

# BEWEGUNGEN EINES NAHEN BERGS.

EIN FILM VON SEBASTIAN BRAMESHUBER



## **Bewegungen eines nahen Bergs**

ein Film von Sebastian Brameshuber

Österreich / Frankreich 2019

86min

Drehformat: 4K digital 1:1,77, Super 16mm 1:1,77

Screening-Format: DCP 2k, 1:1,85

Ton: Dolby 5.1

Sprachen: Igbo, German, Englisch

Untertitel: Englisch (Französisch verfügbar)

### **Credits**

**Buch & Regie** Sebastian Brameshuber

**Darsteller** Clifford Agu, Magnus Ogbonna

**Kamera** Klemens Hufnagl

**Zusätzliche Kamera** Jenny Lou Ziegel

**Schnitt** Dane Komljen, Sebastian Brameshuber

**Künstlerische Mitarbeit** Bárbara Palomino Ruiz

**Ton, Sound Design** Johannes Schmelzer-Ziringer

**Mischmeister** Simon Apostolou

**Koproduktion** Le Fresnoy - Studio national des arts contemporains

**Produzent** Ralph Wieser - Mischief Films

**Koproduzenten** David Bohun, Sebastian Brameshuber - Panama Film

**Weltvertrieb & Verleih** Pierre-Emmanuel Finzi - Filmgarten

## **Festivals & Sceenings**

Cinéma du Réel, Paris 2019 (FR) — Weltpremiere

Art of the Real, New York 2019 (US)

Diagonale, Graz 2019 (AT)

Crossing Europe, Linz 2019 (AT)

Dokufest Prizren 2019 (XK)

Open City London 2019 (UK)

## **Auszeichnungen**

Grand Prix Cinéma du Réel 2019 (FR)

Beste Bildgestaltung Spielfilm, Diagonale 2019 (AT)

Local Artist Award, Crossing Europe Film Festival 2019 (AT)

## **Kinostart**

Österreich, September 2019

## **Inhalt des elektronischen Pressehefts**

5	Logline & Synopsis
6	Regie-Statement
7-8	Essay von Alejandro Bachmann
9-10	Essay von James Lattimer
11-17	Alejandro Bachmann im Gespräch mit Sebastian Brameshuber
18	Biographie & Filmographie Sebastian Brameshuber
19	Kontakt



## Logline

Ein aufgelassenes Industriegelände unweit einer jahrhundertealten Erzmine in den steirischen Alpen: Hier führt ein selbstgelernter Mechaniker einen Handel mit gebrauchten Autos und Ersatzteilen zwischen Österreich und seiner alten Heimat Nigeria. Während er für sich allein und mit wundersamer Gelassenheit sein Tagwerk verrichtet, beginnen sich Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft zu überlagern. Ein mysteriöses Versprechen ewiger Ressourcen trifft auf Erinnerungen an eine verloren geglaubte Freundschaft.

## Synopsis

Jenseits des Wettlaufs um technische Innovation, kartellartiger Absprachen innerhalb der Autozulieferindustrie und einem verhängnisvollen Zusammenspiel von Marketing und Abgaswerten findet sich am Fuße des Erzbergs in der Steiermark ein noch nicht ganz so entfremdeter Teil des Automarkts: Cliff ist aus Nigeria nach Österreich gekommen und kauft alte Autos an, um sie in einer kleinen, in die Jahre gekommenen Lagerhalle am Rande einer Schnellstraße im Wald zu zerlegen, die Teile zu sortieren und dann für den Markt in seiner alten Heimat aufzubereiten. *Bewegungen eines nahen Bergs* vermittelt einerseits in vorsichtig distanzierter, konzentrierter Form, was seine Arbeit auszeichnet und was sie in Interaktion mit den Körpern und Dingen dabei hervorbringt. Zugleich ist der Film mehr als nur das Dokument dieser Fertigkeiten, er verwebt das Sichtbare mit dem Unsichtbaren und den Mythen und Geschichten, die die materielle Welt umgeben und sie durchdringen: mit dem Wassermann, der den Menschen Erz für die Ewigkeit brachte, den Versprechen und Funktionsweisen des Marktes auf zwei Kontinenten der Erde wie auch dem Leben zwischen den Welten, am Ende der Verwertungskette – die zugleich ihr Anfang ist.



## Regie-Statement

*Bewegungen eines nahen Bergs* entstand aus meiner langjährigen Beziehung zu Cliff (35), der aus Nigeria nach Österreich gekommen ist und hier als Auto- und Ersatzteileexporteur arbeitet, sowie zum Ort, an dem sich seine Garage befindet. Ich entdeckte diesen Platz 2011 während der Dreharbeiten zu meinem Film *Und in der Mitte, da sind wir*, als einige der jugendlichen Protagonisten jenes Films dort Paintball spielten. Bei dieser Gelegenheit lernte ich Cliff und seinen Kollegen Magnus kennen. Das Paintball-Feld ist inzwischen Geschichte und Magnus hat das Geschäft mit den Autos vor fünf Jahren aus Erschöpfung sein lassen.

Cliff führt eine Existenz am Rand des kapitalistischen Systems und des Welthandels, wo deren Widersprüche und Grenzen offensichtlich werden, wo jedoch die gewaltige Anziehungskraft, die von deren Zentrum ausgeht, immer noch die bestimmende Kraft ist. Ich wollte diesen Film mit ihm machen, weil mich sein Optimismus, sein starkes Freiheitsgefühl und seine Selbstachtung, die er trotz seiner unsicheren Situation an den Tag legt, sehr beeindruckt haben. Die gesamte Umgebung, voll von Spuren und Erinnerungen, ist von einer Vorahnung der Vergänglichkeit durchdrungen.

Ausgehend von der aufgelassenen Fabrikshalle, in der Cliff sich geschäftlich eingerichtet hat, lässt sich über das Dilemma des Anthropozäns in konzentrierter Form nachdenken: über die "Bewegungen des nahen Bergs", über die Deterritorialisierung und über die Endlichkeit der Ressourcen unseres Planeten. In der Nähe von Cliffs Garage befindet sich eine der ältesten und größten Erzminen Europas, der Erzberg. Einer Legende nach geht dessen Entdeckung auf die Gefangennahme eines Wassermanns zurück, der, um seine Freiheit wieder zu erlangen, „Gold für einen Atemzug, Silber für ein Menschenleben oder Eisen für immer“ verspricht. Für mich ist dieses Versprechen der Ewigkeit die Erinnerung an ein bevorstehendes Ende, vielleicht aber auch an einen neuen Anfang.

Ich war fasziniert vom Eindruck der Materialität in Cliffs Garage, vom Reichtum der Objektwelt, die einem aus jeder Ecke der Halle ins Auge springt, von den verschiedenen Sprachen und Akzenten der vereinzelt aufkreuzenden Kunden (denen Cliff sprachlich immer auf halbem Weg entgegenkommt) und vor allem von der beinahe greifbaren Qualität der Zeit. Das stete Tempo von Cliff, während er seine Arbeiten ausführt und sich durch den Raum bewegt, etabliert einen ungewöhnlichen Rhythmus, als ob die Zeit hier eine andere Konsistenz haben würde, als ob Cliffs Körperbewegungen auf einen leichten Widerstand stoßen würden, ein bisschen wie unter Wasser. All das wird durch sein Alleinsein in der weitläufigen Halle verstärkt.

Durch das Recyclen von Ausschnitten des Super-16mm-Filmmaterials und von Tönen, die ich vor fünf Jahren für meinen Kurzfilm *Of Stains, Scrap & Tires* an diesem Ort aufgenommen habe, wollte ich die Materialität zu einem integralen Bestandteil dieses Films machen - und dabei gleichzeitig eine immaterielle Dimension einführen: Cliffs' Erinnerung an die Vergangenheit, an eine Zeit, in der er sich die Halle noch mit Magnus, dem Arbeiter im blauen Overall teilte, eine Zeit der gemeinsamen Hoffnungen auf und Anstrengungen für eine bessere Zukunft.





Alejandro Bachmann

## **Von den Dingen und Mythen des Marktes**

Sebastian Brameshubers *Bewegungen eines nahen Bergs*

I.

Jenseits des Wettlaufs um technische Innovation, kartellartiger Absprachen innerhalb der Autozulieferindustrie und einem verhängnisvollen Zusammenspiel von Marketing und Abgaswerten findet Sebastian Brameshuber am Fuße des Erzbergs in der Steiermark einen noch nicht ganz so entfremdeten Teil des Automarkts vor: Cliff, der aus Nigeria nach Österreich gekommen ist, kauft alte Autos an, um sie in einer in die Jahre gekommenen Lagerhalle am Rande einer Schnellstraße im Wald auszuschlachten. Wobei „ausschlachten“ so gar nicht zu beschreiben scheint, was uns *Bewegungen eines nahen Bergs* von dieser Arbeit zu sehen gibt. Näher kommt man dem, was Cliff im Sommer und im Winter in fast vollkommener Einsamkeit vollführt, wenn man die Abläufe im Einzelnen benennt – das Auswählen, Einschätzen, Zerlegen, Ordnen, Beschriften, Verpacken und das Aufbereiten für den Markt in seinem alten Heimatland –, die allesamt und vollständig von Cliff durchgeführt werden. Ohne falsche Romantisierung erzählt der Film auch von (verhältnismäßig) ehrlicher Arbeit. Wie sich das anfühlt, was das mit dem Atem und den Bewegungen macht, welche Beziehung zwischen Arbeiter und Produkt dabei entsteht, sickert in die immer in halber Distanz bleibenden Bilder (keine albernem Großaufnahmen eines schwitzenden Körpers oder berstender Karosserien) ein, äußert sich in der ruhigen, entspannten und doch unter Spannung stehenden Montage, überträgt sich in der reduzierten Dichte des Tons. Alles, was hier in Bildern und Tönen gedacht wird, ist in besonderem Maße der materiellen Welt seines Protagonisten verpflichtet oder ihr entnommen. Darin ist es ein Dokumentarfilm.

## II.

*Bewegungen eines nahen Bergs* ist aber auch ein Film über die Mythen und Geschichten, die Systeme und Ideen, die Realitäten (und Märkte) erschaffen: Die Texttafel zu Beginn des Films fasst knapp zusammen, dass das Erz am Erzberg seit dem Alten Rom geschürft und der Legende nach nie versiegen wird. Zwei Mal erzählt Cliff diesen Mythos vom Wassermann, der den Menschen das Erz auf alle Zeiten bringt, einmal auf Deutsch, einmal auf Igbo: Exportiert wird nicht nur das Erz, werden nicht nur die Bremsscheiben und Zündkerzen, exportiert wird eine Idee und ein Versprechen. Der Erzberg rückt mit jedem von Cliffs verkauften Autos auch näher an Nigeria heran. Der Film legt ein Narrativ hinter der sichtbaren, körperlichen Arbeit frei, das vom globalen Markt träumt: Wenn Cliff aus ausgewählten Fahrzeugen den Motor ausgebaut hat, der an der Gabel des Staplers in der Luft hängt, von Frischhaltefolie umhüllt, im Gegenlicht, dann hat das was von einem Edelstein und einem Kokon, wird der zu exportierende Motor auch zum Symbol eines Wunschs nach immer neuer Wertschöpfung.

Man meint zu spüren, dass sich der Trip nach Nigeria für Cliff nicht wie ein „Homecoming“ anfühlt. Auf dem Markt wirkt er in der Traube von Käufern doch auch isoliert, später geht er alleine im Wald spazieren. Keine Rückkehr zur Natur, eher das Gefühl von Einsamkeit. Die Präsenz der Tiere und Insekten, des Windes, des Bodens. Bei einer Pause schaut er länger auf sein Handy, so wie er es zu Beginn des Films getan hat. Da sahen wir ein Bild von Magnus, der (vermutlich) auf dem Gelände der Halle in der Steiermark auf einem Stein sitzt, ein wenig wie ein Wassermann, mit blauem Arbeitsoverall und Handy am Ohr. Magnus taucht immer wieder auf während des Films, eine geisterhafte Präsenz, man hört seine Schritte nicht, trotzdem redet er – ganz konkret – von Autoteilen und Taxiunternehmen in Nigeria. Aus dem dokumentarischen Beobachten entspringen immer wieder diese Geschichten und Gedanken, wie beiläufig und doch auch insistierend, und spinnen Verbindungen zwischen den Dingen und den Menschen.

## III.

*Bewegungen eines nahen Bergs* bewegt sich an einer diffusen, nebelhaften Schwelle zwischen der materiellen Welt und den Geistern, die sie umgeben – dem Markt, dem Geld, den Mythen, die sich in ihr ablagern. Auf der einen Seite die konkrete Haptik und Körperlichkeit der Welt, das In-ihr-Sein im Jetzt und ihre Vergänglichkeit, der Rost (der wiederholt auch Thema der minimalistischen Verhandlungspoesie zwischen Cliff und vereinzelt aufkreuzender Käufer wird), Spuren auf dem benachbarten, aufgelassenen Paintball-Feld, das Gefühl, dass Magnus irgendwann mal da war, ganz real, als Cliffs Freund, Bruder oder Geschäftspartner. Auf der anderen Seite der Mythos der Ewigkeit, die Legende des nie enden wollenden Rohstoffs und der aus diesem sich ableitenden Wertschöpfungskette, die Aufhebung von Raum und Zeit. Am Ende legt sich die Hitze Nigerias im Dezember im Ton über den langen und hypnotischen Phantom Ride durch die winterliche Erzberglandschaft, am Horizont ein Berg im Nebel. Cliff, das Eisen, der Markt – sie sind immer und überall zugleich, seltsam präsent, wenn auch kaum endgültig zu verorten.





„Die Straße führt jetzt südwärts.“

### **Essay zu *Bewegungen eines nahen Bergs***

von James Lattimer

Die Werkzeuge sind rudimentär, aber sie erfüllen den Zweck, das Brotmesser, der Hammer, der Bohrer und das jeweilige Zubehör. Schrauben werden entfernt, Drähte durchgeschnitten, ganze Teilstücke auseinandergenommen und zur Seite gelegt, manchmal mit Geduld, manchmal mit roher Kraft. Er arbeitet alleine, und es braucht Zeit, um dem Ganzen die einzelnen Teile abzuringen. Aufgestapelt im hintersten Eck der Lagerhalle die Stoßstangen, Auspuffrohre, Reifen, wie ausgelöste Knochen. Wenn die alten Motoren aufgehängt werden, damit das letzte Öl ablaufen kann, ist es, als hingen sie an Fleischhaken, danach werden sie in Frischhaltefolie eingewickelt, obwohl sie es kaum nötig haben, frisch gehalten zu werden. Für gewöhnlich arbeitet er im Stillen, außer die paar Male, wo er ein Lied vor sich hin summt, das Werkzeug kracht, Metall kratzt über den Boden und Motoren laufen; jedes Geräusch hallt nach. Der Raum ist groß und die Kamera, während sie diesen erforscht, so geduldig wie er, zuerst die einzelnen Bereiche der Halle vermessend, bevor sie auf den Vorplatz hinaustritt, wo Unkraut durch den Beton bricht, zu der kleinen Hütte, wo er kocht, zur Brücke, wo er Wasser aus dem Bach holt; der steile, bewaldete Hang hinter dem Zaun ist bereits Teil des Berges.

Danach weitet sich der Blick, erfasst das Paintball-Feld, die in Stein gesprengten Terrassen der Erzmine, manche kahl, manche schon grün, aus der immer noch das Eisen fließt, genau so, wie es der Wassermann vorhergesagt hat, auch wenn er nie erwähnte, in welche Richtung und in welcher Form; die Straße führt jetzt südwärts. Manchmal haben die Bäume Blätter, manchmal nicht, manchmal ist es heller, manchmal eher bedeckt, aber hier oben scheint sich die Qualität des Lichts über die Jahreszeiten kaum zu verändern, die Fensterflächen in der oberen Hälfte der Halle sind milchig genug, um das Sonnenlicht zu streuen, was den Eindruck nur verstärkt, dass dieser Ort abseits liegt, eine Welt für sich ist; wenn er mit sich selbst zu reden beginnt, über die Einzelheiten seiner Arbeit, über die Paintball-Spieler gegenüber, über Nigeria, kann es sich so anfühlen, als wäre da noch jemand. Manchmal hat er schon auch Besucher, sie schauen kurz vorbei, um was zu kaufen, zu verkaufen oder beides, sie reden über Verschleiß, Lebensdauer und Automarken, sie feilschen, sie sprechen Deutsch zusammen, doch selten ist es ihre Muttersprache, meist nur die Lingua franca dieses Universums, dieser Ökonomie, des Augenblicks. Vielleicht sind manche von ihnen wegen der Karten gekommen, die er in den Türen von geparkten Autos hinterlässt, von denen es weit mehr gibt als Menschen, das sind die einzigen Momente, in denen er die Lagerhalle verlässt. Wenn er durch die umliegende Landschaft fährt, um die Karten zu verteilen, ist das Licht anders, grauer, kälter, als es zu Hause ist, wie gedimmt, schwindend, fast aufgebraucht.

Eine Taschenlampe bewegt sich über so manche Dinge im Dunkeln hinweg: Namen und Nummern, in den Staub der Windschutzscheibe gekritzelt, ein weiterer Motor in Frischhaltefolie, die Tür, die zum anderen Raum führt, Farnhalme, die im Licht gelb erscheinen, noch mehr Vegetation dahinter, viel zu grün für Österreich. Die Stimme, seine Stimme, spricht einmal auf Deutsch, einmal auf Igbo: Ein goldener Fuß, ein silbernes Herz oder ein eiserner Hut, ein schelmischer Finger zeigt auf den nahen Berg, ein Ende der Sklaverei, ein Echo im Tal, ein Lachen.



„Das Kino als Freiraum, wo das auf den ersten Blick nicht Sichtbare eine Rolle spielt.“

**Ein Gespräch mit Sebastian Brameshuber zu *Bewegungen eines nahen Bergs***  
von Alejandro Bachmann

Alejandro Bachmann: *Bewegungen eines nahen Bergs* ist nicht Deine erste filmische Auseinandersetzung mit Cliffs Arbeit, bereits 2014 hast Du einen Kurzfilm über ihn und Magnus und einen weiteren Kollegen gedreht – *Of Stains, Scrap & Tires*. Wenn man die beiden Filme hintereinanderstellt, gibt es zum einen große Ähnlichkeiten – das Sujet, stellenweise auch die filmische Form, z. B. die langgezogenen Kamerafahrten aus der Perspektive des Autos, wenn Cliff und Kollegen auf der Suche nach Fahrzeugen zum Ankaufen sind – und zugleich auch Unterschiede – einer der Männer scheint nicht mehr dabei zu sein, und in dem aktuellen Film ist man sich ja nicht mal sicher, ob Magnus noch da ist. Was hat sich verändert zwischen den beiden Filmen – ganz konkret vor Ort, in der Realität, wenn man so will, aber vielleicht auch in Deinem Blick auf das Thema und damit der Suche nach einer filmischen Form?

Sebastian Brameshuber: Magnus hat das Export-Geschäft sein lassen, noch bevor der Kurzfilm fertig geschnitten war. Es war ihm zu anstrengend, weil die Konkurrenz immer größer und die Auflagen immer strenger wurden. Im Rohmaterial von *Of Stains, Scrap & Tires* gibt es eine Szene, in der er seine Telefonnummer am Eingang der Halle übersprüht. Ich fand dieses Bild sehr stark: eine kurze, unsentimentale Geste, mit der er einen Lebensabschnitt beendet. Darin lag für mich eigentlich schon der Beginn eines neuen Films. Ich habe dann vor allem mit Cliff Kontakt gehalten, wohl auch aus einem Gefühl gegenseitiger Wertschätzung heraus. Cliff und ich waren uns recht schnell einig, dass wir einen weiteren Film zusammen machen wollen. Es hat dann auch lange genug gedauert, dieses Projekt zu finanzieren, damit aus unserer Bekanntschaft eine Freundschaft entstehen konnte. Mich hat beeindruckt, wie Cliff trotz aller Widrigkeiten alleine weitermachte mit dem transkontinentalen Gebrauchtwagenhandel. Es gibt sehr konkrete Anstrengungen der österreichischen Schrott-Lobby, damit das Metall, welches Österreich in Form gebrauchter Autos und Ersatzteile in Richtung Osteuropa und des afrikanischen Kontinents verlässt, im Land bleibt, um es ihren teuer angeschafften und nicht ausgelasteten Shredder-Anlagen zuführen zu können. Metallrecycling ist big business.





Aber nicht nur die Rahmenbedingungen von Cliffs Geschäftsmodell veränderten sich, sondern auch seine unmittelbare Umgebung. Als ich ihn eines Tages wieder in der Halle besuchte, war plötzlich das Paintball-Feld verschwunden und damit auch ein Teil der akustischen Kulisse dieses Ortes. Aber die Spuren der jahrelang auf dem Spielfeld gestapelten Reifen waren noch da, witterungsbedingte photographische Abdrücke, gerahmt von ein wenig Moos und Gräsern, die rundherum gewachsen waren. Vergänglichkeit ist sicherlich eines der stärksten Motive, das mich für *Bewegungen eines nahen Bergs* interessiert hat; die verschiedenen Zeiten und Zeitlichkeiten, die sich an diesem Ort überlagern. Es gab ja auch noch die photographischen Spuren von Magnus' Anwesenheit an diesem Ort auf Film, auf dem im Rahmen des Kurzfilms entstandenen Material. Beim neuerlichen Sichten fiel mir auf, dass es immer wieder Momente mit ihm gab, in denen er seltsam auftaucht oder verschwindet, wie ein Phantom; eine Eigenheit, die ich auch in realen Begegnungen mit ihm öfters erlebt habe. Daraus entstand irgendwann die Idee, Magnus in diesem Film eine Art immaterielle Präsenz zu geben, aber mit einer Beiläufigkeit, die ebensogut eine materialistische Lesart zulässt.

Es war eigentlich ein Mangel an Ausrüstung, der dazu führte, dass der Kurzfilm nur aus statischen Einstellungen besteht. Es war kalt, und wir hatten keine beheizte Augenmuschel für die Kamera, weshalb der Sucher sofort anlief, sobald Klemens Hufnagl eine Handkamera versuchte. Dadurch war einiges an Material, z. B. auch eine Szene mit Ibolya und Gusti, dem Altwarenhändler-Pärchen aus Ungarn, nicht verwendbar. Sie kommen nun aber zweimal in *Bewegungen eines nahen Bergs* vor. Auch mit einem der beiden bulgarischen Händler hatten wir damals schon gedreht, die Szene fand aber aus demselben Grund keinen Eingang.



Ich fand es interessant, dass der Bedarf an gebrauchten Gütern, mit denen hier gehandelt wird, eben nicht nur in Afrika besteht, sondern bereits hinter der österreichischen Grenze zu Ungarn, in weiten Teilen Osteuropas. Es gab also die Möglichkeit, an diesem Ort von den Verhältnissen in unserer Welt in einem höheren Komplexitätsgrad zu erzählen, als mir das in der ersten Arbeit möglich war.

Ich wollte in *Bewegungen eines nahen Bergs* aber auch einen höheren filmischen Komplexitätsgrad erreichen, mittels einer formal vielfältigen Komposition, die eben nicht die Strenge zum obersten Prinzip erhebt, sondern das Prozesshafte. Die Möglichkeitsform sollte der Behauptung zumindest ebenbürtig sein, vielleicht sogar vorgezogen werden. Ich denke, das Mäandernde, das in der Struktur des Kurzfilms schon angelegt war und wonach ich eigentlich strebe, hat in *Bewegungen eines nahen Bergs* zu einer neuen Qualität gefunden, vor allem auch auf der Ebene der Kamera, im Verhältnis von bewegten zu statischen Einstellungen. Ich fand eigentlich auch, dass Celluloid beim Kurzfilm nicht die richtige Wahl war, um diesen Ort zu fotografieren. Die Textur des Filmmaterials befriedigt immer ein nostalgisches Bedürfnis nach Materialität und Haptik, doch in diesem Fall war beides ja schon im Übermaß vorhanden: unterschiedliche Beton-, Holz-, Glas- und Metalloberflächen, Sägespäne, Rost, Staub, Kratzer, Beulen, Farbspritzer. Die Materialität des Filmmaterials hat eigentlich gegen die Materialität des Ortes gearbeitet. Also haben wir digital und in 4k gedreht (allerdings mit älteren Super-16mm-Zeiss-Optiken), wodurch man Cliffs Halle in einem schon leicht surrealen Detailreichtum auf der Kinoleinwand entdecken kann. Das erinnert mich manchmal an diese polierten und unglaublich detailreichen Ölmalereien. Ich denke, das Geisterhafte, Immaterielle der digitalen Bilder kommt dem Materialreichtum dieses Ortes sehr entgegen; es gibt eine visuelle Spannung schon alleine durch die Wahl der Arbeitsgeräte.

A.B.: Lass uns kurz bei der Kamera bleiben: Interessant ist, dass ihr darauf verzichtet, nah ranzugehen, was vielleicht für manche Leute naheliegend wäre: Die Muskeln von Cliff, das Material der Autos, die doch ja grobe Körperlichkeit der Arbeit, solche Dinge eben, das bietet viel Raum zu „visuellem Spektakel“. Mir gefällt aber, dass in *Bewegungen eines nahen Bergs* die Kamera in gewisser Weise unauffällig ist, sie nimmt sich zurück, erzeugt eine gelassene Ausgeglichenheit zwischen Cliff und dem ihn umgebenden Raum. Das erzeugt eine Distanz, die dem Gezeigten diese unaufgeregte Konzentration verleiht. Und dann gibt es diese Momente, wo sie formal auf sich aufmerksam macht, etwa wenn Cliff und Magnus draußen auf das Paintball-Feld blicken und sie hin und her schwenkt oder auch in den drei langen Fahrten, die zu Beginn des Films, zu Beginn der Sequenz in Nigeria und am Ende auftauchen ...

S.B.: Klemens Hufnagl, der die Kamera gemacht hat, und ich haben uns die Frage nach dem Näher-ran in dieser Form nie gestellt. Es hat sich am Ende jedes Drehtags, wenn wir das Material gesichtet haben, einfach richtig angefühlt. *Bewegungen eines nahen Bergs* ist der vierte Film, den wir zusammen gemacht haben, insofern gibt es mittlerweile Übereinkünfte, die nicht besprochen werden müssen: Das Spektakel im Sinne eines „Aberntens“ der spektakulärsten Bilder, Töne oder auch Situationen hat mich noch nie interessiert, sondern die Wahrheiten und die Poesie, die im Alltäglichen stecken und die sich mit dem Kino in besonderer Weise freilegen lassen. Da geht es in erster Linie um genaues Hinschauen und um Zeit, also zwei Komponenten, die dem Spektakel diametral entgegenstehen. Gleichzeitig gibt es ja trotzdem wahnsinnig viel zum Schauen und Hören in diesem Film. Der Schaulust und dem Sinnlichen kommen hier sicherlich mehr Bedeutung zu als in den Filmen davor. Aber natürlich verhandelt die Kamera auch stark die Größenverhältnisse, die sich aus Cliffs Alleinsein in dieser riesigen Halle ergeben. Die Größe der Halle trägt ja auch stark zum Gefühl bei, dass Cliff hier ganz alleine ist. Das wäre ein Beispiel für so eine „Wahrheit“, die sich mit dem Kino freilegen lässt, denn dabei handelt es sich ja schon um eine quasi-mythologische Anordnung im Quasi-Alltäglichen: der einzelne Mensch (Mann) in der Fremde, der in einer riesigen, abgeschiedenen Halle mit bloßen Händen Autos zerlegt, um sich damit dann wieder auf einen anderen Kontinent zu begeben. Ich übertreibe und formuliere aus, der Film bricht das auch immer wieder. Aber es steckt im Film drinnen und kommuniziert mit unserem kulturellen Gedächtnis.

In der Szene, wenn Cliff und Magnus das Paintball-Spiel kommentieren, macht sich die Kamera zum ersten und einzigen Mal im Film selbstständig; es gibt keine Fahrt oder Bewegung der Figuren, die die Kamerabewegung motivieren, sie ist in diesem Moment autonom, schwenkt zuerst hin und her und anschließend ganze 360°. Als Vergleich würde sich vielleicht das Kursiv-Stellen oder das In-Anführungszeichen-Setzen einer Textstelle anbieten. Es ist für mich die Kernszene des Films, in der sich Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft gleichzeitig ereignen, die Grenzen zwischen Fiktion und Realität sowie das Verhältnis von Raum und Zeit aufgehoben sind.

Die Fahrten haben in Bezug auf die Kamera eine andere Qualität als die gerade beschriebene Szene, weil die Bewegung vom Auto ausgeht. Ich mochte sie schon im Kurzfilm, weil es ein einfacher Weg ist, um das Off, das immer ein wichtiger Baustein meiner Filme ist, zu etablieren. Außerdem gibt es zwischen dem Kino und Autofahrten – dem Blick durch die Windschutzscheibe, dem Landschaftsfilm, den man sitzend dabei erlebt – ein Nahverhältnis. Die Lesart als Phantom Ride, die Du in Bezug auf die letzte Fahrt im Film in Deinem Essay formuliert hast, gefällt mir sehr. Wenn sich dieses Gefühl einstellt, dann denke ich, dass die wesentlichsten Elemente, mit denen ich in diesem Film arbeite und spiele, zueinander finden.

Zueinander finden aber nicht nur meine Ideen, sondern eben auch Menschen, die alle an dem Film – über längere Zeiträume oder in entscheidenden Momenten – mitgearbeitet haben. All diese Entscheidungen sind am Ende also auch Resultat eines dialogischen Prozesses, mit dem Co-Editor Dane Komljen oder der Künstlerin Bárbara Palomino Ruiz, Johannes Schmelzer Ziringer, der für den Ton verantwortlich zeichnet, bis hin zur Mischung von Simon Apostolou, um neben der offensichtlicheren Rolle von Klemens Hufnagl und Jenny Lou Ziegel an der Kamera ein paar der Wichtigsten zu erwähnen.

A.B.: Für mich haben die Fahrten, vor allem zu Beginn des Films, wie auch schon zu Beginn von *Of Stains, Scrap & Tires*, noch eine weitere interessante Wirkung, die direkt mit einem zentralen, wenn auch nie explizit formulierten Thema des Films in Verbindung steht: Man fragt sich, wer da blickt? Wer fährt da durch die Steiermark, auf der Suche nach was? Und dann löst es sich auf, wenn Cliff aussteigt und seine Flyer hinter den Scheibenwischer eines Autos klemmt. Somit ist in der ersten Einstellung auch schon ein zentrales Thema des Films etabliert: Wessen Welt lernen wir kennen, wie verhält sich diese Welt zu jener, die wir vielleicht üblicherweise mit der Szenerie der Steiermark, den Bergen, langgezogenen Straßen, kleinen Orten verbinden?

S.B.: Ja, wobei es im Kurzfilm ja bei fast jeder Autofahrt Gespräche im Off gab, weil Cliff zu dieser Zeit noch nicht alleine unterwegs war. Jetzt ist es still, Cliff summt und pfeift nur einmal ein religiöses Lied über die Ewigkeit: „Ebighi-ebi“. Das Off ist in erster Linie ein visuelles Off, und wenn Cliff aussteigt, wird klar, dass es sich um eine suchende Bewegung, einen suchenden Blick handelt. Ich habe Cliff öfters auf seinen Fahrten begleitet, dabei hat er mir erzählt, dass es sich um den für ihn stressigsten Teil seiner Arbeit handelt, weil er sich aufgrund seiner Hautfarbe, der Reaktionen darauf, sehr exponiert fühlt. Diese Scheibe zwischen Cliff und der Welt, durch die er aus dem geschützten Innenraum des Autos blickt, vermittelt etwas von diesem Gefühl, erzählt von einer Distanz, ist vielleicht auch eine Art Schutzmembran. Es ist eine Möglichkeit, auf subtile Weise über das Innenleben von Cliff zu erzählen, ohne ihn zu nötigen, darüber explizit zu sprechen. Die Fahrten stehen damit auch in einem starken Kontrast zu Cliffs Alltag in der Halle, denn dort fühlt er sich extrem wohl. Ich kann mich erinnern, dass sich bei einigen Menschen gleich zu Beginn des Kurzfilms das Gefühl eingestellt hat, es handle sich bei Cliff (und seinem Kollegen) um Kriminelle. Hätten die beiden Deutsch aus dem Off gesprochen und nicht Igbo und wäre dann ein Weißer ausgestiegen, um einen Blick auf das Auto zu werfen, wäre vermutlich ein anderer Eindruck entstanden.



Filme sind einerseits Fenster zur Welt, aber mindestens im selben Umfang sind sie auch Spiegel der eigenen Welt, der eigenen Erwartungshaltungen und Vorurteile, die von der Leinwand auf den Betrachter zurückgeworfen werden. Es ist schon bei Texten schwierig, die Signifikanten so zu kontrollieren, dass die "richtige" Botschaft ankommt. Man spricht zwar in Bezug auf Film oft von visuellen Vokabeln, aber die Wechselwirkung ist natürlich unendlich viel komplexer. Dementsprechend ist mein Anspruch als Filmemacher auch nicht, eine bestimmte Botschaft anzubringen, sondern meine Filme offen und vielschichtig zu gestalten, Dinge zu verkomplizieren, Fragestellungen zu verdichten.

A.B.: Das Verhältnis zu Cliff ist ja nicht nur in Bezug auf sein Umfeld in der Steiermark relevant, sondern eben auch mit Blick auf Dich als Filmemacher. Spätestens bei der oben von Dir beschriebenen Szene, in der Cliff und Magnus auf das Paintball-Feld blicken, begegnen wir ja inszenierten Bildern, bei denen die beiden mitgemacht, mitgespielt haben. Kannst Du das Verhältnis in seinem Verlauf der Dreharbeiten etwas beschreiben? Ich frage mich auch, welche Rolle Du, Dein Film, die Zusammenarbeit für Cliff gespielt haben, was bedeutet der Film für ihn?

S.B.: Ich tue mir schwer, für Cliff zu sprechen oder darüber, was der Film für ihn bedeutet. Darüber könnte ich nur mutmaßen. Nigeria hat mit Nollywood jedenfalls eine sehr große Low-Budget-Bewegtbildindustrie, wahrscheinlich gibt es dadurch auch eine Kultur des Laiendarstellens. Es gab die Bereitschaft von Cliff und Magnus, sich auf dieses "Spiel" auch abseits des Dokumentierens einzulassen und interessanterweise gar keine Irritationsmomente, als ich vom Wassermann und von unterschiedlichen Zeitebenen zu sprechen begann. Das fand ich interessant, darüber habe ich später auch noch vermehrt nachgedacht.



Das Konzept der Zeit als etwas Lineares und Vorwärtsschreitendes ist ein europäisches Konzept, das in den allermeisten Filmen reproduziert wird. Wobei sich gerade das Medium Film dazu eignet, freier mit diesen Konzepten umzugehen. Es gibt ja mittlerweile auch eine recht strikte Trennung von profanem Alltag und der Welt der Mythen, die man als aufgeklärter Erwachsener eher belächelt. Gleichzeitig ist das Bedürfnis nach Mythen offenbar enorm, denn sie kommen dann eben pseudo-versachlicht, in Form von Verschwörungstheorien zurück. Das Kino kann ein Freiraum sein, wo trotz Anbindung ans materialistische Universum auch all der Rest, das nicht auf den ersten Blick Sichtbare, man könnte es vielleicht auch das „größere Ganze“ nennen, eine Rolle spielt.

A.B.: Das beschreibt auch ganz schön das Zeitgefühl, das man bei *Bewegungen eines nahen Bergs* bekommt: Auf der einen Seite gibt es schon so etwas wie eine lineare Zeit, die viele der Tätigkeiten in Bezug auf Cliffs gegen Ende stattfindende Reise nach Nigeria sinnvoll macht. Es gibt ein Ziel, die Dinge laufen auf etwas zu. Und zugleich sind da die verwirrenden Wechsel der Jahreszeiten, die An- und Abwesenheit des Paintball-Feldes, Magnus' Auftauchen und Verschwinden. Für mich hat das eine merkwürdige Mischung aus Getriebenheit und Entspannung, die ich dem Gefühl nach einem Ort zwischen den Notwendigkeiten des Marktes und einer Gleichgültigkeit ihm gegenüber zuweisen würde ...

S.B.: Cliff führt ein Dasein am Rande des kapitalistischen Systems und des Welthandels, wo deren Widersprüche und Grenzen offensichtlich werden, wo jedoch die gewaltige Anziehungskraft, die ihr Zentrum ausübt, immer noch die vorherrschende Kraft ist. Ein widersprüchliches Spiel aus Zentrifugal- und Anziehungskraft: Einerseits drücken die Zentrifugalkräfte des Kapitalismus einen nicht geringen Teil der Menschheit an den gesellschaftlichen Rand, andererseits gibt es die Anziehungskraft seines Zentrums in Form der Aussicht auf wirtschaftlichen und sozialen Aufstieg. Ich könnte mir vorstellen, dass die Spannung, von der Du sprichst, daraus resultiert; einerseits dem Antrieb, Geld zu machen, weil das eigene wirtschaftliche Überleben davon abhängt, andererseits aber auch eine gewisse Form von Entspannung, weil es in materieller Hinsicht (noch) nicht viel zu verlieren gibt. Das wechselt dann ständig hin und her, auch abhängig davon, ob es ein guter oder schlechter Tag, eine gute oder eine schlechte Woche war. In Deinem Text erwähnst Du ja auch die "Verhandlungspoesie". In den Verhandlungsszenen liegt für mich auch eine verwandte Spannung, die aus der Dialektik von Notwendigkeit und Spiel hervorgeht. In Bezug auf die Struktur des Films gibt es mit dem Business-Trip nach Nigeria eine Art Ziel. Ich habe während des Schnitts auch einmal überlegt, diesen Block an zentralerer Stelle im Film zu platzieren. Aber dabei geriet nach meinem und dem Empfinden meines Co-Editors Dane Komljen das Verhältnis der materialistischen Dimension des Films zu seiner immateriellen Dimension aus dem Gleichgewicht. Ich hätte das Abstrahieren des konventionellen Zeitbegriffs aber sicherlich noch weiter treiben können.

Jedenfalls hat die Zeit in Cliffs Werkstatt eine beinahe greifbare Qualität, weil er allen Tätigkeiten im selben, gleichmäßigen Tempo nachgeht. Auf mich hat es manchmal so gewirkt, als ob seine Körperbewegungen auf einen leichten Widerstand stoßen würden, als gäbe es eine ganz subtile Verzögerung im Raum-Zeit-Kontinuum. Sein Alleinsein und die Weitläufigkeit der Halle tragen dazu natürlich viel bei. Außerdem ist der ganze Ort von einer Vorahnung der Vergänglichkeit durchdrungen, von Spuren und Erinnerungen, während gleichzeitig aber nichts ganz vergeht, sondern Menschen aus der Erinnerung wiederkehren, Dinge einer neuen oder weiteren Verwendung zugeführt werden ... Adorno schreibt in den *Aufzeichnungen zu Kafka*: "Die Auferstehung der Toten müsste auf dem Autofriedhof stattfinden." Das haben auch Godard und Fassbinder gelesen, deshalb findet der Showdown in *Sympathy for the Devil: One Plus One* (1968) und *Niklashauser Fart* (1970) jeweils auf einem Auto-Schrottplatz statt.

(Wien, im Februar und März 2019)



## Biographie Sebastian Brameshuber

Sebastian Brameshuber studierte Bühnen- und Filmgestaltung an der Universität für angewandte Kunst Wien und zeitgenössischen Film am audiovisuellen Research-Institut Le Fresnoy - Studio national des arts contemporains in Frankreich. Seit 2004 werden seine Arbeiten regelmäßig bei Film- und Medienkunstfestivals wie beispielsweise Berlinale, Viennale, Art of the Real, Cinéma du Réel, FID Marseille, BAFICI, Karlovy Vary FF, Sarajevo FF, EMAF Osnabrueck, Impakt Utrecht, Media Art Friesland, gezeigt und manchmal auch ausgezeichnet. Nach *Muezzin* im Jahr 2009 und *Und in der Mitte, da sind wir* 2014 ist *Bewegungen eines nahen Bergs* sein dritter Langfilm. [www.sebastianbrameshuber.com](http://www.sebastianbrameshuber.com)

## Filmographie (Auswahl)

**Bewegungen eines nahen Bergs** (AT, FR | 2019 | 85 min)

Festivals: Cinéma du Réel 2019 (Weltpremiere), Art of the Real 2019 (Nordamerika Premiere), Diagonale 2019 (Österreich Premiere)

**In, Over & Out** (AT, FR | 2015 | 10 min)

Festivals (Auswahl): Viennale 2015, Karlovy Vary IFF 2016, BFI London IFF 2016, ausgezeichnet als "Important Cinematic Work" beim Alternative Film/Video IFF 2016 in Belgrad

**Of Stains, Scrap & Tires** (AT, FR | 2014 | 19 min)

Festivals (Auswahl): Viennale 2014, Berlinale Shorts 2015, Prizren Dokufest 2015, Kasseler Dokfest 2015, "Bester Österreichischer Kurzfilm" beim VIS Vienna Independent Shorts 2015

**Und in der Mitte, da sind wir** (AT | 2014 | 91 min)

Festivals (Auswahl): Berlinale Forum 2014, Entrevues Belfort 2014, Kasseler Dokfest 2015, nominiert als "Bester Dokumentarfilm" für den Österreichischen Filmpreis 2015

**Muezzin** (AT | 2009 | 85 min)

Festivals (Auswahl): Karlovy Vary IFF 2009, Istanbul IFF 2010, BAFICI 2010, FID Marseille 2010, Dokufest Prizren 2010, "Bester Dokumentarfilm" beim Medfilmfestival Rom 2010

**Preserving Cultural Traditions in a Period of Instability** (AT | 2004 | 3 min)

Festivals (Auswahl): Viennale 2004, Hong Kong IFF 2005, EMAF 2005, BFI London IFF 2005, No-Budget-Award beim Kurzfilmfestival Hamburg 2005





### **Kontakt Weltvertrieb & Verleih**

Filmgarten, Liechtensteinstraße 17/18, 1090 Vienna, Austria  
T +43 681 10340789, E [pefinzi@filmgarten.at](mailto:pefinzi@filmgarten.at)  
[www.filmgarten.at](http://www.filmgarten.at)

### **Kontakt Produktion**

Mischief Films, Goethegasse 1, 1010 Vienna, Austria  
T +43 1 585232423, E [office@mischief-films.com](mailto:office@mischief-films.com)  
[www.mischief-films.com](http://www.mischief-films.com)

Panama Film, Geusaugasse 31/4, 1030 Vienna, Austria  
T +43 660 3922440, E [david@panama-film.com](mailto:david@panama-film.com)  
[www.panama-film.com](http://www.panama-film.com)

### **Kontakt Regie**

Sebastian Brameshuber, c/o Panama Film  
Geusaugasse 31/4, 1030 Vienna, Austria  
T +43 699 17204045, E [sbrameshuber@gmail.com](mailto:sbrameshuber@gmail.com)  
[www.sebastianbrameshuber.com](http://www.sebastianbrameshuber.com)



mischief

PANAMA FILM

Filmgarten

WWW.BEWEGUNGEN-FILM.COM

Bundeskazleramt

FISA  
filmstandort  
austria

Das Land  
Steiermark

KULTUR  
LAND  
OBERÖSTERREICH

KULTUR  
NIEDERÖSTERREICH

Co-funded by the  
European Union

Creative  
Europe  
MEDIA

FILM  
FONDS  
WIEN

film  
INSTITUT  
FÖRDERUNG MIT TAPOLIS

LE FRESNOY  
STUDIO  
NATIONAL  
DES ARTS  
CONTEMPORAINS

