

Diskussionsprotokoll No. 14

Heimsuchung

Mittwoch, 05. November 2014, 23.00 Uhr

Podium: Henrike Meyer (Regie, Kamera),
Bruno Derksen (Kamera)
Peter Ott (Moderation)

Ausgangspunkt für den Film war die Zeit vor und nach dem Tod ihrer Großmutter, die die Regisseurin, Henrike Meyer, als sehr intensiv erlebt hat. Es sei die Frage entstanden, wie sie mit dem Gefühl, für das sich schwer Worte finden ließen, umgehen sollte. Es habe einem schwarzen Loch geähnelt, dass man nur umkreisen kann.

Fest stand, dass sie im letzten Jahr für ihre Abschlussarbeit an der UdK wieder so arbeiten wollte wie in *Feldarbeit* (2012, df 2012). Schon damals sei die Nähe zu ihrem Protagonisten, dem Vater, eine schwierige Aufgabe gewesen. Jetzt einen Film mit ihrer Mutter zu drehen, barg die Befürchtung, dass sich dies wiederholen könnte. Sie habe außerdem schon die kritischen Stimmen gehört: „Und? Wie viele Familienmitglieder hast du noch?“ Die Gefühle im Zusammenhang mit dem Tod ihrer Großmutter ermöglichten einen neuen Zugang.

Insgesamt gab es vier Dreh-Besuche bei den Eltern, zunächst alleine, später mit Kameramann Bruno Derksen. Ziel des ersten Besuches sei es gewesen, das bestimmte Gefühl zurückzugewinnen. Dabei hat die Filmemacherin erste Aufnahmen für Derksen gemacht, z.B. die Teetassen-Einstellung, um ihm dieses Gefühl zu vermitteln und die Frage nach der Relevanz zu stellen: „Finde nur ich das interessant, weil es meine Familie ist?“

Zuvor hatte die Regisseurin bereits ein Treatment über Geistergeschichten verfasst, das um die Themen Sichtbarkeit/Unsichtbarkeit und Grenzen kreiste. Die Einsicht, dass Geister ein Medium brauchen, d.h. jemanden, der von ihnen berichtet, führte zu der Entscheidung, im Film mit ihrer Mutter darüber zu reden. Es sei zunächst noch offen gewesen, welche Form für diese Gespräche gefunden werden sollte. Talking Heads schienen unpassend. Meyer und Derksen arbeiten lieber narrativ. So entstand die Idee, Derksen als dazukommenden Besucher der Familie zu integrieren. Seine Distanz habe das Alltägliche, wie z.B. die Landschaft, in den Film bringen können. Derksen betont, dass die Kinder ein wichtiger Teil dieses Konzepts waren.

Moderator Peter Ott weist darauf hin, dass das Dazukommen einer weiteren Person sich im Film zweimal wiederholt, beide Male in Szenen mit Kindern: Zunächst das Dazukommen des kleinen Jungen in das Im-Kreis-Rennen im Haus, dann das Dazukommen des Hundes bei der Verfolgung des Kindes auf dem Deich.

Werner Ružička stellt die Frage nach der Auswahl der Drehorte. Warum werden die Kinder zum Beispiel gerade im Haus und am Deich verfolgt? Welche anderen Optionen gab es? Es sei schwer, so Meyer, Minusorte, die nicht im Film vorkommen, zu benennen, denn die Plusorte seien als Bedeutungsträger ausgewählt worden. Der Wald sei ein Ort der kindlichen

Ängste. Heute werden dort Angstbewältigungsseminare von einer Therapeutin angeboten. Der Deich umfasse entlang eines Bogens der Weser den Drehort. Er biete Schutz, aber auch ein deutliches Davor und Dahinter. Die flache norddeutsche Landschaft biete einen sichtbaren Horizont. Man habe hier wieder eine deutliche Trennung zwischen Himmel und Erde. Derksen ergänzt, die beiden hätten viel ausprobiert. In einem anderen Zusammenhang hatte Meyer zuvor Kindheitserinnerungen, die mit Angst in der Dunkelheit zusammenhängen, in ein Drehbuch über einen Nachtspaziergang eingearbeitet. Sie seien z.B. nachts rausgegangen, um wie geplant den für Meyer mit kindlichen Ängsten verbundenen Weg vom Haus der Schwester zum Elternhaus zu gehen. Bis auf die nächtliche Gartenszene seien diese Versuche nicht im Film. Meyer zu Folge seien die Beschreibungen von Marguerite Duras über angstvolle Erlebnisse, von denen man heimgesucht wird, beim Dreh leitend gewesen.

Um zu verhindern, so Ott, dass sie selbst von ihnen heimgesucht wird, sucht die Regisseurin Geister bzw. Geister-Reste auf. Der Film enthalte daher das Thema der Annäherung auf doppelte Weise. Zu einen indem sich das Leben unaufhaltsam dem Tod annähert und zum anderen, indem sich die Filmemacherin dem Anderen, das nach dem Tod kommt annähert. Der Film sei ein Versuch, sich dem nicht-dokumentierbaren Jenseitigen zu nähern. Für die Darstellung dieser Grenzbereiche sei im Film die Arbeit mit Kontrasten zwischen Hell und Dunkel entscheidend. Ott erinnert an die Szene vor dem dunklen Vorhang und den Schattenspielen sowie an die Episoden im Dunkeln oder draußen am großen Feuer. Das Gegenteil davon, so Meyer, wäre ein voll ausgeleuchtetes HD-Bild gewesen, indem schon alles ausdefiniert ist. Für ihren Film hingegen sollte da gefilmt werden, wo ihnen das Licht gefiel. Derksen betont, das Dunkel solle Spannung zwischen Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit kreieren. In die Dunkelheit könne man verschiedenes hineinprojizieren: Angst, aber auch Freiheit.

Ott erkennt im Film Horrorfilm-Elemente wieder. Nicht nur verweise er u.a. auf *The Others* und *Poltergeist*, vielmehr greife der Film eine alte filmische Geister-Tradition auf. Ott erinnert daran, dass der Spiritismus geschichtlich gleichzeitig mit den technischen Reproduktionsmedien aufkam. Beispiele für diese Tradition im Film von Meyer seien die Stimme auf dem Anrufbeantworter, die vielleicht „Bin ich da?“ fragt, das nächtliche „Sprechen“ der Uhr, aber auch die Erzählungen von den Schreien der Großmutter. Sie stünden im Film einer kindlichen Lautproduktion mit wenig Semantik gegenüber. Die Vorsprachlichkeit der Kinder werde dabei nicht als unheimlich, sondern als Sinnsuche wahrgenommen und im Bereich des Niedlichen verortet.

Auch der Hund im Film versuche zu sprechen. In ihm wachse Sprache. Ott imitiert ein Knurren und fragt, ob den Filmemachern noch mehr Merkwürdiges an dem Hund aufgefallen sei. Derksen kann das bestätigen. Der Hund sei ihm wie aus einer anderen Welt erschienen. Im Film käme ihm daher die Funktion zu, in erzählerisch schwierigen Szenen viel tragen zu müssen. Heute hat Regisseurin Meyer eine Erklärung für das Verhalten des Hundes. Zur Zeit des Drehs, keiner wusste das, hatte er bereits einen Tumor im Kopf, der ihm starke Atemprobleme verursachte. Er sei noch während der Dreharbeiten gestorben, genau heute vor einem Jahr. Meyer erzählt, wie sie den Hund der zuvor ihr gehört hat, nach ihrem Auszug aus dem Elternhaus ihrem Vater geschenkt hat. Der Hund habe zur Familie gehört.

Werner Ružička weist in der Diskussion darauf hin, dass im Film die toten Dinge durch ein bestimmtes Arrangement lebendig werden. Meyer erklärt dazu, die Entscheidung, die

Erbstücke zu filmen, habe sehr kurzfristig, sofort nach der Ankunft, getroffen werden müssen. Nach anfänglichen Zweifel, überwog die Sorge, alle Dinge, die die Großmutter einmal berührt hat, könnten verloren gehen und sie nutzte die Gelegenheit, die Stücke alle zusammen zu filmen. Die verschleierte Möbel im Zimmer der Großmutter, das vorher monatelang leer gestanden hat, erinnerten die Regisseurin an eine Trauergemeinschaft. Nicht zuletzt, so Meyer, habe auch die Trauerarbeit ihrer Mutter zum großen Teil aus dem Arrangieren und Sortieren von Gegenständen der Großmutter bestanden.

In einem Diskussionsbeitrag wird der Wunsch formuliert, mehr über die als sehr zärtlich empfundene Darstellung der Familie und das Motiv der Kindheit zu hören. Durch den Tod der Großmutter sei schließlich eine ganze Generation auf dem Hof „abgekippt“. Immer wenn sie heute ihr Elternhaus besuche, so Meyer, nehme sie einerseits sich selbst als nicht ganz erwachsen wahr, als ewige Tochter mit den alten Ängsten. Andererseits sehe sie die Kinder ihrer Schwester auf dem Hof, die Ähnlichkeit mit ihr als Kind haben. Sie fänden sogar ähnliche Orte faszinierend.

Ružička weist darauf hin, dass Vererben eine Fiktion ist und doch gebe es in der Familie Abstufungen entlang derselben matrimonialen Linie. Die Pflege der Schwiegermutter und die Sorge um das Wohlergehen der Kinder seien Ausdruck eines Konzeptes von Familie als Schutz vor der Außenwelt. Ott vermutet, dass sich in den Gefühlen der Mutter eine Angst vor dem eigenen Ende offenbart. Er stellt die Frage, ob darin vielleicht sogar die Einsicht in ein Moment der Stagnation sichtbar wird. Als nächste Generation setze sich nun ihre Mutter mit dem Altwerden auseinander, so die Regisseurin. Das äußere sich auch in der Beziehung der Mutter zur pflegebedürftigen Freundin. Diese familiäre „Außen-Szene“ (Ružička) ist nicht nur, wie Derksen betont, ein Bild dafür, wie die Mutter pflegt. Sie ist für Meyer auch das Bild eines Horror-Ortes. Der pflegeleichte, saubere und seelenlose Ort habe jede Dunkelheit und Grenzwertigkeit vermissen lassen und vermittele die Erfahrung, nutzlos und lästig für andere zu sein. Die dahinterstehende Haltung, so Derksen, sei jedoch gesellschaftlich anerkannt. Auf dem Hof hingegen sei die Altenpflege Teil eines Hofvertrages, den vor kurzem auch die Schwester unterschrieben hat. Meyer stellt fest, dass ihre Mutter bewusst in alten Rollenmustern lebe. Sie vermutet, dass bestimmte Rollen in der Familie vererbt werden. Insofern stelle der Film für sie auch eine Möglichkeit dar, eigene, übernommene Gesten und Verhaltensweisen von Außen zu betrachten.

Hieran schließt auch die Frage von Pary El-Qalqili an. Welche Rolle nimmt die Filmemacherin in den Szenen ein, in denen sie selbst vorkommt? Hat sie eine bestimmte Intention, wenn sie gefilmt wird oder handelt es sich um reine Beobachtungen durch Derksen? Die Regisseurin betont, sie setze sich nicht der zufälligen Beobachtung durch die Kamera aus, sondern den jeweiligen Orten. Sie sei auf der Suche nach etwas, ohne genau zu wissen, was da ist. Derksen führt aus, in diesen Momenten beobachte er an ihr eine Idee, die sie selbst nicht in Worte fassen kann. Insofern steuere sie die Kamera indirekt. Diese Form fasst Ott zum Schluss in Anlehnung an das Computerspiel GTA und in Abgrenzung zur Ego-Shooter-Perspektive als „3rd-Person-Perspektive“ zusammen.

Hajo Wildeboer