

Julia Gleiss

Dwarf-Mania. Zu 'La Distancia' (2013) von Sergio Caballero

2014

<https://doi.org/10.25969/mediarep/22570>

Veröffentlichungsversion / published version
Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Gleiss, Julia: Dwarf-Mania. Zu 'La Distancia' (2013) von Sergio Caballero. In: *Medienobservationen*, Jg. 18 (2014). DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/22570>.

Erstmalig hier erschienen / Initial publication here:

<https://www.medienobservationen.de/2014/gleiss-dwarf-mania-la-distancia/>

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Creative Commons - Namensnennung - Weitergabe unter gleichen Bedingungen 4.0 Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0>

Terms of use:

This document is made available under a creative commons - Attribution - Share Alike 4.0 License. For more information see:

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0>

Julia Gleiss

Dwarf-Mania.

Zu *La Distancia* (2013) von Sergio Caballero

Ein Spanier in der russischen Tundra? Ein österreichischer Künstler als Konsumobjekt und Verbrecherkopf gleichermaßen? Drei Zwerge für seinen großen Coup? Das Objekt der Begierde: Der Abstand. Regisseur Sergio Caballero beutet mit seinem zweiten Spielfilm verfügbare Genrekonventionen – vom Heist-Movie über epische Elemente zur klassischen Revenge-Dramaturgie – sowie narrative Denkgewohnheiten schamlos aus, rüttelt einmal kräftig an deren Gerüst und vermengt die visuellen Restbestände zu einer meisterhaft-surrealen Ménage-Fou.

Ein Krankenwagen erreicht ein stillgelegtes Warenlager nahe einem Kraftwerk im russischen Nirgendwo. Die Ware wird entladen, und kurz erhascht man einen Blick auf ein sorgsam in Laken verpacktes, menschliches Individuum, das in das Lager transportiert werden soll. Aus dem Off ertönt eine blecherne Erzählerstimme, um Licht in die skurrile Szene zu bringen: Ein russischer Oligarch zeigte sich begeistert von dem Werk eines österreichischen Künstlers, da erwarb er den Künstler selbst gleich mit. Im Inneren des Warenlagers lebt der Künstler nun seine eigene Performance – mit Kojote und toten Hasen (als detailverliebte Interpretation von Joseph Beuys Aktion ‚I like America and America likes Me‘ aus dem Jahr 1974) – bald völlig isoliert durch den Tod seines Mäzens. Hier, eingekerkert und abgeschlossen, schmiedet der namenlose Künstler einen perfiden Plan. Gemäß seinem Status als *Conceptual Artist* verschickt er drei Konzepte mit einer kryptischen Botschaft an drei zwergengroße Auftragskiller – jeder von ihnen auserwählt aufgrund eines speziellen Metiers als Jäger/Sammler, Ingenieur/Mechaniker oder Intellektueller/Mystiker. Dem wirren Code der Konzeptskizzen umgehend Folge leistend, setzen sich drei Wohnwagen in Bewegung und fahren auf die verlassene Lagerhalle zu. Dort offenbart ihnen der Künstler alias Beuys in Lederhose und Anglerjacke sein neuestes Projekt, eine konzeptuelle Schöpfungsgeschichte vice versa: in sechs Tagen sollen die Zwerge in das Herz des Kraftwerkes eindringen und aus dem Turbinenraum das mysteriöse Objekt ‚Der Abstand‘ entwen-

den. Zu diesem Vorhaben gehört klassisch in der Tradition des Heist-Movies ein Hindernis, welches hier ebenso klassisch der Wachmann des Kraftwerkes besetzt, der sich zudem – quasi als mystischer Zusatz – zwischen mehreren Dimensionen bewegen kann.

Ein Plot für einen etwas skurrilen Science-Fiction-Film, möchte man meinen, zumindest für einen Mystery-Thriller oder eben einen Heist-Movie à la *Frankie und seine Spießgesellen* (1960) oder Christopher Nolans *Inception* (2010). Den Genreerwartungen des Zuschauers kommt *La Distancia* zunächst mit einer wohl bekannten, chronologischen Struktur von Tag eins bis Tag sechs als ein *Tagebuch des Verbrechens* entgegen. Doch an der Nummerierung findet eine an Kausalität orientierte Narration auch schon ihr Ende. Stattdessen ziehen die kleinsten Bewegungen der Figuren immer wieder surreale Kreise um sich selbst, so dass man für kurze Zeit vergißt, mit dem Film auf die Lösung des Plots zuzusteuern. Noch bevor sich der filmische Handlungsstrang weiterentwickeln – oder überhaupt entwickeln könnte, spielt Regisseur Sergio Caballero hin und wieder skurril in sich geschlossene Szenen ein: Da wäre ein Boot, das einen See überquert, doch nie auf der anderen Seite ankommt, eine telepathische Auskunft aus Las Vegas, durch Masturbation sichergestellt, ein Hasenfell als wichtigste Zutat zu einem Rammbock und ein qualmender Eimer, der Haiku-Verse rezitiert. Der Eindruck von einzelnen Bildern, jedes eine humorvoll auf sich selbst verweisende Sequenz, aber noch offen und anschlussfähig für den nächsten genialen Bild-Coup Caballeros, deckt sich auch mit dessen eigener Beschreibung seines Schaffensprozesses. Er vergleicht seine Herangehensweise an ein Filmprojekt mit der Komposition eines Musikstücks, wo Bilder wie Klänge und Noten Punkt und Kontrapunkt setzen: „Am Ende sind das die Bilder oder Ideen, die die persönliche visuelle Landkarte erschaffen, über die sich die Ausrichtung des Films bestimmt.“

In diesem Sinne unternimmt der Spanier Caballero unter dem Vorzeichen eines Abstandes von drei Jahren ein kühneres und komplexeres Experiment in Anschluss an seinen ersten Film *Finis terrae* (2010). Die Erzählung dieses ersten Werks, wenn man diese überhaupt als solche bezeichnen kann, folgt zwei Geistern – schlicht in weiße Laken gehüllt – auf ihrer Wanderung über den Jakobsweg zur *Finis Terrae*, zum Ende der Welt. Wo die beiden Figuren allein

schon mit ihrem Kostüm konventionelle Gespenster-Vorstellungen überziehen (die zu Beginn rein weißen Laken verfärben sich auf deren Reiseweg durch Sumpf- und Waldgebiete langsam durch den ‚realen Dreck‘, durch den sich die Schauspieler bewegen), überdreht die gesamte Handlung von *Finisterrae* die Episodenstruktur des amerikanischen Road-Movie. Die Narration zerfällt hier (quasi als Prototyp zu *La Distancia*) in einzelne Reise-Bilder, wenn die beiden Geister entlang dem Pilgerpfad des Santiago de Compostela halt machen und sich in selbstreferentiellen Diskussionen ergehen, ob sie nun auf einem Rollstuhl eine Angelrute auswerfen oder – als Kreuzzug-Referenz – eine Windhose wie eine Fahne hoch in die Luft halten. So versteht sich die Kreisstruktur in Caballeros Erstlingswerk, geschickt als Reisetopos verpackt, als humoristisches Gegenstück zu Jean Epsteins gleichnamigem Film *Finis Terrae* von 1929. Denn dort spitzt sich die Narration äußerst scharf auf ihren Höhepunkt zu – die Rettung eines verletzten Tangfischers, welche die erwartungsvollen Gesichter der versammelten Dorfgemeinschaft vom Festland her ersehnen.

Die karge, öde Landschaft – ob die Bretagne in *Finis Terrae* oder das sibirische Hochland in *Finisterrae*, welches sich mit den Landschaftseindrücken des Jakobsweges vermengt – schafft 1929 und 2010 eine ähnlich melancholisch, ja außerirdisch anmutende Atmosphäre. 2013 schließlich dreht Caballero *La Distancia* komplett in Russland. Auch die russische Originalsprache seiner Dialoge übernimmt er von seinem ersten Film und übersteigert doch die Dialogform exzessiv, indem er die Sprache zunächst aus dem Film verbannt und dann künstlich wiedergewinnt. Denn mit *La Distancia* realisiert Caballero im eigentlichen Sinne einen Stummfilm und nutzt als zweite Ebene die Tonspur im Abseits, im Off des Filmes, um seine Dialoge wie schwebend über den Bildern zu platzieren. So drängt sich der Eindruck auf, seine Figuren kommunizieren in einer eigenen Reminiszenz *geisterhaft*, auf telepathischem Wege durch ihre Gedankenspuren aus dem Off. Gerade auch die Rhythmik der russischen Sprache, die durch den Film pulsiert, umgibt die skurrile Welt von *La Distancia* mit einem Hauch des Fremden, Irritierenden und Unzugänglichen – von *Finis Terrae* zur *Terra Incognita*.

Am Ende spiegelt sich Sergio Caballeros zweiter, als komplexer Ideenzirkel angelegter Film in der isolierten Kunstwelt der

Beuys'schen Performance wieder, welcher der österreichische *Conceptual Artist* angehört. Denn mit den letzten Einstellungen schließt Caballero den Kreis zu der ersten Bild-Sequenz seines Films, zur Isolation des Künstlers als vergessenes Konsumobjekt inmitten der russischen Tundra. Wo die Zwerge endlich an ihr Ziel gelangen, den Coup fast gemeistert haben, werden Szenen aus dem Warenlager zwischengespielt. Pseudo-Beuys streichelt gütig und mit aller Zärtlichkeit einen toten Hasenkopf. Das Publikum erwartet derweil die große Offenbarung des mysteriösen Objekts. Eine Offenbarung? Ein Objekt? Wie erwartet durchkreuzt Caballero auch in seinem neuesten Coup die große Erwartungshaltung.