

COME ON, COME ON
(C'MON C'MON)

Drama, USA, 2021

Regie und

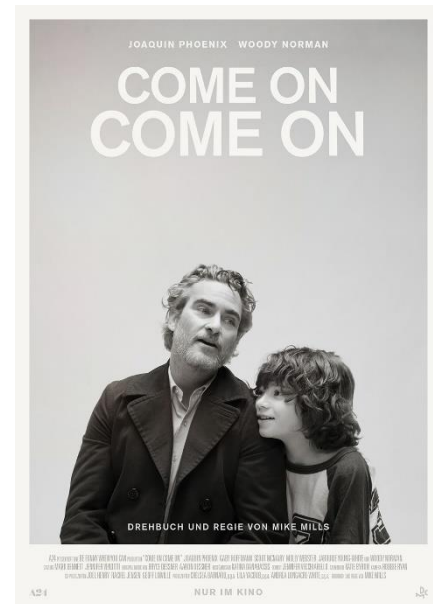
Drehbuch: Mike Mills

Kamera: Robbie Ryan

Schnitt: Jennifer Vecchiarello

Musik: Aaron Dessner,
Bryce Dessner

Produktion: Chelsea Barnard,
Andrea Longacre-White,
Lila Yacoub



© DCM Film Distribution GmbH

ca. 114 Minuten, FSK 6, Originalsprache: Englisch

Besetzung

Joaquin Phoenix: Johnny

Gaby Hoffmann: Viv

Woody Norman: Jesse

Scot McNairy: Paul

Molly Webster: Roxanne

Jaboukie Young-White: Fernando

Auszeichnungen (Auswahl)

- Jury der Evangelischen Filmarbeit: Auszeichnung als *Film des Monats* im März 2021
- *Camerimage 2021*: Auszeichnung mit dem *Goldenen Frosch* für die *Beste Kamera* sowie Auszeichnung mit dem Publikumspreis
- *Hollywood Music in Media Awards 2021*: Auszeichnung für die *Beste Filmmusik* – Independent Film
- *London Critics' Circle Film Awards 2021*: Auszeichnung für Woody Norman als *Bester britischer Nachwuchsdarsteller*

Premiere

Der Film feierte Anfang September 2021 beim *Telluride Film Festival* seine Premiere. Am 19. November 2021 kam der Film in die US-Kinos und am 24. März 2022 in die deutschen Kinos.

Kurzbeschreibung

Der New Yorker Radiojournalist Johnny (Joaquin Phoenix), der nach einer langen Beziehung wieder Single ist, arbeitet an einer Reportage, für die er Jugendliche in den gesamten USA zu ihrer Zukunft befragt. Doch nach einem Anruf seiner Schwester Viv (Gaby Hoffmann) muss er sich unerwartet um ihren Sohn kümmern, den neunjährigen Jesse (Woody Norman). Es ist das erste Mal, dass Johnny wirklich mit dem Thema Elternschaft in Berührung kommt und die Verantwortung für ein Kind übernehmen muss. Und für den ebenso aufgeweckten wie sensiblen Jesse ist es das erste Mal, dass er längere Zeit von seiner Mutter getrennt ist.

Gemeinsam begeben sie sich auf einem Roadtrip quer durch die USA, auf dem Johnny versucht, sein Radioprojekt fertigzustellen, und mit jungen Menschen über Träume, Ängste und Hoffnungen spricht. Zwischen den beiden entsteht nach und nach eine tiefe, emotionale Verbindung, und die Reise mit all ihren Höhen und Tiefen verändert Onkel und Neffe für immer.

FILM DES MONATS: März 2021 (Jury der Evangelischen Filmarbeit)

Aus der Begründung:

„Come on, Come on“ wirkt wie eine Collage, in deren Zwischenräumen sich intellektueller und spiritueller Sinn findet. Das Schwarz-Weiß der Bilder schafft den stimmungsvollen Raum einer Fabel, jenseits der Realität. Durch den Soundtrack von Aaron und Bryce Dessner und die wehmütige Stimme der Sängerin Leslie Feist wird er konturiert. Mit seiner Geschichte vom Kind und dem Erwachsenen entwirft der Film ein unpräzises zeitgenössisches Bild menschlicher Bindung und lässt in den kleinen, unscheinbaren Momenten erfahrenes Lebensglück aufscheinen.“

Über Regisseur und Dreharbeiten

In einer Szene des Films nimmt Neffe Jesse ein Bad und unterhält sich mit seinem Onkel Johnny, der neben der Badewanne sitzt. Eine ähnliche Szene daheim mit seinem eigenen Sohn inspirierte Regisseur Mike Mills zu seinem Film *Come on, Come on*, wie er beim *Telluride Film Festival* 2021 in einem Interview verriet.

Michael „Mike“ Mills (*20. März 1966 in Berkeley, Kalifornien) ist ein US-amerikanischer Musikvideo- und Filmregisseur. Er ist ausgebildeter Grafikdesigner, was man seiner Bildersprache in manchen Filmen auch ansieht. Erst verhältnismäßig spät begann er, Langfilme zu drehen. Einem breiteren Publikum bekannt sind seine auch von Kritiker*innen



sehr gelobten Filme *Beginners* (2010) und *Jahrhundertfrauen* (2016). Er ist seit 2009 mit der Künstlerin und Regiekollegin Miranda July verheiratet; im Jahr 2012 wurde ihr gemeinsamer Sohn Hopper geboren.

Charakteristisch ist für Mills eine ruhig inszenierte Aufarbeitung autobiografischer Motive. Die Auseinandersetzung mit Rollenverständnissen und Beziehungen zwischen Eltern und ihren (erwachsenen) Kindern, Alter und Tod der Eltern, das Scheitern und das zaghafte Aufblühen von Liebesbeziehungen sind Themen, die sich in den bisherigen Filmen von Mills wiederholen. Dabei liegt oft ein Augenmerk auf ebenso starken wie hilflos anmutenden Mutterfiguren, die ihre Kinder auf eher unkonventionelle Weise auf das eigenständige Leben vorbereiten.

Mike Mills komponiert seine Filmbilder mit Bedacht, gleichwohl legt er Wert auf ungekünstelte Settings. So sucht er die Drehorte sorgfältig aus und filmt selten in Kulissen, sondern lieber in realen Umgebungen wie etwa Wohnhäusern, Hotels oder Supermärkten; die dort arbeitenden Personen haben nicht selten einen kleinen Auftritt im Film. Mills versucht unter anderem auch, natürlichen Lichteinfall zu nutzen und auf künstliche Beleuchtung weitestgehend zu verzichten. Durch diese Drehweise wird für die Zuschauer*innen eine beinahe intim zu nennende Atmosphäre erzeugt, in der man den Filmcharakteren sehr nahe zu kommen und geradezu neben ihnen auf der Bettkante oder am Badenwanne-Rand zu sitzen meint. Immer gelingt dem Filmemacher ein liebevoller, fast zärtlicher Blick auf die Protagonist*innen, die er stets mit einem Funken Humor inszeniert und sie dadurch entwaffnend sympathisch erscheinen lässt.

Die im Film *Come on, Come on* zu sehenden und zu hörenden Interviews sind authentisch, sie wurden nicht mit jungen Schauspielenden geführt, sondern mit Kindern und Jugendlichen aus Detroit, New York und New Orleans. Die Interviewten stammen ebenso aus ärmlichen Verhältnissen wie aus gutsituierten Familien. Mike Mills porträtiert somit in diesem Film auch die im Aufbruch befindliche Generation Amerikas.

Die Schauplätze des Films *Come on, Come on* sind Knotenpunkte im Norden und Süden, im Westen und Osten der USA. Die Städte, die Johnny und Jesse bereisen, haben für Regisseur Mike Mills eine je eigene Symbolkraft. So steht New York für die Geschichte der Einwanderer*innen und ihrer Kinder; die einstige Metropole der Autoindustrie, Detroit, wird zum Bild für einen gescheiterten Traum von amerikanischer Zukunft; New Orleans erweist sich als Stadt, die wortwörtlich dem Untergang geweiht ist, denn mehrere Stadtteile drohen dem steigenden Wasserpegel zum Opfer zu fallen.

Die Dreharbeiten wurden von einem tragischen Unglücksfall überschattet. Zu den in New Orleans interviewten Kindern gehörte der aufgeweckte neunjährige Devante Bryant. Kurze Zeit nach den Aufnahmen kam er bei einer Schießerei ums Leben, ein Querschläger traf den auf der Straße sitzenden Jungen tödlich. Mike Mills hat seinen Film *Come on, Come on* daher Devante „d-man“ Bryant gewidmet.

Erzählweise des Films und thematische Impulse

„Hast du schon mal über die Zukunft nachgedacht? ... alles, was man so plant, das klappt nie. Die Sachen, an die du *nie* denkst, die passieren. Das Einzige, was hilft, ist Weitermachen. Komm schon, komm schon, komm schon, komm schon...“

Jesse in *Come on, Come on*

„Hallo, ist jemand da?“

„Ich stell' dir jetzt mal ein paar Fragen, und es gibt keine richtigen und keine falschen Antworten.“ Johnnys Stimme aus dem Off eröffnet den Film. Binnen weniger Sekunden ist der Protagonist von *Come on, Come on* damit charakterisiert. Die meisten seiner Mitmenschen werden ihn als Stimme kennen, denn er ist Radiojournalist. Das Fragenstellen ist Johnnys Metier, und es wird zum darstellerischen Leitmotiv dieses Films: *Come on, Come on* ist hauptsächlich im Interviewstil gestaltet. Die Impulsgeber sowohl für die Story als auch für den Plot sind weniger Umstände, Ereignisse oder Handlungen - als Fragen. Und es scheint in der Tat so, als gäbe es weder falsche noch richtige Antworten.

Johnny reist quer durch die USA, um Kinder und Jugendliche zu deren Zukunftsvorstellungen zu befragen. Als seine Schwester Viv sich um ihren erkrankten Ex-Mann kümmern muss, bekommt Johnny unerwartet einen besonderen Reisebegleiter: seinen Neffen Jesse. Mutter Viv beschreibt ihren neun Jahre alten Sohn als „clever und total schräg [...], lustig und eine echte Persönlichkeit“. So charmant wie altklug kommentiert der quirlige Lockenkopf jegliches Geschehen mit Worten, deren schlichte Geradlinigkeit mal naiv wirkt und mal wie unumstößliche Weisheit aus Kindermund.

Jesse streitet gern - um letztlich nachgeben zu dürfen. Die entsprechenden Szenen zeigen das anthropologische Dilemma: Ein Mensch muss sich die Welt erklären, um sich in ihr zurechtzufinden, und stellt dazu mitunter kühne Behauptungen auf. Auch wenn ihm diese vernünftig zu sein scheinen, ist er doch auf eine Instanz angewiesen, die ihm die Tragfähigkeit seines Weltgerüsts verbürgt. Bei allem Wagemut ahnt er, dass er selbst dies nicht vermag.

Jesse findet es zwar gar nicht gut, dass offensichtlich immer jemand auf ihn aufpassen muss. Doch schnell wird ihm die Welt oder sogar er sich selbst zu viel. Dann erweist er sich als schutzbedürftiges Kind, das jemanden braucht, der ihm noch eine Weile den Rücken freihält und stärkt. Oder ihn auf seinen Schultern trägt, wie sein Onkel Johnny es tut.



„Bist du bereit?“

Mills zeichnet mit seinen wohlkomponierten und doch realitätsnahen Filmbildern ein Porträt des kindlichen Gemüts, das nichts mit träumender Unschuld gemein hat. In – authentischen - Interviews mit Kindern und Jugendlichen hat er vor allem erfahren, dass diese kommende Generation, die er nach ihrem Verständnis von „Zukunft“ befragt, damit zunächst und zumeist Befürchtungen verbindet. Die nach persönlichen und gesellschaftlichen, ökologischen und ökonomischen Aussichten befragten jungen Menschen schauen nicht ohne Hoffnung auf das, was sie zu erwarten haben. Dennoch benennen sie mit einem allzu früh ernüchterten Blick auf aktuelle Gegebenheiten zahlreiche Problemstellungen, die ihnen keine jugendliche Unbedarftheit gönnen. Klimakrise und Diskriminierung sind ebenso Themen wie Einsamkeit, Isolation oder Stress. Diese Kinder und Jugendlichen fürchten die Egomane ihrer Mitmenschen und sich bis zum Hass aufblähende Intoleranz. Der Gedanke, angreifbar zu sein und zu schwach, um sich zu wehren – gegen die Angriffe anderer Menschen ebenso wie gegen die Übermacht eigener Gefühle – macht sie befangen. Immer wieder fragt Johnny seine jungen Interviewpartner*innen, was ihre Superkraft sei, oder welche sie gerne hätten. Obwohl diese jungen Menschen geradezu in einem Marvel-Universum großgeworden sind, reagieren sie recht bescheiden. Um diese Zurückhaltung zu unterstreichen, wird die zögerliche Antwort eines Jungen leiser werdend wiedergegeben, sie geht langsam unter. Die Zeiten, in denen man sich als Kind mit einem Umhang verkleidete, die Arme in die Höhe reckte, bereit und überzeugt, die Welt zu retten, sind offensichtlich vorbei. Diese Kinder sind bedächtiger geworden. Was möglicherweise eine eigene Qualität hat.

„Warum spricht ihr nicht miteinander?“

Ein Interviewer betrete eine Welt, die nicht die eigene sei, und befinde sich in totaler Ablenkung von sich selbst, behauptet Johnny. Sein Neffe lässt allerdings nicht zu, dass sich der Onkel in die Rolle des unbeteiligten Betrachters zurückzieht. Jesse hat zunächst wenig Lust auf die Fragen, die ihm sein Onkel stellt. Ihn beschäftigt das unmittelbare Erleben der Welt und nicht so sehr das Beschreiben dessen, was er erlebt. In das Aufnahmegerät hineinzusprechen ist für ihn weniger interessant, als es auszuprobieren. Und schließlich wird er derjenige, der seinen Onkel interviewt. Dieser weicht konkreten Antworten allerdings gerne aus und erzählt stattdessen Witze oder Märchen. Wenn die Worte gänzlich fehlen, müssen gar Klopfzeichen herhalten; dann trommelt Onkel Johnny mit den Fingern auf der Tischplatte, sein Neffe nimmt den vorgegebenen Rhythmus auf und lässt ein Echo erklingen. Ein zartes Band der Verbindung wird geknüpft, als könnten zwei Herzen im selben Takt schlagen. Doch auch diese Morsezeichen sind nur eine Art Warteschleifenmelodie, eine direkte Antwort bleibt Johnny meist schuldig. Beinahe wirkt es, als hätte er sich so sehr ans Fragenstellen gewöhnt, dass er das Antworten nicht mehr beherrscht.

Mit seiner Schwester Viv kann er besser über beiläufig getippte Kurznachrichten oder am Telefon kommunizieren, im Vieraugengespräch scheitern die beiden beständig an sich und aneinander. Es gab Streit mit vielen wahren Worten und ebenso vielen Missverständnissen. Wenn zu viel gesagt wurde, kann man kaum mehr miteinander reden. Viv und Johnny brauchen ein Vehikel der Kommunikation, einen Wechsel des Mediums, um sich



wieder begegnen zu können. Wenn sie sich zu nah gegenüberstehen, ist für keinen von ihnen mehr genug Raum, um sich zu zeigen und den anderen wahrzunehmen. Sie müssen zueinander auf Distanz gehen, um sich wieder wechselseitig in den Blick nehmen zu können. Die häufig gebrauchten und darüber verbrauchten Worte verlangen einen alternativen (medialen) Kontext, in dem sie gewissermaßen auferstehen und sich mit Bedeutung aufladen können.

Wort für Wort, Satz für Satz nähern sich Bruder und Schwester einander an. In einem Telefonat mit Viv legt Johnny schließlich geradezu eine Beichte ab. Nachdem er sich endlich - zum ersten Mal? - ausgesprochen hat, erleidet er einen Schwächeanfall. Angesichts dessen, was er als Wahrheit seines Lebens artikuliert und somit anerkennt, überkommt ihn Ohnmacht.

„Was wird dich begleiten? Und was wirst du vergessen?“

Wie schon in *Beginners* (2010) hat auch in diesem Film der Protagonist erst vor kurzem nach einer bewegenden Phase der Sterbebegleitung Abschied nehmen müssen von einem Elternteil. Der Tod der Eltern ist die härteste Konfrontation mit der eigenen Zukunft, er markiert die endgültige Notwendigkeit, erwachsen zu werden, eigene Entscheidungen zu treffen und für deren Konsequenzen einzustehen. Die Hinterbliebenen müssen Leerstellen füllen, indem sie Funktionen und Rollen derjenigen, die nun fehlen, einnehmen oder neu erfinden. Sie haben ebenfalls zu ertragen, dass manches offen oder verborgen bleibt: nicht nur das, was nun werden soll, sondern auch das, was gewesen ist, sofern ihnen die Verstorbenen etwas verschwiegen haben und nun für immer verschweigen werden.

In *Come on, Come on* stellt Mills einem trauernden Sohn eine Schwester zur Seite beziehungsweise - zumindest anfänglich - entgegen. Viv hat die Ereignisse um den Tod der Mutter genauso und gleichzeitig ganz anders erlebt als Johnny. Sie resümiert, ihre Mutter habe ihren Bruder immer vergöttert und sie, ihre Tochter, nie verstanden. Immer wieder inszeniert Mike Mills Mütter als Dreh- und Angelpunkte des Geschickes ihrer Kinder. Schon in Mills vorausgehenden Filmen spielten Mutterfiguren besondere, wenn nicht tragende Rollen: In *Jahrhundertfrauen* (2016) portraitiert er eine alleinerziehende Mutter, die ihren pubertierenden Sohn, dem ein väterliches Vorbild fehlt, mit allerlei Ratschlägen darauf vorbereitet, flügge zu werden – und die zugleich mit der Entfremdung ringt, die das Erwachsenwerden ihres Jungen mit sich bringt. In *Beginners* (2010) taucht in kurzen Rückblenden die verstorbene Mutter des Protagonisten auf, die ihr unerfülltes Leben mit einem homosexuellen Ehemann durch eine ungewöhnliche, humorvolle Beziehung zu ihrem Sohn kompensiert. In *Come on, Come on* sind es gleich zwei Mütter, deren Nähe für ihre Kinder ebenso problematisch ist wie deren (vorübergehende) Abwesenheit.

Die eine Mutterfigur in diesem Film ist Carol (Deborah Strang), die aufgrund ihrer Demenzerkrankung einen langen Abschied von der Welt nimmt. Die andere Mutterfigur ist Viv, Carols Tochter, Johnnys Schwester und Jesses Mutter. Während der im Film erzählten Zeit wird mehr *über* Viv als *mit* ihr gesprochen. Johnny und Jesse stehen über das Smartphone mit ihr in Kontakt, als sie sich fernab von daheim um ihren erkrankten ehemaligen Gatten kümmert. Es wird viel darüber geredet, wie Viv früher war - als Kind oder vor der Erkrankung ihres Ex-Ehemannes.



Abends liest Viv am Telefon Gute-Nacht-Geschichten vor, und Jesse hört zu. Johnny auch. Bis beide einschlafen. Die Mutter wird vermisst und wird es zugleich nicht. Ihr Platz ist uneinnehmbar, und doch muss sich Jesse von Viv lossagen, wenn er die Welt durch seine eigenen Augen sehen will. Unterwegs mit Onkel Jesse ist der Junge zum ersten Mal von seiner Mutter getrennt. Mit Ankunft in New York kommt der Beat in den Film, die Geräusche ändern sich. Die Beschaulichkeit der Kindertage wird abgelöst vom Lärm der Großstadt, alles wird lauter, zumindest zunächst. Als die Großstadt ihn lockt und er fasziniert in einer Flut neuer Eindrücke badet, findet Jesse alles so viel besser als die Heimat, die ihm seine Mutter zu bereiten bemüht ist. Viv nennt ihn einen „kleinen Verräter“ und muss aushalten, ihren Sohn eigene Schritte ins Leben gehen zu lassen, ohne ihm dabei zuschauen zu können. Zukunftsangst kann auch bedeuten: Angst vor der Zukunft unserer Kinder zu haben. Oder Angst vor der Zukunft ohne unsere Kinder zu haben. Als Mutter trägt Viv Sorge dafür, dass sich ihr Kind irgendwann ohne ihre Hilfe zurechtfinden kann. Und gleichzeitig fürchtet sie sich genau vor diesem Moment: überflüssig zu werden. Doch im Fortgang des Films holt die beiden Reisenden Johnny und Jesse die melancholische Melodie vorangegangener Tage immer wieder ein. Ein klimperndes Piano, sentimentaler Klang eines unbestimmten Damals, weht wie aus einer versunkenen Welt herüber. Niemand vermag, seine Vergangenheit abzulegen.

„Warum mache ich sowas?“

Und doch sind die meisten um die Bewahrung des Gewesenen außerordentlich besorgt. Johnny jedenfalls ist es. Ein für Mike Mills typisches Stilmittel sind an verschiedenen Stellen in die Haupthandlung eingelassene Szenensammlungen. Aneinandergereihte, kürzeste Sequenzen und Aufnahmen scheinen wie Blitzlichter auf, als würde man flüchtig durch ein Fotoalbum blättern. Mills – beziehungsweise sein Filmcharakter Johnny – dokumentiert mitunter jedes noch so unscheinbare Detail; als könne er, wenn er nur genug zusammengetragen hätte, die Fragmente menschlicher Lebensgeschichten wie Puzzleteile zu einem Bild zusammensetzen, das ihm endlich Antwort auf all seine Fragen gäbe.

Mills führt uns buchstäblich vor Augen, wie sehr wir bemüht sind, aus den einzelnen Momentaufnahmen unseres Lebens ein Gesamtbild zu konstruieren und es so zu interpretieren, dass sich ein sinnvoller Zusammenhang ergibt. Er verdeutlicht dies in den Dialogen zwischen Jesse und Johnny, in welchen der Junge die Rolle des Interviewers übernimmt. Häufig verhält es sich so, dass das Gespräch eines Erwachsenen (im Film) mit einem Kind zu einer (Lebens-)Beichte des Reiferen wird. Die Älteren erklären den Kindern dann weniger die Welt als sich selbst und rechtfertigen sich für ihre Lebensentscheidungen. Sie versuchen, erzählend rote Fäden zu spinnen, welche die einzelnen Weichenstellungen und Stationen ihres Lebens zu einem legitim anmutenden Weg verknüpfen. Sie ziehen eine Bilanz, die für sie selbst oft relevanter ist als für das Kind, das kaum ahnen konnte, was es mit seiner Frage auslöst. Oder mit seiner bloßen Gegenwart, die dem erwachsenen Gegenüber zum Appell wird, eine plausible Autobiographie wenn nicht aufzuzeigen, so doch wenigstens zu entwerfen. In vielen Filmen wird eine Kinderrolle auf eben diese Funktion verkürzt: Vorlage für die – apologetische - Selbstdarstellung des erwachsenen Protagonisten zu sein. Dies ist nun bei *Come on, Come on* nicht der Fall. Die Rolle des Jesse ist in Präsenz, Ausgestaltung und Bedeutung dem Charakter des Johnny durchaus



ebenbürtig. Die Perspektiven beider Figuren auf Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft ergänzen sich, keiner hat mehr oder weniger vom Leben begriffen als der andere. Nebeneinander wirken sie schon rein äußerlich wie zwei Versionen derselben Person. Allerdings erhält der Junge auf seine meist sehr konkreten Fragen an seinen Onkel eher mäandernde Antworten. Schlussendlich fasst Jesse pointiert zusammen, was er von der Selbstrechtfertigung der Erwachsenen hält: alles „Blablabla“.

„Wirst du dich später an das hier erinnern?“

Mike Mills weiß um all die Faktoren, die unsere Bemühungen stören, gemachte und vermittelte Erfahrungen zu einer standhaltenden Geschichte zu stilisieren. Er ist Meister darin, das sanfte Entgleiten der Schablonen zu inszenieren, durch die wir unsere Leben zu überzeugenden Biografien formen. Vielleicht ist es dem Regisseur als solchem eigen, zu wissen, wie sich Szenen verselbstständigen können. Mills konzentriert sich dabei filmisch wiederholt auf die Lebensphase der Adoleszenz, in der sich eine junge Generation gegen die Leitkultur der ihr Vorangehenden auflehnt; ein weiteres Motiv, das in seinen Filmen stets eine (Neben-)Rolle spielt, ist das einer schweren Krankheit, die eine Umwertung aller Werte heraufbeschwört; ebenso verlässlich thematisiert er in unterschiedlicher Form das Vergessen, sei es durch diagnostizierte Demenz verursacht oder durch die grundsätzliche Nachlässigkeit unserer Aufmerksamkeit und Erinnerung, die unsere Selbsterklärung mit Lücken und Abbrüchen konfrontiert. Mills versteht es, die Fragilität menschlicher Welterklärung ins Bild zu setzen. Aber er hat auch ein Gespür für die zarte Bindung, die all die Bruchstücke, in die wir unser Dasein verfallen sehen, zusammenhält. Es ist die Liebe, die vehementeste Nivellierung aller Ordnungen, der schönste und tiefste aller Abgründe.

Einmal finden sich Jesse und Johnny in einem Park wieder, gleichsam ein Paradiesgarten. Gerade hatte sich Jesse an eine neugewonnene Freiheit gewöhnt, als er auf der Reise mit seinem Onkel Ansichten und Aussichten genoss, die ihm sein Leben bisher vorenthalten hatte. Da ruft seine Mutter an und verkündet, sie würden bald wieder in ihr altes Leben zurückkehren können. Jesse will gar nicht erst mit ihr sprechen und stapft, offenbar übermannt von widersprüchlichen Gefühlen, davon. „Du musst mir nicht immer nachlaufen!“, herrscht er seinen Onkel an, der ihm in den Garten folgt.

In der biblischen Episode ist es Gott, der durch den Paradiesgarten geht und den Menschen ruft: „Wo bist du?“ (vgl. Genesis 3,9). Doch das Geschöpf, dem nach Genuss der Frucht vom verbotenen Baum die Augen geöffnet wurden für das, was gut und böse sei, verbirgt sich. Denn nun wird es sich auch seiner selbst bewusst und schämt sich seiner Blöße. In der Film-Szene ist es Johnny, der seinem Neffen hinterherläuft und dessen Namen ruft. Er zeigt dem Jungen auf, dass er sich nicht für ein Gefühl schämen muss, das dem widerspricht, was er für „gut“ hält (zum Beispiel hinsichtlich einer angemessenen Reaktion auf einen Anruf seiner Mutter). Bloß Mensch sein dürfen. Die Spannung, die sich in Jesse aufgestaut hat, entlädt sich in einem Urschrei, in den sein Onkel einstimmt. Wie sie dastehen, von Angesicht zu Angesicht, sind sie einander jeweils ein Spiegel. Verbündet in lautem Schreien, das jeglichem Versteckspiel ein Ende macht: Vielleicht ist es eine Replik auf den Ruf Gottes.

„Wie soll ich dich nennen?“

Allen Charakteren des Films ist eine Anstrengung gemeinsam, die Johnny sogar zu seinem Beruf gemacht hat: Es geht darum, das Chaos aufzuräumen. Mit dem Begriff des Chaos wird ein Motiv aufgenommen, das aus (biblischen) Schöpfungserzählungen stammt. Somit wird eine existentielle Dimension eröffnet; es geht um nicht weniger als um die *conditio humana*. Terminologisch bezeichnet „Chaos“ oder „Tohuwabohu“ (vgl. Gen 1, 2) einen leeren Raum. Eine Leere, die dadurch hervorgerufen wird, dass alle Möglichkeiten ständig in Bewegung sind. Wir sind in den „Zeitenfluss der Erde geworfen“, heißt es im Film. Das Einzige, was Bestand hat, ist die Veränderung. Chaos eröffnet zwar Freiraum, der sich gestalten lässt. Doch jede verwirklichte Möglichkeit verweist zugleich auf die unendliche Fülle dessen, was auch noch sein könnte. Das tröstet die einen, andere beunruhigt es.

Mit seinem Aufnahmegerät sammelt Johnny - und dann auch Jesse - nicht nur Stimmen und Worte, sondern ebenso Klänge. Es ist ein beinahe trotziges Archivieren des eigentlich Flüchtigen, das wir nur als Nachklang haben. Aufgezeichnet aber könne man Töne für immer behalten, sagt Johnny, so seien sie unsterblich. Und das fände er schön. Johnny dokumentiert alles, vielleicht als Reaktion auf die Krankheit seiner Mutter: ein Auflehnen gegen das Vergehen und ein Versuch, sich eine Vorstellung zu schaffen von einem Großen und Ganzen, zu dem alle Einzelheiten aufgehoben werden. „Wir vergessen einfach

alles“, seufzt er. Nicht nur die andringende Welt ist Chaos, auch die zerrinnende Welt. Widerfahrnisse kommen ungeordnet auf uns zu und drängen sich durch die enge Schleuse unserer Wahrnehmung; eben noch zu wimpernschlagkurzen Momenten verdichtet, sind sie schon zu einem Durcheinander von Erlebtem zerstreut. Wir hängen ihnen nach. Unsere Welt ist eine gedeutete und darum uneindeutige Welt. In ihrem Facettenreichtum ist alles eine Frage der Perspektive.

© DCM Film Distribution GmbH



Der Mensch behauptet sich, indem er Kultur schafft. Er macht sich zum Gegenüber der andringenden Wirklichkeit und gibt Antwort auf das, was ihm widerfährt. Daraus resultiert Verantwortung, weil es seine Deutungen sind, die ihn die Dinge und Mitmenschen in bestimmter Weise begegnen und behandeln lassen. Doch das Erlösende im Leben sind nicht die gefundenen Antworten, sofern ihnen – mit Paul Tillich formuliert - nur weitere Fragen korrelieren. Die Endlosschleife von Frage und Antwort und Frage eröffnet Freiheit und weist sie dabei schon in ihre Grenzen. Der biblische Schöpfungsmythos gesteht es nicht einmal Gott zu, das Chaos zu beseitigen, sondern lediglich, es zu bändigen (vgl. Gen 1, 2). Die Ambivalenz menschlicher Freiheit wird in *Come on, Come on* motivisch als Nebenhandlung eingeführt. Jesses Vater Paul leidet an einer bipolaren Störung und muss sich in psychiatrische Behandlung begeben, um seinen Platz im Leben (wieder) zu finden. Die Geschichte Pauls wird parallel zu Jesses und Johnnys Reise erzählt, so dass sie die Haupterzählung kommentiert. Während Neffe und Onkel auf ihrem Weg quer durchs Land innerlich bei sich selbst ankommen, verliert sich der Vater auf seiner Odyssee durch Krankenzimmer und Behandlungsräume: ein Mensch, der seine divergenten Stimmungen

und Antriebskräfte nicht auszubalancieren vermag. Man kann an verpassten und vorenthaltenen Chancen leiden; aber ebenso an einer Vielfalt von Möglichkeiten. Nichts steht fest, die Dinge ändern sich mit und ohne unser Zutun. Und oft genug ist das eine vom anderen kaum zu unterscheiden. Viv erzählt über ihren Ex-Mann, er habe eine neue, exponierte Stelle angetreten, die er sich offenbar sehr gewünscht hatte: „Aber die Veränderung warf ihn aus der Bahn.“ Sie fügt trocken hinzu: „Haben Veränderungen so an sich.“ Paul versinkt im Chaos. Viv dagegen hat ihre Überlebensformel gefunden: „Man muss einfach nur weitermachen.“

„Hast du schon mal über die Zukunft nachgedacht?“

Kontingenzbewältigung ist keine übermenschliche Leistung und erfordert keine „Superkraft“: Die Zukunft ist so unaufhaltsam, wie es unmöglich ist, sich ihrer Bewältigung zu entziehen (was selbst den einschließt, der - wie Paul - an ihr scheitert). Zumal sie immer schon angebrochen ist – eine Mischung aus Unberechenbarkeit und Konsequenz alles Gestrigen, das man ebenso zitiert wie man es zu überwinden sucht. So nähert sich Mike Mills narrativ und ästhetisch dem Motiv der Zukunftsvorstellung über die Auseinandersetzung mit Vergangenen und mit Vergänglichkeit, die auch in anderen seiner Filme bedeutenden Raum einnimmt. Wir vermögen nicht, das Unbekannte anders zu beschreiben als im Rückgriff auf Bekanntes. Um unsere Erwartung an eine Zukunft zu schildern, greifen wir auf Bilder zurück, zu denen vormalige Erfahrungen geronnen sind. Wir wandeln sie ab, kontrastieren oder potenzieren sie. Und ziehen aus dem, was schon gewesen ist, Schlussfolgerungen in Bezug auf das, was kommen mag. Manch verunsichertes Gemüt leidet dabei unter finsternen Vorahnungen, die meisten aber hoffen wohl zumindest insgeheim, alles möge sich zum Guten wenden. Als im Film Los Angeles auf der Bildfläche erscheint, rollt ein Umzugswagen (!) über die Leinwand; auf ihm prangt der Wunsch derer, die die Zukunft hoffnungsvoll erwarten, vor allem wenn sie aktiv Veränderung wagen: „Simply better“ soll es werden.

„Verstehen kann man das Leben oft nur rückwärts, doch leben muss man es vorwärts“, lautet ein vielzitatierter Ausspruch Søren Kierkegaards. Er böte sich als Untertitel dieses Films an. Aber wieviel müssen wir von der Vergangenheit bewahren und verstehen, um uns Zukunft zu erschließen? Regisseur Mills lässt seine Hauptfigur Johnny Erinnerungen konservieren. Auch Jesse sammelt Lebensfragmente, wohl um sich die Welt um sich herum erklären zu können. Unermüdlich fordert er seinen Onkel auf, von früher zu erzählen, aus einer Zeit, an die er sich selbst nicht erinnern kann, weil er noch nicht geboren oder noch ein Kleinkind war. In Anlehnung an Hans Blumenberg möchte man wissen: „Wer hat eigentlich meine Erinnerungen?“

Die damit verbundenen Fragen, was von einem Menschenleben bleibt, und welche Erinnerungen für einen Menschen – in seiner Selbst- und in seiner Fremdwahrnehmung - relevant sind, schwingen auch in der Schilderung Carols mit, der demenzkranken Mutter Vivs und Johnnys. Carols Gedächtnis verkürzt sich, bis sie sich schließlich wieder als junges Mädchen fühlt, das aufgeregt darauf wartet, den frisch bestandenen Führerschein abholen zu können. Von außen betrachtet, geht Carol mit zunehmendem Gedächtnisschwund ihren Mitmenschen ebenso wie sich selbst verloren. Aber wann im Leben sind wir tatsächlich wir selbst? Und wer entscheidet das?

„Magst du mich irgendwas aus meiner Vergangenheit fragen?“

Eigentlich sagt man immer von den Betagten, sie würden im Gestern leben und die alten Zeiten zu guten Zeiten verklären. In diesem Film führt uns Mike Mills allerdings vor, dass es insbesondere Kinder und Jugendliche sind, die Lebensmomente wie Schätze sammeln. Jesse kann sich an Geschichten von früher kaum satthören; mehr als seine Zukunft interessiert ihn, was einst war – er hat noch genug Lebenszeit in Aussicht, um sich ein innerliches Verweilen beim Vergangenen leisten zu können. Offensichtlich treibt ihn die berüchtigte Kinderfrage um: „Wo komme ich eigentlich her?“ Und sofern sich die Antwort nicht auf den biologischen Ursprung bezieht, bleibt der Anfang des Seins so unbeschreiblich wie dessen Zukunft.

Mills scheint mit diesem Film zu behaupten, dass die Zukunft relevanter wird, je weniger wir davon haben. Das Morgen ist von gesteigerter Bedeutsamkeit für diejenigen, die ihre Tage zu zählen beginnen. Zukunft kann aber nicht allein für diejenigen zum Luxusgut werden, deren Lebenszeit sich dem natürlichen Ende zuneigt. Eines der Mädchen, das Johnny in Detroit interviewt, trägt ein Shirt mit der Aufschrift „DEFEND“, was soviel bedeutet wie „verteidigen“, aber auch „schützen“ und „rechtfertigen“. Wie dieser Begriff, so changiert auch die Haltung der zu ihren Zukunftsvorstellungen befragten Kinder und Jugendlichen zwischen Resignation und vorsichtiger Hoffnung. Eine Zukunft haben alle, aber inwiefern sie sich als Handlungsspielraum oder als einzig zu ertragende Konfrontation gestalten wird, weiß niemand. Sicher ist nur, dass Änderung zu erwarten ist – eines der meistgebrauchten Worte in diesem Film. Dabei sind es vor allem die interviewten Kinder – also die „echten“ Stimmen im Vergleich zu den Dialogen des Drehbuchs – die ihre Fantasien über das, was bleibt, und das, was kommt, mit religiösen Motiven ausschmücken. Sie beschreiben, wie sie sich die Bewahrung verstorbener Leiber und Seelen vorstellen, sprechen von Geistern und Wiedergeburt, lassen erkennen, dass auch sie als Lebensanfänger*innen sich der eigenen Sterblichkeit und vor allem der ihrer Eltern wohl bewusst sind. Und sie fragen danach, ob das alles hier einen Sinn hat.

„Gefällt es dir hier?“

Unsere Zukunft ist so ungewiss wie unsere Vergangenheit, vor allem wenn die Erinnerung geborgt ist. Mills gibt seinen Protagonisten mit „Johnny“ und „Jesse“ typische Cowboynamen, er sendet sie in alle vier Himmelsrichtungen durch die ergrauten Vereinigten Staaten, in denen sich der einstige Pioniergeist nur mühsam gegen das Verblässen wehren kann. In diesem Land der (verlorenen) Träume ist vom American way of life kaum mehr geblieben als ein schwacher Abglanz. Und selbst der ist eher inszenierte Folklore für Tourist*innen. Das Amerika, das Mills filmt, ist weniger ein „land of the free“ als ein „home of the brave“. Wem die Freiheit nicht sicher ist, der muss sehr tapfer sein.

Come on, Come on ist ein Film über die Zukunft - gedreht in Schwarz-Weiß, zumeist unterlegt mit Musik wie aus längst vergangenen Tagen. Man fragt sich, ob es reine Nostalgie ist, von einer Zukunft zu träumen. Ob es für viele Menschen nicht mehr als eine Erinnerung ist, Zukunftspläne zu schmieden. Die Kamera zeigt Bilder aus Detroit: Die „Motor City“ war „einst Zukunft“, wie im Film gesagt wird, eine boomende Stadt, das Herz der US-Automobilindustrie. Als diese in die Krise geriet, schwanden erst die Arbeitsplätze,



dann die Einwohner*innen, heute erinnert kaum etwas mehr an die Magie der ehemaligen Millionenmetropole. Das Stadtbild prägen verlassene und verfallende Häuser, die keinen Menschen mehr beherbergen können. Auf der Straße frieren Obdachlose.

Die von Robbie Ryan (*The Angel's Share; Philomena; I, Daniel Blake*) kunstvoll gestaltete Schwarz-Weiß-Optik verstärkt die Assoziation, man sehe einen alten Film aus der Epoche einer längst verblichenen Glanzzeit. Selbst die Traumfabrik Hollywood ist abgenutzt. Die Ansichten von LA kommen folgerichtig ohne den fast schon obligatorischen Schwenk über den berühmten Schriftzug aus.

New York, wird im Film gesagt, stehe „aus historischer Sicht für die Zukunft“. Die Visionen der Einwanderer(kinder) waren der Nährboden für kulturelles und wirtschaftliches Wachstum der Vereinigten Staaten. Die Kinder und Jugendlichen, die Johnny nun befragt, verbinden mit dem Thema Zukunft eher eine Verengung ihres Handlungs- und Erwartungshorizonts.

In den Gängen eines Supermarktes verläuft sich Johnny, stolpert orientierungslos zwischen den Waren herum und sinniert über Jesse: „Deine Generation ist völlig verloren.“ Dabei ist es Johnny, der, in Selbstgespräche vertieft, seinen Neffen aus den Augen verlor und sich selbst verrannt hat. Das passiert ihm öfter. Zunächst findet Jesse das noch komisch, aber nachdem sich eine solche Szene zum wiederholten Male ereignet, schreit er seinen Onkel wütend an: „Du hast mich verloren!“ Möglicherweise fasst dieser einfache Satz zusammen, was die heranwachsenden Generationen zurecht denjenigen vorwerfen dürfen, die ihnen eine Welt übergeben, welche man nicht mehr verbessern, sondern höchstens ausbessern kann. Sie haben schon jetzt Kinder wenn nicht zu Verlorenen, so doch zu Verlierenden gemacht, die das Wort „Zukunft“ erst noch zu buchstabieren lernen.

Wie machen wir jetzt weiter?

Sequenzen und Zitate fürs Filmgespräch – Anregungen zur weiterführenden Diskussion

00:29:16 – 00:30:05 Liebe und Grausamkeit

In ihrer Arbeit *Mothers: An Essay on Love and Cruelty* beschreibt Jacqueline Rose, britische Wissenschaftlerin und Professorin für Geisteswissenschaften, Mutterschaft als den Sitz in unserer Kultur, an dem wir den Grund für sämtliches lebensweltliches und psychisches Konfliktpotential verorten. Mütter sind der ultimative Sündenbock für unsere persönlichen und gesellschaftlichen Fehler, für alles, was mit der Welt nicht stimmt. Folglich wird von ihnen erwartet, diese Missstände zu „reparieren“ - was selbstverständlich nicht realisierbar ist.

- Müttern werde laut Rose als Aufgabe gestellt, Unschuld zu bewahren und Erfüllung zu leisten; ihnen komme es zu, die ihnen Anvertrauten zu behüten. Die Funktion der Mütter wird dabei in auffallender Weise anhand von Vokabular formuliert, das nicht nur aus dem Bereich religiöser Sprache stammt, sondern auch vor allem zur Beschreibung von Gotteseigenschaften dient.

Bei welchen Aspekten unserer Weltbeschreibung greifen wir auf (auch) religiös aufgeladene Begriffe zurück? Welche Konsequenz hat das für das Beschriebene und für die Beschreibenden?

- Wenn die Rolle der Mutter mit der Erwartung überfrachtet wird, das Gelingen des Lebens zu verbürgen, was bedeutet dann der Tod der Mutter?
- Warum kommt es Ihrer Meinung nach vor allem der Mutter zu, zum Sündenbock stilisiert zu werden?
(Wie) wäre eine Überwindung dieses Deutungsungetüms denk- und machbar?

00:09:56 – 00:11:28 Waisenkind

Jesse liebt es - und besteht darauf -, mit seiner Mutter Viv wieder und wieder ein bestimmtes Spiel zu spielen. Es ist der immergleiche Ablauf eines Gesprächs, dessen Inhalt und Verlauf Jesse vorgibt. Der Junge mimt in diesem Spiel ein Kind, das eine ihm fremde Mutter um Unterschlupf bittet. In seiner Fantasie stilisiert er sich zu einem geschundenen Waisen, als müsse er sich einer barmherzigen Handlung empfehlen. Er „weiß“, dass diese Mutter eigentlich bereits einen Sohn hat, der aber gestorben ist, und bietet ihr an: „Ich kann seinen Platz einnehmen, wenn du magst.“

- Im Lauf des Films wird deutlich, dass Viv vor Jesses Geburt eine Abtreibung hatte. Das Wissen um das andere Kind scheint Jesse zu beschäftigen; es wirkt, als setze er sich spielerisch damit auseinander, dass er von seiner Mutter angenommen wurde, das andere Kind aber nicht.
Was denken Sie: Warum spricht er in dieser Weise von einem verstorbenen Sohn, dessen Stelle er einnimmt?



- Wie relevant sind die Lebensentscheidungen unserer Eltern für unsere eigene Lebensführung und Identitätsfindung?
- Zunächst ist das Waisenkind-Spiel eine Art Ritual, das Jesse mit seiner Mutter verbindet. Als er Johnny bittet, es mit ihm zu spielen, mag dies ein Zeichen wachsender Vertrautheit zwischen den beiden sein. Und zugleich ist es eine Akzentverschiebung in der Bedeutung des Spiels: Welche Funktion hat das Waisenkind-Spiel Ihrer Ansicht nach in der Beziehung zwischen Neffe und Onkel?

Fragen über Fragen. Anleitung zur Partnerarbeit mit Filmzitat

„Was magst du nicht an dir?“, fragt Johnny ein Mädchen mit langen Zöpfen.
Es antwortet mit sanfter Stimme: „Meinen Zorn.“

Johnny hat es zu seinem Beruf gemacht, anderen Menschen Fragen zu stellen. Einige dieser Fragen aus dem Film wurden hier gesammelt (und zum Teil geringfügig in der Formulierung geändert). Sie werden (am besten auf stärkerem Papier) ausgedruckt und an den Rahmenlinien entlang ausgeschnitten. So entsteht ein Set von Reflexions- und Gesprächskarten. Diese werden gemischt und in einen Umschlag gesteckt.

Zu einem Filmnachgespräch werden Paare gebildet, die jeweils einen Umschlag mit einem Set Fragen erhalten. Innerhalb eines angesagten Zeitraums (empfohlen werden 20 Minuten) zieht zunächst eine*r von ihnen - ohne hinzusehen - eine Karte aus dem Umschlag und stellt die auf der Karte stehende Frage seinem/ihrer Gesprächspartner*in. Nachdem dieser/diese geantwortet hat (man kann vor dem Gespräch eine maximale Rededauer festlegen, z.B. zwei Minuten), zieht er/sie die nächste Karte und stellt seinem/ihrer Gesprächspartner*in die darauf stehende Frage usw.

Da die Fragen zum Teil recht persönlich sind, sollte gelten: Jede*r darf antworten, keine*r muss.

Dr. Simone Liedtke

Arbeitsblatt mit den Gesprächskarten: → siehe nächste Seiten



Was wird dich
immer begleiten?

Bist du jetzt
normal?

Was wirst du
vergessen?

Magst du mich
etwas aus meiner
Vergangenheit
fragen?

Bist du bereit für
das, was kommt?

Was magst du
(nicht) an dir?

Gefällt es dir hier?

Hast Du ein
Problem damit,
deine Gefühle
auszudrücken?

Woran möchtest du
dich erinnern?

Was möchtest du
an dir ändern?

Wie soll ich dich
nennen?

Was ist deine
Superkraft?



Wenn deine Eltern
deine Kinder
wären: Was
würdest du ihnen
beibringen?

Was meinst du,
was passiert mit dir
nach deinem Tod?



Quellen

- Auszeichnungen: https://de.wikipedia.org/wiki/Come_on,_Come_on
- Kurzbeschreibung: Inhaltsangabe des DCM-Filmverleihs
- Film des Monats: <https://filmdesmonats.de/filme/come-come>