aus ihrem Leben erzählen. Spätere, zumeist ebenfalls mehrstündige, Filme wie *Ta'ang* (2016; über Kriegsflüchtlinge, die im Grenzgebiet zwischen China und Myanmar umherirren), *Three Sisters* (2012; über drei Schwestern, die im ländlichen Raum in bitterarmen Verhältnissen allein aufwachsen), *'Til Madness Do Us Part* (2013; über eine südchinesische psychiatrische Klinik) oder der Locarno-Gewinner *Mrs. Fang* (2017; über das Streben einer alten Frau und die Reaktionen ihrer Familie) verzichten auch auf solche Formen der direkten Adressierung.

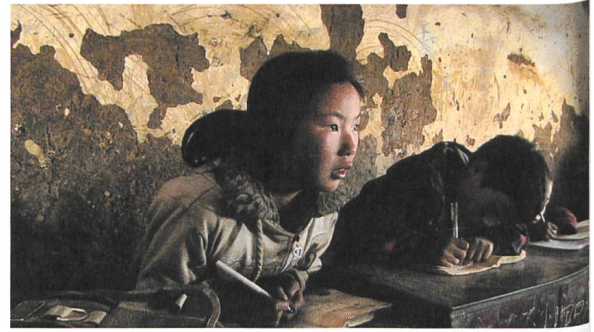
Anders ausgedrückt: Obwohl die Filme andauernd den Akt des Aufnehmens mitkommunizieren, sind die Kamera und der Regisseur, der sie führt, insofern unsichtbar, als die Menschen, die vor ihr agieren, beide überhaupt nicht zu beachten scheinen. Insofern kann man Wangs Filme zur Tradition des beobachtenden Dokumentarfilms zählen – ein Mantelbegriff, der sehr unterschiedliche Formen des Filmemachens vereint, von den Klassikern des Direct Cinema bis hin zum Werk des Solitärs *Frederic Wiseman* oder auch den Arbeiten des Sensory Ethnography Lab. Gemeinsam ist beobachtenden Dokumentarfilmen erst einmal nur das Primat des Profilmischen, Vorgefundenen: Ob die Kamera ihre Objekte aus der sicheren Distanz in den Blick nimmt wie in den Filmen Wisemans oder ob sie sich Hals über Kopf dem Chaos des Materiellen hingibt wie in *Leviathan*: Stets geht es um den Versuch, die Welt selbst sprechen zu lassen, ohne einen im engeren Sinn gestalterischen, manipulativen Eingriff der Filmenden. Natürlich bedeutet der Akt des Filmens gleichzeitig, als ein zumindest einigermassen aufwendiger technischer Vorgang, automatisch einen Eingriff in die Welt – woraus folgt, dass sich gerade im Bereich des beobachtenden Dokumentarfilms, der seinem Wesen nach den materiellen Akt des Filmens am liebsten komplett negieren möchte, die Frage nach den Techniken des Filmischen besonders drängend stellt.

Der Dokumentarfilmer als Bluteigel

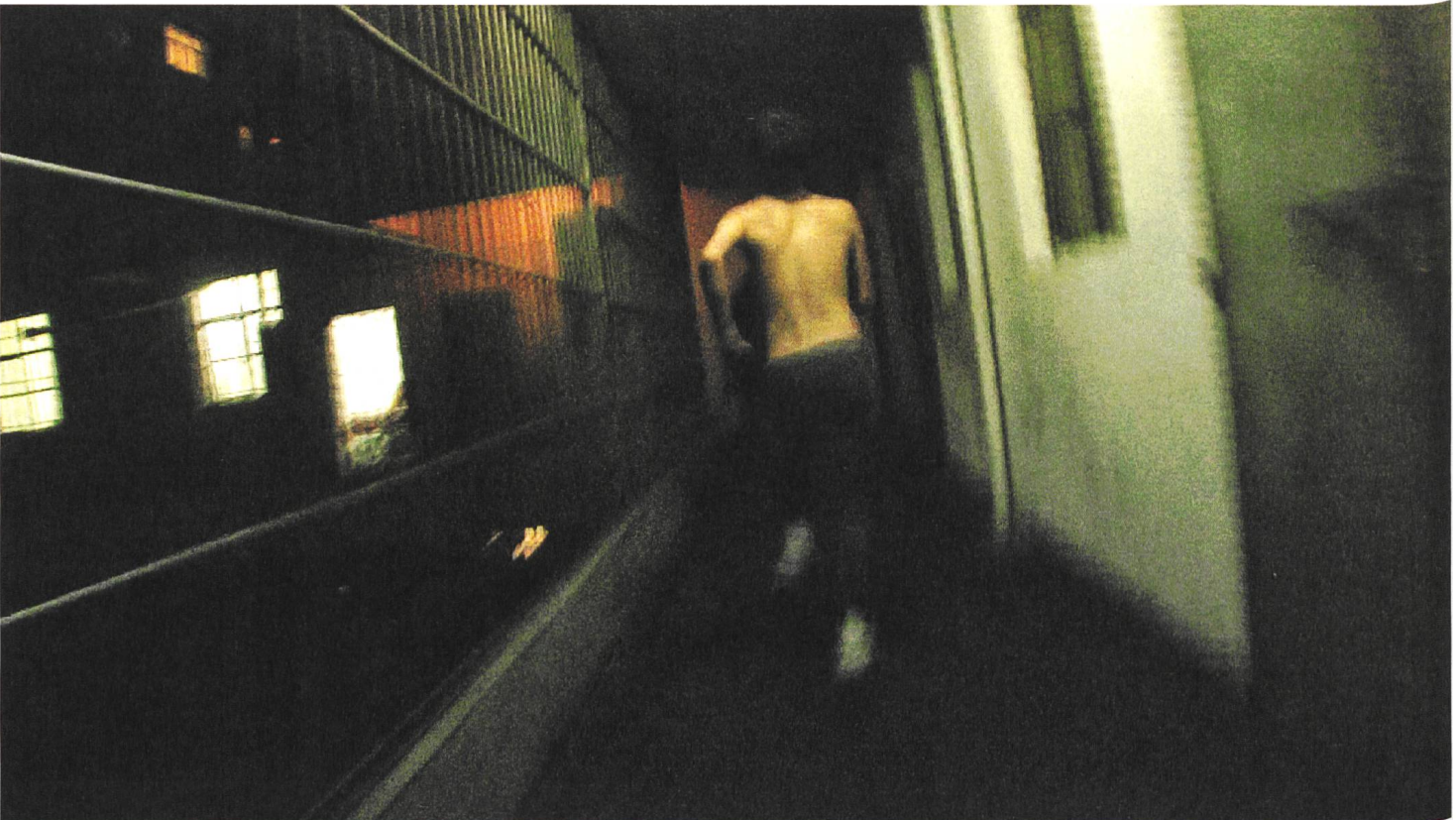
Wang ist in dieser Hinsicht ein besonders interessanter Fall, eben weil in seinen Filmen subjektiver und objektiver Blick auf merkwürdige Weise in eins fallen. Aber er ist, schon aufgrund seines Einzelkämpfertums, auch ein besonders rätselhafter Fall. Der bereits erwähnte Porträtfilm *Night and Fog in Zona* ermöglicht einen seltenen Einblick in seine Arbeitsmethode. Jung Sung-il begleitete für seine eigene, ihrerseits ebenfalls immerhin knapp vierstündige Dokumentation den Regisseur mehrere Wochen lang, zunächst während Recherchen für ein Sequel zu *Three Sisters* (ein Projekt, das nie fertiggestellt wurde; 2014 entstand aus dem Material jedoch eine Art Work-in-Progress-Film namens *Father and Sons*), anschliessend während der Dreharbeiten zu *'Til Madness Do Us Part*.



West of the Tracks



Three Sisters



'Til Madness Do Us Part



West of the Tracks



Three Sisters



West of the Tracks

Letztere Passagen sind schon deshalb interessant, weil sie eine Differenz markieren: Obwohl Jungs und Wangs Aufnahmen am selben Ort und zur selben Zeit entstanden sind (im Männertrakt der psychiatrischen Klinik), präsentieren die beiden Filme komplett unterschiedliche filmische Welten. Wo Jungs Blick deutlich einer von aussen ist, evoziert Wang eine Innenperspektive und vollzieht insbesondere die klaustrophobische, zentripetale Enge der Klinikräume nach – die Psychiatrie ähnelt architektonisch einem Gefängnis, das Anstaltsleben findet vor allem auf einem engen, vergitterten Gang statt, der die einzelnen Zimmer miteinander verbindet und sich auf einen quadratischen Innenhof hin öffnet.

Noch mehr erstaunt die extreme Nähe, aus der Wang die Patienten («Insassen» wäre, auch angesichts ihrer bloss rudimentären medizinischen Versorgung, die angemessenere Bezeichnung) filmt. **Night and Fog in Zona** zeigt, wie solche Bilder entstehen: Wang steht oder sitzt direkt neben den Protagonisten und filmt sie, mitunter minutenlang, oftmals ohne sich dabei selbst auch nur einen Millimeter vom Fleck zu bewegen. Fast scheint er mit der Kamera und über diese mit den Menschen, die er filmt, verwachsen zu sein. In gewisser Weise erinnert Wang in **Night and Fog in Zona** an einen Pilz, der einen Baum befällt, oder an einen Blutegel, der sich an einem Wirtskörper festsaugt. Wobei letztlich nicht geklärt ist, ob es sich beim Verhältnis des Filmenden zum Gefilmten um eine symbiotische oder eine parasitäre Beziehung handelt. Wenn das Ideal des beobachtenden Films klassischerweise als «fly on the wall» konzeptualisiert wird, dann wäre Wang jedenfalls eher ein Insekt, das sich keineswegs vom Geschehen fernhält und hofft, übersehen zu werden, sondern ganz im Gegenteil eines, an das man sich aufgrund seiner extremen Nähe gewöhnt hat, vielleicht, weil es zu viel Mühe machen würde, es andauernd zu verscheuchen.

Wang scheint danach zu streben, an den Schauplätzen seiner Filme nicht unsichtbar, sondern zu einem alltäglichen Objekt der Lebenswelt zu werden. Zu einem Wesen, das filmt und vielleicht gelegentlich im Weg steht, aber ansonsten möglichst wenig macht, das sich darauf beschränkt, gemeinsam mit anderen Wesen Lebenszeit zu verbringen und dabei wie nebenbei ein wenig von ihrem Aroma einzufangen. Wobei es keineswegs darum geht, bloss tote Zeit ins Bild zu setzen. Ein erstaunlicher Aspekt von Wangs Filmen besteht darin, dass zunächst komplett willkürlich anmutende Alltagsbeobachtungen Schritt für Schritt und bruchlos in dramatische Miniaturen übergehen. So entwirft **'Til Madness Do Us Part** etwa über mehrere Szenen hinweg eine regelrechte Familientragödie: Ein Mann wurde von seiner Frau, vermutlich nach gewalttätigen Übergriffen seinerseits, in die Psychiatrie eingewiesen, jetzt besucht sie ihn regelmässig und versucht ihn und auch die gemeinsamen Kinder, mit dem Gedanken vertraut zu machen, dass er die Anstalt nicht allzu bald verlassen wird.

In solchen Szenen, deren Gehalt sich in erster Linie über Körpersprache und Blickdramaturgien erschliesst, scheint sich eine Tür zur

höchstpersönlichen Lebenswelt der Protagonist_innen zu öffnen. Der Resonanzraum des Films erweitert sich ins Biografische und darüber hinaus. Selbst in **Man with No Name** gibt es einen vergleichbaren Moment: Auf einem seiner einsamen Wege stolpert der Einsiedler – und gerät für ein paar Sekunden ausser sich, schimpft und tritt mehrmals auf die Wurzel ein, die ihn zu Fall gebracht hat. Der Kontrast zur absoluten Seelenruhe, die er ansonsten an den Tag legt, verweist auf eine innere Unruhe, die sich im Film nicht konkretisiert, aber doch zu einem bestimmenden Teil des Bildes wird, das wir uns von diesem Leben machen.

Verkörperlichte Erinnerung

Freilich lassen sich mit dieser Methode des blossen Ausharrens, des Miteinander-Zeit-Verbringens nicht alle Aspekte des Biografischen erfassen. Manchmal bedarf es eines bewussten Akts der Zeugenschaft, damit eine vergangene Erfahrung, die mit den letzten Zeitgenossen zu sterben droht, sichtbar bleibt. Beziehungsweise besser: lesbar bleibt. Denn sichtbar sind die Spuren der maoistischen «Anti-Rightist-Kampagne», der sich Wang in gleich mehreren Filmen widmet, durchaus noch: An den Orten, an denen zwischen 1957 und 1961 sogenannte Umerziehungslager errichtet worden waren, in die Hunderttausende unter oftmals komplett willkürlichen Vorwänden verfrachtet wurden, finden sich noch heute jede Menge Überreste menschlicher Skelette. Die chinesischen Behörden haben sich bis heute nicht die Mühe gemacht, die Spuren eines staatlich durchexerzierten, in der Öffentlichkeit nach wie vor tabuisierten Massenmords zu beseitigen.

In **Dead Souls** (2018), seinem neusten, acht Stunden langen und neben **West of the Tracks** vielleicht ambitioniertesten Film, gibt es eine Passage, in der sich Wang zu einer dieser offenen Wunden der chinesischen Geschichte begibt. Das Ergebnis ist einer der oben beschriebenen Tracking Shots: Der Regisseur trägt die Kamera selbst, ihr Blick bewegt sich langsam über eine hügelige Steppenlandschaft. Gelegentlich kommt er zum Stillstand und fokussiert einige Sekunden lang einen Haufen verwitterter Knochen oder einen einsam im Gras liegenden Schädel, bevor er weiterstrebt, zum nächsten namenlosen Opfer. Keine geradlinige, zielstrebige Passage ist das diesmal, sondern eine mäandernde, ziel- und potenziell endlose Bewegung durch einen Nichtort chinesischer Nationalgeschichte. Hier stösst die biografische Methode an ihre natürliche Grenze: Die Gebeine der «Rightists» lassen sich zwar filmen, aber von ihrer Gegenwart färbt nichts mehr auf den Film ab. Sie haben nicht einfach nur ihr Leben verloren, sondern sind gewissermassen aus der Zeit selbst verbannt worden, die Kamera findet keinerlei Zugang mehr zu ihrer vormaligen Existenz.

Also benötigt Wang andere Bilder. Ein weiteres Mal wendet er sich den Übriggebliebenen zu: den wenigen Überlebenden der Camps, deren Insassen in der Mehrzahl einer Hungersnot – die zwischen 1959

und 1961 in ganz China wütete, aber in den Lagern künstlich forciert wurde – zum Opfer gefallen waren. **Dead Souls** ist in erster Linie ein Interviewfilm und damit ein Folgeprojekt zu **Fengming, A Chinese Memoir** aus dem Jahr 2007, Wangs erster Auseinandersetzung mit der Anti-Rightist Campaign (dazwischen, im Jahr 2010, entsteht zum selben Thema sein bisher einziger langer Spielfilm: **The Ditch**). Der ältere Film besteht fast komplett aus einem einzigen Gespräch beziehungsweise Monolog: He Fengming war in den Fünfzigern eine hoffnungsvolle junge Kommunistin; wie vielen anderen ihrer Schicksalsgenossen wurde ihr gerade ihr Idealismus zum Verhängnis: Maos Schergen hatten es auf die Freigeister der Bewegung abgesehen, auf alle, die an die Möglichkeit eines demokratisch-transparenten Sozialismus glaubten.

Zum Zeitpunkt des Interviews ist He Fengming eine desillusionierte, aber keineswegs zynische alte Frau. Drei Stunden lang erzählt sie über ihr Leben und besonders über ihre Zeit in den Umerziehungslagern. Sie ist dabei nicht nur Objekt von Wangs dokumentarischem Blick, sondern seine Komplizin. Sie widmet sich ebenfalls, bereits seit Jahrzehnten, der Aufgabe, die Erinnerung an die Schrecken des Maoismus am Leben zu halten; ihre 1993 erschienene autobiografische Schrift «My Life in 1957» war ein Ausgangspunkt für Wangs Interesse.

Fengming, A Chinese Memoir kann in diesem Sinn als eine Art Stabübergabe verstanden werden: Es geht nicht nur darum, dass He Fengming Wang etwas von sich anvertraut, sondern auch und vor allem darum, dass sie ihre Mission an ihn weitergibt. Dazu passt die selbst für Wangs Verhältnisse aussergewöhnlich minimalistische Form des Films: Der Monolog der Überlebenden ist fast durchweg aus ein und derselben frontalen Perspektive gefilmt. Lediglich die Grösse des Bildausschnitts wird gelegentlich variiert – ein Eingriff, der vermutlich erst während der Postproduktion vorgenommen wurde. Die Protagonistin behält als einziger und im Bild stets zentraler Fokus der filmischen Aufmerksamkeit in einem ungewohnten Ausmass die Kontrolle über den nach ihr benannten Film.

In **Dead Souls**, einem Film, der eine ganze Reihe von Interviews mit Überlebenden versammelt und an dem Wang bereits Mitte des letzten Jahrzehnts zu arbeiten begonnen hatte, ist der Kamerablick wieder stärker an den Filmenden, an Wang, an seine Präsenz und sein Sensorium gebunden. Anders als in **Fengming, A Chinese Memoir** sind gelegentlich seine Zwischenfragen zu hören, in einigen wenigen Einstellungen ist er sogar im Bild zu sehen. Dennoch erhalten auch in **Dead Souls** alle Zeuginnen und Zeugen (in der Mehrzahl sind es Männer, deren Erzählung manchmal von den Erinnerungen ihrer Ehefrauen ergänzt werden) Raum, ihre Geschichte in ihrer jeweils eigenen Geschwindigkeit und auf selbst gewählte Art und Weise auszubreiten. Gerade weil ihre Leidenswege sich in vielen Punkten gleichen, tritt die Individualität im Erzählvorgang umso prägnanter hervor, etwa wenn eines der Opfer, ein bekennender Christ, seine Leidensgeschichte bei jeder Gelegenheit mit spirituellen Erweckungserlebnissen in Verbindung bringt.

Besonders eindrücklich offenbart sich in **Dead Souls** der körperliche Aspekt von Erinnerung. Die meisten (aber nicht alle) Gesprächspartner Wangs haben in den Jahrzehnten nach ihrer Internierung ein einigermassen geregeltes Leben geführt und auch, die einen mehr, die anderen weniger, am wirtschaftlichen Aufschwung Chinas seit den Neunzigerjahren partizipiert. Das Leid, das sie erfahren haben, sieht man ihnen normalerweise nicht an. Wenn sie von ihren damaligen Erlebnissen berichten, ergreift es allerdings von ihnen Besitz, manchmal mit Haut und Haaren: In mehreren Szenen des Films erheben sich die Interviewten – zumeist nicht zu Beginn des Gesprächs, sondern erst, nachdem sich ein Erzählfluss hergestellt hat – und beginnen, einzelne Ereignisse körperlich auszuagieren.

Vermutlich auch, weil es sich durchweg um Menschen hohen Alters, oft bereits auf der Schwelle zum Tod, handelt, sind das keine ausladenden Bühnengesten, sondern kleine, oft eher erratische, schwer lesbare Bewegungen, die aber offensichtlich Echos sind von anderen Bewegungen, die einmal stattgefunden und Spuren hinterlassen haben. Wichtig ist, glaube ich, dass es sich nicht um ein theatrales Dispositiv handelt: Wir sehen keine Körper, die historische Ereignisse nachspielen, wir sehen vielmehr die Geschichte selbst, die in körperspezifisch gebundenem biografischen Wissen direkt zu uns spricht. ✕

- Das Zürcher Kino Xenix zeigt **Dead Souls** am 24.11. ab 12 Uhr (mit zwei Pausen und Verpflegung an der Bar) in seiner Reihe «Richtig lang» als Deutschschweizer Erstaufführung. Der Film dauert 495 Minuten.



FESTIVAL DE CANNES
PRIX DU SCÉNARIO

*Portrait
de la
jeune fille
en feu*

EIN MALERISCHES
MEISTERWERK

DER NEUE
FILM VON
CÉLINE
SCIAMMA

JETZT
IM KINO



Anzeige

stream.local

myfilm.ch

Film verpasst?

Jetzt nachsitzen auf myfilm.ch!

stream.local: stream kult.kino

Anzeige