Ventura, bereits der Held aus COLOSSAL YOUTH, wird in einer Nervenheilanstalt behandelt. In einer atemberaubenden Mischung aus Realem und Halluziniertem, Begreifbarem und Unbegreifbarem, Fiktionalem und Dokumentarischem und mit einer einzigartigen Bildsprache wird die Vergangenheit Venturas beleuchtet. Ein komplexer Kinotrip, der Ventura als Gefangener des eigenen Geistes und der portugiesischen Geschichte zeigt. HORSE MONEY, Costas vierter Film, bei dem das ehemalige Armenviertel Fontainhas, und seine Bewohner im Zentrum stehen, erhielt 2014 den Regiepreis in Locarno und gewann den internationalen Hauptpreis des Filmfest Münchens.

Bis zum Speichel auf den Lippen

von PATRICK HOLZAPFEL

Pedro Costa ist ein großer Magier, der nicht nur die Illusionen der Realität entlarvt, sondern auch die Realität der Illusionen. Mit seinem neuen Film, HORSE MONEY, erzeugt der portugiesische Filmemacher erneut eine Vereinigung absoluter Dringlichkeit und zitternder Poesie. Es ist sein erster Langfilm seit er vor sechs Jahren sein hypnotisches Künstlerportrait CHANGE NOTHING präsentierte. Costa schließt in vielerlei Hinsicht weiter an seine Auseinandersetzung mit den kapverdischen Immigranten in Fontainhas, einem armen Migrationsviertel in Lissabon, an, die er in einer vorhergehenden Trilogie und einigen Kurzfilmen begonnen hat.

HORSE MONEY ist auch ein Portraitfilm über einen Mann, der so etwas wie die Seele von Costas Fontainhas ist: Der kapverdische Immigrant Ventura, eine pure physische Präsenz von den stolzen Augen bis zum glänzenden Speichel auf seinen trockenen Lippen. Costa ist so nahe an seiner Figur, dass man sogar das Piepsen der verstopften Nasenlöcher beim Atmen hören kann. Aber dieses Portrait begnügt sich nicht mit der Gegenwart. Stattdessen sucht Costa zusammen mit seinem Held Ventura nach den Geistern der Vergangenheit in einem Schattenreich der atmenden Lichter. Ventura befindet sich auf einem Schiff zwischen Leben und Tod.

Es beginnt in einer drückenden Stille mit Fotografien der New Yorker East Side Slums und deren Bewohnern. Die Fotografien stammen von dem in die USA emigrierten Dänen Jacob Riis. Wie bei Costa verbinden sich bei ihm poltische Notwendigkeiten mit einer demokratischen Aufmerksamkeit für die Stimmen der Unterschicht. Beide Künstler wählen für ihr Vorgehen eine hochästhetisierte Bildsprache. Das gebannte Luftanhalten, das einen in den ersten Sekunden von HORSE MONEY heimsucht, wird über die gesamte Laufzeit nicht aufhören. Wir folgen Ventura auf einer Reise durch sein Inneres. Der imposante Mann befindet sich in vielen Krisen, die dadurch gesteigert werden, dass Costa sich in deutlich abstrakteres Terrain wagt, als in seinen anderen Langfilmen. Die Vergangenheit und Gegenwart von Ventura werden wie zwei Folien übereinandergelegt und die Grenzen verschwimmen. Neben der von der Krankheit des realen Venturas inspirierten Krankheitsgeschichte der Figur in einem Krankenhaus, die in erschütternden Zitter- und Spuckanfällen eine körperliche Präsenz bekommt, beleuchtet HORSE MONEY die Ereignisse in Portugal 1974, als Ventura einen Landsmann mit einem Messer erstach. So behauptet der ältere Ventura, gekleidet wie ein junger Aufreißer, dass er 19 Jahre und 3 Monate alt sei. Krankenhaus und Gefängnis verschmelzen zu einem abstrakten Raum und genau dasselbe lässt sich über die politische Vergangenheit und Gegenwart Portugals sagen. Eine klare Narration würde sich wohl kaum rekonstruieren lassen, denn der Film findet in den Erinnerungen, Albträumen und Delirien seines Protagonisten statt.

HORSE MONEY handelt von zwei dominierenden Gefühlen gegenüber der Vergangenheit: Sehnsucht und Bedauern. Neben Ventura gibt es eine neue Figur im Universum von Costa: Vitalina, die wie ein hypnotisierter Geist aus einem Jacques Tourneur Film nur flüsternd durch die dunklen Korridore schlendert, bis sie alle um sich manipuliert und zerstört hat inklusive sich selbst. Ein Wesen wie der Film selbst, voller unberechenbarer, wankender Schönheit. Einmal kullern gläserne Tränen in einem Lichtschimmer über ihre Wangen als sie ihre Geburtsurkunde vorliest.
Diese Trauer über das Leben spricht nicht mehr, wie noch in COLOSSAL YOUTH, von einer Sehnsucht nach einem anderen Leben, sondern von der Sehnsucht nach dem Sterben oder Leben an sich. Denn so ganz sicher kann man sich nicht sein, dass nicht alle Figuren im Film aus einer Geisterwelt entspringen.

So betritt Ventura in einer beeindruckenden Sequenz eine verlassene Fabrik, in der er scheinbar völlig unbeeindruckt von dem leer stehenden Gebäude seiner Arbeit nachgeht. Er telefoniert und spricht mit dem Chef, den Costa als Schatten hinter einer Tür in Szene setzt. Ein anderer Arbeiter sitzt in einem Zimmer. Er würde seit 20 Jahren hier her kommen und auf sein Gehalt warten. Es ist ein surrealistischer Sog, der zugleich real und realitätsfremd erscheint.

Alles in HORSE MONEY ist bis ins kleinste Detail komponiert, orchesterhaft mit allen filmischen Methoden, nur dass Costas Formalismus derart sinnlich ist, dass man ihn nicht lesen kann, sondern spüren muss.

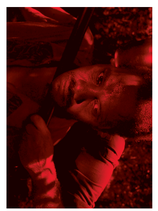
Den Höhepunkt der Abstraktion findet man in einer Aufzugssequenz, in der Ventura endgültig mit den Geistern seiner Vergangenheit konfrontiert wird, und die Costa in etwas längerer Form für sein Segment SWEET EXORCISM im Centro Histórico Omnibus-Projekt verwendete. Vielleicht ist ein süßer Exorzismus auch genau das, was der Film mit seinen Zusehern, seinen Figuren und sich selbst macht. Es gibt nur wenige Regisseure, die es vermögen durchgehend eine so hohe Intensität zu halten, die jedes Augenzwinkern, jede kleine Bewegung zu einem Kinoereignis macht. Besonders beeindruckend ist zum Beispiel die an F.W. Murnaus TABU erinnernde Abwehrhaltung von Ventura im Aufzug oder ein Lächeln von Vitalina, das schlicht zu den schönsten der Filmgeschichte zählt. Es macht wenig Sinn HORSE MONEY in Kategorien wie Modernismus oder Abstraktion zu stecken, denn er wird immer wieder und mit jedem neuen Sehen eine andere Gestalt annehmen. Das Verhältnis von Realität und Film hat in Pedro Costa eine neue Dimension bekommen.

Wieder treibt der Filmemacher eine betörende, minimalistische Digitalästhetik auf expressionistische Höhen, die man sich nicht mal zu erträumen wagte und wieder gelingt es ihm, in einem einzelnen Bild mehr über Menschlichkeit und Lebensumstände zu erzählen, als andere in ganzen Filmen. Sein Expressionismus mit mächtigen Schatten und extrem untersichtigen Einstellungen verstärkt noch das Geisterhafte, man wähnt sich manchmal fast in NOSFERATU – EINE SYMPHONIE DES GRAUENS, einem weiteren Murnau-Film. Ventura kommt und geht in schwarze Löcher, die aufgerissenen Augen werden oft derart stark beleuchtet, dass das Weiß aus ihnen herausbricht. Man wird verunsichert über die Relationen von Vergangenheit, Gegenwart, Erinnerung und Traum. So oder so, es sind Bilder aus einer anderen Welt. Verstärkt wird das noch durch den virtuosen Einsatz von digitalen Texturen, die zum Teil derart unwirklich wirken, dass man sich fragen muss, aus welchem Gerät sie stammen könnten.

HORSE MONEY ist ein Film über den Horror einer Vergegenwärtigung oder über die Vergegenwärtigung eines Horrors. Und dabei reichen Costa wie so oft wenige Worte, um diesen Horror greifbar zu machen. So erzählt Ventura den Grauen eines Albtraums damit, dass ein großer schwarzer Vogel auf seinem Haus gelandet sei. Es geht immerwieder um die Essenz eines Gefühls.

Jeder Atemzug, jeder Laut ist ein kleiner Tod, eine Erschütterung im persönlichen und gesellschaftlichen Krankheitsbild.

Doch Costa ist auch ein großer Politiker des unabhängigen Kinos. Seit NO QUARTO DA VANDA bedeutet das zum einen die Arbeit mit kostengünstigen, digitalen Kameras, aus denen er mehr rausholt als drin ist und zum anderen seit OSSOS die Arbeit mit einer mehr oder weniger identischen Gemeinschaft an Darstellern und Mitarbeitern, die allesamt an der Form des Films beteiligt sind. Ein wahrhaft demokratisches Unterfangen, das bei aller Ästhetik und formalen sowie inhaltlichen Tiefe, auch ethische Fragen stellt: Die Figuren bei Costa bekommen eine eigene Stimme.
In HORSE MONEY sieht man daher nicht den Blick von Costa auf die Vergangenheit von Ventura, sondern eine kollektive Erinnerung, ja die Arbeit an dieser Erinnerung. So erklärt sich auch die Vermischung aus fiktionalen, dokumentarischen, musikalischen, politischen und persönlichen Elementen. Es geht hier nicht um das Begehren des Filmemachers, sondern um das Begehren dieser Halluzination im Reich der Untoten von Fontainhas. Am Ende ist HORSE MONEY jedoch ein Film, den man über die Haut wahrnimmt. Er entzieht sich fast jeder Beschreibung und ist genau deshalb ein großer Film.



PATRICK HOLZAPFEL arbeitet als Filmemacher und Filmkritiker. Er veröffentlicht regelmäßig auf seinem Blog jugendohnefilm.com

HORSE MONEY

EIN FILM VON PEDRO COSTA

No 3
GRANDFILM

The people‘s carpet is deepest red: Fontainhas – Pedro Costas filmische Welt

von VOLKO KAMENSKY

Pedro Costa ist auf Abwege geraten. Noch 1997 realisierte er seinen Film OSSOS mit großem Team, also 50 Leuten, und 35mm-Aufnahmetechnik. Völlig zu Recht wurde dieser düstere Film, in dem jedes einzelne Bild der Nacht abgetrotzt zu sein scheint, international gefeiert und erhielt auf den Filmfestspielen in Venedig den Osella-Preis für die beste Kamera. Es ist kaum zu übersehen, dass auch mit den Bildern Emmanuel Machuels, der bereits für Robert Bresson als Kameramann gearbeitet hatte, an eine europäische Tradition des Filmschaffens angeknüpft wurde, die sich selbst einiges abverlangt. Karge aber nicht minder präzise Dialoge erklingen in nur ausschnitthaft erfassten, von nicht-professionellen Darstellern voll trauriger Würde durchschrittenen Spielräumen. Nichts ist hier zufällig, alles von brutaler und zugleich berauschender Notwendigkeit. Die kleinste Handbewegung, ein Wimpernschlag, der Blick auf eine Türklinke, das Geräusch eines sich drehenden Schließzylinders – all das ist keineswegs gefälliges Beiwerk eines wirkmächtigen Plots, sondern vielmehr die Substanz einer schaurig-schönen Hölle, in der dem Schicksal nichts entgegensetzbar scheint, da Freiheit und Selbstbestimmung ihren Weg einfach nicht hierher finden.

Hier, damit ist Fontainhas gemeint. Ein wild gebauter, mitunter als Slum bezeichneter Lissabonner Vorort, von dem aus man im Morgengrauen aufbrechen kann, um in der Stadt Geschäfte, Praxen und Wohnungen zu reinigen. Oder man ist Mauerer, dann baut man dieselben. So oder so verdient man wenig, denn das übernehmen andere, und hat man keine Anstellung, wird es schwierig, es sei denn man weiß sich zu helfen. Dass die Polizei kommt, um das klandestine, informelle Gewerbe zu überprüfen, wird vermieden so gut es geht. In Fontainhas wird man geduldet und kein bisschen mehr, das wissen jedenfalls alle, die hier wohnen, ganz besonders aber jene, deren aufenthaltsrechtlicher Status ungeklärt ist. Denn wer hier lebt entstammt mit hoher Wahrscheinlichkeit entweder der ersten Generation an Siedlern, die in den 1950er und 1960er Jahren aus den bitterarmen ländlichen Provinzen kommend am Rande der Hauptstadt strandeten oder aber einer zweiten, Anfang der 1970er Jahre eintreffenden, mehrheitlich von den kolonialen Territorien Angola, Guinea-Bissau und den Kapverden ausgehenden Welle an Zuwanderern.

Costa hatte Fontainhas für sich entdeckt, nachdem er auf den Kapverden gedreht und von den dortigen Mitarbeitern Geschenke für deren Freunde und Familienmitglieder in Lissabon anvertraut bekommen hatte. Bald nach dem ersten Besuch in Fontainhas sei der Wunsch entstanden, diesen von seinen Bewohnern selbst erbauten Ort in all seinen optischen und akustischen Besonderheiten, die sich aus der engen Verschränkung der Wohn- und Arbeitsbereiche und der nahezu vollständigen Abwesenheit von Kraftfahrzeugen ergeben, abzubilden.[1] Insbesondere aber den Ausdruck der Bewohner einzufangen, denen es gelingt unter härtesten Bedingungen ihr Leben zu organisieren. Betrachtet man das Resultat in OSSOS, so möchte man meinen, diese Übertragung einer harschen Lebensrealität in das Medium Film sei auf umwerfende Art gelungen.

Doch Costa war unzufrieden. Der Dreh sei ein Albtraum gewesen, die Arbeit mit dem zu großen Team und der teuren und trägen Filmtechnik in den verwinkelten Gassen bei Nacht für alle Beteiligten, aber insbesondere für die Bewohner, eine blanke Zumutung. Das Filmteam habe nichts anderes gemacht als für gewöhnlich die Polizei, nämlich das Viertel abriegeln, mit Scheinwerfern den letzten Winkel durchleuchten und alle Bewegungen und Tätigkeiten der Bewohner unterbinden. Das was das Leben im Viertel ausmache, habe als Störung einer übergestülpten, rein von Außen kommenden Vision unterbunden werden müssen. Schon während des Drehs habe ihn die junge, widerborstige Darstellerin Vanda Duarte damit konfrontiert, dass seine Kunst und der mit ihr verbundene Apparat gerade jene Realität vernichte, die sie zu finden und einzufangen vorgebe. Dass unter derartigen Bedingungen alles blind zerstört würde, um anschließend erst wieder für die Kamera und das Mikrofon unter größter Mühe neu erzeugt und als kleines Wunder inszeniert zu werden. Dass die bemühte Maschinerie so träge sei, dass sie nie imstande wäre wirkliche, zufällige Besonderheiten einer Situation festzuhalten und schließlich, dass er als Autor und Urheber dieses wirklichkeitsfernen Spektakels eine lächerliche Figur abgebe.

Eines ist sicher: Pedro Costa wusste diese vernichtende Kritik als Geschenk anzunehmen und sein Folgeprojekt, in dem eben jene Vanda Duarte nicht nur die Hauptrolle spielt, sondern zu dessen Titel sie auch ihren Vornamen beisteuerte, zeugt davon. IN VANDA´S ROOM (2001), ist das radikale und beunruhigend schöne Resultat, einer sich über zwei Jahre erstreckenden Drehphase, in der die heroinabhängige Gemüsehändlerin Vanda und ihre Freunde gemeinsam mit Costa einen Film erarbeiten, der auf jegliche Form von Drehbuch verzichtet und über das Fabulieren der Protagonisten zu seiner polyphonen Erzählung findet. Woher Costas Vertrauen stammt, diesen Film auf dem Amateurstandard DV verwirklichen zu können, bleibt auch rückblickend ein wenig rätselhaft. Er selbst sagt, er habe ein paar Versuche gemacht und den Eindruck gewonnen, es könne vielleicht möglich sein, unter Zuhilfenahme einiger Spiegel ein taugliches Bild zu erlangen. Es sei aber nicht künstlerische Sicherheit gewesen, die ihn dabei angetrieben habe, sondern vielmehr der Wunsch dem Monster der Spielfilmproduktion mit großem Team zu entkommen und somit von der Konfusion zur Konzentration zu finden. Des Weiteren, endlich die Produktionsmittel wieder selbst in der Hand zu haben und der blinden Wachstumsideologie, die nach immer größeren Produktionen verlange, zu widerstehen.

Die Freiheit, die sich in der Folge durch Costas Abkehr von der klassischen Spielfilmproduktion eröffnet und der Mut ihrer Erfindung wirken, auch in den Folgeproduktionen COLOSSAL YOUTH (2006) und HORSE MONEY (2014), trotz aller in ihnen formulierten sozialen Misere, ansteckend. Auffällig ist, dass mit der Vertreibung der Bewohner aus Fontainhas und mit der Vernichtung ihres Lebensraums (heute befindet sich an der Stelle des ehemaligen Slums ein Autobahnkreuz; die Protagonisten leben fortan in weit von der Stadt entfernten Sozialbauten) die phantastische Kraft der Erzählungen in den Filmen zunimmt und mit ihr der Stolz ihrer Urheber.

Es ist schwer auszumachen, ob Pedro Costas ästhetische und produktionstechnische Filmkonzeption eher als Neuerfindung oder Wiederentdeckung einer (verschütteten) Praxis zu verstehen ist. Auch die Tragkraft seiner widerständigen Entscheidungen lässt sich heute, das heißt in einer Zeit, in der die Behauptung von Alternativlosigkeit alle Lebensbereiche dominiert, und die Mehrheit der Filme unter streng hierarchischen und antiquiert anmutenden Bedingungen entstehen, kaum ermessen. Der schlaue Gilles Deleuze hat einmal über einen ganz anderen Film, in dem die abgebildeten Personen ebenfalls ihre Geschichte aus dem Stegreif erarbeiten, das Potenzial einer solch mutigen Konstellation reflektiert. Er kommt dabei zu einem gegenwärtig wohl nahezu ungeheuerlich anmutenden Schluss: „Die Person (…) selbst wird zu einer anderen, wenn sie sich ans Fabulieren macht, ohne jemals fiktiv zu sein. Auch der Filmautor wird zu einem anderen, wenn er sich über reale Personen ‚vermittelt', die durch ihr eigenes Fabulieren seine Fiktionen en bloc ersetzen. Beide kommunizieren in der Erfindung eines Volkes."[2]

[1] Alle in diesem Text wiedergegebenen Äußerungen Pedro Costas gehen auf in Hamburg zwischen dem 28.06.15 und 01.07.15 geführte Gespräche zurück.
[2] Gilles Deleuze: Das Zeit-Bild. Kino 2, Frankfurt am Main 1991, S. 198. Übersetzt von Klaus Englert.

VOLKO KAMENSKY ist Filmemacher, bildender Künstler und künstlerischer Mitarbeiter an der Kunsthochschule in Kassel. Neben den experimentellen Dokumentarfilmen DIVINA OBSESIÓN (1999), ALLES WAS WIR HABEN (2004) und ORAL HISTORY (2009), zeichnet er sich verantwortlich für die Herausgabe des Sammelbandes TON. TEXTE ZUR AKUSTIK IM DOKUMENTARFILM (Berlin 2013, gemeinsam mit Julian Rohrhuber).

Darsteller	Ventura, Vitalina Varela, Tito Furtado, António Santos, Benvido Tavares
Regie	Pedro Costa
Buch	João Dias
Kamera	Leonardo Simões
Ton und Mischung	Oliver Blanc, Vasco Pedros, Hugo Leitão, Branko Neskov
Musik	Os Tubarões
Produktion	Abel Ribeiro Chaves/ OPTEC, Sociedade Óptica Técnica

Interview mit Pedro Costa

Interview AARON CUTLER in: Cineaste Magazin April 27, 2015 (www.cineaste.com),
Übersetzung JOHANNES REISS

Aaron Cutler: Wie wollten Sie die Nelkenrevolution in HORSE MONEY darstellen?

Pedro Costa: Zu Anfang möchte ich gerne betonen, dass Sie mich eigentlich gar nicht brauchen, um irgendwas über den Film zu sagen. Ich hoffe, dass dieser Film für sich selbst denken, sehen, hören kann. Vielleicht ärgert das einige Leute, aber es gibt keine Geheimnisse oder künstlerischen Tricks zu enthüllen. Alles was ich sagen kann, ist alles, was auf der Leinwand zu sehen ist. Die Dreharbeiten waren verheerend. Wir haben viel gezittert. Ventura versucht sich verzweifelt zu erinnern, aber das ist nicht unbedingt das Beste. Ich denke, wir haben diesen Film gemacht um zu vergessen, wirklich zu vergessen, und damit abzuschließen.

Die Nelkenrevolution war nicht so idiotisch, wie der Name vermuten lässt. Diese jungen Hauptmänner, die sie angeführt haben, der Grund aus dem sie es taten – abgesehen von dem Sturz eines 48 Jahre andauernden faschistischen Regimes in Portugal – war es, mehrere Kriege zu beenden, die von portugiesischen Streitkräften in den Kolonien in Afrika geführt wurden.

Die Arbeit beginnt immer mit Geschichten und Rückblicken auf Venturas Wahrheit, oder auf seine Erinnerung an die Wahrheit. Er und ich waren am selben Ort, als die Nelkenrevolution am 25. April 1974 ihren Lauf nahm. Ich nahm als junger Mann an der Revolution teil, ich konnte Politik, Musik, Filme und Mädchen entdecken und erleben, alles zur gleichen Zeit. Ich ging auf die Straße. Ich war bei der Besetzung von Schulen und Fabriken dabei. Ich war 15, und es war die Zeit meines Lebens. Erst 30 Jahre später fand ich heraus, dass Ventura zur gleichen Zeit an denselben Orten wie ich gewesen war, völlig verängstigt und im Versteck bei seinen Kameraden. Er erzählte mir seine Erinnerungen an eine Zeit, die er, wie er es nennt, in seinem „Gefängnis“ verbrachte, wo er in einen langen, tiefen Schlaf fiel.

Natürlich geht es bei unserer Arbeit auch um das Erinnern. Ventura und ich haben versucht, die Vergangenheit nachzuzeichnen, als würden wir eine Grafik auf eine Tafel zeichnen: Wo warst du am 25. April um 17 Uhr? Wo war ich? Wo warst du, als die Soldaten die Innenstadt stürmten? Als es ernst wurde am 11. März, wo warst du? Hast du deine Frau vergessen? Habe ich meiner Freundin einen Brief geschrieben? Hast du ein Gebäude gebaut, eine Bank? Während ich das Mittelalter studierte, baute Ventura die Bank von Portugal, Stein für Stein, so wie es Maurer Jahrhunderte vor ihm getan hatten. Diese Bank ist vor zwei Jahren beinahe eingestürzt.

Wie steht die Idee einer ewigen Gegenwart im Zusammenhang zu der Art und Weise, wie sie die Charaktere des Films präsentieren?

Freunde von mir sagen, dass ich mit Ventura und Vitalina an einem Punkt ohne Wiederkehr angelangt bin. Der Soldat im Aufzug fragt ständig, „Wo bist du jetzt, Ventura?“ Mein Gefühl ist, dass Ventura und alle seine Brüder und Schwestern in diesen Zeit- und Raumintervallen gefangen sind, wo ihnen nichts mehr gehört. Raum und Zeit gehören ihnen nicht. Sie erkennen nichts mehr. Der ganze Film entfaltet sich in einer Art Kapsel, die viel mehr als ein Krankenhaus ist. Es ist eine Art Gefängnis, oder eine Irrenanstalt. Dieser Ort war sowohl ein wichtiger Teil seines Lebens, als auch derer um ihn herum. Leben wie unter Betäubung oder in Vergessenheit.

Dieser Film ist jedoch keine Sciene Fiction. Es ist nicht DER TAG AN DEM DIE ERDE STILLSTAND(1951). Es geht eher um Menschen, die dazu verdammt sind, zu verlieren. Erst verloren sie ihr Land, dann ihre Integrität, ihren Frieden und ihre Freude, und ihre Traditionen. Die Häuser, die sie mit ihren eigenen Händen in Fontaínhas gebaut hatten, wurden niedergerissen. Sie werden schon seit über 500 Jahren von unbarmherzigen Regierungen und der Polizei betrogen, ausgebeutet, geschlagen und umgebracht. Und Vitalina Varela ist nicht Madame X.

Sie ist kein Geist. Sie ist eine 50-jährige Kapverderin, die immer noch nicht ihre portugiesischen Papiere hat. Sie hat immer noch nicht ihre miserable Witwenrente bekommen. Vitalina verkörpert all die Frauen die zurückblieben, die vergessen wurden, oder die zu spät kamen. Aber Vitalina ist auch Jugend und das Versprechen der Liebe.

Das Setting im Aufzug ist die Bühne für eine Art Gerichtsverhandlung. Gerechtigkeit steht dem Kino sehr nah. Bei einigen der besten Filme geht es doch um Rache. Die meisten Geschichten der Menschheit – ich meine die Geschichten des einfachen Volkes – wurden entweder falsch oder überhaupt nicht erzählt, also muss das Kino sie aufgreifen. Es ist die Aufgabe von Leuten wie Chaplin, Renoir, Straub und Strohheim, Ungerechtigkeit zu rächen. Während der Zeit die man mit ihren Filmen verbringt, stellen sie dieses Rächen nicht nur da, sie tun es.

Für mich ist die wichtigste Aufgabe des Kinos, uns das Gefühl zu geben, dass etwas nicht stimmt. Ich denke an Buñuel oder auch an Ozu. In jeder Einstellung jedes seiner Filme kann man diese Unruhe sehen. Sie steckt in den kleinen Dingen. Sie ist kaum sichtbar. Es kann einfach eine zitternde Hand sein, die einen Apfel hält. Es kann ein leerer Raum sein, der von einem geliebten Menschen verlassen wurde. Filme, die den Blick für Ungerechtigkeit und Gebrechlichkeit verlieren, sind nutzlos.

Warum haben Sie sich entschieden, HORSE MONEY mit Fotografien von Jacob Riis beginnen zu lassen?

Das war eine der am schwierigsten zu schneidenden Sequenzen meines Lebens. Es ist sehr schwierig, etwas ohne Bewegung zu schneiden, etwas das weder Anfang noch Ende hat. Ich wollte die Intention oder die Versuchung, eine Geschichte oder einen dramatischen Verlauf daraus zu machen, vermeiden, denn die Funktion dieses Vorspanns ist ein anderer: Es soll uns helfen, abzuheben, die Reise zu beginnen, und uns die Stufen hinunterführen, durch die Gänge und Räume die uns beständig zurückführen zum Ausgangspunkt einer immerwährenden Gegenwart. Wie die Gebrüder Lumière ist auch Jacob Riis ein Pionier. Er erfand eine bestimmte Art und Weise, Dinge zu betrachten, mit einer gewissen Entscheidungsfreiheit bei der Betrachtung. Wie die Lumières begann auch er mit dem Fotografieren und Dokumentieren, verstand aber recht schnell, dass irgendetwas mit der Realität nicht ganz stimmte. So begann er zu wiederholen, zu proben, zu inszenieren. Man sieht in seinen Fotografien einen Haufen Betrunkener an einer Straßenecke, oder einen Mann der ausgeraubt wird, aber wenn man genauer hinschaut, erkennt man, dass einer von ihnen lächelt und so den Schwindel aufdeckt. Ich hatte immer das Gefühl, dass ich in Riis Welt gehöre. Auch wenn seine Bilder Szenen des Elends porträtieren, ergeben sie sich nie der Demagogie. Sie sind keine so genannten „Candid shots“ (Ungestellte Aufnahmen). Sie geben uns die Freiheit, das zu sehen was wir wollen. Jacob Riis hat eine bewegende Lebensgeschichte, fast wie bei Charlie Caplin. Eine Zeitlang streifte er durch die Straßen ohne einen Cent in der Tasche, ständig begleitet von einem kleinen streunenden Hund. Er schrieb viel. Die Fotografien waren eine Art Ergänzung zu den Notizen, die er über die Mietskasernen von New York machte. Die Bilder waren ihm nicht genug. Er musste all sein Material benutzen, um dem Machtgefüge zu begegnen.

Er besaß einen noblen Geist. Der Geist und die Arbeit solcher „Bürger-Fotografen“ hat mich beeinflusst. Bücher wie Riis HOW THE OTHER HALF LIVES: STUDIES AMONG THE TENEMENTS OF NEW YORK (1890) und LET US NOW PRAISE FAMOUS MEN (1941) von James Agee und Walker Evans waren mir immer genau so wichtig wie die besten Filme.

HORSE MONEY ist der jüngste einer Reihe von Filmen, die Sie zusammen mit Ventura gemacht haben. Wie hat sich Ihre Zusammenarbeit mit der Zeit entwickelt?

Er muss über seinen Zustand nachdenken und Dinge sagen, von denen ich selbst nicht weiß, wie ich sie sagen sollte. Er ist mein Orakel, und er hat zwei Gesichter. Er ist der Pionier, der Abenteurer, der Einwanderer, der die ganze Gewalt dieser verkommenden Gesellschaft überlebt hat. Gleichzeitig ist er auch der Dummkopf, der gefallene Held. Für mich verkörpert er beides, absolute Wahrheit und unvermeidliches Versagen. Die Leute sehen ihn im Film zittern und denken gleich an Parkinson oder so etwas. Das ist traurig. Haben diese Leute keine Augen? Ich muss dann daran denken, wie viel uns und dem Kino durch diesen Verlust fehlt. Denken Sie an all die zerbrechlichen, verängstigten Menschen in den Filmen von Griffith, Murnau, Borzage und Mizoguchi. Was sie hatten, nannten wir „die menschliche Natur“ oder „die Dämonen unseres Inneren“. Faulkner sprach über „die Trauer und Unmenschlichkeit der Menschheit“. Zum Glück ist Venturas starke Seite immer noch sehr präsent. Er ist immer noch beeindruckend, und wenn ich das sage, meine ich es im fotografischen Sinn: Gary Cooper, Dana Andrews, Robert Ryan, Jimmy Stewart. Ich denke, er ist der letzte in einer Reihe großartiger Studio-schauspieler. Diese Art von Figur sehe ich in Filmen nur noch selten – bei Straub (auch wenn es eine Landschaft ist), manchmal bei Godard, manchmal bei Wang Bing, aber sonst bei kaum jemandem.

Ich brauche ihn also. Ich bin mir nicht sicher, ob er mich auch braucht. Er sagt es mir nie, aber ich weiß, dass ihn unsere Arbeit interessiert. Ich glaube, es hilft ihm, seinen vielen Alpträumen zu entfliehen. Der Film hilft ihm, seine Beine in Bewegung zu halten, und manchmal auch seinen Verstand. Wir laufen. Wir wiederholen viele Einstellungen. Wir arbeiten viel. Filme zu machen ist immer noch ein körperlich sehr anstrengender Beruf. Naja, vielleicht nicht so anstrengend wie einen Stein auf den anderen zu legen (wie er zu sagen pflegt), aber es beschäftigt ihn doch und lenkt ihn ab.

Das gesamte Interview gibt es unter grandfilm.de.

Zudem erscheint in der Edition text&kritik die 1/2016er-Ausgabe der Film-Konzepte zum Werk Pedro Costas. U.a. mit Texten von Ilka Brombach, Malte Hagener, Tina Kaiser, Ulrich Köhler und Volker Pantenburg.

HORSE MONEY
Deutschland 2014, 82 Minuten, Farbe, HD

Im Verleih von:
GRANDFILM T 0911 81006671
Wandererstr. 80 verleih@grandfilm.de
90431 Nürnberg grandfilm.de

Gestaltung: Marcus Zoller, Christoph Kraus