Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 57 (2015)
Heft: 346

Artikel: Wege ins Offene : der argentinische Regisseur Lisandro Alonso und seine Filme

Autor: Nierlin, Wolfgang

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-863517

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: 07.01.2026

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

Wege ins Offene

Der argentinische Regisseur Lisandro Alonso und seine Filme

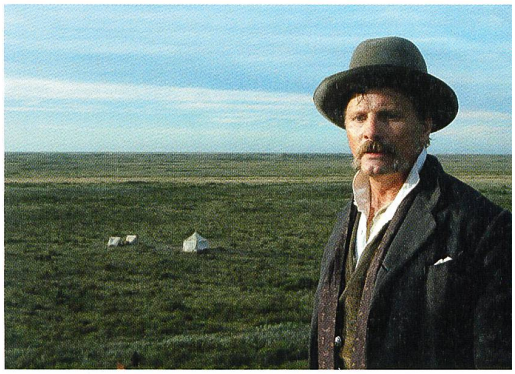
1

Mit seinen mittlerweile fünf Filmen gehört der 1975 in Buenos Aires geborene Lisandro Alonso neben Pablo Trapero, Adrián Caetano und Lucrecia Martel zu den innovativsten, vor allem aber radikalsten Filmemachern des *nuevo cine argentino*. Dabei ist die ästhetische Kompromisslosigkeit, die seine seit dem Jahr 2001 entstandenen Filme auszeichnet, weniger den minimalen Produktionsbudgets geschuldet; sie ist vielmehr Ausdruck einer künstlerischen Überzeugung, die sich jeglichen kommerziellen Erwägungen verweigert. So wurden seine ersten beiden Filme LA LIBERTAD (2001) und LOS MUERTOS (2004) in Argentinien lediglich von etwa drei- bis viertausend Zuschauern gesehen, während sie auf europäischen Festivals grössere Resonanz hervorriefen.

Wie sein portugiesischer Kollege Pedro Costa hat sich Lisandro Alonso in seinen minimalistischen Filmen sowohl auf inhaltlicher als auch formaler Ebene einem Kino der Armut verpflichtet, das jedoch reich an Erfahrungen und Beobachtungen ist und dabei höchst einfühlsam und genau gewöhnliche Menschen in ihrem Alltag porträtiert. In diese tatsächlich vorgefundene Realität, die Alonso mit dokumentarischer Genauigkeit und ethnografischem Interesse aufzeichnet, sind unauffällige, fast rudimentäre Fiktionen implementiert. Da die wortkargen Laiendarsteller sich selbst in ihrer jeweiligen Lebenswelt spielen, wobei ihre Handlungen und Verrichtungen elementaren Charakter besitzen, geht der für das konventionelle Kino so wichtige Anteil an fiktionalen Repräsentationen praktisch gegen null. In Alonsos sich ruhig und unaufgeregt entfaltenden Filmen spielen dramatische Handlung, Figurenpsychologie, emotionale Überwältigung, ja selbst symbolische Überhöhung kaum eine Rolle. Stattdessen nähern sich seine offenen, suchenden und antiillusionistischen Filme einem reinen Kino an, das in langen, den Wirkungen der Zeit ausgesetzten Einstellungen eine Aura des Gewöhnlichen evoziert. Dabei entstehen Bilder einer existenziellen Verfassung, die das nackte Dasein in physischen, geradezu archetypischen Handlungen verdichten. Diese ebenso kraftvolle wie selbstverständliche Körperlichkeit ist es auch, die Alonsos Kino so rein, unmittelbar und intensiv macht.

Bereits sein Debütfilm LA LIBERTAD, der minutiös die Arbeit eines jungen Holzfällers in der argentinischen Provinz La Pampa zeigt, weist diesbezüglich hervorstechende Merkmale auf. Neben der schweren Arbeit, die der namenlose Mann, im Wald auf sich allein gestellt, mit schnellen, geübten Handgriffen verrichtet, und den damit notwendig verbundenen Essens- und Ruhepausen, ist es vor allem eine fast archaische Nähe zur Natur und zu den Elementen, die dieses physische Dasein sinnlich erfahrbar macht. Für Alonso, der den Worten misstraut, ist die Sprache der Körper als genuiner Ausdruck des Menschen wesentlich, weil sich in seinem Tun das wahre Ich am reinsten zeigt. Obwohl sich diese körperliche Energie des Waldarbeiters förmlich auf den Betrachter überträgt, hält die Figur in LA LIBERTAD diesen, verstärkt durch eine unaufdringliche Kameraarbeit, doch auch auf Distanz; so gibt es im Ausdruck des Holzfällers einen dunklen Rest, der sich jener Übertragung entzieht und ein Fremdheitsgefühl

1



1

2

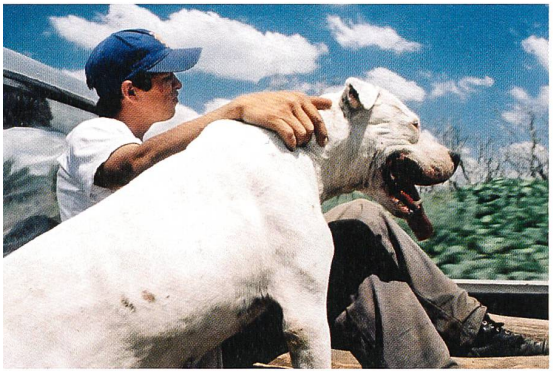
3

erzeugt. Alonsos Figuren bleiben bei aller Präsenz bei sich selbst und lassen sich nicht vereinnahmen.

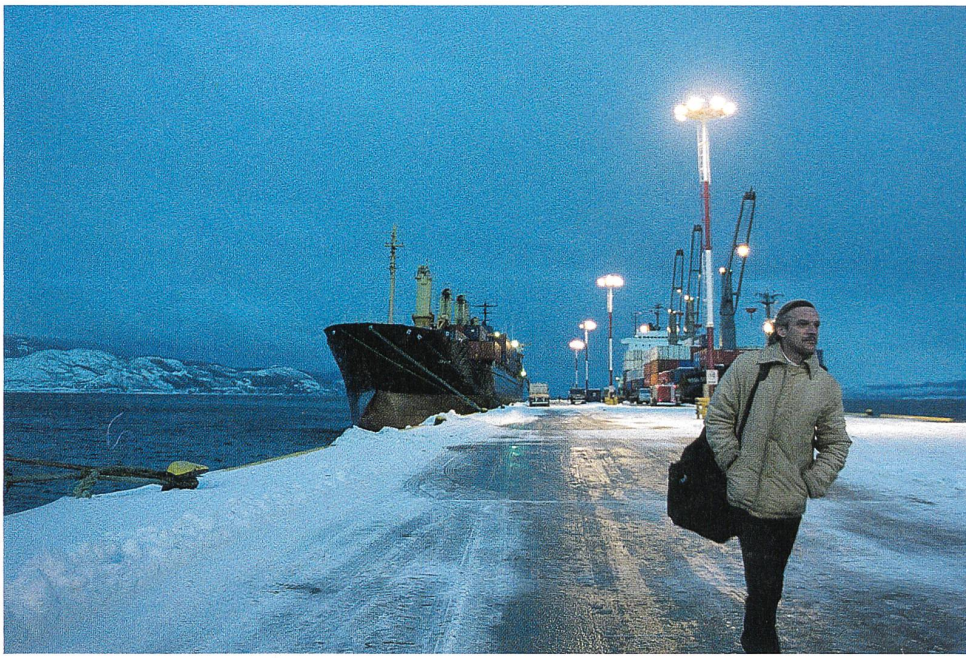
Besonders deutlich wird das beim Protagonisten Vargas aus Lisandro Alonsos höchst beeindruckendem LOS MUERTOS, der stilistisch und motivisch eine Schlüsselstellung im noch jungen Werk des argentinischen Filmemachers einnimmt. Mit der nordöstlichen Provinz Corrientes als Schauplatz, ihrem subtropischen Klima und ihrer üppigen Vegetation sind erneut ein Ort und seine Landschaft von zentraler Bedeutung. Doch diesmal gewinnt die Bewegung stärkeres Gewicht, und zwar die Rückkehr des von *Argentino Vargas* verkörperten ehemaligen gleichnamigen Häftlings in sein Heimatdorf. Auf einer einsamen Flussfahrt durch das saftige Grün einer entlegenen Dschungelregion, deren optische und akustische Naturkulisse die sinnliche Wahrnehmung schier überwältigt, erfüllt sich Vargas' Existenz in jedem Augenblick. Die reine Gegenwart der sinnlichen Natur wird zum Äquivalent eines nackten Daseins, wobei der tatkräftige Körper als Bindeglied zwischen beidem fungiert. In seinen sicheren, geschmeidigen, fast beiläufigen Bewegungen, mit denen er sich seine Umwelt bis zur Schlachtung und Ausweidung eines Tieres aneignet – was Vargas wiederum mit der Figur aus LA LIBERTAD verbindet –, sind jene Erinnerungen gespeichert, die sich auf seiner fast meditativ anmutenden Reise mit Orten verbinden.

Verloren und wie an einen falschen Ort geschickt, müssen sich deshalb die Hauptfiguren aus Alonsos ersten beiden Filmen fühlen, wenn der Regisseur diese in seinem Stadtfilm FANTASMA (2006) im Teatro San Martín von Buenos Aires aussetzt, wo in der Kinemathek gerade LOS MUERTOS läuft. Unsicher und bedächtig erkunden sie dieses fremde, geradezu exotische Terrain, seine merkwürdig verlassen und unbelebt wirkenden Räume; sie durchstreifen schummrig beleuchtete Gänge, die das Gebäude labyrinthisch durchziehen, und sind dabei doch immer nur bei sich selbst. Noch gegenüber ihrem filmischen Abbild bleiben sie immunisierte Fremde aus einer anderen Welt.

In den entlegensten Zipfel dieser anderen, wirklicheren Welt, nämlich nach Ushuaia in der Provinz Feuerland, führt Lisandro Alonsos LIVERPOOL (2008), der verschiedene Motive aus LOS MUERTOS aufgreift. Erneut gibt es eine Dialektik zwischen geschlossenen Räumen und Wegen ins Offene, zwischen einer vagen Vergangenheit und einer konkreten Gegenwart, zwischen Stillstand und Bewegung. Farrel heisst der schweigsame Reisende mit leichtem Gepäck, der als Matrose nach vielen Jahren auf See mit seinem Containerschiff in der südlichsten Stadt Argentiniens anlegt. Im abgeschiedenen Dorf seiner Kindheit am Ende der Welt möchte er seine Mutter besuchen, von der er nicht weiss, ob sie noch lebt. Durch Eis und Kälte einer schneebedeckten, unwirtlichen Landschaft führt sein Weg. Doch in seiner Heimat ist Farrel zum Fremden geworden: «Warum bist du zurückgekehrt? Was hoffst du zu finden?», wird er argwöhnisch gefragt. Und seine mittlerweile alte, bettlägerige Mutter erkennt ihn nicht wieder. Auch die Erinnerungsstücke aus der Kindheit, die Farrel in seinem Elternhaus in

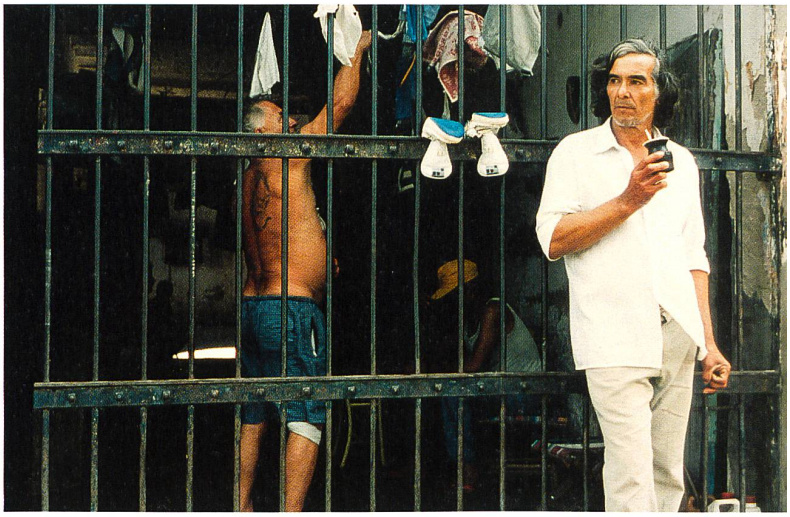


3



4

4



2

die Hand nimmt, erscheinen als Fremdkörper und leere Dingsymbole, die seine persönliche Geschichte von ihm abrücken lassen.

Die Vergangenheit ist in Lisandro Alonsos Kino der Immanenz und Gegenwärtigkeit eine raum-zeitliche Grösse, die sich dem physischen Begreifen entzieht. Sie stiftet kaum noch Identität, bleibt unerreichbar und gerinnt deshalb zum Bild einer existenziellen Entfremdung, das nur im konkreten Handeln vorübergehend gelöscht scheint. Wenn am Ende von LIVERPOOL der einsame, verlorene Protagonist seinen Geburtsort schliesslich wieder verlässt, verschwindet er förmlich in der Landschaft. Eine neue Geschichte könnte hier vielleicht beginnen. Tatsächlich ist der Film entgegen der Erzählkonvention dann noch nicht zu Ende. Vielmehr bleibt der Zuschauer nach diesem Abschied noch eine Weile im Dorf unter den Fremden zurück.

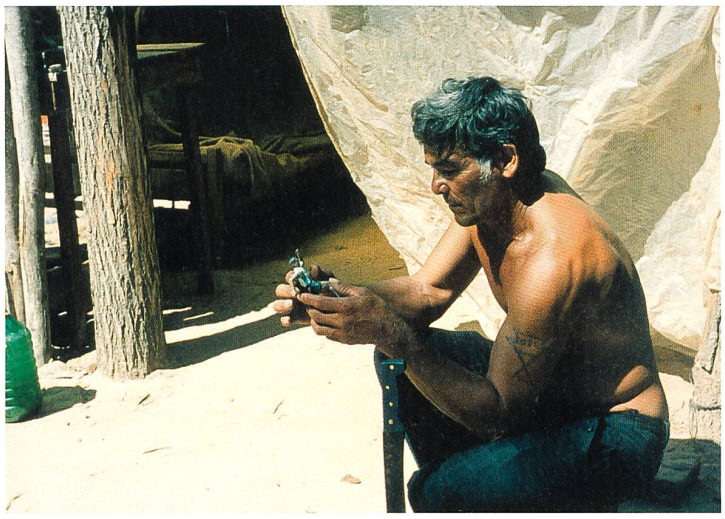
Zumindest geografisch führt Lisandro Alonso in seinem jüngsten, in Cannes mit dem Fipresci-Preis ausgezeichneten Werk JAUJA (2014), das in der weiten Pampa Patagoniens spielt, die raum-zeitliche Bewegung im Süden seines Heimatlandes fort. Nur hat er diesmal im Unterschied zu seinen vorhergehenden Filmen dem Sujet des Unterwegsseins und der existenziellen Suche eine sowohl historische als auch noch stärker mythologische Ebene eingezogen. Darauf weist schon ein Insert zu Beginn des Films, das den Titel JAUJA (wörtlich: «Schlaraffenland») als metaphorischen Namen für ein gelobtes und zugleich unerreichbares Land ausweist: «Alle, die versucht haben, das Paradies zu finden, gingen verloren», erzählt die Legende. Der Weg in die Irre und das Verlorengehen in der Landschaft, verstanden als fortwährende Heimatlosigkeit des Wanderers, bilden in JAUJA gewissermassen die Horizontlinie. Zwischen Wirklichkeit und Traum, Vision und Trauma öffnet sich Alonsos filmische Zeitreise zugleich einem mystischen Geschehen und gewinnt dadurch eine überzeitliche, metaphysische Dimension.

Zuallererst erzählt JAUJA, der mit einem ambivalenten Bild zärtlicher Vertrautheit und gegensätzlicher Blickrichtungen beginnt, eine Vater-Tochter-Geschichte. Angesiedelt im späten neunzehnten Jahrhundert und damit in der kolonialen Vergangenheit des Landes, als mit der sogenannten «Wüstenkampagne» die indigenen Völker Patagoniens vertrieben werden sollten, trifft der von *Viggo Mortensen* gespielte dänische Expeditionsleiter und Offizier Hauptmann Gunnar Dinesen auf eine Gruppe bunt zusammengewürfelter, leicht verlotterter Soldaten. Diese stehen im Bann ihres unter mysteriösen Umständen in der Wüste verschwundenen Obersten Zuluaga; vor allem aber verkörpern sie kriegerische Gewalt und sexuelles Begehren. Gerichtet ist Letzteres auf Dinesens fünfzehnjährige Tochter Ingeborg, die im Gegensatz zu ihrem sich fremd fühlenden Vater die Wüste «liebt» und dabei diese «Beziehung» auffallend sexuell konnotiert, wenn sie sagt: «Ich liebe die Art, wie sie mich füllt.» Dinesens zärtliche, beschützende Vaterliebe wird schliesslich auf eine harte Probe gestellt, als Ingeborg zusammen mit einem jungen Soldaten namens Corto eines Nachts heimlich aus dem kleinen Camp flüchtet.

Ab hier beginnt eine ebenso faszinierende wie rätselhafte Reise in ein sowohl histo-

1

1 JAUJA (2014)
2 LOS MUERTOS (2004)
3 LA LIBERTAD (2001)
4 LIVERPOOL (2008)



2

1

risch wie individuell Unbewusstes. Diese weckt Assoziationen an andere delirierende Suchbewegungen: von Werner Herzogs AGUIRRE, DER ZORN GOTTES über Joseph Conrads «Heart of darkness» bis zu Gus Van Sants GERRY. Während Dinesen auf der verzweifelten Suche nach seiner Tochter realen und symbolischen Spuren folgt und mit zunehmender Erschöpfung sowohl die Orientierung als auch seinen Verstand zu verlieren scheint, evoziert Alonsos Film das Leben als ewige Wiederkehr und Verwandlung. «Was sorgt dafür, dass ein Leben funktioniert und vorangeht?», fragt die geheimnisvolle alte Einsiedlerin, in deren dunkler Höhle der verwirrte Suchende, einem Hund folgend, schliesslich landet.

Wie lebt man nach dem Verlust eines geliebten Menschen weiter?, fragt wiederum Alonso mit JAUJA, indem er eine schmerzliche Vater-Tochter-Geschichte im Unterschied zu seinen früheren Arbeiten symbolisch überhöht und ins Allegorische wendet. So sind auch die elementaren Kräfte der Natur nicht mehr nur physisch zu verstehen, sondern auch als Träger von Zeichen und Bedeutungen. «Die Wüste verschlingt alles», ist so ein Satz, der im Film mannigfachen Widerhall findet. Ein anderes Mal, nach einer Begegnung mit dem Tod und im Zustand zunehmender Verzweiflung, erblickt Dinesen, durstig und erschöpft, sein Spiegelbild auf der glatten Wasseroberfläche eines Flusses. Für einen langen Augenblick verbindet sich sein tragisches Antlitz mit den Elementen der Natur.

Auch stilistisch beschreitet der argentinische Filmkünstler, der das – für seine Verhältnisse auffallend "dialogreiche" – Drehbuch diesmal zusammen mit dem Dichter *Fabián Casas* geschrieben hat, neue Wege. Von Aki Kaurismäkis Bildgestalter *Timo Salminen* mit einer 35-mm-Kamera im Academy-Format (1,33:1) aufgenommen, das die Figuren vor der weiten, abgeflachten Landschaft mitunter wie auf einer Theaterbühne zusammendrängt, überwiegt in den Bildern zunächst eine leuchtende Helle und ungewohnte Farbigkeit. Diese verlieren sich nach und nach in Grautönen, während sich der Himmel verdunkelt und der Protagonist auf immer beschwerlicher werdendem steinigem Terrain voranschreitet. Am Ende wird der Vater auf seiner Reise in die Erinnerung seiner Tochter schliesslich von der Landschaft verschluckt, während Ingeborg, mehr ahnend als wissend, in der freundlicheren Gegenwart eines hellen Zuhauses erwacht. Ein Hund, eingangs des Films von dem Mädchen ersehnt, folgt ihr. Aber das Paradies ist immer woanders. «Es ist immer die gleiche Geschichte», sagt einmal einer der Männer namens Milkibar, der sich distinguiert gibt: «Wir werden ständig beauftragt, das Unmögliche zu tun.» Aber weil er diesen Satz auf Französisch artikuliert, wird er von seinen Spanisch und Dänisch sprechenden Zuhörern nicht verstanden.

Wolfgang Nierlin

JAUJA ist im Wettbewerb von Bildrausch Basel zu sehen.