

SIRENS CALL

Regie Miri Ian Gossing, Lina Sieckmann

Deutschland, Niederlande | 2025
121 Min. | Englisch

Buch Miri Ian Gossing, Lina Sieckmann. Kamera Christian Kochmann. Montage Christoph Bargfrede. Musik Simon Waskow. Sound Design Robert Kroos. Ton Felix Bartke. Produzent*innen Miri Ian Gossing, Lina Sieckmann, Mehmet Akif Büyükkatalay, Claus Herzog-Reichel. Executive Producer Claus Herzog-Reichel. Koproduzent*innen Nadine Bemelmans, Floor Krooi, Elbe Stevens. Produktionsfirmen filmfaust (Köln, Deutschland), Schalten und Walten (Köln, Deutschland), ZDF Das kleine Fernsehspiel (aus #3286 Doppler). Mit Gina Rønning, Moth Rønning-Bötel, Rei Spider Barnes, Jason Bötel, Mark Ginsberg, Amethyst Twilight, Y'luria Watersong, Thandiwe Curtis-Gibson, Fredrick H. Zal.

Weltvertrieb Syndicado Film Sales

Synopse

Auf den Spuren von Sirene Una tauchen Miri Ian Gossing und Lina Sieckmann mit ihrem Langdebüt in die merfolk-Subkultur ein. Una nomadiert durch die postmoderne Realität eines austrocknenden Planeten, der Film gleitet mit ihr – durch Performatives und Genrelemente, Fiktionales und Dokumentarisches. „I'm part human, I recognize that, but I'm not full.“ Die Suche nach dem Selbst und Seelenverwandten führt Una in American Diner, schillernde Hotelzimmer und auf einen Roadtrip mit der jungen Moth. Aus dem Autoradio dräuen die USA unter Trump. Die beiden landen bei anderen Meermenschen in Portland, einer Gruppe zwischen Aktivismus und Selfcare, die die uralten Visionen eines Daseins als hybrides Wesen der Konsumkultur entrissen hat. Liebevoll, kühl, queer, feministisch, technoid und sinnlich zeigen Gossing / Sieckmann Menschen, die ein Leben abseits der Zumutungen einer normierten Gegenwart gewählt haben. Stilistisch brillant und in der Überwindung von Genrengrenzen ingenios – **SIRENS CALL** ist eine Versuchsanordnung für neue Lebens- und Daseinsformen. (Fabian Tietke)

Miri Ian Gossing und Lina Sieckmann arbeiten seit 2012 als Künstler- und Regieduo zusammen. Gemeinsam haben sie ein markantes Werk aus 16-mm-Filmen geschaffen, in denen sie dokumentarische Bilder, Fiktion und Found Footage verbinden. Ihre künstlerische Forschung befasst sich mit Themen wie Hauntologie, Trauma-Landschaften und queeren Lebenswelten. Seit 2019 kuratieren sie das Blonde Cobra – Festival für queeres und experimentelles Kino in Köln. Gossing und Sieckmann leben und arbeiten in Köln sowie in Portland, Oregon in den USA.

Filme: 2014: Sonntag, Büscherhöfchen 2 / Sunday, Buescherhöfchen 2 (Installation, Kurzfilm). 2015: Desert Miracles

(Kurzfilm). 2016: Ocean Hill Drive (Kurzfilm). 2017: One Hour Real (Kurzfilm). 2019: Souvenir (Kurzfilm). 2025: SIRENS CALL.

Director's Statement

Fluide Transformationen

Eine neugierige Spurensuche nach posthumaner Identität, Überleben und Zugehörigkeit

Wir sind Anfang der 90er Jahre in derselben ländlichen Kleinstadt in Deutschland aufgewachsen. Ein Skatepark, eine Tankstelle, eine Kirche, ein Supermarkt, Hektar von Wäldern und Maisfeldern und der letzte Bus um 19 Uhr – seit jeher hat die dazugehörige Langeweile unsere Fantasie beflügelt. Der Fernseher war wie ein Fenster zu einer anderen Welt, in der magische Dinge geschehen konnten; die Serien und Filme, in die wir stundenlang abtauchten, präsentierten die USA als ein gelobtes Land der Popkultur und Mythen. Wir wuchsen mit Geschichten über amerikanische Vorstädte, Disney-ähnlicher Freizeitarchitektur, den Geistern aus Horrorfilmen und Abschlussbällen auf. Unsere ambivalente Faszination für Show-Momente und polierte Oberflächen, und die zerbrochenen Träume dahinter, wuchs stetig.

Im Jahr 2017 erfuhren wir online von einer Subkultur in Portland, Oregon: Menschen, die sich als mer-folk identifizieren. Sie gaben an, sich nicht nur als Sirenen in Silikon-Kostümen zu verkleiden, sondern das Dasein als Sirenen tatsächlich als Identität in ihrem Alltag zu leben. Nachdem wir „Una the Mermaid“ in Portland kennengelernt hatten – eine Gefängnispsychologin und Traumalogin im Alltag – fühlten wir uns sofort auf ganz besondere Weise verbunden. Una und ihr Kollektiv hatten schon lange die Dinge umgesetzt, die wir uns für unsere Figur vorgestellt hatten: eine Sirene mit interdisziplinärem Wissen, die Mensch, Natur und Maschine verbindet und gleichzeitig versucht, neue Wege des Miteinanders und des Umgangs mit der Welt zu finden.

“We're all playing a character in a script, but very few of us get to write their own story.“ Im Fall der Hauptfigur von **SIRENS CALL**, Una, dreht sich die Story nicht mehr um weibliche Selbstaufgabe oder die romantische Erfüllung konventioneller Meerjungfrauen-Erzählungen. In unserem Film kämpft Una als hybrides Wesen in einer fragmentierten Welt, die kurz vor dem Kollaps steht, ums nackte Überleben. Ihr menschlicher Körper ist dysfunktional; das Atmen an Land wird immer schwieriger. “I was drying out from the inside“: eine Meerjungfrau der Gegenwart, die als Seismograph für den zukünftigen Zustand der Menschheit fun-giert.

Bei **SIRENS CALL** war die Idee, dass Film als eine Form spielerischen Experimentierens dienen kann, von Anfang an essenziell für uns. Von der ersten Szene in einer Laborumgebung, über das Studio-Setting bis hin zu unseren offenen Interviewfragen an Una strebten wir danach, die Bedingungen der Produktion selbst offenzulegen. Auf diese Weise verkörpert **SIRENS CALL**, wie seine Figuren, eine hybride Natur, zwischen Dokumentation und Fiktion, situativen Einsichten und narrativer Erkundung wandelnd. Daher haben wir uns entschieden, von klassischer Dramaturgie abzuweichen und uns auf einen fließenden Stil zu konzentrieren, der vom japanischen

kishotenkatsu inspiriert ist, bei dem es keine festen Höhepunkte gibt, sondern, wie bei Wellen, einen eher fließenden Erzählstil.

Una lädt uns auf eine Reise quer durch die Vereinigten Staaten ein, von den strahlenden Megastädten der Mojave-Wüste bis zu den Sumpfgebieten der Kleinstädte Floridas. Die Meer-Wesen, denen sie begegnet, haben sich in Disneyartige Karikaturen ihrer selbst verwandelt – gefangen hinter dicken Glaswänden, den gierigen Blicken der Menge ausgesetzt, von der Peepshow zur Freakshow. Als ruheloses Wesen ohne Biografie wandert Una durch eine entfremdete Welt, eine Welt, in der das Atmen selbst zur Ware geworden ist: Willkommen in der BREATHE Bar.

Unas Existenz ist liminal – weder ganz Fisch noch ganz Mensch, weder Frau noch Mann, sondern etwas dazwischen. Ihre Reise ist eine Reise des Widerstands, des Überlebens und der ständigen Transformation, die auf verschiedene Weise die Transformationsprozesse widerspiegelt, die wir als Individuen und als Gesellschaft durchlaufen müssen, um in einer posthumanen Welt zu überleben.

Erst als Una bei einer nächtlichen Begegnung auf einem Walmart-Parkplatz Teenager*in Moth trifft, beginnt sich ihr Schicksal zu ändern. Gemeinsam begeben sie sich auf die Suche nach einer Gemeinschaft anderer Meermenschen in Portland.

Hier verschiebt sich der Stil des Films allmählich in Richtung Dokumentarfilm. Wir treffen andere queere Meermenschen, die sich politisch organisieren, schwimmen, feiern und ihren Alltag leben. Eine Zeit lang scheint Una ihren Platz gefunden zu haben. Doch die Frage, wer sie in dieser Welt ist, holt sie bald ein. Woher stammt ihr Körper und kann man ihn möglicherweise überwinden? Sind vermeintliche Biografie und Trauma eine starre Erzählung oder kann man die eigene trans-Identität annehmen?

Unsere Filme beschäftigen sich oft mit Themen wie Sehnsucht, konstruierten Gefühlen und den Faktoren, die unsere Wünsche beeinflussen – sowohl im privaten als auch im politischen Kontext. Wir konzentrieren uns auf die Magie, die zwischen Illusion und Realität liegt, und fangen das „Nicht-ganz-Vollkommene“, das leicht Abweichende ein. Es sind diese spezifischen Motive, die wir in unserer Arbeit immer wieder erforschen – Themen, die uns finden: das Haus, das Dorf, die Kernfamilie, die Biografie, romantische Beziehungen, Darstellungen des Alltags und die Strukturen des Begehrens. Oft scheinen diese Motive von etwas oder jemandem heimgesucht zu werden. Etwas, das sich leise ankündigt, erscheint und dann verschwindet, aber immer ungreifbar bleibt. Das Gleiche gilt für **SIRENS CALL**.

Die Dualität von Faszination und Zweifel spiegelt unsere Neugierde auf die Beziehung zwischen Erscheinung, Wahrheit und (Selbst-)Bewusstsein wider. Die Grenzen zwischen alternativen Lebensstilen, ganzheitlichen spirituellen Werten und neoliberalen Selbstoptimierungsbemühungen sind hier fließend, da es niemandem wirklich zu gelingen scheint, diesen Grenzen zu entkommen.

Für uns ist das Filmemachen das ideale Medium, um mögliche Utopien zu hinterfragen, und es erlaubt uns, diese Ideen während des gesamten Recherche- und Drehprozesses zu erforschen. **SIRENS CALL** wurde von einem kleinen Team aus nicht mehr als fünf Personen realisiert und auf Super 16 gedreht. Als kollaborativer Prozess stellt er auch unsere Hierarchien, Produktionsprozesse und Interaktionen mit den Protagonist*innen in Frage.

Letztendlich besteht der Film nicht nur aus 121 Minuten auf der Leinwand, sondern repräsentiert auch eine siebenjährige künstlerische Reise – ein Geflecht aus Begegnungen, Beziehungen und Erfahrungen, die uns in dieser Zeit geprägt und auf vielfältige Weise verändert haben. In dieser Hinsicht ist Unas Spurensuche auch unsere eigene.

Ein Akt des Verlangens, der Wunscherfüllung und des Widerstands zugleich.

Miri Ian Gossing & Lina Sieckmann

Interview

Sich Einlassen auf andere Entwürfe

Miri Ian Gossing und Lina Sieckmann sprechen mit Irina Bondas und Fabian Tietke über das Spannungsverhältnis zwischen Dokumentarfilm und Fiktion

Irina Bondas: Ich würde gern mit einer Frage zur Beziehung von Dokumentation und Fiktion in eurem Film anfangen. Euer Film ist ein inszenierter Spielfilm, gleichzeitig gibt es diese Community wirklich. Was ist das für eine Community oder was ist das für eine Bewegung?

Miri Ian Gossing: Ich glaube, das Spannende an dem Film ist, dass doch ein relativ großer Anteil dokumentarischer Natur ist – auch wenn man das unserem Film im Nachhinein nicht mehr so ansieht, aufgrund der formalen Entscheidungen, die wir getroffen haben. Generell glauben wir eigentlich nicht mehr an die Trennung dieser Genres und finden es spannend Grenzen zu überkommen und eben diese Fragen zu stellen. Wir hatten zu Beginn des Filmes das Glück, das Wim Wenders Stipendium bekommen zu haben und konnten die Arbeit an dem Film so mit einer zweimonatigen Recherche beginnen. Wir hatten ganz grob einige Orte im Kopf, seit wir herausgefunden hatten, dass es eine große Merfolk-Subkultur in den USA gibt. Auf dieser Reise haben wir Una kennengelernt und viele der Locations überall in den USA besucht. Ich denke, man spürt dem Film noch an, dass Orte oft einen Ausgangspunkt in unserer künstlerischen Arbeit bilden. Es gibt eigentlich keinen Ort in unserem Film, den es nicht auch jenseits des Films gibt, außer vielleicht das Filmset-Labor am Anfang. Selbst der „Blue Room“ ist ein wirklich existierendes UV-Wellnesscenter, auch wenn es wie von einem anderen Planeten wirkt.

Fabian Tietke: Verstehe ich das richtig, dass ihr über Una dann die restlichen Merfolk kennengelernt habt?

Lina Sieckmann: Richtig. Das hat dem Thema noch mal eine andere Dimension gegeben. Una und der Merfolk Pod sind eine Gruppe in Portland, an der wir dann kleben geblieben sind, weil wir gemerkt haben, dass es diese ganzen kulturellen Phänomene und Orte zwar auch woanders gibt, aber dass bei dieser speziellen Gruppe einfach noch mehr dranhängt, was uns künstlerisch interessiert hat.

MG: Mich hat fasziniert, dass diese Gruppe, in der alle so unterschiedlich sind, trotzdem so zueinander gehört und dass sie ihre verschiedenen Themen und Kräfte vereinen. Zugleich haben wir schnell gespürt, dass alle einen tieferen, weitergehenden Zugang zu dieser mythologischen Figur ihrer „Mersona“ haben und es nicht als Cosplay oder Verkleidung verstehen. Jede Person hatte so eine eigene Agency innerhalb der Community. Besonders spannend fanden wir, dass sie neben dem gemeinsamen Performen eben auch aktivistisch verbunden sind. Uns haben diese verschiedenen Dimensionen interessiert, auch weil wir uns selber mit Aktivismus und posthumanistischer Theorie beschäftigen. Und auf einmal sind da diese Personen und die „verkörpern“ das einfach. Das ist natürlich immer noch viel spannender, als das nur theoretisch zu denken.

FT: Um die naheliegendste Frage zu stellen: SIRENS CALL ist euer erster Langfilm. Wie war der Übergang?

LS: Das war schon komplett anders als bei den Kurzfilmen. Wir haben in unseren Kurzfilmen – zumindest auf der sichtbaren

Bildebene – ja bisher wenig mit Menschen gearbeitet. Es gab die Räume, es gab die Inszenierung und es gab eine Off-Stimme, die sich aus verschiedenen Originalquellen zusammengesetzt hat. Das war das Spannungsfeld, sodass die Filme sich häufig als so was wie die Erinnerung einer unzuverlässigen Erzählstimme aufgebaut haben. Bei *SIRENS CALL* war es nun aber eine ganze Gruppe von „Merfolk“. Wir haben sehr lange Zeit vor Ort verbracht und über die sechs Jahre Beziehungen aufgebaut, die die gemeinsame Arbeit am Film so erst ermöglicht haben. Außerdem braucht ein Langfilm natürlich auch eine gewisse dramaturgische Form über zwei Stunden. Das war schon eher neu für uns. Was will man erzählen? Will man überhaupt irgendwas erzählen? Oder will man einen Prozess sichtbar machen, oder verschiedene Pole, anhand derer sich dann im Verlauf etwas entfaltet?

MG: Wir haben zuerst einen gewissen Druck verspürt. Bei einem Langfilm gibt es die Erwartungshaltung, dass er irgendwo hinführen muss. Aber dann habe ich mir gesagt, nee, das wollen und müssen wir nicht erfüllen. Wir denken das jetzt einfach weiter als zehn Kurzfilme, um den Druck rauszunehmen und Möglichkeiten zu eröffnen, selber neue Formen zu finden. Und jetzt ist dieser Ansatz tatsächlich irgendwie noch leicht erhalten geblieben. Es gibt da das kleine Überbleibsel: die Kapitelstruktur, anhand derer wir uns selbst Gedankenstützen gegeben haben, die uns durch den Film leiten. Für uns war das erleichternd, sich da von der dramaturgischen Strenge des narrativen Kinos zu befreien. Wir haben formal viel neues ausprobiert: In manchen Momenten trauen wir uns in eine Partysituation mit 18 Menschen, da einfach reinzugehen, und dann inszenieren wir auch mal einen Dialog innerhalb von klassischen Standards. Ich glaube, dass auch unendlich viele Aspekte unserer alten Arbeiten mit rein fließen. Es gibt viele sehr langsame Sequenzen, mit Voiceover und reiner Umgebung. Wir kommen beide aus der bildenden Kunst und haben einen Hintergrund in der Fotografie, deswegen denken wir das Kino erstmal vom Bild her und nicht von der Narration. Uns interessiert das transzendente Kino und das Slow Cinema, aber eben auch vereint mit Momenten von Pop und einer Lust am Stil-Brechen. Wir fragen uns: Was können eigentlich Bilder miteinander erzeugen? Wie kann man auf einer rein visuellen Ebene erzählen?

IB: Um noch einmal aufs Verhältnis von Dokumentarischem und Fiktionalem zurückzukommen: Wenn ich an den Roadtrip der Protagonistin und die vielen Rituale auf dem Weg denke, stellt sich mir die Frage, wie viel daran ist eigentlich gescriptet, erfunden von euch? Wie viel ist da schon vorgegeben durch die Bewegung oder durch diese Protagonistin? Also wie habt ihr das gemeinsam erarbeitet oder eben nicht?

MG: Uns interessiert genau dieses Verhältnis von Finden und Erfinden, von Dokumentarischem und Fiktivem. Für mich gibt es drei Figuren in dem Film: Einmal Gina als Mensch, ihre „Mersona“ Una und dann die fiktive Sirenen-Figur, die wir hinzugefügt haben, also die, die anfangs auf die Reise geht. Der Ausgangspunkt ist dokumentarisch und hat sich dann immer weiter in Richtung Fiktion entwickelt, woran der Austausch mit Una sehr großen Anteil hatte. Interessanterweise hat manchmal sogar der Film Bezug auf ihr reales Leben genommen. Ich meinte irgendwann zu ihr: „Manchmal redest du, als wärst du ein atlantisches Orakel. Vielleicht machen wir ja mal so eine Orakel-Szene über die Zukunft der Erde. Was denkst du?“ Und dann sagt sie: „Ja, ich habe während der Pandemie angefangen, Orakel-Lesungen zu machen.“ Also es gab Momente, wo das Leben und der Film ineinandergegriffen haben, auch dadurch, dass es am Ende ein 8-jähriger Prozess war, den wir gemeinsam erlebt haben. Während dieser Zeit haben wir jedes Jahr mehrere Monate in Portland gelebt. Das eigentliche Filmen war ohnehin ein langsamer Prozess, auch weil wir viel auf 16mm gedreht haben.

LS: Das Verhältnis von Authentizität und Fiktion hat uns ja auch schon in früheren Arbeiten beschäftigt und es war spannend,

ausgerechnet auf Gina/Una zu treffen, weil sie ja im Prinzip auch eine Art Performancekünstlerin ist. Also in ihrer Figur das Thema der Inszenierung schon angelegt ist. Als wir sie das erste Mal 2017 in Portland getroffen haben, sagte sie zu uns: „That’s when I’m in costume“ und meinte damit ihr Menschn-outfit, das sie auch im Alltag in ihrem Job als Gefängnispsychologin trägt. Wir fanden diesen Selbstentwurf, den sie lebt – etwas anderes zu sein als ein Mensch – einfach sehr interessant. Es war klar, dass es uns nicht darum gehen würde, irgendwie zu psychologisieren, sondern wir wollten mit dieser Selbstbehauptung mitgehen, uns darauf einlassen. MG: Wir sind beide eigentlich sehr theoretische Personen und haben im Vorfeld immer ganz viele Konzepte und Überlegungen im Hinterkopf. Aber wenn wir drehen, versuchen wir das loszulassen und eher auf einer intuitiven Suche zu sein. Einen emotionalen Zugang zu finden, präsent zu sein. Dafür leben wir uns dann konzeptuell im Schnitt aus und versuchen wieder im gesammelten Material eine neue Struktur zu finden. Das war bei diesem Film sehr herausfordernd. Wir hatten 72 Stunden Material und wir haben 18 Monate geschnitten, um die inhärente Struktur herauszukehren, sodass der Film nicht völlig auseinanderfällt, und gleichzeitig noch eine mäandernde Bewegung hat.

FT: Könnt ihr zu dem Prozess, aus dem Material eine Struktur herauszuarbeiten, noch ein bisschen mehr sagen? Gab es da Zwischenschritte?

MG: Am Anfang stand ein Moment des Sammelns und sich Einlassens auf diese Sichtweise der Welt. Generell interessiert uns in unseren Filmen oft das, was über ein Individualschicksal hinausgeht und uns alle verbindet, wo es vielleicht auch um eine Metapher, ein Bild für etwas oder eine tieferliegende, universelle Thematik geht. Im ersten Jahr waren wir einfach sehr offen, im zweiten hatten wir schon eine klarere Vorstellung, was noch passieren könnte und im dritten haben wir überlegt, was haben wir schon gedreht und was könnten wir dem noch hinzufügen. Im letzten Schritt haben wir dann im Schneiderraum alle Materialien angeschaut und uns assoziative Wege gebaut, von einem Moment zum nächsten. Eine ungefähre Vision, wohin es gehen soll, schwingt natürlich trotzdem von Anfang an mit. Ein Wechselspiel zwischen Kontrolle und Loslassen.

LS: Der Film basiert ja auf einem Spannungsverhältnis zwischen Echtheit, Dokumentarfilm und Fiktion. Ein purer Dokumentarfilm wäre uns zu wenig gewesen und reine Fiktion auch. Eine Zeit lang war der Fiktionsanteil – weil wir erst mal damit beschäftigt waren, eine Art Dramaturgie herauszuschälen – relativ hoch. Uns war aber von vornherein klar, dass es den dokumentarischen Ursprung und Gegenpol einfach ganz deutlich braucht und wir uns auch selbst positionieren wollten. Man sieht ja ganz am Anfang diese Szene mit dem Laborsetting, also der Film als Versuchsanordnung, das schien uns ein gutes Mittel, um offenzulegen, dass das Ganze eher als eine Befragung und Versuchsanordnung gedacht ist und dass auch zwischen dem, der fragt, und demjenigen, der antwortet, ein gewisses Verhältnis ist, was sich ja auch über die Zeit so entwickelt hat.

MG: Und was sind überhaupt unsere Ansprüche an diese Kategorien? Fiktion und real und dokumentarisch und Spielfilm? Wie funktionieren die und was nutzen die eigentlich für Mittel? Und das vielleicht auch zu dekonstruieren oder einen queeren Blick darauf zu haben – wir wollten keine Dramaturgieform wählen, die mit dem klassischen ekstatischen Höhepunkt arbeitet, sondern die Hybridität auch in der Form ernst nehmen. Wir haben überlegt, wie wir einen Film bauen können, der sich auch in Wellen bewegt und immer wieder eine andere Perspektive auf das gleiche Thema wählt. Mit einer Protagonistin, die quasi vier verschiedene Genres durchläuft. Es fängt ja als Science-Fiction-Film an, es wird zu einem Roadmovie, dann wird es zu einer Dokumentation über eine Subkultur und am Ende könnte man es fast als Melodrama bezeichnen. Es gibt diese japanische Dramaturgie „kishōtenketsu“, die man zum Beispiel auch von Studio-Ghibli-Filmen kennt, wo es in der Erzählweise keine Notwendig-

keit und keine Kausalität gibt, also auf das eine muss das andere folgen und jeder Weg muss erklärt werden, sondern es ist eher so eine gefühlte, situative, assoziative...vielleicht auch intuitive Wahrheit, der wir dann so gefolgt sind.

IB: Warum ausgerechnet diese vier Genres? Ist das etwas, was euch durch die Entwicklung vorgegeben wurde oder war das auch etwas, was ihr von vornherein mit reinbringen wolltet?

MG: Es ist immer beides. Wir machen uns sehr klar Gedanken vorher, was könnte eine Struktur sein, die wir spannend finden. Ob wir das erreichen können, ist dann ja noch mal die andere Frage. Man muss bedenken, wir haben das alles hauptsächlich mit vier bis sechs Personen gedreht. Also es gibt kein riesiges Lichtteam, es gibt kein 30-Personen-Set. Wir sind an allen Orten in diesem kleinen Team unterwegs gewesen, haben über 6 Monate zusammen gelebt und gedreht. Es ist mit einem super-low-budget entstanden, das heißt viele Dinge sind auch dem Moment geschuldet, dass wir dadurch dann so eine sehr freie oder auch experimentelle Art und Weise hatten zu arbeiten. Zitat: In dem ganzen Thema steckt natürlich auch der Wunsch etwas zu sein, sich irgendwo unterzubringen, an Grenzen zu stoßen.

LS: Es gibt an vielen Stellen ja auch immer so ein paar off-Momente. Mir ist es selber nochmal besonders stark aufgefallen, als wir mit dem Sounddesigner an diesen Stellen gearbeitet haben. Es gibt da häufig noch einen Moment von Selbstironie und Humor. In dem ganzen Thema steckt natürlich auch der Wunsch etwas zu sein, sich irgendwo unterzubringen, an Grenzen zu stoßen. Ich glaube, es ist immer auch ein bisschen die Behauptung von Form oder Genre, die uns reizt, und das wird dann nicht so ganz eingelöst. Und Science-Fiction oder die Alien-Metapher zu zitieren, hat sich da für uns einfach angeboten.

MG: Wir fanden es auch spannend, dass man da ohnehin nicht rauskommt. Genres finden wir spannend, gerade auch auf die amerikanische Gesellschaft bezogen, weil uns auffiel, das emotionale Realität und Erinnerung hier oft eh schon irgendwie fikionalisiert werden. Menschen sprechen dort manchmal in einer bestimmten Art und Weise, und wie sie etwas sagen, erinnert mich oft an Film und wie dies ein bestimmtes Gefühl auslösen soll. Das Filmgedächtnis spricht da mit, aus ihren Erzählungen und Erinnerungen. Wir selber sind ja in einem kleinen Dorf in Deutschland aufgewachsen und sehr stark mit amerikanischen Filmen sozialisiert, weil wir Fernsehkinder in den 90ern waren. Und deshalb ist das auch in unserem Unbewussten natürlich mit drin und beeinflusst.

FT: Ich würde da gerne kurz einhaken. Ihr sprecht ja zurecht sehr viel über die Menschen, aber was ich zum Beispiel auch ganz toll finde an dem Film, sind die Interieurs. Wie sehr habt ihr da Set Design betrieben?

MG: Kein Kostüm und keine Örtlichkeit sind inszeniert, sondern vorgefunden.

LS: Die Wohnung ist auch die echte Wohnung von Una. Das war auch ein riesiger Glücksfall für uns, genauso wie die Kleidung und Maske, wir mussten uns da um gar nichts kümmern.

MG: Ihr Haus, in dem sie wohnt, liegt auf Hayden Island. Das ist ein relativ rougher Teil von Portland, außerhalb der Stadt.

IB: In der Mitte eures Films gibt es ja diese lange Sequenz der Merfolks, die sich vom übrigen Film absetzt und in der diese Community und jede einzelne Person zelebriert wird und zum Schein kommt. Ich musste bei dieser Szene sehr stark an Konzepte wie Posthumanismus denken und verschiedene Autorinnen wie Octavia Butler, Le Guin und Donna Haraway denken. Gibt es für euch in dieser Community eine Art utopischen Entwurf einer Gesellschaft zu entdecken – einer Gesellschaft der Zukunft in dieser apokalyptischen, postapokalyptischen Welt?

MG: Tatsächlich würde ich es genau so sagen. Ich würde schon sagen, dass es eine Suche danach gibt. In unserem Film gibt es die Frage danach, wie wir – individuell und kollektiv – leben wollen, aber auch, wie wir überhaupt noch überleben können, in dieser ökologischen und politischen Situation der Welt. Der Film wirft ja auch sehr existenzielle und schmerzhaft Themen auf. Wir haben versucht, die Gesellschaft und die Zeit, in der wir leben, durch einen fast konstanten Stream von Medieninput wiederzugeben, der jeden Versuch von Una, sich „sicher zu fühlen“, durchdringt. Der läuft ja auch in Realität immer parallel zum Leben ab und knallt damit aufeinander. Ich finde eben diesen ambivalenten Blick ganz, ganz wichtig, damit wir nicht immer nur in einem Modus von Kritik bleiben, sondern auch versuchen, uns Fragen zu stellen nach Wahlfamilien, nach positiven und utopischen Gesellschaftsentwürfen, wie man anders denken, leben, lieben, was auch immer kann.

LS: Für viele ist das ja auch ein emanzipatorischer Moment. Es gibt eine wachsende soziale Ungleichheit, die realen Verhältnisse sind für viele unserer Freund*innen und Bekannten in den USA eine große Belastung – wer kein Netz hat, wird von der Gesellschaft nicht aufgefangen. Wir haben das ja jetzt über lange Zeit nah mitbekommen und man hat auch das Gefühl, dass es immer schlimmer wird. Auch das war etwas, was uns an Una fasziniert hat: Es gibt dort nochmal viel stärker die Idee und Notwendigkeit von Community Building, das steckt da mit drin und hat einen tief solidarischen, emanzipatorischen Gedanken, der sehr beeindruckend für uns war.

IB: Vor allem, wenn man bedenkt, dass ihr 2017 angefangen habt, an dem Film zu arbeiten, zu der Amtszeit des ehemaligen US-Präsidenten, der demnächst wieder Präsident wird...

MG: Das sind alles Dinge, die sich mit da reingeschrieben haben, auch diese extreme Zeit der Wahlen jetzt in den USA 2020 und 2024. Diese Zeit ist im Film ja in dokumentarischen Bildern von den Protesten vor Ort zu sehen. Ich denke jetzt, wo der Film abgeschlossen ist, auch immer wieder über kollektive politische Traumata als Momente der „Alienation“ nach, also wie fühlt sich eigentlich ein Wesen in einem traumatisierten Körper und wie schreibt sich eine unterdrückerische Gesellschaft in unsere Körper ein? Themen wie Immunität und der Umgang mit Krankheit. Warum haben wir als Gesellschaft diese Faszination für Mythen, Fabelwesen, für Aliens, Mermaids? Wie die Merfolk immer wieder ihre Form wandeln und trotz Unterdrückung und schwerster Lebensumstände darin irgendwie fluide, aktivistisch, lebendig und spielerisch bleiben, bezeugt für mich auch sehr stark die utopischen Potentiale von Queerness und Trans sein in der Welt. Das ist etwas, was ich selber als sehr, sehr berührend und empowernd wahrgenommen habe.

IB: Das heißt, wir können demnächst viel von ihnen lernen oder eigentlich jetzt schon.

MG: Ja, auch jetzt schon. Ich habe das Gefühl, dass auf jeden Fall viele der Themen, die von den Merfolk angesprochen werden, uns noch länger beschäftigen werden. In diesem Sinne: Staying with the trouble!