

THE MAN FROM LONDON _____ Ein Film von Béla Tarr



Pressemappe

VERLEIH

Basis-Spezial

Basis-Film Verleih Berlin
Verena von Stackelberg
Neue Promenade 7
10178 Berlin

Tel.: 030-793 4609
Fax: 030 793 1763
Email: info@basisfilm.de

Pressematerialien unter:
www.basisfilm.de/man.html

THE MAN FROM LONDON _____ Ein Film von Béla Tarr



Nach Georges Simenons Roman „L'Homme de Londres“.

Mit Tilda Swinton, Miroslav Krobot, Erika Bók.

„Béla Tarr ist sich selbst und seinem visionären Konzept treu geblieben und hat auch mit THE MAN FROM LONDON ein bedeutendes Meisterwerk des europäischen Autorenfilms geschaffen.“

Hans-Joachim Schlegel, Film-Dienst, November 2009

2009

	KINOS & TERMINE
12.11.	Kino fsk, Hackesche Höfe, <i>Berlin</i>
20.11.	Kino La Bim, <i>Halle</i>
26.11.	Kino Krokodil, <i>Berlin</i>
03.12. (& 25.12.)	Schaubühne Lindenfels, <i>Leipzig</i>
03.12.	Neues Arena, <i>München</i>
10.12.	Werkstattkino Mal Seh'n, <i>Frankfurt/Main</i>
11.12.	Capitol&Palatin, <i>Mainz</i>
17.12.	Film Forum, <i>Frankfurt-Höchst</i>
18.12.	Metropolis, <i>Hamburg</i>
25.12.	Kino in der Fabrik (KIF), <i>Dresden</i>

2010

07.01.	Zebra Kino, <i>Konstanz</i> Weitere Termine folgen
--------	---

THE MAN FROM LONDON _____ Ein Film von Béla Tarr



Erika Bók und Tilda Swinton als Henriette und Frau Maloin

Darsteller

MALOIN	Miroslav Krobot
MRS. MALOIN	Tilda Swinton
HENRIETTE	Erika Bók
BROWN	János Derzsi
MRS. BROWN	Ági Szirtes
MORRISON	István Lénárt

Béla Tarr (Regie/Drehbuch)
Ágnes Hranitzky (Schnitt, Co-Regie)
László Krasznahorkai (Co-Autor)
Fred Kelemen (Kameramann)
Gábor Téni (Produzent)
Mihály Víg (Musik)
György Kovács (Ton)
László Rajk (Bauten/Szenenbildner)

Stab

Eine T.T. FILMMŰHELY (Gábor Téni), 13 PRODUCTIONS (Paul Saadoun), BLACK FOREST FILMS (Christoph Hahnheiser), VON VIETINGHOFF FILMPRODUKTION (Joachim von Vietinghoff) und CINEMA SOLEIL Co-Produktion.

Der Verleih dieses Films wurde durch die Förderung des Medienboards Berlin-Brandenburg ermöglicht.

Basis-Spezial

Der Basis-Film Verleih Berlin verleiht seit über 35 Jahren künstlerisch hochrangige deutsche Autorenfilme und präsentiert erstmals einen internationalen Titel mit dem ungarischen Film von Béla Tarr THE MAN FROM LONDON. Um das zu feiern wird dieser unter dem Namen „Basis-Spezial“ verliehen.

Technische Daten

Ungarn/Frankreich/Deutschland, 2007 / 139 Min / s/w/ 35mm / 1:1,66 / Dolby Digital mono (SRD) / französisch und englisch mit deutschen Untertiteln / Original Titel: A Londoni férfi



Inspektor Morrison (István Lénárt) und Maloin (Miroslav Krobot)

Kurzinhalt

Maloin lebt am Rande eines unendlich erscheinenden Meeres - dort führt er ein einfaches Leben in dem er jedoch keine Perspektiven mehr hat. Er nimmt die Welt um sich herum kaum noch wahr und hat vor dem langsamen, unvermeidlichen Zerfall des Lebens und seiner eigenen, völligen Einsamkeit kapituliert.

Als er unfreiwilliger Zeuge eines Mordes wird, schlägt sein Leben eine neue Richtung ein.

Er entdeckt Fragen über die Sünde, das Gesetz, die Moral und bemerkt den feinen Unterschied zwischen Unschuld und Mitschuld. Somit ist er auf einmal mit der existentiellen Bedeutung des Lebens konfrontiert.



Langinhalt (detailliert)

Der Gleisranger Maloin arbeitet monoton am Hafen im Rangierturm eines Zugbahnhofs, als er eines Nachts unfreiwilliger Zeuge eines Verbrechens wird.

Er beobachtet, wie auf einem neu angekommenen Schiff ein Mann (Namens Brown) einem anderen Mann mit Hut (Teddy) einen Koffer übergibt und das Schiff verlässt. An einer unbeaufsichtigten Stelle nah am Schiff lässt sich Brown den Koffer zuwerfen. Dann treffen sich die Männer unbemerkt von der Grenzkontrolle in einer dunklen Ecke des Hafens wieder.

Während sich der Gleisranger mit der Umstellung der Zuggleise beschäftigt, hört er lautes Streiten. Er sieht die beiden Gestalten in der Dunkelheit kämpfen, und Teddy samt Koffer und Hut ins Meer stürzen. Daraufhin flüchtet Brown in das am Hafen liegende Hotel.

Ohne zu zögern geht Maloin mit einem langen Stab zum Wasser und kommt mit dem nassen Koffer zurück. Mit großem Schrecken stellt er fest, dass dieser bis zum Rand mit englischen Pfundnoten gefüllt ist. Er trocknet das Geld vorsichtig und bedächtig auf seinem Ofen. Es ist schon Morgengrauen, als er seine Nachtschicht beendet und in die Hotelbar geht, wo ihm im selben Moment ein ihn argwöhnisch anstarender Brown entgegenkommt.

Routiniert und freundschaftlich wechseln der Inhaber und Maloin ein paar Worte und spielen Schach, als wäre alles beim Alten.

Auf dem Nachhauseweg läuft Maloin am Arbeitsplatz seiner Tochter Henriette vorbei und sieht, dass sie in kurzem Rock den Hinterhof putzt, dem Befehl ihrer Chefin folgend. Als er weiter geht, schleicht Brown ungesehen um die Ecke.

Zuhause angekommen, beschwert sich Maloin bei seiner Frau, dass seine Tochter auf der Arbeit ausgenutzt wird, was die Mutter wenig beeindruckt. Schlaflos, schlecht gelaunt und

THE MAN FROM LONDON _____ Ein Film von Béla Tarr

aufgewühlt geht Maloin zum Fenster: unter der Straßenlaterne steht Brown und starrt geduldig, rauchend, zu ihm hinauf.

In der nächsten Nacht, sieht Maloin von seinem Rangierturm aus, wie Brown mit einem kleinen Boot über das Wasser irrt und nach dem Koffer sucht. Als er nichts findet, starrt er auf den Turm. Maloin stellt mit den langen Hebeln die Gleise um, er bewegt die Hebel wütend, schneller und immer schneller. Dann plötzlich hört er auf und seine Miene verfestigt sich, als habe er eine Entscheidung getroffen.

Während er mit dem Inhaber in der Hotel Kneipe Schach spielt, hört er zufällig ein Gespräch zwischen Brown und dem neu angekommenen englischen Inspektor Morrison: Der Inspektor spricht über einen gewissen Mitchell aus London, der gerade die Entscheidung getroffen hatte sein Theater zu verkaufen und 50,000 Pfund in bar von einem Käufer als Anzahlung bekommen hatte. Mitchell hatte diese ganze Summe in seinen Tresor getan und das Zimmer nur kurz verlassen, als das Geld verschwand. Brown sei der einzige Mensch, der das Gebäude genug kennen würde, um unbemerkt in das Zimmer zu gelangen. Mitchell wies den Inspektor an, dass er nur sein Geld zurück wolle und an einer Strafe nicht interessiert sei. Er würde die Abendkasse von zwei Samstagen hergeben, wenn er das Geld zurückbekäme. Der Inspektor sagt zu Brown, dass er wisse, Brown sei tief im Herzen ein Familienmensch sei deshalb hoffe er, eine einfache Lösung zu finden. Daraufhin sagt Brown, er wolle kurz in sein Zimmer gehen - und flieht.

Wieder Zuhause quält Maloin sich und denkt nach. Dann nimmt er kurz entschlossen Geld aus der Haushaltskasse und holt Henriette gegen den Willen der laut protestierenden Chefin von der Arbeitstelle ab, und sagt dass sie dort nicht weiterarbeiten würde.

Er kauft sich einen Drink in der Hotelkneipe und beruhigt Henriette, dass es keinen Ärger geben werde - weder von der Chefin noch von der Mutter. Henriette bewundert Maloins neue Pfeife und blickt dann auf eine Dame mit Pelz. Der Inhaber beschwert sich bei der Dame, dass vorige Nacht ein Mann aus London einfach floh, ohne seine Rechnung zu bezahlen.

Maloin sieht wie Henriette den Pelz der Dame bewundert. In einem teuren Pelzgeschäft kauft er ihr einen Pelz. Auf dem Heimweg sehen sie, wie Polizisten den Hafen durchkämmen.

Seine Frau versteht die Welt nicht mehr: die Tochter ohne Arbeit und mit Pelz, die Haushaltskasse leer.

Der Kreis scheint sich eng um Maloin zu schließen, als er vom Rangierturm aus den Inspektor auf dem Schiff stehen sieht, der mit einem Rettungsring den Wurf des Koffers simuliert. Und schon ist Inspektor Morrison im Rangierturm und stellt ihm Fragen bezüglich seiner Sicht auf den Hafen und ob er in der Nacht zuvor irgendetwas Ungewöhnliches gesehen hätte. Auf Maloins Rückfrage, was er mit ungewöhnlich meine, zeigt Morrison auf eine Leiche, die an der Stelle liegt, wo vorher Koffer und Rettungsring lagen.

Als Maloin wieder in der Hotelkneipe sitzt, kommt Inspektor Morrison mit Frau Brown herein. Er erzählt ihr, dass er ihren Mann verdächtigt, 60,000 Pfund von seinem Boss Mitchell gestohlen zu haben. und dass er mittlerweile auch wegen Mordes gesucht wird. Sein Partner Teddy sei das Opfer. Morisson bittet sie um ihre Hilfe. Mitchell und Morrison haben beschlossen, Brown die Abendkasse von den beiden letzten Samstagabenden zu geben, wenn Brown seine Schuld zugibt. Aber wenn er nicht darauf eingeht, wird er nicht nur wegen Diebstahls, sondern auch wegen Mord bestraft. Sie soll helfen, ihren Mann zu finden. Sie soll durch die Strassen gehen um ihm zeigen, dass sie da ist. Wenn er auftaucht, soll sie ihm versichern dass einen Ausweg gibt. Frau Brown weint still und schaut ihn an. Morrison sagt,

THE MAN FROM LONDON _____ Ein Film von Béla Tarr

sie würden Plakate in zwei Sprachen aufhängen, auf denen geschrieben steht, dass ihr jüngstes Kind einen Unfall hatte, und dass er sofort zum Hotel kommen soll. Morrison sagt, sie könne ja nicht wissen, dass ihr Mann ein Doppelleben geführt hat.

Als Henriette nachhause kommt, erzählt sie Maloin, dass sie einen Mann in seiner Strandhütte gefunden hat. Sie hatte Angst und schloss ihn ein. Maloin nimmt etwas zu essen mit und verlässt das Haus. Zuvor weist er Henriette an, niemandem etwas davon zu erzählen. Was er machen wird? Nichts, sagt er, mach dir keine Sorgen.

Maloin tritt in die Hütte am Strand. Ein paar Geräusche, laute Stimmen dringen hinaus und übertönen die Wellen, dann kommt er wieder heraus, schwer atmend, und schließt die Hütte ab.

Er bringt den Koffer mit dem Geld ins Hotel, wo Morrison und Frau Brown warten, und legt ihn auf den Tisch: „Nehmen Sie mich fest, ich habe den Engländer getötet.“

Maloin führt Morrison zum Tatort, Frau Brown folgt.

Morrison geht in die Hütte und Maloin erklärt Frau Brown, dass er ihrem Mann nur Essen bringen wollte. Sie schluchzt und geht in die Hütte, aus der ihr Weinen lange und laut zu hören ist.

Der Inspektor nimmt im Hotel zwei Umschläge und steckt einige Banknoten hinein. Er geht zu Frau Brown und sagt ihr, dass sie das Geld in diesen schweren Zeiten brauchen wird. Dann geht er zu Maloin und gibt ihm den anderen Umschlag. Durch die vielen Fälle die Morrison erlebt hat wisse er, dass es sich nur um Selbstverteidigung gehandelt haben könnte, und Maloin hätte das Geld verdient. Wie Frau Brown, will auch Maloin das Geld nicht annehmen, aber der Inspektor drückt es ihm in die Hand. Maloin ist zutiefst betroffen und geht. Die Witwe starrt teilnahmslos ins Nichts.



Licht aus einer dunklen Umschalung befreit

Interview mit Fred Kelemen von Verena v. Stackelberg

Fred Kelemen, der als Kameramann den Film THE MAN FROM LONDON gedreht hat, wurde in West-Berlin geboren und ist auch als Regisseur und Drehbuchautor tätig (seit 1994: VERHÄNGNIS, FROST, ABENDLAND, GLUT). Er inszenierte zudem Theaterstücke (DESIRE , Prater der Berliner Volksbühne, FAHRENHEIT 451, Staatstheater Hannover etc.) und ist Gastdozent an verschiedenen Filmschulen.

Fangen wir am Anfang an. Wie haben Sie sich kennen gelernt? Sie waren ja Student an der dffb, wo auch Béla Tarr unterrichtet hat – er sagte in einem Interview, Sie wären sein Lieblingsstudent gewesen.

Fred Kelemen: Ich war damals Student an der dffb. Doch ich hatte zuvor Studien der Malerei (bei einem Schüler Oskar Kokoschkas) und Musik betrieben, Theater- und Filmwissenschaft und Philosophie studiert, an verschiedenen Theatern als Regieassistent gearbeitet und mit Freunden Videofilme gedreht, die mit nationalen und internationalen Preisen ausgezeichnet wurden, bevor ich an der dffb mit dem Studium begann. Ich hatte also bereits gewisse künstlerische Vorstellungen.

Béla arbeitet jetzt schon seit vielen Jahren mit Studenten. Ich weiß nicht, wie er das heute tut. Damals jedenfalls war er kein Lehrer in dem Sinne, daß er einem sagte, wie man etwas tun sollte. Er vermittelte keine Tricks oder Rezepte, schon gar keine Regeln. Sondern er hörte sich erst einmal an, was jemand vorhatte, und stellte entsprechende Fragen. Er stellte gute Fragen, die einen, wenn man aufmerksam, hartnäckig, gründlich, kritikfähig und leidensfähig war und sich nicht irritieren ließ, auf die eigene Spur bringen konnten. Diese Art von Ringen um den eigenen Ausdruck hat mir sehr gelegen. Aber es war nicht

THE MAN FROM LONDON _____ Ein Film von Béla Tarr

jedermanns / jederfrau Sache. Ich habe auch Studenten gesehen, die nach einem Gespräch mit Béla mit Tränen in den Augen ihr Drehbuch in den Mülleimer warfen und nie wieder kamen.

Begegnet sind Béla und ich uns zum ersten Mal außerhalb der dffb. Wir haben uns in einem Berliner Café gesehen, nach einer Aufführung seines Filmes KÁRHOZAT im Arsenal. Wir saßen an verschiedenen Tischen, kannten uns nicht, nahmen uns aber wahr. Dann traf ich ihn zufällig wieder, als er eines Morgens im Büro der dffb saß. Er konnte sich an mich erinnern und erzählte mir, dass er an der dffb am selben Morgen ein dreitägiges Seminar zu leiten beginnen würde, das für Studenten der höheren Jahrgänge bestimmt war, und fragte mich, in welchem Jahrgang ich studieren würde. Ich war zu jung für sein Seminar, fragte ihn aber, ob ich dennoch teilnehmen könnte. Er sagte Ja und lud mich dazu ein. Darauf ging ich zum Studienleiter und teilte ihm mit, dass ich nun bei Béla drei Tage an dessen Seminar teilnehmen würde. Er wollte es mir allerdings nicht erlauben. Ich tat es trotzdem und verschwand im Keller der dffb, wo das Seminar stattfand. Während dieser drei Tage haben Béla und ich uns besser kennen gelernt. Hauptsächlich drehte ich als Kameramann die Übungen der anderen Studenten. Am Ende des Seminars war Béla und mir wortlos klar, daß wir uns wieder sehen würden und wir tauschten unsere Telefonnummern. Ich hatte eine sehr ähnliche Auffassung von Bildern, von der Art die Kamera zu bewegen etc. wie Béla. Immer wenn ich später in Budapest war, um Verwandte von mir zu besuchen, oder wenn Béla nach Berlin kam, haben wir uns getroffen. Oder wir telephonierten alle paar Monate mit einander. Unser Kontakt brach während der vielen Jahre nie ganz ab. Und so ist dann irgendwann auch unsere Zusammenarbeit entstanden.

Und dann haben Sie mit ihm an JOURNEY TO THE PLAIN gearbeitet, war das eine Art Test für die zukünftige Zusammenarbeit?

F. K.: Nein, das war kein Test. Es war 1995, ein Projekt für das ungarische Fernsehen. Béla hatte mich angerufen und gefragt, ob ich Lust hätte, das zu drehen. Der Film basiert auf Gedichten des ungarischen Dichters Sándor Petöfi. Seine auf Flugblätter gedruckten und verteilten Texte waren 1848 mit auslösend für die Revolution. Damals konnten Dichter noch Revolutionen entfachen. Béla und ich haben für den Film die Texte ausgewählt und besprochen und sind dann mit einem kleinen Team und dem Schauspieler in die ungarische Tiefebene gefahren und haben dort diese Szenen gedreht. Wir haben sehr improvisatorisch gearbeitet, wobei wir wieder bemerkten, dass wir sehr ähnliche Vorstellungen hatten. Wir diskutierten nie über die Kameraposition, sondern wir hatten, wenn wir am Drehort waren, immer die gleiche Vorstellung davon, wo der beste Standpunkt für die Kamera wäre, und wie eine Bewegung an den je konkreten aussehen mußte.

Sie teilen eine visuelle Intuition.

F. K.: Wir haben eine sehr ähnliche visuelle Vorstellung, ja. Wir haben einen ähnlichen visuellen Zugriff auf Räume und auf Vorgänge. Wobei wir uns natürlich in vielem auch unterscheiden; nicht nur persönlich und in einigen entscheidenden Punkten in unserem Blick auf die Welt, sondern auch in der Arbeit, zum Beispiel was die Arbeit mit Schauspielern betrifft.

An der dffb gab es zur Zeit des schon erwähnten dreitägigen Workshops von Béla keinen Dolly. Aus ideologischen Gründen, weil es an der dffb als Erbe des „Geistes der 68er“ verpönt war, einen Dolly zu benutzen; einem Dolly haftete der Geruch von „Hollywood“ an. Als ich meine ersten Übungsfilme drehte, wollte ich die Kamera sofort bewegen, da die Bilder in meinem Kopf Bilder in Bewegung waren, „visions in motion“, wie Lászó Moholy-Nagy einmal schrieb, ein Fluß von Bildern, und dafür benötigte ich einen Dolly, wollte ich nicht ewig aus der Hand drehen, doch den gab es nicht. In dem Seminar mit Béla hatten wir allerdings einen kleinen Dolly, und den habe ich dann auch ausgiebig benutzt. Ich denke,

THE MAN FROM LONDON _____ Ein Film von Béla Tarr

das war so eine Sache an der Béla und ich bemerkt haben, dass wir visuell sehr ähnlich denken.

Ich gehe zunächst immer von einem bewegten Bild aus. Und die Kamerabewegung ist bis heute ein ganz wichtiges Element des Erzählens für mich und für Béla ebenso. Darüber gibt es bei unserer gemeinsamen Arbeit keine Sekunde eine Diskussion.

Gedreht wurde THE MAN FROM LONDON in Korsika mit einer Mischung aus ung., franz, engl. Stab. War Sprache ein Problem? Wie haben Sie kommuniziert?

F. K.: Am Drehort wurde Ungarisch, Englisch und Französisch gesprochen und das war kein Problem. Der tschechische Hauptdarsteller hat seine Texte auf Tschechisch gesprochen, der ungarische auf Ungarisch, Tilda sprach Englisch und die französischen Darsteller sprachen Französisch. Jeder in seiner Sprache; ganz natürlich. Und da jeder wußte, was er sagte und was der andere sagte, war das auch für die Schauspieler kein Problem.

Die Vorlage zum Film ist von George Simenons Buch „L’homme de Londres“. Inwiefern waren Sie in der visuellen Konzeption des Films involviert?

F. K.: Das ist eine schwere Frage, da es zwischen Bélas und meinen visuellen Vorstellungen diese schon erwähnten Übereinstimmungen gibt. Béla ist glücklicherweise ein Regisseur mit einem visuellen Sinn, für ihn wie für mich ist Film eine visuelle Kunst. Daher gibt es keine klaren Abgrenzungen zwischen uns, wer das Bild „findet“, auch wenn es eine gewisse Methode der Findung gibt. Béla hat ein inneres Bild einer Szene und eine Vorstellung von der Atmosphäre, von der visuellen Gestimmtheit des gesamten Filmes, meistens auch vom Anfangs- und Schlussmoment einer Plansequenz, und natürlich auch davon, was eine Szene erzählen soll. Darüber tauschen wir uns vor dem Drehen aus. Am Drehort versuche ich, diesen visuellen Ton zu treffen, diese Atmosphäre real vor dem Objektiv der Kamera herzustellen und mit der Bewegung der Kamera zu erschließen und emotional zum Leben zu erwecken. Es kann nur gedreht werden, was real existiert. Und die Kamera muß die Seele dieses objektiv real Existierenden sichtbar machen. Es ist so, als würde ein Licht aus einer dunklen Umschalung der Gegenständlichkeit befreit. Doch die Filmkunst ist trotz ihres metaphysischen Wesens eine ganz reale Kunst.

Am Drehort selber gibt es zwischen Béla und mir nicht mehr so viele Gespräche. Unsere Kommunikation läuft relativ still ab, da wir alles Wesentliche vorher geklärt haben. Am Drehort geht es um die konkrete Umsetzung, um das Physische. Und das ist eine Kooperation zwischen dem Fahrmeister (Bühnenmann), Béla und mir. Die einzelnen Kamerabewegungen wurden von uns vorher festgelegt. Und was das Licht betrifft, wollte ich von Anfang an ein sehr hartes Licht setzen, sehr harte Kontraste, was ich ja schon in meinen anderen Filmen getan hatte. Mich hat schon immer die Malerei des deutschen Expressionismus sehr inspiriert, und bei THE MAN FROM LONDON bot sich das auch an, es hätte sogar gar nicht anders sein können. Bélas und meine Vorstellungen trafen sich auch in diesem Punkt.

Welche Kamera und welches Filmmaterial haben Sie benutzt?

F. K.: Wir drehten auf 35mm schwarz-weiß Material von ORWO, was an sich schon ein sehr hartes Material ist, und was einen sehr geringen Blendenumfang hat, also muss man sehr genau belichten und genau Licht setzen. Wir haben mit verschiedenen Kameras gedreht, einer Movie Cam Compact, einer Arri ST, da wir in den verschiedenen Drehphasen und an den verschiedenen Orten nicht die gleichen Kameras zur Verfügung haben konnten.

THE MAN FROM LONDON _____ Ein Film von Béla Tarr

Der Dreh wurde abgebrochen und dann später ging es erst wieder weiter.

F. K.: Der Dreh wurde mehrmals unterbrochen. Aufgrund des Todes des französischen Produzenten (Humbert Balsan) musste die erste Drehphase 2005 abgebrochen werden. 2006 drehten wir ein paar Wochen in Ungarn und 2007 den großen Rest in Bastia. Es ist Bélas Hartnäckigkeit zu verdanken, daß der Dreh nicht komplett zusammenbrach, sondern wir uns so, stückchenweise, bis zum fertigen Film durchkämpfen konnten. Auch dieser Film ist, wie andere, der Realität regeleht abgerungen worden.

Gehen wir noch einmal zu Simenon. Der Film befasst sich vor allem mit dem inneren Zustand der Protagonisten und das ist auch eine Faszination die Béla Tarr in seinen anderen Filmen zum Vorschein bringt. Inwiefern haben Sie sich mit dem inneren Zustand des Drehbuchs beschäftigt, um die Kameraarbeit zu konzipieren?

F. K.: Wenn Béla und ich auf dem Papier unsere Skizzen für die Kamerabewegungen zeichnen, besteht keine Sekunde ein Zweifel darüber, dass es sich bei jeder Szene um lediglich eine Plansequenz handelt. Uns ist fraglos klar, dass ein Bild im Drehbuch eine durchgedrehte Szene ist, eine Zeitsequenz. So haben wir die Sequenzen, die Kamerabewegungen festgelegt. Das wird nicht groß diskutiert. Das geschieht natürlich und ist eine sehr intuitive Angelegenheit. Und beim Drehen wird es unter Wahrung unserer Sensibilität für all das was am Drehort und vor dem Objektiv der Kamera vor sich geht, umgesetzt.

Was das Licht betrifft, wollte ich, wie schon gesagt, diese harten Kontraste, die zum Thema und zu der Strenge passen, die das Drehbuch hat, das schnörkellos und ohne Nebengeschichten die Vorgänge erzählt. Dadurch, dass auch viel in der Nacht spielt und die Nächte nicht romantische, warme Sommernächte sind, die ein weiches Licht zur Erzeugung einer weichen, warmen Atmosphäre gerechtfertigt hätten, sondern da es kalte, harte Nächte sind, lag es für mich auf der Hand, das auch inhaltlich abgestützt so zu leuchten, mit tiefem Schwarz und überstrahlten Elementen im Bild zu arbeiten, Licht mit scharfen Kanten, was auch völlig Bélas Vorstellung entsprach. Das korrespondiert auch mit der inneren Verfassung der Charaktere. Es geht nicht um romantische Gefühle, es geht um Geld und Gier, Verbrechen, Tod, Misstrauen, Verrat, Stolz, Sprachlosigkeit, Einsamkeit und Schuld und um die Gemeinheiten und Unsicherheiten, die damit zusammenhängen: Einer, der wenig Geld hat, kommt unverhofft zu viel Geld und weiß nicht, wie er damit umgehen soll, mit seinem Reichtum und dem Verbrechen und dem Tod, die daran hängen. Und natürlich geht es mehr um die Frage was das, was geschieht, mit einem Menschen tut, mit ihm anrichtet, als um die Frage, was äußerlich geschieht. Wobei das Äußere auch immer Abbild des Inneren ist.

Hat Ihr eigener Film GLUT (Originaltitel: KRIŠANA) eine vorbereitende Rolle gespielt?

F. K.: Nein. Als Béla mich bat, nach Korsika zu fliegen, um den Film zu drehen, hatte ich nicht einmal das Drehbuch gelesen und GLUT war längst gedreht und auf dem Internationalen Filmfestival Rotterdam, wo der Film Premiere hatte, und der Berlinale aufgeführt worden. Ich flog direkt nach der Berlinale nach Bern, wo eine Retrospektive meiner Filme präsentiert wurde. Als ich nach Berlin zurück kam, rief mich Béla an und bat mich, seinen Film zu drehen. Ich stimmte zu und flog drei Tage später zu den Dreharbeiten nach Korsika. Es gab keinen Zusammenhang zwischen den Dreharbeiten zu GLUT (KRIŠANA) im Jahr 2004 und den Dreharbeiten zu THE MAN FROM LONDON im Jahr 2005. Obgleich Béla GLUT (KRIŠANA) gesehen hatte.

THE MAN FROM LONDON _____ Ein Film von Béla Tarr

Ihre Filme haben viel gemeinsam, aber vor allem teilen Sie eine unzerstörbar scheinende eigene Vision und den Mut, eine Szene nicht zu schneiden, bis sie ihr natürliches Ende erreicht hat. Was für Parallelen und gemeinsame Interessen finden Sie in Ihrer Arbeit?

F. K.: Mit Sicherheit teilen wir vor allem die Überzeugung, dass Film eine visuelle Kunst ist, und dass ihre Sprache deshalb auch auf Bildern basiert sein sollte und nicht auf gesprochenen Texten. Deswegen gibt es auch in Bélas und in meinen Filmen nicht so viele Dialoge. Es herrscht eine Priorität des Bildes. Dann glaube ich auch, dass das Bild eine bestimmte Qualität haben sollte, eine innere Strahlung, eine Ästhetik, daß es bewußt gestaltet sein sollte und nicht nur eine naturalistische Kopie der Oberfläche. Bilder hat das Fernsehen auch, doch das Fernsehen ist ein Massenmedium, und der Film ist eine Kunst, die eine spezifische Sprache hat, deren gestalterische Elemente in hohem Maße die Zeit, das Licht etc. sind.

Das Bild ist eine komplexe Welt, ein Organismus der Sorgfalt zu seiner Erschaffung erfordert.

Ich setze beim Zuschauer auf die Neugier und das Interesse, etwas zu sehen, das vom Herkömmlichen abweicht, sich auf eine Reise in ein vielleicht äußerlich fremdartiges Land zu wagen. Natürlich ist heutzutage ein Kinozuschauer hauptsächlich geprägt durch das, was er im Fernsehen sieht, aber das zu wiederholen auf der Leinwand wäre ein großer Verlust der kinematographischen Welt und ein Verrat am Kino. Diesen Verrat wollen weder Béla noch ich begehen. Und deswegen nehmen wir auch in Kauf, was in Kauf zu nehmen ist, wenn man eine derartige Überlegung verfolgt. Doch es ist, glaube ich, besser für was zu kämpfen, das man für wichtig hält, statt an seiner Zerstörung mitzuarbeiten. Weder Béla noch ich wollen an der Zerstörung des Kinos mitarbeiten oder an dem, was ich für das ureigenste kinematographische Wesen halte.

Des weiteren haben wir gemeinsam, dass wir nicht dem Qualitätskriterium für einen Film anhängen, daß er ein Happy End zu haben hat; und das hat mit einem gewissen Glauben an die Möglichkeit der Wahrhaftigkeit dieser Kunst zu tun. Es gibt eine Wahrhaftigkeit, mit der man von Menschen erzählen kann und sollte, was aber gleichzeitig bedeutet, den Menschen ernst zu nehmen. Und wenn man das tut, kann man ihn nicht banalisieren. Wenn man einen Menschen ernst nimmt, muss man ihn auch in seiner Dunkelheit ernst nehmen und in seinen Tiefen und Ungereimtheiten, in seinem Schmutz, seinem Abgrund, seiner Zerbrechlichkeit und seinen Schmerzen, seiner Sehnsucht, seinem Kampf und seinen Möglichkeiten in jede Richtung. Sich in diese Regionen hineinzubegeben und davon zu erzählen, ist etwas, das Béla und ich teilen, also die Überzeugung, dass die Filmkunst nichts verharmlosen sollte, auch den Menschen nicht, und keinem Konformismus erliegen darf. Film sollte nicht Propaganda sein, zu welchen Zwecken auch immer, und nicht mit einfachen, billigen Lösungen handeln. Film, sollte, so weit wie möglich, wahrhaftig sein. Béla und ich verfolgen auch ein sogenanntes Autoren-Kino, wir glauben an den „Auteur“ im Kino, daran dass der Filmregisseur der Schöpfer seines Werks ist, und, bei aller Beteiligung des Teams, die künstlerische Kontrolle über das Werk hat, also eher wie ein Dichter arbeitet, der als Filmdichter in Zusammenarbeit mit den anderen Menschen, die er auf seinen Weg mitnimmt, sein Werk schafft. Und das steht in gewissem Kontrast zu einer industriellen Art der Produktion, bei der der Regisseur nur einen Teil zu beherrschen und anzufertigen hat, und eigentlich keinen Einfluss hat auf das Ganze, also die Aufgabe hat, an der Herstellung eines Produktes mitzuwirken, das anschließend hauptsächlich seinen weiteren Dienst im Zusammenhang der Verwertungsindustrie zu leisten hat. Ich glaube, Film unter diesen armseligen Aspekten zu betrachten und ihn dieser Mechanismen und den damit einhergehenden unkünstlerischen, vorwiegend kapitalistischen Qualitätskriterien zu unterwerfen, sind Béla und mir gleichermaßen fern und zuwider.

Wo sehen Sie die Zukunft des Autorenkinos?

F. K.: Das weiß ich nicht. Da ich jetzt lebe fällt es mir schwer eine Aussage über die Zukunft zu treffen. Ich weiß ja nicht einmal, ob ich morgen noch lebe. Wir sollten uns daher über die Gegenwart des Autorenfilms Gedanken machen. Hängt seine Zukunft doch von seiner Gegenwart ab. Und jetzt, zu dieser Zeit, ist es wahnsinnig schwer, diese Art von Film zu realisieren, d. h. finanziert zu bekommen. Das ist traurig, sogar dramatisch, und es gibt keine Gründe dafür, die dieser Art des Filmes selber entstammen, wie es auch sehr viele Tierarten gibt, die zum Aussterben gebracht werden, ohne daß das einzelne Tier oder die Art dafür ursächlich und verantwortlich sind; ursächlich sind das finanzielle Kalkül und ein destruktives, unserem kapitalistischen System immanentes Denken. Und so stellt eine bestimmte Art von Kino eine aussterbende Kulturart dar. Jeder, der die Kraft hat und das entsprechende Herz, das dafür schlägt, muss sich der Ausrottung dieser Kulturart natürlich entgegensetzen; das ist geradezu eine Pflicht für jeden ernsthaft an der Filmkunst interessierten Menschen mit vollentwickeltem Herzen. Ich weiß nicht, wie lange das zu schaffen ist, deshalb kann ich nicht sagen, was die Zukunft bringt. Ich weiß nicht, wie viele Leute bereit sind, sich dafür einzusetzen und die entsprechenden Schmerzen dafür zu ertragen, doch ich hoffe, dass es noch lange Personen gibt, die für diesen Aspekt von Filmkunst kämpfen und sich so einer Monokultur entgegenstellen. Ich hoffe ja immer, dass es Persönlichkeiten auf allen Seiten der Filmherstellung und -verbreitung gibt, die diesen Zugang zum Kino aufrecht erhalten, die alle Türen offen halten; nicht nur unter den Regisseuren, sondern auch unter den Filmförderern, Fernsehredakteuren, Produzenten, Verleihern, usw. und unter den Studenten, die den Sinn dafür finden und bereit sind, das zu verteidigen. Dann wird es das „andere“ Kino auch in Zukunft geben. Alles hängt vom Einzelnen ab. Wenn es das Autorenkino in den Herzen und im Bewußtsein gibt, wird es das auch auf der Leinwand geben. Sonst nicht. Es wird den künstlerischen Autorenfilm so lange geben, wie es Filmkünstler gibt, d. h. so lange es jene gibt, die den künstlerischen Gestus wagen und nicht einem konformistischen Pragmatismus folgen.

Was muss sich noch ändern, um diese Art von Filmen am Leben zu erhalten?

F. K.: So, wie ich vorhin vom Ernstnehmen des Menschen und des Erzählens von ihm gesprochen habe, genauso muss auch der Zuschauer ernst genommen werden. Und das bedeutet, ihm auch etwas zuzumuten und ihm zuzutrauen, dass es ihm zumutbar ist und er nicht gleich zurückschrecken wird vor gern denunzierend so genannter „schwieriger Kunst“. Kultur muss ja nicht leicht konsumierbar sein. Es kann ruhig etwas sein, für das man eine gewisse Offenheit und Mühe auf sich nehmen muss, was eine gewisse Anstrengung erfordert.

Als Effekt kann aber der Gewinn sehr groß sein. Von sportlicher Betätigung wissen wir doch, wie erfüllend eine Anstrengung sein kann und wie sehr sie uns hilft, gesund zu bleiben. Auch eine mentale Anstrengung im Bereich der Kultur ist erfüllend und hilft uns, gesund zu bleiben. Dieses Schneiden in kleine Stückchen und zu Brei Zerhacken, damit es zu schlucken ist, halte ich für den falschen Weg. Man soll ruhig auch mal einen großen Bissen nehmen und richtig kauen bevor man es hinunterschluckt. Das trainiert auch die Kaumuskulatur.

Wie ist es, für einen anderen Regisseur als Kameramann zu arbeiten?

F. K.: Es hängt immer von der jeweiligen Person des Regisseurs ab. Es gibt dabei keine abstrakten Kriterien. Wenn ein Schauspieler angeboten bekommt, den Hamlet zu spielen, kommt es für ihn auch vor allem darauf an, wer das Stück inszeniert, denn bezüglich der Rolle mag es für ihn keine schwierige Entscheidung sein. So ist auch für mich die entscheidende Frage, wer der Regisseur ist, wenn ich als Kameramann arbeite. Mit Béla

THE MAN FROM LONDON _____ Ein Film von Béla Tarr

ist es künstlerisch leicht, weil wir ähnliche Vorstellungen haben, da gibt es keine Auseinandersetzung oder zähe Diskussionen über die Kameraeinstellungen. Es ist wie beim tanzen: Wenn man sich sicher ist, daß man denselben Tanz tanzen will und wenn man dabei einen Partner hat, mit dem man harmoniert, kann es wunderbar sein. Schwierig wird es, wenn der eine einen Tango, der andere einen Walzer tanzen will oder einer von beiden kein Tanzgefühl besitzt. Wenn der Regisseur stimmt, habe ich kein Problem mich anzuschließen. Ich arbeite gerne mit anderen Regisseuren, wenn ich sie und ihre Arbeit mag. Ich halte mich als Kameramann aus der Regie heraus und konzentriere mich auf meine Bilder. Das ist angenehm und entspannter, als meine eigenen Filme zu drehen, bei denen ich ja das Drehbuch schreibe, die Regie und die Kamera führe, wo ich für alles verantwortlich bin. Und es hat den Vorteil, daß mein Blick auf das Projekt noch frisch ist. Das Drehbuch lese ich ja erst relativ kurz vor den Dreharbeiten, während der Regisseur unter Umständen schon einen langen Weg des Schreibens, der zehrenden Finanzierungskämpfe etc. damit hinter sich hat. Im Gegensatz zu ihm ist mein künstlerischer Zugriff ganz direkt und kreativ unverbraucht. Das ist sehr schön.

Als Kameramann eines Filmes eines anderen Regisseurs halte ich mich vollkommen aus der Inszenierung heraus. Ich bin dann ganz Kameramann; und nur das. Doch dadurch, daß ich die Rolle des Regisseurs kenne, kann ich mich auch gut in seine Position versetzen und dadurch vielleicht besser reagieren. Das macht es vielleicht leichter, mit den Empfindlichkeiten des Regisseurs umzugehen, denn ich kenne das aus eigener Erfahrung.

Könnten Sie abschließend noch ein paar Worte über das nächste Projekt mit Béla Tarr und Ihre eigenen Pläne für einen neuen Film sagen?

F. K.: Mit Béla werde ich in diesem Herbst einen neuen Film in Ungarn drehen. Er spielt auf dem Land und ist im Vergleich zu „The Man from London“ minimalistischer. Es gibt weniger Schauspieler, viel weniger Drehorte. Der Film ist eher ein Kammerspiel; natürlich in Schwarz-Weiß, 35mm.

Mein eigener Film wird kein Schwarz-Weiß-Film sein, doch er spielt ebenfalls auf dem Land und hat mehrere Protagonisten, nicht einen Helden, dem man folgt, sondern verschiedene Charaktere geben wie bei einem Staffellauf die Geschichte an den nächsten weiter. Es handelt sich um eine ganz einfache Geschichte, eher einen Ablauf von Ereignissen. Was mich sehr interessiert ist, in meiner Arbeit immer einfacher, immer klarer, immer konzentrierter und stiller, immer filmischer zu werden.

Berlin, 29. September 2009

THE MAN FROM LONDON _____ Ein Film von Béla Tarr



Béla Tarr

Biografie

Béla Tarr wurde 1955 in Pécs, Ungarn geboren. Im Alter von 16 Jahren begann er seine Karriere als Amateurfilmemacher. Er arbeitete auch im Schiffsbau im Hafen. 1977 machte er sein Langfilmdebüt FAMILIEN NEST. Er arbeitet, wenn er Zeit hat, als Gastdozent, unter anderem auch an der DFFB in Berlin.

Béla Tarr über seinen Film

„Dieser Film befasst sich mit Sehnsüchten, dem unzerstörbaren Wunsch nach einem glücklichen, freien Leben; mit Illusionen die nie verwirklicht werden, mit Dingen die uns allen Kraft geben weiterzumachen, tagtäglich einzuschlafen und wieder aufzustehen... Maloin's Geschichte ist unsere – die Geschichte von all denen die zweifeln können und in der Lage sind unsere eintönige Existenz in Frage zu stellen.“

John Simenon (Georges Simenons Sohn) über THE MAN FROM LONDON

„Mit oder ohne Maigret laden uns die Romane meines Vaters ein das Leben eines Manns oder einer Frau zu folgen, die uns besonders ähneln auf ihrem dramatischen Weg zu ihrem unausweichbaren Schicksal.

Es ist nicht einfach diese Leben zum Film oder Fernsehen zu übertragen, aber in dem Fall von THE MAN FROM LONDON versucht die Kamera einer Spannung zu folgen, die sich ganz und gar im Kopf des Helden befindet, und es scheint vollkommen unmöglich. Was Béla Tarr in seinem Film versucht, (...) ist eine brillante, stilistische Übung die hart, roh und stark zugleich ist und mich zutiefst berührt hat. Ich möchte meinen allerherzlichsten Dank dafür aussprechen.“

THE MAN FROM LONDON _____ Ein Film von Béla Tarr

Ulrich Gregor über THE MAN FROM LONDON

„THE MAN FROM LONDON zeigt, „(,,,) welche weiten Horizonte, welche kühne Darstellungs- und Erzählformen der Kinematographie es auch heute noch geben kann (solange noch Regisseure wie Bela Tarr und seine Produzenten am Werke sind).“

Stéphane Bouquet, Cahiers due Cinéma, 1997, über Béla Tarr

„Wenn man die Filme von Béla Tarr hintereinander ansieht, von FAMILIEN NEST bis SATANSTANGO, wird deutlich dass Tarr kein System erschaffen hat sondern eine Straße (...). Das Ziel ist weiterzureisen, weiterzusuchen und das Ergebnis ist, dass Reisen kein zielloses wandern ist. (...) Die glorreiche Straße die Béla Tarr erschaffen hat dringt tief in die Unerträglichkeit unseres Seins hinein. (...) Es lohnt sich, Béla Tarr auf seinen Reisen zu begleiten. Jede Phase seiner Reise lohnt sich.“

Filmografie

2007 THE MAN FROM LONDON / A LONDONI FÉRFI
2004 PROLOG / PROLOGUS (Kurzfilm in Serie „Europäische Visionen“)
2000 DIE WERCKMEISTERSCHEN HARMONIEN /
WERCKMEISTER HARMÓNIAK
1995 JOURNEY ON THE PLAIN / UTAZÁS AZ
ALFÖLDÖN (Short Film)
1994 SATANSTANGO
1989 CITY LIFE (Segment „AZ UTOLSÓ HAJÓ“) (Kurzfilm)
1987 VERDAMMNIS / KÁRHOZAT
1984 ALMANAC OF FALL / ŐSZI ALMANACH
1982 THE PREFAB PEOPLE / PANELKAPCSOLAT
1982 MACBETH
1980 THE OUTSIDER / SZABADGYALOG
1978 HOTEL MAGNEZIT (Short Film)
1977 FAMILY NEST / CSALÁDI TŰZFÉSZEK

Pressekontakt

THE MAN FROM LONDON (A Londoni férfi)

Verena v. Stackelberg
info@basisfilm.de
030-793 46 09

Downloads / Bilder

http://www.basisfilm.de/basis_neu/seite4.php?id=266&inhalt=download

www.basisfilm.de

V.i.S.d.P. Verena v. Stackelberg

Über das Buch DER MANN AUS LONDON

Georges Simenon
Der Mann aus London
Aus dem Französischen von Stefanie
Weiss

Roman, detebe 20813 Broschur, 192
Seiten
ISBN 978-3-257-20813-9
€ (D) 8.90 / sFr 15.90* / € (A) 9.20
* unverb. Preisempfehlung

THE MAN FROM LONDON _____ Ein Film von Béla Tarr

›Im Augenblick denkt man, es seien Stunden wie andere auch, und man merkt erst hinterher, daß etwas Außergewöhnliches daran war.« So ergeht es auch Maloin, dem Rangiermeister im Hafenbahnhof von Dieppe, als er dem Inspektor aus London erzählt, was sich in seiner Bootshütte abgespielt hat; und mühsam versucht er sich der einzelnen Minuten zu erinnern, die dazu geführt haben, daß er sich plötzlich für zwei Fremde interessierte, die einen unscheinbaren Koffer durch den Zoll schmuggelten ...

www.diogenes.ch

Bestellen Sie Rezensionen- und Verlosungsexemplare:

Diogenes Verlag

Ruth Geiger (Presse): rg@diogenes.ch

Tel.: 0041 44 254 85 46

Über Georges Simenon schreibt der Verlag Diogenes:

Georges Simenon, geboren am 13. Februar 1903 in Liège/Belgien, begann nach abgebrochener Buchhändlerlehre als Lokalreporter. Nach einer Zeit in Paris als Privatsekretär eines Marquis wohnte er auf seinem Boot, mit dem er bis nach Lappland fuhr, Reiseberichte und erste Maigret-Romane verfassend. Schaffenswut und viele Ortswechsel bestimmten 30 Jahre lang sein Leben, bis er sich am Genfersee niederließ, wo er nach 75 Maigret-Romanen und über 120 Non-Maigrets beschloss, statt Romane ausgreifende autobiographische Arbeiten (wie die monumentalen ›Intimen Memoiren‹) zu diktieren. Er starb am 4. September 1989 in Lausanne.