

Suhrkamp Verlag

Leseprobe



Akerman, Chantal
Die Gefangene

Nach Motiven von Marcel Proust
Französische Originalfassung mit deutschen Untertiteln Etwa 118 Minuten.
Farbe

© Suhrkamp Verlag
filmedition suhrkamp 9
978-3-518-13509-9

Chantal Akerman

Die Gefangene

Nach Motiven von Marcel Proust

Birgit Kohler

Freiheit, Klarheit, Einsamkeit

Chantal Akerman und ihre Filme

**»Liebe kann überdauern –
ohne daß man abhängig ist«**

Chantal Akerman im Gespräch

mit Thilo Wydra

Ulrich Peltzer

Der stille Verrat

Suhrkamp





Freiheit, Klarheit, Einsamkeit

Chantal Akerman und ihre Filme

Würde sie sich selbst als Spielfilmfigur in ihre bisherige Arbeit einfügen, sähe das so aus: »Eine burleske Figur, die gegen Türen rennt, Gläser umstößt, fehlerhaft Französisch spricht und sich fragt, wie sie zwischen dem Dokumentarfilm oder dem, was man Fiktion nennt, und zwischen dem Autorenfilm und dem kommerziellen Film ihren Weg finden kann, die ständig zwischen den Genres hin und her springt und doch immer wieder mit sich selbst konfrontiert ist.« – So beschreibt Chantal Akerman sich selbst und ihre filmische Arbeit. Eine faszinierende Arbeit, die immer wieder neue Perspektiven und Lesarten möglich macht, sich alle Freiheiten nimmt und der Imagination der Zuschauer jede Freiheit läßt.

Zwischen Dokumentarfilm und Fiktion, zwischen Komik und Tragik, häufig inspiriert von Autobiographischem, hat die 1950 in Brüssel als Tochter polnisch-jüdischer Emigranten geborene und in Paris lebende Künstlerin ein filmisches Werk geschaffen, das mittlerweile über 40 kurze und lange Filme sowie mehrere Videoinstallationen umfaßt und stilistisch unverwechselbar ist. Mit ihrer ganz eigenen Handschrift zählt Chantal Akerman heute zu den bedeutendsten Vertreterinnen des europäischen Autorenkinos. Es ist jedoch alles andere als selbstverständlich, daß die Korrespondenzen innerhalb eines Œuvre über die Jahre hinweg so zahlreich, vielfältig und aufschlußreich sind wie bei ihr: All ihre Filme, gleich welchen Genres, sind Teil ein und desselben Universums mit wiederkehrenden stilistischen und thematischen Koordinaten. Dabei nehmen sie unterschiedlichste Formen an:

burlesk-humorvolle Grotesken und kontemplative Dokumentarfilme, ein Musical, eine romantische Komödie und stumme Experimentalfilme, Filme ganz ohne Plot und eine veritable Literaturverfilmung nach Proust. In nahezu allen ihrer Arbeiten findet sich eine autobiographische Dimension, bisweilen explizit, meist jedoch als unterschwelliger Subtext. Der Weg, den sie mit ihren Filmen zurücklegt, verläuft von Brüssel nach New York, Paris, West- und Ostdeutschland, Polen, Rußland bis ins Niemandsland der Wüste zwischen Mexiko und Arizona und neuerdings auch nach Shanghai. Seit ihrem Debüt im Jahr 1968 erkundet sie dabei Grenzbereiche der filmischen Repräsentation und Ästhetik, unterläuft Konventionen und Sehgewohnheiten, experimentiert mit Raum, Zeit, Dauer und mit dem filmischen Erzählen überhaupt.

Die für Akerman charakteristische Ästhetik ist beeinflußt durch die strukturellen, minimalistischen Experimentalfilme der sechziger Jahre von Michael Snow, Jonas Mekas und Andy Warhol, die sie bei einem ersten Aufenthalt in New York 1971 kennengelernt hatte. Ihre Signatur beruht auf einigen konstitutiven formalen Parametern: die Betonung des Bildrahmens und die Kadrage im Bild selbst durch horizontale und vertikale Linien; der rhythmisch-strukturierende Wechsel von langen, frontalen, streng kadrierten Einstellungen mit unbewegter Kamera und ausgedehnten Kamerafahrten sowie die Inszenierung des Vergehens von Zeit. Durch ihren innovativen Umgang mit Zeit und Raum hat Chantal Akerman das moderne europäische Kino wesentlich geprägt. Ihre Arbeiten sind, auch wenn sie von realistischen Gegebenheiten ausgehen, durchweg nicht naturalistisch, sondern stilisiert und ästhetisiert. Die Kamera gestaltet Räume, die sich dem Blick als Bühnen darbieten, egal ob an einem U-Bahnhof, in einer Landschaft oder einer Küche.

Ein Zimmer, eine Frau, ein Film

Akermans Filmfiguren verbringen ziemlich viel Zeit in Küchen. Immer wieder situiert sie ihre Filme in Innenräumen, setzt Schlafzimmer, Flure, Hotelzimmer ins Bild, frontal, streng kadriert, stilisiert. Orte des häuslichen Alltags, Orte des Transits. Ein Zimmer, eine Frau, ein Film – dieses Setting trifft man in zahlreichen ihrer Arbeiten an. Eine winzige Küche ist Schauplatz von *Saute ma ville*, Akermans Debüt, das sie im Jahr 1968 im Alter von 18 Jahren drehte, nachdem sie die Filmhochschule nach wenigen Monaten verlassen hatte, um auf eigene Faust Filme zu machen. In diesem stürmischen, tragikomischen Film ist sie selbst zu sehen, wie sie singend nach Hause kommt, sich in der Küche einschließt und dann lustvoll die ganze Küche auf den Kopf stellt: Sie kocht Spaghetti, putzt Schuhe und räumt auf, doch die alltäglichen Verrichtungen, die mit einer chaplinesken Komponente nachgeahmt werden, geraten außer Kontrolle: Das Saubere wird schmutzig, das Wasser überschwemmt den Boden, die Flamme des Gasherds löst eine Explosion aus, und alles fliegt in die Luft – ein Film zwischen Slapstick und Amoklauf, lustig und beunruhigend zugleich. Mit dem exzessiven Stiften von Unordnung und Chaos aus *Saute ma ville* korrespondiert die kontrollierte, ritualisierte Ordnung des Hausfrauenalltags in Akermans bahnbrechendem Film *Jeanne Dielman, 23, Quai du commerce, 1080 Bruxelles* (1975), einem Meilenstein des feministischen Kinos, der mittlerweile als Klassiker der Filmgeschichte gilt. Der über drei Stunden lange Film zeigt drei Tage im Leben von Jeanne Dielman (gespielt von Delphine Seyrig), die mit ihrem Sohn in einer kleinen Wohnung lebt. Dort führt sie mit ritueller Strenge den Haushalt: Jeder Gang durch die Wohnung zeugt von perfekter Ökonomie, jede Geste sitzt. Der Alltag besteht aus monoton abgespulten Wiederholungen, die Hausarbeit, der routinierte Umgang mit den Dingen zeigt eine Frau in der Sicherheit ihrer kleinen Welt – keine

Welt der Worte, sondern der Gesten. Die Welt als Aneinanderreihung kleiner Handgriffe, die eine Existenz ausmachen und in denen ein abgrundiger Horror lauert, beim Kartoffelkochen und Schuheputzen genauso wie bei der Gelegenheitsprostitution. Als eines Tages eine Kleinigkeit aus dem Takt gerät, tötet Jeanne Dielman, um ihre Ordnung wiederherzustellen. Die langen, teilweise in Echtzeit und überwiegend mit unbewegter Kamera aufgenommenen Einstellungen häuslicher Arbeit, ein Thema, das auf der Leinwand normalerweise ausgespart bleibt, machten Furore. *Jeanne Dielman* wurde als Prototyp, ja als Referenzwerk eines neuen feministischen Kinos rezipiert.

Ein Zimmer und eine Frau sind auch Ausgangspunkt von *La chambre* (1972). Ein Zimmer, in dem die Filmemacherin im Bett sitzt und einen Apfel isst, wird in langen Plansequenzen mit mehreren 360-Grad-Schwenks erforscht. Die insistierende Wiederholung, die nichts besonders hervorhebt, ersetzt die klassische Narration und verlagert den Brennpunkt der Aufmerksamkeit auf die Wahrnehmung kleiner Veränderungen und auf das Vergehen der Zeit. Es ist ebenfalls Chantal Akerman selbst, die in *Je, tu, il, elle* (1974) völlig zurückgezogen von der Welt in einem leer geräumten Zimmer obsessiv Puderzucker isst. Viele Jahre später sitzt Chantal Akerman wieder allein in einem Zimmer: In dem filmischen Tagebuch *Là-bas* (2006) denkt sie in einer Wohnung in Tel Aviv über ihre Familie, ihre jüdische Identität, ihr Verhältnis zu Israel, Entfremdung, Exil und eine persönliche Krise nach. Durch die Lamellen heruntergelassener Bambus-Rollos beobachtet sie das Geschehen auf den Balkonen der gegenüberliegenden Häuser – der Blick aus dem Fenster, die Geräusche der Stadt und einige Telefonate bleiben der einzige Kontakt zur Außenwelt. Nur selten wagt sie sich aus dem Schutz der vier Wände hinaus – und das hat nicht nur mit einem in der Nähe verübten Attentat zu tun, sondern auch mit ihrer Mutter, die die Shoah überlebte und in Brüssel lange Zeit nicht auf die Straße gehen konnte.

Exil, Heimat(losigkeit), Identität

In Chantal Akermans Werk begegnet man immer wieder auf mehr oder weniger direkte Weise ihrer Mutter und damit dem Thema der jüdischen Diaspora. Die Familie der Mutter zog in den dreißiger Jahren von Polen nach Brüssel und wurde später nach Auschwitz deportiert. Ihre Mutter überlebte als einzige, hat aber nie über ihre Erfahrungen gesprochen. Vor dem Hintergrund des Schicksals der Mutter und dieses Schweigens bearbeitet Chantal Akerman in ihren Filmen immer wieder Fragen der Zugehörigkeit, des Exils, der Heimat(losigkeit), Erinnerung und Identität. Immer wieder geht es auch um das Eingeschlossensein, das Unterwegs- (bzw. Nicht-Zuhause-)Sein, die Einsamkeit, um Fragen, die in der Luft liegen, ohne gestellt zu werden, und um nicht erzählte Geschichten. Die Menschen in ihren Filmen befinden sich häufig in einer Übergangs- oder Wartesituation, an Bahnhöfen, Bushaltestellen, U-Bahnen, in Hotels und Aufzügen. Auch das Hin und Her zwischen Europa und New York ist ein Schlüsselmoment in vielen ihrer Arbeiten.

News from home (1976) kombiniert Bilder von Straßen und U-Bahnen in New York mit einem Soundtrack, in dem Akermans eigene Stimme und die Geräusche der Stadt so miteinander verwoben sind, daß diese ihre Stimme manchmal verdrängen oder aber mit ihr verschmelzen. Akerman liest Briefe ihrer Mutter vor, die diese ihr aus Brüssel nach New York schrieb, rührend, liebevoll, besorgt und bedrängend. Hinter den Bildern aus Manhattan taucht so allmählich noch eine ganz andere Welt auf: die Welt der polnisch-jüdischen Kleinstadt, in der Chantal Akermans Eltern aufgewachsen sind. In *Les rendez-vous d'Anna* (1978) spielt die Mutter der Protagonistin eine zentrale Rolle als einzige Vertraute, und das Motiv der Heimatlosigkeit, des Unterwegsseins, des Reisens ist ebenfalls präsent. Die Filmemacherin Anna reist nach Paris, Brüssel und Deutschland, um ihre Filme vorzustellen. Sie

bleibt für sich, obwohl sie Menschen trifft, mit denen sie Gespräche führt: einen deutschen Lehrer, der die Last der Geschichte auf seinen Schultern trägt, eine Freundin, einen Unbekannten im Zug. Sie lässt sie sprechen, ohne einladend oder abweisend zu sein. Eine existenzielle Einsamkeit und Wurzellosigkeit tritt zutage.

Völlig unvermutet ereignet sich inmitten der beschwingten Songs des Musicals *Golden Eighties* (1986), das in der Glitzerwelt einer Brüsseler Einkaufspassage spielt und in dem sich alles um amouröse Irrungen und Wirrungen dreht, eine Szene, in der sich die Verkäuferin Jeanne als Überlebende eines Konzentrationslagers erweist, einmal mehr ein Verweis auf Akermans eigene Mutter. Eine explizite Mutter-Tochter-Geschichte ist hingegen *Demain on déménage* (2004), eine rasante Komödie mit tragischem Hintergrund, in der die Mutter nach dem Tod ihres Mannes mit ihrem Piano in die Wohnung der tolpatschigen Tochter (Akermans Alter ego) einzieht, die sich mit dem Schreiben eines erotischen Romans abmüht. Das Zusammenleben gestaltet sich kompliziert und bietet neben so manchem Slapstick auch Hinweise auf die verdrängte jüdische Geschichte. In *Toute une nuit* (1982) ist Akermans Mutter in einer kurzen Szene leibhaftig zu sehen: Sie steht in einem Hauseingang und raucht eine Zigarette. Fast ohne Dialog versammelt der Film Momente und Fragmente von Geschichten aus einer schwulen Sommernacht in Brüssel. Taxis und Bahnhöfe, Bars und Straßenecken, Telefonanrufe und Hotelzimmer, eilig gepackte Koffer und zerknitterte Bettlaken sind auch hier Orte und Objekte des Geschehens.

In *Histoires d'Amérique: Food, Family and Philosophy* (1988) treten, wie auf einer Theaterbühne, an einem unbestimmten Ort in New York verschiedene Menschen vor die Kamera: Alle erzählen eine Geschichte. Gemeinsam ist ihnen die Erfahrung der ersten Generation jüdischer Flüchtlinge aus Osteuropa, die vor Pogromen und Massenvernichtung aus der alten Welt in die neue fliehen konnten. Es sind Geschichten und Erinnerungen von Überleben-

den, aber nun Heimatlosen, gefunden in jiddischen Zeitungen, gesprochen von Schauspielern und durchsetzt mit inszenierten jüdischen Witzen – ein weiterer Film an der Grenze von Fiktion und Dokument, zwischen Tragik und Komik, in den die Filmmacherin ihre eigene Geschichte und Spurensuche integriert. Einige Jahre später setzte sie diese Spurensuche fort, auf einer Reise von Ostdeutschland nach Moskau, die im Sommer beginnt und im tiefsten Winter endet; eine Reise kurz nach dem Zusammenbruch der Sowjetunion. Ihr Film *D'Est* (1993) gibt die subjektiven Eindrücke dieser Fahrt wieder. Wartehallen, Bahnhöfe, Straßenfluchten, Tanzhallen, Küchen, Landschaften, Kartoffelernte, Gesichter – die Orte bleiben unbenannt, es gibt keinen Kommentar, kaum ein Wort, aber eine Ordnung der Dinge und der Blicke, einen Widerhall von Tönen und einen Strom von Bildern. Gewissermaßen ein Echo von *D'Est* ist der 1999 im Süden der USA gedrehte Film *Sud* – ebenfalls eine Reise, durch einen heißen Sommer. Im Mittelpunkt steht der rassistische Lynchmord an dem jungen Schwarzen James Byrd Junior durch drei weiße Männer. Der Film versucht herauszufinden, welche Spuren diese Tat im Bewußtsein und in der Landschaft hinterläßt. Wie können Bäume plötzlich Gedanken an Tod, Blut und die Last der Geschichte hervorrufen? Wie beschwört die Gegenwart die Erinnerung an die Vergangenheit herauf, an die Zeit der Massengräber und des Hasses auf alles Fremde in Europa? Zum Triptychon formieren sich *D'Est* und *Sud* zusammen mit *De l'autre côté* (2002). Der Film führt ins Niemandsland zwischen Mexiko und Arizona, wo unzählige Menschen versuchen, über die Grenze zu kommen und in die USA zu immigrieren. Chantal Akerman spricht mit den Flüchtlingen und mit amerikanischen Ranchern und zeigt nüchtern die Landschaft, den Zaun, den Stacheldraht, die Scheinwerfer. Alle drei Filme beziehen sich im Grunde anhand zeitgenössischer Szenarios auf jene »uralten« Bilder, die Akerman verfolgen: »Bilder von Evakuierung, Menschen, die mit Bündeln durch den Schnee einem un-

bekannten Ziel entgegenmarschieren, Gesichter, Körper, Seite an Seite, die zwischen der Aussicht auf Leben und der Möglichkeit des Todes schwanken.«

Selbst/Porträts

Das eigentlich für unbezweifbar Biographisches und Autobiographisches zuständige Genre des (Selbst-)Porträts bearbeitet und nutzt Chantal Akerman im Bewußtsein der Grenzen der Repräsentation eines Selbst, der Grenzen der Annäherung an einen anderen und der Schwierigkeit, zu einer Wahrheit über sich selbst und andere zu kommen. Sie traut dem Porträt als stabiler Erzählung eines Subjekts nicht, sondern streut den Zweifel, bricht die Form, spricht von den Lücken in ihrer Geschichte, arbeitet mit Collagen und ist nicht interessiert an einem endgültigen Bild der porträtierten Person.

Nur in diesem Sinne ist *Un jour Pina m'a demandé* (1983) ein Porträt – und gewissermaßen auch ein Selbstporträt. Mit der Choreographin und Tänzerin Pina Bausch und Chantal Akerman treffen zwei Künstlerinnen aufeinander, die in ihrem Metier jeweils ein ganz eigenes Universum geschaffen haben. Fünf Wochen lang hat Akerman Pina Bausch und ihre Truppe bei einer Europatournee begleitet: Sie zeigt in ihrem Film die Arbeitsatmosphäre, Tourneevorbereitungen, Proben und Szenen aus einigen Aufführungen. In den Choreographien von Pina Bausch lassen sich deutliche Affinitäten zu Akermans Filmen erkennen, so daß man nicht sicher sein kann, ob die wartenden Frauen im Bild gerade auf einer Bühne in Wuppertal stehen oder im Schnee Moskaus in *D'Est*.

Der Trägheit verfallen präsentiert sich Chantal Akerman in *Portrait d'une paresseuse* (1986). Um Filme zu machen, muß man aufstehen, sich anziehen und sich waschen – man sieht Chantal Akerman bei ihren Schwierigkeiten, dem nachzukommen. Ein

ebenso amüsantes und doch auch tiefgründiges Selbstporträt ist *Lettre d'une cinéaste* (1984), in dem sie grundsätzliche Überlegungen zum Filmemachen anstellt: zwischen Aufstehenmüssen und Bilderverbot. *Chantal Akerman par Chantal Akerman* (1996) schließlich ist der dreifache Versuch eines Selbstporträts und gleichzeitig ein Essay über dieses Genre. Im ersten Anlauf berichtet Chantal Akerman direkt in die Kamera von der Schwierigkeit des Sprechens über das eigene Schaffen. Im zweiten Teil hat sie aus Szenen ihrer Filme der letzten Jahrzehnte einen neuen Film zusammengefügt – ohne Chronologie, unkommentiert und assoziativ geordnet. Eine neue Geschichte entsteht, aus Filmszenen und dem Leben, das sich darin ausdrückt. Am Ende des Films macht Chantal Akerman noch einen dritten Versuch. Die einzige Wahrheit, die sie über sich mitteilen kann, lautet: »Ich heiße Chantal Akerman. Ich bin in Brüssel geboren. Und das ist wahr.«

Filmen und Schreiben

Chantal Akerman hat neben ihren Filmen auch einige Bücher veröffentlicht: zwei Theaterstücke (*Hall de nuit* und *Le déménagement*), ein Drehbuch (*Un divan à New York*)^{*} und einen autobiographischen Text (*Une famille à Bruxelles*) über den Tod ihres Vaters, geschrieben in der ersten Person, die abwechselnd sie selbst und ihre Mutter verkörpert.

Auch Akermans Filme sind zunächst Texte – sie führt nicht nur Regie, sondern schreibt auch ihre Drehbücher selbst. Diesen wiederum gehen häufig Kurzgeschichten voraus. Daß das Filmemachen für sie sehr eng mit dem Schreiben verbunden ist, betont sie, die, bevor sie sich fürs Kino entschied, Schriftstellerin werden wollte, häufig. Von der dem Autorenfilm zugrunde liegenden

* Das Drehbuch zu Chantal Akermans Komödie *Eine Couch in New York* (1996) ist im Suhrkamp Verlag erschienen.

Idee der Caméra-stylo ist man also bei Akerman nicht weit entfernt. Das Schreiben ist für ihr Selbstverständnis als Filmemacherin grundlegend, die Beziehung zwischen dem Filmemachen und dem Schreiben konstitutiv. Eine Verbindung zum Bilderverbot liegt hier nahe. Akerman bewegt sich bewußt zwischen dem Verbot und dem Machen von Bildern, unfähig, das eine zu vergessen, nicht in der Lage, das andere zu unterlassen. Im letzten Raum der Installation *D'Est – Au bord de la fiction* (1995) ist zu hören, wie Akerman das alttestamentarische Bilderverbot verliest und danach einen eigenen Text spricht, der nicht die Bilder, sondern das Schreiben beschwört: »Einen Film schreiben, ohne es zu wissen. Schreiben, um abzuschließen. Wenn man einen Film macht, muß man immer schreiben, selbst wenn man noch gar nichts über den Film weiß, den man machen will.«

Mit dem Schreiben und mit Literatur hat sich Chantal Akerman in ihrer Videoarbeit *Letters home* (1986) auch thematisch auseinandergesetzt. Ausgehend von einem aus Briefen Sylvia Plaths an ihre Mutter entstandenen Theaterstück beschäftigt sich der Film mit dem Leben und dem Freitod der Dichterin, die in den sechziger Jahren versuchte, ihren Beruf, das Schreiben, mit ihren Aufgaben als Ehefrau und Mutter zu vereinbaren. Akerman, deren Filmen häufig etwas Theaterhaftes eignet, mußte in ihrer filmischen Bearbeitung hier den umgekehrten Weg gehen und aus dem Theater Kino werden lassen. Auch *Le Déménagement* (1992), ein Monolog für den Schauspieler Sami Frey, gibt es als Film und als Theaterstück. Ein Mann, der gerade umgezogen ist, betrachtet skeptisch seine neue Heimat, erinnert sich an die alte Wohnung und fragt sich, ob es richtig war, umzuziehen.

Mit *La Captive* (2000), einer Adaption von Marcel Prousts *La prisonnière*, widmet sich Akerman ausdrücklich der Verfilmung von Literatur. Diese Geschichte zweier Liebender, Ariane und Simon, ist gleichzeitig die Geschichte einer Obsession, der Obsession des Mannes, der Frau so nahe wie möglich zu kommen und

sie deshalb permanent zu überwachen und auszufragen. Er leidet, da er bemerkt, wie sie ihm auch in Momenten größter Intimität, in denen er sie zu besitzen glaubt, entkommt und wie es ihr gelingt, ihre mentale und körperliche Freiheit zu bewahren. Da ihm Ariennes Verbundenheit mit ihren Freundinnen nicht entgeht und er sie eines Doppellebens verdächtigt, geht er sogar so weit, in ihre Welt einzudringen. Sein Verlangen nach der totalen Verschmelzung will nicht begreifen, daß der andere letztlich immer fremd bleiben muß.

Birgit Kohler lebt als Programmkuratorin und Filmwissenschaftlerin in Berlin. Sie ist im Vorstand des Arsenal – Institut für Film und Videokunst (www.arsenal-berlin.de), Mitglied im Auswahlkomitee des Internationalen Forums der Berlinale und Mitherausgeberin des Internetmagazins *nach dem film*.



»Liebe kann überdauern – ohne daß man abhängig ist«

Chantal Akerman im Gespräch mit Thilo Wydra

Thilo Wydra: Madame Akerman, mit jedem neuen Film überraschen Sie Ihr Publikum. Zugleich lassen Sie sich zwischen Ihren Arbeiten viel Zeit. Ihr letzter Spielfilm Eine Couch in New York ist sechs Jahre her.

Chantal Akerman: Komisch, gerade diese Komödie paßt gar nicht so recht zu mir. Sie ist viel mehr eine Zäsur als nun *Die Gefangene*. Aber es ist gut, daß ich beides gemacht habe.

Haben Sie auch an anderen Projekten gearbeitet in dieser Periode zwischen der Couch und der Gefangenen, abgesehen vom Dokumentarfilm Sud?

Ich habe ein Selbstporträt gedreht, ein Buch geschrieben, eine Installation angefertigt ... ich versuche, mich mit verschiedensten Dingen zu konfrontieren, um nicht zu sehr in eine mögliche Wiederholung zu geraten. Mich interessiert alles. Jetzt ist es *Die Gefangene*. Sie ist mir sehr nahe.

Was mir an der Gefangenen besonders auffällt: Es ist ein in sich sehr geschlossener, vielleicht auch ein verschlossener Film.

Ich würde lieber von einem obsessionellen Film sprechen, in jeder Hinsicht. Selbst die äußere Form verstärkt die Obsession, um die es hier geht. Sie hilft auch, sie stärker zu fühlen, sie wirklich zu spüren.

Warum haben Sie sich bei Ihrer Stoffwahl gerade an den französischen Epiker der Innenschau gewagt? Am handlungsarmen Kosmos Marcel Prousts haben sich schon manche die Zähne ausgebissen.

Die Gefangene ist eine freie Adaption von Marcel Prousts *La Prisonnière*, eine sehr freie Adaption. Ich habe das Buch mehrmals gelesen, wie alle Bücher Prousts. Als ich den Roman zum zweiten Mal las – ich war wohl um die 27, 28 –, sagte ich mir, den Part der *Prisonniere* muß ich eines Tages verfilmen. Das ist nun *Die Gefangene* geworden – fast 25 Jahre später!

Ein Proust-Titel heißtt Die wiedergefundene Zeit. Sie haben Ihren Stoff wiedergefunden – mit veränderter Wahrnehmung?

Ich hätte den Film nicht früher verwirklichen können, nicht auf diese Weise. Auch jetzt habe ich gar nicht erst versucht, am Buch zu kleben, sondern das umzusetzen, was in meiner Erinnerung von damals wieder hochkam, wie es regelrecht aufstieg. Das war mein Ausgangspunkt: diese Obsession, dieser Versuch, jemand anderen mental und zugleich körperlich zu besitzen, dieser Wunsch einer Verschmelzung auch. All diese amourösen Versuchungen, die oftmals zum Scheitern verurteilt sind: Wir kennen das doch alles, wenn auch vielleicht nicht unbedingt auf dieselbe Art.

Bei Ariane und Simon meint man eine starke wechselseitige Abhängigkeit zu erkennen, wenn auch auf unterschiedliche Weise.

Natürlich. Da ist nicht nur die dauernd kontrollierte Ariane. Simon braucht dieses Mädchen regelrecht, er braucht ihre Lügen, um damit seine Obsession zu nähren. So gesehen, könnte man den Film auch *Der Gefangene* nennen.

Wenn ich Sie so direkt fragen darf: Was bedeutet Liebe für Sie?

Liebe kann bestehen, kann sich nähren, kann sich bereichern, kann überdauern – ohne daß man abhängig ist.

Manchmal, wenn Simon seiner Ariane durch die Straßen von Paris folgt, da wirkt das wie ...

... wie Hitchcock?

Ich dachte eher an Truffauts Antoine-Doinel-Filme mit Jean-Pierre Léaud.

Kann sein, man ist ja keine Jungfrau mehr, man hat viel gesehen, kann schon sein, daß das dann auch irgendwie ins eigene Arbeiten einfließt. An Truffaut aber habe ich bei der *Gefangenen* nie gedacht. Dafür natürlich an Hitchcocks *Vertigo* – auch wenn es da eher um Fetischismus als um Obsessionen geht und der Film überhaupt ganz anders funktioniert. Aber ich liebe *Vertigo*. Sonst denke ich bei der Suche nach verwandten Namen noch an Carl Theodor Dreyer, dessen Ton *Die Gefangene* vielleicht noch mehr trifft als jenen Hitchcocks. Filme wie *Gertrud* oder *Vampyr* – zumal Simon beinahe etwas Vampirisches hat.

Wenn wir über Einflüsse sprechen: Welcher wäre für Sie der wichtigste?

Ganz eindeutig Godard. Auch das hat wieder mit einer Zeit zu tun, die lange her ist. Als ich noch sehr jung war, um die 15, und Godard überhaupt nicht kannte, da bin ich in ein Kino gegangen und habe *Pierrot le Fou* gesehen. Voilà. Von da an wußte ich, daß ich Filme machen wollte.

Und was wird nun auf die Introspektion mit der Gefangenen folgen? Wieder ein Dokumentarfilm?

Ja, ich arbeite an der Montage eines Dokumentarfilmes für Arte. Es geht um die mexikanisch-amerikanische Grenze. Einbrisantes Thema, jetzt mehr denn je. Wir haben nun zwei Festungen, Europa und Nordamerika. Und der ganze Rest der Welt ist dabei zu krepieren! Es ist aber nicht die Politik, die mich hierbei interessiert, es ist die Intimität der Menschen, die zerbricht.*

* Chantal Akermans Dokumentarfilm *De l'autre côté* wurde am 24. Mai 2002 bei den Filmfestspielen in Cannes uraufgeführt.



Thilo Wydra, geboren 1968, lebt als freier Autor und Journalist in München. Er schreibt unter anderem für den *Tageesspiegel* und für *Filmecho/Filmwoche*. 2004 wurde er zum deutschen Korrespondenten des Filmfestivals in Cannes berufen. Im Suhrkamp Verlag erschien zuletzt die Biographie *Romy Schneider. Leben – Werk – Wirkung* (2008).