

13. internationales forum des jungen films

berlin
19. 2. — 1. 3.
1983

22

COUPLE/REGARDS/POSITIONS

Le mariage de l'eau avec le feu

Paar/Blicke/Positionen

Die Vermählung des Wassers mit dem Feuer

Land	Belgien 1983
Produktion	Centre Audio-Visuel, Bruxelles/ Boris Lehman
Regie, Buch	Boris Lehman, Nadine Wandel
Kamera	Michael Sander, Michel Baudour
Ton	Henri Morelle
Musik	Georg Friedrich Händel
Schnitt	Eva Houdova
Schlagzeug	Georges Octors jr.
Kameraassistentz	Luc Bériot, Jean-Noel Gobron, Rafael Nedzynski, Mirko Popovitch, Eric Vanderborght
Schnittassistentz	André Colinet
Video-Schnitt	Nadine Keseman
Texte	Ascuboffès, Faridoddin Attar, André Breton, Boris Lehman, Hermès Trismégiste, Eyrénée Philalèthe
Sprecher	Boris Lehman
Darsteller	Boris Lehman, Hannah Wandel
Voyeur	Jean-Jacques Abrahams, Marcel Dossogne, Marc Hérouet, Daniel Lehman, Alain Mlynck, Waving Ondulata, Mirko Popowitch, Vanessa Popovitch, Marc Rozen, Yvon Vromman
Uraufführung	2. Februar 1983, Film International, Rotterdam
Format	16 mm, schwarz-weiß
Länge	60 Minuten

Zu diesem Film

Das Wasser und das Feuer. Das Wasser löscht das Feuer, und das Feuer bringt das Wasser zum Kochen, läßt es verdampfen. Die Verständigung zwischen beiden ist etwas schwierig. Sie können sich nur vermählen, indem das eine von beiden verschwindet, und doch sind sie unwiderstehlich voneinander angezogen. Sie brauchen einander, um zu existieren.

COUPLE/REGARDS/POSITIONS versteht sich als der Versuch eines alchemistischen Kinos.

Zwei Personen — ein Mann und eine Frau — spielen ein Spiel: sie betrachten sich, treten einander gegenüber, spielen ihre Aggressionen aus bis zur gegenseitigen Verletzung; sie versuchen, miteinander zu kommunizieren, sich zu vereinen.

Jeder Blick, jede Position, jede ihrer Handlungen versteht sich als symbolisch und rituell, als Moment fundamentaler Verwandlung.

Es gibt kein Dekor. Nur Gegenstände und Symbole, geometrische Figuren — Kreise, Vierecke, Dreiecke —, die in der Luft schweben oder auf dem Boden liegen.

COUPLE/REGARDS/POSITIONS (die Vermählung des Wassers mit dem Feuer) ist ein Film über Schwarz und Weiß (in schwarz-weiß), über Leere und Fülle (mit Ton und stumm), über die unmögliche Vereinigung der Gegenstände, des Mehr und des Weniger, des Heißen und des Kalten, des Oben und Unten, des Schattens und des Lichts. Des Mannes und der Frau.

Metaphorisch, abstrakt und bildhaft, schöpft der Film seine Inspiration doch aus der Wirklichkeit und sogar aus der Autobiographie. Das eigentlich 'begriffliche' Paar ist also auch das alltägliche Paar während der Arbeit an dem Film: der Darsteller und die Darstellerin, der Szenarist und die Szenaristin, der Filmmacher und die Filmmacherin.

COUPLE/REGARDS/POSITIONS ist ein doppelter Spiegel.

Der Film ist als Collage konzipiert und gewinnt seinen Sinn wie in den Träumen aus Assoziationen und Analogien zwischen den Elementen, die er ins Spiel bringt. Er ist komponiert aus einer Aufeinanderfolge von Bildern, 'Tableaux' mehr oder weniger expressionistischen Charakters; er enthält sehr viele Inserts und einige Zwischentitel, in der Manier von Stummfilmen; so versucht sich der Film an der zerstückelten und spielerischen Beschreibung einer geistigen Welt.

Der Film beginnt (und endet in gewisser Weise) mit dem Bild eines Filmprojektors, der den Zuschauer blendet. Er wird von Zeit zu Zeit durch die Ansicht von Voyeuren unterbrochen, die sich im allgemeinen hinter Fensterläden verstecken. Sie schauen zu, begehrtlich oder indifferent, unerschütterlich, niemand kann in sie hineinschauen, sie sind die Darstellung des Publikums, die Zuschauer einer fundamentalen Umwandlung, als welche sich der Film versteht (der Alchemist ist hier der Filmmacher/Cineast, der seine Bilder aus chemischen Produkten und optischen Linsen herstellt).

Über die Sensualität, die kalte Erotik bestimmter Szenen hinaus ist COUPLE/REGARDS/POSITIONS (Die Vermählung des Wassers mit dem Feuer) ein Film der Einsamkeit, des Leidens und der Liebe.

Boris Lehman

Der Film: eine Alchemie, eine Therapie?

Alles begann in einem Fahrstuhl. Ich hatte die Angewohnheit, mich der Ecke zuzuwenden, als ob ich mich verstecken oder ausruhen wollte, wie ein bestrafte Kind — während man im allgemeinen diese Intimität, diese Promiskuität ausnützt, um sich zu küssen.

Im Lauf der Zeit wurde aus einem Spiel ein Ritual.

Ich frage mich, ob dieser Film je etwas anderes gewesen ist als ein Spiel?

Falls er nicht eine Wette war, deren Einsatz man nicht kannte.
Wir gewöhnten uns daran, miteinander Gesten auszutauschen,
die auf dem Spiel und auf einem Kräftegleichgewicht basierten.
Boris war auch davon beeindruckt, wie ich ein hartgekochtes Ei
schälte.

So entstand die Idee, Einstellungen zu filmen, die scheinbar kei-
ne Beziehung zueinander hatten.

Aber vielleicht entsteht ein Film gerade auf diese Art und Weise.

Die Dreharbeiten waren unregelmäßig, auseinandergezogen über
einen ganzen Zeitraum. Wir drehten 5 oder 6 Mal in einem Zeit-
raum von mehreren Monaten.

Viel Zeit verbrachten wir damit, im Auto Material abzuholen
oder zurückzubringen, oder um Freunde, die uns geholfen hat-
ten, wieder nach Hause zu bringen.

Mir scheint, daß im Lauf der Zeit der Film ein wenig verkümmer-
te, daß er etwas von seiner ursprünglichen Substanz verlor; aber
vielleicht hat er gerade so seine Form, seine Reife gefunden.

Der erste Drehtag war der 10. Juli 1981. Es herrschte eine fiebri-
ge Atmosphäre, ein Klima des Wahnsinns. Der Kameramann war
nicht da, die Friseurin war krank.

Es sollte die Szene gedreht werden, in der Boris sich die Haare
schneidet. Es kam nicht in Frage, die Aufnahmen zu verschieben.
Boris hatte ein bleiernes Gesicht, einen abwesenden Blick, eine
tonlose Stimme, er wirkte wie in Trance. Ich hatte Angst, ich
hatte ihn nie so gesehen. Man hätte sagen können, daß er sein
Leben spielte. Das war umso seltsamer, als seine Umgebung ganz
normal und beruhigend wirkte.

Boris hatte mir gesagt, daß wir auch eine Einstellung mit mir dreh-
en würden. Ich hatte mich also angezogen, geschminkt, vorbe-
reitet.

Es war fast drei Uhr morgens, in der Kamera war kaum noch
Film. Als ich drankam, fühlte ich mich aufs äußerste ermüdet
und nervös. Ich wurde gefilmt, sitzend und in einem schwarzen
Trikot. Ich wollte mein Gesicht nicht zeigen, denn ich weinte.

Jetzt gehört diese Einstellung zu den Mustern, die nicht benutzt
wurden. Aber es bleibt die seltsame Tatsache, daß die Dreharbei-
ten mit einer Szene begannen, in der ich wirklich weinte, und
daß der Film mit einer Szene endet, in der ich weine, in Groß-
aufnahme. Aber da war es auf Bestellung. Ich mußte ganz unge-
rührt bleiben, die Kamera mehrere Minuten lang ansehen, bis
endlich eine Träne zu fließen begann. Das war nicht einfach,
denn ein Team von 7 Personen starrte mich an und amüsierte
sich.

Man hatte kleingehackte Zwiebeln auf einen Teller außerhalb des
Blickfeldes der Kamera gelegt, und alle warteten jetzt darauf, daß
ich im passenden Moment weinte, ohne eine Grimasse zu schnei-
den.

Konzentriert und innerlich gesammelt, habe ich meine Umgebung
schließlich vergessen. Die Zwiebeln haben den Rest getan.

Wenn es mir manchmal abverlangt wurde zu weinen, war es mir
dagegen streng verboten zu lachen. Um der Glaubhaftigkeit und
der Seriosität des Films willen mußte man eine neutrale Haltung,
einen ersten Ausdruck annehmen. Das rief, wie zum Beispiel
in der Verführungsszene oder der Szene der Tortur, häufiges Ge-
lächter hervor.

Einiges davon haben wir trotzdem in den Film übernommen.

Im allgemeinen haben wir niemals viele Einstellungen gedreht,
haben niemals oder nur wenig geprobt. Fast alles wurde beim
Drehen erfunden. Die Ideen waren nicht auf dem Papier des Dreh-
buchs erstarrt, sondern sie entwickelten sich, verwirklichten
sich vor der Kamera.

Wir brachten jeden Tag mindestens einen Koffer voll mit Re-
quisiten mit, die wir auf der Erde ausbreiteten; und allmählich
stiegen aus diesem formlosen Magma, aus diesem Chaos unbe-
wegter Objekte, Bilder voller Leben auf.

Ich hatte den seltsamen Eindruck eines ständigen Kampfes mit
der Kamera. Sie schien mir lebendig, animalisch. Wir rivalisier-
ten, wer wen zuerst hypnotisierte.

Spiele ich, oder spielte ich nicht?

Auf diese Frage kann ich auch heute noch nicht antworten.

Ich erkenne mich nicht in dem Film. Er enthält ein unglaub-
liches, ideales Bild meiner selbst, von der Frau, die ich bin, die
ich sein möchte, die ich nicht bin.

Nadine Wandel

Biofilmographie

Boris Lehman, geb. am 3. März 1944 in Lausanne im Sternzei-
chen der Fische. Klavier- und Filmbildung in Brüssel. Kriti-
ker und Kulturarbeiter ('animateur culturel'). Benutzt Film als
therapeutisches Instrument beim Club Antonin Artaud (Zen-
trum für Wiedereingliederung von Geisteskranken). Zusammen-
arbeit mit Henri Storck, Jacques Rouffio, Patrick van Antwerpen,
Jean-Marie Buchet, Maurice Rabinowicz, Chantal Akerman,
Samy Szlingerbaum, Michèle Blondeel.

Filme:

- 1963 *La clé du champ*
- 1967 *Histoire d'un déménagement*
Catalogue
- 1973 *Ne pas stagner*
- 1974 *Album 1*
- 1975 *Knokke out*
- 1978 *Magnum Begynasium Bruxellense*
- 1979 *Marcher ou la fin des Temps Modernes* (Videofilm),
zusammen mit Michèle Blondeel
Symphonie (Forum 1981)
- 1980 Darsteller in *Bruxelles-Transit* von Samy Szlingerbaum
- 1983 COUPLE/REGARDS/POSITIONS

Nadine (Hannah) Wandel, geb. am 14.8.1953 in Lüttich im Zeichen
des Löwen. Ausbildung in Psycho-Pädagogik an der Ecole Nor-
male. Spielt Gitarre. Musik- und Gesangsarbeit mit Kindern. Aus-
bildung in klassischem Gesang. Mitarbeit in der Werkstatt für Kör-
perausdruck CEAPEL ('Centres d'éducation artistique pour
l'expression libre') und in verschiedenen Instrumental- und Mu-
sikgruppen: Deller Consort, Marc Herouet's Ragtime Cat's Band,
Le petit orgue, Brussels' Madrigal Singers.

COUPLE/REGARDS/POSITIONS ist ihre erste Regiearbeit und
ihr erster Auftritt als Darstellerin in einem Film.