

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 30 (1988)
Heft: 161

Artikel: Gespräch mit Marion Hänsel
Autor: Hänsel, Marion / Horni, Jeannine
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-866769>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 13.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

hung zwischen Nicole und Ludovic. Marion Hänsel lotet die Charaktere und das feingespinnene Gewebe unbewusst, Konflikte andeutender Blicke und Gesten mit einer eindringlichen Filmsprache aus. Intensität gewinnt der Film nicht nur durch seine Dichte und die sparsam eingesetzte Musik (Hauptinstrument ist ein argentinisches Bandoneon), sondern auch durch die hervorragenden schauspielerischen Leistungen. Hinter der abstossenden Härte und latenten Hysterie Nicoles zeigt die glänzende Marianne Basler deren tiefe Verstörtheit, die letztlich zur Liebesunfähigkeit führte. Thierry Frémont spielt Ludo als Erwachsenen, der an einem Tiefpunkt der Verzweiflung und Ohnmacht angekommen ist, nachdem er jahrelang vergeblich gegen dieselben Mauern anrannte. Für die Rolle des kleinen Ludo fand Marion Hänsel den mit einem bemerkenswerten mimischen Talent gesegneten elfjährigen Yves Coton.

Als Spross einer Schandung ein Zeichen der Schande, verbringt Ludo die ersten Jahre seines Lebens eingesperrt auf einem staubigen Dachboden, versteckt vor den Augen der bigotten Einwohner eines Fischerdorfes. Dort wächst das in einen zerschissenen Rock gekleidete, wie ein Tier behandelte Kind mangels geistiger und seelischer Anstöße zu einem unterentwickelten «Idioten» heran. «Singe» (Affe) nennt ihn seine Mutter, die ab und zu mit ihm plaudert oder ihm Geschichten vorliest. Erst als Nicole den um mehrere Jahre älteren Micho heiratet, lernt Ludo andere Menschen kennen.

Die Kontakte mit der Aussenwelt bringen für Ludo eine verwirrende Fülle von Eindrücken. Beim ersten Anblick des Meeres erstarrt er vor Entzücken, seinem Blick eröffnet sich eine Weite, die alle Fesseln, alle Grenzen zu sprengen verspricht. Mit der gleichen Hingerissenheit betrachtet er seine junge schöne Mutter, wenn er ihr morgens das Frühstück ans Bett bringt. Immer mehr lässt sich Ludo einfallen, um ihre Aufmerksamkeit zu erringen. Nach der Liebe der Mutter sehnt er sich mit einer alles beherrschenden Inbrunst; er buhlt, er bettelt um das kleinste Zeichen einer Zuneigung. Doch im von latenter Hysterie gezeichneten Gesicht Nicoles findet er meist nur Abwehr und Verachtung, mit grausamer Härte weist sie den «Bastard», den «Singe» zurück. «Schau mich an», sagt sie, dann schliesst sie die Augen: «Verschwinde».

Nicole ist innerlich längst tot; was einmal an lebensbejahenden Gefühlen

vorhanden war, wurde zunichte gemacht. Geplagt von schweren neurotischen Spannungen, ist sie unfähig zu menschlicher Anteilnahme, eine bössartige, zänkische und rücksichtslose Kindfrau, die nur in der Erinnerung an die unwiderrufliche Vergangenheit vor dem katastrophalen Erlebnis aufblüht. Wenn sie mit Ludo redet, dann wie zu einer jugendlichen Freundin – Backfischgespräche. Was sie in ihrem unerwünschten Sohn anrichtet, kann auch der gutmütige Micho, der dem Kind ein liebevoller Vater zu sein versucht, nicht wieder gutmachen. An der Liebslosigkeit seiner Mutter geht Ludo zugrunde. Nachts, im Schlaf, wimmert der Junge und knirscht mit den Zähnen. Sein Schmerz findet Ausdruck in einem Bild seiner Mutter, das er, immer wieder dasselbe, auf die Wände zu zeichnen beginnt: rote Haare lodern wie Flammen aus dem Kopf, das kalte Gesicht verdeckt eine schwarze abwehrende Hand.

Je älter Ludo wird – je unauffälliger er auch aufzutreten weiss, um nicht ständig Hassausbrüche auf sich zu ziehen – desto weniger kann ihn die zunehmend dem Alkohol verfallende Nicole ertragen. Es kommt der Tag, an dem sie ihn endgültig aus den Augen haben will; Ludo, mittlerweile sechzehn Jahre alt, soll in ein Heim für geistig Behinderte. «Ich bin kein Idiot, ich bin Ludo», schreit er, doch seine verzweifelte Gegenwehr fruchtet nichts. Von da an spitzt sich die Situation dramatisch zu. Der irren Welt der Anstalt, die von der Trillerpfeife einer überspannten Leiterin beherrscht wird, entflieht der immer widerspenstiger reagierende Ludo ans Meer.

Ludo steht auf dem Deck des Schiffswracks und beobachtet mit steigender Unruhe, wie sich eine schöne junge Frau nähert; von weitem leuchtet ihr oranger Rock, ihr rotblondes Haar weht im Wind. Ludo beginnt haltlos zu zittern, er flieht in den Bauch des Schiffes und verkriecht sich wimmernd in sich selbst. Oben an der Eisentreppe sind Geräusche zu hören, jemand ruft. Dann steigt Nicole, beruhigend auf Ludo einredend, herunter. Alles sei jetzt gut, sagt sie, sie werde einen anderen Mann heiraten, Ludo solle nur mit ihr kommen, alles werde gut. «Wohin bringst du mich?», fragt Ludo. Nicole schweigt – ein angespanntes Schweigen – und berührt sein vor innerer Erregung verzerrtes Gesicht: «Sag Maman zu mir, noch nie hast du mich so genannt.» «Maman», stammelt Ludo, dann schliesst er die Augen und explodiert.

Jeannine Horni

Gespräch mit Marion Hänsel

FILMBULLETIN: Warum hast Du Dich ausgerechnet für den Roman von Yann Queffélec entschieden?

MARION HÄNSEL: Als ich anfang, das Buch zu lesen, hat mich die Geschichte sofort angezogen, ich hatte das starke Bedürfnis, darüber zu sprechen. Mein Kopf jedoch sagte mir, dass ich mich nach DUST, der von einer Vater-Tochter-Beziehung handelt, nicht schon wieder auf ein solches Thema einlassen sollte. Während sechs Monaten versuchte ich, den Film *nicht* zu machen. Ich kämpfte gegen mich selbst, wurde unglücklich, aggressiv und nervös. Dann erwies sich der Stoff stärker als ich. Er hat mich genommen, nicht ich ihn. Ich beschloss also, dasselbe nocheinmal zu sagen.

Daneben ist LES NOCES BARBARES aber auch ein Zeugnis. Viele Leute halten es nicht für möglich, dass Kinder, so wie Ludo, auf einem Dachboden eingesperrt werden. Wenn man aber Zeitungen liest, wird man eines anderen belehrt. Kinder, die Störungen davontragen, weil sie abgelehnt, nicht geliebt werden von ihren Vätern oder Müttern, denen es selbst an Liebe mangelte, sind überall zu finden. Man sollte nicht aufhören, darüber zu sprechen.

FILMBULLETIN: Wie könnte man dieses Urproblem Deiner Ansicht nach lösen?

MARION HÄNSEL: Mit meinem Film wollte ich Zustände, nicht Lösungen aufzeigen. Ich klage niemanden an: Nicole, die Mutter, ist zwar schuldig – aber mehr noch Opfer. Sie verkraftet das Drama ihres Lebens nicht und erschafft es neu. Ihre Umgebung trägt allerdings dazu bei: Hätten ihr ihre Eltern geholfen, die Vergewaltigung zu verarbeiten, wäre alles anders gekommen. Wenn man Probleme nur schon analysiert, sind Katastrophen vermeidbar. Ich will vor allem dazu beitragen, eine Veränderung in den Köpfen der Menschen zu bewirken. Noch heute findet man in allen Milieus die Unfähigkeit, mit der «Schande» einer Vergewaltigung fertigzuwerden. Und jede folgende Generation hat wieder darunter zu leiden. Ludo hat sehr gut verstanden, dass dieser Teufelskreis

nur mit seinem eigenen und dem Tod seiner Mutter durchbrochen werden kann. Er vollzieht einen Akt der Befreiung. Für mich ist ein anderes Filmende undenkbar. Wie in einer griechischen Tragödie weiss man unweigerlich, dass das Schicksal dieser zwei Menschen dramatisch ausgehen muss. Beim Filmfestival von New York, konnten sich jedoch viele Zuschauer nicht damit abfinden: Für sie war es unvorstellbar, dass ein Kind seine Mutter tötet. Sie wünschten sich ein Happy End, eine Mutter, die sagt: «Ich liebe dich». Andererseits sind viele Menschen zu mir gekommen, um mir zu sagen, wie sehr mein Film auf ihre Realität zutrifft.

FILMBULLETIN: Ludo hat ein sehr spezielles Verhältnis zum Meer. Welche Vorstellungen liegen Deinen Bildern zugrunde?

MARION HÄNSEL: Für den eingesperrten Ludo ist der Rhythmus des Meeres das einzige Geräusch, das er seit seiner Geburt ständig hört. Es ist der Rhythmus des Herzens, des Atems, es beruhigt ihn. Das Meer ist auch ein Ort der Sicherheit, einer Sicherheit, wie er sie im Bauch seiner Mutter empfunden hatte. Nachdem Ludo seine Mutter getötet hat, zieht es ihn

deshalb aufs Meer hinaus. Es ist auch ein Element der Befreiung: Er flüchtet aus dem Heim, weil er die Entfernung zum Meer nicht ertragen kann. Eine richtige gute Beziehung hat Ludo nur zum Meer, oder auch zur Sonne und zur Musik. Er klammert sich an zwei oder drei Dinge, die ihm niemand wegnehmen kann.

FILMBULLETIN: Ludo zeichnet überall ein Gesicht mit flammend roten Haaren und einer schwarzen Hand auf die Wände. War das schon im Buch so beschrieben oder hast Du das kreiert?

MARION HÄNSEL: Das stammt aus dem Buch. Die schwarze Hand bedeutet die Entfernung zu seiner Mutter, die ihn nie wirklich ansieht. Sie weist zudem auf das Ende des Dramas hin, denn es ist seine Hand, die Nicole tötet, und zwar, weil er die Mutter nicht mehr sehen will. Ich habe sehr viel Aufwand betrieben, um eine wirklich gute Zeichnung dieses Gesichts zu bekommen. Sie wurde von dreijährigen Kindern gemacht, mit denen wir stundenlang intensiv Vorstellungen über ihre Mutter erarbeitet hatten. Modell stand auch der Kopf der Medusa. Wir versuchten eine möglichst brutale Zeichnung zu bekommen, die auch Ludos Schmerz ausdrückt.

FILMBULLETIN: Mir gefällt, dass Nicole sich im Lauf des Films, der über rund zwei Jahrzehnte spielt, äusserlich nicht verändert. So sieht sie irgendwie immer wie das Bild aus, das Ludo von ihr in sich trägt.

MARION HÄNSEL: Ludo will einfach die Liebe seiner Mutter, und was sie auch macht, für ihn ist sie die Schönste, die Zärtlichste, die Liebste. Das ist sein Traum. Er sieht sie immer als Ideal, will sie als Mutter, als Schwester, als Geliebte. Aber ein Teil der Kritik und des Publikums haben meine Intention nicht verstanden.

FILMBULLETIN: Die Heimleiterin, Frau Rakoff, wirkt ein bisschen plakativ. Bist Du glücklich mit dieser Figur?

MARION HÄNSEL: Sie ist die schwächste Figur, weil ihre Beweggründe nicht erklärt werden. Sie erscheint sehr stereotyp. Im Buch ist ihr Hintergrund genau beschrieben, doch mit dieser Beschreibung hätte der Film eine halbe Stunde länger gedauert. Die Figur der Heimleiterin ist mein grösster Fehler. Wie unglücklich die Sequenz im Keller ist, wo sie Ludo in einer roten Perücke entgegentritt, fiel mir erst bei der Montage auf. Ich konnte sie aber nicht einfach weglassen, sonst wäre einiges im weiteren Verlauf des Films unver-

An der Ablehnung durch die Mutter zerbrochen: Thierry Frémont als Ludo



ständig geworden – und Geld, um die Szene neu zu drehen, hatte ich nicht mehr.

FILMBULLETIN: Ich mache die Erfahrung, dass weibliche Regisseure bessere Bilder finden, um psychische Konflikte darzustellen. Wie denkst Du darüber?

MARION HÄNSEL: Wenn es um Gefühle geht, sind Männer viel introvertierter, verschämter als Frauen. Sie haben eine enorme Barriere, darüber zu sprechen, oft sind sie ihnen auch gar nicht bewusst. Doch es gibt auch männliche Regisseure mit einem sehr feinen Gespür für psychologische Vorgänge – Altman zum Beispiel, oder auch Scorsese.

FILMBULLETIN: Warum hast Du das Cinemascope-Format gewählt, das für diese Art von Film eher ungewöhnlich ist?

MARION HÄNSEL: Als ich die Vorabklärungen machte und Drehorte besichtigte, wurde mir bewusst, dass die Ausstattung einiger Sequenzen – zum Beispiel das Schiff – sehr breit angelegt ist. Mich reizte es aber auch auszuprobieren, wie man intime zwischenmenschliche Beziehungen mit einem Breitformat umsetzen kann. Meine Equipe – schon zum dritten Mal dieselbe – hatte noch nie mit Cinemascope gearbeitet. Aber alle waren von dieser Idee begeistert, und wir hatten zur Abwechslung einmal auch das Geld dafür.

Als wichtig bei diesem Format erwies sich die Materie, das Meer, die Mauern, die Farben. Es gab sehr viel leere Räume, da selten zwei Menschen im Bild zu sehen sind, die Kamera bewegt sich um die Figuren herum. Um das Muster Schuss, Gegenschuss zu vermeiden, entwickelte ich unbewusst sehr eigene Kamerabewegungen und Einstellungen. Vielleicht weil ich Filmtechnik nie studiert habe, arbeite ich mit Story Boards, zeichne an den Drehorten die Szenen vor der Aufnahme. Dabei mache ich auch Dinge, die man in der klassischen Filmtechnik nicht machen darf – aber da ich nicht weiss, dass es Fehler sind, bin ich frei, sie zu machen.

Ein Film ist für mich immer auch ein Labor, in dem die ganze Equipe in einem Prozess lernt. Für mich waren die Dreharbeiten zu LES NOCES BARBARES eine gute Erfahrung in Sachen Inszenierung und Decoupage.

FILMBULLETIN: Welchen Einfluss hat denn der Kameramann noch?

MARION HÄNSEL: Er schaut sich das Story Board genau an und gibt seine Kommentare dazu. Manchmal sind Szenen, wie ich sie mir vorstelle, von der Kamera her nicht machbar. Nach

diesem Arbeitsprozess ist beim Drehen meist die erste Einstellung, die er mir zeigt, die richtige. Die Lichtbestimmung ist zudem ganz ihm überlassen. Ich zeige ihm einfach Fotos, sehr oft Gemälde, deren Farben und Atmosphäre ich einbringen möchte, bringe ihm Materialien, Stoffe, Steine mit und sage etwa, ich will dieses Grün. Meine Filme haben immer zwei oder drei einheitliche Farben. Bei LES NOCES BARBARES sind es Goldgelb, Orange, Mandarin, Vanille und Grün.

FILMBULLETIN: Wie arbeitest Du mit den Darstellerinnen und Darstellern? Spielst Du ihnen als ehemalige Berufsgenossin die Szenen vor, oder versuchst Du, sie zu erklären, um dann zu sehen, was sie daraus machen?

MARION HÄNSEL: Meine Arbeitsweise ist eine Mischung von beidem. Vor den Dreharbeiten führen wir stundenlange Gespräche über den Film, über die Figuren und ihre Geschichten, auch über die psychischen Probleme der Schauspieler, über ihre Vorstellungen und Zweifel im Hinblick auf die Figur, die sie verkörpern. Manchmal ändere ich dann Szenen noch ab. In DUST hat sich Jane Birkin so intensiv eingebracht, dass ich etliche Szenen völlig um- und auf sie zugeschrieben habe. Während der Dreharbeiten gebe ich nur noch konkrete Anweisungen zu den Bewegungen, die ich vorgezeichnet habe. Was den emotionalen Ausdruck anbelangt, überlasse ich alles den Darstellern und erziele damit sehr gute Resultate. Es kommt sehr selten vor, dass wir eine Szene deswegen ein zweites Mal drehen müssen.

FILMBULLETIN: Das heisst, Dir gelingen Filme mehr oder weniger im Verhältnis eins zu eins?

MARION HÄNSEL: Beinahe. Das war bei allen meinen drei Filmen so: LE LIT dauert achtzig Minuten (2200 Meter) und ich brauchte 12 000 Meter Material. Normal sind 30 000 bis 35 000 Meter. Der neunzigminütige DUST wurde mit 14 000 Metern gedreht, der hundert Minuten (2800 Meter) lange LES NOCES BARBARES mit 16 000 Metern. Meine Arbeitsweise ist sehr ökonomisch.

FILMBULLETIN: Kannst Du auch mit Laiendarstellern wie Yves Cotton so arbeiten?

MARION HÄNSEL: Ja. Ich konnte ihm den kleinen Ludo sehr gut begreiflich machen, und er vollzog ihn ohne Probleme nach. Wenn man die richtigen Worte findet, um einem Kind etwas mitzuteilen, versteht es sehr viel.

Das Gespräch mit Marion Hänsel führte Jeannine Horni



Marion Hänsel

Sie wurde 1949 in Marseille geboren und wuchs in Antwerpen auf. Mit vierzehn Jahren beschloss sie Schauspieler zu werden und besuchte zahlreiche Schauspielschulen in Brüssel, in New York das «Lee Actor's Studio» und in Paris den «Circus Fratellini».

Marion Hänsel spielte auf verschiedenen Bühnen in Brüssel und in New York; sie hatte auch Rollen in mehreren Filmen. 1977 gründete sie ihre eigene Produktionsfirma *Man's Film*, und realisierte ihren ersten Kurzfilm. Zwei Jahre später drehte und produzierte sie – vor allem in Afrika – einige Industriedokumentationen. Ihr erster Spielfilm wurde mit dem «Prix Caven» ausgezeichnet und für den «César» als bester ausländischer Film nominiert.

Filme als Darstellerin:

- 1976 L'UNE CHANTE, L'AUTRE PAS von Agnès Varda
- DE GUERRE LASSE von Louis Grospierre
- BERTHE von Patrick Ledoux
- 1977 RESSAC von Juan-Luis Buñuel
- LA BELLE AFFAIRE von Pierre Arago

Filme als Realisatrice:

- 1977 EQUILIBRE (Kurzfilm)
- 1979 SANNU BATURE (Dokumentarfilm)
- GONGOLA (Dokumentarfilm)
- HYDRAULIP II (Dokumentarfilm)
- BAKTI (Dokumentarfilm)
- 1982 LE LIT
- 1984 DUST
- 1987 LES NOCES BARBARES

Die wichtigsten Daten zum Film:

Regie: Marion Hänsel; Drehbuch: Marion Hänsel, nach dem gleichnamigen Roman von Yann Queffélec; Kamera: Walther van den Ende; Musik: Frédéric de Vreese; Schnitt: Susana Rossberg; Ton: Henri Morelle; Ausstattung: Véronique Melery.

Darsteller (Rolle): Thierry Frémont (Ludo als Erwachsener), Marianne Basler (Nicole), Yves Cotton (Ludo als Kind), André Penvern (Micho), Marie-Ange Dutheil (Melle Rakoff), Frédéric Sorel (Tatav), Claudine Delvaux (Mme Blanchard), Jacques Pratoussy (Mr. Blanchard), Patrick Massieu (Ladenbesitzer). Produktion: Man's Films Brüssel, TF 1 Film Produktion, Flach Film Paris; Belgien 1987; ausführende Produzentin: Marion Hänsel. Farbe, 100 Minuten, Format: Scope. CH-Verleih: Filmcooperative, Zürich.