

Festival : Methode Honigmann

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

Objektyp: **Article**

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

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

Heft 379

PDF erstellt am: **22.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-863117>

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.

Das DOK.fest München präsentiert in seinem ausufernden Programm das Dokumentarfilmschaffen in all seinen Facetten, setzt aber auch bemerkenswerte Akzente; dieses Jahr zum Beispiel in einer Retrospektive der Filme Heddy Honigmanns.

Methode Honigmann

Der Mann am Steuer möchte die Regisseurin etwas fragen. Er druckst ein bisschen herum, erklärt, wie schwer es gerade für ihn angesichts der Krise ist, und öffnet schliesslich sein Handschuhfach, aus dem er ihr Stifte und Marzipangebäck zum Verkauf anbietet. In ihrem Dokumentarfilm *Metall und Melancholie* (1994) porträtiert Heddy Honigmann verschiedene Taxifahrer_innen, die in Lima mit virtuosem Improvisationsgeist versuchen, über die Runden zu kommen. Um ihre mickrigen Gehälter bei der Polizei oder als Schauspieler_innen aufzubessern, benötigen sie lediglich einen «Taxi»-Aufkleber und ein Auto. Die Wagen sind dabei ebenso ramponiert wie die peruanische Wirtschaft; voller Einschusslöcher oder gerade noch so mit Klebeband zusammengehalten.

Das Thema des Films ist eigentlich klar definiert: Vor allem geht es um den unerschütterlichen Überlebenswillen einfacher Leute in einem durch und durch korrupten Land. Die Bühne dafür ist meist das Auto selbst. Weil Menschen sich aber doch nicht so einfach auf ein einziges Thema reduzieren lassen, führen die Gespräche oft woanders hin; zur Politik etwa, zu Familienstreitigkeiten und Schicksalsschlägen, geplatzen Träumen und vergangenen Liebschaften. Und obwohl die Kamera überwiegend die Fahrer fixiert, zieht am offenen Fenster das Leben vorbei: das Verkehrschaos, die Strassenmärkte und an jeder Ampel Verkäufer_innen, die etwas anbieten, nicht selten die begehrten «Taxi»-Aufkleber.

Auf dem DOK.fest München war Honigmann in diesem Jahr eine Retrospektive gewidmet. Klein war sie im Hinblick auf das sehr umfangreiche, in



Buddy (2018)

alle Richtungen ragende Festivalprogramm. Klein war sie auch im Vergleich zum Gesamtwerk der peruanisch-holländischen Regisseurin, das fast zwanzig Langfilme umfasst (einige davon Spielfilme). Die sechs Titel der Münchner Reihe umfassten sowohl Filme, die in den Niederlanden entstanden sind – wo Honigmann ihre Regelaufbahn begann und wo sie immer noch lebt – als auch ausserhalb der Wahlheimat realisierte Projekte, die sich etwa in Paris dem legendären Friedhof Père-Lachaise (Forever) oder illegal in Frankreich lebenden U-Bahn-Musiker_innen (The Underground Orchestra) widmen, sowie Produktionen, die sie zurück in ihre alte Heimat Peru brachten.

Wie in *Metall und Melancholie* geht es auch in *El olvido* (2008) nicht nur um Menschen in Lima – diesmal Kellner_innen, Strassenkünstler_innen und Bettler_innen –, sondern auch darum, über ihre Bewegungen die Stadt zu erkunden. Vom Gewusel auf den Strassen führt der Weg in elitäre Hotelbars ebenso wie in bitterarme Eigenheime an der Peripherie der Stadt. Die Perufilme wirken so reich, weil sie sich von Vorgefundenem überraschen lassen und offen für assoziative Abschweifungen bleiben.

Das prägnanteste Merkmal von Honigmanns Filmen ist das aufrichtig wirkende Interesse an ihren Vis-à-vis. Oft werden unterschiedlichen Menschen dieselben kurzen Fragen gestellt; etwa nach negativen Erinnerungen oder persönlichen Träumen. Schematisch wird das schon deshalb nicht, weil es der Regisseurin gelingt, sich auf ihre jeweiligen Protagonist_innen einzulassen und trotzdem noch durch kurzes Nachhaken die Erzählung für das Publikum klar hält.

Honigmanns Methode zeichnet eine gelungene Balance zwischen Zuhören und Zeigen aus. In ihrem vorerst letzten Film, *Buddy* (2018),

geht es um sechs Helferhunde und ihre Besitzer_innen; darunter ein autistischer Junge, eine gelähmte ältere Dame und ein traumatisierter Soldat. Zwischen den Gesprächen beobachtet die Kamera die Protagonist_innen bei ihren eingespielten Ritualen und vertrauten Zärtlichkeiten. Damit ist *Buddy* gewissermassen die Antithese zu Ulrich Seidls *Tierische Liebe* (1995). Wo ihr österreichischer Kollege in der Beziehung zum Tier eine perverse Ersatzbefriedigung entdeckt, findet Honigmann eine Dynamik, die zwischenmenschlich nicht möglich ist. Einmal erzählt die Mutter des oft von Wutanfällen geplagten autistischen Jungen, dass der Vierbeiner wie sie versuche, ihren Sohn zu beruhigen, dabei aber deutlich mehr Geduld habe.

Manchmal scheint Honigmann die Gefühlswelt ihrer Gesprächspartner_innen etwas zu beharrlich ins Visier zu nehmen. In *Crazy* (1999) spricht sie mit ehemaligen UN-Soldaten über ihre häufig traumatischen Erfahrungen in Ruanda, Kambodscha oder dem ehemaligen Jugoslawien. Jedes Gespräch endet mit einem Song, den der jeweilige Soldat mit seinem Auslandseinsatz verbindet. Während wir Puccinis «Nessun Dorma» oder Seals «Crazy» hören, zeichnet die Kamera die Regungen des Interviewten auf.

Doch selbst diese Momente wirken weniger so, als wolle der Film einen möglichst spektakulären Gefühlsausbruch provozieren als vielmehr wie ein neugieriges Herantasten, um zu verstehen, was ein Krieg mit jemandem anstellt. Die Musik soll etwas emotional sichtbar machen, was in Gesprächen nur bedingt kommuniziert werden kann. Dabei zeichnet *Crazy* aus, dass er seine offensichtliche pazifistische Agenda nicht nur bestätigt sehen möchte, sondern auch jenen eine Bühne bietet, die sich partout nicht knacken lassen wollen. Michael Kienzl