



© Stills from *Spell Reel*, 2017

Spell Reel

Filipa César

Produktion Filipa César, Oliver Marboeuf, Maria João Mayer.
Produktionsfirmen Filipa César (Berlin, Deutschland), Spectre Productions (Rennes, Frankreich), Filmes do Tejo II (Lissabon, Portugal). **Regie** Filipa César. **Buch** Sana na N'Hada. **Kamera** Jenny Lou Ziegel. **Schnitt** Filipa César. **Sound Design** Didio Pestana. **Ton** Nikolas Mühe. **Production Design** Olivier Marboeuf.

Farbe. 96 Min. Portugiesisch, Fulfulde, Guinea-bissauisches Kreol, Englisch, Französisch.

Uraufführung 15. Februar 2017, Berlinale Forum

Weltvertrieb Spectre Productions

Das erste Bild ist schwarzweiß, steht kopf und wird in eine Blackbox projiziert, die zum Bildraum wird. Wie eine Zeitkapsel schwebt es nun neben dem Gesicht eines Mannes. Er blickt nach unten, lauscht der Stimme einer Guerillakämpferin, übersetzt sie aus dem Fulfulde. In der Kapsel wird Geld gezählt und als neue Währung ausgezahlt, in der Blackbox laufen Jahreszahlen rückwärts. Durch die Hände des Mannes gleitet ein 16-mm-Film, Frame für Frame wird er auf den Bildschirm eines Laptops übertragen.

Filipa César's *Spell Reel* ist das Ergebnis eines vielschichtigen Recherche- und Digitalisierungsprojekts, das sie 2011 mit Sana na N'Hada und Flora Gomes initiierte. Beide haben nach ihrer Filmausbildung in Kuba während der Befreiungskämpfe in Guinea-Bissau (1963–74) damit begonnen, die Kamera als Beobachter einzusetzen. Nach der Digitalisierung des gealterten Bild- und Tonmaterials in Berlin reisten sie mit einem Wanderkino an die Orte, an denen die Filme entstanden waren und nun erstmalig öffentlich gezeigt und von den Filmemachern kommentiert werden konnten. Im Anschluss reisten sie weiter, u.a. nach Berlin. *Spell Reel* sieht einem Archiv bei der Arbeit zu, bei der Produktion von Gegenwart.

Stefanie Schulte Strathaus

Ein mobiles transnationales Kino

Im Jahr 2011 taucht in Bissau ein Film- und Tonbandarchiv wieder auf. Kurz vor dem endgültigen Zerfall, zeugt das Material noch immer von den Anfängen des guineanischen Kinos als Teil des Dekolonisierungsprozesses, wie ihn sich der 1973 ermordete Befreiungskämpfer Amílcar Cabral vorgestellt hat. Gemeinsam mit den guineanischen Filmemachern Sana na N'Hada und Flora Gomes sowie vielen anderen hat Filipa César sich auf eine Reise begeben, auf der diese Bruchstücke aus der Vergangenheit in der Gegenwart landen und dort zu einem visionären Prisma werden. Das Archivmaterial wurde zunächst in Berlin digitalisiert, um dann an verschiedenen Orten gezeigt, kommentiert, diskutiert und neu imaginiert zu werden. Ein mobiles, transnationales Kino, das zwischen abgelegenen Dörfern in Guinea-Bissau und europäischen Hauptstädten das Archiv zu einem Ort macht, an dem Menschen nach Gegenentwürfen suchen zu einer Welt im Ausnahmezustand.

„Die Asynchronität blieb die ganze Zeit präsent“

Fangen wir an mit einer Frage zur Eröffnungsszene. Wir sehen bewaffnete Männer unter Bäumen, das Bild steht auf dem Kopf. Ein Text sagt, dass der Kapokbaum die Freiheitskämpfer umgekehrt sieht. Ich musste nachschlagen, was genau ein Kapokbaum ist. Ich hatte mir eine Art Trauerweide vorgestellt. Aber nein, der Kapok sieht aus wie ein ganz normaler Baum. Was hat es mit dem Kapok auf sich?

Filipa César: Es ist merkwürdig, dass du an eine Weide gedacht hast. Es gibt einen Haiku, den Chris Marker in *Sans soleil* zitiert und an den ich bei dieser Szene dachte: „Die Weide sieht das Bild des Kranichs auf dem Kopf.“ Als ich mit der animistischen Kultur in Berührung kam, in der Sana na N'Hada aufgewachsen ist, fiel mir auf, dass dort der Kapokbaum für die Verbindung zwischen Erde und Himmel steht – der Agronom Amílcar Cabral würde sagen: zwischen Lithos und Atmos. Es scheint, dass dieser Baum auch etwas mit dem Ort zu tun hat, an dem die Toten begraben werden. Das stellte eine Verbindung zu unserem Umgang mit den Archivbildern her, sowohl im materiellen als auch im spektralen Sinn: Was da ist und was nicht da ist, oder auf andere Weise da ist.

Vor dem Hintergrund eines erneuten Putsches in Guinea-Bissau am 12. April 2012 fand der Digitalisierungsprozess unter Zeitdruck statt: Wir hatten eine Woche, um das Archivmaterial in Bissau für die Digitalisierung in Berlin vorzubereiten. Wir haben häufig mehrere Filmfragmente auf einer Rolle zusammengeklebt, und wegen der Eile, mit der wir arbeiten mussten, waren manche von ihnen falsch herum positioniert oder rückwärts aufgerollt. So wurden sie dann auch digitalisiert, und in diesem Zustand haben wir einige von ihnen dann auch das erste Mal gesehen: auf dem Kopf stehend oder rückwärts abgespielt oder beides zugleich. Die Wendung „auf dem Kopf“ steht natürlich auch für neue Subjektivitäten, für neue Arten des Sehens oder für neue Dinge, die sehen. Ich glaube, die Eröffnungsszene kündigt eine solche Verkomplizierung des Sehens an.

Du beginnst mit Fragmenten, verschiedenen Daten und verstreuten Orten, Elementen, zwischen denen nach und nach eine Beziehung entsteht. Wir sehen Sana na N'Hada und Flora Gomes durch die filmischen Dokumente, die sie seinerzeit hergestellt haben, und wir sehen, wie sie diese Filme heute bewahren, mit anderen teilen und sie dabei kommentieren. Die Filmemacher standen nicht nur im Zentrum

des Befreiungskampfes, sie sind auch die wichtigsten Erzähler dieses Kampfes.

Ich habe Sana na N'Hada und Flora Gomes Anfang 2011 kennengelernt. Mich interessierte, wie sie und ihre Kollegen im Kontext des Befreiungskampfes zu Filmemachern wurden. Es drängte mich, etwas mit dieser einzigartigen, aber kaum bekannten Filmgeschichte zu machen. Es war mir aber von Anfang an klar, dass nicht ich die Geschichte ihres Kampfes erzählen würde. Irgendwann begann ich, das Kino, die Filme hier als einen Kanal zu betrachten, durch den wir Zugang zu einer gemeinsamen Vergangenheit bekommen, allerdings nicht im üblichen Sinne von „gegensätzlichen Perspektiven“, sondern in dem Sinn, dass das Kino uns tatsächlich einen gemeinsamen Boden schafft. Es gab auch einen gemeinsamen Bezug zu Chris Marker, der 1979 mit den Filmemachern in Bissau gearbeitet hatte, und durch den ich zum ersten Mal von Sana gehört hatte, von dem er meinte, dass ich ihn unbedingt treffen sollte. Wie du weißt, hat Sana die Szenen des Karnevals in Bissau gedreht, die Marker in *Sans soleil* verwendet. Ich hatte also schon von ihm gedrehte Bilder gesehen, lange bevor ich erfuhr, dass sie von ihm waren. Das schaffte eine Verbindung zwischen uns, die nicht unter dem Stigma stand, unter dem sich Portugiesen und Guineaner üblicherweise begegnen. Sana erzählte mir dann auch von der mit Chris Marker gemeinsam realisierten Initiative eines mobilen Kinos, in dessen Rahmen sie in die Dörfer fuhren und Filme zeigten. Ich fragte ihn dann: Warum wiederholen wir das nicht, diesmal mit den seit Kurzem digitalisierten Filmen aus eurem Archiv?

Eine der Qualitäten des Films liegt darin, wie er uns die Dinge sehen lässt. Wir sehen, dass das Filmmaterial schon stark verfallen ist, wie es in die Hand genommen wird. Wir sehen, was wir sehen können, und wir sehen auch, dass es Bilder gab, die wir nicht mehr sehen können. Wir können diese verlorenen Bilder im Verhältnis zu den neuen Bildern sehen, die uns gezeigt werden: Bilder vom Aufbau des mobilen Kinos, vom Warten, mit Kindergeräuschen im Hintergrund. Wir sehen einen Raum bei einem Radiosender, der aus Brettern zusammengezimmert ist. Man sieht, wie die Menschen dort sich die gesamte Ausstattung selbst besorgt haben. Und das verbindet diese Radiopraxis mit der Kinopraxis: ein Kino aufbauen, eine Kinokultur.

Du sprichst da sehr wichtige Aspekte an. Unsere einmonatige Tour mit dem mobilen Kino hat vor allem Suleimane Biai organisiert, ein junger Filmemacher, der in Kuba studiert hat, nachdem Guinea-Bissau unabhängig geworden war; er hatte auch schon als Assistent für Flora und Sana gearbeitet. Biai stellte ein Team zusammen, zu dem auch eine junge Radiomacherin, Aissatu Seide, gehörte, die fast alle unsere Filmvorführungen in Guinea moderiert hat und später auch nach Berlin gekommen ist. Wann immer wir an einem Ort ankamen – meistens am Vorabend oder am Morgen des Tages, an dem die Vorführung stattfand –, wandte Aissatu sich als Erstes an den örtlichen Radiosender, mit der Bitte, unsere Veranstaltung anzukündigen. Sie weiß, dass das Radio noch immer das wichtigste Kommunikationsmittel in Guinea-Bissau ist, wo es kaum Internetzugang gibt und der Strom zumindest auf dem Land noch immer mit Generatoren erzeugt werden muss. Radio war auch während des Befreiungskampfes das wichtigste Kommunikationsmittel.

Es ist interessant zu sehen, wie diese praktischen Entscheidungen den Film geprägt haben, den wir sehen. In deinen Bildern überlagern sich im Grunde zwei Reisen: Die eine ist die Reise mit den Filmen und den

Filmemachern, mit dem mobilen Kino durch Guinea-Bissau und dann auch weiter, zum Beispiel nach Berlin. Gleichzeitig finden Begegnungen mit dem digitalisierten Archivmaterial statt, eine zweite Reise, die du wie eine Schicht über Teile der Bilder der ersten Reise legst.

Weißt du, wie uns dieses Material erreicht hat? Zuerst kamen die Bilder, dann die Töne. Zunächst hatten wir nur ein Budget für die Digitalisierung des Filmmaterials. Erst ein halbes Jahr später haben wir noch mal einen Betrag für die Digitalisierung der Tonbänder bekommen. Man kann sagen, dass Ton und Bild in diesem Projekt immer asynchron waren. Eine wichtige Entscheidung war die, das Material so zu nehmen, wie es kam. Es wurde zu einer Kernfrage, wie damit auf eine neue Weise umzugehen war, ohne nachträglich zu synchronisieren, zu vervollständigen oder zu korrigieren, als wäre irgendetwas fehlerhaft. Wir wussten, dass es in diesem Archiv Fragmente von Filmen gibt, die in Arbeit waren. Aber wir haben sie gesehen, wie sie waren, und nicht versucht, diese Filme fertigzustellen. Diese Asynchronität blieb die ganze Zeit präsent, und sie erlaubte es Sana na N'Hada und Flora Gomes, ihren Live-Kommentar immer an den jeweiligen Kontext anzupassen. In Paris hat Sana andere Dinge erzählt als in London oder in Boé. Anstatt also etwas Fertiges zu produzieren, funktionierte das Projekt zunehmend als Werkstatt, um mit dem Material zu denken und dabei einen beweglichen Diskurs zu produzieren, ein Wissen in Bewegung.

Als Zuschauer deines Films bewegen wir uns ständig zwischen Vergangenheit und Gegenwart, indem wir in die Bilder, die manchmal ineinander stehen, eintauchen und dann wieder daraus auftauchen. Manchmal sehen wir doppelt, zwei Zeiten, aber zur gleichen Zeit. Wir stellen Bezüge zwischen verschiedenen historischen Zeiten her, aber deren Bedeutung ist nie absolut. Wie du sagst: Die Geschichten und der Kommentar ändern sich. Das wirft auch die Frage auf, wer wir eigentlich sind, die wir das heute betrachten. Gehen wir davon aus, dass wir es sind, die sprechen, oder dass wir die sind, die angesprochen werden? Sind wir die, die diese Geschichte verursacht haben, oder eher diejenigen, die das nichts angeht und die keine Ahnung davon haben? Es gibt ein wiederkehrendes Bild in diesem Film, das uns buchstäblich in diese Selbstbefragung hineinzieht: eine Anhäufung von Mangrovenbäumen, aus unterschiedlichen Perspektiven gesehen, manchmal von innen heraus, manchmal von außen.

Guinea-Bissau ist ein flaches Land mit Meeresarmen und Salzwasserflüssen, die weit ins Landesinnere reichen. Wie anderswo auch hat die politische Instabilität das Rechtssystem geschwächt; eine Auswirkung davon besteht darin, dass es kaum einen Schutz vor Überfischung gibt. Sana na N'Hada sagt, dass der einzige Grund dafür, dass es dort noch immer Fische gibt, die Mangroven sind, die den Laich und die Brut schützen. Aber Mangroven bringe ich auch mit dem philosophischen Gebrauch des Begriffs Rhizom bei Gilles Deleuze, Félix Guattari und vor allem bei Édouard Glissant in Verbindung. Die rhizomatische Struktur der Mangroven ist zum einen ein Bild für eine Vielzahl möglicher Verbindungen und Bezüge; sie ist aber auch eine Barriere, ein Widerstand gegen das Verstehen, gegen das Eindringen, ein natürlicher Schutz für einen Ort, der vom Wasser aus zu erreichen ist. Die Portugiesen kamen ja auch über das Wasser in das Land. Diese Dinge wollte ich durch das Bild der Mangroven hereinrufen, ohne sie zum Hauptthema zu machen; sie sollten eher latent da sein.

Eine ähnlich poetische Qualität, aber auch eine ähnliche Zurückhaltung gibt es in dem kommentierenden Text, der sich durch *Spell Reel* zieht. In den Credits werden sehr viele Menschen genannt, die an diesem Film mitgearbeitet haben. Du bezeichnest ihn als einen Kollektivfilm. Dieser Text jedoch scheint deine sehr persönliche Position auszudrücken. Wie würdest du den kollektiven Charakter der Arbeit an diesem Film beschreiben?

Wenn ich kollektiv sage, dann möchte ich die Idee eines Einvernehmens von vielen stärken gegenüber der konventionellen Vorstellung von Autorschaft, die mit dem Begriff „Regisseurin“ verbunden ist. Ich möchte meine eigene Position aber auch nicht vertuschen. Ich habe den Film geschnitten, und der Textessay ist der Ort, wo ich über diesen Prozess reflektiere. Aber *Spell Reel* ist ein Film, der nicht existieren würde, wenn er nicht vom Anfang bis zum Ende von einem kollektiven Prozess getragen gewesen wäre.

Interview: Ala Younis, aufgenommen via Skype am 6. Januar 2017, transkribiert von Barbara Marcel, redigiert und übersetzt von Tobias Hering



© Joachim Gern

Filipa César wurde 1975 in Porto geboren. Sie studierte Malerei an der Faculty of Fine Arts der Universität in Porto und an der Faculdade de Belas Artes in Lissabon. 2008 schloss sie ein Masterstudium im Fach Art in Context an der Universität der Künste in Berlin ab. Als Künstlerin ist Filipa César seit 2001 international in Einzel- und Gruppenausstellungen vertreten, seit 2007 ist sie auch als Filmemacherin tätig. Sie lebt und arbeitet in Berlin.

Filme

2007: *Rapport* (16 Min.), *Allee der Kosmonauten* (8 Min.). 2008: *Le passeur* (34 Min.). 2009: *The Four Chambered Heart* (29 Min.). 2010: *Insert* (10 Min.), *Memograma* (40 Min.), *Porto, 1975* (10 Min.). 2011: *The Embassy* (7 Min.). 2012: *Cuba* (10 Min., Forum Expanded 2013), *Cacheu* (10 Min.). 2013: *Conakry* (10 Min.). 2014: *Mined Soil* (32 Min.). 2015: *Transmission from the Liberated Zones* (30 Min., Forum Expanded 2016). 2017: *Spell Reel*.