

SHERMAN'S MARCH

A Meditation on the Possibility of Romantic Love In the South During an Era of Nuclear Weapons Proliferation, also a Comedy

Shermans Feldzug: Eine Meditation über die Möglichkeit der schwärmerischen Liebe im Süden in einer Ära der atomaren Aufrüstung, auch eine Komödie

Land USA 1981 - 1985

Produktion Ross McElwee

Ein Film von Ross McElwee

einleitender historischer

Abriß Richard Leacock

Erzählung/Erzähler Ross McElwee

Schnittassistenz Kate Davis, Alyson Denny,
Meredith Woods

Uraufführung 13. November 1985,
Institute of Contemporary Art,
Boston

Format 16 mm, Schwarzweiß und Farbe

Länge 155 Minuten

Mit Unterstützung von: Guggenheim Foundation, The Massachusetts Arts & Humanities Foundation, WGBH-Television, The Boston Film/Video Foundation, The Pinewood Foundation, The Artist Foundation, Inc.

Zu diesem Film

SHERMAN'S MARCH handelt von einem Mann, der sich in einer Krise befindet und daraufhin (von Boston via New York) eine Reise in den Süden antritt. Auf seiner Fahrt begegnen ihm verschiedene Frauen, in deren Leben er in unterschiedlichem Maße verwickelt wird.

Inhalt

SHERMAN'S MARCH beginnt mit einer pseudodokumentarischen konventionellen Einleitung. Eine Stimme mit distinguiertem 'britischem' Akzent informiert uns über den Zerstörungsfeldzug Shermans durch den Süden, dessen Stationen mit Hilfe einer roten Linie auf der Karte nachgezeichnet werden: „1864, während des Bürgerkrieges, unternahm Unionsgeneral William T. Sherman seinen berühmten Marsch zur Atlantikküste. Mit 60.000 Soldaten fiel er im Süden ein, zerstörte Atlanta, Georgia, Columbia, South Carolina und Dutzende kleinerer Städte. Seine Truppen plünderten Häuser, vernichteten Vieh, brannten Stallungen und Gebäude nieder und hinterließen eine 60 Meilen breite und 700 Meilen lange Spur der Zerstörung, bis sie schließlich in North Carolina die Kapitulation der Konföderierten erzwangen. Shermans Feldzug markiert insofern einen Wendepunkt in der modernen Geschichte, als hier zum ersten Mal hauptsächlich gegen die Zivilbevölkerung ein Krieg geführt wurde, dessen Spuren und Narben, die er im Süden hinterließ, noch heute zu finden sind.“

Plötzlich wird das Bild schwarz. Der Erzähler räuspert sich, hustet. Eine andere Stimme fragt, ob er noch einmal von vorne beginnen wolle. Dann sehen wir auf einmal eine ferne Gestalt in einem riesigen leeren *loft* ruhelos hin und her laufen. Die Gestalt ist, wie wir erfahren, kein anderer als der Filmemacher, der von Boston kommend, wo er lebt, ausgezogen war, einen Film über die Nachwirkungen des Sherman-Feldzuges auf den Süden zu drehen und nun erfahren hat, daß seine Freundin zu ihrem früheren Freund zurückgekehrt ist. Daraufhin hat er sich in die leerstehende Fabriketage eines Freundes zurückgezogen, um zu überlegen, wie es weitergeht. Zu guter Letzt beschließt er, in den Süden zu fahren, seine Familie zu besuchen und die Dreharbeiten zu seinem Film doch noch aufzunehmen.

Nach seiner Ankunft in den Bergen von North Carolina sieht sich McElwee einer Familie gegenüber, die sich alle Mühe gibt, ihm über seinen Verlust hinwegzuhelfen. Sie glauben, daß ihm nichts weiter fehle als ein 'nettes Südstaatenmädchen'. Und während er mit seiner Schwester Kanu fährt und sie dabei filmt, gibt sie ihm den Rat, seine Kamera als 'Mittel der Konversation' zu benutzen, um die Bekanntschaft von Frauen zu machen. Der Rat seiner Schwester ruft McElwees dokumentarische Instinkte wach, und er beschließt, die verschiedenen Frauen aufzunehmen, denen er in der Zeit seines Aufenthaltes bei der Familie begegnet.

Zufällig erfährt er, daß seine einstige Jugendliebe, die er über zwanzig Jahre nicht mehr gesehen hat, bei einer lokalen Modenschau vorführen wird. Er überrascht sie mit der Kamera. Später reden sie miteinander und erinnern sich lachend ihrer Kindheit, doch dann nimmt das Gespräch eine ernste Wendung, und Mary erzählt von der Trauer angesichts ihrer Scheidung und der Schwierigkeit, drei Kinder alleine großzuziehen. Als Mary wieder abreist, ist der Filmemacher 'bereit, sich der dumpfen Betrachtung seines Alleinseins wieder anheimzugeben', doch Ann, seine Stiefmutter, hat andere Pläne mit ihm. Sie macht ihn mit einer Freundin der Familie bekannt, einer aufstrebenden Schauspielerin, die den Filmemacher sogleich bittet, sie bei ihren etwas riskanten Übungen gegen Zellulitis aufzunehmen.

Wir entdecken die Angst des Filmemachers vor Atomwaffen, erfahren, daß er mit 12 Jahren Augenzeuge einer Wasserstoffbombendetonation geworden ist und heute gelegentlich vom Atomkrieg träumt. Er äußert, daß diese Träume "einen direkten Bezug zu dem relativen Glück oder Unglück meines Liebeslebens zu haben scheinen. Stehen die Dinge gut, setzen die Raketen Staub in ihren Silos an; wendet sich aber das Blatt zum Schlechten, steigen sie allnächtlich zu Tausenden gen Himmel auf".

Pat und der Filmemacher reisen zusammen nach Atlanta, wo sie vorsprechen soll. Drei Wochen später fliegt sie zum nächsten Probetermin und läßt ihn allein in Atlanta zurück. Von apokalyptischen Träumen neuerlich heimgesucht, beschließt er in seine Heimat zurückzukehren, nach Charlotte, North Carolina, wo er sich den Sportwagen seines Bruders ausleiht, einen MG, Baujahr 1946. Das Auto jedoch geht kaputt und muß repariert werden. Während er auf Ersatzteile wartet, besucht er seine Schwester, die ihm Claudia vorstellt, eine unlängst geschiedene Innenarchitektin und Mutter einer 11-jährigen Tochter. Er begleitet sie zu einem Kostümball, monologisiert über seine Faszination von General Sherman und macht sich schließlich wieder auf den Weg.

Nach einer weiteren Wagenpanne und einem kurzen Aufenthalt im Gefängnis landet er schließlich auf einer Insel vor der Küste Savannahs, wo er Winie begegnet, der Sprachwissenschaftlerin, die dort ihre Doktorarbeit schreibt.

Zum Festland zurückgekehrt, reist er nach Hartsville, South Carolina, wo er Jackie aufsucht, seine frühere Geliebte, die, in Hartsville geboren und aufgewachsen, nun nach Kalifornien ziehen will. Dem folgt ein kurzes Intermezzo, in dessen Verlauf es dem Filmemacher gelingt, Burt Reynolds aufzuspüren. Dann kommt er nach Charleston, wo der Bürgerkrieg einst begann, und besucht seine Freundin und frühere Lehrerin Charleen, die ihn mit einer 'richtigen Südstaatendame' bekanntmacht, mit Deidra, einer zum Momentum konvertierten ehemaligen Nachtclubsängerin.

Der Filmemacher nimmt Abschied von Charleston und passiert South Carolina in nördlicher Richtung. Voller Verzweiflung ob seiner Lage wandert er durch die Ruinen einer Kirche aus der Zeit des Bürgerkrieges.

Schließlich begegnet er Joyous, einer Rockmusikerin, die mit ihrer Band auf dem Parkplatz eines Einkaufszentrums aufspielt. Auch sie will bald den Süden verlassen, um im Norden Karriere zu machen.

Die letzte Etappe auf der Reise des Filmemachers ist Raleigh, North Carolina, unweit des letzten Kampfschauplatzes des Bürgerkrieges. Er will Karen aufsuchen, eine Frau, die er einst liebte, und lernt ihren Freund kennen, einen sympathischen Burschen, der mit lebensgroßen Plastiktieren Handel treibt. Fassungslos macht sich der Filmemacher wieder auf den Weg, doch da streift der alte MG zum vierten Male während seiner Reise, und er muß mit dem Bus nach Hause fahren.

In einem kurzen Epilog vor dem zu Ehren der Soldaten errichteten Denkmal inmitten von Manhattan erweist McElwee Sherman seine Reverenz und schildert dessen letzte Tage.

Wieder in Boston, verdingt sich McElwee als Filmdozent, gelangt zu dem Schluß, daß seine Suche nach der idealen Liebe töricht war und äußert seine Entschlossenheit, für lange Zeit keinerlei Beziehungen mehr einzugehen. Stattdessen will er seine Zeit anderen Aktivitäten widmen. Er beschließt, einige Kurse als Gasthörer zu belegen, darunter einen in Musiktheorie, muß dann jedoch feststellen, daß die Dozentin 'recht attraktiv' ist. Ein paar Wochen gehen ins Land, dann zieht er sie nach dem Unterricht ins Gespräch. Sie lädt ihn ein, einer Choraufführung beizuwohnen, bei der sie mitwirkt ...

(Produktionsmitteilung)

Ross McElwee über seinen Film

Der Film hat drei Hauptthemen:

1. Er stellt eine Reihe von Porträts von Frauen des Südens vor und verknüpft diese mit einem fortlaufenden Kommentar über die besondere Art und Weise, in der die Frauen und Männer des Südens sich zueinander verhalten. Einige der im Film auftretenden Frauen sind langjährige Freundinnen von mir, andere habe ich erst während meiner Reise kennengelernt.
2. Er zeichnet ein Porträt des heutigen Südens, des 'neuen Südens', wie er sich selbst apostrophiert, im Schatten seiner Bürgerkriegsvergangenheit und aus der Sicht des Filmemachers, eines in Boston freiwillig im Exil lebenden Südstaatlers.
3. Er stellt nicht ohne Humor einige wichtige Fragen über die Möglichkeit von Liebesbeziehungen in einem für viele Menschen von Angst und Unsicherheit geprägten Zeitalter, das sich durch hohe Scheidungsraten, hohe Inflationsraten und eine gefährliche, rapide Eskalation des atomaren Wettrüstens auszeichnet.

Shermans Feldzug durch den Süden ist die zentrale Metapher des Films. Der Weg, den Sherman nahm, bestimmte meine Route und diene mir als Matrix für meinen geographischen und psychologischen Streifzug durch die Landschaft des Südens, die mich wechselweise aufrichtet und beunruhigt. Mich interessierte vor allem der bemerkenswerte Wandel, der sich im Süden in jüngster Zeit vollzogen hat, hervorgerufen durch solche Phänomene wie sein industrielles und ökonomisches Wiedererstarken, die Bevölkerungsverchiebung im Sonnengürtel sowie die hinsichtlich der Rassenbeziehungen erzielten Fortschritte.

Ich versuchte eine persönliche Form des Filmessays zu entwickeln, mehr Montage als Reportage. Zwar gab und gibt es in Ame-

rika – von Emerson und Thoreau bis Didion, McPhee und Mailer – eine Tradition der non-fiktionalen Ich-Erzählung, doch im Filmbereich hat es Ähnliches nie gegeben. In der Schriftstellerei ist dieser Bereich irgendwo zwischen dem eines Zeitungsreporters und eines Romanciers anzusiedeln; auf filmischem Gebiet zwischen dem eines konventionellen Dokumentaristen und eines Spielfilmregisseurs. Diesen Stil im Film wirksam werden zu lassen, heißt, einen Teil des Spielraums und der Freiheit des Eklektizismus sich anzueignen, der Photographen wie Robert Frank und Cartier-Bresson lange Zeit gewährt, doch von Filmemachern seltsamerweise kaum je erprobt wurde.

Backyard, einer meiner früheren Filme, beschreibt das Alltagsleben in Charlotte, North Carolina, wo ich aufgewachsen bin. SHERMAN'S MARCH geht darüber hinaus. Er ist u.a. eine persönliche Odyssee durch meine Heimat, die mit liebevollem, aber unbestechlichem Blick verschiedene Aspekte des Lebens im Süden sichtbar macht.

SHERMAN'S MARCH verbindet spontan gedrehtes (cinéma vérité) Material mit einer sorgfältig ausgearbeiteten Ich-Erzählung, wodurch die Figur eines Filmemachers/Protagonisten entsteht. Die Erzählung ist absichtlich ironisch und oftmals humorvoll gehalten, verkennt aber gleichwohl nicht die ernste Situation, in der sich die Menschheit angesichts der Möglichkeit eines atomaren Krieges heute befindet.

Interview mit Ross McElwee

Frage: Wären die Dinge in Ihrem Privatleben anders verlaufen, hätten Sie dann einen anderen Film gemacht?

McElwee: Ja, er hätte stilistisch das fortgesetzt, was ich in meinen früheren Filmen versucht habe. Ich hatte bis dahin drei oder vier Filme gedreht, Humoresken, doch sie besaßen keinerlei autobiographische Bezüge.

Frage: Inwieweit war der Film vorgeplant?

McElwee: Nun, ich wußte, daß ich drei Monate brauchen werde, um den Film zu drehen. Tatsächlich sind dann daraus alles in allem fünf Monate geworden. Auf die Idee, die Kamera als Mittel der Konversation einzusetzen, bin ich erst gekommen, als ich mich mit meiner Schwester unterhielt, beim Kanufahren, und überlegte, wie ich sie dabei aufnehmen könnte. Ich sah darin auf einmal eine wunderbare Möglichkeit, um Neuland zu erforschen. Kurzum, wir sehen dann eine Frau vorbeischwimmen, und wie der Zufall so spielt, ist es dieselbe Frau, die sich später auf die Suche nach Burt Reynolds begibt. Daraus entstand dann so eine Art Plan; ich wußte an diesem Punkt, daß dies ein guter Anfang für einen Film war, aber ich hatte nicht die geringste Vorstellung, wie es weitergehen und wie ich ihn beenden würde. Ich begann einige Szenen mit Pat zu drehen. Doch dann ging Pat fort, und ich hatte nicht einmal genug Material für einen Kurzfilm. Darum kehrte ich wieder nach Hause zurück, woraufhin meine Schwester zu mir sagte: „Ich möchte Dich mit dieser Frau bekanntmachen, sie ist Innenarchitektin und seit kurzem geschieden“. Ich fing dann an, mir ein Struktursystem zurechtzulegen: vielleicht sollte ich den Film über Frauen machen, denen ich begegne oder in der Vergangenheit begegnet bin. Ich glaube, an diesem Punkt kristallisierte sich die künftige Gestalt des Films heraus. Mir wurde deutlich, welche gute Idee es wäre, wenn ich versuchte, dies mit der mehr oder minder historisch getreuen Rekonstruktion und Spurensicherung von Shermans Marsch in den Süden in Einklang zu bringen.

Frage: Haben Sie manche der Szenen vorbereitet, haben Sie z.B. mit den Frauen die Gesprächsthemen vorher abgesprochen oder geschah das alles ganz spontan?

McElwee: Wir haben nie etwas vorher abgesprochen oder geprobt. Es ist nicht nur eine Frage der Moral, ich glaube, man merkt es auch, wenn etwas wiederholt wird, es ist sehr transparent, man spürt einfach, daß etwas nicht stimmt. Ich merke so etwas jedenfalls immer, wenn ich es auf der Leinwand sehe, und ich denke, das Publikum merkt es auch.

Frage: Haben Sie im Team gearbeitet oder allein?

McElwee: Immer allein. Ich habe ein kleines Nagragerät. Die Kamera und das Tonband habe ich hier (zeigt es), das Mikro halte ich so und manchmal, in ruhigen Momenten, kann ich das Knopfmikro benutzen. Bei den Aufnahmen im Kanu sieht man es zum ersten Mal, daß da niemand außer mir dabei ist, weil gar kein Platz vorhanden ist. Wenn man alleine arbeitet, hat man die Freiheit und Flexibilität eines Standphotographen. Es ist zwar schwierig, weil man mehr Geräte bedienen und ständig aufpassen muß, ob das Filmmagazin oder das Band zu Ende ist und ausgetauscht werden muß.

Frage: Wie steht es mit der Beleuchtung?

McElwee: Ich setze kein Licht, ich benutze im besten Falle höchstens einmal eine hellere Glühbirne, wenn es zu dunkel ist. Aber dieses Verfahren ist ja keineswegs neu. Es gibt eine ganze Reihe von Filmemachern, die nie anders gedreht haben, Leacock, Pennebaker ...

Frage: Sie fühlen sich dieser Schule des Filmemachens offensichtlich sehr verbunden und könnten gar ein Schüler von ...

McElwee: ... Leacock gewesen sein. Ich kenne Pennebaker und die anderen. Gleichzeitig gibt es jedoch in dieser Art des Filmemachens gewisse Dinge, die mich nicht befriedigen. Ich hatte irgendwie das Gefühl, daß ich selbst manchmal vor die Kamera treten mußte, auch aus einem Gefühl der Fairness heraus. Es hat mich gereizt, Neuland zu erforschen. Ich habe andere Filme im traditionellen Stil des 'cinéma vérité' gedreht, die sehr gelungen sind, doch manchmal will man eben etwas Neues oder anderes ausprobieren. Im übrigen bin ich nicht der einzige, der so arbeitet. Vielleicht kennen Sie die Filmemacher Jeff Kreines und Joel DeMott (*Seventeen*), die zwar als Team arbeiten, aber jeweils selbst Kamera führen. Man hat das auch früher schon getan. Ich bin darin weder der erste noch der einzige.

Frage: Welchen Filmemachern, welchen Filmstilen fühlen Sie sich verbunden?

McElwee: Ich liebe Buster Keaton sehr. Mir gefällt die Art, wie er sich selbst einbringt und Position bezieht. Er brachte sich selbst immer wieder in eine Umgebung voller Wagnisse und Gefahren, aus der heraus er seine Gags entwickelte. Ich selbst habe zwar während der Dreharbeiten mein Leben nicht direkt riskiert, doch psychologisch gesehen schon. Mein Film ist eine Art Hommage an Buster Keaton.

Frage: Verstehen Sie sich als Komiker oder humoristischen Filmemacher?

McElwee: Meine Filme sind Humoresken. Sie sollen lustig sein. Manche Leute, die die längere Fassung dieses Films als *work in progress* sahen, haben ihn mit Woody Allen verglichen, vermutlich wegen der Ähnlichkeit hinsichtlich der Art des Humors und der Sensibilität. Der grundlegende Unterschied besteht darin, daß dies ein Dokumentar- und kein Spielfilm ist.

Frage: Werden Sie diesen Weg in Ihrem nächsten Film fortsetzen?

McElwee: Ich werde in der nächsten Zeit vermutlich keinen neuen Film drehen. Ich habe in den vergangenen neun Jahren, seit ich mit dem Filmen anfang, einen Film nach dem anderen gedreht, pausenlos. In mancher Hinsicht ist das zwar ganz schön, doch psychisch betrachtet ist es wenig hilfreich, weil man Abstand braucht und mehr darüber nachdenken muß. Außerdem habe ich bisher nie Zeit gefunden, meine Filme in den Verleih zu bringen. Und wenn ich will, daß die Leute diesen Film sehen, muß ich mir die Zeit nehmen, ihn auch zu lancieren.

Frage: Wie lange, sagten Sie, dauerten die Dreharbeiten?

McElwee: Ungefähr fünf Monate. Im Sommer des darauffolgenden Jahres ging ich dann noch einmal zurück, um einige Landschaftsaufnahmen und dergleichen zu machen, die ich für Zwischenschnitte brauchte.

Frage: In welchem Jahr gingen denn die eigentlichen Dreharbeiten vonstatten?

McElwee: 1981, vor vier Jahren also.

Frage: Hat der Schnitt so viel Zeit in Anspruch genommen?

McElwee: Als ich den Film 1981 abdrehte, habe ich ihn anschließend erst einmal zur Seite gelegt und im Rahmen meiner Lehrtätigkeit einen anderen Kurzfilm fertiggestellt. Dann habe ich zwei weitere Filme für andere Leute gedreht und unterrichtet. Ich mußte schließlich Geld verdienen. Außerdem fiel es mir sehr schwer, die Dinge ins richtige Verhältnis zu setzen, weil es sich um mein eigenes Leben drehte, und darum hat die Montage mehr Zeit beansprucht als bei anderen Filmen. Ich bin keineswegs glücklich über die Tatsache, daß die Fertigstellung so lange gedauert hat, es gibt nämlich einen Punkt, wo die Arbeit an einer Sache nicht mehr zum Segen gereicht, sondern neurotisch wird.

Frage: In welchem Drehverhältnis haben Sie gedreht?

McElwee: 9 : 1. Das ist in etwa der Durchschnitt für diese Art von Film. Häufig ist es bedeutend höher; ein Drehverhältnis von 20 : 1 ist keine Seltenheit. Das ist natürlich sehr verschwenderisch, und ich wünschte, ich hätte jetzt das ganze Filmmaterial, das ganze Geld, das ich dafür ausgegeben habe.

Frage: Mit welchen Mitteln haben Sie den Film gedreht, und was hat er gekostet?

McElwee: Sie müssen bedenken, daß ich mir selbst nichts gezahlt habe und meinen Lebensunterhalt durch meine Lehrtätigkeit oder durch Auftragsarbeiten verdiene. Die entstandenen Kosten von 70.000 - 80.000 Dollar setzen sich ausschließlich zusammen aus Kosten für Filmmaterial, Transport und Kopierwerkstätten. Für mich ist das viel Geld, und ich staune immer wieder, wie teuer es ist, selbst einen sehr komprimierten low-budget-Film zu drehen.

Frage: Haben Sie auf Negativ- oder Umkehrmaterial gedreht?

McElwee: Auf Negativmaterial, ausgenommen den Anfang, mit der Einstellung in Schwarzweiß. Das war eigentlich nur eine Testrolle. Ich war zornig und frustriert und habe einfach drauflos gefilmt, ohne zu wissen warum und wieso.

Frage: Der Film ist sehr amerikanisch und darin einzigartig. Ein europäischer Filmemacher hätte ihn wahrscheinlich nicht drehen können.

McElwee: Ich gehe sogar noch weiter und sage, daß nur jemand aus dem Süden, wie ich, einen Film über den Süden drehen kann. Selbst heute noch, 120 Jahre nach dem Sezessionskrieg, gibt es einen großen, deutlichen Unterschied zwischen Süd- und Nordstaaten.

Frage: Was hat Sie an der Figur des General Sherman interessiert?

McElwee: Was mich immer wieder erstaunte, waren die Widersprüche in seinem sogenannten Privatleben, die mich viel mehr interessierten als seine militärischen Erfolge und seine historische Rolle im Bürgerkrieg. Mich faszinierte der psychische Umbruch des Menschen Sherman, der im Süden gelebt hat und während des Krieges gezwungen wurde, in den Norden zurückzukehren, um dann wiederum gegen den Süden Krieg zu führen. Er eroberte dieselbe Stadt, in der er lange Jahre gelebt hatte, und zerstörte sie. Es gibt da eine offenkundige Parallele zu meiner Reise in die Vergangenheit; bewaffnet mit einer Kamera kehre ich zurück an die Stätten der Kindheit, voller Liebe und Zorn. Es ist gleichsam ein psychologischer Rückzug. Sherman aber, von dem wir wissen, daß er sehr unsicher war, einen Haufen Komplexe, Neurosen und Selbstzweifel hatte, gilt als einer der erfolgreichsten Generale in der Geschichte der amerikanischen Kriegsführung. Ich halte die Tatsache, daß er der erste General der Neuzeit war, der gegen Zivilisten zu Felde zog, für ein faszinierendes Moment, das für die ganze Welt, nicht nur für Amerika von Bedeutung ist.

Frage: Verstehen Sie Ihren Film als Parteinahme in Sachen Bürgerkrieg?

McElwee: Nun, der Widerspruch besteht darin, daß ich Südstaatler bin und zornig über die Untaten, die Sherman im Süden beging. Am Anfang erzähle ich von meinen Vorfahren, die von Shermans Truppen getötet wurden, dann wiederum schlüpfte ich selbst in Shermans Rolle und entdeckte Ähnlichkeiten zwischen uns beiden. Ich ergreife also für beide Seiten Partei. Es ist diese Ambivalenz von Sein und Handeln. Tatsächlich empfindet jeder von uns

diese Neigung zu zerstören, was wir lieben, und zu lieben, was wir im Leben zerstören. Weiße machen Propagandafilme für die Linke wie für die Rechte. Ich neige eher zur Linken, aber ich kann solche Filme nicht machen. Es ist eine Art der Simplifizierung, die dem Filmemacher jegliche Schönheit raubt. Es gibt gewisse Dinge im Leben, die Charakterfestigkeit verlangen, was noch viel komplizierter wird, wenn man Partei ergreift, einen Film dreht oder einen Roman schreibt. Man kann das nur mit Blick auf sein eigenes Leben, sein eigenes Inneres tun.

Ich hoffe, daß man aus meinem Film etwas lernen kann, aber ich will nicht hoffen, daß er didaktisch ist. Deutschland ist für mich ein ähnlich faszinierendes Forschungsgebiet wegen seiner Widersprüche und der Schuld und Angst ob des Zweiten Weltkrieges. Was Ihr angesichts dieses Krieges empfinden müßt, ist mit dem vergleichbar, was der Süden angesichts der Sklaverei und den Folgen der Sklaverei empfindet.

Das Gespräch führten Sylvia Andresen und Ulrich Gregor im Oktober 1984

Kritik

... Der Film wirkt wie eine episodische Aneinanderreihung von Variationen zum Thema Einsamkeit, ist lustig und traurig zugleich. So sprunghaft wie SHERMAN'S MARCH manchmal auch ist, verliert er doch nie seine leicht absurde Note, wenn er in den Nachbürgerkriegsironien des mißverstandenen Sherman schwelgt und sich mit ihnen identifiziert. SHERMAN'S MARCH ist eine moderne Version der 'Leiden des jungen Werther' – und die sind nicht eben gering.

Jay Carr, in: The Boston Globe, 15. 11. 1985

*

... SHERMAN'S MARCH ist gleichermaßen Dokumentation, cinéma vérité, Filmessay, visuelle Autobiographie und road movie. Mit Schulterkamera fotografiert, versetzt der Filmautor den Betrachter in die Position seines 'alter egos'. Doch gelegentlich spricht er auch direkt in die Kamera, d.h. zu uns. Oftmals stellt sich gar der Eindruck ein, als betrachteten wir nicht die Szenen, sondern als seien wir selbst ein Teil von ihnen.

McElwee ist eine Art romantischer Antiheld: die Umstände verhindern es, daß er die Frauen bekommt, die er begehrt, und die er mit Leichtigkeit bekommen könnte, begehrt er nicht. Seine romantische Offensive bringt so nur Blindgänger zuwege, und obwohl manche seiner Erfahrungen mit Frauen höchst amüsant sind – vor allem die Szenen, wo Charleen, eine frühere Lehrerin, ihn unter die Haube zu bringen sucht – stimmen sie auch sehr melancholisch. Was wie Humor aussieht, wird ständig durch die Grundtatsache in Frage gestellt, daß alles, was wir sehen, realiter geschieht. SHERMAN'S MARCH verströmt eine Bluesstimmung, die in den Alptrauerszenen aufscheint, wo der schlaflose McElwee in die Kamera spricht: diese intimen Zwiegespräche scheinen den Autor zur notwendigen Katharsis zu führen. Es ist diese betonte Beziehung zwischen Filmemacher und Kamera wie auch der Reigen der Darsteller, bemerkenswerter und denkwürdiger als in einer Vielzahl von Spielfilmen, die SHERMAN'S MARCH zu einem höchst erfrischenden cinéma-direct-Erlebnis und zu einem der besten Filme des Jahres machen.

Paul Sherman, in: Cambridge Chronicle, 21. 11. 1985

... SHERMAN'S MARCH experimentiert mit einer Reihe von Filmgenres: dem historischen Dokumentarfilm, den er liebevoll parodiert; dem cinéma vérité, dem er seine Spontaneität und Unmittelbarkeit verdankt; den romantischen screwball-comedies der 30er und 40er Jahre mit ihrer bewährten 'boy meets/chooses/loses/gets girl'-Formel und sogar den Stummfilmkomödien eines Buster Keaton, in denen er als verletzte Figur, in einer bedrohlichen Landschaft hilflos dem Schicksal preisgegeben, gezeichnet wird.

Der Film ist nicht nur künstlerisch gewagt, sondern zugleich höchst unterhaltsam. McElwee stellt seine Begegnung mit einer Vielzahl von Menschen dar, die sich vor der Kamera exponieren und das Drama und die Tiefe ihrer Konflikte ebenso offenbaren wie ihre Idiosynkrasien und Schwächen. Auf dem schmalen Grat zwischen Tiefsinn und Heiterkeit präsentiert SHERMAN'S MARCH eine faszinierende Welt: eine besondere Art von Welt

und eine besondere Art von Gesellschaft – den neuen amerikanischen Süden.

Julia Sullivan, in: The Harvard Independent, 21. 11. 1985

*

SHERMAN'S MARCH ist eine non-fiktionale 'dokumentarische Geschichte', erzählerisch gestaltet und kompiliert aus dem während einer Entdeckungsreise durch den Süden gedrehten Material. Er ist insofern 'Geschichte', als er an der autobiographischen Erzähllinie einer Heimkehr festhält, die sich zugleich als abenteuerlich-komische Suche nach einer Gefährtin erweist, und insofern 'dokumentarisch', als alle im Film vorkommenden Personen, Orte und Situationen gleichsam Momentaufnahmen sind – unmittelbar und spontan gefilmtes Leben im Stile des cinéma vérité. Aus all diesen Elementen entsteht eine neuartige Mischung von aktuellen Themen in Gestalt einer modernen Version von Shermans Feldzug durch den Süden.

N.N., in: New York Film Catalogue

William Tecumseh Sherman (1820 - 1891), Artillerieoffizier, im Sezessionskrieg von 1861 - 1865 auf der Seite der Union. 1864 Oberbefehlshaber auf dem südwestlichen Kriegsschauplatz. 1869 - 1883 Oberbefehlshaber der Armee.

1864 unternehmen Unionstruppen unter General William T. Sherman einen Zerstörungszug durch Georgia, erobern und zerstören die Stadt Atlanta, erreichen die Atlantikküste bei Savannah und dringen von dort aus nach South Carolina vor (Zerstörung der Stadt Columbia 1865). Richmond (Virginia), die Hauptstadt der Konföderierten, war bereits im Frühjahr 1864 gefallen. Der Vormarsch von Shermans Truppen quer durch Georgia bis zur Atlantikküste war möglich geworden durch den Sieg der Unionisten bei Chattanooga (Tennessee) unter Führung von General Grant; damit war der Weg nach Süden frei.

Sherman selbst sah die Aufgabe seines Feldzuges nicht nur im Kampf gegen die feindlichen Armeen, sondern auch im Kampf gegen die Zivilbevölkerung. Er entwickelte eine Strategie des Terrors und der systematischen Vernichtung, um den Widerstand und die Kriegsbegeisterung der Südstaatler zu brechen, ausgehend von der These, daß diese, wenn sie den Schrecken und die Zerstörung des Krieges direkt zu spüren bekämen, ihren Armeen die Unterstützung versagen und den Krieg beenden würden. „Die Jungen und die Alten, die Armen und die Reichen müssen die harte Hand des Krieges ebenso zu spüren bekommen wie die feindlichen Truppen“, sagte Sherman seinerzeit. „Wenn das Volk ein Geschrei anstimmt gegen meine Barbarei und Grausamkeit, so werde ich ihnen antworten: Krieg ist Krieg und kein Streben nach Popularität. Wenn sie den Frieden wollen, müssen sie und ihresgleichen ihn beenden.“

Biofilmographie

Ross S. McElwee, geb. 21. 7. 1947 in Charlotte, North Carolina, gegenwärtig Filmdozent am Carpenter Center for the Visual Arts der Harvard University, studierte bis 1971 an der Brown University in Providence, Rhode Island, später an der Stanford University und am Massachusetts Institute of Technology, Cambridge, wo er 1977 sein Magisterexamen ablegte. Von 1973 - 74 arbeitete er u.a. als Studiokameramann beim Fernsehen, zwischen 1975 und 1976 fotografierte er für Richard Leacock *Isabella Steward Gardner: Boston*, 1977 drehte er *Energy War*, eine 60-minütige Dokumentation für eine von D.A. Pennebaker im Auftrag des Fernsehens produzierte und inszenierte Fernsehserie, war von 1978 - 79 Gastdozent am M.I.T., verschieblich als Cutter tätig sowie als Kameramann und von 1981 - 86 wieder Gastdozent an der Harvard University. Seine Filme erhielten zahlreiche nationale Preise und Auszeichnungen.

Filme:

1974 *20.000.000 Missing Persons*, 16 mm, Farbe, 30 Minuten
1976 *68 Albany Street*, 16 mm, Farbe, 24 Minuten
1978 *Charleen*, 16 mm, Farbe, 60 Minuten
1979 *Space Coast*, 16 mm, Farbe, 90 Minuten
1981 *Resident Exile*, 16 mm, Farbe, 30 Minuten
1982 *Backyard*, 16 mm, Farbe, 45 Minuten
1981 - 85 SHERMAN'S MARCH