

Vielfalt ohne Beliebigkeit

Der Film »Die Ausstattung der Welt« ist neben vielem anderen ein willkommenes Mittel gegen die Herz- und Hirnlosigkeit der Zeit. Georg Seeßlen sprach mit den Autoren Susanne Weirich und Robert Bramkamp



Konkret: Worum geht es in eurem Film?

Susanne Weirich, Robert Bramkamp: Die kürzeste Logline geht so: Die Aktivistin Cleo begegnet vielseitigen Experten für 100.000 Filmrequisiten im Fundus des Studios Babelsberg, im »delikatessen!«-Requisitenfundus Berlin und bei »FTA Props« in Hamburg.

Es gibt verschiedene Ebenen in »Die Ausstattung der Welt«: eine Besuchsreportage, eine gespielte Recherche zu einem Bild, das eine schwarze Frau mit einer Uhr zeigt, ein paar surrealistische Elemente – wie den Fisch als Leitmotiv – und schließlich auch so etwas wie eine Komposition, eine Symphonie der Objekte, von denen manche auch lange nach dem Film noch im Gedächtnis bleiben. Wie und wann habt ihr diese Ebenen konstruiert oder gefunden?

Die Besuchsreportage war tatsächlich eine Folge von bis zu fünf Besuchen pro Fundus, bei denen wir die Protagonisten immer besser kennen gelernt haben, ihren Umgang

mit den Objekten und ihre Arbeitsabläufe in der je unterschiedlichen Organisation der Fundus. Aus dieser wachsenden Vertrautheit folgten auch Angebote und Vorschläge von den Protagonisten – was sie uns präsentieren und erzählen wollten: Büropflanzen aus »Tatort«-Sets, Papstfahnen oder Telefone. Dann haben wir zusammen mit dem Kameramann Markus Koop versucht, auch das Eigenleben der Dinge zu zeigen, zunächst durch einfache Animationen: Ein Drehstuhl beginnt sich zu drehen, eine Fisch-Windhose kann bei offenen Türen atmen und sich blähen, zwei Spardosenfiguren möchten sich selbst befüllen. Daneben wackeln wie immer die Wackeldackel. Demgegenüber ist der Kurs des roten flötenden Fisches unvorhersehbar. Er ist der Kapellmeister der animierten Dinge und später von anderen Formen der Belebung. Er führt Co-Regie und parodiert nebenbei die klassische Autor- oder Regieposition. Wir haben uns ja zwischen die Regale, in die Situation gestellt und aus verschiedenen Richtungen und Entfernungen aus dem Off unsere Fragen gestellt. Eher selten aus der Perspektive der Kamera, die eine komplett eigene Schicht erzeugt. So entstand – abwechselnd in der Montage und anschließenden Drehphasen – ein filmischer Raum. Darin konnten wir die gespielte Recherche in der finalen Drehphase dokumentarisch plausibel einpassen und filmisch mitschwingen lassen.

Ich habe das Empfinden gehabt, einen der wenigen deutschen Filme der letzten Zeit zu sehen, die sich der Omnikrisis-Stimmung und subjektiver Ermächtigung entziehen. Verrückt genug: Ein Dokumentar- und Essayfilm über ein relativ spezielles Thema – die Film- und Theaterfundus und ihre Mitarbeiter, das Vergnügen und die Ar-

beit an den Tausenden und Abertausenden Dingen darin, die kritische Spurensuche nach Kolonialismus und Postkolonialismus – wirkt so, dass man sich hinterher ein bisschen glücklicher fühlt als vorher. Wieviel von diesem ethischen Optimismus steckte schon im Ausgangspunkt eurer Arbeit, und wieviel hat sich durch die Arbeit selbst – immerhin unter erschwerten Corona-Bedingungen – ergeben?

Ja, Optimismus, Freude am Unterscheidungsvermögen, das Glück, jenseits von dramaturgischer Gängelung erzählen zu dürfen – auch wenn wir dafür die Lichtkoffer hochtragen mussten, weil mit der Filmtechnik nur drei Personen ins Auto passten. Das kleine Team erfüllte Corona-Bedingungen an den Drehorten, ermöglichte ein Verschmelzen mit den Situationen und realisierte einen latenten Wunsch – nämlich den, in konzentrierten Dreierkonstellationen zu arbeiten. Für einen möglichst lebendigen Film.

Die Magie der Dinge spielt schon in mehreren deiner, Robert, und eurer gemeinsamen Filme (»Beckerbillet«, »Prüfstand 7«, »Art Girls«) und auch in Susannes Kunst eine Rolle. Was macht die Faszination der Dinge aus?

Dinge können etwas sehr Tröstliches haben oder eine Reserve beinhalten, wenn man sie in ihrem Eigensinn ernst nimmt. Sergej Tretjakov hat eine »Biografie des Dings« vorgeschlagen: »Das Ding wandert durch die Formation der Menschen« und macht sie kenntlich. »Art Girls« beginnt mit einem riesigen Haufen von Dingen, die sich eben nicht mehr sortieren lassen. Es herrscht ALBA – alles liegt bei allem – oder am Schluss die Aussicht auf kollektive Intelligenz, die damit klarkommt. In »Prüfstand 7« bringt das technisch-lebendige Ding Rakete »alles unter einen Hut, was wir nicht mehr zusammenbrin-



Benkamp Weirich GBR

Dinge als Speicher für versteckte Zusammenhänge: Ein Requisitenregal mit allerlei Spardosen in »Die Ausstattung der Welt«

gen«. Solche Dinge sind auch Speicher für versteckte Zusammenhänge, wie die Urne, die Inga Busch als Überbleibsel betrachtet. Der Film »Gelbe Sorte« beginnt mit einem Howard-Harvestore-Hochsilo – das große Ding im Zentrum des heute kollabierenden Agrarsystems.

Ihr habt selbst gesagt, dass eure Perspektive auf die Fundus sich erst im Schneiderraum konkretisierte. Was bedeutet eigentlich Montage? Godard hat ja dafür das schöne Oxymoron gefunden: »Schnitt, meine liebste Sorge.« Bei vielen deutschen Produktionen habe ich das Gefühl, sie seien von einer KI mit mäßigem Verstand geschnitten. Was ist eure Philosophie der Montage?

Bei jedem Film eine andere, auch in der Konstellation der Zusammenarbeit – also als soziale Montage des Arbeitsprozesses. Wir waren erstmals zu dritt. Die Editorin Janine Dauterich brachte filmmusikalisch geeignete Stücke aus Händels Concerti grossi mit. In der Folge spielte die Musik eine wesentliche Rolle bei der Konstruktion von Sequenzen. Denn damit waren Tonlagen der Erzählung gesetzt und gewisse Erwartungen suspendiert. Wir haben Filmzeit gewonnen, die üblichen Arbeitsabläufe in den drei Fundus dreimal leicht anders zu beobachten. Eine weitere Ausdifferenzierung haben auch die Filmzitate bewirkt. Sie belegen keine Aussagen, was uns in der späteren zitatrechtlichen Klärung Probleme bereitet hat. Sondern sie belegen der Reihe nach unterschiedliche Wirkmöglichkeiten der Dinge, die Bandbreite ihrer Agenda. Sie bringen die Requisiten ins unterschiedliche Spiel auch von zwanzig Filmschauspielern. Vor allem betonen sie jedesmal eine andere technisch-ästhetische Ebene des Filmischen wie Klang, Farbe, For-

mat, Abbildung, Oberflächenwirkung, Bewegung und verschiedene narrative Gesten.

Auch wenn ich mich kaum an Zeiten erinnern kann, in denen im deutschen Film nicht gejammert und von Krise geredet wurde – die Chancen für unabhängige und nichtkonventionelle Produktionen sind nicht gerade rosig. Wie schafft ihr es, eure Arbeiten dennoch zu verwirklichen, und worin bestehen die großen Hindernisse?

Wir müssen leider das Recht auf Selbstausbeutung verteidigen, denn sonst kommen wir mit unseren untertariflichen Kalkulationen nicht mehr durch und können keinen Film mehr machen. Arbeit auf Augenhöhe, kleines Team, Fixkosten null und nicht versuchen, selbst davon zu leben. Aber einen fairen Einheitslohn konnten wir gewährleisten, der sehr qualifizierten und künstlerisch motivierten Filmschaffenden die Mitarbeit ermöglichte. Das größte Hindernis für dokufiktionale Freiheit ist die schriftliche Form.

Eure Filme funktionieren nicht nach dem Schema, das Robert »Retroréalismus« nennt. Könnt ihr dieses Schema beschreiben und vielleicht eine Idee formulieren, was man dagegen setzen muss? Beim Filmmachen, klar, aber ebenso bei der Vermittlung – ihr seid ja beide auch Lehrende – und vielleicht beim Filmsehen?

Eine Figur identitär zu bestimmen und auf die Verkörperung einer präformierten Wahrheit zu reduzieren, die diese Figur »sichtbar« macht, ist die aktuelle Praxis des Retroréalismus. So erneuert er sich als deutscher Problemfilm. Retroréalismus ist eine Schrumpfform des sogenannten klassischen Erzählens. Nach der gelungenen Wiedervereinigung der »Tatort«- mit der »Polizeiruf 110«-Realität kann man in Deutschland

Ausnahmen davon an einer Hand abzählen, zum Beispiel die Serie »Dark« oder Timm Krögers neuen Spielfilm »Die Theorie von Altem«. Im Augenblick entsteht zwischen dem Diversity-Kampfbegriff der »Sichtbarkeit« und der retrorealistischen Routine der Abbildung eine toxische Kooperation. Wir wollten zudem keinen Single issue-Film machen, sondern einen bedeutungs offenen Zusammenhang mit einem postkolonialen Motiv entfalten. Unsere dokufiktionale Figur ist gerade nicht identitär. Die Rolle der Cleo, gespielt von Thelma Buabeng, hat drei Schichten. Erstens arbeitet Cleo als Studentin, deren Stipendium ausgelaufen ist, glaubwürdig dokumentarisch im Fundusalltag. Wir dokumentieren zweitens Thelma als BIPOC-Aktivistin, die uns in dieser Rolle die rassistischen Implikationen der Missionsspardose und unter anderem das *White Savior*-Syndrom erklärt. Sie stellt drittens als Schauspielerin eine Doktorandin der *Postcolonial studies* dar, die afrikanische Objekte in Requisitenfundus erforscht. So kann sie als Protagonistin die Fundus verbinden. Die Figur trägt die Dokufiktion um das Bild der »African Woman Holding a Clock« samt einer produktiven Rahmung für dieses Fragment. Faktisch wird der ganze Film mit diesem Ansatz zu einer möglichen Rahmung, die einfacher nicht zu haben ist.

»Die Ausstattung der Welt« ist ein sehr sinnlicher, sehr unterhaltsamer Film. Er ist aber auch ein bisschen wie eine Traumreise ins eigene Medium, ein bisschen »8 1/2« und »Amerikanische Nacht«, bloß eben von einem Seiteneingang her. Und zugleich ist es ein Versuch, dem Chaos der Formen und Dinge ein künstlerisches Konzept entgegenzusetzen, Vielfalt ohne Beliebigkeit.

Mir fällt dabei auch Peter Greenaway ein, der immer wieder »Systeme« durchspielt. Abgesehen von meinen subjektiven Assoziationen: Welche Bezugspunkte, welche (Vor-)Bilder, welche Ideen spielten eine Rolle?

Traumreise über den Seiteneingang stimmt. Denn so ein Fundus mit all seinen Requisiten verspricht auch als Ort die Möglichkeit, eigentlich alle Filme realisieren zu können, die anders aus verschiedenen Gründen derzeit nicht möglich sind. Auf deine Frage nach Vorbildern und Ideen können wir nur sprunghaft antworten: Ja – in unserer Frühzeit hat uns in Filmen wie »Drowning by Numbers« oder »The Falls« von Greenaway die Befreiung von Dramatik als einzigem Ordnungsprinzip gut gefallen. Das ist auch in den literarischen Experimenten von Oulipo-Autoren wie George Perec oder in den Erzählmaschinen von Italo Calvino entscheidend. »Vielfalt ohne Beliebigkeit?« Da fallen uns erstens der Konzeptkünstler John Baldessari (»no more boring art«) und seine Appropriationen alter Gemälde ein. In den »Städelpaintings« kombiniert er malerische Ausschnitte aus Exponaten der Museumsammlung mit Drehbuchauszügen. Zweitens die französische Künstlerin Sophie Calle, die als Zimmermädchen in einem venezianischen Hotel angestellt, die persönlichen Gegenstände der anonymen Gäste dokumentiert. Drittens der fiktive Auktionskatalog *Important Artifacts and Personal Property*, in dem die Autorin Leanne Shapton eine Liebesgeschichte erzählt. Viertens die amerikanische Fotografin Taryn Simon, die in *Paperwork and the Will of Capital* Blumenbouquets nachstellt, die sie auf Fotos politischer Bankette gefunden hat. In der Filmwelt muss diese Frage vorab irgendwo zwischen Kluge, Straub und Huillet sowie Godard durchfliegen. Eine fixe Idee ist: »Vielfalt ohne Beliebigkeit« ist nur aus mindestens drei künstlerisch organisierten Perspektiven möglich. Bei »Gelbe Sorte« wird in drei visuellen Dialekten erzählt: Agrarindustriefilm, B-Picture-Drama und chinesischer Agitprop. Jetzt sind es drei Fundus.

Ich finde, durch den Film überträgt sich auch der Stolz und die Freude der Fundus-Mitarbeiter auf das Zuschauen. Habe ich einen Film über glückliche Arbeit gesehen? Kann Kunst etwas mit glücklicher Arbeit zu tun haben? Und kann Kunst auf diese Weise in unsere Vorstellungen von Arbeit und Glück zurückwirken? Etwas platt gefragt: Wie politisch ist »Die Ausstattung der Welt«?

Die Arbeitsatmosphäre in den Fundus haben wir vielfach als das Gegenteil von Bullshit-Jobs erfahren. Da besteht manchmal eine fast familiäre Atmosphäre, eine Freude auch aus der Fürsorge für die Dinge. Das hat sich auf uns übertragen. Natürlich geht es auch um belastende Arbeit, oft unter Zeitdruck, bei der man nicht reich wird. Aber

unser Film hat die Fundus hoffentlich nicht idealisiert, sondern auf eine bestimmte Weise als filmische Welt aktiviert. Die analoge Qualität der materiellen Dinge fördert ein dreidimensionales Begreifen. Das macht vermutlich glücklich. Weil es die – übertragbare – Chance eröffnet, aus quälend zwangsbündigen Konflikten herauszutreten und sie von der Seite, von oben oder unten anzugehen. Das Eintreten für künstlerische Erzählfreiheit ist politisch und wird täglich notwendiger. Wir haben sie genutzt, um die besondere Atmosphäre auch als mentalen Raum zu entwickeln. Plötzlich wird ein Requiem möglich. Es ist ein Nachkriegsfilm, und es ist politisch, ihn jetzt schon zu drehen.

Euer Film macht gerade, wie man so sagt, seinen Weg. Welche Möglichkeiten und welche Schwierigkeiten gibt es, damit ein solcher Film auch ein Publikum bekommt?

Wir sind froh, dass wir bei der Festivalpräsentation und bei der Grundausstattung für die Kinotour unkompliziert eine angemessene Förderung bekommen haben. Den Rest legen wir als Produktionsfirma drauf. Die Zusammenarbeit mit der Verleihagentur imFilm ist für uns dabei sehr produktiv, weil

»Das Eintreten für künstlerische Erzählfreiheit wird täglich notwendiger«

sie uns und dem Film in vielen Städten die Begegnung mit dem Publikum im Kino ermöglicht. Nach der Pandemie ist das analoge Gespräch im Anschluss an die Vorführung im Kino auch »glückliche Arbeit«. Wir sind gespannt, was passieren wird. Es freut uns außerdem, dass durch die Zusammenarbeit mit ZDF/Arte der Film in Deutschland und Frankreich im Fernsehen laufen wird. Seit Jahren arbeiten wir mit Sooner.de zusammen, die inzwischen international als Streamingplattform ein breites Spektrum von Independent- und Arthouse-Kino anbieten – geplanter Video-on-demand-Start ist Anfang April 2024.

Werden wir mal profan, sprechen wir vom Geld. Was kostet ein solcher Film? Wie finanziert man einen solchen Film? Und welche Opfer verlangt er von den Beteiligten? Und wann wird er nicht nur künstlerisch, sondern auch ökonomisch zum Erfolg?

200.000 Euro laut Kalkulation. Davon 70.000 Euro Rückstellung von zum Beispiel Drehbuch- oder Produzentenhonorar sowie ein Eigenanteil des Produzenten. Es verbleiben 130.000 Euro Barmittel, die extern finanziert wurden durch das Medienboard Berlin

Brandenburg, die Moin-Filmförderung und ZDF/Arte. Unser Budget für einen experimentellen, künstlerischen Dokumentarfilm entspricht 20 bis 40 Prozent des Budgets, das kommerzielleren Dokumentarfilmen zur Verfügung steht, die für den internationalen Weltvertrieb gemacht werden, was erhebliche inhaltliche Konzessionen impliziert. Ohne die staatliche filmkulturelle Förderung wäre so ein Film im deutschen Markt nicht möglich.

Ich weiß, dass die Situation des deutschen Films nicht so schlimm ist, wie es das Gejammer vermuten ließe, aber dass es etliches gibt, das man verbessern könnte. Was kann und was muss sich eurer Meinung nach ändern?

Durch »offensiv experimentell«, die filmpolitische Initiative der Hochschule für bildende Künste Hamburg, und den zugehörigen Kollektivfilm »Dazu den Satan zwingen« wurde für das Debütfilmprogramm »Nordlichter« von NDR, Moin und Nordmedia eine künstlerische Freiheit von Formen und Inhalten zurückgewonnen. Diese kooperativ bewerkstelligte Überraschung betrifft aber nur den Nachwuchsbereich, und das auch nur regional. Bundesweit ist wohl das »progressivistische Kleinbürgertum«, wie du es nennst, mit seinem Wunsch, eine moralische Überlegenheit im retrorealistischen Setting abzubilden, im Vormarsch. Diese Tendenz geht dogmatisch aufs Ganze, und die Frage ist, ob ein vitales Kino von produktivem Widerspruch profitieren kann: Ein paar wirklich originäre, rabiante, imaginative, unerschrockene und dabei klug produzierte und vermarktete Filme, die international auffallen, könnten der nächste Schritt sein. Dänemark, Österreich, Griechenland und Rumänien haben es vorgemacht.

Eure Filme enthalten immer auch einen Dialog zwischen bildender Kunst und Kino. Was sind die Chancen und was sind die Grenzen für einen solchen Dialog – sowohl, was die jeweiligen »Szenen«, die jeweiligen kulturpolitischen Bedingungen betrifft, als auch die unterschiedlichen Semantiken?

Wir haben mit bildender Kunst, dem Kinofilm »Art Girls« und dem Fernsehfilm »Neue Natur« herausgefunden, dass die Grenzen zwischen Szenen, Diskursen und Märkten wenig durchlässig sind. Aber wir bleiben dabei: Jede Methode, Freiheiten, die der bildenden Kunst gewährt werden, auch in deutsche Filme einzuschmuggeln, hat Sinn. ●

»Die Ausstattung der Welt« startet am 25.1. Gleichzeitig beginnt eine Kinotour in Anwesenheit des Regieteams; Orte und Termine unter: www.dieausstattungderwelt.de

Georg Seeblen schrieb in konkret 1/24 über die schleichende Faschisierung Italiens