

## LOS MOTIVOS DE BERTA

### Bertas Motive

Land	Spanien 1983
Produktion	Jose Luis Guerin
<hr/>	
Buch, Regie, Schnitt	Jose Luis Guerin
<hr/>	
Kamera	Gerardo Gormezano
Kameraassistentz	Gerardo Vazquez
Aufnahmeleitung	Fernando Cobo
Ton	Jose Luis Mendieta
Klavier	Jean-Louis Valero
Sopran	Arielle Dombasle
Ausstattung	Andres Sanchez Sanz
Kostüme	Marta und Ma. Antonia Carral, Miguel Guillen
Standfotos	Enrique Perez
Spezialeffekte	Manuel Alminana
Licht	Victoriano Romera
Technik	Jose Luis Bodelon, Carmelo Lopez Espinosa
Regieassistentz	Juan Sebastian Guinard, Charo Astiaso
Script	Marisa O'Donnell
Produktionsleitung	Alejo Loren
Produktionsassistentz	Ignacio M. Gargallo
<hr/>	
Darsteller	
Berta	Silvia Gracia
Mabel	Arielle Dombasle
Demetrio	Inaki Aierra
Ismael	Rafael Diaz
Nino	Juan Diego Botto
Belardo	Raul Freire
Agueda	Carmen Avila
Viuda	Cristina Bodelon
<hr/>	
Uraufführung	19. September 1984, San Sebastian
<hr/>	
Format	35 mm, schwarz-weiß, 1 : 1.66
Länge	115 Minuten

### Inhalt

LOS MOTIVOS DE BERTA erzählt die Geschichte eines jungen Mädchens, das fast völlig einsam in seiner dörflichen Umwelt lebt. Vor dem Hintergrund der ausgedehnten und menschenleeren kastilischen Landschaft vollzieht sich ihre Entwicklung

vom Mädchen zur Frau. Die Spiele ihrer Kindheit verwandeln sich in Träume und Phantasien, in Wunderdinge, die ihre pubertären Erwartungen und Wünsche hervorbringen. In das gewohnte friedliche Leben, in ihre 'innere Welt', dringt eine ihr fremde Welt ein, bevölkert von phantastischen Figuren: ein Filmteam, das eher einer Komödiantentruppe gleicht. Aus der Krise, die dieses Aufeinanderprallen zweier Welten auslöst, erwächst Berta die Kraft, in das 'Alter der Vernunft' einzutreten.

### Aus einem Gespräch mit Jose Luis Guerin Von Francesc Llinás

*Guerin:* .... Ich betrachte LOS MOTIVOS DE BERTA nicht als meinen ersten Film, auf jeden Fall kann man aber vom ersten Versuch einer Produktion innerhalb der Film-Industrie reden. Ich habe vorher schon eine Reihe von Filmen in verschiedenen Formaten und Längen gedreht. Aber wegen ihres experimentellen Charakters blieben sie eine Randerscheinung. Ich bin diese Arbeiten mit derselben Akribie angegangen, auch wenn ihre Entstehungskosten minimal waren, wie ich meinen ersten Spielfilm in 35 mm geplant habe. Wenn ich mich dazu entschlossen habe, diesen Film im Rahmen der Industrie zu machen, so deshalb, weil ich die vielleicht naive Vorstellung hatte, daß er dadurch eine bedeutend größere Anzahl von Leuten interessieren könnte.

(...) Ich glaube, daß die jungen Leute, die heute mit der Filmarbeit anfangen, einige sehr klare Bezugspunkte haben; um uns richtig zu verstehen: Hawks und Wilder in erster Linie. ... Ich komme von einem anderen Ausgangspunkt her, der vielleicht in den sechziger Jahren mehr Bedeutung hatte: die Pioniere. Häufig findet sich das Wesentliche der Dinge in den Ursprüngen. Im heutigen Kino gibt es etwas, das mich erschreckt: man ist zu einer Mechanisierung, Standardisierung der grammatikalischen Normen gelangt, die sich umsetzt in eine unorganische Syntax, ohne jegliche Reflexion, in reines Klischee. Deshalb, glaube ich, ist es heute wichtiger denn je, sich mit den Klassikern auseinanderzusetzen. Sie kannten die spezifische Bedeutung einer ersten Einstellung, die Wirkung einer Kamerabewegung. Alles hatte seinen Grund. Griffith, Stroheim, Murnau, Eisenstein oder Gance hatten ein Bewußtsein der Dinge, das heute verlorengegangen ist. (...)

*Frage:* Ich habe den Eindruck, daß in LOS MOTIVOS DE BERTA keine Einstellung vorgibt, vollendet zu sein, daß Dich nicht so sehr ihre Schönheit, sondern vielmehr ihre Bedeutung interessiert.

*Guerin:* ... Ich habe immer die Suche nach dem wirkungsvollsten Bildausschnitt über jede andere Überlegung gestellt. Wenn sich dann im Film so etwas wie Schönheit herstellt, so liegt das an der Auswahl der Materialien und der Landschaft mit ihrem Spiel der Linien, ihren Perspektiven. Bei der Auswahl des Materials schließe ich auch die Schauspieler oder Modelle mit ein. Mich beschäftigt nicht so sehr die Führung der Schauspieler, sondern die Auswahl der Personen, bei denen man vorhersehen kann, wie sie später auf der Leinwand wirken werden, seien sie nun Schauspieler oder nicht. Ich glaube, daß ich die Kamera nicht einen Zentimeter bewegen würde, damit die Einstellung schöner wird, wenn sie dabei an Wirksamkeit verlore.

*Frage:* Dreht man in Schwarz-Weiß, so entspricht das heute bereits einer Grundsatzklärung. Aber dann überrascht es, daß die Fotografie nicht in besonderem Maße 'schön' ist, sie scheint sogar gewollt verschwommen.

*Guerin:* Der Film mußte auf Farbnegativ-Material gedreht werden, das war die einzige Bedingung des Verleihs, die ich zu akzeptieren hatte. Offensichtlich macht sich das nachteilig bemerkbar. Sich

für Schwarz-Weiß zu entscheiden, bedeutete einen Kampf, der mit den Geldgebern begann, sich mit dem Verleiher fortsetzte und in den Labors endete, die nicht daran gewöhnt waren, mit Schwarz-Weiß-Material zu arbeiten. Wenn ich mich nicht irre, ist in Spanien seit *El desencanto* kein Spielfilm in Schwarz-Weiß gemacht worden, und das war vor acht Jahren.

*Frage:* LOS MOTIVOS DE BERTA verzichtet auf Tiefenschärfe, besteht auf einem sehr ausgeglichenen Bild, meidet die Kontraste mit starken Schatten, die fast obligatorisch scheinen für einen Film, der im Sommer in Kastilien spielt.

*Guerin:* Wir haben meist ein 50 mm-Objektiv benutzt, das der menschlichen Sehweise am nächsten kommt. Wenn man eine Schwarz-Weiß-Kopie von einem Farbnegativ zieht, so gehen Kontraste verloren. Eigentlich hat ein Schwarz-Weiß-Film, der unter normalen Bedingungen gedreht wird, mehr Kontraste als einer in Farbe. Was die Tiefenschärfe angeht, so habe ich, wenn ich sie wünschte, das auch mit dem 50 mm-Objektiv versucht und in sehr sonnigen Momenten gedreht. Ich habe das Weitwinkelobjektiv nur ein- oder zweimal benutzt, als es diese Lichtbedingungen nicht gab, oder um eine gewisse visuelle Üppigkeit zu bekommen ...

*Frage:* Es ist offensichtlich, daß Du auf alles verzichten willst, was nicht wesentlich ist, daß Du den Bildausschnitt sogar entleeren willst: Das wird noch durch den Schnitt betont, bei dem Du häufig das Bildfeld für einige Sekunden leer läßt, nachdem eine Figur das Bild verlassen hat.

*Guerin:* Ich muß mich von einer Reihe von Dingen, in erster Linie der Farbe, befreien, um diejenigen Aspekte zu betonen, die für das Medium wesentlich sind: das Licht, der Ton, die Bildkomposition ..., mich beschränken auf einige wenige Elemente, um aus ihnen den größtmöglichen Nutzen zu ziehen. (...)

Wenn Du von diesem Freilassen des Bildfeldes sprichst, so gehorcht das in den meisten Fällen einer rhythmischen Funktion, es ist ein notwendiges Moment innerhalb eines komplexeren zeitlichen Aufbaus.

*Frage:* Der erste Teil des Film verzichtet fast ganz auf Erzählung: es gibt eine Reihe von isolierten Elementen, die durch einen bestimmten Rhythmus, fast eine Liturgie, vereint werden. Von der Geschichte des Selbstmords an wird das erzählende Moment stärker, und ich denke, das schadet dem Film im Endergebnis.

*Guerin:* Anfänglich gab es die Vorstellung, einen ganz schrecklich minimalistischen Film zu machen, in dem sich aus dem Spiel der beiden einzigen Darsteller, einem Mädchen in der Pubertät und einem Jungen, die Entwicklung des Mädchens zeigen sollte. D.h. es waren nur Sequenzen geplant, wie die in der Hütte, der Streit im Fluß ... Später wurden dann andere Elemente eingefügt. Zuerst die drei oder vier Figuren, die den begrenzten Personenkreis um Berta bilden, und später dann auch andere Personen, die von außen kommen, wie die von Iñaki Aierra oder Arielle Dombasle. Auf diesem Wege sind dann auch Gegenstände hinzugekommen wie der Ventilator, die auf eine 'Außen'-Welt verweisen, die nie sichtbar wird (die der Zivilisation), die aber ständig präsent ist. Mir wurde bewußt, daß der Film seinen Ausdruck fand in der Spannung zwischen diesen beiden Welten, und daß diese Spannungen die gleichen sind, die das Mädchen erleidet. Die Auflösung dieser Spannung durch Berta ist das, was sie ihrer Reife zuführt. Es ist klar, daß diese Elemente eine Wende im Film bewirken, wenn diese Störungen und Irrungen einer Außenwelt mehr Bedeutung erlangen, wenn sich die Erzählung konkretisiert zu einer Geschichte voller Romantik und Zufälle. Vielleicht ist das der Faktor, der am wichtigsten ist; die Dreharbeiten, die Ankunft des Filmteams. Ich hatte große Angst davor, einen Film im Film zu machen, deshalb habe ich vermieden, das offen zu zeigen. Z.B. sieht man die Kamera kaum, nur einen Moment während eines Schwenks, der sich auf andere Dinge bezieht. Ich hatte eigentlich vor, dem Filmteam mehr das Aussehen von Komödianten wie denen der Comédie française zu geben. Aus dieser Truppe interessierte mich vor allem Arielle: diese Dame aus dem 18. Jahrhundert, mit der man gerade die Geschichte einer unmöglichen Liebe drehen wollte.

*Frage:* Dieses Vorherrschen des erzählenden Moments im zweiten Teil bedingt bestimmte Auffälligkeiten: wenn Berta den Dreispitz beerdigt, setzt Du dort eine Einstellung hinein, in der sich das Paket öffnet und wieder schließt, eine überflüssige Einstellung. (...) Ich finde, daß Du in der Schlußphase den Blick des Zuschauers stark lenkst.

*Guerin:* An dieser konkreten Einstellung interessierte mich nicht so sehr der informative Gehalt — denn natürlich vermutet der Zuschauer, was das Paket enthält —, sondern die Haltung, die affektive Bindung, die Berta zu dem Hut hat, der Gestus. Andererseits bin ich überzeugt, daß der Filmzuschauer, gewohnheitsmäßig faul, es wünscht, daß man ihn viel mehr lenkt. In meinem Film, besonders in dieser ganzen Schlußphase, wird der Höhepunkt mit solcher Einfachheit dargeboten, daß er, wenn man nicht aufmerksam ist, unbemerkt vorübergeht. Alles entwickelt sich im Stillen, gemäß dem Grundsatz von Dreyer, wonach sich 'die großen Dramen im Stillen vollziehen'. In keinem Augenblick gibt es einen Dialog, um damit die Dinge einleuchtend darzulegen, nicht einmal eine dieser widerlichen Hintergrundmusiken, die anzeigen, daß man seine Aufmerksamkeit auf etwas Bestimmtes richten muß. In LOS MOTIVOS DE BERTA wickeln sich die — im Sinne der Erzählung — wichtigen und weniger wichtigen Dinge nach dem gleichen formalen Muster ab. Ich denke, ich lasse dem Zuschauer viel Freiheit, damit er selbst entscheidet, welches die bedeutendsten Momente des Films sind. Das einzige Hilfsmittel, das ich angewandt habe zur Unterstreichung, ist die Überblendung. Sie hat hier nicht die Funktion, einen Zeitwechsel zu markieren, sondern soll die Aufmerksamkeit verstärkt auf ein Objekt oder eine Figur lenken, die zu einem bestimmten Zeitpunkt mehr Beachtung verlangt. Z.B. die Überblendung der Pistole, wenn sie zum ersten Mal zu sehen ist, läßt uns vermuten, daß sie ein wichtiger dramatischer Faktor sein wird. So machte es Hitchcock in *Notorious*, als sich die Kamera auf die Flasche richtete, lange bevor wir wissen konnten, daß es sich dabei um den Schlüssel der Intrige handelte. Truffaut, viel weniger subtil als Hitchcock, hat dieses Verfahren in *L'enfant sauvage* auch benutzt mit einer Irisblende, die sich langsam schloß. Was ich hasse, ist das eingefrorene Bild, das erscheint mir als ein fürchterliches Syntagma ... Alle diese Kurzfilme, die mit einem eingefrorenen Bild enden, das eine Geste oder eine Situation einfängt, um eine Botschaft zu verkünden, die man im allgemeinen nicht fähig war, im Laufe der Vorführung zu vermitteln.

*Frage:* Es gibt da etwas, was mich sehr interessiert, und ich weiß nicht, ob es bewußt so gemacht wurde, ein bestimmter Akzent auf den Handwerksgeräten: der Kaffeemühle, dem Schmetterlingsnetz ... Einerseits fügen sie sich sehr gut in die Atmosphäre des Films ein. Andererseits stehen sie in perfekter Wechselbeziehung zur Herstellungsweise des Films ...

*Guerin:* Mir würde es sehr gefallen, gäbe es eine solche Wechselbeziehung zwischen diesen Gegenständen und einer handwerklichen Arbeitsweise. Auf alle Fälle bin ich mir in diesem Moment nicht genügend bewußt, wie man eine allgemein verbindliche Regel zwischen all diesen Gegenständen aufstellen könnte. In Wahrheit hat jeder Gegenstand eine sehr konkrete und einzigartige Funktion: die Kaffeemühle interessierte mich wegen des Spiels, das ihre Klangfülle erzeugte; der Weidenkorb verweist auf das ruhige und familiäre Leben dieses kleinen bäuerlichen Mikrokosmos; das Schmetterlingsnetz definiert die infantile Persönlichkeit einer bestimmten Figur, genauso wie der Trick mit der Hütte, der unerschämterweise einer dieser wundervoll witzigen Einfälle der amerikanischen Stummfilmkomiker ist und direkt von Keaton stammt. Später ist da noch der Ventilator, ein Gegenstand, der von 'außen' kommt, der eine entlegene Zivilisation heraufbeschwört, die von den Leuten des Dorfes in einer sehr verzerrten Weise gedeutet wird.

*Frage:* Mir scheint, daß die Briefmarken auf dem Paket, das den Ventilator enthält, aus der Zeit Francos sind. Ist das beabsichtigt? Warum sind sie der einzige Anhaltspunkt, um den Zeitpunkt der Handlung zu bestimmen?

*Guerin:* Ja, sie zeigen Franco, obwohl es mich überrascht, daß Du das wahrgenommen hast, man sieht sie kaum. Ich wollte einen

großen zeitlichen Bezugsrahmen, wollte es vermeiden, mich auf einen konkreten Zeitpunkt zu beziehen. Nun gut, auch wenn Du später im Film alles verbergen kannst, was Dich zu sehr festlegt, so muß man doch bei der Erarbeitung des Drehbuchs eine klare Grundlage haben. Z.B. erarbeitet man bis in alle Einzelheiten die erfundene Biografie des Phantasiedorfes und seiner Figuren. Später, wenn Du den Film drehst, verzichtest Du auf sie, erzählst sie nicht, aber sie geben dem Film Bedeutung. Es gibt Zuschauer, denen nicht bewußt wird, daß die Figur mit dem Schmetterlingsnetz stumm ist, weil in dem Film wenig gesprochen wird. Aber dieses Schweigen fügt sich in den Zusammenhang, auch wenn man das nicht gleich wahrnimmt. Aus dem gleichen Grunde mußte ich mich von dem konkreten Zeitpunkt lösen, dem Jahr 1973. Durch ihn hatte ich Bertas Alter, 13 Jahre, und das machte es mir leichter. Aber ich bestehe darauf, daß dieses Datum vor allem mir selbst dient, darin liegt keine 'politische' Intention. Ich glaube, daß der Film mehr auf die sechziger Jahre verweist. ...

Contracampo, Nr. 36, Madrid, Sommer 1984

### Auszüge aus einem Interview mit Jose Luis Guerin

Von J.M. Garcia Ferrer

*Guerin:* Ich bin als Kind nur an den Sommertagen ins Kino gegangen, an denen wir wegen eines Gewitters nicht zum Kriebsefangen gehen oder eine Fahrradtour machen konnten. Ich habe die Filme immer nur zwischen den Stromausfällen gesehen, die die Vorführung unterbrechen. Ich habe sie mit großer Faszination gesehen, aber wohl dosiert, und das ist, glaube ich, gut so.

... Was den konkreten Fall meiner Generation betrifft, so zweifle ich sehr, daß ihr ausreichend Grund gegeben wird, sich wegen des Kinos zu beunruhigen; es sind schlechte Zeiten. Unglücklicherweise ist das Kino nicht mit der griechischen Kultur oder in der Renaissance entstanden ...

Man fordert heute 'gute Geschichten', mit 'handwerklichem Können' erzählt und mit 'guten Schauspielern', aber man ärgert sich über jeden Bruch mit den gewohnten Schweisen. Auf diese Weise fördert man ein Kino, in dem die Ausdruckskraft von den Schauspielern herrührt, anstatt die Mittel einzusetzen, die dem Kino eigen sind. Das ist letzten Endes, soviel sich auch die Kamera bewegen mag, nur eine aktualisierte Version des 'Film d'Art', der sein Ansehen längst verloren hat, im Dienste eines darstellerischen Exhibitionismus. ...

*Frage:* Du bringst gerade Deinen ersten Film auf den Markt, Du erhältst einen staatlichen Preis. Würdest Du jetzt einen Kurzfilm machen?

*Guerin:* Natürlich. Kurze, halblange und Filme von vier Stunden Dauer in Schwarz-Weiß. Jede Idee erfordert ihre Filmlänge. Mir erscheint es in diesem Sinne makaber, daß die Filmwirtschaft alles auf 12 bis 90 Minuten beschränkt. ... Das Experimentieren mit Filmlängen und -dauer ist zum größten Teil unberührtes Gebiet, dort bleibt noch viel zu entdecken. ...

Cinema 2001, Nr. 7, Madrid, 4/1984

### Kritik

Heutzutage einen Schwarz-Weiß-Film zu drehen, der obendrein fast zwei Stunden dauert, ohne bekannte Schauspieler, das bedeutet von Anfang an einen gewagten Einsatz. Vor allem, wenn der Film praktisch keine Geschichte enthält, und mehr noch, wenn sein 'Thema' in der ländlichen Welt angesiedelt ist und keinen Akzent auf 'soziale' Bedeutungen setzt. LOS MOTIVOS DE BERTA macht mit Arroganz, fast herausfordernd, die eigenen Schwierigkeiten der Herstellung sichtbar. In gewisser Weise ist es ein hochmütiger Film, hergestellt ohne jegliche Konzession an irgendeine Auflage, die nicht dem Willen des Regisseurs entspringt: er beabsichtigt nicht, seine Kargheit zu verhüllen, sucht nicht alles Mögliche aufzubieten, um einer mehr oder weniger akademischen Vollendung willen, die ihm die Türen der Filmwirtschaft öffnen oder ihm die Gunst der Generaldirektion des Kinowesens sichern würde. Der Film enthält eine totale Abkehr von aller Leichtfertigkeit. Der Leichtfertigkeit des Filmemachers ebenso wie der des Zuschauers. Dieses Zuschauers, dessen Gunst man ansonsten sucht, sei es auch um den Preis der Schmeichelei

oder des komplizierten Zuzwinkerns. Es ist ein Film, der vom Zuschauer eine aktive Beteiligung erfordert, weit über jede Gefälligkeit hinaus. Es ist einer dieser Filme, die uns etwas sehr Einfaches abverlangen, das wir im allgemeinen abgeneigt sind zu geben: den Filmemacher in seiner Beobachtung, in der Ergründung eines Gefüges von Zeichen zu begleiten. Er fordert uns auf zu schauen, zu erforschen, zuzuhören.

Im ersten Teil des Films werden uns im Umkreis eines Mädchens in den Ebenen Kastiliens eine Reihe von Personen in vereinzelt Handlungen gezeigt. Es sind kleine, in sich ruhende Handlungen, durch eine überaus freie und langsame Szenenfolge betont. Nichts wird uns erklärt, es gibt keinen dieser Dialoge, die, während so getan wird, als ob eine Figur die andere informiere, nur darauf gerichtet sind, uns an einer Information teilhaben zu lassen, die aus dem eigentlichen Geschehen nicht zu entnehmen ist. Guerin gelangt systematisch zu seinem Ideal der 'leeren' Einstellung, zu einer Negation all dessen, was nicht wesentlich ist. Es gibt wenig Handlung. Es wird wenig gesprochen; etwas sehr Begrüßenswertes zu einer Zeit, in der das Kino übermäßig geschwätzig geworden ist. Wichtig ist vor allem das Tempo: eine fast musikalische Kadenz, eine Muße, die es einerseits erlaubt, im einfachen Betrachten zu schweigen, den Blick über die Leinwand wandern zu lassen, ohne sich gehetzt zu fühlen, und andererseits zu versuchen, eine Welt wiederaufzubauen, die uns gleichzeitig vertraut und doch fremd ist.

Vielleicht ist deshalb der zweite Teil des Films weniger ansprechend. In ihm scheint das Eindringen der Außenwelt – verkörpert sowohl in der Figur von Iñaki Aierra wie in den Mitgliedern des Filmteams – die Dinge zu erklären, ihnen einen Sinn zu verleihen, der den Bildern von außen auferlegt wird und die dem Film eigene Musikalität überlagert. Es ist, als ob man uns zu der faszinierenden Kollektion von Ansichtskarten, die wir bis zu diesem Zeitpunkt selbst erforschen sollten, von außen eine Botschaft geben will. Auf alle Fälle aber stellt LOS MOTIVOS DE BERTA den einzigen Erstlingsfilm eines jungen spanischen Filmemachers (...) in den letzten Jahren dar, der so gelungen ist, daß man ihn mehrmals ansehen möchte, als wäre er eines dieser alten Familienalben, die immer eine neue Geschichte erzählen.

Ignasi Bosch, in: Contracampo, a.a.O.

... LOS MOTIVOS DE BERTA ist nicht nur das beste Filmdebüt in Spanien seit zehn Jahren (d.h. seit Victor Erice), sondern auch ein schöner und wagemutiger Film. (...)

LOS MOTIVOS DE BERTA erzählt eine Geschichte, die schon tausendfach von Schriftstellern, Dichtern und Filmemachern erzählt wurde: der erste Schritt in die zerstörende Erleuchtung des 'Vernunftalters', den ein sensibler und einsamer Jugendlicher tut. Aber Guerin strebt nicht nach Originalität, sondern nach Intensität. Er vermittelt dem, der seiner nahezu phantastischen Erzählung folgt, die wesentlichen, wieder in eine bewußt einfache Natürlichkeit gekleideten Augenblicke und Gegenstände, so wie sie dem Stilleben eigen sind, das mit Schärfe und Präzision eine Milieuschilderung durchdringt. In schwarz-weiß gedreht (mit vorzüglicher Kameraführung eines anderen Debutanten, Gerardo Gormezano) ist LOS MOTIVOS DE BERTA ein Film der Gefühle und der ausgedehnten Landschaften: die eintönige Landschaft Kastiliens, wiederentdeckt als lichterfülltes Land durch einen Regisseur, der am Mittelmeer aufwuchs. In dieser Öde, dargestellt mit unzweifelhafter Anlehnung an das klassische russische Kino und die Malerei Zubaráns oder Cotáns, werfen die Träume Bertas ihre Schatten, kommt die Klarheit ihrer Gefühle zum Ausdruck. Dort erfindet Berta Wunderdinge an der Seite des Narren (eine vorzügliche Darstellung von Iñaki Aierra) und entdeckt die Verfälschungen des Wunderbaren in Gestalt dieses Teams von Filmleuten, die in ihren Bereich eindringen und – wie in den Romanen von 'Natalie Sarraute' – ein Kauderwelsch aus Allgemeinplätzen reden. Vor ihren Geräuschen im Hintergrund wirkt die innere Stille Kastiliens noch intensiver. Durch sie wandelt ziellos das Mädchen mit dem Dreispitz des Musketiers.

Vicente Molina Foix, Diario 16, Madrid 20.9.84

... Wenn diese Zeilen gelesen werden (...), kennt der Leser schon das tragische Schicksal dieses Films: zum Teil von Globe Films mit einer Verleihgarantie finanziert, hat die Madrider Firma im Austausch für den Film Guerins Importlizenzen erhalten (...) und hat auf die Aufnahme folgender Bedingungen in den Vertrag gedrungen: Dreharbeiten in Farbe, Reduzierung der dreieinhalbstündigen Dauer des Originals auf – nach sieben Monaten Schneidearbeiten – eine Stunde und 55 Minuten usw. Weil der Verleih anscheinend davon ausging, daß der von Guerin in schwarz-weiß gedrehte Film kein kommerzieller Erfolg werden würde, hat er sich darauf beschränkt, den Film praktisch 'unter dem Ladentisch' in einer Pressevorführung in Madrid zu zeigen, bei der noch dazu Eintritt verlangt wurde. Damit galt der Film als aufgeführt, ohne jemals einen ganzen Tag auf dem Programm eines Kinos zu stehen, und seinem Regisseur bleibt nun nichts anderes übrig, als darauf zu warten, daß die Generaldirektion für das Kinowesen eine Klärung herbeiführt, die ihm zumindest erlaubt, den Film regelmäßig zu zeigen. Bis jetzt ist er auf zwei Festivals (San Sebastian und Valencia) gezeigt worden und hat bisher nur das Interesse der Fachpresse (das allerdings in starkem Maße) gefunden. Und das ist nicht zufällig so. In einer Zeit, in der das Kino sich, bis auf wenige Ausnahmen, in ein Unterhaltungsspektakel verwandelt und in dem die Inszenierungsweise des Fernsehens als nachahmenswertes Modell übernommen wird, muß ein Film, der sich Zeit nimmt, seine Geschichte zu erzählen, dem Zuschauer wie einen Erwachsenen behandelt, ihm die Fähigkeit zur Selbstreflexion zutraut, und der außerdem noch in Schwarz-Weiß ist, zwangsläufig befremdlich wirken. (...)

Man hat auf zahlreiche Einflüsse und Widmungen, die im Film enthalten sind, hingewiesen: Jean Eustache, Garrel, Bresson (...) und die Klassiker, angeführt von Dovshenko und Renoir, aber auch Ford. Aber darüber hinaus orientieren sich die Sehweise und das Erzähltempo Guerins, vor allem im ersten Teil, daran, eine Information anhand der Bilder zu vermitteln; etwas augenscheinlich Einfaches und praktisch Vergessenes im heutigen Kino. Daß die sensible Weise, in der Guerin der Figur der Berta vor unseren Augen Leben verleiht, die Form, in der er uns die Umgebung präsentiert (die großartige Sequenz mit der ländlichen Mahlzeit, mit dem Rauschen des Waldes und den Wellen des Flusses, die ans Ufer schlagen, das kaum hörbare Lachen der Mutter, das Geräusch des Windes), und wie er fast nur andeutungsweise von den Träumen Bertas erzählt – daß dieser Stil im zweiten Teil nicht durchgehalten wird, sondern hier mit dem Einfall einer halb phantastischen Welt die vorherige Logik in bestimmter Weise zerstört wird, ist kein Hindernis, diesen Film nicht trotzdem als eines der erstaunlichsten Debuts in der Geschichte des spanischen Films anzusehen.

M.T. Dirigido por ..., Nr. 119, Barcelona, November 1984

## Biofilmographie

Jose Luis Guerin, 1960 in Barcelona geboren, filmt seit seinem 12. Lebensjahr, bisher vor allem experimentelle Schmalfilme.

Filme:

- 1975 *La agonía de Agustín* S-8 (Kurzfilm)
- 1976 *Furvus* S-8 (Kurzfilm)
- 1977 *Elogio a las musas* S-8 (langer Film)  
*El orificio de la luz* S-8 (Kurzfilm)
- 1978 *Film familiar* S-8 (mittellang)  
*La dramática pubertad de Alicia* S-8 (langer Film)
- 1979 *Memorias de un paisaje* 16 mm (Kurzfilm)
- 1980 *Diario de Marga* S-8 (mittellang)
- 1981 *Naturaleza muerta* 35 mm (Kurzfilm)
- 1982 *Apuntes de un rodaje* 16 mm (mittellang) Dokumentarfilm  
*Retrato de Vicky* Video (mittellang)
- 1983 LOS MOTIVOS DE BERTA