

Berlinale
 Silberner Bär
61^{er} Internationale
Filmfestspiele
Berlin
Großer Preis der Jury



Das Turiner Pferd

The Turin Horse

Regie:
Béla Tarr

Medienpartner:

FILM
DIENST

Basis-Film
Verleih Berlin

Synopsis

„Am 3. Januar 1889 tritt in Turin Friedrich Nietzsche durch die Tür des Hauses Via Carlo Alberto 6. Nicht allzu weit weg von ihm hat der Kutscher einer Pferdedroschke Ärger mit einem widerspenstigen Pferd. Trotz all seiner Ermahnungen weigert sich das Pferd, sich in Bewegung zu setzen, woraufhin der Kutscher die Geduld verliert und zur Peitsche greift. Nietzsche nähert sich dem entstehenden Gedränge und setzt dem brutalen Verhalten des Kutschers ein Ende, indem er schluchzend seine Arme um den Hals des Pferdes legt.

Sein Vermieter bringt ihn anschließend nach Hause, und zwei Tage lang liegt er bewegungslos und stumm auf dem Sofa, ehe er berühmte letzte Worte spricht und noch weitere zehn Lebensjahre stumm und umnachtet unter der Obhut von Mutter und Schwestern verbringt.
Was mit dem Pferd geschah, wissen wir nicht.“

So Béla Tarr im einführenden Vorspanntext seines Films.
Er beschreibt im unmittelbarem Anschluss an das Ereignis mit großer Genauigkeit das Leben des Kutschers, seiner Tochter und auch des Pferdes.
Gedreht hat der ungarische Regisseur in seiner unverwechselbaren Handschrift:
mit langen Kameraeinstellungen, in Schwarzweiß und unter weitgehendem Verzicht auf Dialoge.

Stab

Regie: Béla Tarr

Autoren: Béla Tarr, László Krasznahorkai • Co-Regie & Schnitt: Ágnes Hranitzky

Kamera: Fred Kelemen • Szenenbild: Sándor Kállay • Musik: Mihály Víg

Produzenten: T.T. Filmműhely, MPM FILM, Vega Film, zero fiction film

Ausführende Produktion: Gábor Tényi

Koproduzenten: Gábor Tényi, Marie-Pierre Macia, Juliette Lepoutre, Ruth Waldburger, Martin Hagemann

Executive producers: Werc Werk Works - Elizabeth G. Redleaf, Christine K. Walker

Darsteller

Erika Bók • János Derzsi • Mihály Kormos • Ricsi

Technische Angaben

Ungarn / Frankreich / Schweiz / Deutschland, 35mm, s/w, 146 Min., 1:1,66, Dolby SRD

Sprache: Ungarisch mit deutschen Untertiteln, Jahr: 2011

Pressekontakt

Clara Burckner, Südendstr.12, 12169 Berlin, Tel 030 - 793 51 61, Email: clara.burckner@basisfilm.de

Uraufführung: Berlinale 2011

Kinostart: 15. März 2012

Verleih: Basis-Film Verleih, Neue Promenade 7, 10178 Berlin, Tel 030 - 793 46 09, Email: info@basisfilm.de

Verleih gefördert:

medienboard
Berlin-Brandenburg GmbH

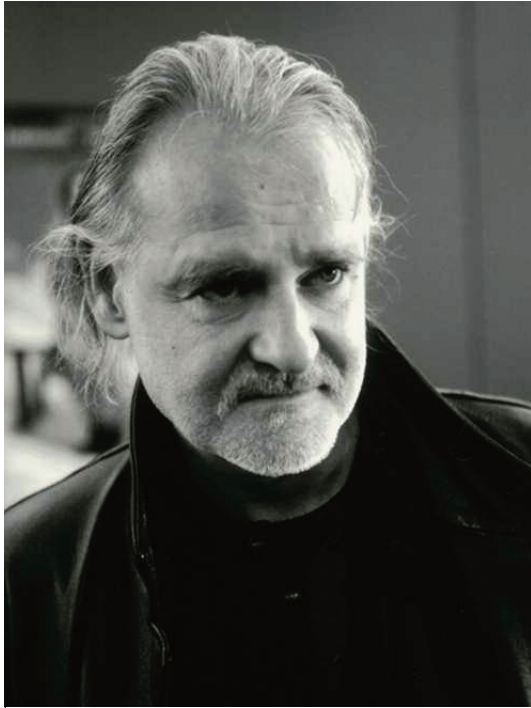


Medienpartner:



Das Turiner Pferd The Turin Horse von **Béla Tarr**

Basis-Film
Verleih Berlin



REGISSEUR **Béla Tarr**

BIOGRAPHIE

Béla Tarr wurde 1955 in Pécs, Ungarn geboren.

"Im Alter von 16 Jahren unternahm er erste Versuche als Amateurfilmer, auf die schließlich die Bela-Balasz-Filmstudios aufmerksam wurden. Diese finanzierten im Jahr 1979 seinen Film FAMILY NEST, der vom Sozialistischen Realismus beeinflusst war. Ab seiner Fernsehadaptation von Macbeth (1982), die nur aus zwei Einstellungen besteht, änderte sich dieser Stil. Tarr wandte sich vom Realismus ab und zeigte sich fortan stark von Andrei Tarkowski beeinflusst. Charakteristisch für seine Filme wurden Schwarzweiß,

abstrakte Bilder und lange Einstellungen, die nicht selten die komplette Länge einer 35-mm-Rolle (rund elf Minuten) dauern. So besteht DAS TURINER PFERD in zweieinhalb Stunden aus nur 29 Einstellungen. ...

Alle seine Filme ab 'Verdammnis' (1988) entstanden in Zusammenarbeit mit dem Schriftsteller László Krasznahorkai. Großes internationales Aufsehen erregte seine Verfilmung von Krasznahorkais Roman Satanstango, ein 415-minütiger Schwarzweißfilm, an dem Tarr rund sieben Jahre lang arbeitete. Der Film ist eine äußerst wortgetreue Adaption von Krasznahorkais gleichnamigem Roman. Tarr betonte stets, dass der Film genau die gleiche Zeitspanne dauert, die man benötige, um den Roman zu lesen, siebeneinhalb Stunden. Satanstango hatte seine Premiere im 'Forum' der Berlinale 1994 und wird seitdem von vielen Kritikern und Filmemachern in Europa und Amerika zu den wichtigsten Filmen der 1990er Jahre gerechnet." (aus Wikipedia)

Béla Tarr ist Gastprofessor an der dffb. Sein Film DAS TURINER PFERD gewann auf der Berlinale 2011 den "Silbernen Bären".

FILMOGRAFIE

- 2011 DAS TURINER PFERD / A TORINÓI LÓ
- 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 AZALFÖLDÖN (Short Film)
- 1994 SATANTANGO
- 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

AUSZEICHNUNGEN

- Silberner Bär Großer Preis der Jury, Berlinale 2011
- FIPRESCI-Preis
- Nominierungen Europäischer Filmpreis:
 - Beste Regie
 - Beste Kamera (Fred Kelemen)
 - Beste Filmmusik (Mihály Vig)
- Konrad-Wolf-Preis der Akademie der Künste, 2011

Das Turiner Pferd

The Turin Horse

von **Béla Tarr**

**Basis-Film
Verleih Berlin**

Fred Kelemen (Kameramann)

Fred Kelemen wurde in West-Berlin geboren. Nach Studien der Malerei, Musik, Philosophie, Religions- und Theaterwissenschaft und der Arbeit als Regieassistent an verschiedenen Theatern, studierte er von 1989 bis 1994 Regie und Kamera an der Deutschen Film- und Fernsehakademie Berlin (dffb).

Für seinen Diplomfilm „Verhängnis / Fate“ erhielt er im Jahr 1995 den Deutschen Filmpreis. Seit dieser Zeit realisierte er als Regisseur eine Anzahl von Filmen und Videos und arbeitete er als Kameramann von Spiel- und Dokumentarfilmen mit Regisseuren wie Béla Tarr, Rudolf Thome, Gariné Torossian etc.

Seit 1995 ist er auch als Dozent tätig. Er hielt Vorlesungen und leitete Meisterklassen am Zentrum für Kinematographische Studien von Katalanien in Barcelona, an der Hochschule für visuelle Künste in Genf, der Lettischen Kultur Akademie in Riga, am Kidderminster College/England, an der Harvard Universität, Cambridge, der Universität von Santiago de Chile, der Thammasat Universität Bangkok, der Universität Tel Aviv und an der École Nationale des Beaux Arts de Lyon und an der dffb.

Seit 2000 inszenierte er in Deutschland an verschiedenen Theatern wie dem Prater der Volksbühne Berlin, dem Staatsschauspiel Hannover etc.

Retrospektiven seiner filmischen Arbeit wurden an Orten wie den Anthology Film Archives New York, der Tate Modern Gallery London, dem Ungarischen Nationalen Filmtheater Budapest sowie in Kinos, Kinematheken, Filmmuseen und auf Filmfestivals weltweit präsentiert. Für 2012 sind Retrospektiven seiner Filme u. a. in Moskau/Russland, Vilnius/Litauen und Kopenhagen geplant

Mit seiner Filmproduktionsfirma Kino Kombat Filmmanufactur produzierte er seinen Film „Krišana“/„Glut“ (2005, Koproduzent: Laima Freimane/Screen Vision, Lettland) und er produzierte oder koproduzierte die Filme „Moskatchka“ von Annett Schütze (2005, Koproduzent: Laima Freimane/Screen Vision, Lettland), „Fragment“ von Gyula Maár (2007, Produzent: Béla Tarr/TTFilmühely, Ungarn) und „Roku Roka“ /„Hand in Hand“ von Jana Marsik (2008, Koproduzent: Laima Freimane/Screen Vision, Lettland)

Fred Kelemen ist Mitglied der Deutschen Filmakademie, der Europäischen Filmakademie (EFA) und des Europäischen Kulturparlaments (ECP).

Filme als Regisseur und Kameramann / Auszeichnungen

- 1991/93 KALYI (73') (Studentenfilm) | Regie und Kamera: Fred Kelemen - Deutschen Kamerapreis 1993 - Nominierung
- 1994 VERHÄNGNIS/FATE (80') (Diplom-Film) | Regie und Kamera: Fred Kelemen - Prix FIPRESCI (Preis der Internationalen Filmkritik für den besten Film - Deutscher Filmpreis – Deutschland 1995)
- 1995 UTAZÁS AZ ÁLFÖLDÖN / JOURNEY TO THE PLAIN (45')
Kamera: Fred Kelemen, Regie: Béla Tarr
- 1997/98 FROST (200') | Regie und Kamera: Fred Kelemen - Prix FIPRESCI (Preis der Internationalen Filmkritik für den besten Film Rotterdam International Film Festival/Niederlande 1998)
- 1998/99 ABENDLAND/NIGHTFALL (140') | Regie und Kamera: Fred Kelemen - Prix FIPRESCI (Preis der Internationalen Filmkritik für den besten Film) – Thessaloniki International Film Festival/Griechenland 1999
- 2000 TATAO SAMOA (90') | K: Fred Kelemen, Regie: Gisa Schleelein
- 2004 STONE, TIME, TOUCH (70') | K: Fred Kelemen, R: Gariné Torossian
- 2004/05 KRIŠANA/FALLEN/GLUT (90') | Regie und Bildgestaltung: Fred Kelemen - Prix FIPRESCI (Preis für den besten Film) – Festival of European Cinema, Lecce/Italien 2005 - Lettischer Nationaler Filmpreis, Lettland 2005 - Nominiert für den Deutschen Filmkunst Preis, Deutschland 2005 - Nominiert für den Preis der Deutschen Filmkritik 2005
- 2006 DAS SICHTBARE UND DAS UNSICHTBARE (140') | Kamera: Fred Kelemen, Regie: Rudolf Thome
- 2005/07 A LONDONI FÉRFI / THE MAN FROM LONDON (132') | K: Fred Kelemen, R: Béla Tarr - Deutschen Kamera Preis 2008 - Nominierung
- 2009/11 A TURINÓI LÓ / DAS TURINER PFERD (146') | Kamera: Fred Kelemen, Regie: Béla Tarr - „Golden Camera 300“ – Bester Kameramann – International Cinematographers' Film Festival Manaki Brothers/Mazedonien 2011 - Carlo Di Palma Best European Cinematographer Award 2011 - Nominierung - Ungarischer Filmpreis „Magyar Filmkitaikuskok Díja“ – Bester Kameramann – 2012 / Ungarn
- www.fredkelemen.com

Das Turiner Pferd

The Turin Horse

von Béla Tarr

**Basis-Film
Verleih Berlin**

DARSTELLER

Erika Bók debütierte im Alter von 11 - während sie in einem Waisenhaus lebte - als Estike im Film SATANTANGO im Jahr 1994. Sie ist Mutter von zwei Kindern und verdient ihren Lebensunterhalt mit Gelegenheitsjobs. Sie spielte auch in THE MAN FROM LONDON im Jahr 2007. THE TURIN HORSE ist ihre dritte Hauptrolle.

János Derzsi wurde 1954 in Nyírábrány, Ungarn, geboren. Er erwarb sein Diplom in Schauspiel 1988 an der Budapester Universität für Darstellende Kunst und Film. Aufgrund seines skandalösen Benehmens, wurden seine Studien wiederholt von den Universitätsbehörden unterbrochen. Er wurde wiederholt in der Hauptrolle in Filmen von Gábor Bódy, György Fehér und Béla Tarr besetzt.

Mihály Kormos hat bereits in SATANSTANGO, DIE WERCKMEISTER-SCHEN HARMONIEN, THE MAN FROM LONDON mitgespielt.

STAB

Ágnes Hranitzky (Schnitt, Co-Regie)

1972 Abschluss als Cutterin an der Budapester Universität für Darstellende Kunst und Film. Zu Beginn ihrer Karriere arbeitete sie mit Miklós Jancsó, István Szabó und Márta Mészáros. Seit 1978 ist sie Béla Tarrs ständige Partnerin.

László Krasznahorkai (Co-Autor)

1954 in Gyula geboren. Sein erster Roman SATANTANGO wurde 1985 veröffentlicht. Seitdem erschienen zahlreiche weitere seiner Romane und Kurzgeschichten, unter anderem in Englisch, Deutsch, Französisch und Spanisch sprechenden Ländern. Er erhielt zahlreiche nationale und internationale Ehrungen und Literaturpreise.

Mihály Vig (Musik)

1957 in Budapest geboren. Komponist, Drehbuchautor, Dichter und Schauspieler. Seit 1979 Kopf der Beat Band Balaton. Seit 1983 Béla Tarrs ständiger Komponist. Hauptrolle in SATANTANGO.

Gábor Téni (Ausführender Produzent)

1966 in Budapest geboren. 1984 arbeitete er als Filmprojektor-Ingenieur bei MA-FILM. Seine Karriere startete 1993 als Unit-Manager für den Film SATAN-

TANGO. Seitdem arbeitete er als Produktionsleitung für die Filme von Béla Tarr. Außerdem arbeitete er für István Szabó, Péter Tímár und Géza Bereményi. Heute ist er als Produzent tätig.

PRODUKTIONSFIRMEN

T.T.Filmmühely

Im Juli 2003 von Béla Tarr und Gábor Téni gegründet. Mit der Zeit haben sich T.T.Filmmühely immer mehr freie Regisseure und solche, die sich nicht innerhalb der bestehenden Struktur der Filmindustrie etablieren können, angeschlossen.

T.T.Filmmühelys vorrangiges Ziel ist es, Filme zu produzieren, die die Sprache des Films erneuern und die bekannten Grenzen des Filmemachens durchbrechen.

MPM Film

2007 von Marie-Pierre Macia und Juliette Lepoutre gegründet. Die französische Filmproduktionsfirma verfolgt das Ziel, Filme von namhaften, unabhängigen Filmemachern zu produzieren und aufstrebende Regisseure zu entdecken.

Vega Film

1988 gegründet. Die Produktionsfirma steht für bemerkenswerte internationale Koproduktionen, wie Filme von Jean-Luc Godard, Alain Resnais, Silvio Soldini und Gianni Amelio sowie für den Publikumserfolg "Les Choristes" von Christophe Barratier, aber auch für zahlreiche Schweizer Filme, darunter die erfolgreichen Komödien KATZENDIEBE, KOMIKER oder ERNSTFALL IN HAVANNA.

zero fiction film

Entwicklung und Produktion von Spiel- und Dokumentarfilmen für Kino und TV, mit einem Schwerpunkt auf dem internationalen Markt.

Seit 2006 ist Martin Hagemann Geschäftsführer der zero fiction film.

Er ist Mitglied im Europäischen Produzentennetzwerk ACE, sowie Vorstandsmitglied der AGDOK, ferner Mitglied in der Richtlinienkommission der FFA und im Beirat des DFFF. 2009 wurde er auf die Professur für Film- und Fernsehproduktion an der HFF in Potsdam-Babelsberg berufen.

Das Turiner Pferd

The Turin Horse

von Béla Tarr

Basis-Film
Verleih Berlin

Die 29 Einstellungen des Films

Chronologie einer Genesis der Dunkelheit

von Fred Kelemen

1. Schwarz. Aus dem Off ist die Stimme eines Mannes zu hören:

“Es ist der 3. Januar 1889 in Turin. Friedrich Nietzsche tritt aus dem Tor der Via Carlo Alberto 6, vielleicht, um einen kleinen Spaziergang zu unternehmen, oder um auf der Post seine Briefe zu holen. Nicht weit, oder schließlich doch sehr weit von ihm, müht sich ein Droschkenkutscher mit seinem störrischen Pferd ab. Vergebens spricht er ihm zu, das Pferd rührt sich nicht, woraufhin der Kutscher - Giuseppe? Carlo? Ettore? - die Geduld verliert und beginnt, mit der Peitsche auf das Tier einzudreschen. Nietzsche trifft bei dem Menschenaufwurf ein, und damit nimmt der gnadenlose Auftritt des wutschnaubenden Kutschers auch schon sein Ende. Der hochgewachsene Herr mit dem dichten Schnauzbart springt nämlich unerwartet zu der Kutsche und fällt dem Pferd schluchzend um den Hals. Er wird von seinem Hauswirt nach Hause begleitet, wo er zwei Tage lang bewegungslos auf einer Couch liegt, bis er schließlich die obligatorischen letzten Worte spricht: "Mutter, ich bin dumm", und dann weitere zehn Jahre als milder Irrer unter der Aufsicht seiner Mutter und seiner Schwestern lebt. Was aus dem Pferd wurde, wissen wir nicht.”

2. Aus der aus dem Schwarz folgenden Aufblende taucht das Bild eines sich durch den Sturm kämpfenden Pferdes auf, angetrieben von seinem Kutscher Ohlsdorfer.

1. TAG

3. Das Pferd und Ohlsdorfer, der das Pferd führt, erreichen den Hof. Aus der Ferne läuft eine junge Frau hinzu; die Tochter Ohlsdorfers.

Sie spannen das Pferd aus und, nachdem es Ohlsdorfer in den Stall geführt hat, schieben er und seine Tochter die Kutsche in den dafür vorgesehenen Teil des Stalls. Sie schließen Tor und Tür des Stalls und sammeln an einem entfernter stehenden Baum die vom Sturm von einer Leine gerissene und in der Landschaft verteilte Wäsche auf. Sie gehen auf die Kamera zu aus dem Bild.

4. Im Haus beginnt Ohlsdorfer, sich umzukleiden. Sein rechter Arm ist steif, gelähmt. Ohlsdorfers Tochter hilft ihm beim Umkleiden. Als sie damit fertig sind, legt sich Ohlsdorfer auf sein Bett.

Seine Tochter nimmt zwei Kartoffeln aus einem Korb und legt sie in einen Topf, den sie auf die Kochstelle des Ofens stellt. Dann setzt sie sich neben dem Ofen auf einen Hocker vor das Fenster und blickt hinaus in den Sturm, der Blätter und Staub durch das kleine Tal treibt, das in der Ferne von einer Hügelkette umgeben ist, auf dem ein einzelner Baum als Silhouette vor dem weiten, grauen Himmel steht.

5. Nah sind die beiden Kartoffeln in dem mit Wasser gefüllten Topf zu sehen. Ohlsdorfers Tochter tritt an den Ofen und nimmt die Kartoffeln aus dem Topf. Sie legt sie in eine Holzschüssel, die sie auf den Tisch stellt. Dann deckt sie den Tisch mit zwei Holztellern und einem hölzernen Salzfaß. Sie tritt zu Ohlsdorfer ans Bett und weckt ihn mit dem Wort „Fertig“. Ohlsdorfer erhebt sich und setzt sich der Tochter gegenüber an den Tisch. Die beiden essen jeder eine Kartoffel, wobei er hastig mit der linken Hand die heiße Kartoffel schält und zerteilt und die Stücke in sich hineinschlingt. Dann steht er auf und geht zum Fenster neben dem Ofen, setzt sich auf den Hocker und blickt hinaus in den Sturm.

Als seine Tochter ihr Essen beendet hat, räumt sie den Tisch ab und wäscht das hölzerne Geschirr. Ohlsdorfer blickt weiter hinaus.

6. Es ist Nacht. Ohlsdorfers Tochter verriegelt die Tür mit einer eisernen Stange. Dann legt sie Holz im Ofen nach und sieht aus dem Fenster in die Dunkelheit. Ohlsdorfer fordert sie aus dem Off auf, zu Bett zu gehen. Sie wäscht ihr Gesicht mit dem Wasser aus einer Schüssel, die neben dem Fenster steht, trocknet es ab und löscht nacheinander die Petroleumlampen. Sie verschwindet in ihrer Nische

und löscht auch dort die Lampe. Der Raum versinkt in eine Dunkelheit, die gerade noch die Wände, den Boden und die Gegenstände erahnen läßt. Im Ofen flackert das Feuer. Aus dem Off ertönt Ohlsdorfers Stimme Er bemerkt, daß das Geräusch der Holzwürmer, das seit 58 Jahren zu hören war, plötzlich verstummt ist. Auch Ohlsdorfers Tochter bemerkt, daß sie sie nicht mehr hört, und fragt, was das zu bedeuten habe. Ohlsdorfer weiß es nicht. Nur der Wind heult.

2. TAG

7. Der Raum ist total zu sehen. Ohlsdorfers Tochter tritt aus ihrer Nische hervor, legt Holz in den Ofen nach, zieht sich ihre Kutte über, nimmt zwei leere Eimer, öffnet die Tür und geht hinaus in den Sturm zum Brunnen. Sie schiebt eine metallene Abdeckplatte vom Brunnen, zieht Wasser in einem Eimer, der an einem Strick hängt, herauf und füllt damit mühsam, gegen den Sturm ankämpfend, ihre beiden Eimer. Dann deckt sie den Brunnen mit der Metallplatte wieder ab und schleppt die Eimer zum Haus zurück.

8. Ohlsdorfer erwacht und richtet sich in seinem Bett auf. Seine Tochter kleidet ihn an. Dann nimmt sie eine Flasche Schnaps und zwei Gläser vom Vertiko und stellt sie auf den Tisch. Ohlsdorfer schenkt sich ein und trinkt. Dann schenkt sie sich ein und trinkt. Abermals schenkt sich Ohlsdorfer ein und leert das Glas mit einem Schluck.

9. Ohlsdorfers Tochter wäscht ihr Gesicht mit dem Wasser aus der Schüssel neben dem Ofen, trocknet es ab, trägt die Schüssel in die Tiefe des hinteren Bereiches des Hauses und kippt dort das Wasser aus. Sie stellt die Schüssel zurück und hilft Ohlsdorfer in seinen Mantel. Er verläßt das Haus und geht zum Stall. Seine Tochter holt ihn ein. Sie öffnen das Tor und ziehen die Kutsche aus dem Stall. Ohlsdorfer führt das Pferd heraus. Sie spannen es ein. Ohlsdorfer besteigt die Kutsche und will losfahren. Doch das Pferd weigert sich, es bäumt sich auf. Ohlsdorfer schlägt auf es ein. Das Pferd widerstrebt heftiger. Endlich fordert Ohlsdorfers Tochter ihn auf, das Pferd nicht weiter zu schlagen. Ohlsdorfer gibt auf. Er steigt von der Kutsche und spannt mit seiner Tochter das Pferd aus. Er

führt das Pferd in den Stall. Dann schieben er und seine Tochter die Kutsche zurück und schließen das Tor.

10. Im Haus fordert Ohlsdorfer vor seinem Bett stehend seine Tochter wütend auf, ihm beim Umkleiden zu helfen. Sie tut es. Er verläßt seine Stelle an seinem Bett. Sie hängt die Kleidung auf.

11. Ohlsdorfer sitzt auf einem niedrigen Hocker vor einem Holzstumpf und hackt Holz. Seine Tochter füllt heißes Wasser aus einem Topf, der auf dem Ofen steht, in eine weiße Schüssel. Sie wäscht Wäsche darin. Ohlsdorfer zieht einen Korb mit dem gerade gehackten Holz zum Ofen. Dann befestigt er eine Leine an dem Durchgang zur Wohnnische seiner Tochter. Sie hängt die gewaschene Wäsche auf. Ein großes weißes Wäschestück füllt das gesamte Bild aus.

12. Ohlsdorfers Tochter trägt die Wäscheschüssel in die Tiefe des Hauses und schüttet das Wasser aus. Ohlsdorfer sitzt an seiner Werkbank und bearbeitet einen Lederriemen, indem er ihn fettet und Löcher in ihn sticht. Seine Tochter tritt zu ihm und sagt „Fertig“. Sie setzt sich an den Tisch. Ohlsdorfer beendet seine Arbeit und setzt sich seiner Tochter gegenüber. Sie beginnen jeder eine Kartoffel zu essen. Sie ißt, wie er, mit den Händen, doch ohne Hast. Er ist fertig und verläßt den Tisch. Sie ißt weiter. Als auch sie fertig ist, räumt sie den Tisch ab, wirft die Essensreste fort, wäscht das Geschirr ab. Ohlsdorfer sitzt auf dem Hocker neben dem Ofen und sieht aus dem Fenster. Seine Tochter legt neues Holz in den Ofen und setzt sich anschließend hinter der trocknenden Wäsche in ihrer Wohnnische auf ihr Bett und sieht dort zum Fenster hinaus. So sitzen beide und blicken in den heulenden Sturm.

13. Ohlsdorfer ist, am Fenster sitzend, eingeschlafen. Es klopft an der Tür. Ohlsdorfer erwacht. Die Tür wird geöffnet und ein Mann von kräftiger Gestalt betritt das Haus. Er gibt Ohlsdorfer eine leere Flasche und bittet um Schnaps (ungarischen Palinka). Ohlsdorfer gibt die Flasche seiner Tochter, die damit in den hinteren Teil des Hauses geht und sie aus einem Faß mit Schnaps füllt. Ohlsdorfer und der Mann setzen sich an den Tisch. Der Mann beginnt einen Monolog währenddessen Ohlsdorfers Tochter die Flasche zum Tisch bringt und sich auf den

Das Turiner Pferd

The Turin Horse

von Béla Tarr

Basis-Film
Verleih Berlin

Hocker neben dem Fenster am Ofen setzt.

Ohlsdorfer: "Warum sind Sie nicht in die Stadt gegangen?"

Mann: "Weil der Sturm sie fortgeblasen hat."

Ohlsdorfer: Wie kann er sie fortgeblasen haben?

Mann: "Weil sie zerstört worden ist."

Ohlsdorfer: "Warum soll sie zerstört worden sein?"

Mann: "Weil alles zerstört und niedergemacht worden ist, darum. Aber ich könnte auch sagen, weil die alles zerstört und niedergemacht haben, denn hier geht es nicht um ein Gottesgericht unter unschuldiger menschlicher Beihilfe, ganz im Gegenteil: Es handelt sich um das Gericht der Menschen, und zwar ihr eigenes Gericht über sich selbst, an dem der liebe Gott natürlich auch seinen Anteil, um nicht zu sagen, einen wichtigen Anteil hat, und woran er einen wichtigen Anteil hat, ist das Ordinärste, was Sie sich vorstellen können, denn die haben die Erde verhext, wissen Sie, aber egal, was ich sage, denn sie haben alles verhext, was sie ergattert haben, in einem gemeinen und heimtückischen Kampf alles duckmäuserisch ergattert und verhext, alles, was sie auch nur angerührt haben, das haben sie verhext, und sie haben alles angerührt. So ging das bis zu ihrem Endsieg. Bis zum triumphalen Ende. Ergattern, verhexen, verhexen, ergattern, - aber ich kann es auch anders sagen, wenn Sie wollen -, entweder anrühren, verhexen und so ergattern, oder anrühren, ergattern, und so verhexen, so ging das, Jahrhunderte lang ging das so weiter, immer nur das, mal heimlich, mal grob, mal ganz fein, mal brutal, immer weiter und weiter. Immer auf die gleiche Art und Weise, so, wie die Ratte aus dem Hinterhalt. Denn zu diesem tadellosen Endsieg gehörte auch, dass der Gegner - wie soll ich sagen -, also alles, was makellos, großartig und irgendwie... edel war, - verstehen Sie? - von vornherein nicht dagegenhalten, sich nicht auf einen Kampf einlassen sollte. Die eine Seite sollte plötzlich im Nichts verschwinden, und zwar die Besten, die Reinsten, die Edelsten. So wird die Erde heute von diesen heimtückisch angreifenden Siegern beherrscht. Es gibt nicht einmal eine winzigkleine Nische, wo man vor ihnen irgendetwas verbergen könnte, denn sie haben sich des Ganzen bemächtigt, haben

alles an sich gerissen, auch das, wovon wir glaubten, dass sie das niemals ergattern könnten, - doch sie schaffen es - ihnen gehört heute schon der Himmel und unsere Träume, jeder Moment, die Natur, auch die unendliche Stille, ja selbst die Unsterblichkeit, verstehen Sie? Alles, alles ist für ewig verloren. Und all diese Edlen, Ausgezeichneten und Großartigen standen nur da, um mich mal so auszudrücken. Sie standen da an diesem Punkt und mussten verstehen, und sich damit abfinden, dass es erstens weder einen Gott, noch Götter gibt, und diese Ausgezeichneten, Großartigen und Edlen mussten es gleich am Anfang verstehen, und sich damit abfinden. Aber sie waren nicht dazu im Stande, sie haben es einfach nicht verstanden. Sie glaubten es zwar, nahmen es zur Kenntnis, aber sie verstanden es nicht. Sie standen nur da, fassungslos, ohne sich damit abzufinden, bis sie schließlich etwas - dieser Sturm vom Verstand her - erleuchtete, und da verstanden sie es auf einen Schlag, dass es weder Gott noch Götter gibt. Da verstanden sie auf einmal, dass es weder gut noch böse gibt. Dann verstanden und begriffen sie es: wenn es so war, dann gab es ja auch sie nicht! Wissen Sie, meiner Meinung nach war das der Moment, wo wir sagen können, sie sind verloschen, zu Asche geworden. Verloschen und zu Asche geworden, wie das Feuer, das jemand auf der Wiese sich selbst überlassen hat. Während der eine fortwährend verlor, hat der andere ständig gesiegt, Niederlage, Sieg, Niederlage, Sieg. Und so musste ich eines Tages - hier in der Nachbarschaft - dahinterkommen, ich bin auch dahintergekommen, dass ich mich geirrt hatte, gewaltig geirrt hatte, als ich dachte, dass es hier auf der Erde keine Wende gab, und auch nicht geben könnte. Denn glauben Sie mir, ich weiß jetzt, dass diese Wende tatsächlich eingetroffen ist."

Ohlsdorfer: "Ach, Blödsinn!"

Der Mann legt Geld auf den Tisch, nimmt die Flasche und verläßt das Haus. Ohlsdorfers Tochter streicht das Geld ein und geht zurück zum Fenster. Sie sieht hinaus. Der Mann geht, gegen den Wind ankämpfend, vom Haus fort. Er bleibt stehen und trinkt aus der Flasche. Dann geht er weiter fort durch die vom Sturm aufgewirbelten Blätter und Staub.

Das Turiner Pferd

The Turin Horse

von Béla Tarr

Basis-Film
Verleih Berlin

3. TAG

14. Ohlsdorfers Tochter erwacht in ihrem Bett in ihrer Wohnnische. Sie kleidet sich an. Dann legt sie neues Holz in den Ofen nach, nimmt die beiden leeren Eimer, zieht ihre Kutte über, entriegelt die Tür und geht hinaus durch den Sturm zum Brunnen. Sie schiebt die Abdeckung vom Brunnen, füllt die beiden Eimer mit Wasser, legt die Abdeckplatte wieder auf den Brunnen und kämpft sich durch den Sturm, die beiden Wassereimer schleppend, zurück zum Haus.

Ohlsdorfer erwacht. Seine Tochter hilft ihm beim Ankleiden. Dann stellt sie eine Flasche Schnaps und zwei Gläser auf den Tisch. Ohlsdorfer schenkt sich ein und trinkt. Dann schenkt sie sich ein und trinkt. Abermals schenkt sich Ohlsdorfer ein und leert das Glas mit einem Schluck. Dann geht er zur Tür und verlangt nach seinem Mantel.

15. Er geht durch den Sturm zum Stall. Er öffnet die Tür und geht zu dem Pferd. Ohlsdorfers Tochter betritt ebenfalls den Stall. Ohlsdorfer kehrt mit einer Mistgabel den Boden. Seine Tochter holt eine Schubkarre. Gemeinsam laden sie den Mist in die Schubkarre. Sie fährt die Schubkarre nach draußen, entleert sie und geht zurück in den Stall. Er nimmt einen Eimer, füllt ihn aus dem großen Faß neben dem Stall mit Wasser und stellt ihn im Stall ab.

Ohlsdorfers Tochter. „Sie frißt nicht.“

Ohlsdorfer: „Sie wird.“

Ohlsdorfer verläßt den Stall. Seine Tochter bleibt bei dem Pferd.

Ohlsdorfers Tochter: „Friß. Du mußt fressen.“

Sie schließt das Gatter, verläßt den Stall und schließt die Tür.

16. Im Haus öffnet Ohlsdorfers Tochter die Tür des Vertikos. Sie nimmt die Holzteller und die Holzschüssel heraus und stellt sie auf den Tisch. Sie holt das Salzfaß und stellt auch dieses auf den Tisch. Sie nimmt die Holzschüssel und geht damit zum Ofen, legt zwei Kartoffeln aus dem Topf hinein und geht damit zum Tisch zurück, wo inzwischen Ohlsdorfer sitzt. Seine Tochter setzt sich ihm gegenüber. Sie essen. Er hastig, sie ruhig. Plötzlich blickt er auf und sieht zum

Fenster. Sie bemerkt es und blickt ebenfalls hinaus. Sie steht auf und verläßt den Tisch. Er ißt weiter. Dann sieht er wieder hinaus.

17. Hinter dem Fenster ist draußen auf dem Hügelrücken in der Entfernung eine Kutsche mit zwei Pferden zu sehen. Die folgen als Silhouette vor dem weiten Himmel dem Hügelrücken und nähern sich dann auf einem herabführenden Weg dem Haus. Im Vordergrund blickt Ohlsdorfers Tochter durch das Fenster hinaus.

Ohlsdorfer: „Was ist das? Was geschieht?“

Ohlsdorfers Tochter: „Eine Kutsche.“

Ohlsdorfer: „Mit wem?“

Ohlsdorfers Tochter: „Ich glaube mit Zigeunern.“

Sie sagt, sie würden sich nähern. Ohlsdorfer fordert seine Tochter auf, hinaus zu gehen und sie fort zu jagen. Sie verläßt ihren Platz am Fenster. Die Kutsche mit den beiden weißen Pferden hält neben dem Brunnen. Laut herumschreiend springen die Zigeuner von der Kutsche. Sie stoßen die metallene Abdeckplatte von dem Brunnen, ziehen den Eimer mit Wasser herauf und trinken davon. Ohlsdorfers Tochter geht auf sie zu und versucht, sie fort zu jagen, ruft ihnen zu, sie sollen verschwinden. Die Zigeuner nehmen sie nicht ernst, fassen sie an, zerren an ihr herum, wollen sie mitnehmen – nach Amerika. Plötzlich stürzt Ohlsdorfer hinzu. Er schwingt seine Axt und ruft den Zigeunern zu, sie sollen verschwinden. Ein alter, weißbärtiger Mann gibt Ohlsdorfers Tochter ein Buch mit der Bemerkung, es sei für das Wasser. Die Zigeuner klettern auf die Kutsche und fahren lärmend davon. Ohlsdorfer geht ins Haus zurück, während seine Tochter, das Buch in ihren verschränkten Armen haltend, den Zigeunern nachsieht. Dann geht auch sie ins Haus.

18. Im Haus deckt Ohlsdorfers Tochter den Tisch ab, wäscht das Holzgeschirr, stellt es zusammen mit dem Salzfaß in das Vertiko, geht zum Tisch zurück und nimmt das Buch, das dort liegt. Sie geht damit in ihre Wohnnische, setzt sich auf ihr Bett und beginnt laut langsam, Silbe für Silbe, mit dem Zeigefinger den Worten folgend, zu lesen:

„Eins. Da am hei-li-gen Ort nur er-laubt ist, was Got-tes Ver-eh-rung dient, und al-les un-ter-sagt ist, was mit dem Hei-lig-tum des Or-tes nicht ver-ein-bar ist, und da die hei-li-gen Or-te durch die-über-aus un-ge-rech-ten und bei den Gläu-bi-gen An-stoß er-re-gen-den Ta-ten, die dort von-stat-ten ge-hen, ge-schän-det wer-den, darf dort so-lan-ge kein Got-tes-dienst ab-gehal-ten wer-den, bis durch ei-ne Ze-re-mo-nie der Bu-ße die Un-g-rech-tig-keit wie-der gut-ge-macht wird. Der Or-di-na-ri-us sagt zu der Ge-mein-de: Der Herr war mit euch! Aus dem Mor-gen wird wie-der Nacht, die Nacht geht zu En-de...“

4. TAG

19. Ohlsdorfers Tochter legt Holz in den Ofen nach, nimmt die beiden Eimer, zieht ihre Kutte über, entriegelt die Tür und geht hinaus in den Sturm zum Brunnen. In der Entfernung am Brunnen angekommen, zieht sie den am Strick befestigten Eimer herauf. Erschrocken rennt sie ohne ihren Eimer zum Haus. Im Türrahmen bleibt sie, eine Silhouette nun, stehen und ruft in den Raum, daß etwas mit dem Brunnen sei. Ohlsdorfer tritt vom Inneren des Hauses in den Türrahmen, gibt ihr seine Jacke, sie hilft ihm, sie anzuziehen, und die beiden gehen zum Brunnen. Sie beugen sich über seinen Rand und sehen in die Tiefe. Er ist leer. Ohlsdorfer geht, gefolgt von seiner Tochter, zum Haus zurück. Im Haus bleibt Ohlsdorfer am Tisch stehen und verlangt den Schnaps. Seine Tochter bringt die Flasche und ein Glas. Ohlsdorfer schenkt sich ein und trinkt. Abermals schenkt sich Ohlsdorfer ein und leert das Glas mit einem Schluck.

20. Draußen öffnet Ohlsdorfers Tochter die Tür des Stalls. Sie geht hinein und öffnet das Gatter. Sie schaut in den Trog. Sie sagt zu dem Pferd: „Warum frißt du nicht?“ Sie streichelt das Pferd und sagt: „Du mußt nirgendwo hingehen“. Sie nimmt die Mistschaufel, kehrt damit den Boden, holt die Schubkarre, lädt den Mist darauf, fährt damit hinaus, kommt mit einem Eimer Wasser zurück und hält ihn dem Pferd unter die Schnauze. Das Pferd trinkt nicht. Sie füllt eine Hand mit Wasser und hält sie dem Pferd hin. Es trinkt nicht. Sie stellt den Eimer ab,

schließt das Gatter, verläßt den Stall und schließt die Tür, wodurch das Licht einer Dunkelheit weichen muß, in der das Pferd allein zurückbleibt.

21. In der dunklen, von einer flackernden Petroleumlampe beleuchteten Tiefe des Hauses packt Ohlsdorfer Dinge zusammen. Seine Tochter hilft ihm und legt in eine kleine Holzkiste Wäsche, Schuhe und das Photo einer Frau, das in ihrer Wohnnische an der Wand hing. Ohlsdorfer verlangt, sie solle Schnaps und Kartoffeln nicht vergessen. Er packt weiter. Draußen öffnet Ohlsdorfers Tochter das Tor des Stalls, geht hinein und zieht einen Leiterwagen heraus, schließt das Tor wieder, zieht den Wagen vor das Haus und geht hinein. Ohlsdorfer kommt aus dem Haus, geht zum Stall, holt das Pferd und bindet es an den Wagen vor dem Haus. Ohlsdorfer und seine Tochter beladen den Wagen. Dann schließen sie das Haus ab. Ohlsdorfers Tochter zieht den Wagen, während er ihn schiebt und das Pferd angebunden hinterher trottet. So gehen sie zu Dritt fort.

22. Auf dem Hügelrücken nähern sie sich in der Entfernung, Silhouetten vor dem grauen Himmel, dem alleinstehenden Baum. Dort angekommen, biegen sie ab und verschwinden hinter dem Hügel. Der Sturm biegt die Äste des Baumes auf und nieder und wirbelt Blätter und Staub umher. Hinter dem Hügel tauchen die Silhouetten von Ohlsdorfers Tochter, Ohlsdorfer, dem Pferd und dem Wagen an der Stelle, an der sie verschwunden waren, wieder auf. Sie biegen an dem Baum wieder ab zurück auf den Weg, den sie auf dem Hügelrücken gekommen waren.

23. Vor ihrem Haus kommen Ohlsdorfer, seine Tochter und das Pferd mit dem Wagen an. Ohlsdorfer bindet das Pferd los und führt es fort. Seine Tochter beginnt, den Wagen zu entladen und die Gegenstände ins Haus zu bringen. Ohlsdorfer kommt dazu und hilft ihr. Als alles entladen ist, bleibt sie im Haus und setzt sich hinter das Fenster. Sie sieht hinaus. Ohlsdorfer bringt den Wagen fort. Vor dem Haus treiben im Sturm Blätter und dichter Staub. Ohlsdorfer kommt zurück und geht ins Haus. Hinter dem Fenster, immer wieder verdeckt von wirbelnden Blättern und Staub, das blasse Gesicht von Ohlsdorfers Tochter.

5. TAG

24. Ohlsdorfer erwacht in seinem Bett. Seine Tochter hilft ihm beim Anziehen. Sie stellt die Flasche Schnaps und zwei Gläser auf den Tisch. Ohlsdorfer schenkt sich ein und trinkt. Dann schenkt sie sich ein und trinkt. Abermals schenkt sich Ohlsdorfer ein und leert das Glas mit einem Schluck. Dann nimmt er die Flasche und trinkt. Er stellt die Flasche auf den Tisch und geht fort.

25. Draußen öffnet er die Tür des Stalls und geht hinein zu dem Pferd, das am Gatter steht. Seine Tochter kommt dazu. Sie sehen das Pferd an, dessen Kopf sich zwischen ihnen befindet. Sanft entkleidet er das Pferd des Halfters. Dann geht er aus dem Stall. Das Pferd steht reglos. Nur seine Lider schlägt es hin und wieder nieder. Nun verläßt auch Ohlsdorfers Tochter den Stall. Das Pferd bleibt in der Dämmerung zurück und verschwindet hinter der Tür, die von der Tochter Ohlsdorfers geschlossen wird.

26. Durch das Fenster ist vom Inneren des Hauses im Nebel die Silhouette des alleine stehenden Baumes auf dem Hügelrücken zu sehen. Im Vordergrund wird Ohlsdorfer sichtbar, der am Fenster neben dem Ofen sitzt und schläft. Am Tisch sitzt seine Tochter und näht. Nachdem sie fertig ist, steht sie auf, bringt Holzteller, Holzschüssel und Salzfaß zum Tisch. Ohlsdorfer erwacht und geht zum Tisch. Er setzt sich auf seinen Platz. Seine Tochter kommt mit der Schüssel, in der zwei Kartoffeln liegen, und stellt sie auf den Tisch. Sie setzt sich Ohlsdorfer gegenüber auf ihren Platz. Jeder nimmt sich eine Kartoffel. Sie essen. Ohlsdorfer hört bald damit auf, steht auf und geht zurück zu dem Fenster am Ofen, wo er sich wieder auf den Hocker setzt und hinaus sieht. Ohlsdorfers Tochter ißt weiter. Plötzlich wird es dunkel.

27. In der Dunkelheit ist die Stimme von Ohlsdorfers Tochter zu hören: „Was bedeutet diese Dunkelheit?“ Ohlsdorfer: „Zünde die Lampe an.“ Ohlsdorfers Tochter geht zum Ofen, öffnet ihn und entzündet an der Flamme einen Holzspan. Damit geht sie zu der Petroleumlampe, die über dem Tisch hängt. Sie entzündet den Docht. Dann geht sie zu der Lampe am Ofen und tut dort das gleiche. Sie geht in ihre Wohnnische und entzündet auch dort die Petroleumlampe. Sie setzt sich auf ihr Bett.

28. Die Lampe über dem Tisch leuchtet. Doch plötzlich verlöscht die Flamme. Alle Lampen sind erloschen. Ohlsdorfer und seine Tochter versuchen, den Docht der Lampe über dem Tisch neu zu entflammen. Es geht nicht, obwohl die Lampe mit Petroleum gefüllt ist. Auch das Feuer im Ofen erlischt. Und die Glut des Holzspans läßt sich nicht mehr entfachen, obwohl Ohlsdorfer versucht, mit seinem Atem der erloschenen Glut noch einmal das Leben des Feuers einzuhauchen, indem er sie anbläst. Es bleibt dunkel. Ohlsdorfers Tochter fragt „Was bedeutet all das?“ Ohlsdorfer: „Ich weiß es nicht. Laß uns ins Bett gehen.“ Ohlsdorfers Tochter vom Ofen her: „Auch die Glut ist erloschen“. Ohlsdorfer: „Morgen versuchen wir es wieder.“ Es wird still. Der Sturm verstummt.

6. TAG

29. In der Dunkelheit werden Ohlsdorfer und seine Tochter langsam in einem schwachen Licht sichtbar, das keine äußere Quelle mehr hat und von ihnen selbst auszugehen scheint. Der Raum um sie herum ist in Dunkelheit versunken. Sie sitzen am Tisch, jeder auf seinem Platz. Vor ihnen die Holzteller mit je einer Kartoffel, die leere Holzschüssel, das Salzfaß. Die Kartoffeln sind ungeschält. Ohlsdorfer und seine Tochter blicken stumm vor sich hin. Dann sagt Ohlsdorfer: „Iß – Wir müssen essen.“ Er beißt in die rohe Kartoffel, läßt es jedoch sofort wieder sein. Seine Tochter sitzt ihm reglos gegenüber. Mit den Fingern seiner nicht gelähmten linken Hand kratzt er zaghaft an der Kartoffel. Dann verharrt auch er reglos. Sie sitzen wie hingehaucht auf den schwarzen Grund einer allumfassenden Dunkelheit. Dann schwindet das Licht als würden auch sie, Ohlsdorfer und seine Tochter, verlöschen. Das Dunkel bleibt. Schwarz.

Konrad-Wolf-Preis der Akademie der Künste

Vergeben an Béla Tarr am 14. Oktober 2011
in der Akademie der Künste, Berlin

aus der Begründung der Jury: "Béla Tarr hat seit den 80er Jahren ein Werk grosser Geschlossenheit und Konsequenz vorgelegt, das seismografisch auf die Erfahrungen und Lebensbedingungen der Menschen in unserer Zeit reagiert. Er hat durch seine Bildgestaltung und Erzähltechnik einen filmischen Stil grosser Dichte entwickelt, der in der heutigen Welt-Kinematografie einzigartig ist."

LAUDATIO für Béla Tarr, von Ulrich Gregor

Wir sind Béla Tarrs Wegbegleiter seit den späten 70er Jahren. Wir fuhren damals in die Länder des Ostblocks auf der Suche nach geeigneten Filmen für unser Festival, das Internationale Forum des Jungen Films. Natürlich fuhren wir auch nach Ungarn, einem Land, das damals für neue Entwicklungen im Film und für eine allmähliche Liberalisierung Hoffnungsträger Nr. 1 war. Es war die Zeit des Aufbruchs neuer Talente, auch der verschlüsselten Botschaften, der Experimente. Das Béla Balász-Studio, Motor der neuen Entwicklungen, entfaltete seine Tätigkeit und machte, wie sonst nirgendwo im Ostblock, viele Filmexperimente möglich.

Damals begegneten wir Miklos Jancso, István Szabó, Gábor Bódy und auch Béla Tarr. Zum Teil fanden diese Begegnungen auch auf dem Festival von Mannheim statt, unter der Leitung von Fee Vaillant und Walter Talmon-Gros besonders offen für alles Neue aus Osteuropa. Dort lief auch Béla Tarrs "Familiennest", die schonungslose soziale Chronik einer zerfallenden Familie, ein Film, der in seiner Offenheit, Beobachtungsgabe, Schärfe und Frische eine neue Tür im ungarischen Kino öffnete. "Familiennest" erhielt in Mannheim den Großen Preis des Festivals. Das war 1979.

Es sollte aber noch einige Zeit vergehen, bevor wir (nach Kurzfilmen "6 Bagatellen" und einem "Macbeth" und "Ein Stück Erde" sowie "Betonbeziehungen", "Der Außenseiter" und "Herbstalmanach", Werken aus den 80er Jahren, die auch schon auf Festivals außerhalb von Ungarn liefen) 1988 auf einen Film Béla Tarrs stießen, der uns aufs stärkste beeindruckte und seinen Stil für die kommenden Jahre schon ausformulierte, das war "Karhorzat", "Verdammnis". Diesen Film haben wir sogleich zum Forum eingeladen und konnten ihn auch zeigen, es war schon einer unserer größten Erfolge. Im "Film-Dienst" stand: "Der formal interessante Filme versucht, die Ausweglosigkeit seiner Hauptfigur auf verschiedenen Gestaltungsebenen zu reflektieren." Was uns damals am meisten faszinierte, waren die langen Einstellungen ("Plansequenzen" – eine stilistische Eigenart, der Béla Tarr bis zu seinem letzten Film treu bleiben sollte), die durchgehende Düsterei, die metaphorische Grundebene hinter der Handlung, und es gab einige Szenen, die sich unauslöschlich dem Gedächtnis einprägten. Das waren die langen Einstellungen durch ein Fenster auf eine endlose Kette von kleinen Wagen oder Loren, die an Seilen befestigt, Material an- oder abtransportierten, in einer endlosen Bewegung, eine Metapher für die Mechanik vieler Abläufe des täglichen Lebens und des Daseins.

Danach folgte eines der größten filmischen Erlebnisse überhaupt, das war "Sátántangó". Wir fuhren Ende Oktober 1994 zu dritt (Erika Gregor, Klaus Dermutz und ich) nach Budapest und verbrachten einen ganzen Tag in einem Filmstudio mit dem Ansehen dieses Films, in seiner endgültigen Länge 450 Minuten (7 ½ Stunden), er war damals aber noch nicht ganz fertig und die Vorführung musste in einzelnen Rollen erfolgen, zwischen denen jeweils eine kurze Pause eintrat, in der man den Vorführraum verließ und draußen eine Tasse Kaffee trank oder ein Gespräch führte. Am Ende des Films war auch der Tag zu Ende, draußen war es dunkel geworden. Im Nachhinein erschien mir diese Art des Ansehens als die ideale Vorführungsform für einen Film wie diesen, für den man sich schon einen ganzen Tag Zeit nehmen sollte. Nur wir hatten das Privileg, den Film auf diese Weise ansehen zu können.

Auch in diesem Film gibt es eine Sequenz, die zu den Anthologie-Sequenzen aller Zeiten gehört, es ist gleich am Anfang des Films die 7 Minuten lange Szene,

in der man sieht, wie eine Herde Kühe aus einem großen Stall oder Schuppen herauskommt, eine trostlose schlammige Landschaft durchläuft, wie nur Béla Tarr sie einfangen kann, und langsam das Bild von links nach rechts durchschreitet. Eine Sequenz, in der scheinbar nichts anderes passiert als dass eine Herde Kühe vorbeizieht, und doch ist sie von einer unglaublichen visuellen Intensität und starker metaphorischer Bedeutung.

Es gibt in "Sátántangó" noch weitere Szenen, die man ebenfalls als unvergesslich zitieren könnte, so die Szene in einer Kneipe mit einer endlos sich repetierenden Akkordeon-Musik. Diese Kneipenszenen, in denen oft auch getanzt wird, sind übrigens ein Leitmotiv für Béla Tarr und wiederholen sich in verschiedenen seiner Filme, sie sind in gewisser Weise in ihren Bewegungen und in der Atmosphäre ein Sinnbild für das menschliche Dasein. In einer dieser Szenen bringt Béla Tarr übrigens zum Ausdruck, wie der Tanz verschiedener sich umeinander bewegender Personen die Weltordnung oder die Ordnung des Kosmos repräsentiert.

Zwischen den einzelnen Filmen Béla Tarrs traten häufig längere Pausen ein, in denen alle Freunde und Mitarbeiter darum zitterten, ob wohl der neue geplante Film sich realisieren lassen würde; denn es gab wiederholt Rückschläge in der Finanzierung oder sonstige gravierende Hindernisse. Besonders dramatisch waren diese Ereignisse im Vorfeld des Films "Der Mann aus London" nach Georges Simenon, der schließlich trotz allem doch gedreht werden konnte und 2007 auf dem Festival von Cannes lief. Vorher konnte man noch im Jahr 2000 auf der Quinzaine des réalisateurs in Cannes den Film "Die Werckmeisterschen Harmonien" sehen, übrigens (wie auch "Sátántangó") eine deutsche Koproduktion, den wir 2001 im Forum zeigten.

Die "Werckmeisterschen Harmonien" war wiederum ein Film hochkomprimierten visuellen Ausdrucks, aufgeladen mit gegeneinander ankämpfenden intellektuellen und politischen Strömungen, in Erinnerung ist besonders das Bild vom Walfisch, der als Attraktion auf einem Marktplatz aufgestellt ist. Der Film ist durchdrungen von Gewalt und von einem Gefühl kommender Katastrophen.

Aber um noch einmal auf den "Mann aus London" zurückzukommen, auch hier

gibt es eine Sequenz, die unvergesslich in Erinnerung bleibt und den ganzen Film bestimmt: das ist zu Beginn die langsame Kamerafahrt abwärts, die die Außenhaut eines Schiffs und die darum herum befindliche Szenerie abtastet. Es ist übrigens bezeichnend für Béla Tarr, dass die Substanz und der Ausdrucksgehalt seiner Filme sich in Bildern und Bildfolgen kristallisieren, weit mehr als in Handlungsabläufen. Das gilt auch für die Schlussequenz aus "Sátántangó", wo man sieht, wie von innen ein Fenster stückweise zugenagelt wird.

Man kann sagen, dass "Sátántangó", schon durch seine Dimension aus dem Gesamtwerk Béla Tarrs herausragend, ein Monument des zeitgenössischen Kinos, ja der Filmgeschichte geworden ist und ein Orientierungspunkt, an dem ein jeder, Filmzuschauer wie Filmemacher, seine eigene Position ausrichten und bestimmen kann.

"Orientierung" ist überhaupt ein Wort, das man gut für die Beschreibung der Filme von Béla Tarr verwenden kann. Denn wohin führt uns das Werk von Béla Tarr, was für Ausblicke eröffnet es uns? Diese Frage ist schwer zu beantworten, und gleichwohl stellt sie sich. Es ist vielleicht das besondere Verdienst dieses Werks, das sich eine solche Frage nachdrücklich stellt. Denn der Ausblick Béla Tarrs auf die Lebensweise seiner Menschen und die *conditio humana* überhaupt ist düster, ohne Ausweg. Am Ende von "Sátántangó" wird ein Fenster zugenagelt, das "Turiner Pferd" versinkt in zunehmendem und dann totalem Dunkel und nimmt den Untergang der Welt vorweg. Wie also weiterleben nach dem Ansehen eines Films wie "Sátántangó" oder "Das Turiner Pferd"?

Was bleibt, ist das Beispiel für kompromisslose künstlerische Arbeit, das Béla Tarr mit seinen Filmen liefert. Das ist die formale Strenge und die dramaturgische Durchformung seiner Filme, das ist ihre Radikalität im Aussprechen eines Befunds. Béla Tarr macht keine Kompromisse und erlaubt auch dem Zuschauer keine Flucht. Die geschliffene Form seiner Filme ist gegenüber dem geschilderten Zustand der Welt, der düsteren Vision ein Widerstandspfeiler. Und wenn es Filme gibt, die einen zutiefst anrühren, die Spuren hinterlassen, die zum Nachdenken führen, zum Überdenken der eigenen Position, dann sind es die Filme von Béla Tarr.

Das Turiner Pferd

The Turin Horse

von Béla Tarr

**Basis-Film
Verleih Berlin**

"Für Tarr ist Film Lebensausdruck, Existenzmittel, lebensnotwendig wie Essen, Trinken, Atmen" (Rolf Richter)

Béla Tarr: "Unser Leben kann nur durch unsere Filme eine authentische Form finden. Jedenfalls bleiben von uns nur die Filme zurück, das Filmmaterial, auf dem unser Schatten bis zum Ende der Zeiten herumirrt, auf der Suche nach Wahrheit und Humanismus."

Am Schluss möchte ich noch drei Mitarbeiter und Weggefährten Béla Tarrs erwähnen, die Anteil an seinem Werk haben und es auch verdienen, geehrt zu werden:

Das sind der Drehbuchautor und Romancier Laszlo Krasznahorkai, der die Stoffe und die Dialoge der Filme gemeinsam mit Béla Tarr entwickelte, der Kameramann Fred Kelemen, dem wir die visuelle Kraft der letzten Filme Béla Tarrs verdanken, und Béla Tarrs Schnittmeisterin Agnes Hranitzky.

Wir hoffen es, nein, wir sind sicher, dass auch, wenn Béla Tarr erklärt hat, keine Filme mehr machen zu wollen, er trotzdem und auch weiterhin seine Strahlkraft erhalten und fortfahren wird, ihren Einfluss auf die Filmszene seines Landes und der ganzen Welt spürbar zu machen.

Ulrich Gregor, 14.10.2011

Der nackte Mensch

Filmen am Rande des Nichts: Béla Tarr

Ungarn machte schon lange vor 1989 mit dramaturgisch sowie schauspielerisch innovativen Spielfilmen auf sich aufmerksam. Hier gab es – vor allem im Budapester „Béla Balázs Studio“ – Freiräume sozialkritisch-analytischer Wirklichkeitssichtung und experimenteller Suche nach neuen Ausdrucksformen, wie sie in anderen „Ostblockländern“ unvorstellbar waren. So kommentierte der erst 22-jährige Béla Tarr in seinem Debütfilm „Családi tüzfészek“ („Familiennest“, 1977) die Folgen der alle menschlichen Beziehungen und Emotionen abtötenden

Wohnungsnot mit einer metaphorischen Zerstörung des „sozialistischen“ Staatswappens. 1980 war er Regieassistent bei der „Docu-Fiction“ „Harcmodor“ („Kriegslist“), in der István Darday und Györgyi Szalai die staatsbürokratische Behinderung eines Sozialprojekts anklagen. Dieses den Beginn von Béla Tarrs Filmarbeit prägende Regieduo wies bereits 1982 in „Átváltozás I-II“ („Die Wende“) auf die im Bewusstsein ungarischer Intellektueller als unaufhaltsam geltende Implosion des „realen Sozialismus“ hin und 1994 in „Nyuhattól keletre avagy a média diszkrét bája“ („Ost von West oder Der diskrete Charme der Medien“) auf die gefährliche Kluft zwischen der „schönen neuen Welt“ westlicher TV-Werbung und der äußeren wie inneren Nachwende-Not Ungarns: auf die für die ungarische Identität katastrophalen Folgen einer „visuellen Kolonialisierung“.

Außerhalb des Systems Der „melancholische Rebell“ Béla Tarr blieb ebenfalls seiner kompromisslosen Verteidigung eines unbestechlichen Blicks auch nach der „Wende“ von 1989 treu. 2004 kommentierte er den EU-Beitritt Ungarns in „Prologus“, Tarrs Beitrag für den von 25 europäischen Regisseuren gedrehten Episodenfilm „Europäische Visionen“, mit einer siebenminütigen Kamerafahrt über die schweigend in sich gekehrten Gesichter Budapester Obdachloser, die in einer endlosen Schlange vor einem Fenster stehen, aus dem ihnen eine freundlich lächelnde Frau schließlich eine Plastiktüte mit einem Sandwich und einen Becher Kaffee reicht. In einem Interview bekannte Béla Tarr im Januar 2001: „We are outside the standard culture. A lot of the time during the communist regime we thought, okay, we have a problem with the politics, but now our situation is the same. We are outside the official system and we are out of this little bourgeois shit film industry.“

Welch hohen Preis Béla Tarr für seine Opposition gegen die kommerzielle Banalisierung und Globalisierung der Filmkultur zahlen muss, belegen die unendlich langen Produktionszeiten seines 450-minütigen „Sátántangó“ (1991-93), aber auch des jüngsten, „lediglich“ 134-minütigen Werks „The Man From London“, dessen Produktion zwischen 2003 und 2007 immer wieder „realkapitalistisch“ bedroht war. Glücklicherweise fanden sich dennoch mutige Produzenten (und jetzt auch ein deutscher Verleiher), die diesen Film ermöglichten, und damit die Arbeit eines großen europäischen Regisseurs, der seinen eigenen Blick und damit eine kreative Filmkultur nicht nur gegen „realsozialistische“ Versteinerun-

Das Turiner Pferd

The Turin Horse

von Béla Tarr

**Basis-Film
Verleih Berlin**

gen, sondern auch gegen die Mainstream-Tristesse der Filmindustrie verteidigt. Es ist die Arbeit eines Filmemachers, der nach den Ideologen des historischen und dialektischen Materialismus nunmehr auch die Scharlatane und Bauernfänger des marktwirtschaftlichen Materialismus entlarvt.

Demaskierungen waren und sind für Tarr allerdings niemals nur eine Frage manifester Inhalte, sondern vor allem tiefer schürfender Formstrukturen. Schon in seinem Erstling „Familiennest“ stößt er von der sozial- zur tiefenpsychologischen Dimension klaustrophobischer Räume vor: Dieser Film ist keineswegs die sozialkritische Imagination von August Bebel's Satz, „Man kann einen Menschen mit einer Wohnung wie mit einer Axt erschlagen“, sondern weist mit seiner „docufictional“ gezeigten Katastrophe zwischenmenschlicher Beziehungen auf eine existenziell-überzeitliche menschliche Grundsituation. In „Szabadgyalog“ („Der Outsider“, 1980), „Panelkapcsolat“ („Plattenbau-Menschen“, 1981) und „Öszialmanach“ („Herbstalmanach“, 1984) setzte Tarr diese Tendenz mit einem sich auch filmtechnisch radikalierenden Formbewusstsein fort, das schließlich die Grenzen der „Docufiction“ hinter sich lässt und zu quasi-dokumentarisch stilisierten „Spielfilmen“ führt.

Ausgeliefertsein Allerdings macht bereits „Kárhozat“ („Verdamnis“, 1988), der erste Film dieser neuen Entwicklung, unmissverständlich klar, dass damit eine radikale Abkehr von tradierten Spielfilm-Konventionen verbunden ist: Der Akzent verschiebt sich von „äußerer“ auf „innere“ Action; Dunkelheit und (meist künstliches) Licht, von Tabaksqualm, Nebel oder Regen aufgeladene Innen- und Außenräume werden zu den dominierenden Trägern einer „Handlung“, die ebenso reduziert ist wie die sich zuweilen explosionsartig entladende Sprachlosigkeit von Menschen mit in sich gekehrten Blicken. Auf diese Weise wird die quasi-dokumentarisch fixierte Realität und Zeit auratisch entgrenzt. Sie wird gleichsam „versiegelt“, um es mit einem Schlüsselwort Andrej Tarkowskis zu sagen, mit dem Tarr stilistisch sehr viel gemeinsam hat, von dessen metaphysischen Hoffnungen er sich aber radikal absetzt: Die im Filmtitel angesprochene „Verdamnis“ meint jenes existenzialistische „Geworfensein“, das an Jean Anouilh's erbarmungslosen „Antigone“-Satz erinnert: „Wir sind immer allein, Haimon, und die Welt ist leer und nackt.“ An jenes Ausgeliefertsein ans Nichts, das der Mensch mit allerlei Illusionen zu verdecken und zu verdrängen sucht,

die Béla Tarr in seinen Filmen unnachlässig entlarvt. Das in „Verdamnis“ fragmentarisch eingebrachte Eifersuchtsmotiv ist letztendlich eine Flucht vor sozialer wie existenzieller Misere in freudlose Erotik im klaustrophobischen Innenraum einer Bar mit dem bezeichnenden Namen „Titanic“. Die Menschen sind hier genauso zu hoffnungs- und heillosen Einsamkeit verdammt wie „draußen vor der Tür“, wo sie im Dunkel eines tristen Kohlenreviers die Ausweglosigkeit ihres existenziellen Verlorenseins in tiefer Melancholie verstummen lässt. Jeder ist und bleibt allein, ist zu ewiger sadomasochistischer Selbsterstörung verdammt. Auf die ihm immer wieder gestellte Frage nach dem „Positiven“ kennt Béla Tarr keine andere Antwort als die insistierende Fortsetzung seiner Desillusionierung, in der nicht einmal die Perspektive einer heilenden „Schocktherapie“ aufleuchtet: Am Ende des Tunnels gibt es kein Licht, sondern nur das Dunkel des Nichts. Eine Position, die Béla Tarr mit seinem gleichaltrigen Schriftsteller-Freund László Krasznahorkai teilt, auf dessen auch ins Deutsche übersetzten Büchern nicht nur „Kárhozat“, sondern auch „Sátántangó“ und „Werckmeister harmóniák“ („Die Werckmeisterschen Harmonien“, 2000) fußen.

Selbstredend sind das keine „Verfilmungen“, sondern Adaptionen auratischer Grundsituationen. Eine Orchestrierung unterschiedlichster „Handlungs“-Fragmente und Personen umkreist hier immer wieder apokalyptisch Bedrohendes, in die Sackgassen der Täuschung oder des (Selbst-)Betrugs führende Hoffnungen: „Im Grunde drehe ich immer wieder denselben Film“, erklärte Béla Tarr wiederholt. In „Sátántangó“ zeigen meditativ verlangsamte, zuweilen sogar minutenlang statische Einstellungen depressiv apathische Puzsta-Bauern einer heruntergewirtschafteten Farm, die zwei Betrüger mit den biblisch beziehungsreichen Namen Irimiás (Jeremias) und Petrina (Petrus) durch diabolisch-messianische Versprechungen um ihre letzten armseligen Ersparnisse bringen. In „Die Werckmeisterschen Harmonien“ lähmt die Ahnung einer bevorstehenden Katastrophe die Einwohner eines von Eis- und Schneemassen eingeschlossenen Provinzstädtchens, die nicht begreifen, dass die Akteure des diktatorisch-apokalyptischen Verhängnisses schon längst mitten unter ihnen weilen: in einem auf dem Marktplatz aufgestellten Zirkuszelt, dessen Attraktion ein assoziativ an das legendäre trojanische Pferd erinnernder Riesenwal ist. Nur die hellwache Sensibilität des „heiligen Narren“ Valuska vermag dies zu erspüren. Doch dessen Warnungen nimmt keiner ernst.

Das Turiner Pferd

The Turin Horse

von Béla Tarr

Basis-Film
Verleih Berlin

Radikale Filmsprache Versuche, die „Inhalte“ der Filme von Béla Tarr zu beschreiben, erfassen zwangsläufig nur Teilaspekte seiner Patchwork-Kompositionen, deren gemeinsamer Nenner das Auratische ist: Kosmische und existenzielle Imaginationen, die vor allem das Ergebnis der Kamerablicke sind, der filmbildlichen Verlaufsrythmen und zuweilen geradezu „sphärischen“ Töne und Melodien. In „Sátántangó“ überhöhen natürliche „Filter“ wie Regenschauer oder Hell-Dunkel-Kontraste Gábor Medvigys meditativ verlangsamte Rhythmen der geradezu naturalistisch nüchtern fixierten Realität einer verödeten Natur mit verstummten Menschen und Tieren ins Traumatische. Seine möglicherweise von Miklós Jancsós „Még kér a nép“ („Roter Psalm“, 1972) angestoßene Affinität für extrem lange Einstellungen demonstrierte Tarr bereits 1982 im radikal nur aus zwei Einstellungen (fünf und 67 Minuten lang) komponierten „Macbeth“-Film.

Häufig wurde und wird diese Affinität als Parallele zu Bildmotiven und meditativen Bildrhythmen bei Andrej Tarkowski oder anderer Minimalisten wie Alexander Sokurow, Theo Angelopoulos, Carl Theodor Dreyer, Kenji Mizoguchi, Hou Hsiao-hsien und Tsai Ming-liang begriffen. Doch solche Vergleiche sollten niemals die Ungleichheit des Ähnlichen übersehen: Gemeinsam ist ihnen allen eine prinzipielle Opposition gegen die blinde Schnitt-Hast des Kommerzkinos. Gewiss sind das Auratische und das Meditative bei Béla Tarr wie bei Tarkowski eine kreativ-sensible Spurensuche nach der Schnittstelle von Sichtbarem und Unsichtbarem, das Ergebnis der Überzeugung, dass sich dem intensiv in die konkrete Dinglichkeit gerichteten Blick ein Fenster in die innere Wirklichkeit der äußeren Wirklichkeit öffnet. Doch das Ergebnis dieser nach innen gerichteten Blicke ist radikal verschieden: Andrej Tarkowski entdeckt eine quasi-religiöse Hoffnung, Béla Tarr dagegen nur das ewig dunkle und nackte Nichts, das unbehauste Sein. Ihre gemeinsame Affinität für den meditativ erkennenden Blick lässt beide sich jedoch dem taoistischen Osten nähern: Andrej Tarkowski bekennt sich in seinem Buch „Die versiegelte Zeit“ wiederholt dazu, und der für Béla Tarrs Entwicklung so wichtige László Krasznahorkai entdeckte in der Natur „einen Bruder des zur Einsamkeit im Nichts verurteilten Menschen“.

The Man From London Béla Tarrs Ankündigung einer „Adaption“ von Georges Simenons „L’homme de Londres“ (1933) irritierte vor allem jene, die

fürchteten, dass sich nunmehr auch Béla Tarr – wie so viele ost- und mitteleuropäische Autoren – an den Mainstream anpassen würde. Eine absurde Vermutung angesichts Tarrs konzeptioneller Kompromisslosigkeit, aber auch angesichts von Simenon, in dessen „Kriminalgeschichten“ es nicht so sehr um die Aufklärung einer Tat, sondern vor allem um die Motive des Täters, um die Tragik des „l’homme nu“, des „nackten Menschen“ geht, die Verständnis, ja Mitleid des ermittelnden Kommissars weckt. Simenons Geschichten sind den Filmen von Béla Tarr durchaus seelenverwandt: „A Londoni Férfi“ („The Man From London“) überträgt Simenons Akzentuierung der „inneren“ an Stelle der lediglich „äußeren“ Spannung deshalb auch erheblich adäquater als die bekannte „Maigret“-Filmwelle.

Besonderen Anteil daran hat die kongeniale Arbeit des Kameramanns Fred Kelemen, dessen meditativ-langsame Kamerablicke und -fahrten zuweilen Bildperspektiven komponieren, die wie ein fernes Echo von László Moholy-Nagys filmischem Bauhaus-Experiment „Lichtspiel: Schwarz-Weiß-Grau“ (1930) wirken. Viele zunächst ausgesprochen enigmatische Bilder und Töne enthüllen ihre Realität und ihren Sinn erst allmählich – die in nächtliches Dunkel getauchte triste Hafenlandschaft ebenso wie die im Nebel zunächst nur als Schatten agierenden Figuren. Die Geschichte des mürrischen, sorgengequälten Stellwerkers Maroin, der zufällig Zeuge eines tödlichen Streits um Geld wird und dann der illusionären Hoffnung erliegt, seiner sozialen wie psychischen Misere zu entkommen, wobei er selbst zum Dieb und Mörder wird, „erzählt“ der Film vor allem über Bilder und Töne, deren komplex sensible Aura die existenzielle Tragödie des „l’homme nu“ spürbar werden lässt. Béla Tarr ist sich und seinem visionären Konzept treu geblieben und hat mit „The Man From London“ erneut ein bedeutendes Meisterwerk des europäischen Autorenfilms geschaffen.

Autor: Hans-Joachim Schlegel
FILM-DIENST, Ausgabe 23/2009

Das Turiner Pferd

The Turin Horse

von Béla Tarr

Basis-Film
Verleih Berlin

Verleih: Basis-Film Verleih, Neue Promenade 7, 10178 Berlin, Tel 030 - 793 46 09, Email: info@basisfilm.de

**Basis-Film
Verleih Berlin**