

23. internationales forum des jungen films berlin 1993

7

43. internationale
filmfestspiele berlin

BABEL/ LETTRE A MES AMIS RESTES EN BELGIQUE

Babel / Brief an meine in Belgien gebliebenen Freunde

Land	Belgien 1983-92
Produktion	Dovfilm / Boris Lehman
Koproduktion	Paradise Film / Marilyn Watelet
Regie, Buch	Boris Lehman
Kamera	Michael Sander, Antoine-Marie Meert
Musik	Edouard Higuët, Fernand Schirren
Ton	Henri Morelle
Schnitt	Daniel De Valck
Mischung	Antoine Bonfanti
Kameraassistentz	Thierry Zéno, Thierry De Mey, Claude Goldmann, Saguenail Abramovici, Michael Baudour
Tonassistentz	Mara Pigeon, Luc Remy, Bruno Tarrière, Pierre Jadot, Basile Sallustio
Schnittassistentz	André Colinet, Anne Deligne, Dominique Loreau, Corinne Behin, Maryline Lefort
Titel	Guy Jungblut
Regieassistentz	Geneviève Robillard, Nadine Wandel
Skript	Patricia Killesse
Mit den Stimmen von	Paul Gérimon, Nikio Kokkinos, Martine Kivits, Boris Lehman

Darsteller in der Reihenfolge ihres Auftretens :

Boris Lehman, Balou Yalon, Nathalie Yalon, Kathleen de Béthune, Evelyne Paul, Marie-Paule Gaillard, Christine Defrise, Maggy Collard, Nadine Wandel, Joëlle Lancsott, Robert Baussay, Marja Dyszinska, Pierre Thijs, Pola Rapaport, Christine Khondjie, Dany Vassart, Maurice Raymakers, Jacques Bauduin, Edith Goldbeter, Rouve Hauser, Jean-Michel Alexandre, Jean-Paul Tréfois, André Simon, Stephen Sack, Véronique Daneels, Roselyne Hermal, Hugo Van der Vennet, Michel Van der Vennet, Jean-Jacques Andrien, René Keym, Henri Morelle, Christiane Dano, Micheline Créteur, Marie-Hélène Massin, Thierry Zéno, Samy Szlingerbaum, Marie-Jeanne Voz, Monica Glineur, Mara Pigeon, Anne Fosty, Lyland Doyen, Marc-Henri Wajnberg, Fanchon Nuyens, Nadia Baes-Azifi, Michel Baudson, Miguel Annachiel, Corinne Cygler, Rachel Fajersztajn, Béatrice Drion, Paula Lambert, Monsieur de Mééus, Monsieur Vanhamme, Peggy Brawer, Maryse Mathy, Guillaume Maridjan-Koop, Sylvie Auzas, Louise De Neef, Marianne Berenhaut, Nicole Lefèvre, Françoise Lerusse, Christiane Blanchez, Elisabeth Thornburn, Béatrice Popovitch, Mirko Popovitch, Vanessa Popovitch, Liliane Mazy, Marilyn Watelet, Michèle Blondeel, Eric Pauwels, Michèle-Anne de Mey, Domonique Thyrion, Maria Santos, José Ramirez, Carlos Aguilar Zafra, Bela Limenes Rosenfeld, Solange Labbé, Hadelin Trinon, Marie-Dominique Buché, Raymond Ravar, Denise Deblock, Eva Houdova, Thierry De Duve, Philippe Bastien, Hilda Helfgott, Corneille Hannoset, Luc Remy,

Romain Schneid, Marie André, François Beukelaers, Fanny Tran, Evelyne Snycer, Etienne Arcq, Jean-Baptiste Nicaise, Anne Weber, Catherine Smet, Isabelle Lapierre, Marianne Ebrant, Carlo Chapelle, Geneviève Robillard, Hubert Toint, Shirley Scrimgeour, Eve Leguèbe, Jacques Calonne, Eliane Du Bois, Loïc Grelier, Marie-Christine Lambert, Alain Miroir, Jean-Noël Gobron, Michel Hayoit, Jean-François Rinken, Henri Sonet, Claude Waldmann, Sélim Sasson, Robbe de Hert, Monsieur Regenber, Alain François, Annik Leroy, Véronique Peynet, Amid Chakir, Nicole Debarre, Marc Rombout, Sabrina Weldman, Claudine Thyrion, Bruno Tarrière, Jules Imberechts, Robin Van Rooyen, Bernard Villers, Marie Desbarax, Vincent Halflants, Paul Goosse, Monsieur Van Devyvere, Carmela Locantore, Antonio Moyano, Yolande Duvivier, Manu Bonmariage, Antoine-Marie Meert, Dominique Loreau, Henri Storck, Martine Kivits, Paulus Brun, Jo Dekmine, Marta Bergman, Jane Lemaine, Renelde Liégois, Marjana Vukadinovic, Meriam Kerkour, André Reinitz, Joëlle Baumerder, Zahava Seewald, Zelta Ziegelbaum, Didier Kengen, Anne Bousseau, Pierre Droulers, Yvon Vroman, Norbert Brassine, Fernand Schirren

Die zahlreichen Menschen, die gefilmt wurden, aber nicht auf der Leinwand erscheinen, bitte ich um Entschuldigung, ebenso jene, die ich aufgrund von Unaufmerksamkeit oder Gedächtnisschwund vergessen habe.

Dank an Chantal Akerman, François Albera, Luc Baele, Ariane Bratzlavsky, Freddy Buache, Carlo Chapelle, Francis Colignon, Luc Dardenne, Robert Daudelin, Kathleen de Béthune, Magali Delers, Daniel Fano, Daniel Lehman, Raymond Ravar, Jean-Paul Tréfois, Hadelin Trinon, Marc Van den Esch

Uraufführung 1. März 1992, Lausanne

Format 16mm, Farbe
Länge Teil I: 160 Minuten
Teil II: 220 Minuten

Weltvertrieb Dovfilm/Boris Lehman, 19 Rue A. Labarre, 1050 Brüssel, Belgien
Tel. 322 - 649 14 33
Fax 322 - 647 49 83

Mit Unterstützung des Ministère de la Communauté française de Belgique, des RTBF (Belgisches Fernsehen), des Centre Audiovisuel à Bruxelles, des Atelier des Jeunes Cinéastes und der GSARA.

"Mein Leben ist zum Drehbuch eines Films geworden, der selbst wiederum mein Leben wurde" (Boris Lehman)

Vorbemerkung

Es liegt eine gewisse Schamlosigkeit in der Präsentation eines Filmprojekts, das ein wenig mein persönliches Tagebuch ist und das meine Freunde und mich, für jedermann erkennbar, in einer Reihe von Ereignissen und Situationen auftreten läßt. Ich sage Schamlosigkeit und nicht Exhibitionismus oder Narzißmus, weil ich denke, daß mein Film über den bloßen Gefallen, sich selber zu filmen, hinausgeht. Jenseits einer Vielzahl persönlicher und unbedeutender Szenen, die sich entlang einer

Irrfahrt durch Brüssel entfalten, welche auch die Irrfahrt des Odysseus ist, entsteht eine Vision, eine Beschreibung von Welt. So ist für mindestens ein Jahr mein Leben zum Drehbuch eines Films geworden, der selbst wiederum mein Leben wurde. Die Dreharbeiten, die Entstehung und Verfertigung des Werks - im architektonischen und alchimistischen Sinn des Wortes - entwickelten sich, von Zeit und Stimmungen abhängig, mit Abweichungen, Schwierigkeiten und Zwischenfällen, gemäß einer uranfänglichen Bestimmung.

Nicht alles, was im Film vorkommen sollte, ist auch zwangsläufig in ihm enthalten. Denn die Dinge ereignen sich nie so, wie man sie geplant hat. Ich mußte akzeptieren, daß mein Vorhaben vom Weg abweicht, abzweigt, die falsche Richtung einschlägt. Es sind die Regeln eines Spiels, das ich selbst erfunden habe.

Schamlosigkeit, gewiß, aber auch Schamgefühl: ich sage nicht alles. Es gibt sogar Dinge, die ich gar nicht sage. Ich führe nicht nur ein einziges Tagebuch. Ich führe drei oder vier zu gleicher Zeit.

Es gibt auch Dinge, die ich zensuriert habe: Worte, Namen, ausgelöschte, beseitigte, störende, manchmal geänderte; deformierte Tatsachen und andere, schlichtweg erfundene.

Ja, wieviel Wahrheit bleibt bei all dem?

Maskerade der Fiktion.

Wieviel zeige ich noch wirklich von mir?

Mein Bild liegt zweifellos zwischen dem, was ich zeige, und dem, was ich verberge.

Die erste Idee zu BABEL kam mir wahrscheinlich im August 1973 in Waterloo. Ich war dort mit Daniel Fano, und wir stellten uns bereits Orson Welles in der Hauptrolle vor. Er wurde verfolgt und floh auf die Treppe, die zur Spitze des Hügels mit dem Löwen führt, doch der Aufseher hielt ihn auf.

Von August 1978 bis März 1979 notierte ich in meinem Tagebuch den größten Teil der Ideen, die sich im ersten Drehbuch finden, eingereicht im Dezember 1979. Zum heutigen Zeitpunkt existieren sechs Drehbücher von BABEL.

Im Prinzip soll BABEL ein Film von vierundzwanzigstündiger Dauer werden, in vier Teilen von je sechs Stunden (1. *Lettre à mes amis restés en Belgique* - 2. *Etranges étrangers* - 3. *Le Juif errant* - 4. *A la recherche de mon temps perdu*), der alle Genres und Filmformen mischt: Dokumentarfilm, Werbefilm, touristischer, wissenschaftlicher, Musikfilm, fantastischer Film, Familienfilm, komischer, romanesker, (melo)dramatischer Film, historischer, ethnographischer, autobiographischer Film, Traumfilm, epischer, experimenteller, fiktionaler, feuilletonistischer Film...

Jeder Teil ist ein eigenständiger Film für sich.

LETTRE A MES AMIS RESTES EN BELGIQUE

Dieser Teil - bis heute der einzig realisierte - kreist um das Alltagsleben eines Brüsseler Filmemachers, der einen Film über Babel vorbereitet und davon träumt, auf den Spuren Antonin Artauds zu den Tarahumaras nach Mexiko zu reisen. Ohne festen Wohnsitz, irrt er in einer Stadt umher, die die seine zu sein scheint, und reist schließlich ab.

Als er zurückkehrt, haben sich die Dinge und Menschen verändert. Die Probleme häufen sich. Er verliert seine Arbeit, muß umziehen, zerstreitet sich mit seinen Freunden und findet sich schließlich allein, er, der mit so vielen Menschen Kontakt hatte, und singt: "Parlez-moi d'amour...".

In seiner Vorstellung löst sich die Stadt völlig auf, das ganze Königreich scheint bedroht.

Der Filmemacher bin natürlich ich, doch ich meine, wirklich ich, Boris Lehman, von mir selber gespielt. Auch sonst spielt im Film jeder ohne Ausnahme seine eigene Rolle. Fast vierhundert Freunde haben akzeptiert, auf diese Weise 'babelisiert' zu werden. Nur hundertfünfzig erscheinen im Film in seiner gegenwärtigen Form.

Der Film hat also diese eigentümliche Form des persönlichen Tagebuchs, der Dokumentation und des Selbstporträts angenommen. Dennoch trägt er paradoxerweise vor allen meinen Filmen am meisten romaneske und erzählerische Züge.

Es ist weder beängstigend noch schwierig, sich selbst zu filmen. Ich hatte das schon mehrmals getan, vor allem in *Album I* (1974) und in *Couple, Regards, Positions* (1982). Jedoch aus seinem Leben einen Film zu machen, die ganze Zeit von einer Kamera (und einem Team) begleitet zu leben, ist auf eine andere Weise anstrengend und verstörend.

Meinen Film und mein Leben zusammenfallen zu lassen, hat zweifellos eine Grenzerfahrung bedeutet. Meinem Leben nur durch meinen eigenen Blick Bedeutung geben. Ein totalitärer Blick, der mit Gott rivalisieren will, nicht mehr und nicht weniger.

Im Besitz des Universums zu sein, mich seiner irgendwie zu bemächtigen, indem ich es filme. Um meinen Platz darin zu finden.

Wo auch immer ich mich befinde, unter welchen Umständen auch immer, filme ich, setze ich die Dinge, die mir begegnen, in Szene.

Ich sage filmen, doch passiert das meistens ohne Kamera; Sie haben mich hoffentlich richtig verstanden. Mit der Kamera kommen sicherlich zusätzlich Freude und Angst hinzu, aber ich finde Gefallen daran, die Realität auf imaginäre Weise ins Bild zu setzen. Das ist mein eigener Film, nur für mich und für die Menschen, die da und bei mir sind.

Das Abenteuer der Dreharbeiten hat sich über sieben Jahre erstreckt, mit der Zeit und Geduld einer Ameise, oder wie beim Zusammensetzen eines Puzzles. Der Schnitt hat über drei Jahre gedauert.

Ich habe ungefähr fünfzig Stunden Bild- und Tonaufnahmen gesammelt.

Was wollte ich mit diesem Film einfangen? Den Zeitgeist? Einen Teil meines Privatlebens? Ein Stück Totalität, aber wovon? Es ist in erster Linie ein 'ungeglätteter' Film, der sich aus tausend Details entwickelt, der tausend Geschichten, tausend Filme, oder ein Ensemble möglicher Filme und übergeordneter Themen suggeriert, die sich kreuzen und mischen wie in einem vielstimmigen Gedicht.

Der Film beschreibt einen Weg, der keine Gerade ist, sondern eher eine Spirale, tastend, zögernd, kreisend, und doch zugleich entschieden, hartnäckig, unendlich.

Boris Lehman, *Lettre à mes amis restés en Belgique*, Editions Yellow Now, Liège 1992

Boris Lehman und das belgische Kino

(...) Fast das ganze belgische Kino steckt in Boris Lehman. Zunächst in rein physischer Form, in seinen Filmen: um nicht in ihnen zu erscheinen, muß man dies wirklich wollen, oder böse auf ihn sein (er sagt, das sei möglich, die ganze Welt sei im Grunde gegen ihn).

Sodann als Erbschaft; als habe sich das Beste einer Tradition in seinem Werk zusammengefunden, ihn, von seiner Integrität überzeugt, als Erben auserkoren, in der Hoffnung, noch ein wenig zu überdauern.

Von Edmond Bernhard, seinem Film-Vater, hat er die Faszination für das Ritual und für die bis an die Grenze des Fantastischen gehenden Verschiebungen zwischen dem, was gefilmt wird und dem, was sich von einem Bild ablöst (es steckt etwas von *Lumière des hommes* - einem Film von Bernhard, A.d.R. - in *Muet comme une carpe*). Von Dekeukelaire stammt das Gefallen am Zu-Fuß-Gehen, begriffen als Methode kinematographischer Forschung; von Storck und Meyer kommt die Leidenschaft für das Menschliche; von de Heusch die ethnographische Eleganz, von Van Antwerpen und de Buchet die

ursprüngliche Naivität des Blicks, und von allen zusammen die schöne Sorglosigkeit wahrer Amateure und Liebhaber.

Schließlich durch die Topographie. Insbesondere in BABEL prüft und korrigiert er mystische Orte und Szenarien einer ganzen Bilderwelt: am Anfang natürlich Waterloo (er steht auf dem Platz des Löwen); die Eifel, hell, rein, strahlend grün in voller Sonne, einmal frei von ihren Schatten (in einer Szene unbeschwerten Glücks à la Renoir pflückt er dort Heidelbeeren); die Küstenstrände (er ist jener Fremdkörper, der zwischen bräunendem Fleisch herumschleicht, angetan mit warmer Jacke und alten Hosen, den Koffer in der Hand: Boris Lehman ist auch unser letzter Burleskendarsteller); vor allem Brüssel, wie ein Dorf fotografiert, dessen eigentümliche Landschaft er als einziger begreift. Er hat diese Orte allesamt erforscht, ihnen mehr Wirklichkeit verliehen, sie als provisorische und streng persönliche Unterkunft erschlossen. Denn der ganze Boris Lehman steckt auch in Boris Lehman. Briefe, Photos, Wohnungen, Stimmen, Blicke, Freundschaften - was er für sich ins Leben ruft und bei anderen auslöst - stellen zusammen ein unteilbares Werk dar, das von Film zu Film (Tagebüchern, Bekenntnissen, Autopsien) befördert wird und welches, aneinandergesetzt, ein einziges ergibt, gewirkt aus den essentiellen Fragen nach der Identität, dem Land, dem Ursprung und dem Bedürfnis nach Liebe: lieben, geliebt werden, sich vergewissern.

Patrick Leboutte, *L'encyclopédie des cinémas de Belgique*, Liège 1990

Boris Lehman über seine Filmarbeit

Entstehung und Dreharbeiten

Ich besitze Anhaltspunkte und Vorgaben: ich weiß, was ich filmen werde, auch wenn ich das eigentliche Sujet des Films noch nicht kenne. Wenn ich für *A la recherche du lieu de ma naissance* Hélène Lapiower bitte, mit einem Kissen eine schwangere Frau darzustellen, dann weiß ich vielleicht ein wenig, was das für mich bedeutet, aber ich weiß noch nicht, welchen Platz die Szene im Film einnehmen wird. Ich glaube, daß ich das erst am Schluß finden kann, wenn einmal alles gefilmt, einmal alle Szenen im Schnitt strukturiert sind. Daher die Unmöglichkeit, ein Drehbuch abzugeben. Für diesen Film mußte ich einen ersten Entwurf vor der Drehbuchkommission einreichen, dann noch einen. Tatsächlich habe ich das erst gemacht, als alle Dreharbeiten abgeschlossen waren, denn ohne sie hätte ich das Buch nie schreiben können. Nur wissen das die, die das Projekt erhalten, nicht.

Manche schreiben einen Film im Arbeitszimmer an der Schreibmaschine. Dann konkretisieren sie das Geschriebene: diese Schauspielerin (Adjani, oder ihre Kollegin, das ist egal) wird den Dialog sprechen. Sie konkretisieren das auf dem Papier Geschriebene. Bei mir ist es das Gegenteil: ich beobachte, was sich in meinem Leben oder in dem, was ich lese, was ich sehe, abspielt, dann rekonstruiere ich es oder suche es wieder auf. Meine Filme ergeben sich aus der Beobachtung des Realen und nicht aus einer Arbeit an einem Drehbuch. Das Drehbuch kommt immer danach, und wenn es kommt, ist auch das Sujet da, und der Sinn des Films...

Der Ursprung, Wertow, der Schnitt

Als Francois Albera meine *rushes* ansah, fand er Ähnlichkeiten zwischen den Filmen Wertows und meinen: Ähnlichkeiten in der Art, die Welt zu filmen, die nicht im Einfangen der puren Realität besteht, wie bei den Gebrüdern Lumière. Im Falle Wertows handelt es sich eher um eine Vision von der Welt. Das Material, das er sammelt, ist von der gleichen Art wie das meine. Ihn beschäftigt der Standort der Kamera: wo steht sie für eine bestimmte Aufnahme. Ich denke, ich gehe genauso vor. Es ist die erste Frage, die ich mir stelle. Man kann eigentlich nicht von Inszenierung und von Schauspielerführung sprechen... alles das

ist bereits im Bild enthalten. Es gibt zuerst solche Fragen: Wo ist die Kamera? Was nimmt man auf? Das muß deutlich sein, richtig, 'l'image juste' (das richtige/gerechte Bild), wie Godard sagt.

Eine andere Ähnlichkeit: alles Material wird beim Schneiden gestaltet: es wurde für den Schnitt aufgenommen. Man filmt nicht irgendwie. Wertow macht nicht wirklich Filmbilder, sondern eher Photos, photographische Ansichten. Vielleicht mache auch ich solche Ansichten; eben diese oftmals statischen Einstellungen erscheinen in den Augen professioneller Filmmacher dürftig. Da bewegt sich nichts, es gibt wenig Handlung. Dennoch kann man keine wirklichere Handlung, kein größeres Ereignis finden als ein Kind, das aus dem Mutterleib kommt.

Ästhetizismus, das schöne Bild

Ohne Frage lehne ich den Ästhetizismus, die reinen Effekte, ab. Ein ganzes Kino existiert auf diese Weise, überladen von seiner ästhetischen Verpackung. Man macht ein schönes Bild, aber das ist alles, es bedeutet nichts. Ich bin für die ungeglätteten Bilder im Sinne des *cinéma direct*, weil sie mir mehr sagen. Viele Filmemacher machen ästhetische Filme (im pejorativen Sinn), weil sie nichts zu sagen haben; ein schönes Bild bleibt ein schönes Bild.

Die Filme von Raoul Ruiz sind barocker, manierter als die meinen. Das ist sein Stil, seine Sprache, denn bei ihm gibt es das Thema der Mystifikation, des Labyrinths, und daher arbeiten seine Bilder mit Effekten wie Spiegelungen, Weitwinkelaufnahmen, Aufnahmen aus der Vogel- und der Froschperspektive.

Orson Welles ist barock, ist expressionistisch... gut. Eine gewisse Kohärenz ist vonnöten. Wenn es übereinstimmt mit dem, was man sagen will, bin ich dafür. Was ich ablehne, ist der reine Ästhetizismus, Effekte, die nichts ausdrücken, die auf nichts verweisen.

Die Schauspieler

Einen Film zu machen, ist mit meinem Leben verbunden; so lebe ich. Ich suche Darsteller, weil ich weiß, sie können spielen, wozu ich sie auffordere. Darin liegt ein Unterschied zum Großteil der Regisseure, die von den Schauspielern verlangen, etwas herzustellen. Hélène Lapiower sagte mir einmal, "Man verlangt von mir, etwas zu spielen, was nicht zu mir gehört, das ich nicht oder mit Schwierigkeiten herstellen kann. Man verlangt nicht, daß ich selber bin. Du tust genau das." Ich finde das richtig. Es ist jedoch davon abhängig, daß man die Menschen gut kennt, oder jemanden von der Straße engagiert, der dann aber eben das tut, was man ihn tun gesehen hat, weil niemand das besser könnte. Ich glaube nicht, daß ein Schauspieler die Rolle eines Blinden spielen kann, es muß ein Blinder sein, er kann es besser, weil er es täglich tut. Ich kann nicht von einem Schwimmer verlangen, auf dem Seil zu tanzen, ich muß zu einem Seiltänzer gehen. In meinen Filmen kann ich die Menschen nur zu dem auffordern, was sie wirklich tun können.

Babel

BABEL ist meine unglaublichste Erfahrung. Ich habe den Entwurf 1979 geschrieben und 1983 zu drehen begonnen. Es ist eine lange Geschichte. Im Film kommen vierhundert Personen vor, all meine Brüsseler Freunde. Wenn Du in Brüssel irgendwo vorbeikommst, sage ich Dir: dort habe ich gefilmt. "Guten Tag", und ich sage Dir: "Er kommt in meinem Film vor". Kurzum, 'ganz Brüssel' steckt in dem Film. Nachdem man einen Ort gefilmt hat, sieht man ihn anders. Man sieht z.B. ein Graffiti, das ich aufgenommen habe, und ich kann Dir sagen, sieh da, es hat sich verändert, ein Fleck ist hinzugekommen (ich sehe das sofort). Es ist furchtbar, daß die Hälfte von dem, was ich in Brüssel gefilmt habe, inzwischen verschwunden ist; plötzlich sagst du dir: ich betreibe Archäologie! Wenn Du an etwas Fiktivem arbeitest, ist das alles anders.

BABEL ist eine Geschichte des Zentrums. Das Zentrum ist eines

der Themen des Films, weil ich im Zentrum wohne - was man das Stadtzentrum nennt - und dort herumgezogen bin, weil ich keine Wohnung hatte. Das ist der Anfang des Films: ich wohne bei jemandem, dann bei jemand anderem, und jedes Mal verändere ich mich. Ich bleibe eine Weile, man zerstreitet sich, ich gehe woanders hin. Es ist also ein Umherirren im Zentrum. Ich durchstreife das Zentrum und suche es zugleich, weil ich nicht weiß, wo ich bin, als sei es ein *no man's land*. Das ist ähnlich wie bei Godard. Er sucht das Sujet, ich suche das Zentrum des Films. Denn finde ich das Zentrum, dann finde ich den idealen Kamerastandpunkt. Als ob man den Standpunkt Gottes fände. Aber es gibt das Zentrum nicht; es gibt mehrere Zentren. In Brüssel sagte man mir: "Das Zentrum, wie es im Verzeichnis steht, befindet sich dort." Also gehe ich dort schauen, am Großen Markt, in einer kleinen Straße. Als ich den Aufseher frage, "Ist hier das Zentrum?", antwortet er, "Nein, Sie müssen zur Kathedrale gehen, dort gibt es eine Platte mit einem Stern, und da ist es". Ich laufe zur Kathedrale, schaue dort nach, dann noch woanders, ich schaue in die Luft. Ich erblicke eins der zahlreichen Schilder, auf denen 'Zentrum' steht. Am Boden in der Mitte eines verlassenen Platzes sehe ich noch eines und filme das auch. Das Finden ist auch eine Metapher. Das ist das eigentliche Sujet des Films BABEL.

Die Nichtvollendung

Ich habe Angst, etwas zu Ende zu führen, wie Kafka... es gibt wenig Abgeschlossenes. Das ist das Problem eines jeden Künstlers. Ein Maler malt ein Bild: wann ist es fertig? Muß ein Strich hinzugefügt werden oder nicht? Es könnte ein Strich zuviel sein, und das Bild wäre plötzlich zerstört. Das sieht man in *Le Mystère Picasso*. Picasso weiß nicht, wann er aufhören soll. Überhaupt kann er nicht aufhören, und er sprengt das ganze Bild in die Luft. Das gleiche Problem gibt es beim Film, aber dort verbirgt man es, denn Film kostet Geld, und das Geld bestimmt, wann der Film beendet ist. Es heißt: "Es gibt kein Geld mehr", es heißt "Schluß, Du hast deine fünf Drehtage gehabt". Ein Produzent kann zu einer Drehzeitaufstellung von zehn Tagen sagen, "Vorbei, es wird nicht mehr gedreht. Es ist kein Film mehr da!". Aber wie soll ich den Film beenden, wenn ich noch unzählige Ideen habe und noch etlichen Menschen begegnen muß?

Unter dem sozialen Gesichtspunkt ist es für mich besonders schwer, BABEL nicht zuende zu bringen, denn alle sind gegen mich: der Prozent, das Ministerium, die Menschen, die an dem Film mitgearbeitet haben, die Menschen, die darin auftreten und fragen, "Wann kann man den Film sehen? Ist überhaupt Film in der Kamera? Ist das Ganze ein Schwindel?" Alle sind gegen mich. Die Leute können nicht begreifen, daß es soviel Zeit braucht. Sie wollen sich am gleichen Abend im Fernsehen sehen. Sie können nicht verstehen, daß ein Kunstwerk Zeit braucht.

Das Publikum, der andere

Man macht Filme um einen Augenblick der Reflexion. Es gibt die idiotische Frage des Publikums: "Für wen machen Sie ihren Film? Haben Sie ein großes Publikum?" Man braucht kein großes Publikum! Man braucht eine Person, wie am Telefon. Oder auch, als schreibe man einen Brief, den man an jemanden schickt. Du schickst einen Brief, jemand liest ihn. Das ist Kommunikation. Man braucht nicht Millionen von Zuschauern. Man muß zu denen sprechen, die uns hören und uns zuhören wollen; man muß sie finden, denn sie sind nicht in den Kinos, sie sind auch nicht Direktoren von Kinos, oder von Fernsehstationen. Sie sind über die ganze Erde verstreut. Man muß sie finden. Das ist schwer, aber es gelingt.

Zusammengestellt von Nora Delgado, in: Encyclopédie des cinémas de Belgique

Aus einem Gespräch mit Boris Lehman

Frage: In Deinen Filmen fällt mir besonders auf, wie wichtig das Ritual, die Zeremonie ist. Das ist bereits an den offiziellen Reden, an den Militär- und den religiösen Szenen in *Magnum Begynasium Bruxellense* zu sehen.

Boris Lehman: Jemand hat einmal sehr richtig gesagt, daß ich Filme mache, wie man betet. Ich könnte auch sagen, um Filme zu machen, muß man daraus eine Religion machen, das heißt, man muß sich dem völlig widmen.

Das Ritual hat sehr viel mit der Inszenierung zu tun. In *Muet comme une carpe* filme ich einen Fischfang, die Zubereitung einer Mahlzeit, ein Essen, Gebete, das sind sehr intensive Vorgänge, es genügt, sie zu beobachten, sie zu erfassen, sie nochmals in Szene zu setzen, dies oder jenes Detail hervorzuheben, aber der Gegenstand ist vor dir, er muß nicht erfunden werden. Die dokumentarische und sogar ethnographische Basis ist in meinen Filmen wichtig.

Frage: Was suchst du in Deinen Filmen einzufangen?

Boris Lehman: Ich glaube, ich stelle mir diese Frage nicht. Es stimmt, daß ich Bilder versammle. Ich bin ein 'Kollektor', ein Sammler. Ich lese Bilder (und Geräusche) auf, setze sie zusammen, manipulierte sie, konstruiere, strukturiere, ich erzähle eine Geschichte, und das wird zu einem Film.

Ich beginne immer, ohne zuviel zu wissen, in einem Zustand von Panik. Dann gibt es einen Moment, in dem ich ins Wasser springe, mich mitreißen lasse. Das ist manchmal schwer. Das Ergebnis sind Materialien, ein Stück fügt sich an ein anderes, und schließlich wird daraus ein Film. Im Unterschied zu den meisten anderen Filmen entstehen meine in kleinen Etappen über lange Zeit hinweg. Das gibt mir Zeit, nachzudenken, etwas reifen zu lassen, vor allem die Möglichkeit, abzuschweifen, meinen Film, falls nötig, neu anzusetzen, vielleicht eine Szene nochmals zu beginnen. Ich lasse mir diese Freiheit, ich verfare ein wenig in tastenden Versuchen. Das ist im Film selten, die Filmemacher finden sich eingezwängt in eine rigide Planung, sie haben weder das Recht, zu experimentieren, noch das Recht, sich zu irren.

Frage: Das klingt zugleich sehr präzise und sehr improvisiert.

Boris Lehman: Das Sujet meines Films kenne ich nicht. Natürlich gibt es immer eine Vorgabe. Aber ich drehe keinen Film über etwas oder über jemanden. Eigentlich ist die Suche nach dem Sujet der Film. Ich konstruiere den Film um den Mangel herum, doch das ist seit Flaubert, Proust und Kafka ein wohlbekanntes Vorgehen, es geht um etwas, das man weder benennen noch zeigen kann, das zu erreichen man verlangt, und das man doch niemals erreichen wird. (...)

Frage: In deinen Filmen verwendest du niemals erzählerische Elemente, dramatische Verwicklungen. Ist das charakteristisch?

Boris Lehman: In der 'Grande Histoire Officielle du Cinéma' gibt es ein dominierendes Kino, die kommerzielle Filmindustrie, die Unterhaltung liefert, indem sie Geschichten erzählt, und die mehr oder weniger auf dem Starsystem basiert. Innerhalb der Kunst stellen Filme aber nur eine geringe Prozentzahl der ganzen Produktion dar. Wonach ich mit meinen Filmen suche, ist etwas ganz anderes. Ich versuche zu leben, geliebt zu werden, ich brauche eine Kamera, um zu sehen, um Menschen zu begegnen, um mit ihnen zu sprechen, um sie zu begreifen, eine Beziehung zu ihnen zu haben. Die Kamera verleiht mir dieses Vermögen. Darin liegt eine bestimmte Magie, die mir andere Ausdrucksmöglichkeiten nicht bieten können. Die 'Geschichte' dabei ist völlig sekundär.

Frage: Ich frage mich, ob es nicht noch einen weiteren Grund gibt. Mir scheint, jeder Deiner Filme bezieht sich auf den Verlust. Deine Filme funktionieren wie ein Behälter mit Souvenirs, wie ein Übertragungsgerät, so daß das, was sich verliert, nicht vollkommen verloren geht.

Boris Lehman: Gewissermaßen ein Kino der Nostalgie.

Frage: Ein Kampf gegen die Zeit und das Verschwinden.

Boris Lehman: Das ist eine der Funktionen von Kunst: etwas vor dem Tod zu schützen, unsterblich zu machen. Aber offensichtlich ist diese Verlängerung seiner selbst nur eine Illusion, man weiß nur zu gut, daß die für die Ewigkeit angelegten Gräber eines Tages zerstört sein werden. Aber dieses Vertrauen, dieser Glaube läßt uns dennoch etwas schaffen und unsere Existenz nicht als zu negativ, zu animalisch empfinden.

Interview von Rachel Fajersztajn, in: *Encyclopédie des cinémas de Belgique*, a.a.O.

Der Mann aus Mexiko

Sein Name ist Boris. Er besitzt keine feste Wohnung. Er befindet sich in einem eher depressiven Zustand. Langsam keimt in ihm die Idee, Brüssel zu verlassen - und nach Mexiko zu reisen.

Er verkündet jedem, der es hören will, daß er die Reise des Dichters Antonin Artaud zu den Tarahumaras nachvollziehen wolle. Doch wird die Abreise immer wieder verschoben, man fragt sich, ob Boris wirklich fahren will oder sich mit der exotischen Phantasie begnügt. Abreisen? Nicht abreisen? Der zweite Teil des Films *LETTRE A MES AMIS RESTES EN BELGIQUE* läßt vermuten, daß er tatsächlich nach Mexiko gefahren ist. Da ist er, mit Photos, Geschenken, Geschichten: wer vor ihm in Mexiko gewesen ist, hat genau dieselben mitgebracht. Die Probleme, die er zurückgelassen hatte, treten energisch wieder auf: Boris begegnet aufs neue der Depression. Doch Achtung, diesmal ist die Krankheit nicht mehr auf seine Person beschränkt, sondern hat sich über die ganze Hauptstadt, über das ganze Königreich verbreitet. Der Film beginnt am 18. Juni in Waterloo und endet wiederum an einem 18. Juni eines der folgenden Jahre ebendort. Offensichtlich ist die Wahl des Feiertags der berühmten Schlacht kein Zufall: der Staat Belgien entstand aus den unmittelbaren Folgen von Waterloo. Boris Lehman erzählt auf seine Weise die Geschichte von Leben und Tod Belgiens... was ihn nicht daran hindert, am Ende des Films Brüssel als Zentrum der Welt zu feiern.

LETTRE A MES AMIS RESTES EN BELGIQUE läßt sich nur mit einem vielstimmigen Gedicht vergleichen, es ist ein Werk der vielfachen Lektüre und Interpretation. Man kann an ihm einerseits etwas von 'Bouvard und Pécuchet' sehen, eine Satire auf den menschlichen Unverstand: "Gemeinplätze sind mir sehr wichtig. Sie besitzen eine sowohl warmherzige (ich mache mich nicht über die Leute lustig) als auch ironische Dimension, wobei die Ironie den Spott über sich selbst voraussetzt."

Der Film ist als Ganzes kein Dokumentarfilm, wenn in ihm auch nicht Bilder fehlen (wie der Besuch bei den Kaktus-Sammlern), die man leicht für Fernseh-Reportagen halten könnte. Der Film ist vielmehr eine Enzyklopädie des Alltags, in seiner Art von den Filmen Georges Perecs inspiriert: "Ich hatte vor, alle Orte zu zeigen, an denen ich in den achtziger Jahren gewesen bin, wo ich gegessen und gewohnt habe." Lehman hat Orte und Wirklichkeiten auf Film festgehalten, die inzwischen verschwunden sind, und so etwas wie einen historischen, archäologischen, ethnographischen Film geschaffen. *LETTRE A MES AMIS RESTES EN BELGIQUE* ist vor allem aber ein persönliches Tagebuch: "Der Unterschied zu Jonas Mekas und zu Joseph Morder liegt darin, daß ich selbst im Film spiele, ich bin nicht nur Filmemacher, der aufnimmt, was ihm begegnet, sondern ich bin auch noch Schauspieler, ich spiele vor der Kamera meine eigene Rolle, ich schaffe eine fiktionalisierte Nachbildung."

LETTRE A MES AMIS... hat eine Dauer von sechs Stunden zwanzig Minuten, wurde während und nach den Dreharbeiten strukturiert und beim Schnitt mit einem Kommentar versehen. Die ersten Aufnahmen stammen von 1983/84, der Film wurde

1990/91 geschnitten. Doch keine Nostalgie. Das Publikum lacht viel: Boris ist ein Held, dem etliche Mißgeschicke zustoßen, welche als komödiantische Elemente vermittelt und verstanden werden. Es ist nicht verboten, Vergleiche zu Charlie Chaplin oder Woody Allen zu ziehen. Der Filmemacher versäumt nicht, seine eigenen Schnitzer und Ungeschicklichkeiten aufzuzeichnen: Als Gegenleistung für die Wohnung bittet ihn eine Freundin, ihre Katzen zu füttern, jedoch Boris erweist sich als unfähig, die Dosen zu öffnen.

Der Film macht mit einem gewaltigen Fresko bekannt, dessen Titel eine gewisse Tragödie beschwört. Die Geschichte des Turms von Babel ist die einer zweiten Erbsünde, deren katastrophale Folgen bekannt sind. *LETTRE A MES AMIS...* ist eine Vorwarnung in Gestalt eines Kunstwerks, *BABEL* könnte zur Chronik eines Untergangs werden. In jedem Fall sind Turm und Film auf dem Prinzip der Spirale aufgebaut: "Sie ist ein wenig meine Poetik. Zum ersten Mal sage ich wirklich alles, was ich über das Kino denke, über Bilder, über die Konzeption von Bildern, die Nichtigkeit der Schöpfung." Boris Lehman stellt die Frage: "Was ist ein Film?" Eine grundsätzliche Frage, die das Kino des schnellen Konsums weder sich noch uns jemals stellt.

Daniel Fano, *L'Homme de Mexico*, in: *Le Ligueur* 38, Brüssel, 2. Oktober 1992

Kritik

BABEL, das ist vor allem ein Mann, der durch die Stadt wandert, von Freund zu Freund, von Cafés zu Galerien, von engagierten Buchhandlungen zu Freunden, die aus Mexiko zurückkommen. Boris Lehman verdient das Fußbad, das er sich kurz vor dem Ende seines langen Fußwegs zugesteht.

BABEL ist also die Geschichte eines Mannes, der tatsächlich und nicht nur im Geiste reist, als sei die bloße Vorstellung dem Geist genug. Seit Raymond Roussel hat es zahlreiche solcher Auswanderer, die auf der Stelle blieben, gegeben. Sie sind sogar ihrerseits zu Stereotypen der literarischen und kinematographischen Moderne geworden. Boris Lehman entkommt der zweiten Stereotype, die ein solcher Film nahelegen könnte: der Irrfahrt. Unnötig, das weiter zu entwickeln. Man sprach in den siebziger Jahren sogar von einer kinematographischen Strömung, die diese Bezeichnung trug.

Dennoch ist es wahr, daß der Filmemacher dem Zuschauer zuflüstertert, daß, "wenn er überall gewesen ist, er zu sich selbst finden wird". Was in wenigen Worten diese Assoziation des Reisens und der Kenntnis seiner selbst, wie Segal sie theorisierte, zusammenfaßt.

Jedoch *BABEL* ist weit mehr als das, und meines Erachtens ist dieser Film der erste seines Autors, der mit Erfolg dies seltene Gleichgewicht halten kann, jenes des 'Erstlingswerks' - zwischen der Meisterschaft des Ausdrucks und der unberührten Authentizität. Boris Lehman steht dem Fortschritt in der Beherrschung des Metiers nicht gleichgültig gegenüber. Er hat diesbezüglich schon seine Sorge ausgedrückt. Davon ist *BABEL* Zeichen einer wichtigen Etappe, die übrigens die geringste Beeinträchtigung sowohl der Freiheit der Gestaltung wie auch der Schärfe eines Sujets ausschließt. *BABEL* bedeutet für Belgien das Äquivalent zu *Milestones* von Robert Kramer oder *La Maman et la Putain* von Jean Eustache. Dieser erste Teil, *LETTRE A MES AMIS RESTES EN BELGIQUE*, ist die gefühlvolle Diagnose eines Lebens und einer Stadt, eine Untersuchung der Fäden, die gewebt werden müssen, um dieses Leben in dieser Stadt weiter leben zu können. Eine Generation und ein Land. Männer und Frauen begegnen sich, allein und dennoch verführt von einem sanften Herdentrieb. Wir sind Zeuge von vor dem Film begonnenen Dialogen, und dennoch sind wir sofort betroffen, von den ersten Worten an in heimlichem Einverständnis.

Aus diesen impressionistischen Begegnungen könnte eine gewisse Unordnung resultieren. Doch alles ist auf ein geographisches und poetisches Ziel hin angelegt. Der Film bezieht seine Dramatik aus einem Entschluß zur Abreise (etwas sehr Belgisches...), die Vorbereitungen schieben dieses Projekt hinaus, indem sie die Sehnsucht schwächen (die außerplanmäßige Sequenz im Reisebüro), sie machen den Entschluß zur Abreise lächerlich und die zeitliche und räumliche Perspektive der Reise beängstigend. Wenn im Zentrum des Films zwar, wie üblich, sein Autor steht, so entgeht er ihm doch schließlich: das Persönliche wird Fiktion, die Ich-Bezogenheit romanesk. BABEL ist ein sehr bemerkenswertes Beispiel einer solchen Metamorphose eines Dokumentarfilms über sich selbst, anders gesagt eines gefilmten Tagebuchs, zu einer absolut imaginären Geschichte. Boris Lehman stellt eine Person dar, die sich Boris Lehman nennt. Dies ist keine bloße Rhetorik. Denn wenn der Filmemacher sich abhört und sich abhören läßt (hier auch medizinisch begriffen), gelingt ihm die Passage von der ersten Person zu einer eher sachlichen und allegorischen Erzählweise. Am Ende des Films ist es das Abhören Belgiens, zu dem sich der Zuschauer während der drei Stunden des ersten Teils eingeladen wähnte. Ist es Zufall (neben einer Hommage an Edmond Bernhard), wenn der Film auf der Spitze des Denkmals von Waterloo beginnt, dieses weltlichen Wallfahrtsorts, Sinnbild Belgiens?

Die Bewegung von einer sehr persönlichen Ebene zu einer metaphorischen, die der Film vollführt, ist eindrucksvoll, da der Zuschauer im Bewußtsein die Rückkehr zur Ausgangsposition vollzieht. Eben diese Bewegung macht aus BABEL ein vollendetes Kunstwerk, das übrigens Verweis wäre auf den mythischen, unvollendeten Turm. Man muß eher die Figur der Spirale des legendären Turms im Kopf behalten als den Gedanken an die endlos lange Erbauung.

Die Spirale ist die heimliche Form des Films - die Begegnungen der gleichen Personen, die wiederholten 'administrativen' Gänge - und ebenso des ganzen Werks des Filmemachers, dessen Synthese BABEL darstellt, um von hier aus weiter zu gehen. Boris Lehman liebt all diese Männer und Frauen, die seine Welt bilden, auf intensive Weise. Es ist zudem auffällig, wie besonders schön diese 'Schauspieler' aus dem Leben dieses Filmemachers/Wanderers erscheinen.

Die Präsenz der Schönheit, die Sensibilität gegenüber den Momenten des Glücks (Musik, Gesang, Sonne, Zeit, die vergeht) rivalisieren mit der Paranoia, dem Pessimismus und der Lebensangst. Diese Spannung zwischen den zwei Polen, die in diesem Film deutlicher zutage tritt als in seinen vorangegangenen, verleiht dem Werk des Filmemachers Größe.

Dominique Païni, in: Encyclopédie des cinémas de Belgique, a.a.O.

Aus dem Prolog des Films

Einstellung: Boris auf dem Gipfel des Löwenhügels in Waterloo.

Boris: Läuft die Kamera?

Kameramann: Ja.

Boris: Die Kamera läuft. Lauter als jetzt werde ich nicht sprechen. Wir sind jetzt also in Waterloo, auf dem Mont Saint-Jean, dem Hügel des Löwen, am 18. Juni 1983.

Beginn der Dreharbeiten zu meinem neuen Film BABEL.

Warum hier? Weil ich genau hier vor zehn Jahren auf die Idee kam, einen Film über Babel zu drehen. Und jetzt also habe ich ganz den Eindruck, daß die Kamera läuft, der Ton aufgenommen wird, und es erscheint wie ein Wunder. Ich hatte mich vorbereitet, etwas zu sagen, und jetzt kann ich es nicht sagen. Ich hatte auch die Idee, die erste Einstellung so von mir zu drehen. Also muß man sich daran halten. Ich wollte mir irgendwie beweisen, daß ich begonnen hatte, den Film zu drehen. Wenn Sie

aufmerksam zuhören, hören Sie vielleicht das Geräusch der Kamera, wenn auch der Wind viel lauter erscheint. Und... ich weiß wirklich nicht, was ich sagen soll, ich bin auch nicht in Panik, ganz unbegreiflich.

Jedes Mal, wenn ich einen Film beginne, meine ich zu ertrinken. Ich fühle mich wie bei einem Schiffbruch. Hier gibt es jetzt diesen kleinen Sturm, doch der steht in keinem Verhältnis zu meinem Zustand von Panik.

18. Juni 1983. Der 18. Juni 1815 war der Tag der berühmten Schlacht von Waterloo...

(Stimme Lehmans aus dem Off)

Ich betrachte jetzt diese Bilder und kommentiere sie. Die ersten Aufnahmen, vor sechs Jahren gedreht. BABEL: ein unmögliches Unterfangen, zur Nichtvollendung, zum Scheitern verurteilt, und dennoch!

Das Abenteuer begann in Waterloo, an jenem Ort, an dem 1815, nach der Niederlage Napoleons, das Land Belgien, das noch nicht Belgien war, sich anschickte, Belgien zu werden. Franzosen, Engländer, Preußen und andere... stritten um dieses kleine Stück Land, das andere vor ihnen, Julius Cäsar, die Spanier, besetzt hatten.

Fünfzehn Jahre später wird dieses kleine Gebiet nach einer Palastrevolution, die der Oper entliehen war, unabhängig. Seitdem existiert Belgien, 'la Belgique, la Belle Gique', verstehen Sie, Belgien, das moderne Babel.

Aus dem veröffentlichten Drehbuch des ersten Teils: Lettre à mes amis restés en Belgique, Liège 1992

Biofilmographie

Boris Lehman, geb. 1944, 1962-66 Filmstudium am INSAS, Brüssel. Filme in Zusammenarbeit mit psychisch Kranken des Club Antonin Artaud; Mitarbeit an Filmen von Chantal Akerman, Henri Storck, Michèle Blondecq, Samy Szlingerbaum. "Boris Lehman ist auch Zeichner, Pianist, Filmkritiker, Sozialarbeiter in einem Zentrum der Rehabilitation von Geisteskranken, er gibt Kurse in einer Kunsthochschule, er ist Tennislehrer und Golf-Champion. Aber er kann und will nicht Auto fahren. Er ist ein Fußgänger." (Laurent Baes)

Filme

1963	<i>La clé du champ</i>
1967	<i>Catalogue</i>
1968	<i>Histoire d'un déménagement</i>
1970	<i>Le centre et la classe</i>
1973	<i>Ne pas stagner</i>
1974	<i>Album 1: Knokke out</i>
1978	<i>Magnum Begynasium Bruxellense</i>
1979	<i>Symphonie</i> (Forum 1981)
1980	<i>Marcher ou la fin des temps modernes</i>
1983	<i>Couple, Regards, Positions</i> (Forum 1983)
1983	<i>Portrait du peintre dans son atelier</i>
1986	<i>Masque</i>
1987	<i>Muet comme une carpe</i>
1989	<i>L'Homme de terre</i>
1989	<i>La chute des heures</i>
1990	<i>A la recherche du lieu de ma naissance</i>
1992	BABEL / LETTRE A MES AMIS RESTES EN BELGIQUE