



## Boris Lehman et ses amis

### Retouches et réparations

### Choses qui me rattachent aux êtres

### Un peintre sous surveillance

Boris Lehman has been filming his life, his places and his friends for over 30 years. His oeuvre comprises over 400 films, many of which have never been released. *Retouches et réparations* is the portrait of the artist Richard Kenigsman. Lehman grew up with him and both their fathers worked in the leather trade. Leather is also Kenigsman's preferred working medium. A first version of the film that no longer exists was called *L'homme de cuir*.

*Un peintre sous surveillance* goes back to *Portrait du peintre dans son atelier* that Lehman made 25 years ago about the painter Arié Mandelbaum. Over two decades later, Lehman dares a second time to ask the question of what constitutes a painter – and a filmmaker, moreover one who films a painter at work. It is his acute familiarity with the subject that makes this audacious enterprise seem at all possible.

A short links these two medium-length films in the "Boris Lehman et ses amis" program. *Choses qui me rattachent aux êtres* is a film about things, about objects that acquire meaning from the friends they are from and whom they bring to mind. "I am the sum of everything that others have given me," says the filmmaker.

Christoph Terhechte

Boris Lehman filmt sein Leben, seine Orte, seine Freunde, seit mehr als 30 Jahren. Über 400 Filme zählt sein Werk, viele noch unveröffentlicht. *Retouches et réparations* ist das Porträt des Künstlers Richard Kenigsman. Lehman ist mit ihm aufgewachsen, ihre Väter waren im Lederhandwerk tätig, und das ist auch Kenigsmans bevorzugtes Arbeitsmaterial. *L'homme de cuir* nannte sich eine frühere, nicht mehr existierende Fassung des Films.

*Un peintre sous surveillance* geht auf das vor 25 Jahren entstandene *Portrait du peintre dans son atelier* über den Maler Arié Mandelbaum zurück. Mehr als zwei Dekaden später wagt es Lehman ein zweites Mal, die Frage zu stellen, was einen Maler ausmache – und was einen Filmemacher, noch dazu einen, der einen Maler bei der Arbeit filmt. Es ist die extreme Vertrautheit mit dem Sujet, das ihm dieses vermessene Vorhaben erst realisierbar erscheinen lässt.

Das Programm „Boris Lehman et ses amis“ verbindet diese beiden mittellangen Filme durch einen kurzen: *Choses qui me rattachent aux êtres* ist ein Film über Dinge, über Objekte, die ihre Bedeutung erst durch die Freunde erhalten, von denen sie stammen und an die sie erinnern. „Ich bin die Summe all dessen, was die anderen mir gegeben haben“, sagt der Filmemacher.

Christoph Terhechte

## Retouches et réparations

### Alterations and Repairs

#### Das Metier der Väter

Während ich an meinem Film *Histoire de ma vie racontée par mes photographies* (2002) arbeitete, der unter anderem die Schauplätze meiner frühen Kindheit und meine Erinnerungen an diese Zeit aufgreift, traf ich einen meiner „ältesten“ Freunde wieder: Richard Kenigsman – wir kennen uns seit mehr als 60 Jahren. Zu meinem fünfzigsten Geburtstag hatte er mir ein Fotoalbum mit Aufnahmen aus dem Haus meiner Eltern geschenkt, das sie während ihrer Zeit in Brüssel bewohnt hatten: 25, rue Léon Frédéric in Schaerbeek. Richards Eltern lebten in derselben Straße im Haus Nummer 19. Als Kinder pflückten wir im Garten gemeinsam Äpfel oder Flieder oder spielten Murmeln auf einem der beiden unbebauten Grundstücke in der Nähe. Später ist es Richard gelungen, das Haus meiner Eltern noch einmal von innen zu sehen – inzwischen wohnt dort ein Maler. Meine Versuche, noch einmal ins Haus zu gelangen, blieben erfolglos.

Mein Vater war Kürschner und Pelzhändler; Richards Vater handelte mit Leder. Beide waren kurz vor dem Zweiten Weltkrieg aus Polen geflohen. Der Film handelt von den Änderungs- und Ausbesserungsarbeiten („retouches et réparations“), die mit dem Beruf unserer Väter verbunden waren. Darüber hinaus hat der Titel aber noch eine zweite Bedeutung.

Sie bildet den Rahmen für ein filmisches Porträt, das sowohl auf Richards Zeichnungen und Skulpturen Bezug nimmt als auch auf die Beziehung zu seinem Vater, der als „ein Mann der Präzision und Perfektion“ ein idealer Vater war. Unbewusst wiederholt Richard Kenigsman die Handbewegungen seines Vaters. So sieht man ihn zum Beispiel mit Lederresten umgehen, die er zufällig in einem Pappkarton gefunden hat. In gewisser Weise übernimmt er das, was sein Vater hinterlassen hat, nicht um darüber zu trauern, sondern um es sich wie ein echter Künstler anzueignen. Besondere Bedeutung haben dabei die Werkzeuge, die Schraubenschlüssel, Zangen, Schraubenzieher und Scheren – sie sind wichtige Bestandteile der Arbeit. Im Zuge der Arbeit löst Richard sich von seiner Vergangenheit (als Vertreter eines pharmazeutischen Unternehmens), von seiner Identität (als Jude), seiner Herkunft, von sich selbst. Damit haben seine Erfolge und Misserfolge zu tun, sein Suchen in alle Richtungen, wohinter man eine gewisse Unbeholfenheit vermuten könnte. Das Experimentelle, Auto-didaktische an diesem Vorgehen fasziniert mich sehr.

In aller Bescheidenheit zeigt der Film, was es bedeutet, ein Handwerk zu erlernen. Was heißt es, Geige spielen zu lernen?

Der Film zeigt Richards Lebens und seine Arbeit. Wie ein roter Faden zieht sich eine Unterhaltung mit ihm durch den Film, bei der er lang ausgestreckt auf dem Sofa liegt, und man beginnt seine Arbeitsweise zu verstehen. Der Film beginnt mit einer Szene, in der Richard seine Schwester Gigi, eine Pianistin, auf der Geige begleitet. Danach sieht man, wie ein Fotoalbum durchgeblättert wird, und man meint, Bilder von mir zu entdecken. Der Film endet mit einem Spaziergang auf der Strandpromenade in Middelkerke, in der Nähe von Ostende.

Da ich Richard schon öfter gefilmt hatte, ergab sich die Idee, gemeinsam einen Film zu machen, wie von selbst. Ein Film, der in erster Linie die Geschichte einer Freundschaft ist.

Eine frühere Version des Films trägt den Titel *L'Homme de cuir* (*The Leather Man*) und wurde 2003 im Centre Pompidou gezeigt. In der Zwischenzeit wurde der Film zerstört, weshalb „Änderungen und Ausbesserungsarbeiten“ notwendig wurden.

Boris Lehman

## Retouches et réparations

### Alterations and Repairs

#### The fathers' trade

As I was shooting *Histoire de ma vie racontée par mes photographies*, part of which recounted my memories and the settings of my early childhood, I met up with my “oldest” friend, Richard Kenigsman (literally, “King’s Man”), whom I had known for more than sixty years. He had given me a photo album for my fiftieth birthday. These photographs had been taken in the house in which my parents had lived for the better part of their stay in Brussels, at 25 Léon Frédéric Street in Schaerbeek. Richard’s parents lived on the same street at number 19. As children we would pluck apples and lilac flowers in the garden and play marbles on either one of the two waste grounds nearby. Richard had been able to enter that house, now inhabited by a painter, whereas all my attempts to get in had ended in failure.

My father was a furrier, a fur merchant, and Richard’s father was a leather merchant. Both had fled Poland just before World War II. This film does talk about the “alterations and repairs” that our respective fathers undertook in their job, but the title obviously also has a second meaning.

This provides the outline of a film-portrait, focusing first on Richard’s drawings and sculptures, but also on his relationship with his father (an ideal father, “the man of precision and perfection”). Without being aware of it, Richard Kenigsman goes through the same gestures. You can see him working on scraps of leather he happens to find in a cardboard box. He is in a sense taking over the remains of his father (“At last he managed to have his father’s hide”, Daniel Sibony), not to grieve over them but to appropriate them as a true artist. The significance of tools (wrenches, pincers, pliers, screwdrivers, scissors) is here underscored, inasmuch as they become part and parcel of the work. Through this action Richard also turns away from his past (as a tradesman in the pharmaceutical industry), from his identity (as a Jew), from his origin, from himself. Hence this endless hit-and-miss, this searching about in all directions, which may suggest a certain clumsiness. This experimental, self-taught aspect is what most appeals to me.

In all modesty the film shows this: what does it mean to learn a trade? What is involved in learning to play the violin?

The film is like an unfolding of his life and his work. A conversation in which Richard is seen lying on a sofa provides the film with a leitmotif and makes it possible to understand its/his approach.

It opens on a scene in which Richard is seen accompanying his sister Gigi, a pianist, after which it flips through the pages of a family album, in which I am supposed to be spotted. It will end on a walk on the promenade, in Middelkerke (near Ostend).

As I had occasionally filmed him, it seemed quite natural to make a film together with him. This is first and foremost the story of a friendship.

An earlier version of the film, entitled *L'homme de cuir* (*The leather man*) had been shown at the Centre Pompidou in 2003, but it is no longer extant, having been destroyed. Hence the need for “alterations and repairs.”

Boris Lehman

**Richard Kenigsman** was born in Brussels in 1945. After earning his first academic degree and beginning a career in pharmaceuticals, he studied fine art at the arts academy in Uccle, Belgium. Since 1997, he has worked solely as a painter. In making his pictures, Kenigsman uses old photographs, advertisements and theater posters, altering them in order to address questions of Jewish identity and the memories associated with it.

Kenigsman is well known for his involvement in Belgium's Jewish community. Following the terrorist attacks of September 11, 2001, his work has no longer dealt exclusively with his own ancestry, but rather demonstrates a more universal approach. In recent years, he has also begun making large-scale paintings with which he reacts to military conflicts or urban violence.

Since 1988, his work has been exhibited in numerous galleries in Brussels, Anvers, Paris, London and New York. Kenigsman's subversive satirical drawings appear regularly in the Belgian monthly magazine *Contact J*.

## Choses qui me rattachent aux êtres

### Things that Connect Me with Beings

#### Taking inventory of life

The project is unadorned, its content clear from the title. The aim is to name things: objects from my daily life that have been entrusted to me and which, over time, have become a collection. Since René Magritte's famous sentence, "This is not a pipe," we know that appearances deceive. Magritte was a master at formulating such seemingly self-evident things so that they had a disturbing, downright enigmatic effect. Many Surrealists found new names for things by putting them in contexts beyond their original function.

It's different with me. I want to create an object with an image or word, by filming it. I show the camera some objects from my everyday life – things that once belonged to other people I loved or had a lot to do with – and I say, "I am the sum of everything the others have given me." What mysterious relationship is there between these objects? Between these objects and me?

The film is composed like an inventory, as with Jacques Prévert or Georges Pérec. In his first book, didn't Umberto Eco also speak of the delirium or rapture that accompanies the making of lists? The film's principle is listing. The game begins each time by displaying the respective object. Some are shown in their customary use: "Luc's clapperboard" is really used to document the sequence of takes while shooting. Other objects are used for unforeseen purposes and substitute for the famous clapperboard: Robert's tennis balls don't bounce on a court, but they produce precisely this sound that can connect sound and image. Other objects are employed in completely different ways, like the fan unfolded in front of my face that fills the picture's foreground, leaving only my eyes to be seen. The fascination of this staging is in the shift from expected to surprising effects.

We are on the playing field of OuliPo and recall Dadaism or Fluxus. In the same poetic fashion, words and images line up like a

**Richard Kenigsman** wurde 1945 in Brüssel geboren. Nach einem ersten Studium und einer Laufbahn in der Pharmaindustrie begann er Bildende Kunst an der Kunstakademie im belgischen Uccle zu studieren. Seit 1997 widmet er sich ausschließlich der Malerei. In seinen Bildern bearbeitet und verfremdet Kenigsman alte Fotografien, Werbeanzeigen und Theaterplakate, um sich so mit Fragen der jüdischen Identität auseinanderzusetzen. Kenigsman ist für sein Engagement in der belgischen jüdischen Gemeinde bekannt. Seit den Anschlägen am 11. September 2001 beschäftigen sich seine Arbeiten nicht mehr ausschließlich mit der eigenen Herkunft, sondern zeugen von einem universelleren Ansatz. In den letzten Jahren hat er sich der Monumentalmalerei zugewandt, mit der er auf militärische Auseinandersetzungen oder die Gewalt in Städten reagiert. Seit 1998 waren seine Arbeiten in Galerien und Museen in Brüssel, Anvers, Paris, London und New York ausgestellt. Kenigsman's subversive satirische Zeichnungen erscheinen regelmäßig in der belgischen Monatszeitschrift *Contact J*.

**Land:** Belgien 2010. **Produktion:** Dovfilm, Brüssel. **Regie, Drehbuch, Produzent:** Boris Lehman. **Kamera:** Antoine-Marie Meert. **Schnitt:** Ariane Mellet, Amarante Abramovici. **Ton:** Jacques Dapoz, Marie Verwacht, Luc Remy. **Musik:** Frank London's Klezmer Brass Allstars (Carnival Conspiracy). **Mischung:** Simon Apostolou. **Technische Unterstützung:** André Colinet, Dominique Henry. **Assistenz:** Juliette Achard.

**Mitwirkende:** Richard Kenigsman, Boris Lehman, Géraldine Kenigsman Kohn, Baron Georges Schneck, Laurence Nitlich, Jonah Kenigsman, Zita Hecht-Kenigsman, Emmanuel Majdenberg.

**Format:** 16mm, 1:1.37, Farbe. **Länge:** 51 Minuten. **Originalsprache:** Französisch. **Uraufführung:** 17. Februar 2010, Internationales Forum, Berlin. **Weltvertrieb:** Dovfilm, Boris Lehman, 14, Av. Guillaume Macau, 1050 Brüssel, Belgien. Tel.: (32-486) 288 345, E-Mail: borislehman@yahoo.fr

## Choses qui me rattachent aux êtres

### Things that Connect Me with Beings

#### Die Inventarisierung des Lebens

Das Projekt ist schlicht, der Inhalt geht aus dem Titel hervor. Es geht darum, Dinge zu benennen: Gegenstände aus meinem Alltag, die mir anvertraut worden und die im Lauf der Zeit zu einer Sammlung geworden sind. Seit René Magrittes berühmtem Satz „Dies ist keine Pfeife“ wissen wir, dass der Augenschein trügt. Magritte war ein Meister im Formulieren solcher vermeintlichen Selbstverständlichkeiten, die eine befremdende, gradezu rätselhafte Wirkung haben. Viele Surrealisten haben neue Namen für Dinge gefunden, indem sie sie in Zusammenhänge jenseits ihrer ursprünglichen Funktion brachten.

Bei mir verhält es sich anders: Es geht darum, durch ein Bild oder ein Wort ein Objekt zu schaffen, indem ich es filme. Ich zeige der Kamera Gegenstände aus meinem Alltagsleben – die früher anderen Menschen gehört haben, die ich geliebt habe oder die mir nah waren – und sage: „Ich bin die Summe all dessen, was die anderen mir gegeben haben.“ Was für eine rätselhafte Beziehung gibt es zwischen diesen Dingen? Zwischen diesen Dingen und mir?

Der Film ist gestaltet wie eine Bestandsaufnahme; eine Art Inventarisierung wie bei Jacques Prévert oder Georges Pérec. Sprach nicht auch Umberto Eco vom Wahn oder Taumel, der mit der Anfertigung von Listen einhergeht?



Der Film basiert auf dem Prinzip der Aufzählung, das Spiel beginnt jedes Mal mit dem Zeigen des jeweiligen Gegenstands. Manche Gegenstände werden so gezeigt, wie man sie normalerweise benutzt: „Die Klappe von Luc“ wird tatsächlich beim Drehen dazu benutzt, die Reihenfolge der Aufnahmen zu dokumentieren. Andere Gegenstände wiederum werden völlig zweckentfremdet verwendet und ersetzen dann die berühmte Klappe: Roberts Tennisbälle prallen nicht auf ein Spielfeld, aber sie produzieren genau dieses spezielle Geräusch, wodurch man Ton und Bild miteinander in Verbindung bringen kann. Andere Gegenstände werden völlig verfremdet eingesetzt, wie der vor meinem Gesicht aufgespannte Fächer, der den Vordergrund des Bildes ausfüllt und nur meine Augen erkennbar lässt. Der Reiz dieser Inszenierung besteht im Wechsel zwischen erwarteten und überraschenden Effekten.

Wir befinden uns auf dem Spielfeld von OuLiPo, denken an Dadaismus oder Fluxus. In der gleichen poetischen Machart reihen sich Wörter und Bilder wie eine Litanei, wie ein Singsang aneinander. Ein Schöpfungsakt, ähnlich wie Gott es am Anfang mit Himmel und Erde, mit Adam und Eva machte. Um dorthin zu gelangen, muss man auf die erste Tugend des Kinos zurückgreifen, wie schon Dziga Wertow bemerkte: „Das Leben filmen wie es ist, mit dem neuem Blick, den die Kamera uns verschafft.“ Eine Art Cinéma vérité. Allerdings geht es dabei nicht nur darum, alltägliche Dinge zu filmen und sie anschließend miteinander in Beziehung zu setzen. Man muss jedes Objekt so zeigen, dass sein Wesen, sein Kern sichtbar wird, man muss es preisen, gewissermaßen verherrlichen, ihm Leben einhauchen. Und das kann nur das Kino – der Film.

### Ein sentimentales Museum

Das Wort verbindet sich mit dem Bild und das Bild mit dem Gegenstand. Das Kino verleiht ihm seine Form, es benennt, identifiziert, definiert ihn auf ganz neue Weise. Es fügt dem Namen des Objekts etwas hinzu: seine Umgebung, seinen Gebrauch, Farben, Geräusche. Im Verlauf der Aufzählung verlieren die Gegenstände und die sie bezeichnenden Wörter ihre Substanz, stattdessen werden Spuren des Erlebten wahrnehmbar.

„Die mich verbinden“: Jedes gezeigte Objekt, das Teil meiner Umgebung, meines Zuhauses ist, hat einmal jemandem gehört. Alles was ich sage, zeige, an mir trage, wurde von jemand anderem gesagt, getragen, besessen. Ich sage in diesem Film wortwörtlich: „Ich bin die Summe all dessen, was die anderen mir gegeben haben.“

So kommen wir zum sentimental Wert der Objekte. Manche Leute bemühen sich darum, so wenig wie möglich zu besitzen, um nicht noch das kleine Band aufheben zu müssen, mit dem das Geschenk eines lieben Freundes verschnürt war. Aber mir ist jedes Detail wichtig, ob ein Überbleibsel oder vertrauter Gegenstand, solange eine Erinnerung in ihm wohnt.

Die Objekte in meinem Film – es sind 40 (magische Zahl) – stammen aus dem Alltagsleben, zugleich sind sie aber auch, wie sich das gehört, symbolisch und allegorisch zu verstehen: Pfeife, Fächer, Ankleidespiegel, Thermometer, Leiter, Schreibtisch, Ball, Maske, Tasche, Klappe, Murmeltier, Kappe, Kugel, Couch, Kissen, Hemd, Brief, Sessel, Uhr, Stift, Pflanze, Lupe, Buch ...

Es handelt sich weder um Geschenke noch um gestohlene Gegenstände. Sie haben vorher jemand anderem gehört, manchmal wurden sie mir geschenkt, oft aber einfach dagelassen. In meiner Sammlung bekommen sie einen Sinn. Liebespfände, Überbleibsel einer Beziehung, Reliquien, Teile gemeinsam verbrachten Lebens. Das kann ich unmöglich wegwerfen.

Ich bin der Wächter dieses sentimental Museums. Zwischen all diesen Dingen um mich herum richte ich mich ein, ich sehe und trage sie, wie Erinnerungen oder Fetische. Am Ende filme ich sie, um ihnen ein zweites Leben einzuhauchen.

Gibt es ein Geheimnis in der Verbindung zwischen diesen Dingen?

litany or singsong. An act of creation, like God's in the beginning with heaven and earth and Adam and Eve. To get to that point, one must take recourse to cinema's first virtue, as Dziga Vertov already noted: "Filming life as it is, with the new gaze that the camera provides." A kind of cinéma vérité.

But the point thereby is not just to film everyday objects and then connect them. One must show each object in such a way that its essence becomes visible. One must praise it, glorify it, breathe life into it. And only film can do that.

### A sentimental museum

The word bonds with the image and the image with the object. Cinema gives it its form, names it, identifies it, and defines it in a completely new way. It adds something to the object's name: its surroundings, its use, its colors and sounds. In the course of the listing, the objects and their designations lose their substance. Instead, we perceive traces of what has been experienced.

"That connect me." Every object shown which is part of my environment, my home, once belonged to someone else. Everything I say, show, or wear was said, worn, and owned by someone else. In this film, I say literally, "I am the sum of everything the others have given me."

Now for the sentimental value of the objects. Some people try to possess as little as possible, so they don't have to save the string that a dear friend's gift was tied with. But for me, every detail is important, whether it's a remnant or a familiar object, as long as a memory dwells in it.

The objects in my film – all 40 (a magic number) – come from daily life, but at the same time, as is only proper, they are symbolic and allegorical: pipe, fan, dressing mirror, thermometer, ladder, desk, ball, mask, bag, clapperboard, groundhog, cap, sphere, couch, pillow, shirt, letter, armchair, clock, pen, plant, magnifying glass, book...

It's not about gifts or stolen objects. The things used to belong to someone else; sometimes they were gifts, but often simply left around with no particular intention. But they take on a meaning in my collection. Tokens of love, remnants of a relationship, relics, parts of life spent together. There's no way I can throw them away.

I am the custodian of this sentimental museum. I install myself among these things around me; I see and wear them, like mementos or fetishes. In the end, I film them, to breathe a second life into them.

Is there a secret in the connection between these things?

With its simple structure, the film gradually manages to speak of memories, friendship, and love. My presence in the picture when I characterize an object by giving its former owners' first names suffices to evoke the intimacy we shared or still share. But their absence in the film also conveys something of the loneliness and nostalgia one feels when opening a drawer again for the first time in ages. In a way, this short film addresses all of humanity through the effect of this accumulation.

The last shot is different. I'm in my room, naked, surrounded by hundreds of objects, pieces of clothing, etc. I get dressed by putting on one person's shoes, another's pants, and a third person's shirt. In the end I look the way people know me: the clown Boris Lehman, bizarrely clothed, brash, shaggy. Dziga

Vertov regarded editing as a metaphor for the creation of the "New Person." The way various fragments are put together made the "perfect" or "ideal" figure possible to him.

Here the oscillation between the tragic and the comic reaches its zenith.

The film calls on everyone to make it into whatever he wants. In other words, every viewer can carry the film forward in his own way.

*Boris Lehman*

## Un peintre sous surveillance

### Artist Being Watched

#### How does one film painting?

After many years of friendship I wanted to make another film with Arié, a sort of portrait of the painter 20 years later. Not to explain the unexplainable, or introduce anything lacking in the first movie, but just to return to the central question of the nature of painting, of what a painter is. Which amounts to asking: what is a man? How to film painting, the act of painting? And when I ask, "what is a painter?" it's my own question coming back at me like a ping-pong ball or a boomerang: what are film-makers and what do they do?

This question was bothering me again; I was determined to have another go at it, and dispose of it for good. Easier said than done. I got tied up in repetitions, but as we know, things never stay the same. With the patina of time, the original alters, its features get lined, splitting into a thousand facets, like excrescences, variants or variations, in the musical sense of the term.

Twenty years ago I thought an artist could never be filmed in the act of painting, and that every movie claiming to do so was faking it, because to make art we must be alone with ourselves, with no one watching and above all no camera. That's why at the end of the shoot he tries to paint me, the only possible subject, the person filming him. But I had simply displaced the impossibility: we don't see what he's painting, just the gestures he makes.

Is he now so accustomed to my presence that I've become completely transparent? Invisible, unseen by him? Or has he just accepted the idea of being watched?

*Boris Lehman*

**Arié Mandelbaum** was born in 1939 and studied at the Academy of Fine Arts in Brussels. He was a teacher at the School of Arts in Uccle between 1996 and 2000. He lives and works in Brussels, Fontenoille in France, and New York.

Exhibitions of Arié Mandelbaum's work have been held in Brussels, Namur, Mons, Antwerp, Luxembourg, New York, Washington, D.C and Toulouse. Bernard Noël, Gérard Preszow, Serge Goyens de Heusch, Jacques Sojcher, Serge Meurant, John Berger, Marcel Moreau, Maurice Krajman and Jean-Michel Palmier have written texts about the work of Arié Mandelbaum.

Since 2003, Arié Mandelbaum has worked as an actor, mostly in the performances of Claude Schmitz (Red M.U.D.H, America, Inner Worlds).

Durch seine einfache Struktur gelingt es dem Film nach und nach, von Erinnerungen, Freundschaft, Liebe zu sprechen. Meine Anwesenheit im Bild, wenn ich einen Gegenstand mit der Nennung des Vornamens seines früheren Besitzers kennzeichne, reicht, um die Intimität herzustellen, die ich mit ihm oder ihr geteilt habe oder noch teile. Doch ihre Abwesenheit im Film vermittelt auch etwas von jener Einsamkeit und Nostalgie, die man spürt, wenn man eine Schublade nach langer Zeit zum ersten Mal wieder öffnet. In gewisser Weise wird in diesem kurzen Film durch den Effekt des Anhäufens all der Gegenstände die ganze Menschheit angesprochen.

Die letzte Einstellung ist anders. Man sieht mich in meinen Zimmer, nackt und umgeben von Hunderten von Gegenständen, Kleidern usw. Ich ziehe mich an, indem ich die Schuhe des einen, die Hose des anderen nehme, und das Hemd von einer dritten Person. Am Ende sehe ich aus, wie man mich kennt: dieser Clown Boris Lehman, schräg gekleidet, tolldreist, zottelig. Dsiga Wertow betrachtete den Schnitt als Metapher für die Erschaffung des „Neuen Menschen“. Die Art der Zusammensetzung, des Zusammenfügens der verschiedenen Fragmente ermöglichte ihm die „perfekte“, die „ideale“ Gestalt.

Das Schwanken zwischen dem Tragischen und dem Komischen erreicht hier seinen Höhepunkt.

Es sei noch angemerkt, dass der Film jeden dazu auffordert, aus ihm zu machen, was er oder sie will. Mit anderen Worten: Jeder Zuschauer kann den Film auf seine Weise fortsetzen.

*Boris Lehman*

**Land:** Belgien 2010. **Produktion:** Dovfilm, Brüssel. **Regie, Drehbuch, Produzent:** Boris Lehman. **Kamera:** Antoine-Marie Meert. **Schnitt:** Ariane Mellet. **Ton:** Jacques Dapoz. **Mischung:** Manuel de Boissieu. **Assistenz:** Juliette Achard.

**Format:** 16mm, 1:1.37, Farbe. **Länge:** 14 Minuten. **Originalsprache:** Französisch. **Uraufführung:** 17. Februar 2010, Internationales Forum, Berlin. **Weltvertrieb:** Dovfilm, Boris Lehman, 14, Av. Guillaume Macau, 1050 Brüssel, Belgien. Tel.: (32-486) 288 345, E-Mail: borislehman@yahoo.fr

## Un peintre sous surveillance

### Artist Being Watched

#### Wie filmt man den Vorgang des Malens?

Nach vielen Jahren der Freundschaft wollte ich einen weiteren Film mit Arié machen, eine Art Porträt eines Malers 20 Jahre später. Es ging mir nicht darum, das Unerklärliche zu erklären oder etwas in den Film aufzunehmen, was im ersten Teil gefehlt hätte. Ich wollte noch einmal auf die zentrale Frage nach dem Wesen der Malerei zurückkommen bzw. auf die Frage: Was macht einen Maler aus? Was mich zu der Frage führt: Was ist ein Mensch? Und wie filmt man den Vorgang des Malens?

Meine Frage: Was ist ein Maler? kommt wie ein Bumerang zu mir zurück: Was sind Filmemacher? Was machen sie? Auch bei der Arbeit an diesem Film quälte mich diese Frage. Ich war fest entschlossen, mich noch ein weiteres Mal mit ihr auseinanderzusetzen und dann endlich damit abzuschließen. Leichter gesagt als getan. Ich habe mich in Wiederholungen verstrickt, aber, wie wir alle wissen, bleiben die Dinge nie so, wie sie einmal waren. Im Laufe der Jahre verändert sich das Original, setzt Patina an, kriegt Falten, zerfällt in tausend kleine Teile, bekommt Auswüchse, und es entstehen im musikalischen Sinn Varianten und Variationen.

Vor 20 Jahren war ich der Meinung, dass man einen Künstler niemals beim Malen filmen kann und dass alle Filme, die vorgeben, dies zu tun, dem Zuschauer etwas vorgaukeln. Damals dachte ich, dass man allein sein muss, um künstlerisch tätig zu werden, dass niemand anderes dabei anwesend sein darf, schon gar keine Kamera. Da kein anderes Modell zur Stelle war, versuchte Arié gegen Ende des neuen Films, mich zu malen, die Person, die ihn filmte. Damit hatte ich die Unmöglichkeit des Vorhabens nur verlagert: Man sieht nicht, was er malt, nur die Bewegungen, die er dabei macht.

Hat er sich derart an meine Anwesenheit gewöhnt, dass ich für ihn völlig durchsichtig geworden bin? Unsichtbar, nicht wahrnehmbar? Oder hat er sich einfach daran gewöhnt, beobachtet zu werden? *Boris Lehman*

**Arié Mandelbaum** wurde 1939 geboren und studierte an der Akademie der Schönen Künste in Brüssel. Zwischen 1996 und 2000 unterrichtete er an der Kunsthochschule in Uccle. Er lebt und arbeitet in Brüssel, Fontenaille (Frankreich) und New York. Zahlreiche Ausstellungen der Arbeiten von Arié Mandelbaum fanden u. a. in Brüssel, Namur, Mons, Antwerpen, Luxemburg, New York, Washington D.C und in Toulouse statt. Seit 2003 arbeitet der Künstler auch als Schauspieler, vor allem in Performances von Claude Schmitz (Red M.U.D.H, America, Inner Worlds).

**Land:** Belgien 2009. **Produktion:** Dovfilm, Brüssel. **Regie, Drehbuch, Produzent:** Boris Lehman. **Kamera:** Antoine-Marie Meert. **Schnitt:** Ariane Mellet. **Ton:** Juliette Achard, Jacques Dapoz, Marie André. **Musik:** Franz Schubert, Esther Lamandier. **Mischung:** Simon Apostolou, Thomas Rouvillain.

**Mitwirkende:** Arié Mandelbaum, Claude Schmitz, Wendy Van Dormael, Sabine Durant, Valérie Gimenez, Céline Van Kimmenade, Sarah Lefebvre, Sarah Blum, Yaël André, Clémentine Lemaître, Isabelle Wuilmart, Chloé Kauffman, Julie Sandor, Esther Lamandier, Boris Lehman, Inbal et Natalie Yalon, Renelde Liégeois, Meriam Kerkour, Cristalina Crespo.

**Format:** 16mm, 1:1.37, Farbe. **Länge:** 36 Minuten. **Originalsprache:** Französisch. **Uraufführung:** Januar 2009, Internationales Filmfestival Rotterdam. **Weltvertrieb:** Dovfilm, Boris Lehman, 14, Av. Guillaume Macau, 1050 Brüssel, Belgien. Tel.: (32-486) 288 345, E-Mail: borislehman@yahoo.fr



**Boris Lehman** wurde am 3. März 1944 in Lausanne geboren und studierte von 1962 bis 1966 an der Brüsseler Filmschule INSAS. Seit 1960 ist er als Filmkritiker tätig; er hat zahlreiche Artikel in diversen Filmzeitschriften veröffentlicht, darunter in *Clés pour le Spectacle*, *La Revue Nouvelle*, *Vidéodoc*, *Cinergie*, *Cartes sur Cable*, *Rue des Usines*, *Art-Press*, *Galerie Magazine*, *Vertigo*, *Purple* und *Zeuxis*.

Boris Lehman realisiert, produziert und vertreibt seine Filme als unabhängiger Filmemacher. Sein bisheriges Werk, das er hauptsächlich auf Super8 und 16mm gedreht hat, umfasst rund 400 Filme: lange Spielfilme, Kurzfilme, Dokumentarfilme, Essays, Experimentalfilme, Tagebücher und Autobiografien. Er selbst wirkte in unterschiedlichen Funktionen, u. a. auch als Schauspieler, in zahlreichen Filmen mit, u. a. von Henri Storck, Jacques Rouffio, Chantal Akerman, Joseph Morder, Patrick van Antwerpen, Michèle Blondeel, Gérard Courant, Samy Szlingerbaum und Jean-Marie Buchet.

**Boris Lehman** was born on March 3, 1944 in Lausanne. From 1962 until 1966, he studied at the INSAS film academy in Brussels. Since 1960, he has worked as a critic, having written many articles for various publications such as *Clés pour le Spectacle*, *La Revue Nouvelle*, *Vidéodoc*, *Cinergie*, *Cartes sur Cable*, *Rue des Usines*, *Art-Press*, *Galerie Magazine*, *Vertigo*, *Purple* and *Zeuxis*. Boris Lehman creates, produces and distributes his films as an independent filmmaker. To date, his work – filmed mostly on Super 8 mm and 16 mm – comprises some 400 films: full-length features, short subjects, documentaries, essay films, experimental films, diaries and autobiographies. He has also taken on various tasks, including as actor, in the films of people like Henri Storck, Jacques Rouffio, Chantal Akerman, Joseph Morder, Patrick van Antwerpen, Michèle Blondeel, Gérard Courant, Samy Szlingerbaum and Jean-Marie Buchet.

#### Films (selection) / Filme (Auswahl)

1963: *La clé du champ*. 1967: *Catalogue*. 1968: *Histoire d'un démenagement*. 1970: *Le centre et la classe*. 1973: *Ne pas stagner*. 1974: *Album 1. Knokke out*. 1978: *Magnum Begynasium Bruxelles*. 1979: *Symphonie* (Forum 1981). 1980: *Marcher ou la fin des temps modernes*. 1983: *Couple, Regards, Positions* (Forum 1983). *Portrait du peintre dans son atelier*. 1986: *Masque*. 1987: *Muet comme une carpe (Silent as a Fish)*. 1989: *L'homme de terre. La chute des heures*. 1990: *A la recherche du lieu de ma naissance (Looking for My Birthplace)*. 1992: *Babel/Lettre à mes amis restés en Belgique (Letter to My Friends who Stayed in Belgium)* (Forum 1993). 1995: *Leçon de vie*. 1997: *Mes entretiens filmés* (Forum 1998). 1999: *A comme Adrienne* (Forum 2000). 2001: *Mes 7 lieux* (currently under production). 2002: *Histoire de ma vie racontée par mes photographies (Story of My Life Told My Photographs)* (Forum 2002). *Théorie des caisses*. 2003: *Homme portant (Man Carrying)*. 2005: *Tentatives de se décrire (Trying to Describe Oneself)*. 2006: *Red Mudh. Before the begining* (co-director: Steven Dwoskin); *Fontaine d'amour*; *L'Arche de Noén*. 2007: *Sur-vie*. 2008: *Films ontologiques – chapitre 1. Histoire de mes cheveux* (currently under production); *Jacques Dapoz, autoportrait*. 2009/10: *Retouches et réparations (Alterations and Repairs)*; *Un peintre sous surveillance (Artist Being Watched)*; *Choses qui me rattachent aux êtres (Things that Connect Me with Beings)*.