

Sunny Land

Aljoscha Weskott, Marietta Kesting

Deutschland, Südafrika 2010

Der Film ist der Versuch, Geschichte in Bildern zu erzählen. Dies erscheint umso zwingender als Geschichte selbst aus Bildern gemacht ist und maßgeblich aus dem Verhältnis der Menschen zu bestimmten Bildern erwächst. Gerade in Südafrika treffen sich neben zwei Ozeanen diverse Bilderströme: Das schwarz-weiße Bild der Apartheid; die Bilder, die der Kolonialstaat Südafrika aus Europa importierte, um das afrikanische Land als sein Holland oder England zu sehen; die Bilder des Exotismus, die zumal die westliche Kultur („in America when someone says ‚Africa‘ ...“, heisst es im Film) aus jedem afrikanischen Land zu empfangen imaginiert, nur um sie sogleich dorthin zurückzuspiegeln („... it's a very strange and bizarre picture ... something between a Tarzan movie and a diamond mine“). Und dann die Bilder Sun City's als die interne Externe Südafrikas, Las Vegas verloren und wiedergefunden als die Lost City im unheimlichen Homeland der Traumzone von Disco, Casino und Luxus-Resort. Im diktatorisch regierten wirklichen Homeland Bophuthatswana gelegen (der deutsche Reporter – „ARD? Echt!?“ – erläutert der deutschen Miss die historischen Zusammenhänge in der chlorhaltigen Gischt künstlicher Wellen), markierte Sun City zugleich eine *gated community* des Imaginären: Keine Diskriminierung schwarzer Tänzer, sobald sie einmal den Bannkreis der Discokugel erreicht hatten; *affirmative action* auf den Hotelzimmern, wohin weisse Touristenpaare den Fetisch des afrikanischen Penis einluden; begehrte Jobs als Poolkeeper, Caddie und Reinigungskraft, um im *Entertainment Center* den Schmelz Frank Sinatras von den Tausenden von Sitzen zu wischen und den Staub aus dem falschen Palmendekor der Teppiche zu saugen. In den Achtzigern machten sich schwarze Südafrikaner auf den langen Weg nach Sun City als der Destination eines Versprechens – auf dem Rücksitz von Touristen-Motorrädern oder zusammengepfercht im Volkswagen. Auch auf diesem Weg entstanden Bilder: „like 1980“ (O-Ton) lauten die ungeschriebenen Legenden der Fotos, weil sie anderes bzw. mehr zeigen als das, was auf ihnen zu sehen ist (den zeitgenössischen „figure belt“). Sobald man unter dem Einfluss der „transformation zone“ Sun City stand, war jedes Bild der Wirklichkeit im Glanz einer unsichtbaren Sonne gedoppelt. (Entsprechend der Vorschlag im Film, „Sun City“ als „Sans Soleil“ zu übersetzen.)

Wenn der Film daher Geschichte in Bildern erzählt, so tut er das nicht als Dokumentation, die eine veristische Bebilderung von Vergangenheit unternähme. „The history is rendered pictorially“ könnte man in Anlehnung an Jack Smith sagen. Zwar lieferten monatelange

Recherchen die authentischen Dokumente, wirklichen O-Töne und das Archivmaterial, die der Film zeigt. Zugleich ist aber sofort zu Beginn des Films klar, dass es um das „real Sun City“ nur in Differenz und im Verhältnis zu seinen Kopien, Varianten und Versionen andernorts und zu anderen Zeiten (Arizona, Japan, Berlin) gehen kann. Sicher, weil Sun City immer schon selbst Kopie (etwa Las Vegas') war; weil sein Erfinder Sol Kerzner derweil analoge Oasen in Dubai gebaut hat. Aber in erster Linie deswegen, weil Sun City gemacht ist als ein Bild, das dem Betrachter dargeboten wird. Und zwar, wie jedes Bild: in der Distanz. Der Traum, die Ideologie, sein unterdessen denkmalhafter Status („the real monument of Apartheid“), die es repräsentiert, richten den Betrachter – Touristen wie Historiker, Angestellten wie Spieler –, und sei er unmittelbar vor Ort, in der Distanz bzw. der „Vision“ des „echten Sun City“ ein. Heute ist das auch die Distanz des historischen Blicks zurück und der europäischen Gegenwart, aus der die Filmemacher nach Südafrika blicken: „looking back, the different layers blur“.

Es wäre daher naiv und im eigentlichen Sinne „unrealistisch“, wollte der Film die imaginäre Aufladung der historischen Bilder, die er sammelt und organisiert, unterschlagen bzw. „dokumentaristisch“ neutralisieren. Vielmehr, darin vielleicht Johan Grimonprez verwandt, exponiert der Film diese Bilder, vermehrt sie, variiert sie erneut (Splitscreen, Einfärbung). Der Film exponiert sich diesen Bildern, indem er sie fasziniert bewundert und gerade dadurch ihre historisch-imaginäre Aufladung lesbar macht. Die bewundernde Faszination schlägt so um in ein kritisches Durcharbeiten und die vermeintliche Flachheit generisch-typisierenden Footage's erweist sich als jene Randzone des „memory terrain“ Geschichte, in dem sich die Wellen historischer Signifikanz allererst aufbauen. („Depth 1,20m“ ist am Poolrand angeschrieben.)

Dieser vom, wenn so will, postmodernen Credo – dass Bilder je auf andere Bilder verweisen – getragene Zugriff bzw. Blick aufs Material gibt dem Film gerade auch dort seine charakteristische Faktur, wo er sich vermeintlich am weitesten vom Dokumentarischen entfernt und dem Fiktiven annähert. Die melodramatische „Rahmenhandlung“ vom weissen Tenniscoach Hans und dem jungen schwarzen Schauspieler Thato (nach der Begegnung beim Casting eines dann nie realisierten Melodramas, das in Sun City spielt, haben die beiden eine kurze Affäre, die derweil nur noch als Erinnerungen existiert, weil sie außerhalb der Zone Sun City nur im Poolbereich, und nur als ihre Imitation denkbar geblieben war) ist denn auch weniger Handlung als Index eines gewissen Bildrepertoires. „Melodramatisch“ ist der Blick auf Leben und Menschen, der fetischistisch immer wieder zu gewissen Objekten wie zu den

Requisiten eines lebenden Bildes, einer Imitation des Lebens zurückkehrt: Blumen, Palmen, Pools. Die Schlieren im getrübbten Pool oder sein wässriges Blau („I just want to plunge into the color blue“, Jack Smith), je nachdem, ob der junge Poolkeeper seine Arbeit getan hat – die Visualität dieser Elemente geben den Status des Bildes vor, der dann auch sonst Geltung hat: Bilder nicht als Mittel schieren Durchgriffs auf die gezeigten, etwa historischen Inhalte zu sehen, sondern die Bilder selbst als historisch: erst in der Färbung des Super-8 korrespondiert die Farbe des Wassers dem Pool als dem Schauplatz der erinnerten Geschichte.

Imitationen des Lebens sind keine Angelegenheit privater Intimität. Sie sind sozial, historisch, politisch. Siehe Sun City. Siehe Dainfern, jenem anderen Schauplatz einer Imitation des Lebens, einer buchstäblichen (und eben darin auch imaginären) *gated community* in der Nähe von Johannesburg. Hier wird einer internationalen, bevorzugt weissen Klientel ein sicheres Leben versprochen, fern der Kriminalität der großen Stadt und nahe dem Golfplatz. Im Film sieht man durch die verregnete Scheibe eines SUV die weiss getünchten Einfamilienhäuser. Aber eigentlich sieht man auch hier eher das Versprechen der Bilder als die Bilder oder gar die Dinge selbst. Der Traum einer „safe-ness“, in dem das Leben in Entsprechung anderer Bilder geführt werden könnte – und noch der umgebende Zaun, die wirtschaftlichen Bedingungen und die Suggestion des Immobilienkatalogs verschwinden würden. Evidenz des Bildes, als sein Vergessen. *Life? White, clean, safe.*

Dagegen steht im Film die (fiktive) Affäre von Hans und Thato. Die beiden haben, unter der sonnenlosen Sonne Sun City's, vielleicht ebenso sehr einander geliebt wie das Bild „Liebe im Luxus-Resort“. Zurück am Pool, sei es in Johannesburg (Thato), sei es in Spanien (Hans), bleiben die Erinnerungen an die Affäre, der Schmerz der Trennung, aber auch: ein anderer Pool, das Radio aus Draht, das kleine Plastik-Roulette, die Mini-Kuchen, der nackte Fuß, der Wellen macht – Modell eines Bildes, *re-sort of a resort*. Und so deutet sich an, dass der „melodramatische“ Blick nie das Objekt selbst sucht (dieses ist zu „flach“, zu bildhaft, um es zu greifen), sondern, in trauriger, in skeptischer, eben in „melodramatischer“ Distanz von Bild zu Bild gleitet: „Sun City must have been multiplied.“

David Weber