

The Shape of Water : Guillermo del Toro

Autor(en): **Pekler, Michael**

Objektyp: **Article**

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

Band (Jahr): **60 (2018)**

Heft 368

PDF erstellt am: **21.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-862896>

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.

The Shape of Water



Im Kalten Krieg hält ein US-Hochsicherheitslabor einen geheimnisvollen Amphibienmann gefangen. Aus der Begegnung zwischen Kreatur und Putzfrau entwickelt sich eine buchstäblich fantastische Liebesgeschichte.

Guillermo del Toro

Magisch grünes Licht bricht durch die Oberfläche in diese Unterwasserwelt. Und doch es ist kein Meer, durch das die Kamera zu Beginn von *The Shape of Water* gleitet, sondern eine gewöhnliche Wohnung. Möbel und Gegenstände schweben im Wasser, leuchtende Lampen gar, gerade so, als wären die grossen, hohen Räume eben noch bewohnt gewesen. Und tatsächlich taucht plötzlich eine Frau auf einem Bett auf, auch sie mitten im Raum schwebend. Schlafend. Träumend. Wie in einem anderen, fantastischen Universum.

Guillermo del Toro ist für seinen unkonventionellen Zugang zur Fantastik bekannt. Seit vielen Jahren versucht der bibliophile Filmemacher etwa, *H. P. Lovecrafts* «Berge des Wahnsinns» zu realisieren. Sein eigener moderner Vampirroman und die nach seinem Drehbuch entstandene Fernsehserie *The Strain* bürsteten das Genre gegen den Strich – und bedienen dabei umso intensiver die alten Ängste vor dem Fremden, das man in sich selbst zu erkennen glaubt. Vielleicht pflegt der gebürtige Mexikaner auch deshalb seinen Status als Aussenseiter in Hollywood. Die Liebe zu den von der Gesellschaft Versteckten und Verachteten jedenfalls zieht sich als roter Faden durch del Toros Werk. Die Figuren seiner filmischen Arbeiten stammen aus der Literatur, aus Comics, jedenfalls aus Parallelwelten, die sich unaufhaltsam mit der Wirklichkeit überlagern. In *Hellboy* geht eine solche bizarre Kreatur mit Kiemen, Schwimmhäuten und bläulicher Haut, gespielt vom ehemaligen Schlangenmenschen *Doug Jones*, auf Dämonenjagd. Auch in *The Shape of Water* hat Jones

eine Rolle übernommen: die eines gefangenen Amphibienmanns, aus dem ein Gejagter wird.

The Shape of Water, bei den Filmfestspielen von Venedig vergangenes Jahr verdientermassen mit dem Goldenen Löwen ausgezeichnet, mangelt es seither nicht an Beschreibungen wie «rätselhaft», «magisch», «fantastisch», «bildgewaltig», «opulent». Doch irgendwann im Laufe dieses Films stellt sich die Frage, woher diese Bilder eigentlich stammen. Aus del Toros überbordender Vorstellungskraft? Vom dänischen Kameramann *Dan Laustsen*, der bereits *Mimic* und *Crimson Peak* für ihn fotografierte? Oder entstammen sie nicht eher einer kollektiven Fantasie, die del Toro mit persönlichen Erinnerungen und Reminiszenzen befeuert? Die richtige Antwort müsste lauten: von allen und allem etwas.

Denn zuallererst ist *The Shape of Water* ein Genrefilm, der mit den Elementen so spielerisch und zugleich so sicher umzugehen weiss, als wäre gar keine andere Kombination möglich gewesen. Es sind die Sechzigerjahre. Die Reinigungsangestellte Elisa arbeitet in einem Hochsicherheitslabor der US-Regierung. Tagein, tagaus geht sie mit ihrer Kollegin und einzigen Freundin Zeldia die Böden wischen. Die eine stumm, die andere schwarz. Die weissen Männer hingegen, sie reden, diskutieren, streiten, machen Politik, säen Hass und verbreiten Furcht, als eines Tages ein aus dem Amazonas gefischter Amphibienmann eingeliefert wird. Vor allem seine Atmungsorgane sind für die Wissenschaftler und Militärs von Interesse, erhofft man sich doch im Wettrüsten mit den Sowjets einen entscheidenden Vorteil in der Raumforschung: America first.

In dieser sehr ungewöhnlichen Liebesgeschichte zwischen Monster und Mädchen, die beide diesen märchenhaften Vorgaben dann doch nicht so recht entsprechen wollen, stecken unzählige filmhistorische Referenzen: unmittelbar *Jack Arnolds* Science-Fiction-Klassiker *Creature from the Black Lagoon* und die Monsterfilme der Fünfzigerjahre, aber ebenso das Genre des Musicals, das *Alexandre Desplat* mit nostalgischen Chanson- und Walzerklängen heraufbeschwört. Unter Elisas und ihres schwulen Nachbarn Giles Wohnung erstreckt sich ein riesiger Kinosaal in leuchtendem rotem Plüsch, in dem der untergehende Monumentalfilm in seinen letzten Zügen liegt. Vor allem vor dem Zugriff des brutalen Sicherheitschefs Strickland, dem *Michael Shannon* für ihn gewohnt dunkle Züge verleiht, möchte Elisa das Wesen retten. Strickland, autoritätsgläubiges Familienoberhaupt und selbst ein Gefangener innerhalb der militärischen Hierarchie, bringt der Kreatur seine ganze Abscheu entgegen und darf sich, auch mit elektrischem Folterstab in der Hand, keinen Fehler erlauben. Und doch ist Strickland mehr als blosser Antagonist, der sich hasserfüllt der unerlaubten und deshalb ungehörigen Liebe entgegenstellt: Er ist ein Produkt jener Gesellschaft, die im Nachkriegsamerika die Freiheit des Einzelnen propagiert und zugleich mit eiserner Disziplin unterdrückt. So schliesst auch del Toro die mit einer gross angelegten Befreiungsaktion einhergehende Liebesgeschichte immer wieder mit der US-amerikanischen Realpolitik der Sechzigerjahre kurz. Vieles erinnert hier an del Toros imposanten, in der Zeit der

Franco-Diktatur spielenden **Pan's Labyrinth**, nur dass **The Shape of Water** die Fantastik und den Realismus, die dort noch von einem Tor in einem geheimnisvollen Baum voneinander getrennt waren, diesmal ganz eng miteinander verzahnt, die eine Welt mit der anderen ständig in Beziehung treten lässt: das Oben der Außenwelt mit dem Unten des Bunkers, das strahlende Grün des Wassers mit dem stählernen Grau des Labors, Elisas karg eingerichtete Wohnung mit dem darunter liegenden luxuriösen Filmpalast, in den sich irgendwann das Wasser ergiesst, weil dieses wie die Liebe unaufhaltsam strömt.

The Shape of Water ist ein Film, der das, was er kann und ist, offen zur Schau stellt. Das mag man als Widerspruch zur geheimnisvollen Attitüde, mit der del Toro sein perfekt komponiertes Gesamtkunstwerk schmückt, kritisieren. Doch will er im Gegensatz zu **Le fabuleux destin d'Amélie Poulain**, mit dem er bereits verglichen wurde, nicht dafür bewundert werden. Das Fabelhafte bei del Toro liegt nämlich woanders: in der Überwindung jeder erdenklichen Grenze. Im festen Glauben, dass ohne Selbstliebe auch keine Empathie für den anderen möglich ist. Das ist nicht rätselhaft, magisch oder gar fantastisch. Das ist die Wahrheit.

Michael Pekler

→ **Regie:** Guillermo del Toro; **Buch:** Guillermo del Toro, Vanessa Taylor; **Kamera:** Dan Laustsen; **Schnitt:** Sidney Wolinsky; **Musik:** Alexandre Desplat. **Darsteller_innen (Rolle):** Sally Hawkins (Elisa), Michael Shannon (Richard Strickland), Richard Jenkins (Giles), Octavia Spencer (Zelda), Doug Jones (Kreatur). **Produktion:** Bull Productions, u. a. Kanada, USA 2017. **Dauer:** 123 Min. **Verleih:** 20th Century Fox

Machines



Die Maschinen der Industrie machen auch jene zu einem Produkt, die an ihnen arbeiten. In brillanten Montagen dokumentiert Rahul Jain die Verhältnisse in einer indischen Textilfabrik als Verkettung von Mensch und Maschine, Kapitalismus und Ausbeutung.

Rahul Jain

Ein Mann stochert mit einer Eisenstange in einem Hochofen herum. Wenn er die Stange in die Glut bohrt, stäubt aus der Ofenluke ein Glutregen hervor, der ihm fast das Gesicht versengt. Das ist die erste Einstellung von Rahul Jains **Machines** und ein gutes Bild für das Verhältnis von Mensch und Maschine im Zeichen industrieller Lohnarbeit. Die Maschine braucht den Menschen, der sie bedient, aber kaum ist sie einmal aktiviert, ändert sich das Verhältnis schlagartig, und hinfort ist der Mensch der Maschine ausgeliefert, muss sich ihrem unflexiblen Takt unterwerfen und kommt dabei im Zweifelsfall unter die Räder.

Der Film lässt dieses Bild nicht allzu lange stehen, wie er auch im Ganzen nicht auf die Prägnanz einzelner herausgehobener Bilder hinauswill. Eher geht es darum, einen Bilderfluss herzustellen, der eine innere Unruhe zu artikulieren scheint. Der Streifzug, den der Film durch die Produktionsanlagen einer indischen Textilfabrik unternimmt, ist zunächst weitgehend ungerichtet. Die Kamera bewegt sich agil durch unübersichtliche Räume, huscht an Menschen vorbei, die Maschinen bedienen, Stoffe durch die Gegend schleppen oder entkräftet auf dem Boden sitzen. Die Bewegung wie auch die Blickperspektive auf Augenhöhe verweisen auf den Menschen, der sie führt. Das macht freilich nur noch deutlicher, dass dieser Mensch nicht Teil der Arbeiterschaft ist: Anders als sie hat er die Freiheit, die Fabrik auch als ein ästhetisches Phänomen zu betrachten, er lässt sich nicht von den Maschinen eintakten, sondern filmt den Takt der Maschinen, samt gelegentlichen Rhythmusstörungen.

Selbstverständlich ist die Kamera auch eine Maschine, die ein Produkt herstellt. Jain extrahiert und bearbeitet mit ihrer Hilfe die Rohstoffe des Filmischen: Die Klack- und Zischgeräusche diverser Gerätschaften formen sich zu einem dichten Soundgewebe, die bunt gemusterten Stoffe, die die Maschinen produzieren, fügen sich, je nach Lichteinfall und Faltenwurf, in immer neue visuelle Texturen. Besonders deutlich wird die Doppelung Kino/Fabrik in den Passagen, die sich der Herstellung von Farbe widmen. Wenn, oftmals in Grossaufnahme, gezeigt wird, wie die einzelnen Farbtöne in grossen Bottichen gemischt und angerührt werden, dann verflüchtigt sich die Differenz zwischen den Gerätschaften der indischen Textilproduktion und der Kamera komplett: rote Farbe ist erst einmal nur rote Farbe, ganz egal, ob sie auf die Kinoleinwand oder auf einen Stoffstreifen aufgetragen wird.

Die Textilfabrik als eine Licht-, Farb- und Soundskulptur – das ist freilich nur der Ausgangspunkt. Jain geht bald einen Schritt weiter und befragt die Arbeiter zu ihrem Leben in- und ausserhalb der Fabrik. Die Arbeitsbedingungen sind fürchterlich, Zwölfstundenschichten an der Tagesordnung. Einmal filmt die Kamera einen Jungen, der direkt am Arbeitsplatz, über der Maschine, deren reibungsloses Weiterlaufen er zu kontrollieren hat, einschläft. Der Lohn reicht zum Leben, aber kaum einmal zu mehr. Dennoch strömen Männer aus weit entfernten Gegenden in die Industriegebiete von Surat, wo der Film entstanden ist. Das Landleben bietet noch weitaus weniger Perspektiven. Er werde nicht ausgebeutet, sagt dann auch einer, er