

THE COMMUNISTS ARE COMFORTABLE (AND 3 OTHER STORIES)

Land	USA 1984
Ein Film von	Ken Kobland
Textbeiträge	Jim Stahs
Darsteller	William Dafoe, Spalding Gray, Lushe Sacker, Pwyton Smith, Ron Vawter
Uraufführung	19. Oktober 1984, Collective for Living Cinema, New York
Format	16 mm, Farbe und schwarzweiß
Länge	75 Minuten

Gespräch mit Ken Kobland

Von Alf Bold

Frage: Laß uns mit dem Titel beginnen, wie kamst Du dazu, kannst Du ihn erklären?

Kobland: Was meinst Du, wie soll ich ihn erklären?

Frage: Vielleicht Wort für Wort. Es gibt keine Kommunisten im Film – würde ich sagen.

Kobland: Richtig – vielleicht doch. Da ist immer die Frage, ob sie Kommunisten waren oder nicht. Bis zu einem gewissen Grad waren sie eher Idealisten als Kommunisten.

Frage: Wen meinst Du, wenn Du sagst, sie waren Idealisten, die Darsteller, den Autor oder die politischen Ideologen?

Kobland: Laß es mich so sagen; mit dem Titel THE COMMUNISTS ARE COMFORTABLE wollte ich etwas ausdrücken, das wohl nicht richtig ist, aber möglicherweise provokant. Und bis zu einem gewissen Grad ist es auch ein ironischer Titel – ein Witz. THE COMMUNISTS sind für mich die, die eine Idee von der Zukunft haben, die Idee eines Planes, einer Vorstellung von der Welt, eine Art Vertrauen ('a certain comfort') in diese Idee. Es gibt eine Struktur, eine Art Plan vom Wirken der Welt, von einer möglichen Zukunft. Bis zu einem gewissen Grad, ja, THE COMMUNISTS ARE COMFORTABLE, denn sie glauben an etwas. Es ist sicher ein ironischer Titel, zu sagen, 'The communists are comfortable', wir wissen, es ist nicht der Fall. Es geht ihnen nicht besser als uns. Zu dem Titel kam ich allerdings durch ein Mißverständnis. Ich war in Paris beim letzten Wahlkampf, und ich hörte einen Lautsprecherwagen auf der Straße, der verkündete: 'Les communistes sont confortables'. Ich weiß nicht, ob ich es richtig verstanden habe, aber ich fragte mich: 'The Communists are comfortable?', das ist interessant. Ich konnte das nie vergessen, ich dachte immer 'The Communists are comfortable! Ja! Nein! Ja! Nein!', und es war immer eine Art doppelseitigen Statements: die Möglichkeit, an etwas zu glauben, daß einem einen gewissen Trost (comfort) bringt und gleichzeitig ein gewisses ironisches Statement, denn zufrieden (comfortable) ist niemand.

Frage: Du hast den Titel doch sicher nicht nur wegen der ironischen Implikation gewählt, er hat auch etwas mit dem Film zu

tun. Der Film handelt, besonders im THE COMMUNISTS ARE COMFORTABLE-Teil vom amerikanischen Traum vom Sozialismus in den 30er Jahren.

Kobland: Ja, ich bin aufgewachsen in einem 'housing project', der Wohnung, die wir im Film sehen, in Parkchester. Die Häuser wurden 1939 fertig. Das Projekt war ein Ergebnis der großen Depression, und aus der großen Depression kam auch dieser nie artikuliert, aber heute als 'sozialistischer Traum' bezeichnete Glaube an menschenwürdige Trabantenstädte für die untere Mittelschicht. In gewisser Weise war Parkchester als utopische Stadt gebaut. Es gibt dort Grünanlagen, es ist eine Art Gartenstadt-Konzept. Da aufzuwachsen war wie an einem utopischen Ort. Man war sehr beschützt, jeder paßte auf, es gab eine gewisse Lebensqualität. Für mich ist der wichtigste physische Punkt im Film die Vision dessen, das heute wie ein 'housing project' aussieht. Und ich kenne es von innen als einen Platz von Schönheit, Qualität, nicht elegant, aber anständiges Wohnen für viele. Parkchester wurde 1939 fertig, und es wohnten dort 50.000 Menschen.

Frage: Das sind die Dreißiger. Aber Dein Film beginnt mit der Verneinung all dessen, mit einem HUAC (House for Unamerican Activities Committee)-Interview.

Kobland: Das ist die andere Seite der Geschichte. Mein Vater war ein enger Freund von Clifford Odets, einem Autor sozialer Proteststücke, der an einem bestimmten Punkt in den Dreißigern, am Tiefpunkt der Depression, diese Protest-Melodramen schrieb, über Menschen, die versuchen, eine gewisse Lebensqualität, Kontrolle, Hoffnung für sich und ihr Leben zu erringen. Mein ursprüngliches Interesse in dem Film war, mich mit diesem Gefühl der Hoffnung auseinanderzusetzen, besonders in den drei Monologen. Das HUAC-Interview am Anfang ist das Ende, die Kulmination dieser Hoffnung. Es ist der Punkt, an dem jemand sagt: „Ich war ein Narr, ich war jung, ich war idealistisch, ich wußte nicht genau, was ich tat, es waren schlechte Zeiten, jeder suchte nach einer Möglichkeit, ein besseres Leben zu führen.“ Es ist ein Bekenntnis zu Beginn. In gewisser Weise waren die Fünfziger und das Ende der Dreißiger für Odets und viele andere das Ende von Möglichkeiten. Der ganze Film ist für mich das Ende dieser Hoffnung.

Frage: Die drei Monologe sind stilistisch eher Bestandteil der 80er Jahre. Wie sind die mit der anderen Ebene des Films verbunden?

Kobland: Ich bat den Autor Jim Stahs um Monologe, die auf Charakteren von Clifford Odets basieren, aus seinen Stücken und aus seiner Biographie. Stahs gab mir seine eigenen Charaktere, aber sehr in Übereinstimmung mit Odets' Charakteren. In gewisser Weise sind es geschlagene Menschen, Verlorene. Ich mag zwar nicht generalisieren, aber heute gibt es auch dieses Gefühl vom Verlust der Möglichkeiten, dieses Gefühl des Verlierens. Ich glaube, die 80er Jahre sind eine Reflexion dieses Gefühls des Verlustes, ein Gefühl des Versagens. Die Achtziger, glaube ich, gehen nicht zurück zu den Dreißigern, sondern, zumindest für mich, zu den 60ern. Aber es ist nicht wichtig, wo Du dieses Gefühl des Verlustes historisch lokalisierst, denn die Fünfziger waren ein anderer Ausdruck davon. Ich fühle, daß die Achtziger den Verlust der Möglichkeiten bedeuten, die wir in den 60ern zu haben meinten. Es fällt mir schwer darüber zu sprechen, denn heute sieht man, daß es alles Einbildung war, daß wir gar keine Möglichkeiten hatten. Außerdem ist der Abstand noch zu kurz, es ist noch keine abgeschlossene Periode, über die man urteilen kann. Für mich verbindet sich das dann alles wieder mit Odets. Er repräsentiert für mich die Figur des Künstlers als Erlöser, als führende Figur, als Held, der soziale Probleme definieren kann. Das ist auch etwas, was wir verloren und aufgegeben haben, der Glaube, daß Kunst soziale Probleme ausdrücken kann, Probleme des Kollektivs, der Allgemeinheit, und Lösungen vorschlagen kann. Die Monologe sind zeitgenössischer Ausdruck dieses Gefühls von Verlust.

Frage: Mit Ausnahme von Payton Smith, die eine Hausfrau 'spielt', gibt es keine Frauen in Deinem Film.

Kobland: Ich wollte, daß es sich hier um die Geschichte eines Mannes aus der Vergangenheit handelt. In den Monologen geht es in sehr konfuser Weise darum, wie sie, die Männer, involviert wurden mit Idealismus, Kommunismus oder einer Art radikaler Gedanken. Die Konfusion gibt es auch in der Welt der Gefühle, da geht es um den Verlust einer Frau oder den Betrug einer Frau, etwa so: „Sie tat, was sie tun mußte“, „Ich verurteile sie nicht“, „Sie wird nie zurückkommen“. Es ist ein 'männlicher' Gesichtspunkt, eine männliche Sicht der Vergangenheit: das Gefühl, von einer Frau betrogen worden zu sein und des Idealismus verlustig zu sein.

Frage: Siehst Du das als eine Art Entschuldigung?

Kobland: Ich weiß nicht, wie ich es sehe.

Frage: Odets macht für seinen Kommunismus im HUAC-Interview auch eine Frau verantwortlich.

Kobland: Genau, am Anfang des Filmes. Den ganzen Film hindurch werden Frauen in Verbindung gebracht mit humanistischen oder radikalen Ideen. Das klingt dann so: „Ich bin vom Idealismus fertiggemacht worden.“ Für mich ist das eine geradezu klassische Ansicht von Männern über ihre Vergangenheit.

Frage: Willst Du die Männer als Versager bezeichnen oder als Feiglinge?

Kobland: Sie sind erfüllt von einer Art strukturierten Selbstmit-leids, das wir zu akzeptieren gelernt haben. Man kann immer sagen, eine Frau oder der Idealismus haben mich fertiggemacht. In der Männerwelt kann man sich immer selbst entschuldigen. Man kann immer sagen: „Ich wußte nicht, was ich tat, ich tat es für sie.“ Keiner sagt: „Ich habe wirklich daran geglaubt.“ Aber 'Feigling' ist ein zu hartes Wort, das möchte ich eigentlich vermeiden.

Frage: Heißt das, daß Du durch die Abwesenheit von Frauen eigentlich ihre Stärke betonen möchtest, zeigen willst, daß sie die wahren Idealisten sind?

Kobland: Ich wollte die Schwächen der Männer zeigen. Frauen haben ihre eigenen Schwächen. Männer rechtfertigen ihre Schwächen immer mit irgendwelchen Frauengeschichten oder mit dem Hinweis auf Idealismus. Ich wollte Frauen mehr oder weniger aus der Geschichte draußen lassen. Jim Stahs hatte einen Monolog für eine Frau und einen Mann geschrieben, aber ich bin davon zurückgeschreckt, ihn einzusetzen. Ich wollte nicht unbedingt einen Männerfilm machen, sondern von den Schwächen der Männer reden, von ihrer Vergangenheit, einer Vergangenheit, an die man sich erinnern soll. „Es war eine Hoffnung, die nützlich war.“ Es ist richtig, sein Leben auf den Glauben an Möglichkeiten aufzubauen. Die Kirche ist tot, religiöser Glaube ist tot. Der Glaube an soziale Reformen ist sehr geschwächt, angegriffen ...

Frage: Siehst Du das als die Schuld der Männer ... ?

Kobland: Die Schuld der Männer ...? In der Küche sitzt Elion Sacher und summt die Internationale, während Payton geschäftig das Essen zubereitet. Ein völliger Gegensatz, seine 'süße Nostalgie' im Gegensatz zu ihrer Kraft bei alltäglichen Dingen, die sie immer wiederholen muß. Ich wollte dieses Gefühl des 'Anderen' im Leben der Männer, in der Geschichte der Welt. Deshalb kommen Frauen in dem Film nicht vor und Männer haben Gelegenheit, ihr Versagen im Leben, ihr Versagen mit Frauen auszudrücken.

Frage: Dein Film ist teils in Farbe, teils in Schwarzweiß. Dinge, die auf Deine Vergangenheit hinweisen wie die Triboro-Brücke, aber auch Parkchester und die Anspielung auf die dreißiger Jahre sind in Farbe, die 'neuen Ausdrucksformen' hingegen, die Monologe, sind in Schwarzweiß. Verweist die Farbe der Triboro-Brücke auf den Umstand, daß da bis in unsere Zeit etwas von dieser Aufbruchstimmung der dreißiger Jahre hineinragt, im Gegensatz zu Clifford Odets und zum Hollywood jener Tage?

Kobland: Ja, die Bogen der Triboro-Brücke reflektieren auch die Vision der Erzählung im Wald: die Vision von einem utopischen Ort, an dem es den Menschen gut geht. Es ist ein Bild für diese

grandiose, wunderbare Hoffnung, die aus den dreißiger Jahren hervorging. Für eine einfache Eisenbahnbrücke schuf man diese wirklich schöne Architektur, die fast an ein goldenes Zeitalter erinnert. Für mich ist sie eine bauliche Kostbarkeit, ich möchte fast sagen, eine sowjetische architektonische Kostbarkeit von schönem Funktionalismus. Es ist sozusagen die ideale Brücke.

Frage: Die letzte Einstellung auf dem Dach des Hauses in Parkchester ist menschenleer. Dazu hört man die Internationale, die üblicherweise erklingt, wenn Tausende sich versammeln. Also ist noch nicht alle Hoffnung verloren.

Kobland: Nein – die Hoffnung ist auf dem Dachboden. In dem Haus, in dem ich wohne, habe ich als Kind immer gefragt, wie der Nikolaus den Kamin runterkommen kann, denn wir hatten keinen. Ich dachte immer, Nikolaus muß den Abfallschacht herunterkommen. Und ich fragte mich, wie er durch diese kleine Öffnung durchkommt. Mein Dachboden war somit das Dach. Ich wollte immer ein Dach auf das Haus setzen. Wir enden also im Film auf dem Dach, da fliegt ein Stück Zeitungspapier, und die Internationale hat sich aufs Dach begeben und schüttelt den Giebel. Für mich ist es eine sehr melancholische Vision – die Geister dieser Hoffnung verstecken sich im Dachboden. Die Internationale, dieses Lied, ist nicht die Losung, aber für mich repräsentiert es eine Art menschlicher, kollektiver Hoffnung für Alle, für eine mögliche Lebensqualität für jeden.

Frage: Haben Dich andere Filmemacher beeinflusst?

Kobland: Der Film, der mich am meisten beeinflusst hat, war Hollis Framptons *Nostalgia*. Ich glaube, es ist der beste Film, den ich je gesehen habe.

Frage: *Nostalgia* ist auch ein Film, in dem jemand seine Vergangenheit zerstört.

Kobland: Genau. Und der den Zuschauer gleichzeitig zwingt, sich an die Vergangenheit zu erinnern. Die Vergangenheit wird verbrannt, nachdem sie beschrieben wurde. Frampton erreicht es, Vergangenes zum Leben zu bringen, zur gleichen Zeit, in der dies Vergangene zerstört wird.

Biofilmographie

Ken Kobland, geb. 1946 in New York (Bezirk Bronx). Studierte Kunst und Philosophie am Union College, Schenectady im Staate New York. Architektur-Studium an der Columbia University, New York. Lebt und arbeitet in New York.

Filme:

- 1972 *Houdini* (16 mm, Farbe, 3 Min.) mit James McCarthy
- 1975 *The Tooth of Crime* (16 mm, Farbe, 90 Min.) Performance-Dokumentarfilm mit James McCarthy
- 1976 *Frame* (16 mm, Farbe, 11 Min.)
- 1977-78 *Vestibule* (16 mm, Farbe, 24 Min.)
- 1978 *Nyatt School* (16 mm, Farbe und s/w., 20 Min.) Teil einer Performance, mit Elizabeth LeCompte
- 1979 *Picking up the Pieces* (16 mm, Farbe, stumm)
Near and far/Now and then (16 mm, Farbe, 29 Min.)
- 1981 *Landscape and Desire* (16 mm, Farbe und s/w, 58 Min.)
- 1982 *The Room Is A Metaphor* (Film-Installation)
- 1983 *Combat* (Film-Installation)
The Photographer (16 mm, s/w, stumm, 11 Min.) Teil der Performance 'The Photographer' von Phil Glass, Regie: Joanne Akalaitis
- 1983-84 *What Is this Dancing* (Film/video, Farbe, Ton, 25 Min.) Teil der Performance 'LSD' mit Elizabeth LeCompte und der Wooster-Gruppe
- 1984 THE COMMUNISTS ARE COMFORTABLE

redaktion dieses blattes: alf bold

herausgeber: internationales forum des jungen films / freunde der deutschen kinemathek, berlin 30, welsersstraße 25 (kino arsenal)
druck: b. wollandt, berlin 31